



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die neuere Plastik

Kuhn, Alfred

München, 1921

1. Barock und Klassizismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47333](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47333)

B A R O C K U N D K L A S S I Z I S M U S

Im Eingang der neueren Plastik steht Thorwaldsen. Nicht seines künstlerischen Ausmaßes wegen. Zu den Großen seines Geschlechts gehört er nicht, zu jenen, deren Werk sie selbst und ihre Epoche überdauert. Wohl haben seine Zeitgenossen ihm beispiellos gehuldigt. Seine Werke wurden über die des Altertums gesetzt, seine Reliefs „Morgen“ und „Nacht“ über die Grabfiguren Michelangelos aus der Medicikapelle gestellt. Aber die Nachwelt hat den Künstler um so tiefer sinken lassen.

Dies kann also nicht der Grund sein, warum eine Geschichte der neueren Plastik mit Thorwaldsen zu beginnen hat. Die Ursache liegt nicht auf qualitativ-wertendem, sondern auf historisch-genetischem Gebiet. In Thorwaldsen beginnt eine neue Entwicklung. Die große Linie, die aus der Gotik herüberführt, kaum abgelenkt durch die Renaissance, zum Barock, zum Rokoko, ist klar, eindeutig, ungebrochen, unverkennbar. In mehr als einer Beziehung gehören Barock und Rokoko durchaus noch zum Mittelalter. Gleichgültig, ob sich in der Renaissance in Deutschland ein paar Gelehrte als Platoniker fühlten, lateinisch redeten und Antiken sammelten, das Volk blieb unberührt davon. Auf seinen Altären lebte fort die geschlossene Weltanschauung des Mittelalters. Unter unendlichen Freuden schenkt die Jungfrau ihren Sohn der Welt. Die Könige kommen aus dem Morgenlande, Christus leidet unter der Dornenkrone an der Säule, und strahlend steigt der Gott zum Himmel empor. Aber auch stilistisch ist kaum eine Veränderung eingetreten. Immer noch windet sich die gotische Linie in innerer Qual um sich selbst, immer noch fallen die Gewänder in krauser Zerknüpfung, ringeln sich die Locken, leben alle Gelenke und Glieder das unruhige, überempfindliche, höchstbeschwingte, neurasthenische Leben der vorausgegangenen gotischen Zeit. Jede Schrankfüllung ist überzogen mit einem Gewirr von Linien, mit Knäufchen und Säulchen, mit Nischchen und Balusträdchen sind die Zierschränke überladen, und wenn da und dort antike Götter an die Stelle der heiligen Figuren treten, so sind sie phantastisch kostümiert, behängt mit allem Prunke, den die mittelalterliche Seele in den bunten Wachträumen ihrer Phantasie erfand.

Nicht anders im Barock. Gleich einer mit übermäßiger Kraft zurückgedämmten Welle stürzte die Gegenreformation über Westeuropa herein. Die ganze Glut mittelalterlichen Kreuzzugwahnnes lohte empor. Wieder stand riesengroß die katholische Welt im Mittelpunkte alles Denkens. Nie vorher hatte man brünstiger die Leiden der Märtyrer empfunden, ihre Qualen auf dem Rost, am Marterpfahl, auf Rad und Scheiterhaufen, nie vorher verzückter die mystische Vereinigung mit Christus in den Augenblicken des Gebets und der Kontemplation erlebt. Und dieser selbe Rausch der ekstatischen Seele fließt in die künstlerische Darstellung der Gesichte hinüber. Als ob man alle Besinnung der Reformation beiseite werfen wollte, alle Taten des berechnenden, ruhig wägenden Verstandes vernichten, werden jetzt die Prinzipien eines statisch begründeten kompositionellen Aufbaus über Bord geworfen. In der Diagonale schießen die Figuren durch die Gemälde, aus den Rahmen treten sie heraus, stoßen mit Kopf und Füßen nach vorne. Auf den großen Altären biegen sich riesige Säulen unter der Last eines schmalen Gebälkes, fahren die Giebel auseinander, sammeln sich die Stützen zu Paaren, zu dreien, zu vieren, um eine leichte Engelsfigur zu tragen, deren Fuß kaum im Fluge die eigene Basis zu berühren scheint. Und wieder wie in der Gotik jene Bewegung, jener unstillbare Drang nach Motion, als werde die rastlose, jauchzende, leidende, sehnende, zerknirschte Seele widerstandslos emporgeschleudert, droben in unbekanntem Höhen ihre Erlösung erwartend. Einem ungeheuren, beispiellosen, in der gesamten Kunst Europas nie dagewesenen Rausch vergleichbar, kam es über die Menschheit, eine künstlerische Produktivität ohne Beispiel entfachend, Hunderte und aber Hunderte von Kirchen in wenigen Jahren entstehen lassend, eine reicher als die andere, Schlösser schaffend von orientalischer Pracht als Morgengabe für schöne Frauen, Gärten pflanzend mit wunderlichen Bildungen, mit gestutzten Hecken und Kugelbäumchen, mit Grotten und Stegen, mit Pavillons à la chinoise et à la grecque.

Und dann auf einmal brach diese ganze Welt zusammen. Die Ursachen lassen sich nicht in zwei Worten sagen. Die Entwicklung war zu Ende, die Bewegung hatte sich müde gelaufen, eine Weiterbildung war nicht mehr möglich. Der Rausch war zu intensiv gewesen, die Anspannung zu groß, die innere Übersteigerung zu weit über das Gefühlsniveau des Alltags hinausführend, der Rückschlag war unvermeidlich. Unvermeidlich in formaler und



Bertel Thorwaldsen: Die Nacht

in rein geistiger Beziehung. Aus dem Samen nordisch-reformatorischen Geistes war die klarfarbige, spitzblättrige Pflanze des Rationalismus entstanden. Sie wuchs auf dem fruchtbaren Boden einer sich zersetzenden, alten, christlich-feudalen Kultur. Ihres Duftes Schärfe übertönte die blauen Schwaden des Weihrauches, trübte die schimmernden Vergoldungen der Altäre und der Prunkgemäcker, aber sie fraß auch unmerklich am Materiale, aus dem die ganze soziale Ordnung gezimmert war, bis eines Tages diese zusammenstürzte. Die Gesellschaft hatte längst ihre Umschichtung begonnen. Am Tage nach der Revolution war es das rationalistische Bürgertum, das seinen Sieg über die irrationalen, transzendentalgerichteten oder, besser gesagt, transzendentalbegründeten Mächte von Königtum, Adel und Geistlichkeit feiern konnte, über die Träger jener großen mitteleuropäischen Kultur, die rund tausend Jahre bestanden hatte.

Der Sohn dieser neuen Zeit ist Thorwaldsen. Als er auftrat, fand er die neue Kunsttheorie geschaffen vor. Er war der Messias, der erwartet wurde,

sie in die Praxis überzuführen. Was die Winckelmann und Goethe ersehnt, stellte er dar. In den Tagen des Kampfes groß geworden, fühlt er sich als Neuerer, lehnt er es ab, sich einzugliedern in eine notwendige Entwicklung, kennt er nicht das beglückende, so echt mittelalterliche Gefühl, Schüler eines Meisters zu sein. Er ist Schüler der Griechen. Er ist Heide. In den kunstgeschichtlichen Handbüchern kann man lesen, das Empire stelle nur eine Fortentwicklung dar des voraufgegangenen Louis Seize. Dem ist nicht so. Zwischen der Welt eines Geßner, eines Oeser, eines Canova, eines Wieland und der eines Goethe, eines Carstens, eines David, eines Thorwaldsen liegt eine unüberbrückbare Kluft. Die Antike jener war die Antike des Schäferspiels, der Maskerade, der Dekoration, die Antike dieser ist der Ausdruck einer ganz neuen, und zwar ethisch durchaus gegensätzlichen Gerichtetheit.

Gewiß, Canovas Kunst war antikisch. Er bildete nackte Jünglinge in ruhiger Standstellung, Frauen mit geradem, griechischem Profil, eine Venus, die der Mediceischen verwandt ist, einen Perseus nach dem Vorbilde des Apoll von Belvedere. Aber er wie auch Dannecker blieb doch nur der Sohn seines Jahrhunderts. Die mediceische Aphrodite in den Uffizien berührt sich nicht. Schützend hält sie die Hände vor Brust und Scham, die kapitolinische wenig anders. Bei Canova kost die linke Hand fast zärtlich die weiche Rundung des Busens. Dies ist entscheidend. Seine Figuren haben nicht die der Erotik entrückte Distanz der Antike, die das neue Zeitalter suchte. Sie sind noch von der lüsternen Sinnlichkeit des achtzehnten Jahrhunderts umweht. In fast lesbischer Sensualität schmiegen sich die Grazien aneinander, geformt mit der raffinierten Technik eines Bernini. Das Fleisch ist schwellend, es wird gern berührt, die Gewänder scheinen jeden Augenblick herabzugleiten oder sie lassen in durchsichtiger Verhüllung alles ahnen. Noch flattern die Tücher empor wie im Rokoko vom Winde aufgewirbelt, noch schweben leichte Mädchengestalten über illusionistische Wolkengebilde aus Stein, Tänzerinnen berühren in momentaner Bewegung nur noch mit der Fußspitze die Basis, ganz wie in der voraufgegangenen Epoche. Eine süße, duftige Kunst, die wohl einmal in die Theaterpathetik des Empire fällt, wie bei dem kämpfenden Theseus oder den Ringerstatuen im Vatikan, aber keine Kunst der neuen Zeit.

Die Welt war klar und nüchtern geworden. Der Verstand regierte.



6 · Gottfried Schadow, Sockelrelief vom Zietendenkmal



7 u. 8 . C h r i s t i a n R a u c h , R e l i e f s v o m B l ü c h e r d e n k m a l

Bürgerliche Vernunft und hellste Besinnung waren die unbarmherzigen Flammen, die alle Schatten mystisch-religiösen Gefühls austilgten, Ekstase und Rausch, brünstige Vereinigung mit der Gottheit, aber auch alle erotische Sinnlichkeit aus der Kunst verbannten. Keusche Vaterlandskämpfer wünschte man zu sehen, furchtlose Denker, tapfere Begründer einer neuen Zeit. Thorwaldsens Kunst entsprach diesem Ideal. Man muß einmal eine Barockskulptur, irgendeine, auch eine minderwertige provinzielle Arbeit aus einem süddeutschen Schloßpark, einem Produkte Thorwaldsens entgegengehalten haben, um die tiefe Kluft zu ermessen und das Neue überhaupt erst ganz zu begreifen. Dort alles von Saftigkeit geschwellt, die Oberfläche bewegt, in durchaus malerischer Wirkung, mit Licht und Schatten arbeitend, hinausgreifend über das eigene Ich hinein in den unendlichen Raum, hier alles kühl und entsinnlicht, die Oberfläche nur durch wenige abgemessene Akzente geteilt, im Sinne des hochentwickelten praxitelischen Kanons, durchaus plastisch empfunden unter Ausschaltung jeder zufälligen vom Lichteinfall abhängigen Momente, bar aller Transzendenz, ruhig ruhend in sich. Dort Stellungen von raffinierter Momentaneität, Schweben auf Wolken, auf Sonnenstrahlen, üppige extravagante Konturen mit Bevorzugung des Kontrapostes und der Diagonale, hier Vermeidung aller Bewegung, einfaches Stehen auf Stand- und Spielbein, die ganze Schwere des Gewichtes betonend, alle Täuschungen des Auges, allen Illusionismus sorgfältig unterlassend, gemächlich verlaufende Umrißlinien, bei unterstrichener Entsprechung der Seiten. Dort endlich eine Häufung aufwirbelnder Gewänder, ein Wühlen in raschelnden Stoffen, deren Fältelung und Knitterung mit der ganzen Kunst einer aufs höchste entwickelten Technik wiedergegeben ist, hier die Bescheidung auf die menschliche Gestalt unter sparsamer Heranziehung von Gewandmotiven und auch dann nur im Sinne einer ruhigen Foliierung der Figur. „Die Skulptur soll nichts wiedergeben als die schönen menschlichen Formen, die ewig sind wie die Natur“, schrieb damals der Bildhauer Dumont. Aller Spitzenarbeit wird jetzt abgesagt. Zurück zur Antike war die Losung, aber nicht zu den Göttern der Bukolika eines Wieland, eines Boucher oder zu den süßen Geschöpfen eines Prudhon, sondern zu der edlen Einfalt und stillen Größe jener, von denen Winckelmann gesprochen hatte, deren Welt Goethe in seiner Iphigenie den verständnislos aufhorchenden Deutschen zeigte. Aber

gerade durch den Vergleich mit Goethe wird der qualitative Unterschied klar. Goethe erweckte jene Welt und füllte die Schemen einer ausgelebten Zeit mit dem Blute eigener Vorstellung, Thorwaldsen blieb im Vorbilde stecken. Seine Kunst ist kalt, seelenlos, rationalistisch konzipiert, trotz allem naiven Künstlertum, das der Meister gern zur Schau trug, so verstandesmäßig und gefühllos, wie alle Reden von den Rechten des Menschen, die wenige Jahre zuvor auf den Tribünen von Paris gehalten wurden.

Ein neues Zeitalter hatte begonnen, ein plastisches. Schon 1769 hatte der große Herder in seinem Reisejournal, eine ganze Epoche vorausahnend, die säuberlich abgrenzende Definierung von Malerei und Plastik vorgenommen, wie sie das Rokoko nicht kannte: „Malerei ist nur fürs Auge, Bildhauerei fürs Gefühl“, und 1777 schrieb er in seiner Abhandlung über Plastik: „Der Ophthalmit mit tausend Augen, ohne Gefühl, ohne tastende Hand, blieb zeitlebens in Platons Höhle und hätte von keiner einzigen Körperschaft als solcher eigentlichen Begriff. Denn alle Eigenschaften der Körper was sind sie als Beziehungen derselben auf unseren Körper, auf unser Gefühl.“ Damit ist der Standpunkt des Klassizismus begründet. „Im Gesicht ist Traum, im Gefühl Wahrheit.“

Klarheit war die vorzüglichste Forderung, die jetzt an das Kunstwerk gestellt wurde. Begreifen wollte man die Dinge, mit Händen greifen. Ein malerisches Zeitalter bringt nicht Kants Kritik der reinen Vernunft hervor. Rechenschaft wollte man sich geben von Gott, vom Staat, von den Rechten des Menschen, von den Beziehungen des Einzelnen zur Allgemeinheit. Die gesamte Literatur, soweit sie historisch geworden ist, dient nur diesem Zweck. Alles Verschwommene, Verschwimmende, Mystische hört auf. Wieder wird die einfache Säule bevorzugt, nicht mehr verdoppelt, nicht mehr sich biegender unter der Last nichtlastender imaginärer Gesimse, sondern klar sich aufbauend, absolut in sich begrenzt, in Plinthe, Schaft und Kapitell, als sinnfällige Trägerin des Gebälkes. Eine reinliche Trennung der Künste setzt ein, wie Herder sie gefordert hatte. Im Rokoko flossen Architektur, Plastik und Malerei ineinander über. An den Rändern der gemalten Plafonds gingen unmerklich die zweidimensionalen Gebilde in dreidimensionale über. Beine aus gemaltem Stuck hingen da herab. Draperien aus Blech flatterten aufgewirbelt vom Wind über die Brüstung, Decken schienen durchbrochen. Auf

weißen Wolkenbahnen zogen himmlische Scharen auf vergoldeten Wagen dahin. Die immateriellen Strahlen des Lichtes wurden in plastische Formen gebracht, Wolken aus gemaltem oder vergoldetem Holz unter die Füße der Heiligen geschoben. Sinnestäuschung war die Losung gewesen, Illusionismus, Einhüllung der Seele in Weihrauch, Licht, Farbe und Musik, damit sie emporgehoben, allen Qualen der Umwelt und des eigenen Denkens entfliehend, glücklich sei in den wenigen Augenblicken übersinnlichen Selbstvergessens.

Das ist vorbei. Der klassische Mensch will sich nicht vergessen. Er haßt den Rausch, die süße Betörung, ja sogar die Musik, wo sie überwältigt. Beethoven war Goethe unsympathisch. War die Auflösung der Fläche in ein Spiel von Licht und Farbe bisher ein besonderes Problem der Malerei gewesen, die Überführung der Lokalfarbe in die von unzähligen luministischen Einflüssen veränderte und bereicherte Reflexfarbe, war die Einzelfigur im Laufe einer jahrhundertelangen malerischen Entwicklung fast völlig aufgesogen worden von Hintergrund und Umgebung, so schlägt dies nun auf einmal in das direkte Gegenteil um. Das Licht dient jetzt einzig der plastischen Modellierung, die Farbe bleibt Lokalfarbe. Ihr wird eine symbolisierende Mission zugewiesen. Die menschliche Figur tritt in den Vordergrund, sehr groß in ihren Massen, klar in den Funktionen. „Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand der bildenden Kunst,“ sagte Goethe in der Einleitung in die Propyläen. Das Genre, die Landschaft verschwinden fast ganz. Die Plastik trat an die erste Stelle in den Künsten der Zeit. Konnte bisher höchstens von einer malerischen Plastik gesprochen werden, einer gänzlich den Prinzipien der Malerei unterworfenen Kunstgattung, der ein selbständiges Dasein zu führen schlechterdings unmöglich war, so sinkt jetzt die Malerei zur Dienerin der Plastik herab. Die Bilder, wie die Zeit sie liebt, scheinen gemalte Reliefs. Feierte doch dieses soeben seine Neuentdeckung.

Hier hat Thorwaldsen gewisse Verdienste. Auch wieder nicht absolut qualitativ gesprochen, sondern eben in dem oben angedeuteten genetischen Sinne. Das Barock kannte das antike Relief nicht, konnte es nicht kennen; eine Zeit, die in der Überwindung der Fläche ihre Hauptaufgabe sah, konnte sich für diese strengste aller Kunstarten nicht interessieren. Erst mit der bewußten Reinigung der Künste, mit der neuerwachten Vorliebe für klare Be-

grenzung kam es wieder auf. Die Zeitgenossen sahen in ihm die vollkommenste Äußerung ihrer Weltanschauung. Hier war der einfarbige neutrale Hintergrund gegeben, eine Rückwand, die niemals und unter keinen Umständen durchbrochen werden durfte. Vor ihr spielen sich die Handlungen ab, und zwar immer in der Fläche, in der Breitendimension. Nie kommt es vor, daß eine Figur aus ihr heraus nach vorne stürzt. Mit besonderer Sorgfalt wird die Basis akzentuiert, auf der die Vorgänge sich abspielen, und die ein für alle Male jeder weiteren kubischen Ambition eine Grenze setzt. Es ist, um ein Hildebrandsches Bild zu gebrauchen, als ob die Szene zwischen zwei Glasscheiben vor sich gehe. Verkürzungen wie im Barock werden nie gewagt. Im Gegenteil, die Figuren sind mit betonten Zwischenräumen nebeneinander gereiht, die Körper mit Vorliebe in Frontalansicht gedreht, damit alle Funktionen der Glieder sichtbar werden und sogar ein Minimum von Verkürzung vermeidbar ist. Alle Plötzlichkeit, alle Momentaneität ist unmöglich, scheint hier doch jede Bewegung für die Ewigkeit festgehalten. In ruhigen, wohl abgewogenen Gebärden, die in ihrer pathetischen Steigerung nicht selten an die damals eine hohe Stellung im Kulturleben einnehmende Bühne erinnern, bewegen sich die Menschen. Der Ductus der Linie ist von jener edlen Hoheit, die man allein bei den Griechen suchte, jede Komposition reinlich im Gleichgewicht in sich selbst ruhend, Ruhe wiederum im Beschauer auslösend.

Die Kunstgeschichte ist ebensowenig wie die Geschichte eine glatte Rechnung. Ihre Aufgaben gehen selten auf. Als Raffael seine Stanzenfresken schuf, stand die Renaissance in Italien auf ihrem Höhepunkt. Sie herrschte allgemein und unbedingt. Eine Nebenbewegung gab es nicht. Wir wissen von keiner, und es wäre auch keine möglich gewesen. Denn wie selbständig sich diese Denker in Florenz und Rom gebärdeten, wie gegensätzlich sie zum eben überwundenen Mittelalter auch zu fühlen glaubten, alle umfaßte doch eine einheitliche Kultur, und an ihrer Spitze stand noch immer und sogar bewußter denn je zuvor jener dreifach Gekrönte, der an der Spitze der abendländischen Kultur all die Jahrhunderte gestanden hatte. Eben war er im Begriff, einen neuen Abschnitt einzuleiten, das Barock, wozu die Renaissance auf einmal nicht nur nicht mehr als ein Gegensatz, nicht einmal als ein Intermezzo erschien, sondern nur noch als die Vorbereitung.

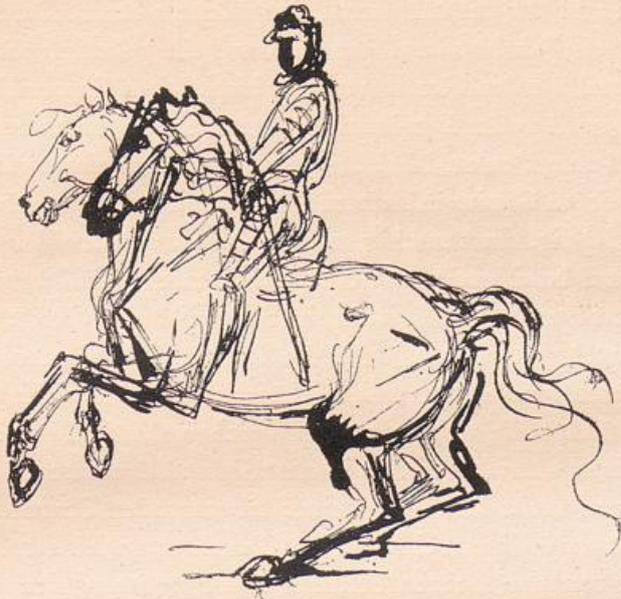
Mit dem Sturz der alten Mächte ist die Möglichkeit einer solchen einheitlichen Entwicklung, eines Prozesses ohne Nebenprodukte, vorüber. Ende des achtzehnten Jahrhunderts zerschlägt der rationalisierende Geist dieses Gesellschaftsgebäude so gründlich, daß jetzt erst jener Individualismus möglich geworden ist, den man so oft fälschlich in die Großen der Renaissance und der Reformation hineindichtete. Die Kultur verliert die Einheitlichkeit der Ansicht. Sie wird vielartig, sie umschließt mehrere Strömungen, die nebeneinander herlaufen, oft sich kreuzen.

Thorwaldsen war der Ausdruck jener individualistischen, weltanschauungsmäßig-aristokratischen Gesinnung, wie sie die Aufklärungszeit in so Vielen entwickelt hat. Es brauchen nur die Namen Winckelmann, Lessing, Goethe, Wilhelm von Humboldt, Niebuhr, Zoega genannt zu werden. Der junge bürgerliche, sich seiner selbst eben bewußt gewordene Geist flüchtete sich aus diesem Dasein sozialer und wirtschaftlicher Gebundenheit in die freie Welt einer idealen bürgerlichen Hochkultur, in die eines Polyklet, eines Phidias, eines Praxiteles. Man flieht den kalten Norden, wo die Wolken tief herabhängen, Stürme durch dunkle Wälder rasen, wo die Menschen zusammengedrängt in grauen Städten mit verängstigter Seele ihr Leben zwischen Pflichten und Bedrängnissen verbringen. Dieser Existenz kollektiven Seins, aus der sich zu erheben selten jemandem möglich ist, entflieht man nach Rom, um hier in der klaren, sonnigen Luft als ein Einzelner der Kunst des Einzelnen zu leben, ein notwendiger Ersatz für die verlorene mittelalterliche Fluchtmöglichkeit in den Rausch und die Ekstase.

Die Kunst des Einzelnen ist die Plastik, wenigstens jene, die der Klassizismus wieder empfand. Die Kunst der Griechen auf ihrem Höhepunkt ist Rundplastik ebenso wie die des Klassizismus. Als gebietende Vertikale, der sich selbst beherrschenden Säule gleich, steht die Figur da, ohne notwendige Beziehung zur Umgebung oder zu einer Gruppe. „Jede Bildsäule ist eins und ein Ganzes, jede steht für sich allein da“, schreibt schon Herder und wendet sich energisch dagegen, „Bildsäulen malerisch zu gruppieren“. Im Mittelalter und im Barock war das anders gewesen. Da bildete die Figur fast immer nur einen Teil einer Gesamtkomposition, an der sie eine Stimme nur darstellte im großen Chore. Die Plastik war kollektiv wie die damaligen Menschen, in ein Bild eingegliedert, malerisch nur zu begreifen und auch

deshalb nur für eine einzige Ansicht geschaffen. Altarplastik malerische Plastik. Dem setzte das individualistische Unabhängigkeitsbedürfnis der Aufklärungszeit die klassische Skulptur entgegen, die frei schreitenden Jünglinge, die Götterbilder in ruhiger Existenz, menschlich und göttlich zugleich, unnahbar in ihrer Hoheit, lebend im Bezirke des eigenen ihnen ewig anhaftenden Raumes. Das reine Sein im Lichte nach dem Zwang unentrinnbarer Bewegung in den malerischen, von flackernden Flammen erhellten Düsternissen nordischen Lebens, das suchte Winckelmann in Rom und die Goethe, Carstens und Niebuhr. Thorwaldsen hat aus diesem Bedürfnis heraus geschaffen, nicht weil er im Grunde ein „Grieche“ war, wie die Zeitgenossen schrieben, sondern weil er ein Nordländer war. Was er bildete, waren die Gestalten seiner Sehnsucht. Er, der Däne, von jenen Küsten mit den langen Winternächten und den Sommertagen, da das von all der Helligkeit erschöpfte Auge hinter dichten Vorhängen den Schlaf erlebt, er, der von Gnomen und Hexen, von Geistern und Trollen gehetzte Germane, schuf sich in Ton und Marmor jene wunsch- und leidenschaftslosen Wesen, deren höchste Wonne das einfache Sein darzustellen scheint. Er wußte nichts von der tiefen Problematik antiken Denkens, wie es Nietzsche ein halbes Jahrhundert später erschaute, er wußte nichts von der oft glühend hervorbrechenden Leidenschaftlichkeit dieses Volkes, von der Spannung ihrer Sinne, wie sie sich später Rodin offenbarte. Er sah nur Ruhe in ihnen. Deshalb hat er, der Germane, einen Griechentypus geschaffen, der auf die Germanen wiederum und hier im besonderen auf jene gelehrten Einzelgänger den tiefsten Eindruck gemacht hat.

Die aber waren doch nur eine ganz dünne Schicht. Das Volk blieb fast unberührt davon. Der einfache Mann kennt jene sublimierte Sehnsucht nicht, die aus den Antrieben sozialrevolutionärer Umwälzung den Klassizismus erschuf. Dinghaft, sachlich, real ist seine Tätigkeit, real sein Vergnügen, real seine Kunst. Die Welt begrifflichen Denkens und begrifflichen Schauens ist nicht die seine. Die Kunst, die aus dem Volke kommt und zu ihm spricht, ist anekdotisch, realistisch. Die Schwanthaler, Klenze und Cornelius blieben in München immer Fremde. Die Glyptothek war dem Altbayern das „Narrische Kronprinzenhaus“. Neben jener antikischen Begriffskunst bestand eine realistische Richtung weiter, wie sie als Kern auch im Rokoko enthalten



Gottfried Schadow: Reiter

war. Sieht man einmal ruhig hin, ohne an die Schlagworte von Fremdländerei, Franzosenkunst, Hofstil zu denken, so bemerkt man erst, in welchem eminentem Maße dieser Stil anpassungsfähig und demgemäß volkstümlich war. Im Süden war er prunkvoll, ausschweifend in seinen Ausladungen, im Norden realistisch charakterisierend, bohrend, zopfig. In jedes Bürgerhaus zog er ein, in jede Bauernstube. Noch heute lebt er dort sein fröhliches Leben. Von Friedrich dem Großen bevorzugt, der noch in einer Zeit, als schon die gemessene Geradelinigkeit Mode war, in den geschwungenen Linien fortbauen ließ, erhielt er sich in Berlin in Gottfried Schadow, durch Chodowiecki und Tassaert übermittelt.

Niederer Abkunft entstammend, Handwerker, saftig und lebensnah, sachlich und materialfroh, aller gelehrten Abstraktion tief abgeneigt, wie sie in Weimar und Rom gepflegt wurde, ist Gottfried Schadow der Vertreter jener breiten und unverbrauchten Schicht des Kleinbürgertums, das in den Umwälzungen der Jahrhundertwende mit Rechten und Mächten ausgestattet, sich noch lange

seiner selbst nicht bewußt wurde, wie es das gehobene Bürgertum tat, sondern in freudiger Erfüllung der nächsten Tagespflichten dahinlebend, erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts langsam zur Reife gelangen sollte.

Das Grabmal für den Grafen von der Mark (1790) in der Dorotheenkirche in Berlin ist noch voller Dix-huitième bei aller angenommenen Kühle. Auf dem Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen bäumt sich das Barockgroß, geführt von einem Genius in flatterndem Gewande. Als römischer Imperator reitet es der König. In bauschigem Schwunge wogt ihm der Mantel um die Schultern, und befehlend weist die Rechte mit dem Kommandostab nach vorne. Blättert man einmal die Zeichnungen durch, breite mit schwarzer Fettkohle angelegte Blätter, oder die flotten Rötelskizzen voller Augenblickssituationen, verfolgt man des Künstlers Schaffen bis zu den Tonmodellen, so fallen die unklassizistisch weichen, blutvollen Formen auf, wie sie Thorwaldsen niemals gesehen hätte. Selbst bei ernstesten Sujets kann sich Schadow davon nicht lösen. Bei einer lebensgroßen Statue der Hoffnung, durch den Anker in ihrem christlichen Charakter noch besonders betont, ist das Gewand von der rechten Schulter herabgeglitten, den weichen Busen zur Hälfte entblößend, während es die linke Brust in ihrer knospenden Fülle durchschimmern läßt. Das Gesicht ist weit entfernt von der erdenentrückten Hoheit Thorwaldsenscher Bildungen. Es erinnert in seiner sinnlichen, locken-umspielten Hübschheit noch durchaus an den Typus der abgelaufenen Zeit. Wagte es also Schadow, den menschlichen Akt ohne klassische Purifikation zu geben, so wagte er es auch, den bekleideten Menschen, wie er im Leben wandelte, in die Plastik herüberzunehmen. Jede Idealisierung weist er dabei weit von sich. „Es gibt kein Abstraktum und soll keines geben,“ schreibt er selbst, „weder in der Natur noch in der Kunst. So gibt es keine schöne ideale Menschheit, sondern vorzüglich schöne Menschen. Wer einen Menschen macht oder bildet, der mache einen Mann oder ein Weib, und zwar von bestimmtem Charakter, so schön er wolle, nur daß man genau seine Individualität kenne und seine Meinung und Bestimmung wisse.“ Der Sohn des Rokoko, als der er im Entwurf zum Friedrichsdenkmal erschien, entwickelte jetzt nur das in diesem enthaltene realistische Element weiter; handelt es sich doch um keine Gegensätze, da der Realismus eines der wesentlichsten Besitztümer dieser Kunst immer gebildet hatte.



9 · Christian Rauch, Büste Scharnhorsts



10 · C h r i s t i a n R a u c h , F r i e d r i c h d e n k m a l i n B e r l i n

1794 ist der Ziethen auf dem Wilhelmsplatz entstanden. Eine Figur im Zeitkostüm. Der General in verschnürter Husarenuniform, den Dolman um die Schulter, die Pelzmütze auf dem Kopf. Mit gekreuzten Beinen steht er kerzengrade an einen Baumstamm gelehnt. Die Linke ist auf das Schwert gestützt, die Rechte sinnend ans Kinn gelegt. Höchst geschlossen in der Blockwirkung, zweifellos als Denkmalsplastik vollendet, aber wie unklassizistisch, wie malerisch! Welche Unsumme im Grunde doch gänzlich unplastischer Schnüre, Knöpfe, Troddeln, welch farbiges Leben in dem häßlichen, tief gefurchten Gesicht. Man besehe die rechte Hand. Jede Ader, jeder Knorpel ist herausgehoben und durchgearbeitet, ein Schlag für jeden Klassizisten. Hatte nicht Herder ganz unzweideutig gesagt: „Diese Adern an Händen, die Knorpel an Fingern, die Knöchel an Knien müssen so geschont und in Fülle des Ganzen verkleidet werden; oder die Adern sind kriechende Würmer, die Knorpel aufliegende Gewächse dem stillen, dunkel tastenden Gefühl.“

Am schlagendsten aber wird der Unterschied, wenn man eines der Reliefs Thorwaldsens mit einem jener vom Sockel des Denkmals vergleicht. Dort alles auf ein Minimum von Bewegung reduziert, sonnige Stille; hier stärkstes Leben. Pferde bäumen sich, stürzen, Säbel blitzen durch die Luft; das Getöse des Kampfes darzustellen, scheint angestrebt; sogar der Dampf wird modelliert wie im Rokoko. Dort alles in der Breitendimension entwickelt, Vermeidung jeder Verkürzungen, aller Überschneidungen, Klarlegung sämtlicher Funktionen; hier vier hintereinander gelegte Ebenen, vier Pferde nebeneinander in den Tiefenraum hineingestellt, mit fast illusionistischer Technik, gewagte Verkürzungen, wie etwa ein von der Kruppe aus gesehener Gaul. Dort Reduktion der Szene auf eine Versammlung von Menschen in ruhiger Coexistenz; hier eine Masse naturalistischen Gerätes, reiterliche Bewegungen und Stellungen, die alles besitzen, nur nicht die Schönheit gelöster Glieder.

Das war konsequenter Realismus, aber er war auch nicht jedermanns Sache. Das gehobene Bürgertum, das eben an die Seite des Adels eingerückt war, eine eigene eingeborene Kultur nicht besaß, und durch Erwerbung von Bildung seine Existenzberechtigung nachweisen mußte, schätzte die Schadowschen Derbheiten nicht sehr. Was man verlangte, war eine Kunst, die nicht auf alle Lebenswahrheit verzichtete, und sich einzig in abstrakten Regionen

bewegte, wie jene Thorwaldsens, hinwiederum aber auch keine Häßlichkeiten mehr zeigte, wie es die des alten Schadow tat.

Christian Rauch befriedigte dieses Bedürfnis vollständig, so vollständig, daß man in Berlin sagen konnte, Schadows Ruhm sei in Rauch aufgegangen. Rauch ist der Kompromiß. Den kräftigen Schichten des breiten Volkes entstammend, Sohn eines Kammerdieners, ohne höhere Schulbildung, ja selbst sieben Jahre lang in dieser Stellung am preußischen Hof, wird er Thorwaldsens Schüler in Rom unter dem geistigen Einfluß Wilhelms von Humboldt. Als er den Sarkophag der Königin Luise in Rom fertiggestellt hatte und ihn expedierte, stopfte er ihn mit antiken Autoren voll. Dies also ist der Mensch. Ein gesunder klarblickender Preuße aus der Mittelschicht, affiziert mit den Bildungsambitionen seiner Zeit. Nicht anders seine Kunst. Thorwaldsenser Klassizismus unter Vertiefung des Charakteristischen, oft belebt durch romantischen Schwung. Prachtvolle Portraitbüsten. Frauenköpfe von edlem Schnitt in klassizistischer Formenbehandlung. Stumpfnasen sind gemildert, Falten geglättet, die Stirn ruhig emporgewölbt, die Proportionen ausgeglichen. Die Männerköpfe sind mehr auf das Charakteristische gearbeitet. Tiefgegrabene Furchen bieten dem Licht Gelegenheit zu reicher malender Arbeit. Immer aber ist der Gesamteindruck fest zusammengenommen und ins Bedeutende hinaufgehoben. Die Goethebüste galt den Zeitgenossen als der beste Ausdruck der Idee des Weimarer Olympiers. Die Tendenz zur ideellen Abstraktion ist überhaupt vorherrschend in Rauchs Schaffen, ganz im Sinne klassizistischer Anschauung. Sein erster Entwurf für das Friedrichdenkmal von 1831 zeigt die Trajansäule und den König davor als römischen Imperator auf klassischem Rosse. Vergleicht man den Entwurf mit dem Schadowschen, so bemerkt man erst recht die unterstrichene Klassizität Rauchs. Knappe Modellierung, verhaltene Pathetik, Steigerung der Formen ins Absolute. Als die Helden der Freiheitskriege, die Scharnhorst, Gneisenau, Blücher und Bülow, darzustellen waren, die in antiker Verkleidung wiederzugeben doch nicht anging, fand Rauch eine Vermittlung. Von der schlichten Stehstellung Schadows wich er ab und gab seiner antik entwickelten Figur durch interessante Drehungen und Wendungen, durch Kontrapost und Übergreifen eine, wie er glaubte, höhere Bedeutung; die Uniform, die Schadow noch getreulich mit allen Schnürchen

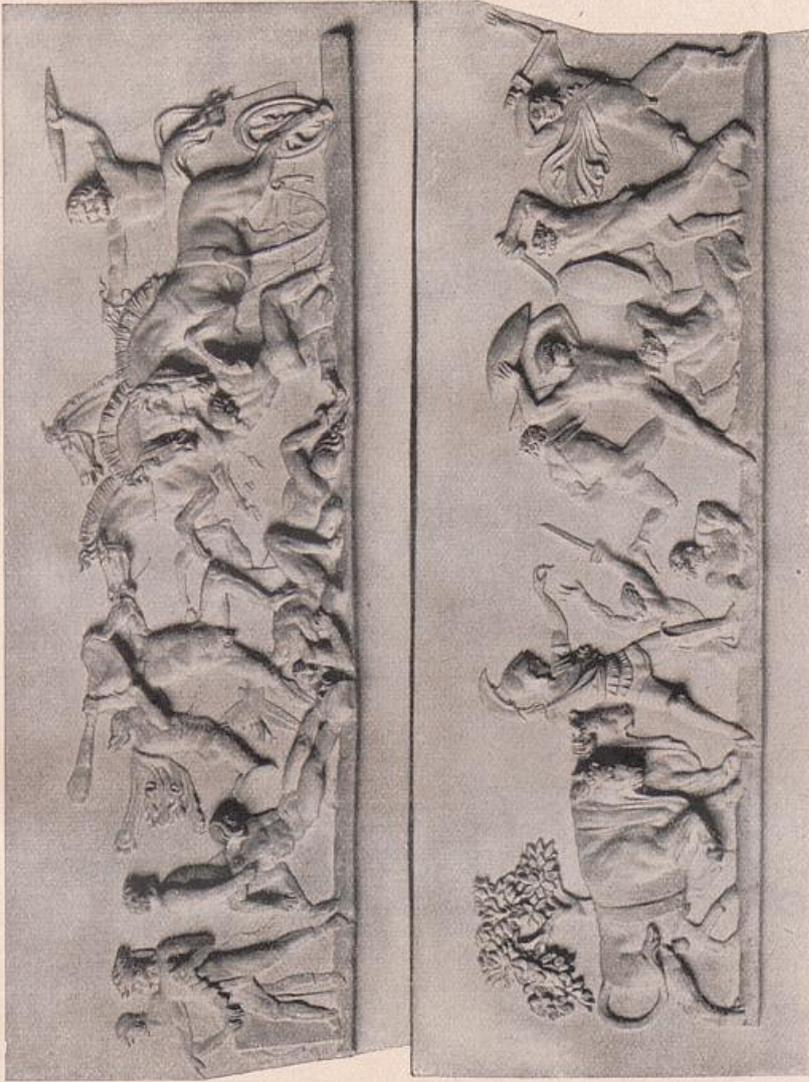


Christian Rauch: Entwurf zum Friedrichdenkmal

und Quästchen wiedergegeben hatte, maskierte er durch das antik-barocke Versatzstück eines zeitlosen Mantels, der in gewaltigem Schwunge die Schultern umwehte, die der Mode unterworfenen Uniformdetails bedeckte und dabei auch der Figur eine imponierende Gesamtansicht sicherte. Malerisches Leben erwachte in den unruhigen diagonalen Faltenzügen. Der antiken Aufgabe des Mantels, die Figur ruhig zu folliieren, wurde er entfremdet und zum technischen Bravourstück gemacht. Viel unechte Pathetik, Empiretheaterdonner kam dadurch in die Skulptur hinein, wovon der biedere Realismus Schadows noch nichts gewußt hatte. Aber den Zeitgenossen gefiel das. Das werktägliche Kostüm war gewahrt, die Steigerung ins Erhabene, die der Gebildete nicht entbehren konnte, war undiskutierbar vorhanden.

Doch auch hierbei durfte Rauch nicht stehen bleiben. Er mußte den ganzen Leidensweg bis zum Realismus der Kanonenstiefel, der Spitzenjabots

und der Riemenschnallen gehen, der ihm, dem Thorwaldsenshüler, so zuwider war. Die Folge seiner Entwürfe zum Friedrichdenkmal, von 1831 bis zu dessen endlicher Vollendung 1851, stellt ihn dar. Jeder neue Entwurf eine neue Station. Stückweise wird die Antike dem Willen des Königs und dem Geschmack der Menge geopfert. Verzweifelt sucht Rauch da und dort noch etwas zu retten: den König in halb idealer Tracht, barhäuptig mit Mantel, ohne Bügel reitend, auf dem Sockel Genien, ideale Kämpfe, Symbole. Alles muß weichen. Was am Ende zustande kam, war der bekannte Tafelaufsatz vor der Bibliothek in Berlin. Der Historismus hatte gesiegt. Statt einer Verewigung Friedrichs des Großen, des Schöpfers der preußischen Großmacht, ein patriotisches lebendes Bild in drei Abteilungen. Oben der Alte Fritz nach Chodowiecki. Aus den Zeichnungsmappen des Rauchmuseums kann man ersehen, daß Rauch ihn eingehend studiert hat, eine volkstümliche Anekdotenfigur mit Dreispitz und Krückenstock. Der die Schulter umwallende Mantel soll für die imponierende Wirkung sorgen. Auf dem Postament vier fürstliche Generale an den Ecken auf tänzelnden Pferden, dauernd eine Gefahr für die Heerführer und Gelehrten bildend, die dazwischen in stummem, pathetischem Gebärdenspiel das ungemütliche Leben an ein Relief angelehnter Freifiguren führen. Rauch ist hier seiner künstlerischen Tradition völlig untreu geworden. Aus dem strengen antiken Flachbild, wie er es in wahrhaft musterhafter Weise beim Blücherdenkmal gegeben hatte, aus dem technisch durchaus konsequenten, realistisch-illusionistischen Relief Schadows hat er ein „Schlachtenpanorama“ gemacht. Gewiß, die Einheit der Rückfläche ist gewahrt. Die Freifiguren heben sich deutlich davor ab. Trotzdem ist die Art, wie zwischen den Flachreliefs und den Reitern durch Quasifreifiguren vermittelt wird, ein künstlerisches Ausgleiten. Dazu kommt noch, daß der Realismus auf dem Sockel etwas sehr weit getrieben wird. Man glaubt kaum, den begeisterten Schüler Wilhelms von Humboldt in dem Künstler wiederzufinden, der mit wahrer Wonne die Warzen auf den Gesichtern anbringt. Sein ehemals so sicherer plastischer Geschmack, der besonders in den verschiedenen Portraitbüsten zum Ausdruck kam, hat den Künstler beim Friedrichdenkmal sehr im Stich gelassen. Wenn das Material dort auch nicht Marmor ist, sondern Bronze, so durfte er trotzdem alle diese Pferdezügel, Bügelriemen, Schnallen, Hemdkrausen, Säbelscheiden nicht



11. Ludwig Schwanthaler, Reliefs

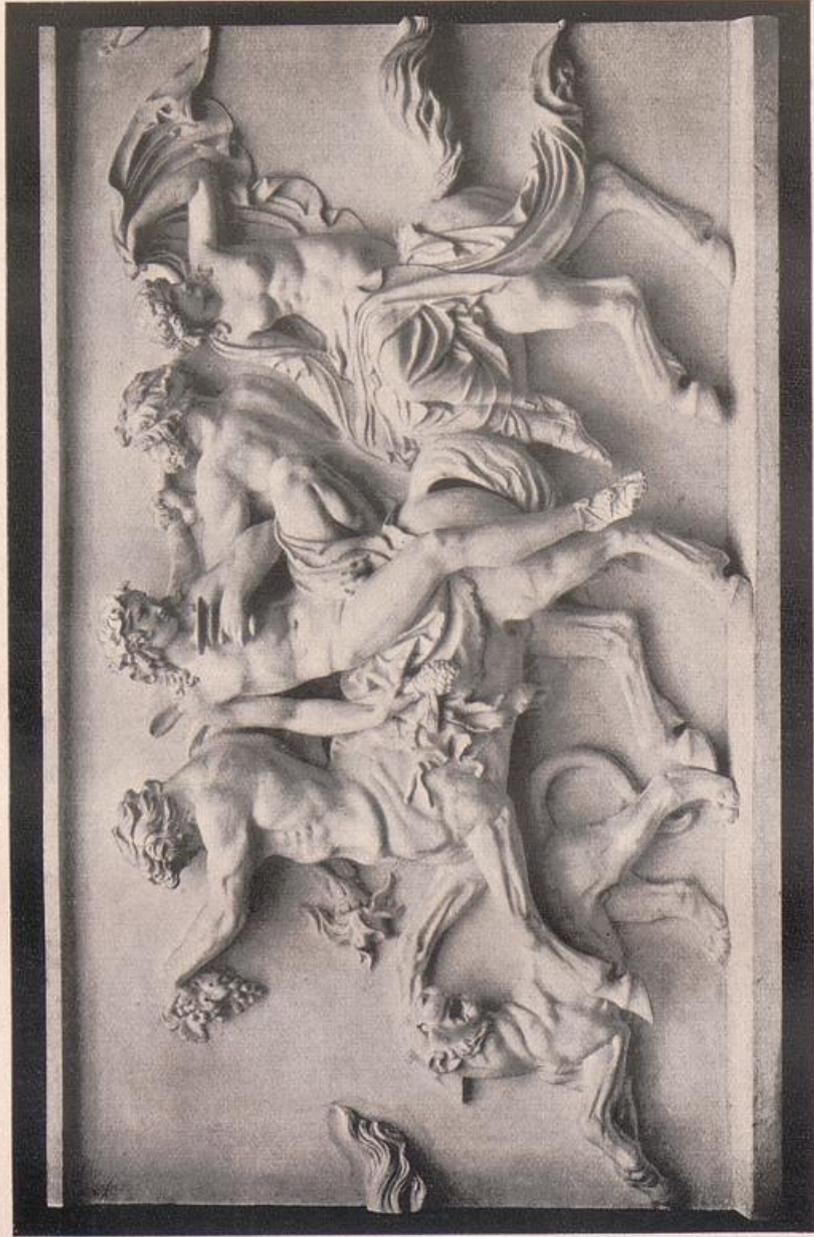
Phot. Riehn u. Reusch, München



12 · *Ernst Rietschel, Lessingdenkmal*



13 · *Friedrich Drake, Gruppe von der Schloßbrücke in Berlin*



14 · Julius Hähnel, Bacchus relief

machen. Sein Vorbild hat denn auch in der Zukunft sehr verderblich gewirkt.

Faßt man zusammen, so kann das Gesamturteil über Christian Rauch bei weitem kein so günstiges sein, wie es die Mitwelt über ihn hatte. Belhomme, Bildungsphilister von zweifellos schönem Talent, ja von hervorragender Portraitbegabung, hat er allzusehr dem Tagesgeschmack gehuldigt, den Königen, Prinzessinnen und Gebildeten nach dem Sinn gearbeitet, um den Eindruck einer künstlerisch geschlossenen Persönlichkeit von aufwärtsweisender Bedeutung zu hinterlassen. Seine lebenswürdige, verbindliche Kompromißnatur hat ihm eine zeitliche Berühmtheit geschaffen, die nur wenigen beschieden ist; um den großen Nachruhm brachte sie ihn.