



Denkmäler

Geschichte des Denkmals

Hofmann, Albert

Stuttgart, 1906

Achte Abteilung. Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78645](#)

2. Abschnitt.

D e n k m ä l e r .

Von

ALBERT HOFMANN.

»Monumente sind Denkmäler von Kulturprinzipien, finnliche Darstellungen des inneren Wesens, der lebendigen Ideen, welche eine Zeit beherrschte haben.« (*Gregorius.*)

»Diese Steine reden von den Geschicken und der Gefügung des Volkes und erzählen manches, was die Geschichtsbücher verschweigen.« (*W. H. Riehl.*)

»Das Denkmal ist die Dithyrambe der Geschichtsschreibung.« (*Albert Hofmann.*)

P a r e g a .

»Te saxa loquuntur.«

»Te saxa loquuntur!« — »Dich rühmen die Steine!« Die symbolischen Worte des Neuthores in Salzburg, seinem Erbauer, Erzbischof *Sigismund*, gewidmet, setze ich an den Beginn dieser Arbeit, die es nicht ohne Zagen unternimmt, die reiche Kunst der Denkmäler in einem Abrisse zu schildern, der, so ausgedehnt er auch sein mag, diesem grossen Gebiete gegenüber doch immer nur ein Abriss sein kann.

t.
Uebersicht
der
Entwickelung.

»Dich rühmen die Steine!« Es liegt ein tiefer und poetischer, ein lebendiger, ein schon in dem Buch aller Bücher ausgesprochener Gedanke in diesen wenigen Worten. Der dauernde Stein, das ewige Erz sind seit dem Beginn aller Kulturregungen erwählt worden, den flüchtigen Gedanken bleibend zu bannen, der Mitt- und Nachwelt bis zu den entferntesten Geschlechtern zu erzählen von Ereignissen und Verdiensten, geeignet, den Fortschritt der Menschheit in dem ihnen zugewiesenen Masse zu fördern. Wahrlich ein edler Zweck! Ein Zweck, würdig, dass ihm eine stetig aufsteigende Entwicklung der Kunst der Denkmäler, der künstlerisch gestalteten Dithyramben der Geschichtsschreibung, gegenübersteände. Davon aber kann ich nicht erzählen. Kein ununterbrochen fortschreitendes Werden, von einfachen Anfängen zu schöner Erfüllung gebracht, vom kindlichen Stammeln zur gereiften Sicherheit geführt, mit der Krone einfarmer Meisterschaft gekrönt; sondern bald aufsteigend, bald fallend, sanft und jäh, jetzt von den Ereignissen getrieben voll Leidenschaft und Sturm wie das unendliche wogende Meer, dann wieder in breiter Ausdehnung sich seicht ergießend, ohne Kraft und Inhalt, wie die im Sande verlaufende gebrochene Welle, so stellt sich die Kunst der Denkmäler dar. Selten ragt eine

fest gegründete Spitze hervor. Nur einmal ist von *Pietro Aretino* der berühmte Brief vom 15. September 1537 an *Michelangelo* geschrieben worden, in welchem die Stelle vorkommt: »Es gibt viele Könige auf der Welt; aber es gibt nur einen *Michelangelo*.« Und nur einmal sind darin ferner die bewundernden Worte gesprochen worden, die *Bottari* in den *Lettere Pittoriche* (III, S. 87) veröffentlicht hat. »In Euren Händen,« schreibt der scharffinnige aber verrufene venezianische Satiriker, dem man bei aller Verachtung diesmal um so mehr glauben darf, als er von *Michelangelo* keinen Lohn zu erwarten hatte, »in Euren Händen liegt die Idee einer neuen Natur verborgen; denn die Schwierigkeit der zeichnenden Linie wird Euch so leicht, dass Ihr mit den Umrisslinien des Körpers schon das Endziel der Kunst erreicht. Wunderbar! Selbst die Natur, welche nichts so hoch stellen kann, dass Ihr es nicht mit Eurem Fleiss ergründet, kann ihren Werken nicht die Majestät einflössen, welche alles, was die erhabene Kraft Eures Pinsels oder Meissels schafft, von selbst besitzt . . .« Nicht häufig ist einem Könige der Kunst, wie dem titanischen Meister der Mediceergräber, eine solche Anerkennung zu teil geworden, und die Geschichte hat sie bestätigt. Nur einmal ist mit gewaltigem Sinn für Gröfse das figurenreiche Grabmal *Maximilian's* in der Hofkirche in Innsbruck geplant und zum grössten Teile auch ausgeführt worden, und einsam stehen die kraftvollen Gestalten des *Colleoni* in Venedig, des *Grossen Kurfürsten* in Berlin auf ihren Postamenten. »Welch ein Sturz!« konnte *Reichenberger* rufen, indem er das Werk *Schlüter's* mit dem Denkmal im Lustgarten verglich.

^{2.}
Gegenfazze.

Sonst allenthalben Gegensätze und vorzeitiges Nachlassen. *San Lorenzo* in Florenz und *San Pietro in Vincoli* in Rom enthalten die unvergänglichen Beispiele riesenhaften Wollens und ohnmächtigen Versagens, begeisterten Anfangs und missmutigen Fallenlassens, grösster Gedanken und kleinster Ausführungen, fördernder Kunst und hemmender Verfolgung, geschichtlicher Erfolge und politischer und kriegerischer Niederlagen, kurzum den ganzen Umfang menschlicher Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit. Das beherrschende Merkmal der bedeutendsten Werke unseres Gebietes ist die tragische Verknüpfung von Wollen und Versagen, von Kunst und Hass, von Begeisterung und Entmutigung. Und noch nach anderer Richtung wird dieses merkwürdige Bild des Gegensatzes erweitert. Neben dem Standbilde des Arabarchen unter den Denkmälern berühmter Männer auf dem *Forum Augusti* in Rom, eines römischen Beamten, der sich in seinem Amte bereichert hatte und dadurch den Zorn *Juvenal's* so erregte, dass er aufforderte, das Denkmal in jeder Art zu beschmutzen, besaß das klassische Altertum das Denkmal der *Athena Promachos* auf der Burg in Athen, zu dem Taufende in ehrfurchtiger Verehrung wallfahrteten, und welches der Schiffer von weiter Ferne als das willkommene Zeichen seiner Heimat begrüßte. Neben den tieffinnigen Mediceergräbern in Florenz, die heute noch in ihrer Bedeutung den Zwiespalt der Meinungen hervorrufen, in welche *Michelangelo* das grosse Leid seiner Zeit versenkte und bei denen er den geschichtlichen Wert der Persönlichkeiten seiner geringen Bedeutung wegen vollkommen unterdrückte, neben diesen Denkmälern einer gedankenreichen politischen Allegorie stehen die Reiterstatuen der verdienstlosen Regenten aus dem Hause *Oldenburg* in Kopenhagen, *Christian V.* auf dem Königs-Neumarkt und *Friedrich V.* auf der Amalienburg, welche in der Sprache des Volkes wie in den Kreisen der Gebildeten nur »das Pferd auf Königs-Neumarkt« und »das Pferd auf Amalienburg« genannt werden, also Werke ohne geistigen Inhalt, ohne Denkmalgedanken. Zwischen den

Statuen des makedonischen Königs *Philip* und des Spartanerkönigs *Archidamos* stand in Delphi das Bild der schönen Hetäre *Phryne* von *Praxiteles*, und neben der Statue des *Herzogs von Alba*, die das Volk von Antwerpen im Jahre 1574 mit einem Strick um den Hals durch die Straßen der Stadt zog, steht die aus dieser Statue im Jahre 1635 gegossene Christusstatue über dem Eingang der Kathedrale in Antwerpen.

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts entsteht unter *Gibbon's* kunstgebütteten Händen die Statue des Königs *Jakob II.* aus dem Hause *Stuart*, und wird auf einem vorläufigen Sockel in den Gärten von Whitehall aufgestellt. Wenige Jahre später entging der König nur durch schleunige Flucht dem Schicksal seines Vorgängers *Karl I.*; sein Denkmal war eine wertlose Masse Bronze und blieb es bis auf unsere Zeit, in welcher es nach mehr als 200 Jahren in Gefellschaft des Reiterstandbildes *Richard I.* auf dem kleinen Platze neben dem Westminstercastell in London das Andenken an den »König von England, Schottland, Frankreich und Spanien, den Beschützer des Glaubens« verkünden soll.

3.
Schicksal
der
Denkmäler.

Nach den Ereignissen des spanisch-amerikanischen Krieges des Jahres 1898 haben die Frauen von Granada das Standbild des *Christof Kolumbus* gesteinigt, weil sie in dem kühnen Seefahrer die Ursache für das Unglück Spaniens erblickten. Einst in glühender Begeisterung für die Ausdehnung der kolonialen Macht gesetzt, ist es nach dem Zusammenbrechen derselben das Ziel der Aeußerungen der ungeleiteten Instinkte des Volkes geworden. — Vor wenigen Jahren hat man den Aufruf zu einem Denkmal für den scharfblickenden Schilderer österreichischen Volkstums, für *Ludwig Anzengruber*, verbreitet und dabei den Satz ausgesprochen: »Die Menge ist aufgewacht aus ihrer dämmerigen Gleichgültigkeit, und dankbar ist das Volk besonders dem Dichter, der des Volkes nicht vergaß. Stolz sind die Städte wie die Dörfer, wenn ein bedeutender Mann aus ihnen hervorgegangen; überall entstehen Denkmäler, große oder kleine, und es ist ein heiliger Wettbewerb entbrannt, die führenden Geister zu ehren.« Heute kündet ein Standbild den Ruhm des mutvollen Volksdichters. Und in derselben Stunde, in welcher dieser Satz für die Gebiete der deutschen Sprache geschrieben wird, wird sein Grundgedanke in England Lügen gestraft, wo zu einem Denkmal für *Byron* in Aberdeen nicht einmal ein Drittel der nötigen Summe aufgebracht werden konnte, wo der Aufruf für ein *Stevenson*-Denkmal noch weniger Erfolg hatte und der Plan eines Denkmals für *Carlisle* in Edinburg sogar ganz in Vergessenheit geriet. Für ein Nationaldenkmal für *Burns* in Manchline ist ein zweiter Aufruf nötig geworden¹⁾. Und doch bedeuten die genannten Namen die Spitzen der Vertreter des modernen Geistes in England.

In Eger, an der Grenze zweier mächtiger Reiche, wird unter dem Eindruck der Bedrückung des Deutschtums in Oesterreich der Beschluss gefasst, dem Andenken des unsterblichen Begründers des mächtigen Deutschen Reiches einen Denkstein zu widmen; aber aus Gründen der Staatserhaltung wird diesem Beschlusse die obrigkeitliche Genehmigung versagt. Der gleiche Kampf um die Erhaltung der Nationalität wurde wie im Osten so auch im Westen ausgefochten durch die Errichtung eines *Goethe*-Denkmals in Straßburg, welches als ein neues ideales Band die wieder gewonnene deutsche Stadt Straßburg mit dem Reiche und dem Vaterlande verbinden, welches wie das Münster ein Symbol sein sollte, dass Straßburg und Deutschland allen politischen Wandelungen zum Trotz zu einander gehören. Aber

¹⁾ Siehe: Beil. zur Allg. Zeitg. 1899, Nr. 40.

während von der einen Seite gefagt wurde, das Denkmal gelte dem großen deutschen Manne, der in sich unzählig Vieles verkörperte, der als Toter lebensvoller wirke wie mancher Lebendige, den man mit dem Worte begrüßt, das *Ernst Curtius* am Todestage *Friedrich des Großen* ausprach: »Sei gegrüßt, Lebendiger!«, wurde der weimarianische Olympier von der anderen Seite in scharfer Weise bekämpft; der freien Würdigung des deutschen Geistesheros trat die religiopolitische Verurteilung gegenüber. Freilich erfolglos, und so sehen wir denn den weiteren Gegensatz entstehen, dass der junge *Goethe* in Straßburg neben den tapferen *Kleber*, dass der deutsche Geistesheld neben den französischen Kriegshelden tritt. — In Prag wird dem Magister *Johannes Hus* ein Denkmal errichtet; aber in dem Augenblicke, in dem *Hus* wieder der Held des Tages, sein Andenken in Böhmen wieder lebendig geworden ist, das czechische Volk sich mit Recht seines welthistorischen Märtyrers der Gewissensfreiheit erinnert, wird er aus ähnlichen Gründen bekämpft, mit welchen die Gegner gegen die Straßburger *Goethe*-Statue anstürmten, und die gleichen jungczechischen Kreise, welche mit der Anregung zur Errichtung des Denkmals anerkannten, dass in erster Linie der Märtyrer von Konstanz dem czechischen Volke seinen Anteil an der Geschichte des modernen Geisteslebens sicherte, weichen dem Ansturm und legen am Fusse des Denkmals Verwahrung ein gegen die Gemeinsamkeit mit dem geistigen Befreier der Nation. — Auf dem St. Georgsplatz zu Budapest ließ Kaiser *Franz Josef I.* das *Hentzi*-Denkmal errichten zum Andenken an die bei der Verteidigung der Festung Ofen in der ungarischen Insurrektion gefallenen Soldaten. Das Denkmal war in Ungarn von jeher nicht beliebt. Unablässig richtete sich das Augenmerk auf seine Entfernung, bis die politischen Vorgänge des Jahres 1898 zu einer solchen führten. Der plötzliche Tod der Kaiserin *Elisabeth* in Genf trat hinzu, und man beschloss, an der Stelle des *Hentzi*-Denkmals ein Kaiserin *Elisabeth*-Denkmal zu errichten. Dazu schrieb *Moriz Jokai*: »Sieh' da, unsere zum Himmel gefahrene Schutzheilige wirkt auch über ihr irdisches Dasein hinaus Wunder für uns. Sie trocknet die letzte Thräne, die schon zur Perle verhärtet war, vom Antlitz unserer Nation. Sie heilt die letzte Wunde unseres Empfindens, von der wir sagen, dass sie nicht schmerzte, die aber dennoch weiterblutete. Jenes Denkmal aus Erz galt ja der Erinnerung an Helden, die im mutigen Kampfe fielen, und denen auch die Gegner die Achtung nicht versagten konnten. Es war aber dennoch eine schmerzhafte Erinnerung unserer Vergangenheit, ein eisernes Gespenst, welches den Schleier, der die Vergangenheit verhüllt, durchbrach. Es wird nun durch das Denkmal unserer angebeteten Königin abgelöst werden. Es war die Inspiration ihres erhabenen Sinnes, die in dem Herzen des trauernden Königs zur That geworden. Möge sie das ewige Licht in der Heimat der Sterne umstrahlen! Unsere erhabene Königin sei von Gott gesegnet!« — So leiten die auf- und absteigenden Kräfte des künstlerischen Vermögens und Unvermögens, die hochgehenden Wogen der Politik und der menschlichen Leidenschaften, die verehrende Liebe und der feindliche Hass die Geschichte der Denkmäler, von welchen man in noch höherem Masse als von den Büchern sagen kann: *Habent sua fata libelli*.

Und wie verschieden Wollen und Können! Neben einer Periode gewaltiger Ereignisse, neben den großen Begebenheiten der Weltgeschichte steht ein Wollen voll großer Vorsätze, voll starker Kraft, bisweilen mit vollem Gelingen gekrönt, häufiger aber von gescheiterten Hoffnungen und zerbrochener Willenskraft berichtend.

Neben Werken, auf denen der Hauch einer ewigen Jugend ruht, über denen ein immerwährender Frühling ausgebreitet ist und die eine Seele besitzen, die im Wechsel der Empfindungen und Anschauungen des Tages nicht altert, steht eine unendlich grössere Zahl von Werken, welche, mehr aus Uebung und geschäftsmässigem Drang geboren, die edle Uneigennützigkeit der seelenvollen und heiligen Künstlerschaft vermissen lassen und mit dem trügerischen Mittel des Eintagsglanzes zu täuschen suchen. Aber »wie über die Menschen, so auch über die Denkmäler lässt sich die Zeit ihr Recht nicht nehmen« (*Goethe*). Die Zeit richtet; sie richtet scharf und unerbittlich. Wer künstlerisch schafft, muss dies thun mit dem frommen Glauben an die Zukunft, der sich auf ein unbefangenes Vertrauen zum Leben gründet. In diesem Vertrauen auf die Zukunft findet der Künstler die Kraft, in dem Schwanken der Ziele, in den wechselnden Ueberzeugungen des Tages, in den bewegten Zeiten des Ueberganges seine Scheu vor grossen Thaten, die eine natürliche, eine menschliche Eigenschaft ist, zu besiegen und zu Werken zu schreiten, welche nur aus der aus grossen Ereignissen geborenen tiefsten Aufregung der Seele entstehen können.

Zu allen Zeiten wurde die Denkmalkunst geübt. Bald stand sie unter dem Einfluss der Gottheit, bald unter dem Einfluss von Menschen, welchen eine über die natürlichen Grenzen hinausirrende Verehrung der Göttlichkeit ähnliche Eigenschaften beilegte; eine Zeit lang zog sie nur die an der Spitze staatlicher und kirchlicher Gemeinschaften stehenden Personen in den Kreis ihrer Darstellung, und heute dringen in denselben die hervorragenden Glieder des Demos in breiten Mengen ein. So ist die Geschichte der Denkmalkunst eine lapidare Geschichte der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft, des Individuums, und aus den gleichen Ursachen, aus welchen man die Geschichte der menschlichen Gesellschaft als eine Geschichte des menschlichen Selbstbewusstseins erklärt hat, ist die Geschichte der Kunst der Denkmäler als eine Geschichte der idealistischen Erhöhung des Menschen und des Menschendaseins zu erklären. Diese Geschichte kann nicht nur in historischer, sondern auch in geographischer Weise verfolgt werden. Wer es unternimmt, von Westen nach Osten, von Norden nach Süden mit seinen Beobachtungen fortzuschreiten, kann für das Gebiet der Erde in geographischer Reihenfolge ähnliche Wahrnehmungen machen, wie sie in historischer Beziehung rückwärts blickend in den Gebietsteilen der Erde gemacht werden können, von welchen wir eine historische Entwicklung, die nach Jahrtausenden rechnet, kennen. Es haben sich also die verschiedensten Zeiten, die verschiedensten Völker in den verschiedensten Ländern mit den verschiedensten Lebensbedingungen mit dem Denkmalgedanken beschäftigt. Die Verfuchung liegt nahe, den vorstehenden Satz zu beenden: in der verschiedensten Weise. So natürlich und logisch aber diese Endigung sein würde, so wenig entspricht sie dem thatsächlichen Ergebnisse. Der Mensch ist überall doch nur Mensch, und sein Vorstellungsvermögen und das aus ihm abgeleitete Kunstvermögen haben Begrenzungen, welche sich in verhältnismässig engem Umfang halten, so dass schon einer unserer bedeutendsten Anthropologen, *Adolf Bastian*, klagen konnte, dass ein Ueberblick über menschliche Zustände und Vorstellungen eine erschreckende Einförmigkeit nachweisen könne. Einen verwandten Gedanken hat einmal *Goethe* in seinen Maximen ausgesprochen, wenn er feststellt, dass in den geringen Bruchstücken, welche von der gesamten grossen Weltliteratur vorhanden sind, unendliche Wiederholungen sich finden.

4.
Denkmal
und
Gesellschaft.

5.
Häufigkeit
des
Denkmals.

So werden wir uns also bescheiden müssen und werden dazu selbst Zeitläuften gegenüber gezwungen werden, welche, wie die römische Kaiserzeit, die Zeit der Renaissance bis zur Spät-Renaissance und unsere modernste Zeit von einer Denkmalhochflut heimgesucht wurden. So weitgehend das letztere Wort klingt, so ist es doch den modernen Bestrebungen auf dem in Rede stehenden Gebiete gegenüber nicht unberechtigt. Wenn die vorliegende Arbeit zu dem vornehmen Zwecke geschrieben wurde, der künstlerischen Produktion der Zukunft in ihrer bescheidenen Weise nützlich zu sein, so darf sie vor einer offenkundigen Wahrheit nicht zurück-schrecken. Hunderte von Denkmälern entstehen jährlich in Deutschland, Frankreich, Italien, Amerika u. s. w. Die großen politischen Ereignisse des verflossenen Jahrhunderts waren in den meisten Fällen die Anregung dazu, und wo sie es nicht waren, haben sie in solchem Masse auf die Denkweise eingewirkt, dass auch unbedeutendere Ereignisse und Verdienste für würdig befunden wurden, durch ein Denkmal in bleibender sichtbarer Erinnerung festgehalten zu werden. Wäre es anders, es wäre ein versöhnliches Moment in dem künstlerischen Niedergang, welcher infolge der Denkmalflut bis heute angerichtet wurde, und man könnte über den Umstand hinwegsehen, dass es eine zu optimistische Annahme ist, aus einer tiefen seelischen Erregung der Völker, wie sie politische Ereignisse, von welchen die nationale Daseinsberechtigung eines Volkes abhängt, im Gefolge haben, ohne weiteres auch eine seelische Vertiefung der künstlerischen Produktion abzuleiten. Dass eine Verbreitung und eine Vervielfältigung der Produktion nicht auch eine Vertiefung derselben sein muss, haben die letzten großen Wettbewerbe für Entwürfe zu Denkmälern handgreiflich erwiesen. Wenn jede Provinz, jeder Kreis, jede Höhe, jede Großstadt, jedes mittlere Gemeinwesen und jedes Dorf für die Kirche, für die Straße, für den Gottesacker, für das Schlachtfeld zur Erinnerung an große und kleine politische und andere Ereignisse seit der Bildung der heutigen Staatenkonstellationen, d. h. seit dem Niedergang der römischen Herrschaft in Europa, ihr besonderes Denkmal in einer Wertskala von Millionen bis herab zu wenigen Taufen-den haben will, wo soll da die Phantasie herkommen, allen diesen Werken einen besonderen künstlerischen Gedanken zu geben? Es müfste eine Phantasie sein, die nicht aus Hirn und Seele eines irdischen Menschen oft nur mühsam und in wenigen göttlichen Stunden hervorquillt, sondern es müfste eine Phantasie sein, die von irgend einem riesenhaften Wesen der Sage kommt. Dies aber in willenloser Selbst-täuschung anzunehmen, ist unsere Zeit doch wiederum zu kritisch veranlagt, und so bleibt denn nichts anderes übrig, als das künstlerische Defizit der modernen Denkmalkunst des Ausgangs des vorigen Jahrhunderts bis auf weiteres einfach anzuerkennen.

6.
Zeitströmung.

So hart dieses Urteil ist, wie wir gerne zugeben, so fehr findet es keine Erklärung in der Entwicklung der geistigen Strömungen der modernen Welt. Dass wir auf diese im Vergleich zur Vergangenheit solchen Nachdruck legen, liegt in dem in erster Linie praktischen Zweck, den diese Arbeit zu erstreben sich vor-genommen hat. Man kennt das launige Wort von Hobbes: »Sollen wir das Alter ehren, nun wohl, die Gegenwart ist älter als die Vorzeit.« Der aufmerksame Beobachter der intellektuellen Triebe unserer Tage kann sich der Wahrnehmung nicht verschließen, dass der Ausgang des vorigen Jahrhunderts durch einen Triumph der Arbeit gekrönt wurde, der materiellen, gewinnbringenden Arbeit. Die Seelen-kräfte der hervorragendsten Geister vereinigen sich in diesem Punkte und schaffen

eine Lage, die vorzufinden und ohne künstlerische Gewissensbisse sich zu eigen machen zu können, ein angenehmes und leichtes Erbe der grossen Menge unselbständiger Künstlernaturen ist, welche die Kunst in erster Linie vom Standpunkte des materiellen Ertrages betrachten. Wer die Denkmalkunst verfolgt, wie sie sich im Laufe der letzten Jahrzehnte entwickelt hat, dem müssen an ihr die Merkmale solcher Einflüsse auffallen. Nur sehr wenige eiserne Charaktere sind es, welche in dem friedlosen Rennen unserer Tage sich so viel künstlerische Seelentiefe gerettet und erhalten haben, dass sie, das berühmte Wort *Lionardo's* auf sich angewendet, mit Stolz ausrufen könnten: »*Sono scultore io.*« Selbst wer den besten Willen hat, seine Kunst abseits von dem Lärm des geschäftlichen Tagestreibens als hoheitsvolle Göttin im weihevollen Tempel, als liebliche Freundin in der stillen Andacht des Kämmerleins oder als treue Lenkerin bei der Arbeit der Werkstatt zu bewahren, wem Charakterstärke und Festigkeit den Weg, den er bis zu dem hohen Ziele zurückzulegen hat, vorzeichnen, selbst ihm ist nicht mehr eine künstlerische Arbeit in stillem Frieden bescheret, selbst er muss sich hüten, dass ihn das Auf und Ab, das Hin und Her unserer Tage nicht um Ruhe und Raft bringen und ihn nicht vorzeitig müde und verzagt machen.

Eine schroffe Zerklüftung hat unser Inneres zerteilt, und »vom Empfinden der Schönheit bis zur eigenen Produktion, die dem Ideal nur entfernt entspräche, ist ein langer Weg, den wenige zurückzulegen vermögen. Auf diesem Wege, der durch die nüchterne Alltäglichkeit führt, welkt nach und nach der Strauß, den man gepflückt in dem Gäßlein der unmittelbaren Eindrücke; die Farben werden blasser, und die Blätter fallen eines nach dem anderen ab.« Das ist das resignierte Bekenntnis einer am Erfolg verzweifelten und am Zweifel zu Grunde gegangenen Seele. »Werde ich ein guter Bildhauer oder nicht?« — das war die ständige Seelenangst des weit über den Durchschnitt der Künstlermenge begabten Stauffer-Bern. Die Bildhauerei, »das ist die Kunst, die gemacht ist dazu wie keine andere, eine feiertägliche Stimmung im Beschwauer zu erzeugen. Aller Detaillkram und alle Nebensachenkunst hört da von selber auf; der ganze Wert liegt in der edlen Empfindung der lebendigen Form. Die Beschäftigung mit dieser Kunst ist einfach prachtvoll.... Die Plastik ist eine ernste Kunst; sie bewegt sich zwar in engeren Grenzen wie die Malerei; aber schaffend an einem plastischen Kunstwerk muss der Meister ein ähnliches Gefühl kriegen, wie unser Herrgott am sechsten Tage.« Nicht oft hört man dieses Bekenntnis aus dem Munde ausübender Bildhauer, und wenn man es hört, ist es nicht immer ein Bekenntnis innerer Ueberzeugung. Vom Bildhauer verlangen wir gleichwie vom Architekten, dass seine Kunst über das hinausreiche, was der Tag dem Tage bietet, dass aus seiner Thätigkeit ein Segen erwachse für eine ferne Zukunft, dass sich in ihm die schöpferische Kraft, die geistige Vertiefung und die technische Erfahrung vereinigen zu einer Kunst, die den verborgenen Schatz der Seele erschliesst und die Ereignisse des Lebens mit Licht und Glanz, Duft und Farbe umgibt und die Endlichkeit der Dinge unseres Lebens zu einer Unendlichkeit vergeistigt, welche dem Dasein seelischen Wert verleiht und es zu einer vertieften Innerlichkeit führt. Dass dies unter den Verhältnissen, wie sie heute herrschen, nicht leicht ist, sei willig anerkannt.

Wie steht es heute um den Künstler? Oft von Schulen erzogen, in welchen die welken Ueberlieferungen langer Jahre die frischen Regungen jungen Geistes unterdrückten, im vielfach abhängigen Urteil der öffentlichen Meinung verzogen,

7.
Denkmal
und
Künstler.

von Schmeichlern im künstlerischen Machtgefühl überreizt, durch die gesellschaftlichen Strömungen zu einem Künstlerbewusstsein gedrängt, das keine Begründung in den wirklichen Fähigkeiten findet, mag ein Gesellschaftskünstler leicht zu dem Glauben kommen, Kunst und Kunstgefühl seien Dinge, die sich in einer Hand, welche die verhängnisvolle Routine der Virtuosität erworben hat, leicht und nach Belieben formen lassen, um so oder so in dem ewigen Buche der Geschichte ihre Stelle zu finden. Vom Erfolge des Tages getragen, von der Fata morgana flüchtigen Ruhmes getäuscht, von leicht errungener Gunst verwirrt und von glänzenden materiellen Ergebnissen verbendet, läuft der im lauten Getriebe des gesellschaftlichen Lebens stehende Künstler Gefahr, an seinem besseren Denken und Fühlen Verrat zu üben und mit sophistischer Selbsttäuschung unwillig vorbeizusehen an dem Zeichen, welches ihm das mahnende Gewissen der bethörten Kunst in ernster Stunde in flammenden Zeichen vor das fiebernde Auge führt. »Halte dich stolz und denke immer daran, dass deine Kunst auch das Heilige deines Lebens bleiben muss,« schreibt *Gustav Freytag* an den Bildhauer *Emil Fuchs*, den Künstler der schönen Marmorgruppe: Mutterliebe. —

8.
Porträtsstatuen.

Am 9. März 1888 schloss Kaiser *Wilhelm I.* seine müden Augen. Mit Eintritt dieses Ereignisses schlug für die deutschen Bildhauer eine entscheidende Stunde. Solche Gelegenheiten bietet die Weltgeschichte nur selten. Wer sie nicht achtlos vorüberstreichen lässt, sondern mit vollem Bewusstsein ihre Größe erfasst; wer versteht, wie solche Ereignisse die treibenden Kräfte für das künstlerische Werk eines ganzen Lebens werden können, und wer begreift, dass die Geschichte eines grossen Reiches grosse Darstellungen verlangt; wer das begreift und nach dieser Erkenntnis ein Werk schafft — der kann plötzlich aus einem Künstler mit irgend einem mehr oder weniger bekannten Namen der von der Natur berufene Künstler werden; er kann vom Kunsthandwerk zur wahren Kunst emporsteigen; sein Name wächst aus der flüchtigen Tageschronik in die ewige Weltgeschichte hinein. Freilich nur wenige haben den weltgeschichtlichen Augenblick erfasst und begriffen; sonst fand der grosse Moment ein kleines Geschlecht. Das ist eine allgemeine Erkenntnis. Entweder wussten die Künstler die an sie herantretenden Gedanken nicht über das Herkommen hinaus auszugestalten, oder gerade dieses wurde ihnen seitens ihrer Auftraggeber zur Richtschnur gemacht.

Am 3. Juni 1892 schrieb *Gustav Freytag*, gestützt auf diese dem sorgsamen Künstlerauge nicht entgangene Wahrnehmung, aus Siebleben an den jungen *Fuchs*: »Das aber ist, wie ich meine, eine besonders gute Vorbedeutung, dass Du in den ersten Jahren Deiner Vollkraft nicht veranlasst warst, Zeit und Kraft auf eine der zahlreichen Porträtsstatuen der letzten deutschen Kaiser mit und ohne Pferd zu verwenden. Diese Aufträge, die ja für besonders rühmlich gelten, sind doch nicht Aufgaben, die dem Künstler die höchste Befriedigung und die beste Bürgschaft für seine Freudigkeit im Gestalten verschaffen.« Und als *Friedrich der Große* sich einmal gezwungen sah, die Unbildung seines Adels zu tadeln, fügte er die Worte an: »*La même raison fit que les arts libéraux tombèrent en décadence: l'Académie des peintres cessa; Pesne, qui était le directeur, quitta les tableaux pour les portraits.*« Bildet demnach die Porträtsstatue keineswegs den Gegenstand des höchsten Ehrgeizes der künstlerischen Bethätigung, so lassen sich doch auch ihr, wie die Meister des griechischen und römischen Altertums, der Renaissance und der modernen Zeit, wie *Tilgner*, *Rodin* u. a. bewiesen haben, individuelle künstlerische Seiten abgewinnen;

freilich, nie sind grosse Dinge ohne grosse Leidenschaften hervorgebracht worden, und eine grosse Leidenschaft ist eine Einzelerrscheinung in deutschen Landen.

»Lasset uns nur davon sprechen, o ihr Weisesten! Schweigen ist schlimmer. Denn alle verschwiegenen Wahrheiten werden giftig,« schrieb einmal *Friedrich Nietzsche*. Wenn die Blüte einer Kunst allein davon abhinge, dass dem Künstler hervorragende Aufgaben und grosse Mittel zur Verfügung gestellt werden, dann müsste sich die Monumentalplastik aller Kulturländer unserer Zeit in einer hohen Blüte befinden. Ereignisse des Krieges und des Friedens waren in gleicher Weise der Anstoß, die öffentlichen Plätze und Parkanlagen unserer Städte und die Bergeshöhen mit Denkmälern zu überfären, und in Deutschland und Italien sind seit der staatlichen Begründung dieser Länder mehr Statuen, Ehrensäulen und Ruhmesdenkmäler und in gröfserem Umfange errichtet worden, als je in den Jahrhunderten zuvor, selbst die Zeit der Renaissance nicht ausgenommen. Und wenn man nach Frankreich blickt und gewahrt, wie trotz schwerer nationaler Niederlagen und politischen Rückganges jeder Tag neue Denkmäler zeitigt, so werden selbst das alte Griechenland und das cäfarische Rom hinter eine solche Thätigkeit zurücktreten müssen. Wer nun aber, angeregt durch die emfige Schaffenslust der Zeit, es unternimmt, Umschau zu halten über das, was in rein künstlerischer Beziehung auf dem Gebiete der modernen Monumentalplastik geleistet worden ist, und wer namentlich versucht, zu untersuchen, wie sich die modernen Schöpfungen der verschiedenen Länder mit ihren verschiedenen nationalen Färbungen unter sich und gegen die künstlerischen Leistungen früherer Jahrhunderte verhalten, ob in ihnen Gedanken künstlerischen Fortschrittes wahrzunehmen sind, der wird nicht immer zu erfreulichen Ergebnissen gelangen. Selten ist der Künstler, der die Bedürfnisse seiner Zeit, die bewegenden Motive ihrer Geschichte und die treibenden Kräfte ihrer Entwicklung so verstanden hätte, und dem es so gelungen wäre, in der Volksseele, welcher in der Denkmalsplastik laute Mitsprache eingeräumt werden muss, so zu lesen, dass man von ihm sagen könne, wie der Bischof *Nikolas* in den »Kronprätendenten« von *Ibsen* zu *Jare Skule*: »Er ist solch ein Glücklichster, dem die Forderungen seiner Zeit wie eine Fackel ins Hirn flammen und ihm einen neuen Weg weisen, den er geht und gehen muss, bis er das Volk aufjubeln hört«. Nicht alle Tage ersteht der Meister, der in ein grosses Werk ein grosses »Ich« hineingerungen hätte und welches nun aus diesem Werke wieder so herausleuchtet, dass man das Wort *Schiller's* an *Goethe*, dem Genius gegenüber gebe es keine andere Freiheit als Liebe, anwenden könnte. Wo ist der Künstler, von dem man, wie *Leo Battista Alberti* in seinem Traktat von der Malerei von *Brunelleschi*, dem Meister der Florentiner Domkuppel, sagt, er zähle zur winzigen Reihe der Menschen, in denen die Natur seit dem Untergang der Antike ihre edle Kraft, »Riesen und Genies zu schaffen«, von neuem bewährte? Wer einen solchen Künstler sucht und eine Kunst, von der er sagen kann, ihre Grösse sei die, gröfser zu machen ihn selbst, der wird lange suchen müssen, aber auf seinen Pfaden endlich auf den sogenumwobenen Kyffhäuser kommen. Dort findet er ein Denkmal, in welches die Sage eine schier unerklärliche Zauberkraft hineinbannte und welches das Herz des letzten Hirten der weiten Gefilde der goldenen Aue höher schlagen und sein Auge kühner blicken lässt. Und warum? Weil es mehr ist als eine tote Bildsäule, mehr als ein kaltes Gedenkzeichen einer grossen Vergangenheit, mehr als ein blosses Denkmal inmitten des materiellen Stromes des Lebens, mehr als eine äußerliche figurenreiche Gruppe, wie sie in

Bronze und Stein unsere Plätze und Märkte beleben. Im Herzen Deutschlands, in der goldenen Aue, zwischen dem Harz und dem Thüringer Wald, weithin die Gelände beherrschend und allenthalben auf Erinnerungsstätten historischer Begebenheiten weisend, steht das Denkmal da, ein stolzer trotziger Turmbau mit Vorhof und Terrasse, ein dem ewigen Felsen abgerungenes, dauerndes Wahrzeichen deutscher Treue und deutscher Kraft. In seinem Vorhof ruht in reich geschmückter Bogen-nische *Barbarossa*, die glanzvolle Zauber gestalt der deutschen Volks sage. Ueber sie wie über das ganze Denkmal ist eine zauberhafte Verklärung ausgegossen; die Seele der Sage in ihrem ganzen Reichtum deutscher Gemütstiefe hat Stift und Meissel geführt. »Meine Gröfse ist die, grösster zu machen dich selbst.«

10.
Wandel
im
Denkmal-
wesen.

Wir haben ein sehr wahres und sehr interessantes Wort von *Richard Wagner*, welcher den plastischen Menschen eine »versteinerte Erinnerung«, die »Mumie des Griechentumes« nennt, ein Vergleich, der viel Zutreffendes enthält, wenn man sich erinnert, dass in Griechenland Malerei und Plastik erst nach dem Verfall der Tragödie zur Blüte gelangt sind. Und von Nachahmung zu Nachahmung konnte die Plastik »unbedenklich lange fortleben . . . , ohne dennoch aus wirklicher, künstlerischer Schöpfungskraft Nahrung zu empfangen.« Ihre Befreiung aus diesem Zustande bedeutet zugleich ihr Aufhören in dieser Form; denn »erst, wenn die Bildhauerkunst nicht mehr existiert oder nach einer anderen als der menschlich leiblichen Richtung hin, als Skulptur in die Architektur aufgegangen ist, . . . dann wird die wahre Plastik auch vorhanden sein.« In einer auf diesem Wege erweiterten Gestalt, aufgerichtet da, wo der Gassen enges Gewinkel fällt und wo sich die Plätze weiten, wo eine Bergwand über einem Strome sich erhebt und eine Höhenfläche weit ins Land schaut, kann die Plastik die führenden mächtigen Gedanken der Nation verkörpern, »kann sie ein Spiegelbild der Volksseele werden, indem sie deren Ideen verkörpert, oder ihren Vorkämpfern auf allen Gebieten des Lebens ein Denkmal setzt, oder schlieslich in freier, künstlerischer Schöpfung ein zur Oeffentlichkeit redendes Kunstwerk schafft, für die Oeffentlichkeit im besten Sinne des Wortes. . . . Aus der That sache, dass ein öffentliches plastisches Kunstwerk nach zwei Seiten hin zu wirken hat, einmal in dem dargestellten Gegenstand des Werkes an sich, zum anderen in der Form desselben, geht die für jedes öffentliche Kunstwerk ungeheuer bedeutende Forderung hervor, dass es möglichst allgemein verständlich wirke. . . . Bezuglich dieses Umstandes wird man sich nun schwerlich der That sache verschließen können, dass der Mangel an Teilnahme, welche den Erzeugnissen der öffentlichen Bildhauerei entgegengebracht wird, nicht zum wenigsten auf ihrer im höchsten Grade unvolkstümlichen und schwer verständlichen Ausdrucksweise beruht. . . . Aus der Stagnation und Verdumpfung der antikisierenden Schule mit ihren dem germanischen Wirklichkeitssinn so widerstrebenden Formen, dem ganzen Zopf und der Verknöcherung, die durch das Gebrauchen eines Rezeptes in der Kunst entsteht, hat uns der unbarmherzige, rauhe und reale Luftzug des Jahrhunderts herausgeholfen, und, mit den neuen Waffen einer neu belebten Darstellungsweise versehen, sieht sich unsere Kunst den neu entstandenen und entstehenden Aufgaben des Tages zu siegreichem Kampfe gegenüber.« Das ist in den romanischen Ländern nicht minder der Fall wie in den germanischen, insbesondere in Frankreich. Durch einen wirk-samen Ueberschuss an Temperament zu entschlossener Initiative befähigt, hat die französische Kunst auch auf unserem Gebiete lange Zeit die Führung gehabt, die ihr nunmehr freilich zu entgleiten droht. Man braucht nur zu vergleichen, was der

deutsch-französische Krieg jenseits und diesseits des Rheines in der ersten Zeit an Denkmälern veranlaßt hat. Der Vergleich ist nicht ermutigend und rühmlich für Deutschland. Was verschuldeten nicht alles die Beziehungen einer antikifizierenden Allegorie! Wie wenig verkörpern z. B. zum allergrößten Teile die anlässlich des Feldzuges von 1870/71 entstandenen Denkmäler das Fühlen und Empfinden der Nation! Zur Verherrlichung jenes gewaltigen Zeitpunktes in unserer Geschichte, dessen Bedeutung auf einem mit ungeheurer Wucht zum Ausdruck gelangten germanisch deutschen Empfinden beruht, hat man Ideen und Anschauungen benutzt und verwertet, die alles andere, nur nicht germanisch sind. Den schlichten deutschen Bauernjungen, der für den Schutz der väterlichen Scholle fechtend fiel, betrautet »stilvoll« irgend ein antikes Frauenzimmer, ein in seiner Existenz nur wenigen erklärlches Kunsterzeugnis, an welchem die größte Menge des Volkes aber teilnahmslos vorübereilt. . . . Dieses Vorherrschen steifleinerner Allegorien aber ist für das Unvolkstümliche unseres Denkmalsstils, denn von einem solchen kann man leider reden, auschlaggebend. . . . Am unglücklichsten löste und löst noch immer die Plastik ihre monumentalen Aufgaben, wenn es sich darum handelt, einem Monarchen oder Fürsten ein Denkmal zu setzen. Fast alle derartigen Schöpfungen bedeuten nichts anderes, als ein modelliertes System, eine marmorne oder erzerne Verherrlichung der Monarchie als Regierungsform überhaupt in der Gestalt des Dargestellten. Die Kunst verträgt es aber schlechthin nun einmal nicht, eine Tendenz auszudrücken, gleichviel ob es eine monarchische oder eine anarchistische wäre; sie sinkt alsbald zur Unkunst, zum Schematismus herab. So wird man denn auch, wenn man sich die große Masse unserer Fürstendenkmäler ansieht, die merkwürdige Beobachtung machen, daß alle daselbe Gepräge tragen. . . . An die Person des Fürsten wagt sich kein Künstler heran oder, besser gesagt, läßt man ihn nicht heran. Sehr bedauerlich; denn wir stehen der Person unserer Monarchen heutzutage sehr viel menschlicher gegenüber, als in den Zeiten eines hinter die Coulissen des weltgeschichtlichen Theaters abgetretenen Absolutismus, und es ist gewiss sehr fraglich, ob man den Zweck, den Fürsten zu ehren, ihm für seine erfolgreiche Thätigkeit zu danken, an gemütliche Regungen der Volksseele sich wendend, dadurch erreicht, daß man seine Persönlichkeit, welche der Grund des Monuments ist, in den Hintergrund treten läßt, und in dieser Person nur den Beruf derselben — von den einseitigsten Gesichtspunkten aus angesehen — ausdrückt.

Ich will hier nur einige Beispiele erwähnen, z. B. das Denkmal *Friedrich Wilhelm IV.* in Berlin. Der Gelehrte auf dem Königsthron, der kaum in seinem Leben ein Pferd bestiegen, sprengt hier in großer Uniform, den Hermelin um die Schultern, auf stolzem Ross einher. *Goethe's* hohen Freund, den Grofs Herzog *Karl August* von Sachsen-Weimar, hat man, so unzutreffend für seine Person wie möglich, im stolzen Fürstenmantel ebenfalls hoch zu Ross dargestellt, welches Los die einfache, liebenswürdige und kluge Persönlichkeit des Königs *Johann* von Sachsen teilt, dem man das ganze Krönungsornat anzog! Von den Schicksalen, welche die durch ihre Schlichtheit ansprechende und beliebt gewordene Figur des alten Kaisers *Wilhelm* erfahren hat und weiterhin erfährt, gar nicht zu reden. . . . Wenn der frische Luftzug, der unser ganzes Kunstleben durchweht, auch die monumentale Bildhauerei von dem Morderduft, der sie noch zum größten Teil umgibt, befreit haben wird, so wird man auch bezüglich ihrer in seinen Forderungen anspruchsvoller werden, und jene ungesuchten Erscheinungen von heute — Bildhauerateliers, die geradezu zu

II.
Künstler
und
Leben.

Denkmalsfabriken herabgesunken sind, oder Geschäfte, die Kaiser *Wilhelm*-Denkmäler auf Lager haben, liebliche Blüten im Strausse moderner Erwerbszweige — werden dann von selbst mehr und mehr schwinden. . . . So fehr der Künstler verlangen kann, dass man seine Individualität in Gestalt seiner Werke im dafür geschaffenen Rahmen der Kunstausstellung achtet, auch wenn man sich nicht mit ihm identifiziert, mit demselben Recht muss von ihm verlangt werden, dass sich seine Individualität, begibt sie sich aufs Gebiet öffentlichen Schaffens, den Bedingungen, die dieses mit sich bringt, anpasst. . . .

Doch nicht nur für jene Werke, welche an Straßen und Plätzen stehen, um die der hochgehende Wogenenschlag des täglichen geschäftigen Lebens braust und brandet, gilt das Verlangen nach Auferweckung der Bildnerei von dem Dornrösenschlaf, den sie hinter den stacheligen Hecken der Tradition träumt, auch dort, wo sie fernab vom Gewühl des Tages erloschenen Lebens gedenken lässt, Trauer um die Toten ausdrückt und des Vergehens Herbigkeit durch die Macht der Schönheit an Idee und Form uns in milderem Lichte erscheinen lässt; auch bei diesen Aufgaben auf dem Boden des Friedhofes bedarf ihre Wirksamkeit eines erfrischenden Luftzuges. . . . Im grossen und ganzen aber winken unserer Plastik auf dem weiten und dankbaren, bedeutungsvollen Gebiete des öffentlichen Schaffens noch unerreichte, lockende Ziele, die sie erreichen wird, sofern es ihr gelingt, dem siegreichen Zuge unseres anderen Kunstlebens zu folgen und, dem gewaltigen Pulschlag einer bewegten Zeit sich anpassend, ihrem schon erfarrnden Sein zu neuem Leben zu verhelfen» (*Hosea*). Das aber ist eine schwere, eine sehr schwere Bedingung, doppelt schwer zu erfüllen in Zeitaltern, in welchen Naturwissenschaften und Materialismus, Politik und Philosophie des Egoismus, Unzufriedenheit an der Gegenwart und ein heisses Verlangen nach den Traumbildern der Zukunft die Ruhe und Einheit des Lebens zerstören und die wenigen auf ideale Ziele gerichteten Gedanken im Volke verscheuchen. Es ist nicht zu leugnen, dass die Kunst und namentlich die für die breite Menge kühtere Kunst des Bildhauers da nicht leichten Stand hat, wo die Not zu einer realistischen Auffassung der Dinge drängt, wo die nervenzerrüttenden Kämpfe um das nackte Dasein das Leben zersetzen, wo es für das Volk gilt, gleich edle Güter wie die Kunst zu retten, aber Güter, die für das Dasein unentbehrlicher sind, wie die Kunst. Wo so schwerwiegende Interessen in Frage kommen, da findet die Kunst, welche die stillen Augenblicke reiner, göttlicher Muse sucht, keine Stätte. Ebenso wenig da, wo die Behaglichkeit fatten Reichtums ihr als fördernde Gefährtin zur Seite wandeln will, wo sich ihr die Gesellschaft zur Herrin aufdrängt, wo sich der Künstlerstolz vor Geld und Ruhm beugt. Wo das geschieht, da wird die Kunst zum leeren Gepränge: Hülle, aber keine Seele; Körper, aber kein Inhalt. In einer solchen Umgebung klingt das Wort »Kunst« fremdartig, oft wie »Gunst«, häufig wie ein verschollener historischer Begriff, wie eine vergrabene Romantik; sie erscheint wie das Mädchen aus der Fremde. Aus dieser Beobachtung heraus ließ *Gustav Freytag* seinen Warnungsruf an den Künstler ergehen: »Halte dich stolz und bedenke, dass deine Kunst das Heiligste deines Lebens sei.« Das Heiligste deines Lebens, ein doppelt ernster Mahnruf in einer Zeit, in welcher die Triebkraft der politischen Parteien, sonst ein willkommener Kampfesgenosse zur Stärkung des nationalen Gefühls, die kostbare und seltene Einheit des Lebens zerklüftet.

^{12.}
Unter den geistigen Kämpfern eines vorgeschrittenen Volkes, an dessen Seele
Individualität
des Künstlers, eine grosse Zeit, eine grosse Bewegung, die langgehegte und langvorbereitete Er-

füllung einer geschichtlichen Bestimmung vorübergegangen ist, muss der Künstler an erster Stelle genannt werden. Denn er ist es, der seinem Volke und seiner Zeit das von diesen selbst dunkel empfundene Ideal geformt und geklärt zum Ausdruck bringt und den Besten seines Volkes und seiner Zeit den eigenen Herzschlag verständlich macht. Er lebt auf der Höhe des Gedankens, der alles umfasst und die größten Tiefen der Volksseele bewegt und zu ergründen geeignet ist; er ist ausgestattet mit den geheimnisvollen Kräften der Seele, die, von einer sympathischen, gleichstrebenden Regung getroffen, bei großen Ereignissen in elementarer Kraft, mit überschäumendem Ungeštüm aus der Tiefe hervorbrechen können und im Volke eine ähnliche Bewegung erzeugen. Er fühlt fein und zart wie ein Weib, handelt stark und bestimmt wie ein Mann, und aus dieser scheinbaren Disharmonie von Strenge und Zartem, Starkem und Wildem entsteht die Harmonie eines wahren Kunstwerkes: Im wirklichen Künstler, der sich seine Kunst als das Heiligtum seiner Seele Tag für Tag und Schritt für Schritt erkämpft hat.

Bei wie viel Künstlerindividualitäten ist aber in unseren Tagen die Forderung von *Arnold Boecklin* zur Wahrheit geworden, nach welcher jeder, der heute in seiner Kunst Hervorragendes leisten wolle, gezwungen sei, diese Kunst neu zu erfinden? Man kann mit voller Berechtigung zu dieser Forderung auch das Wort *Goethe's* anführen: »Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen.« Der tiefere Gedanke dieses Anspruches nähert sich dem berechtigten Verlangen des einfachen Schöpfers der »Villa am Meer«, der »Toteninsel« und der »Apokalyptischen Reiter«. »Erwirb es«, um es zu besitzen; wer der einfachen Tradition huldigt, möge dieses Wort besonders beherzigen. Einstweilen herrscht noch die Tradition vor. Wer aber hätte nicht schon, wenn er ihre Werke an sich vorüberziehen lässt und dabei einen Rückblick in die Vergangenheit wirft, die Erfahrung *Stauffer's* gemacht: »Es geht mit Kunstwerken wie mit Freunden; auf die Länge bleibt wenig bestehen?« —

Man kann heute darüber streiten, ob die Kunst mehr Privatsache des Einzelnen oder eine im Dienste der Öffentlichkeit stehende Sache sei, und man kann je aus der Stellungnahme zu dieser Frage die entsprechende Einwirkung auf die Denkmalkunst von verschiedenem Standpunkte beurteilen. Darüber aber besteht kein Zweifel, dass die Kunst der Öffentlichkeit nicht den gleichen Wert zeigt wie die private Kunst. Die Gründe liegen auf der Hand. Das private Kunstwerk, wenn es ein wirkliches Kunstwerk ist, ist meist der Ausfluss einer glücklichen künstlerischen Stimmung, der Gedanke zu ihm ist in angeregter Stunde aufgekeimt, ist in langer innerlicher Verarbeitung gereift und endlich zur Wirklichkeit geworden. Das Werk ist ein unbeeinflusstes Stück des Künstlers selbst, mit seiner Seele, mit seinem Herzblut geschaffen, in einem glücklichen Augenblick geboren. Es ist ein Werk, welches nur die erhabene Person des Künstlers zum Richter hatte.

Wie anders das öffentliche Kunstwerk. Schon der Gedanke zu ihm ist in der größten Mehrzahl der Fälle nicht im Künstler selbst geboren, sondern ihm von einer Gruppe von Menschen, die andere Bildung, anderes Denken und Fühlen haben, eingegeben. Die Schablone, die Tradition spielen in die Frage hinein, eine rein äußerliche Nachempfindung und Gestaltung des Gedankens tritt an die Stelle innerlicher Konzentration und Seelenthätigkeit. Daraus entstehen die dem Herkommen in sorgfältiger und ängstlicher Weise Rechnung tragenden Kunstwerke, die uns in vielen Fällen nichts anderes zu sagen haben, als dass der Künstler sie im Kampfe

13.
Öffentliches
und
privates
Kunstwerk.

mit feiner besseren Ueberzeugung mit innerem Widerstreben geschaffen hat, um einen wertvollen Auftrag nicht zu verlieren. Der Kampf ums Brot oder der gesellschaftliche Ehrgeiz sind das Joch, durch das der für die Oeffentlichkeit schaffende Künstler in häufigen Fällen gehen muss. Der aber, der noch etwas tiefer lesen kann, erkennt in einer solchen Künstlergestalt vielleicht auch eine jener vielen Naturen, welche den gewöhnlichen Ehrgeiz, verbunden mit einem bescheidenen Talente, fälschlich für die eigentliche Liebe zur Kunst halten. Diese Gestalten sind die zahlreichsten; nur ganz vereinzelt und verloren, oft unbemerkt findet sich der sich vor Sehnsucht verzehrende, noch nicht von den schädlichen Einflüssen der Oeffentlichkeit niedergedrückte Künstler, der gleich dem alten Faust unter Herkommen und Doktrin zusammengesbrochen ist und mit glühender Gier nach der Jugend zurückverlangt, die er für ein Linsengericht verschenkte. Ist es ein Wunder, wenn die Kunst der Denkmäler mehr Verfall als Aufblühen, mehr Untergang als Werden zeigt? Einst zog sie in blühender Jugendlichkeit aus und kam aus einer Heimat, in welcher der schöne Menschenleib dem erhabenen Gedanken keine Form lieh; heute geht sie unter, weil eine Mumienumwicklung von Herkommen und Kunstlehre ihr Leben erstickt und ihre Gestalt welk und farblos gemacht hat.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Bildung unseres Lebens stetig fortschreitet, dass in dem Kampfe, den die Sozialpolitik mit den Forderungen des Daseins führt, letzteres mehr und mehr gewinnt; das Leben erhält wieder Inhalt und Form. Aber es ist noch weit entfernt von einem reichen, einem glücklichen Inhalt, wenn dieser Inhalt nicht überhaupt ein Faustphantom ist und wenn wir uns nicht schon damit begnügen müssen, das Leben harmonischer, seltener von Wechselseitigkeit heimgesucht, auf Bedingungen aufgebaut zu haben, welche an die Stelle des Kampfes eine harmonische und materielle Zufriedenheit gewährende Entwicklung des Individuums treten lassen könnten. Schon aus diesem enger umzogenen Ziel aber erwächst der öffentlichen Kunst ein unendlicher Gewinn. Es schüfft den Boden für eine vielleicht nicht erhabene, aber für eine Kunst, welche nicht einer bevorzugten Klasse, sondern einem ganzen Volke geweiht ist. »Die monumentale Kunst verlangt die Sympathie eines ganzen Volkes, eines Volkes, das sich eins fühlt in seinen wirtschaftlichen Interessen, dessen Herz schlägt für das gewaltige Drama der Geschichte und das stolz ist auf die Kämpfe und Opfer, die ihm sein Ringen nach Freiheit gekostet hat; die Sympathie eines Volkes verlangt sie, das gewöhnt ist an eine vornehme, ideale Umgebung, das gewöhnt ist, seinen Gedanken und Bestrebungen freien, mächtigen Ausdruck zu verleihen, das noch bewegt wird vom Scherz und Ernst dieses Lebens, das in einer erforderlichen Phantasie ebenso wahres Entzücken empfindet, wie vor allem auch in der Schönheit von Form und Farbe« (*Walter Crane*). Bis dahin ist es freilich noch weit, sehr weit; die Nähe der Erfüllung dieses Verlangens steht im umgekehrten Verhältnisse zur Ausbreitung der plastischen Monumentalkunst.

14.
Kunstanstalten
und
Denkmäler-
fabriken.

In Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, England, Amerika u. s. w. herrschen eine fieberrhafte Thätigkeit und Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Denkmalkunst, ein Hervorbringen, das weitaus die Zeiten übertrifft, in welchen die *Scaliger* in Verona ihre Denkmäler aufbauten oder ein *Colleoni* sich die Errichtung eines Denkmals durch Vermächtnis bedingen konnte. Die politischen Vorgänge der vergangenen Jahrzehnte haben Anregungen gegeben, welche durch die Gröfse des Gedankens die Gröfse der Kunst hervorrufen müfsten, wenn nicht — ja wenn nicht jeder Ort mit einer Handvoll Häuser, jeder Platz, jede Straße, jedes Schlachtfeld,

jede Höhe ein Denkmal besitzen, wenn nicht jeder König und Fürst, jeder Staatsmann und Heerführer, jeder Künstler und Dichter, jeder Gelehrte und Wohlthäter an jedem Orte, mit welchem sie durch ihren Wirkungskreis in irgend eine Beziehung getreten sind, in Marmor oder Erz der Nachwelt aufbewahrt werden müfste. Hand in Hand mit dieser ungeheuren Differenzierung der künstlerischen Produktion geht ihre Verflachung sowohl durch die Künstler wie durch die Erzgießereien und die Kunstanstalten für Galvanobronze. Der Künstler, wenn er sich aus den Daseinskämpfen des Lebens noch einen Rest ursprünglicher Gestaltungskraft gerettet hat, verliert auch diese noch durch die stets sich wiederholenden Aufträge gleicher Art und gleicher Bestimmung; und versucht er wirklich im mutigen Trotz gegen das Herkommen die ihm gezogenen Schranken zu durchbrechen, so werden seine Absichten von so wenig Verständnis entgegengenommen, dass er dem selbständigen Gedanken mutlos wieder entsagt und ein Werk in bewährten Formen schafft, lediglich, um sich den Auftrag nicht entgehen und ihn an die Metallkunstanstalten fallen zu lassen. Diese sind die hemmenden Faktoren für eine erfolgreiche Entwicklung der Kunst; sie bringen ihre jungen Triebe zum Absterben und bereiten so den Untergang einer Kunst vor, welche durch die zur Darstellung gebrachten, im Volke wurzelnden Gedanken alle Bedingungen in sich hätte, eine Volkskunst zu werden. Sie sind es, welche den Künstler zu einem Kampfe veranlassen, in dem er unterliegen muss, weil ihre Waffen andere sind als die, deren sich ein wahrer Künstler bedienen kann und darf. Es wird niemand etwas dagegen einzuwenden haben, wenn der Handwerker seine bescheidenen Räume durch die Gipsbüsten seiner Kaiser, seiner Staatsmänner und seiner Dichter, die er um wenige Pfennige vom italienischen Gipsgießer erstand, zu schmücken sucht, obwohl auch ich auf dem Standpunkt stehe, dass ein saftiger Schinken der schönste Schmuck für einen Haushalt ist, in welchem der Pfennig eine entscheidende Rolle spielt. Es wird ferner niemand etwas dagegen haben, wenn der in besseren Verhältnissen lebende Bürger in die Fabrik für Galvanobronze geht und seinem anerkennenswerten Kunstbedürfnis oder seiner Pietät durch den Erwerb guter Erzeugnisse dieser Art, nach guten Modellen gearbeitet, in anspruchsloser Weise zu entsprechen sucht. Wenn aber in der Oeffentlichkeit die Fabrik an die Stelle des Künstlerateliers treten soll, wenn die elektrochemische Batterie Modellierholz und Meissel verdrängt, wenn unternehmende Metallfabriken mittlere und kleine Städte und Dörfer mit Katalogen von Erzeugnissen, die sich als Denkmäler eignen, überschwemmen: dann muss im Interesse der Kunst Einsprache erhoben werden. Es erscheint als eine schwere Schädigung der idealen Interessen eines Volkes, wenn der Fortschritt der Kunst, der ohnedies schon durch die in Zeit und Gedanken begrenzende Massenhervorbringung zum mindesten eine Verzögerung erleidet, durch die Fabrikthätigkeit völlig unterbunden wird. Wir haben leider keine auf einen solchen Missbrauch der Zeitströmung zugeschnittenen Kunstgesetze. Dass aber in hohem Grade öffentliche und ideale Interessen auf dem Spiele stehen, liegt auf der Hand. — — —

So ergiebt sich für unser Gebiet ein höchst widerspruchsvolles Bild. Aus dem Realismus der Erhaltung des Daseins, aus der Imagination sachlich nicht begründeten Ehrgeizes und aus dem Subjektivismus individueller Stimmung hat sich ein harmonisches Kunstergebnis nicht zeitigen lassen. Das, was unser Leben und Treiben beherrscht, dringt nicht in die Tiefe der Seele, und das, was hier aufkeimt, findet vielfach nicht den Weg in die Oeffentlichkeit. Erfolg der Arbeit und Gewinn der

Seele verschmelzen nicht zu der wahrhaftigen Kunstarbeit und sind nicht mehr, wie in ruhigen Zeitaläufen, die natürliche Folge einer aus den Lebensbedingungen und dem Kunstempfinden hervorgegangenen harmonischen Kunstabübung. Die Einheit des Lebens und der künstlerischen Thätigkeit ist in Gefahr, zerstört zu werden; mächtige Faktoren, die zu bekämpfen der Einzelne zu schwach und machtlos ist, haben das Zerstörungswerk auf der ganzen Linie begonnen. Der Fortschritt herrscht und hat unzweifelhaft eine neue Welt erbaut, in welcher aber die Seele ein Heiligtum noch nicht gefunden hat. Sie irrt ruhelos umher, verfolgt von wilden Leidenschaften, bedroht von schroffen Gegensätzen, geschwächt an innerer Sammlung, verflacht im künstlerischen Ausdruck. — Und der Ausblick in die Zukunft? Er lässt glücklicherweise nicht an einer Besserung verzweifeln. Aber »ein Aufschwung kann nicht aus der tragen Routine des Alltags hervorgehen; auch ist er nicht ein Werk allmählicher Ansammlung. Ihn können nur grosse Augenblicke bringen, wo die Probleme der geistigen Selbsterhaltung wieder einmal alle anderen Sorgen zurückdrängen und den ganzen Menschen mit leidenschaftlichem Verlangen erfüllen; wo ein ursprüngliches Leben heranbricht wie ein neuer Morgen, alles Verwelkte und Halbwahre hinter uns versinken lässt, mit einer feurigen Glut die starren Massen in Fluss bringt und der Geisteswelt des menschlichen Kreises eine feste und klare Gestalt schmiedet. Die Werkzeuge solchen Schaffens sind nicht die vielen, sondern einzelne, durch solche Aufgaben zur Größte erhobene Persönlichkeiten, mit denen die Notwendigkeit der weltgeschichtlichen Lage zur eigenen, wesenerfüllten That wird und in denen Ewigkeit und Augenblick den engsten Kontakt eingehen.« Diese Persönlichkeiten aber sind vorhanden, sie halten sich stolz und tragen Sorge, daß ihre Kunst das Heiligste ihres Lebens bleibe. So lässt denn der trübe Abend einen lichten Morgen erwarten.

Und nun nach diesem mehr düsteren als heiteren, mehr unerbittlichen als schmeichelnden Präludium zu einer Betrachtung der Entwicklung selbst. Sie stehe unter demselben Zeichen. Wenn irgendwo, so liegt in der Darstellung eines Zweiges der künstlerischen Thätigkeit einer menschlichen Gemeinschaft die Forderung nach Wahrheit. Wer sich durch sie verletzt fühlt, der erinnere sich daran, daß nur die Wahrheit zum Leben führt. Je bitterer sie schmeckt, desto heilsamer ist sie. —

Psychologie des Denkmals.

»Wo unsre Väter einen Bund schlossen, da bauten sie einen Altar; wo sie Quellen und Brunnen an den Wegen und in der Wüste fanden, da errichteten sie ein Zeichen. Das Buch vergift nicht, es zu erwähnen, und sie benannten darnach Städte und Länder. Ein solches Zeichen für das Volk errichteten wir hier am Wege, ein lange währendes, ein Brunnen der Erinnerung, aus welchem die Geschlechter schöpfen. Unser Denkmal ist kein Denkmal der Eitelkeit, der Herrschsucht; es ist ein Denkmal still erfüllter Pflicht. Es ist ein Denkmal der Milde und Liebe.«

(Moritz Hartmann bei der Einweihung des Denkmals
Heinrich Simons [1805—60] bei Murg i. d. Schweiz.)

Die Psychologie des Grabdenkmals privaten und öffentlichen Charakters, des persönlichen Denkmals, des Kriegs- und Siegesdenkmals und des Nationaldenkmals ist nicht die gleiche. Sie durchläuft alle Stufen von altruistischer Liebe bis zur kühlen Staatsraison und selbst bis zum Widerstande gegen die Staatsraison. Ein anderes sind die Denkmäler für *Horaz*, *Walther von der Vogelweide*, *Voltaire* und *Schiller* oder *Goethe*, ein anderes die Denkmäler für *Jean Calas* oder *Pierre Vaux*. Das Motiv, aus welchem man die Denkmäler *Alexander des Grossen* oder *Napoleon I.* errichtete, ist verschieden von dem, welches die treibende Kraft für die zahlreichen Denkmäler für den deutschen Kaiser *Wilhelm I.* bildete und bildet. Die Motive der altruistischen Psychologie des Grabdenkmals und des persönlichen Denkmals, soweit es nicht aus »öffentl. Interesse« oder aus »präsentativem Bewusstsein« hervorgeht, sind so geläufig, dass über sie nicht weiter gesprochen zu werden braucht.

Das »präsentative Bewusstsein« zeigt sich nach *Spencer* schon auf der primären sinnlichen Entwicklungsstufe. In dieser grundlegenden Wahrnehmung liegt die eigentliche Psychologie des Denkmals. »Das Individuum geht verloren; das Andenken desselben verschwindet; und doch ist ihm und anderen daran gelegen, dass es erhalten werde.« Diesem Worte *Goethe's* entspricht, vom Individuum auf eine grössere Allgemeinheit ausgedehnt, dass jede politische Macht und jede Kunstblüte auf einer starken Volksindividualität beruhen, welche durch die Verbreitung der Kenntnis der nationalen Vergangenheit, durch Thaten der Kunst und durch die Darstellung der Nationalhelden hervorgerufen wird. Es ist deshalb eine allgemeine und zu allen Zeiten hervortretende Erscheinung, dass man sieht, wie die staatlichen Faktoren darauf bedacht sind, die Phantasie der Völker zu beschäftigen und die Gemüter durch die Idee von Macht, Ruhm, Reichtum und Gröfse zu gewinnen. Eines der eindrucksvollsten Mittel hierfür ist die Denkmalkunst. Sie sind sich der

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

2

15.
Präsentatives
Bewusstsein.

weittragenden Bedeutung einer solchen Unternehmung bewusst; denn »jedes Denkmal, das mehr ist als das Erinnerungszeichen der persönlichen Zuneigung eines Einzelnen, ist notwendig ein Erzieher; denn weshalb würde man es vor die Augen der Menge hinstellen, wenn es nicht wäre, um Urbild zu sein und Nachahmung zu wecken? Die Frage ist darum vor jedem öffentlichen Monument berechtigt: Was soll es lehren?« (*Max Nordau.*) »Drum stehe und mahne der Enkel Geschlecht —« find die Eingangsworte der Inschriften verschiedener Denkmäler. Vor dem Thore Dipylon Athens erstreckte sich der Kerameikos, wo längs der Landstrasse die Denkmäler der Toten das Andenken an die Verstorbenen wach erhielten und der Nachwelt das Muster ihrer Tugenden zur Nachahmung oder ihre Verirrungen zur Warnung verkündeten. Die Griechen widmeten dem Andenken der Helden von Thermopylä ein Denkmal mit der Inschrift des *Simonides*:

»Wanderer, meld' es daheim Lakedämons Bürgern: Erfschlagen
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu.«

Man wird gefesselt durch die tiefe psychologische Bedeutung dieses griechischen Kriegerdenkmals.

16.
Staatsmoral.

Wer aber sonst der Psychologie der zahlreichen Kriegs- und Siegesdenkmäler vergangener und namentlich moderner Zeit nachgeht, der wird, wenn er lediglich seinem Gefühl folgt, in einen gewissen Widerspruch mit der öffentlichen Meinung geraten. Das Individuum schliesst in seine sittliche Moral im allgemeinen die Verwerfung des Krieges ein; die grosse Summe der Individuen, das Volk, billigt, verherrlicht ihn, nicht nur den Verteidigungs-, sondern auch den Eroberungskrieg. Worin liegt der Gegensatz? Augenscheinlich in der Erkenntnis, dass die Moral nicht aus dem Ueberflüchtlichen stammt, sondern ein Etwas ist, welches sich aus dem menschlichen Zusammenleben herausgebildet hat und ein Ergebnis des Kräfteverhältnisses zwischen Können und Wollen ist. Allerdings: »*La morale n'exige pas que chaque personne soit semblable à toute autre et agisse précisément de la même manière; elle demande que chacun cultive son caractère propre et l'améliore dans la mesure de ses capacités.*« So richtig nun unzweifelhaft dieses französische Wort für das Einzelwesen ist, so sehr verliert es an Bedeutung für eine Gemeinschaft von Individuen. Der englische Satz: »Right or wrong, my country« verdient hier vor allem Beachtung. Wer das Völkerleben als eine Vervielfachung des Einzellebens betrachtet, muss dieser Vervielfachung andere Gesichtspunkte der Staatsmoral zugestehen. Für die Beziehungen der Staatswesen als einheitliche Begriffe untereinander, der Staaten und Völker als Einzelwesen, als Individuen, von einem hohen Gesichtspunkte aus betrachtet, sind die sittlichen Begriffe maßgebend, die galten, als der Mensch noch auf der frühesten Stufe seiner Entwicklung stand. Die Staatsmoral ist nicht eine millionenfältige Vervielfachung der Einzelmoral, und selbst das Völkerrecht ist nur ein auf gegenseitiger Vereinbarung beruhender, keineswegs ursprünglicher oder rechtlich natürlicher Begriff. In diesem Sinne konnte *Zorn* ausführen: »Der Staatsvertrag als solcher reicht nicht in die Sphäre des Rechtes hinein, sondern ist nur ein Bestandteil des Moralgebietes und führt zu Unrecht die juristische Bezeichnung Vertrag.« Das Recht des Stärkeren, das mit allem Realismus täglich in den Vorgängen der Natur beobachtet werden kann und das in gleicher Weise die Menschheit beherrscht, ist auch, trotz aller künstlichen Gleichgewichtszustände, die beherrschende Kraft der staatlichen Beziehungen. Es kommt zur Geltung, wenn

der Gleichgewichtszustand von irgend einer Seite gestört ist. Dann hört alle menschliche Vereinbarung auf; es entsteht der Krieg. In dieser natürlichen Reflexion des Selbsterhaltungstriebes liegt die Berechtigung des Krieges. Im geordneten Staatswesen wird die Selbsterhaltung dem Einzelnen gewährleistet; durchbricht er eigenmächtig die hierauf bezüglichen Vorschriften, so begeht er eine verwerfliche Handlung. In den Beziehungen der Staatswesen unter sich aber ist die gegenseitige Erhaltung nicht gewährleistet; an ihre Stelle tritt das Recht des Stärkeren und damit die Notwendigkeit des Krieges. Ihr hat sich das Individuum mit der ganzen Summe seiner Aufopferungsfähigkeit zu beugen. *Heinrich v. Treitschke* kleidete in seinem Auffsatze »Der Zweck des Staates« im 1. Bande der »Politik« diesen Gedanken in die folgenden Worte: »Der antiken Auffassung gegenüber steht, wie durch eine Welt getrennt, die moderne Anschauung des Individualismus, die sich mit mannigfachen Namen schmückt. Sie geht darauf hinaus, dass der Staat sich begnügen solle mit dem Schutze von Habe und Leben nach innen wie nach außen, und der so beschränkte Staat wird dann mit Emphase Rechtsstaat genannt. Diese Lehre ist das rechtmässige Kind der Doktrin des alten Naturrechtes. Nach ihr kann — was wir schon als widersinnig erkannt haben — der Staat nur ein Mittel sein für die Lebenszwecke der Individuen. Je idealer man nun das menschliche Leben auffasst, um so mehr kommt man zu der Meinung, dass der Staat am besten thue, sich mit dem rein äußerlichen Schutze zu begnügen. Am geistreichsten und bestechendsten ist diese Ansicht von *Wilhelm v. Humboldt* dargestellt worden in seiner Jugendschrift: »Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen«. Der Staat solle Leben und Eigentum seiner Bürger schützen, im übrigen aber möglichst viel Freiheit gewähren. Sittlichkeit ohne Freiheit kann nicht bestehen, daher hat eine durch den Staat erzwungene Sittlichkeit keinen Wert; der Staat muss sich vom freien Leben seiner Bürger fernhalten. So die Ansicht *Humboldt's*. Sie war für viele Menschen geradezu bezaubernd, das Kind der Schönheitstrunkenen Zeit von Weimar und Jena, die den Staat als notwendiges Uebel auffasste. . . . *Humboldt* selbst hat an dieser seiner Jugendidee nicht festgehalten. In den Zeiten der Not hat auch er sich der Zwangsgewalt des Staates unterstellt und dadurch bewiesen, dass er wusste, was Freiheit im Staate heisst. . . .

In dem Augenblick, wo der Staat ruft: Jetzt gilt es mir und meinem Dasein! muss die foziale Selbstfucht zurücktreten und jeder Parteihass schweigen. Der Einzelne muss sein eigenes Ich vergessen und sich als Glied des Ganzen fühlen; er soll erkennen, wie nichtig sein Leben gegenüber dem Wohl des Ganzen ist. Darin aber liegt die Hoheit des Krieges, dass der kleine Mensch ganz verschwindet vor dem grossen Gedanken des Staates; die Aufopferung der Volksgenossen für einander zeigt sich nirgendwo so herrlich wie im Kriege. In solchen Tagen scheidet sich die Spreu vom Weizen. Jeder, der das Jahr 1870 erlebt hat, versteht, was *Niebuhr* vom Jahre 1813 sagt; damals habe er empfunden »die Seligkeit, mit allen Mitbürgern, dem Gelehrten und dem Einfältigen, ein Gefühl zu teilen — und jeder, der es mit Klarheit genoss, wird sein tagelang nicht vergessen, wie liebend, wie freundlich und stark ihm zu Mute war.«

Es ist also der politische Idealismus, der die Kriege billigt, während der moderne Materialismus sie verwirft. Jedoch was ist das für eine Umkehrung der Sittlichkeit, wenn man aus der Menschheit das Heldentum streichen will! Die Helden eines Volkes sind die Gestalten, welche die Gemüter begeistern. Sie bilden in den

17.
Staatserhaltung
und
Krieg.

aufreibenden Wirtschaftskämpfen des Lebens die ideale Zuflucht; an ihnen richten Seele und Gemüth sich auf. Alle Hinweisung auf das Christentum trifft hier nicht zu; die Bibel sagt ausdrücklich, dass die Obrigkeit das Schwert führen solle, und sie sagt auch: »Niemand hat grössere Liebe, als dass er sein Leben lässt für seine Brüder.« — Mit dieser Anerkennung ist die psychologische Bedeutung des Kriegs- und Siegesdenkmals gegeben. Durch daselbe werden die Gründe der Staatsraison in das Volksgeüt eingeführt.

Dass dieses auch gegen die Staatsraison Stellung nehmen kann, beweisen die Fälle *Calas* und *Vaux*. Der am 9. März 1762 infolge eines Ausbruchs von Religionsfanatismus um das Leben gebrachte Toulouser Kaufmann *Jean Calas* wurde 1765 durch das Eintreten *Voltaire's* gegen die staatlichen Faktoren rehabilitiert und erhielt ein Denkmal. Ein anderes Opfer der Justiz war der Schullehrer *Pierre Vaux*, der nach dem Staatsstreich angeblich wegen Brandstiftung, in Wirklichkeit wegen seiner republikanischen Gesinnung, nach Cayenne deportiert wurde, wo er starb. Vor kurzem erst wurde er rehabilitiert; ein Denkmal soll sein Andenken wieder herstellen. In beiden Fällen also ist grundätzlicher Widerstand gegen die Staatsraison das psychologische Motiv des Denkmals.

18.
National-
denkmal.

Verschieden hiervon ist das psychologische Motiv, aus welchem das Nationaldenkmal — das von einer ganzen Nation, von der Gesamtheit eines Volkes einem Ereignis oder einer Person gewidmete Denkmal — hervorgeht.

Es liegt auf der Hand, dass ein Nationaldenkmal nur von einem Volke errichtet werden kann, das zu seinem Volksbewusstsein erwacht und entwickelt ist und in einem harmonischen Verhältnis zu dem Begriff, dem Ereignis und der Person steht, welchen das Denkmal gewidmet ist. Die autokratische Despotie in Assyrien und Babylonien, die hierarchische in Aegypten kannten kein Nationaldenkmal. Ihre Denkmäler sind Zeichen eines unumschränkten Eigenwillens, sind aufgebaut auf der Knechtung und Unterdrückung des Volkes. Erst als *Perikles* seinen demokratischen Kunststaat auf dem Prinzip des Wohlbefindens, des Glückes der Bürger aufbaut, ist der Gedanke eines Nationaldenkmals möglich. Der Charakter eines Nationaldenkmals schliesst ein Dankgefühl ein gegen den Gedanken, den es verkörpern soll, gegen die Person, der es gewidmet ist. Dieses Gefühl verstand *Perikles* zu wecken, als er den athenischen Staat schuf und bewirkte, dass, wie *Ranke* sich treffend ausdrückt, »in seinem Staate jeder zu leben haben« und »niemand frieren und saumelig sein sollte«. Jede Gelegenheit ergriff er, das fittliche, geistige und künstlerische Gefühl des Bürgers zu beleben und zu heben. Die Festesfreuden wurden, wie *Duncker* schildert, vermehrt, die Pracht der Festzüge erhöht, die Opfergaben der Götter reicher ausgestattet und die Siegespreise in den Wettkämpfen reichlicher bemessen. Die Panathenäen waren begleitet von den Wettkämpfen der Zither- und Flötenspieler und von Wettgesängen zu Ehren der Schutzmutter Athene. Dem ärmeren Bürger, »welcher der Erhebung des Geistes und Herzens am meisten bedurfte«, und aus Mangel an materiellem Besitz den vom Staate abgehaltenen Schauspielen und den Akten des Kultus hätte fern bleiben müssen, wurde ein Schaugeld bewilligt, welches ihn befähigte, sich dem vollen Genuss des Festes hinzugeben. So zog sich *Perikles* eine Generation heran, die feinen von grossem Geiste getragenen Kunstdenkmäler empfängliche Herzen entgegenbrachte, und führte mit ihr auf dem Wege strengster Sittlichkeit den möglichsten Ausgleich der Gesellschaft herbei. Die von den Persern zerstörten Heiligtümer auf der Burg von Athen stellte er wieder

her und errichtete ein neues, den Parthenon, an einer Stelle, von welcher der Blick über die marmorreichen Höhen Attikas und über die Küsten und das Meer weit bis nach Aegina hinreichte. Er diente zu Festzügen und zur Verwahrung des Staatschatzes. In der Cella stand die chryselephantine Bildsfäule der Athene Parthenos in voller Rüstung, die Macht und den Geist Athens verfinnbildlichend, in der vorgestreckten Rechten die Nike tragend; »denn Siegen verdankte man alles«. Es bedarf nicht des Hinweises auf den reichen künstlerischen Schmuck dieses Nationaldenkmals; der Begriff der Parthenonkulpturen sagt alles. Es war ein Denkmal, an dem die ganze Staatsverwaltung des *Perikles* zur Erscheinung kam, sowohl die grosse Weltstellung, die er Athen errungen, wie auch das Uebergewicht über die Bundesstaaten. Es war ein Nationaldenkmal, in dem die ethische Empfindung des Volkes, der Staatsgedanke und die künstlerische Gestaltung zu griechischer Harmonie zusammenwirkten.

In nicht minderem Grade wie der griechische Boden wäre der römische in dem Charakter, den er von der griechischen Kultur angenommen hatte, für Nationaldenkmäler geeignet gewesen. Indessen, trotzdem in der glänzendsten Zeit der römischen Geschichte *Augustus* es nie gewagt hätte, das autokratisch-monarchische Prinzip auch nur, etwa durch Annahme des Titels König, anzudeuten, und obwohl er eine Monarchie einrichtete, die keine Monarchie in unserem Sinne, sondern nur ein Prinzipat war, in dem alle republikanischen Formen bestehen blieben, stellte sich der Cäsarismus, der schon in seinem innersten Wesen der Volksseele fremd ist, nach und nach in einen solchen Gegensatz zum Volke, dass die natürlichen Beziehungen aufhörten und das Volk sich schon unter *Augustus* einer Gewalt gegenüber sah, welche die oberste Autorität in Händen hatte und der man gleich der Roma, welche die Hauptstadt symbolisierte, in den Provinzen Tempel und Altäre errichtete. Bei diesem Verhältnis von Gottheit und Mensch, wie es sich als eine notwendige Folge der römischen Politik herausgebildet hatte, kann nicht an die Empfindung gedacht werden, die bei der Errichtung und Gestaltung von Nationaldenkmälern vorausgesetzt werden muss, trotzdem der mehr und mehr gesteigerte Luxus des Staates und der Regierung in hohem Grade auch »auf solche Dinge gerichtet war, welche vom ganzen Volke mitgenossen werden konnten«. Die zum allgemeinen Gebrauch bestimmten kaiserlichen Prachtbauten Roms, die Thermen, die Schauspielhäuser, kamen der ganzen Bevölkerung zu gut; aber bei dem bedenklichen Mangel sowohl an volkswirtschaftlichem, wie an sittlichem Gehalte erlangten die Anstalten des tief in der Seele begründeten ethischen Gedankens, der allein vermag, Beziehungen zwischen dem Volke und einem Prinzip oder der Person, die ein solches Prinzip verkörpert, zu spinnen, Beziehungen, die vom Herzen zum Herzen gehen. Darin liegt der grosse Unterschied zwischen der griechischen und der römischen Kultur: erstere will die seelische Erziehung des Menschen zur Aufnahme der höchsten ethischen Genüsse, diese setzt an Stelle des seelischen das rein körperliche Wohlbefinden und den materiellen Genuss.

Das, was die römische Kultur entbehrte, konnte die mohammedanische nicht ersetzen. Wenn auch der Rationalist *Nazzám* (835 nach Chr.) als erste Vorbedingung des Wissens den Zweifel forderte und mit diesem Satze den gärenden und zerstörenden Keim in das absolutistische Autoritätsprinzip des Islam legte, wenn auch die Rechtsschule in Bagdad Rechtsgrundsätze auffstellte, welche manche unserer heutigen Rechtsbegriffe übertreffen, wenn man den Grundfatz vertrat, dass das Leben eines

Nichtmohammedaners oder eines Sklaven ebensoviel wert sei als das eines Rechtgläubigen oder eines Freien, wenn man die Frage erörterte, ob ein Weib das Richteramt ausüben könne oder nicht, ob Nichtmohammedaner zu Staatsanstellungen zuzulassen seien, und wenn es auch zahlreiche humane Stimmen gab, welche alle diese Fragen bejahten, so war diese humane Strömung doch nur eine Strömung einer Gelehrtengruppe und ihres Anhanges. Das Verhältnis des Volkes zu den herrschenden Faktoren war das einer orientalischen Despotie, das Verhältnis des Volkes zum religiösen Gedanken das einer Religionsdespotie. Es konnte auch nicht anders sein; denn Staatswesen und Kultus sind wie im Altertum so auch im Mohammedianismus unlösbar verbunden. Es verschmolz die Idee der Souveränität mit jener der höchsten religiösen Würde; der Kalif ist der Stellvertreter des Gefandten Gottes, und als im arabischen Staatswesen das Staatsoberhaupt eine Bezeichnung erhalten soll, erhält es das Wort, mit welchem man ursprünglich den Vorbeter bezeichnete. Dem Volke fehlte zudem das Selbstbestimmungsrecht. Das aber war wieder kein Boden für Empfindungen, aus denen Nationaldenkmäler hervorgehen.

Anders der Occident als der Orient. In gewissem Sinne dürfen wir die großen Dome und Kathedralen, die unter den Kaisern der Sachsen, Franken, Hohenstaufen und später noch in Deutschland, im Mittelalter in Frankreich, England und Italien errichtet worden sind, auf welche die Bürgerschaft mit Stolz hinwies als auf Bauwerke, in welchen die Innigkeit des Gemütes und die opfervolle Hingabe an eine frei erwählte Pflicht ihren höchsten Ausdruck fanden, die der Opfersinn und die Verehrung für einen großen Gedanken, die sich durch Generationen fortpflanzten, errichtete, als Nationaldenkmäler betrachten. Es liegt in ihnen ein Teil, das beste Teil der Volksseele, eine unbedingte und ungekünstelte Verehrung des Gottesgedankens, die rückhaltlose Hingabe an ein großes Werk. Das Volk führt sie aus mit aller hingebenden Liebe; es ist stolz auf die hochragenden Türme und die sich weit wölbenden Kuppeln; in dem hohen Schiff mit dem Zauber der Glasmalerei hört es mit Andacht die alten Jubelklänge des geistlichen Liedes und lässt seine Gefühle in Weihrauchwolken zum Himmel steigen. Es bettet in ihnen seine großen Toten zur ewigen Ruhe und ehrt so das eine durch das andere.

Ein solches Denkmal, zugleich ein Nationaldenkmal im eigentlichsten und vornehmsten Sinne des Wortes, ist die Westminsterabtei in London. In der Mitte des XIII. Jahrhunderts errichtet, ist sie im Laufe der Zeit ein großartiges Denkmal der politischen und sozialen Entwicklung des englischen Volkes geworden. Die Grabmäler Heinrich's VII. und der Königin Elisabeth, Oliver Cromwell's und des Lord Beaconsfield, Chaucer's und Shakespeare's, von James Watt und Händel, die Grabmäler der Könige und Staatsmänner, der See- und Kriegshelden, der Philosophen und Historiker, der Gesetzgeber und Theologen, der Künstler und Dichter bilden eine monumentale Entwickelungsge schichte des englischen Volkes, wie sie kein zweites Volk aufzuweisen hat, und zugleich ein treues Spiegelbild der hoch entwickelten englischen Verfassung und Staatseinrichtung. Die Könige des Geistes und der Kunst werden derselben Ehren für würdig gehalten, wie die Häupter der Staatsverwaltung. Die Beziehungen zwischen Herrscher und Untertan sind geläutert durch rein menschliche Momente.

Auf dieser Stufe der Entwicklung stehen die nachmittelalterlichen Franzosen nicht. Die Gräfte von St.-Denis enthalten nur Königsgräber; das Volk hat keinen Anteil daran. Kein Denkmal verkündet, dass zwischen dem Herrscher und der



Inneres der Walhalla bei Regensburg.

Arch.: L. v. Klenze.

Nation Beziehungen gewaltet haben, welche um ihrer selbst willen dankbare Verewigung gefunden hätten. Wo Denkmäler errichtet sind, sind sie Denkmäler des Ruhmes, Denkmäler eines hoch gesteigerten Individualismus. Versailles ist ein Denkmal des absolutistischen Regimes. Erst seit der Revolution wird das Pantheon, die frühere Kirche *Ste.-Geneviève*, das französische Nationaldenkmal, dem sich in jüngster Zeit der Hof der Tuilerien anreihet, dessen Bauten den grossartigsten Hintergrund bilden für die im Hofe aufgestellten Statuen der französischen Geistesaristokratie. Das französische Nationaldenkmal ist erst möglich, seit der öffentliche Geist in Frankreich eine Umwandlung erfahren hat.

Diese Verhältnisse lagen in Deutschland nach dem 30jährigen Kriege nicht viel anders. Deshalb sehen wir hier das Nationaldenkmal in grösserem Zuge erst in der Neuzeit auftreten. Denn als National- oder als Volksdenkmäler dürfen die Bavaria in München, die Walhalla bei Regensburg und die Befreiungshalle bei Kehlheim wohl betrachtet werden. Ihrer Errichtung und Gestaltung liegt ein der Volksseele sympathischer Gedanke zu Grunde. *Friedrich der Große* hatte mit dem bekannten Worte, dass der König der erste Diener des Staates sei, Bresche gelegt in den Absolutismus der deutschen Kleinstaaten, und was dieser freidenkende preussische König im Norden that, das vollbrachte wenige Jahrzehnte später *Ludwig I.* von Bayern im Süden. Wir sehen deshalb auch, wie sich an die Personen dieser beiden Fürsten Denkmalsgedanken von grösster monumentalner Empfindung heften. Im Norden entsteht nach dem Tode des grossen Königs jene lebhafte Bewegung um ein Denkmal für ihn, welche künstlerische Entwürfe von seltener Grossartigkeit des Gedankens zeigte, die aber nicht so monumental auslaufen sollte, und im Süden entstehen die grossgedachten Bauten bei Kehlheim, bei Regensburg und bei München, deren Bedeutung für uns noch wächst, wenn sie unter den Verhältnissen jener Zeit betrachtet werden.

Das Nationalheiligtum und das Nationaldenkmal treten auf, nachdem das Volk oder der Herrscher eine solche seelische Entwicklung zurückgelegt haben, dass die Selbstverleugnung der Person jene Züge hervorrufen konnte, die das Nationaldenkmal zu verherrlichen bestimmt ist. Daher kommt es, dass uns aus dem Altertum nur vereinzelt, aus der Zeit der Renaissance aber auffallenderweise gar nicht von Nationaldenkmälern berichtet wird. Die Alten, mit Ausnahme der weisen Staatsverwaltung der perikleischen und vorperikleischen Zeit, hielten den Ruhm für das höchste Gut. Die römischen Kaiser hatten den Stolz, ihre Weltherrschaft durch Prachtbauten der Nachwelt zu verkünden und sich in ihnen selbst ein Denkmal zu setzen. Und als die Zeiten dieser Imperatoren wieder in der Erinnerung auflebten, bauten in Mailand die *Visconti* und die *Sforza*, in Ferrara die *Este*, in Mantua die *Gonzaga* und grossartiger als alle in Florenz die *Medici* und *Strozzi* lediglich zu ihrem Ruhme. »Sie bauten in Wahrheit zur Ehre ihres Namens, selbst Kirchen und Klöster nicht mehr zur Ehre Gottes, der Jungfrau oder der Heiligen.« In fieberhafter Ruhmsucht ließ *Nicolaus V.* grosse Entwürfe für die leoninische Stadt machen, die freilich nie zur Ausführung kamen. Er leitete die Bewegung ein, die zum Kunstzeitalter *Julius II.* und *Leo X.* führte, das nur ein Zeitalter des Ruhmes der kunstgesinnten Päpste war. *Petrarca* ist der Prophet der neuen Zeit; er ist voll Ruhmsucht. Die Werke *Raffael's* und *Michelangelo's* sind in ihrem ersten und tiefsten Grunde nicht religiös, sondern schön, und die Päpste schmeichelten mit ihnen ihrem Ruhmbedürfnis. Die Denkmäler der französischen Könige des XVII. und XVIII. Jahrhunderts schuf

29.
Ruhmsucht.

nicht das Volk, das dem Herrscher fremd gegenüberstand und in ihm feinen Bedrücker sah; die Herrscher schufen sie sich selbst und verkündeten selbst ihren Ruhm. Nur auf einem Boden, der gleich weit entfernt ist von der Tyrannis und dem Cäesarismus, wie von dem demokratischen Individualismus, kann sich das Nationaldenkmal gestalten. Nur in dem Staate, der die Idee des sozialen Königstums angenommen hat, die zuerst den Hellenen aufging, in welchem der Herrscher nach *Plato* und *Aristoteles* das »Recht in Menschengestalt« wird, das eine Schutzwehr bildet für Freiheit, Recht und Wohlstand, nur da, wo die Fürsorge für die gesamte vom Staat umschlossene menschliche Gemeinschaft das staatsleitende Prinzip bildet, wo die Beteiligung des Gesamtvolkes an der Bildung des Staatswillens zugelassen ist, mit einem Worte, nur, um einen Ausdruck *Mommsen's* zu gebrauchen, auf dem Grunde der »sittlichen Substanz des Staates« ist ein Nationaldenkmal möglich. Die assyrische Despotie auf der einen und der Sonnenstaat des Bettelmönches *Thomas Campanella* (1568—1639), oder der Naturstaat des Engländer *Thomas Morus* auf der anderen Seite lassen es nicht zu. Es gründet sich auf seelische Beziehungen zwischen dem Volk und dem leitenden Staatsgedanken; es entsteht, um es auch ganz materiell auszudrücken, da, wo der Leitung und des Schutzes bedürftige Mensch menschliches Verständnis für die zu seiner Erhaltung notwendigen Daseinsbedingungen findet. Wo solche Beziehungen, die aus ihrem materiellen Charakter mit der zunehmenden Verfeinerung der allgemeinen Kultur mehr und mehr in den imponderablen Charakter übergehen, in Wechselwirkung treten, da sind unvergängliche Werke geschaffen worden. Der Parthenon ist ein stolzer Tempelbau, an dem die Blüte der griechischen Bildhauerkunst ihre ewigen Spuren hinterlassen hat. Die mittelalterlichen Dome und Kathedralen sind hochragende Hallenbauten, welche das Volksempfinden zu Andacht und Verehrung zwangen. Die Westminsterabtei in London ist die reizvollste Schöpfung der englischen Gotik; in ihr ruhen die englischen Könige und Geistesaristokraten wie in einem goldenen Schrein. Die Kirche *Santa Croce* in Florenz, deren Werden von denselben Grundzügen getragen wird, wie die Nationaldenkmäler, und das Pantheon in Paris sind großgedachte Bauten, welche in ihrer eindrucksvollen Macht das Herz mit Verehrung füllen. Demut und Verehrung — das ist die psychische Grundlage: Demut vor der Größe und Verehrung vor der Macht und dem Edelmut. Wo diese Faktoren nicht mitsprechen, da verliert das Denkmal überhaupt seine Bedeutung. Es trennen sich das persönliche und das künstlerische Moment; das erstere geht unter, das letztere bleibt bestehen. Ein Beweis dafür sind die oldenburgischen Regentenstatuen in Kopenhagen, die *Christian V.* auf dem Königs-Neumarkt und die *Friedrich V.* auf der Amalienburg; die dargestellte Person ist vergessen; nur eine entfernte Porträthähnlichkeit erinnert an sie. Für die Statue *Friedrich V.*, ein Werk des französischen Künstlers *Jacques François Joseph Saly*, ist wenigstens das künstlerische Interesse noch wach; im übrigen aber hat sie nur noch dekorativen Wert. Ohne jede Bedeutung aber ist das Denkmal des fünften *Christian*. — —

^{zo.}
Denkmal
und
Idealismus.

Unter den vielen Problemen, welche zusammengeschlossen als die Kultur des Ausganges unseres Jahrhunderts bezeichnet werden, die einer Sphinx gleich an der Pforte des neuen Jahrhunderts wacht und der Lösung harrt auf ihre zahlreichen Fragen an die Menschheit, ist die Frage, als deren Symptom das Denkmalwesen erscheint, nicht die letzte. In ihr liegen die Erinnerung an die Ver-

gangenheit, die Entwicklung des Individuums, der Heroenkultus und die Anbetung des Uebermenschen. Und wenn wir *Ranke* die Richtigkeit seines Wortes zugestehen wollen, dass keine Lehre die Welt bekehrte, sondern eine grosse Persönlichkeit, so müssen wir anerkennen, dass in der Entwicklung des Denkmalwesens ein guter Kern liegt, namentlich dann, wenn wir beobachten, dass es in demselben Masse um sich greift, wie die rauhen Stürme der Gegenwart zunehmen. Der Mensch des Ausganges unseres Jahrhunderts befindet sich einem Meere wogender Gedanken und ringender Bestrebungen, drängender Forderungen und idealer Probleme gegenüber, und in der Unsicherheit, die ihn angesichts dieser gewaltigen Uebermacht befällt, flüchtet er gerne zu dem Andenken eines starken Individuums. Sein Wunsch ist jedoch nicht der von *Friedrich Nietzsche*, welcher einen cäsischen Gewaltmenschen verlangt, die überflutenden Wogen der modernen Forderungen in ihr regelrechtes Bett zurückzudrängen, sondern er verlangt nur nach einem kraftvollen Individuum, welches die Spannung der modernen Zeit, ihre Erwartung, die unerfüllten Forderungen dadurch zur Lebenshöhe zusammenfasst, dass die Erscheinungen nicht sowohl bekämpft, als ihrer Entartung benommen werden und, als wurzelechte Triebe erkannt, in ihrer Sonderung als Genuss und That, die nach *Lessing* den Lebenszweck bezeichnen, zu sorgfältiger Pflege gelangen. Wo nun aber die Gegenwart eine solche Kraft nicht hervorgebracht hat, da greift der Mensch auf die Vergangenheit zurück, um aus ihr das Ideal gegen die zerstörenden Kräfte der Gegenwart zu holen, um aus ihr neue Hoffnung für das durch den omnivoren Materialismus der Zerstörung anheimfallende armelige Leben der Stunde zu schöpfen und sich an ihr zu erfrischen. Denn »... wie betäubend die Schlagworte des Augenblicks sein mögen, der Idealismus schnellt immer wieder in die Höhe; er wandelt, wenn die politische Ungnade der Zeiten ihn abwehrt, neben der Politik seines Weges, um den Zielen des geistigen und materiellen Fortschrittes der Menschheit näher zu kommen; er baut emsig an den Brücken zur Wohlfahrt; er ist der unverwüstliche Pionier der Humanität und Bildung, der Meilenzeiger in den fruchtbaren Geistesepochen der Geschichte, und immer wieder, wenn der Staubwirbel vergänglicher Kämpfe sich vollzogen hat, jubelt er: „Und die Sonne Homer's, siehe, sie lächelt auch uns!“« Dieser unzerstörbare Idealismus ist es, welcher in den materiellen Kämpfen der Gegenwart die Erinnerung an die Grostthaten vergangener Zeiten wachhält und die Regung hervorruft, welche als die Reaktion gegen die auflehnende Ausbreitung des zerstörenden Materialismus auftritt. Wenn daher das Verlangen nach grossen Männern auf allen Gebieten des Lebens in unseren Tagen in so starkem Masse hervortritt und die Haupttriebkraft zur Ausbreitung der Denkmäler bildet, so ist es, weil wir am Ende eines Jahrhunderts stehen, »welches gewaltige historische Umwälzungen erlebt hat, welches die Begeisterung zweier Revolutionen aufflammten und erlöschten fah, welches von dem Blute ungeheuerer Kriege gedünkt wurde und Zeuge der Einigung Deutschlands und Italiens war«.

Das Ideal nun aber kann zweierlei Natur sein. In Zeiten der Gärung bedeutet es That und Erfolg, in Zeiten der Ruhe und des Genusses des Erworbenen rückblickende Erinnerung. Wenn wir uns daher im Uebergang von einem ereignisreichen Jahrhundert befinden, dessen hochgehende Wogen mehr und mehr abebben, so spiegelt sich in ihrem feichten Verlauf ein anderes Ideal, als dasjenige, welches wie ein frischer Sturm ehemals das Wasser zu Wogen türmte. Die Landung ist erfüllt, das Ziel erreicht; die Spannkraft lässt nach; der Idealismus versenkt sich in die

Erinnerung. Es schwellen nicht mehr Sehnsucht und Hoffnung nach Verwirklichung eines großen Ziels die Brust, sondern dem ehemals stürmischen Volksideal stellt sich der Erfolg entgegen und bringt es zum Schweigen, ja vielleicht zum Siechtum durch die Macht des um sich greifenden Materialismus. Nun ertönt der Ruf nach Hilfe. Der Gefunde ist still; nur der Kranke ruft nach Linderung. In der Zeit des Niederganges idealer Gesinnung ist der Ruf nach Individuen, welche als die Träger dieses Ideals angesehen werden, ein begreiflicher. Die deutsche Periode vom Wartburgfest bis zur Versailler Kaiserproklamation ist vorbei; selten hat Deutschland ein frischeres Geistesleben, einen stärkeren Heldendrang gekannt. Der Deutsche war damals Sänger und Held in einer Person; seine Brust war von jugendlicher Freude am Kämpfen geschwollt; das Sehnen weitete die Seelen; die Hoffnung reiste Helden. Man lebte mit ihnen in jenem glücklichen Zustand, welcher Forderungen an das Leben nicht kennt, weil dieses vom Ideal umflossen war. Heute, wo die Helden geschieden sind und das Ideal vielfach geschwunden ist, verlangt die Erinnerung nach ihnen und versetzt sie als Stein- und Erzbilder in den reissenden Strom des Lebens, das beruhigende Öl des Ideals tropfenweise auf die heftige Brandung trüpfelnd. Nie hat Italien in neuerer Zeit glücklichere Zeiten gehabt als von 1815 bis 1866, als der Kampf um die Einheit den Geist wach hielt und die Begeisterung antrieb, als das Volksideal auch hier Helden schuf. Nie hat das unglückliche Spanien glücklichere Zeiten gesehen als die, welche vor einem halben Jahrtausend die Befreiungskämpfe gegen die mohammedanische Vorherrschaft abschlossen. Nie hat Frankreich grössere Zeiten gehabt als damals, als es die Befreiungskriege gegen die Engländer und Italiener führte. Aber die Spannung hat allenthalben nachgelassen, zum Teil aus Ohnmacht, zum Teil aus Sättigung. Und mit der Spannung verlieren sich die aus ihr hervorgegangenen Kräfte; die bedeutenden Männer werden geringer an Zahl; das Urteil über sie nimmt ab; aus der verständnisvollen Verehrung wird vielfach Vergötterung. Es treiben Individuen von geringerer Bedeutung an die Oberfläche und da die kritische Thätigkeit des Volkes mehr und mehr in Gleichgültigkeit umgeschlagen ist, so drohen wir uns den Denkmalverhältnissen des späteren Altertums zu nähern. Das bedeutet Rückgang.

21.
Heroenkultus.

Wir brauchen aber nicht bis auf das Altertum zurückzugehen, um Belege für das merkwürdige und oft widersprüchvolle Wesen der Denkmalkunst zu suchen. Das Wort, »Les rois s'en vont« ist ein neueres Wort, und es ist ein moderner Politiker, *Castelar*, der Landsmann und Gesinnungsgenosse des *Marquis Posa*, welcher die befürgte Frage stellte: »Haben Sie nicht bemerkt, dass die grossen Männer verschwinden?« Mit dieser Wahrnehmung eng verbunden ist der Heroenkultus, und seine Wirkung strahlt unzweifelhaft auf das Denkmalgebiet zurück. *Castelar* irrt aber, wenn er meint, man brauche keine grossen Männer mehr, weil die ganze Menschheit hochgewachsen sei. In einer Zeit, in welcher die Mittelmässigkeit den Individualismus zu ersticken droht und der Wert der allgemeinen Bildung in dem Masse ihrer Verbreitung gefallen ist, sind grosse Männer ein Bedürfnis; die Sehnsucht nach ihnen und der Wunsch, einen König oder Feldherrn, einen Staatsmann oder Gelehrten, einen Dichter oder Künstler verehren zu können, bilden die notwendige Reaktion gegen den empfundenen Mangel. Mag man es nun als einen Widerstand gegen die Gleichförmigkeit des Daseins oder mag man es als das Verlangen bezeichnen, die Zuflucht in den Kämpfen der Gegenwart zu einem starken Charakter zu nehmen, oder mag man auch zugeben, dass beides zusammenwirkt,

That'sache ist, dass der Heroenkultus und die mit ihm zusammenhängende Denkmälersucht einen bedrohlichen Umfang erreicht haben. Ein Beispiel dafür bietet Frankreich. Die Neigung, »berühmten« Franzosen Denkmäler zu setzen, ist nirgends so weit verbreitet wie in diesem Lande. Jede kleinste Stadt besitzt wenigstens einen Sohn, welchem man solche Verdienste um die Allgemeinheit zuzuschreiben geneigt ist, dass man ihm das Recht zuerkennt, in Stein oder Erz zum Ruhme der Stadt ihren Marktplatz zu schmücken. Findet man keinen Würdigen in der Gegenwart, so geht man, wie in Italien, bis in die graueste Vergangenheit zurück. »*Exegi monumentum aere perennius,*« sang einst *Horaz*. Seine Vaterstadt Venosa, das alte Venusia, fand, dass dies nicht genügend sei; sie setzte ihrem berühmten Sohne ein Denkmal aus Stein und Erz.

Les rois s'en vont, und wo die Helden gehen, tritt der Heroenkultus an ihre Stelle. Seiner bemächtigen sich zunächst die Litteratur, dann die Kunst. Die Heldenverehrung weist darauf hin, dass die Geschichte der Menschheit die Geschichte weniger Auserlesener ist, die oft von einem Volke und einem Jahrhundert nur einmal hervorgebracht wurden. »Geschichte schreiben, heißt eine Darstellung der Bilder geben, die in bunter Reihenfolge das Ansehen unseres Planeten ändern: wie hier Urwälder gerodet, dort Meere getrocknet werden, an anderer Stelle Wasserstrassen das feste Land zerschneiden. So oft man eines dieser Bilder gab, versäumte man nie, die Einzelheiten um den Mittelpunkt eines ‚großen Mannes‘ zu gruppieren. Sie waren es, die Straßen bauten, Felsen sprengten, Länder unterwarfen. Sie türmten die Städte hoch und hoben neue Schätze aus der Tiefe. Denn sie setzten die Menschenmaschine zusammen, die alles das that, und brachten sie in Gang.« (*Willy Pastor*.)

Die Anfänge des modernen Heroenkultus gehen auf die Vorzeit der ersten französischen Revolution zurück. *Voltaire* ist einer der ersten Vertreter. Die demokratischen Länder fördern ihn. *Thomas Carlyle*, von welchem der Auspruch herührt: »Das ist ein großes Volk, das feine großen Männer zu ehren weiß«, schrieb sein Werk: »*Hero Worship*« (verdeutscht in »Helden und Heldenverehrung« von *Fr. Bremer* [Leipzig 1895]). Sieben Jahre nach ihm folgt der Amerikaner *Ralph W. Emerson* mit dem Werke: »*Representative Men*« (deutsch von *Oskar Dähnert* unter dem Titel: »Repräsentanten des Menschengeschlechtes« [Leipzig]). Obwohl er den Satz aussprach, nicht die Persönlichkeit, sondern die Idee, die diese Persönlichkeit vertritt, die Person selbst nur so weit, als sie ihre Idee wirklich ausfülle, sei verehrungswert — obwohl er also in diesem Satze den Personenkultus erheblich einschränkte, ist er doch populär geworden und hat wesentlich zur Verbreitung des Heroenkultus beigetragen. Ein moderner Vertreter des Heroenkultus ist *Hermann Grimm*.

Die durch diese Schriftsteller hervorgerufene Bewegung hat die moderne Bewegung auf dem Gebiete der Denkmäler eingeleitet und vorbereitet; der beste Beweis dafür ist, dass das Hauptwerk *Emerson's* im *Reclam'schen* Verlage erschien und heute zu den Werken zählt, welchen nach jahrelanger Nichtbeachtung und Verkennung eine ausgebreitete Wertschätzung zu teil geworden ist. Als vor mehr als 35 Jahren *Hermann Grimm* auf *Emerson* hinwies, da verhallte das Wort des Gelehrten wieder, und erst in neuester Zeit ist *Emerson* in weiteren Kreisen bekannt geworden. Mit der zunehmenden Verbreitung der Tendenz des Heroenkultus nimmt die kritische Schärfe deselben stetig ab und verwandelt sich im Laufe der Zeit in

den einfachen Altruismus. In diesem Sinne sprach ein deutscher Architekt des Beginnes unseres Jahrhunderts, welchem das Denkmälergebiet Großthaten verdankt, Schinkel, einmal aus: »Das Gefühl der Verehrung gehört überhaupt zu den edelsten im menschlichen Gemüte, indem es alles Egoistische ausschließt, und deshalb würdigt sich ein Zeitalter selbst, wenn es dieses Gefühl durch die That bewährt. Die allgemein verständlichste und die erhabenste Form hierzu liefert die schöne Kunst«²⁾. Mit anderen Worten hat Goethe einmal dem Gefühl Ausdruck gegeben, welches mit im Denkmal liegt: »Die Welt ist so leer, wenn man nur Berge, Flüsse und Städte darin denkt; aber hie und da jemand zu wissen, der mit uns übereinstimmt, in dem wir auch stillschweigend fortleben, das macht uns dieses Erdenrund zu einem bewohnten Garten.« Aus diesen Empfindungen heraus ist die moderne Denkmalentwicklung zu begreifen. Aber der Held des Denkmals war ehemals ein anderer wie vielfach heute; eine höhere Bedeutung hatte das Denkmal zu der Zeit, als es noch vereinzelt auftrat, wie in unseren Tagen. Ibsen soll einmal das Paradoxon ausgesprochen haben, dass innerhalb einer gewissen Zeit immer nur eine gewisse Summe von Intelligenz sich ergebe und dass, wenn in diese Zeit ein bedeutendes Individuum falle, es diese Summe zum großen Teile absorbiere. Träfe das für das Zeitalter Bismarck's zu, dann wäre zugleich eine Erklärung gefunden für den eben ausgesprochenen Satz.

Trotz Goethe aber ist die Psychologie des Denkmals nicht allein die Psychologie des Altruismus. Gewiss setzt die Errichtung eines Denkmals einen Sympathiebeweis voraus, und es ist eine immerhin verbreitete Empfindung, dass die Sympathie als ein Ausfluss des Gefühls der Gemeinsamkeit das Gegengewicht gegen den Egoismus sei. Indessen es hat schon der englische Utilitarist Bentham darauf hingewiesen, dass die Sympathie schon an und für sich eine Art Lustempfindung, also gleichzeitig egoistisch und altruistisch sei. Und hierin liegt tatsächlich der Schlüssel für die nach verschiedenen Richtungen ausstrahlende Psychologie des Denkmals. Mit anderen Worten sucht Friedrich Nietzsche den Gegensatz zu überbrücken, wenn er sagt, dass wenn der echte Mensch einem anderen eine Wohlthat erzeige und ihm von seiner Machtfülle etwas gebe oder zugeftehe, ein psychischer Vorgang, der zweifellos beim Denkmal gleichzeitig mit anderen Vorgängen vorhanden ist, so geschehe dies nur, weil diese Überfüllung des Kraft- oder Übermenschen eine folche Entleerung verlange. Das Gefühl davon steigere nur wiederum sein Selbstgefühl, also seinen Egoismus.

Man wird sich also daran gewöhnen müssen, das Denkmal nicht als den künstlerischen Ausfluss eines schönen und edlen Altruismus allein zu betrachten, sondern man wird sich mit dem Gedanken vertraut machen müssen, im Denkmal alle Zwischenstufen zwischen Egoismus und Altruismus, zwischen Egoismus und Sympathie, zwischen Altruismus und Gesellschafts- oder Staatsraison u. s. w. zu erblicken. Keinesfalls darf es für die Buckle'sche Ansicht, die Kultur habe auf moralischem Gebiete nichts Neues hervorgebracht, ins Feld geführt werden; keinesfalls aber auch dürfen für unsere Zeit im Gegensatz zu vergangenen Jahrhunderten ebenso viele Beweise von Humanität in Anspruch genommen werden, als z. B. Denkmäler gesetzt worden sind. Nichts wäre falscher als das. Denn das Denkmal ist keineswegs immer ein Beispiel für ein in besonderem Maße entwickeltes altruistisches Gefühl, und selbst, wenn es das wäre, dann wäre seine ethische Bedeutung nicht

²⁾ SCHINKEL, C. F. Sammlung architektonischer Entwürfe. Berlin 1823—33. Textbl. 4.

immer so hoch anzuschlagen; denn hier kommt durchaus ein Wort *Jhering's* zur Geltung, nach welchem das Sittliche nichts ist als der Egoismus in höherer Form: der Egoismus der Gesellschaft. »Derfelbe Trieb der Selbstverhaltung, der auf der Stufe des individuellen Daseins die Gestalt des Egoismus annimmt, tauscht dafür auf der gesellschaftlichen die Form des Sittlichen ein. Nur der Name, mit dem die Sprache diese höhere Form desselben belegt, wird ein anderer; die Sache bleibt dieselbe.« Wer daher dem Denkmalwesen mit nüchternem Blick gegenübertritt, für den verliert es manches von der Strahlenglorie des Edelmutes, mit der es für den Fernstehenden umflossen ist. Gleichwohl wäre es nicht richtig, das trotz allem in hohem Maße vorhandene Gefühl des Edelmutes bei diesen Bestrebungen auszuschließen, ebensowenig wie man annehmen darf, dass ausschließlich der materielle Trieb des Egoismus die Handlungen und Unterlassungen des Menschen bestimmt.

Dass die Verschiedenartigkeit dieser seelischen Triebe im Verein mit den anderen Umständen, welche zur Zeit der Errichtung eines Denkmals obwalten, die Kunstform desselben beeinflussen können, ist nicht abzuweisen, und vielleicht kommt es unter anderem auch daher, dass das Denkmal einen so großen künstlerischen Unterschied in seinen einzelnen Erscheinungsformen zeigt. —

A. Geschichte des Denkmals.

I. Kapitel.

Einführung.

22.
Altägypten.

Am Anfang war das Denkmal. Alle Zeiten und alle Völker haben es in den mannigfältigsten Formen hervorgebracht. Wo und wann immer ein Ereignis in den gleichförmigen Lauf des Lebens des Tages eingriff, wurde die Erinnerung daran durch ein sichtbares Zeichen festgehalten. Durch diesen allgemein geübten Brauch hat das Gebiet eine ungeheure Ausdehnung durch alle Zeiten und Länder erhalten. Um es daher übersichtlich bewältigen zu können, wird es sich empfehlen, daselbe abzusgrenzen und zu gliedern. In nur flüchtiger Weise wird die vorgeschiedliche Zeit gestreift; wenig ist aus unserem Gebiete aus ihr erhalten, und was erhalten ist, zeigt wieder so wenig Kunstform — auf deren Darstellung es hier in der Hauptsache ankommt —, dass es wohl als ein Glied in der langen Kette, soll diese nicht abreissen, betrachtet werden muss, keinesfalls aber zu längerem Verweilen oder zu eingehenderer Betrachtung Veranlassung gibt. Dann kommt das Altertum. Beim Begriff »Altertum« schweben uns »jene glänzenden Grossstädte Nordafrikas und Vorderasiens, Griechenlands und Italiens vor, mit denen unsere Erziehung uns vertraut gemacht hat; wir werden zurückinnert an die Geschichte aller jener Kulturvölker, mit denen die Erzählung der Heiligen Schrift und der Profanhistoriker schon unsere Kindheit und unsere ganze Jugend uns haben verleben lassen; wie im flüchtigen Traumbilde tauchen vor uns die seltsamen und grosartigen Denkmäler ihrer Baukunst und Skulptur auf, und wir denken zurück an die Meister der Dichtkunst und Beredsamkeit, an jene herrlichen Litteraturerzeugnisse, die in der Kunst des mündlichen und schriftlichen Ausdruckes unsere ersten Lehrer gewesen sind. Allen Bildern, allen Vorstellungen, die so in uns sich hervorrufen und gleichsam unwillkürlich miteinander verbinden, liegt das unbestimmte Gefühl für die täglich durch die Entdeckungen der Wissenschaft sich mehr bestätigende und aufklärende Thatache zu Grunde, dass wie in der modernen so in der alten Welt die auf der Bühne der Geschichte figurierenden Völker nicht isoliert dagestanden haben, dass ein jedes von ihnen Nachbarn besessen hat, auf die es durch Handelsverkehr oder durch Eroberung einwirkte, und dass diese Einwirkung viel weiter in die Ferne sich erstreckte, als man anfangs geglaubt hat, dass ein jedes von seinen Vorgängern etwas angenommen, sowie die Hauptterrassenstaaten seines Strebens und seiner Arbeit den nachfolgenden übermittelt hat, kurzum, dass das Werk der Gestaltung ein allmähliches und gemeinschaftliches gewesen ist. In diesem Sinne bilden eben diejenigen Völkerschaften, die

drei bis vier Jahrtausende hindurch im Umkreise des Mittelmeeres gewohnt haben, eine geschichtliche Einheit, lassen sie sich als Glieder und Organe eines grossen Körpers betrachten, in dem die Nervencentren, die Sitze des Lebens, der Bewegung und des Denkens allmählich sich verschoben, von dem Morgen- nach dem Abendlande, von Memphis und Babylon nach Athen und Rom sich verlegt haben^{3).} Auschliessen können wir von dieser Einheit die Gebiete nördlich der Pyrenäen, der Alpen und der Donau, welche in diesem Zeitraume an der Kulturentwicklung des Altertums nicht teilgenommen haben. »Sie haben keine Geschichte und haben um die Chronologie ihres Daseins sich nicht gekümmert, haben keine litterarische und wissenschaftliche Bildung, noch eine Kunst, die dieses Namens wert wäre. Hinter einem dichten Schleier von Gebirgen und Waldungen versteckt, über gewaltige Länderstrecken ohne städtische Ansiedelungen verstreut, sind sie Jahrtausende hindurch in ihrer Isoliertheit verblieben, höchstens dass sie einzelne Rohstoffe, die sie selber nicht zu verarbeiten wussten, an Händler abgaben. Sie haben gar nicht teilgenommen an der Gesamtarbeit, die inzwischen im Umkreise des persischen Golfs und des Mittelmeeres sich vollzog, an der Reihe von Erfindungen und Schöpfungen, die, fixiert und aufbewahrt durch die Schrift, verwirklicht durch die Kunst schliesslich zum Gemeingut des gesittetsten Teiles des Menschengeschlechtes geworden sind; wenn schliesslich in der letzten Stunde diese Nationen den Schauplatz betreten, so geschieht das vielmehr, um verwirrend und zerstörend einzugreifen. Zwar wirken sie mit an der Begründung der modernen Gesittung; aber von den Kulturelementen, welche dieser die antike Welt durch Vermittelung Roms, der Gesamterbin Griechenlands und des Orients, übermacht, haben sie keines hervorgebracht.« Die Fähigkeit, Kulturelemente hervorzu bringen, erlangen jene Völker erst mit dem Sieg des Christentums, das in ihnen eine Hauptstütze fand, und mit dem Fall des abendländischen Reiches, welcher die Auflösung der antiken Einheit herbeiführte, »um nach einem mühseligen Uebergangsstadium von gewaltthätigen und verworrenen Jahrhunderten an die Stelle der früheren eine umfassendere Einheit zu setzen, das europäische Staaten- system der Neuzeit, von dem die Kultur über die Ozeane hinaus, über den ganzen Flächenraum des Erdballs ausstrahlen sollte.« Denn die alte Welt hatte ihre Aufgabe so gut wie beendet, »hatte die Reihe von Formen völlig erschöpft, in welche Ideen und Glaubensansichten sich hüllen ließen, die seit Jahrtausenden nur äusserst langsam sich modifiziert und stets so viel Gemeinsames an sich behalten hatten, dass ihnen beschieden war, bevor sie verschwanden, zu einem dunkeln und flachen Synkretismus zu verschmelzen. Was an latenter Kraft der alternden Welt noch verblieben war, war sie im Begriff aufzuwenden, um sich umzugestalten, eine neue Religion zu erzeugen, deren Aufkommen dann zu neuen sozialen und politischen Verhältnissen, zu einer völlig neuen Welt den Grund legte, einer Welt mit eigenen, ebenfalls reichen und klangvollen, vorwiegend aber begriffszergliedernden Sprachen, mit eigenen Litteraturen und einer eigenen Kunst, in denen kompliziertere Vorstellungen als ehemals und von dem Empfinden der Alten vielfach abweichende Gefühle sich aussprachen.«

Wir werden in den Ländern jenseits der Pyrenäen, der Alpen und der Donau in nachchristlicher Zeit eine neue Kultur von höchster Intensität sich entwickeln sehen, eine Kultur, welche so viel überschüssige Kraft ansammelt, dass sie einen neuen Welt-

^{23.}
Begrenzung
der
Darstellung.

³⁾ Siehe: PERROT, G. & CH. CHIPIEZ, Geschichte der Kunst im Alterthum. Abt. I: Aegypten. Bearbeitet von R. PIETSCHMANN. Leipzig 1882—84. S. LXIII.

teil, Nordamerika, damit beschenken kann, dass sie nach Osten und Norden in die Schneegefilde Russlands und der skandinavischen Halbinsel zieht und hier ihre fruchtenden Keime legt. Wir werden diese Länder mit in den Kreis der Betrachtungen zu ziehen haben. Die Denkmalkunst der Völker Mittelamerikas aber und der nördlichen Hälfte des südlichen Teiles dieses langgestreckten Erdeiles, sowie der Länder des ferneren Orients, von Vorder- und Hinterindien, von China und Japan, werden wir aus der eingehenderen Betrachtung ausschliessen können, um in nur vereinzelten Fällen auf Kunstausserungen, die in unser Gebiet fallen, zurückzukommen. Diese Länder besitzen eine reiche, fast üppige Kultur; in der Kleinkunst erweisen sie sich als unerreichte Meister. Wenn wir aber ihre Denkmale nur flüchtig streifen können, so geschieht es einmal, weil doch jede Arbeit irgend eine Grenze haben muss und weil diese uns da gezogen erscheint, wo die Auffassung der menschlichen Gestalt und die Bedeutung des menschlichen Individiums eine vom Abendlande so wesentlich verschiedene ist, dass von einer bereichernden Uebernahme neuer Eindrücke auf die abendländische Kunst nicht wohl gesprochen werden kann. Eine Ausnahme hiervon macht auch Vorderindien nicht, von dessen frühester Kunsthätigkeit wir bei allem verhältnismässigen Reichtum der überlieferten Litteratur wenig wissen. »Weniger entlegen, bespült von einem Ozean, den die ägyptischen, chaldäischen, persischen, griechischen und römischen Flotten befahren haben, ist es niemals ohne irgendwelche Beziehungen zu der westlichen Ländergruppe geblieben. Die Assyrer, die Perfer und die Griechen sind mit den Waffen in der Hand in das Stromland des Indus eingedrungen, haben bestimmte Teile desselben mehr oder minder dauernd mit Reichen verbunden, deren Mittelpunkt im Euphratlande lag und die nach Westen an das Mittelmeer heranreichten. Stets sind über das Hochland von Iran und durch die Wüsten, die dessen Verlängerung bis zu den Oasen Baktrians, Arias und Arachosiens bilden, bis zu den Pässen, durch die man hinabstieg in das heutige Pendschab, Karawanen hin und her gegangen. Zwischen den Häfen des arabischen und persischen Meerbusens und denen der Indusmündung, sowie der Küste Malabar hat ein Handelsverkehr bestanden, der zu Zeiten zwar ein minder reger gewesen, niemals aber ausgesetzt worden ist.« Trotzdem aber hat nur eine Berührung an der Peripherie stattgefunden. Alexander der Große wurde in seinem Siegeslaufe durch Versagen seiner Krieger gehemmt; die Eroberer vor ihm hatten nur die Eingänge zum Lande des Indus berührt. »Die erhabene Lyrik der Veden, die epische und dramatische Dichtung der darauffolgenden Epoche, die religiöse und philosophische Spekulation, die von den heutigen Sprachforschern bewunderten gelehrteten und grammatischen Analysen, kurz, die ganze reiche und glänzende Geistesentfaltung einer der griechischen verschwisterten und in vieler Hinsicht nicht minder hoch als diese begabten Rasse ist innerhalb der Grenzen des bis zur mohammedanischen Eroberung dem Auslande unzugänglichen Stromlandes des Ganges geblieben«⁴⁾. Von irgend einer merklichen gegen seitigen Einflussnahme, welche uns die indische Kunst für unser begrenztes Gebiet näher bringen könnte, kann daher nicht berichtet werden. »Ueber die Malerei wissen wir nichts. Auch enthält weder das indische Epos noch das indische Drama⁵⁾, wie das griechische Beschreibungen von Bildsäulen und Gemälden, Anspielungen und Vergleiche, aus denen sich schließen

⁴⁾ Siehe: PERROT & CHIPIEZ, a. a. O.

⁵⁾ Im ältesten indischen Schauspiel, der Mritschchakatika, etwa im I. Jahrhundert nach Chr. entstanden, werden Bildsäulen und ein Porträtbild erwähnt.

liefse, dass bei diesem Volke, wie in Griechenland, die bildende Kunst dem Entwicklungsgange der Poesie sich innig angeschlossen, dass sie die hauptsächlichsten Stoffe derselben in ihre Sprache frei und verständlich übersetzt hätte. Dieses Zurückbleiben und verschiedene Verhalten erklärt sich vielleicht aus der Verschiedenheit der beiden Religionen und Poesien. Indem die frühesten Sänger des hellenischen Volksstammes ihren Göttern menschliche Züge verliehen, hatten sie gewissermassen die Gestalten vorgearbeitet, welche dermaleinst die Bildhauer und Maler schaffen sollten; eine Schilderung bei *Homer* lieferte dem *Phidias* das Vorbild zu seinem olympischen Zeus. Nicht so körperlich und, möchte man sagen, verdichtet ist die Persönlichkeit der Götter in den vedischen Hymnen. Nur für einen Moment sonderten diese Götterwesen sich voneinander ab, um dann ihre Attribute auszutauschen und aufs neue ineinander überzugehen. Es besaß nicht jedes von ihnen gleich den im Olymp zum Festmahl sich gesellenden Unsterblichen seine eigene,¹⁾ durch die Dichter vorgezeichnete und durch die Ueberlieferung fixierte Phisiognomie. Der indische Volksgeist hat nicht in demselben Masse wie der griechische Gefallen an klaren und deutlich gekennzeichneten Bildern; er fügt sich leichter in eine gewisse Verschwommenheit, eine gewisse Unbestimmtheit, und darin verrät sich eben eine geringere Befähigung für die zeichnenden Künste.²⁾ Schon daraus erhellt, dass eine allgemeine befruchtende Berühring indischer und griechischer Kultur nicht stattgefunden hat, sondern nur an einem Punkte: an der Nordwestgrenze Indiens, »wo dieses an jenes griechisch-baktrische Reich stieß, von dem wir nichts mehr wissen als die Namen seiner Beherrschter und das Datum seines Sturzes.... Ein verlorener Posten des Hellenismus, vermochte jenes Fürstentum in diesen entlegenen Gebieten sich nicht lange zu behaupten, besonders seit die Stiftung und Zunahme der parthischen Monarchie es vom Seleukidenreiche abgetrennt hatten. Sein Bestehen muss stets ein mühseliges, gefährdetes und ungewisses gewesen sein; doch dazu, dass es bis zum Jahre 136 währte, gehört, dass unter diesen Herrschern mehrere wahrhaft bedeutende Männer waren.... Die Auschmückung ihrer Städte, Tempel und Paläste muss entsprechend gering gewesen sein; rings in Bauwerken ionischer oder korinthischer Ordnung Bildsäulen griechischer Götter und Heroen, sowie die seit *Lysippus* sich mehrenden Porträtsstatuen und historischen Gruppen; überall Wandmalereien in den Sälen und vielleicht ein paar von jenen Staffeleibildern mit der Namensunterschrift gefeierter Meister, welche die Diadochen und Epigonen *Alexander's* einander ja mit Gold streitig machten³⁾).« An diesen vereinzelten Punkten mischen sich griechischer und indischer Einfluss. Die Statue des Buddha steht neben der bewehrten Athena und dem auf dem Viergefspann einherziehenden Sonnengott. Es ist aber nicht ein Aufgehen dieser Elemente ineinander, sondern ein Bestehen nebeneinander. Mit einer für uns beachtenswerten Kunst tritt Indien erst nach *Alexander dem Grossen* in die Erscheinung.

Nunmehr sind die Grenzen für das Altertum bestimmt. Sie reichen hinauf bis zu den frühesten Kulturmittelpunkten in Aegypten und Chaldäa, die lange Zeit nebeneinander bestehen und sich im Verlaufe der Geschichte durch phönizische Uebertragungen und ägyptische Eroberungen berühren. Von den Turmbauten Chaldäas und den Pyramiden und Kolosse Aegyptens verfolgen wir dann den Weg bis zum perikleischen Athen und zum Reiche *Alexander des Grossen*, um über Etrurien zur Cäsarenherrlichkeit der römischen Kaiser zu gelangen. So erhalten wir von den in die

¹⁾ Siehe: *PERRON & CHIPPEZ*, a. a. O., S. LXX.
Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Wolken ragenden Turmbauten des gesegneten Thales des Euphrat und des Tigris, von den ewigen Pyramiden, den erzählenden Obelisken und den ehrfurchtgebietenden Kolosse des dynastischen Aegyptens bis zu den Siegerstatuen, den Weihgeschenken, den Nationaldenkmälern und den Goldelfenbeinstatuen der Griechen und den zahllosen Büsten, Statuen, Viergespannen und Triumphbögen der römischen Cäsaren eine ununterbrochene Entwickelungsreihe der Denkmalkunst, welche, so verschiedenartig die Form am Anfang und am Ende ist, doch nur einem Gedanken huldigt: der individuellen Hervorhebung gegenüber der unterdrückenden Masse.

24.
Mittelalter
und
Neuzeit.

Dem Altertum stehen Mittelalter und Neuzeit gegenüber. Die Stimmung der frühchristlichen Zeit bringt in die Entwicklung einen Stillstand, und als diese wieder anhebt, sind es die Vorbilder des Altertums, auf welche sich die nachchristliche Denkmalkunst stützt. Das Altertum hatte die Typen geschaffen, in welchen die Denkmalkunst zum vollen Ausdruck gelangt. Die spätere Zeit hat in Einzelheiten Veränderungen und Bereicherungen einzelner Grundformen eintreten lassen; diese selbst aber sind gleich geblieben und später nicht mehr vermehrt worden. Bis heute steht daher die Denkmalkunst auf den Schultern des Altertums. —

25.
Allgemeines.

Das Nilland steht am Beginn einer jeden geschichtlichen Entwicklung, und auch eine übersichtliche geschichtliche Darstellung der Entwicklung des Denkmals hat naturgemäß bei den Völkern zu beginnen, die zuerst in der Geschichte auftreten: bei den Aegyptern und Assyrern. Wenn die letzteren entgegen den neueren Forschungen den Aegyptern nachgestellt werden, so geschieht das aus besonderen Gründen. Es erscheint wohl als feststehend, dass als die älteste Kultur des Nillandes nicht mehr die ägyptische zu betrachten ist, dass diese also keine autochthone Kultur ist. Schon 1892 betonte Prof. Hommel auf dem Orientalistenkongress in London einen assyrischen Ursprung der ägyptischen Kultur, und im Frühjahr des Jahres 1897 sind durch die Franzosen *J. de Morgan* und *Amélineau* und schon vorher durch den Engländer *Flinders Petrie* in einer Feuernekropole beim alten Abydos in den Königsgräbern der sog. I. Dynastie Funde von Gefäßen gemacht worden, welche eine unleugbare Verwandtschaft mit ähnlichen assyrischen Erzeugnissen haben. Es wird deshalb von einer Gruppe von Aegyptologen angenommen, dass das, was man noch bis vor kurzem als prähistorische ägyptische Kultur ansah, nichts anderes als übertragene assyrische Kultur sei. *Schweinfurth* nimmt an, dass der uns bis jetzt bekannten frühen ägyptischen Kultur, deren historische Zeugnisse in den Grabstätten der III. Dynastie bis etwa 4000 vor Chr. zurückgehen, noch zwei, vielleicht drei ältere Kulturperioden vorangegangen sind, aus welchen nach neuen aufgedeckten Grabfunden von den ägyptischen völlig abweichende Kunstleistungen vorliegen. Der Gelehrte schliesst sich den Meinungen der französischen Forscher an, nach welchen Aegypten eine semitische, von Süden eingedrungene Urbevölkerung besaß, welche den im Nilthal unbekannten Elephanten, den Strauß und den Esel mitbrachte. Diese Urbevölkerung wurde nach der französischen Annahme durch aus Yamen in Südarabien eindringende

semitische Eroberer unterjocht, und es wurde weiter angenommen, dass letztere wieder etwa um 5000 vor Chr. einem von Nordosten eingewanderten Mischvolk aus semitischen und indogermanischen Elementen zum Opfer fielen. Dieses Mischvolk musste bereits eine hohe Kulturstufe vorgefunden haben, und auf ihr baute es das auf, was wir heute die ägyptische Kultur zu nennen pflegen. Ohne nun aber in eine Erwägung zu Gunsten der einen oder der anderen Hypothese — mehr kann man es vorläufig nicht nennen — über die älteste Kultur des Nillandes eintreten zu können, erscheint es uns doch gerechtfertigt, mit dieser zu beginnen; denn sie liefert die frühesten Denkmäler, an welchen eine bewusste Kunstübung ihre Spuren hinterlassen hat. Nach ihrer Betrachtung verfolgen wir den schmalen, wenig Ausbeute verheissenden Pfad nach den Geländen des Euphrat und Tigris, ersteigen zu flüchtiger Ueberschau die Hochgefilde des medischen und persischen Reiches, durchwandern das damals an Denkmälern reiche Kleinasien und steigen zu den phönizischen Küstengestaden hinab, wo die ewige Welle die Allvermittlerin der Kunst für die um das Mittelmeer gelagerten Länder ist. Die Königsgräber und die Pyramiden, die Memnonsäulen und die Obelisken des Pharaonenlandes, die dem harten Felsen abgerungenen Grabdenkmäler Phrygiens und Lydiens: sie bereiten uns vor auf die Denkmäler jenes Landes, welches wir lange Zeit gewohnt waren, als die einzige ausstrahlende, alles andere verdunkelnde Leuchte menschlicher Kunsthätigkeit zu betrachten. Wenn sich in unserem kritischen Zeitalter auch hierin eine Wandelung im Sinne grösserer Gerechtigkeit vollzogen hat, so werden wir doch das Land der Griechen immer mit jener uneigennützigen Seele suchen, welche bereit ist, Grosses und Erhabenes mit ihrer vollen unbeeinflussten Empfindung zu würdigen. —

In den Erörterungen über die ägyptischen Denkmäler wird es mehrfach nötig werden, in der Zeiteinteilung auf die Dynastien zu verweisen. Nach *Maspero* fand dreimal ein großer Umschwung im geschichtlichen Leben Aegyptens statt. Nach einem auch bei anderen Völkern des Altertums bemerkten Brauch nahmen die Aegypter an, dass vor ihren ersten menschlichen Herrschergeschlechtern eine Anzahl Götterdynastien das Land regiert hätten. Die erste Periode der Herrscher menschlicher Abstammung ist die memphitische Periode, die Zeit der I. bis X. Dynastie, in welcher Aegypten unter der Oberhoheit von Memphis und seiner Könige lebte. In Memphis liegt der Schwerpunkt des Landes. »Dort ist die Residenz und die Grabstätte der Könige; von dort aus beherrschen sie das übrige Land, und Memphis bildet den Mittelpunkt des ägyptischen Handels und Gewerbleisses. Zur Zeit der VI. Dynastie etwa tritt eine allmähliche Verschiebung des Schwerpunktes nach Süden hin ein. Er verweilt zunächst (während der IX. und X. Dynastie) in Herakleopolis in Mittelägypten und beruht schliesslich von der XI. Dynastie an dauernd auf Theben.« Das Reich tritt in die thebaïsche Periode, die Zeit der XI. bis XX. Dynastie, ein. Theben wird die Hauptstadt des Landes, erhält die Oberhoheit und gibt dem Volke die Herrscher. Die XII. Dynastie wird die Zeit der grössten Blüte Aegyptens, der vielseitigsten künstlerischen Entfaltung. Durch den Einbruch der Hirtenvölker wird diese Periode in zwei Teile geteilt, und zwar in das alte thebaïsche Reich von der XI. bis zur XVI. Dynastie und in das neue thebaïsche Reich von der XVII. bis zur XX. Dynastie. »Während der Besetzung Aegyptens durch die Hirtenvölker bildet die Thebaïs die Zufluchtsstätte des Aegyptertums; die Fürsten desselben bekämpfen jahrhundertelang die Eroberer und befreien schliesslich das ganze Nilthal, das der XVIII. Dynastie zufällt, mit welcher die Aera der grossen Kriegszüge gegen das Aus-

^{26.}
Zeiteinteilung
der
Dynastien.

land anhebt.« Es ist die Zeit der ägyptischen Renaissance, in welcher die Pyramidenzeit bereits wie das ägyptische Altertum erschien. Es ist eine Zeit voll glänzender Thatkraft. Mit der XIX. Dynastie verschiebt sich der Schwerpunkt des Landes wieder nach Norden und bleibt hier, so dass mit Beginn der XXI. Dynastie Theben seinen Charakter als Hauptstadt verliert. Es folgt nun ein Rangstreit unter den Deltastädten Tanis, Bubastis, Mendes, Sebennytos und Saïs, in welchem die letztgenannte Stadt siegt und den Namen für die nächste Periode, die saitische, welche die Dynastien XXI bis XXX umfasst, abgibt. Durch den Einbruch der Perse wird auch diese Periode in zwei Teile geteilt: in die erste saitische Periode von der XXI. bis zur XXVI. Dynastie, und in die zweite saitische Periode für die Zeit von der XXVII. bis zur XXX. Dynastie. Nur mit Schwankungen ist es gelungen, für diese Perioden Zahlen unserer Zeitrechnung festzustellen. Während Maspero für die 30 Dynastien einen Zeitraum von 4000 Jahren annimmt, der mit *Nectanebus* (um 340 vor Chr.) endigt, setzt Mariette den Regierungsantritt des ersten Königs menschlicher Abkunft, des *Menes* der Griechen oder *Mena* der Aegypter, auf etwa 5000 vor Chr. fest, während Bunsen im Verein mit anderen Aegyptologen diesen Zeitpunkt auf 3500 vor Chr. festsetzt. Perrot sagt: »Jenen *Thutmos III.*, welcher Aegyptens Grenzen, wie es damals von ihm hieß, so weit ausdehnte, wie es ihm beliebte, setzt man übereinstimmend in das XVII. Jahrhundert vor Chr. Er gebot über das heutige Abessinien, den Sudan, Nubien, Syrien, Mesopotamien, Irak Arabi, Kurdistan und Armenien. Diese von der XVIII. Dynastie begründete Machtstellung blieb Aegypten auch im Verlaufe des XV. Jahrhunderts durch die XIX. Dynastie erhalten, zu welcher *Ramzes II.*, der *Sesostris* der Griechen, gehört, und zwar verdankte es die Oberhoheit, welche es damals über Vorderasien besaß, weit mehr seiner überlegenen Gesittung, als der Tapferkeit seiner Fürsten und Krieger. Unter der XXI. und XXII. Dynastie erleidet diese Machtfülle Einbuße. Die ägyptische Chronologie gewinnt grösere Sicherheit aus synchronistischen Anhaltspunkten, welche sich mehrfach aus den Beziehungen der Pharaonen zu den jüdischen Königen gewinnen lassen. Als eine verhältnismässig sichere und nur um wenige Jahre schwankende Zeitbestimmung darf man 980 vor Chr. betrachten, das Jahr der Thronbesteigung des mit *Salomo* und *Rehabeam* gleichzeitigen *Scheschonk I.* Aus den daran sich anschliessenden unablässigen Kämpfen der Aegypter mit ihren Nachbarn, besonders den Assyrern, ergeben sich immer zahlreichere chronologische Anknüpfungs- und Vergleichspunkte. Im VII. Jahrhundert wird Aegypten endlich den Griechen erschlossen. . . . Sie kommen dorthin mit ihrem Forschungstrieb, mit ihrer Beobachtungsgabe, und diesen Ausländern, die nichts unbefehlt ließen, ihren umfassenden Aufzeichnungen und Schilderungen haben wir es zu verdanken, dass wir von *Ptolemetik I.* an, der 656 die XXVI. Dynastie begründete, uns auf gesichertem Boden bewegen können.« Im Jahre 525 vor Chr. wird Aegypten durch die Perse erobert.

Auf der Grundlage dieses geschichtlichen Skeletts können wir den Weg verfolgen, den die ägyptische Gesittung nimmt. »In der umgekehrten Richtung, wie die Aegyptens gewaltige Städte umflutenden, dort mit göttlichen Ehren gefeierten Gewässer, nicht wie diese aus Afrikas Herzen hervorquellend von Süden nach Norden, sondern dem Nil entgegen, landeinwärts, strömten die Wogen der Gesittung; mitten in die Negerlande mündeten sie ein und verloren sich schliesslich in Aethiopiens geheimnisreichem Schosse. Entsprungen sind sie an derselben Stätte, wo der wegmüde Nil seine verdrossen rinnende Flut, in einzelne Arme verzweigt, zum Meer ent-

sendet, und ihr Quell liegt auf jenen Ebenen unweit von Kairo, über welche allabendlich die Pyramiden ihre Riesenschatten werfen.« (*Perrot.*) Von hier aus aber auch wurde Aegypten von *Alexander dem Grossen* erobert und seiner Unabhängigkeit beraubt. Nur die mit einem ungeheuren Massenaufgebot von Menschenkräften errichteten ewigen Denkmäler der unumschränkten monarchischen Gewalt der ägyptischen Könige und der willenlosen Unterwerfung des Volkes zeugen noch von der einstigen Größe des Reiches und von feinen in unserem heutigen Sinne schroffen sozialen Verhältnissen.

Wenn es wahr ist, dass die Kunst der Denkmäler einen zuverlässigen Gradmesser bildet nicht nur für eines Volkes Kultur, sondern auch für seine Gesinnung, für die in ihm wohnende tüchtige Gesinnung, die ihrerseits wieder ein Ergebnis befriedigender Lebensbedingungen ist, so ergeben sich aus der Erscheinung der ägyptischen Kultur eine Reihe anscheinend unlösbarer Widersprüche, die wir wenigstens von unserem heutigen Standpunkte der Kultur als solche auffassen müssen. Einer Regierungsform, welche ohne Zweifel als despatisch-hierarchisch, im mildesten Sinne aber noch streng monarchisch in der ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes, nicht in feiner heutigen, durch Verfassungen umschriebenen Bedeutung, bezeichnet werden muss, steht an den Tempelwänden, in den Grabkammern, überall, wo eine freie Fläche es zuließ, gemalt, gemeisselt, durch Inschriften erläutert, eine solche Lebensfreudigkeit gegenüber, dass wir als heutige Beurteiler antiker Verhältnisse nicht wissen, wie wir uns einen solchen Gegensatz zu erklären haben. Schon der Agyptologe *Brugsch-Bey* wendet sich in seiner »Geschichte Aegyptens« gegen das Vorurteil, die Aegypter seien ein ernstes, in sich gekehrtes, verschlossenes, sehr frommes, nur mit der anderen Welt beschäftigtes Volk, dem dieses Leben nichts oder nur wenig galt, gewesen. »Sollte es möglich gewesen sein, . . . dass jene fruchtbare und ergiebige Erde, dass jener herrliche Strom, welcher das Land bewässert, dass jener reine, lachende Himmel, dass jene strahlende Sonne Aegyptens ein Volk lebendiger Mumien und trauriger Weltweisen hätte erzeugen können, ein Volk, das dieses irdische Leben als eine Last ansah, deren es sich baldmöglichst zu entledigen trachtete? Nimmermehr! Man durchwandere der alten Pharaonen Land, man schaue die eingeschnitzten oder gemalten Bilder auf den Wänden der Grabkapellen, man lese die Worte, welche in Stein gemeisselt oder mit schwarzer Farbe auf dem gebrechlichen Papyrus niedergeschrieben sind, und bald wird man genötigt sein, ein anderes Urteil über die ägyptischen Weltweisen zu fällen. Kein froheres, kein heitereres Volk, kein Volk von kindlicherer Einfalt als jene alten Aegypter, welche das Leben von ganzem Herzen lieb hatten und sich ihres Daseins auf das innigste freuten. Weit entfernt von der Sehnsucht nach dem Tode, richteten sie an die heilige Götterschar die Bitte, das Leben zu erhalten und es zu verlängern, wenn möglich bis zu dem vollkommensten Alter von 110 Jahren. Sie überließen sich dem Vergnügen des heitersten Lebensgenusses; Gesang und Tanz und der kreisende Becher, fröhliche Ausfahrt aufs Wiesenland und ins Schilfgehege, zur Jagd mit Pfeil und Bogen und Holzschieleuder, oder zum Fischfang mit Speer und Hamen erhöhten die Freuden des Daseins und dienten des Landes edleren Geschlechtern als Luftspiel nach gethanem Werke.«

Und nun als Gegensatz hierzu der König, der Nachfolger und Abkömmling der Götter, die lebendige und leibhafte Offenbarung Gottes, der Sohn der Sonne, ausgestattet mit der höchsten Machtvollkommenheit. Nach Inschriften zu Ispambul

^{27.}
König und
Volk.

und Medinet-Habu bezeichnet sich *Ptah* zu *Ramses II.* und zu *Ramses III.* als »dein Vater, der dich, der alle seine Glieder göttlich erzeugte, der, verwandelt in den mendeischen Widder, sich deiner erhabenen Mutter gesellte, damit sie dich gebäre«¹⁾. Er ist der Hohepriester seines Volkes; er allein darf das Allerheiligste betreten und den Gott von Angesicht zu Angesicht schauen. Er ist unumschränkter Herrscher über das Heer der Beamten und der Soldaten. Auf seinen Wink entvölkern sich Dörfer und Städte, um für die Riesenbauten das ungeheure Arbeitsmaterial zu gewinnen. Bei seinem Siegeszuge durch die Welt bereiten auf seinen Wunsch die Götter eigenhändig den Weg. In einer Inschrift wird er als das »Ebenbild des Rā unter den Lebenden« bezeichnet. »Man begreift leicht den Zauber, welcher bei einer derartigen Steigerung der Königswürde in Aegypten mit der höchsten Machtvollkommenheit verbunden war, begreift, dass ihr Inhaber mehr als in Ehren gehalten, dass er angebetet, dass mit ihm Abgötterei getrieben wurde. . . . Die Göttlichkeit, welche er schon bei Lebzeiten besaß, erstreckte sich auch auf das Jenseits und erreichte in diesem ihre Vollendung. Aus jedem Pharao wurde nach seinem Tode eine Gottheit, und jeder Regierungswechsel bereicherte das Pantheon der Aegypter mit einem neuen Götterwesen. Aus der Ahnenreihe der Könige wurde daher eine Götterreihe, welcher der jedesmalige Herrscher zu huldigen, die er anzubeten hatte.« (*Perrot & Chipiez.*) In Aegypten herrschte durchaus der Wille des Königs. Er thronte auf einsamer Höhe. Priester, Krieger und Beamte, die ihm im Rang am nächsten standen, waren die Vollstrecker seines Willens. Diese drei Stände waren die Aristokratie des Landes; sie waren die Grundbesitzer, soweit die Ländereien nicht Krongut waren. Die agrikole Bevölkerung bestand lediglich aus Pächtern und Arbeitern, Hirten und Fischern, die städtische aus Handwerkern.

Wo liegt nun der Schlüssel zu dem erträglichen, ja freudigen und frohen Leben im Verhältnis zu dem abgrundtiefen Gegensatze in der Person des Herrschers? Er liegt in der genügsamen Bedürfnislosigkeit der Bevölkerung gesegneter Landstriche. Wo die Natur in freiwilliger Weise dem Bedürfnisse des Menschen entgegenkommt, tritt dieser aus seiner gutgearteten ursprünglichen Stimmung selten heraus; an der Stelle des Ehrgeizeswohnt noch der gelassene Fatalismus; an die Stelle des Neides tritt die bescheidene oder auch stumpfe Selbstgenügsamkeit, die ihn auch, so lange sie ihm gewährleistet ist, vom Verlangen nach Verbesserung der materiellen Lebensbedingungen abhält. »Man ist so bedürfnislos in jenem gesegneten Lande, dass man in feiner vollen, niederdrückenden Bedeutung das, was wir Not und Elend nennen, und seine ganzen Qualen gar nicht kennt; und das klare Himmelslicht, im kurzen Moment der Raft das linde Nilwasser, in tiefen Zügen eingeschlürft, eine köstliche Schlummerstunde im Sykomorenenschatten, dann nach des Tages Laft und Hitze ein frisches Bad, ein kühler Lufthauch und ein sternbesäter Himmel, wie erquicken und laben sie selbst den Allerärmsten! . . . Niemals von *Menes* an bis auf den heutigen Chedive *Tevfik-Pascha* ist der bürgerlichen Bevölkerung in den Städten oder auf dem flachen Lande überhaupt irgend ein Wunsch, eine Forderung in den Sinn gekommen, die auch nur im entferntesten an etwas wie die sogenannten Volksrechte und deren Sicherstellung gestreift hätte. Jahrtausende sind dahingeflossen, in denen auch nicht die Spur von jener geistigen Bewegung zu merken ist, aus welcher die Verfassungen der griechischen und altitalischen Republiken und später die konstitutionellen Staatsformen der europäischen Christenheit stammen. Der ägyptische

¹⁾ NAVILLE in: *Transactions of the Society of Biblical archaeology.*

Handwerker und Bauer, mochte sein Gebieter sein, wer er wollte, hat sich nie den geringsten Zweifel daran erlaubt, ob dieser über ihn verfügen dürfe. Unbedingter Gehorsam gegenüber dem Willen eines Einzelnen, das ist jederzeit, unter der Fremdherrschaft nicht minder wie unter den einheimischen Dynastien, die diesem sozialen Mechanismus gleichsam angeborene, ihn im gewohnheitsmässigen sicheren Gange erhaltende Triebkraft gewesen.» (*Perrot & Chipiez*).

Unter solchen Umständen, unter welchen von irgend welchen Beziehungen zwischen dem Volk und seinem Herrscher oder vielmehr zwischen dem Erdenwesen und seinem Gott nicht gesprochen werden kann, findet auch der Denkmalgedanke beim Volke keine Stätte. Wo die freie, selbständige Regung zu irgend einem Gedanken entweder nicht vorhanden oder in ihrer Entstehung bereits erstickt wird, wo diese absolute Verneinung einer Regsamkeit, welche über das animalische Lebensbedürfnis hinausgeht, selbst die sichtbaren Zeichen der Verehrung unterdrückt, da kann auch nicht im entferntesten von einer Denkmalpsychologie des Volkes etwa in unserem Sinne gesprochen werden. In jeder Denkmalpsychologie liegt doch eine gewisse Summe von Kritik, die selbst da vorhanden ist, wo wir unserem Gotte ein Gotteshaus weihen. Wo aber z. B. an die Stelle des Kriteriums der Liebe und Güte, die unsere Gottesverehrung beherrscht, die unbedingte Anbetung ohne Hoffnung auf irgend ein Zeichen göttlicher Gnade tritt, wo an der Stelle des Verhältnisses einer gewissen Gegenseitigkeit zwischen Gott und Menschen das absolute einseitige Herrscher- und Verfügungsrecht in Anspruch genommen wird, da können wir selbst in den Gebäuden der Gottesverehrung keine Denkmäler im Sinne des Gegenseitigkeitsverhältnisses erblicken. So fehen wir denn, dass in Aegypten die Könige — neben ihnen gab es andere Personen von selbständiger verehrungswürdiger Bedeutung nicht — selbst bemüht sind, ihren Ruhm der Nachwelt zu überliefern. Sie schufen die gewaltigen Denkmale, welche auf uns überkommen sind oder von welchen die Geschichte berichtet, selbst. Und wenn dabei von der Bethätigung einer monarchischen Gesinnung der Bevölkerung gesprochen worden ist, so ist dieselbe jedenfalls passiver Natur infofern gewesen, als das aus seinen Wohnsitzen auf die Baustellen und in die Steinbrüche herdenweise getriebene Volk nicht murre oder sich auflehnte, sondern sein Schicksal, welches es besser nicht kannte, willig ertrug. Wo sollte auch die monarchische Gesinnung herkommen in einem Staatswesen, »wo der Gebieter so erhaben dasteht, dass seine Unterthanen insgesamt gleich einem Menschenkehricht zu seinen Füßen verschwinden»?

So lässt der König, dessen »Herrschermacht ungeachtet seiner Menschheit der Gottheit so nahe stand, dass er seinen Unterthanen meist dieser fast zum Verwechseln vorkam«, seinen Ruhm durch Tempel und Kolossalbilder an den Flächen der Pylonen und an den Wänden der hundertäuligen Hallen, durch Gräber und durch Statuen verkünden, »welche ebenso weit über die Häupter der Menge emporragten, als seine Machtfülle über jegliche andere Befugnis und Würde erhaben war«. *Ebers* berichtet⁸⁾ über den Tempel von Abydos, welchen er für ein Kenotaph *Setis I.* hält, das dieser sich zum Gedächtnisse errichtet habe, ohne hier bestattet zu sein; denn sein Leichnam ruhte zu Theben im libyschen Gebirge. *Mariette* ferner beschreibt eine Gruppe von Tempeln auf dem rechten Ufer des Nil, welche nur in Theben und nur in der Zeit der grossen thebaïschen Dynastien XVIII bis XX vorkommen. »Diese Tempel haben sich Könige als Wahr-

28.
Volk und
Denkmal.

29.
Ruhm der
Könige.

⁸⁾ In: *Aegypten in Wort und Bild etc.* 1./z. Aufl. Stuttgart 1878—79.

zeichen ihres eigenen Ruhmes errichtet. Nicht mehr, wie zu Lukfor oder Karnak, hat man hier ein Gesamterzeugnis der Thätigkeit mehrerer Generationen, sondern den Tempel je eines Königs, den der Betreffende anfängt und zum mindesten im Entwurf beendet. Ist etwa bei seinem Ableben die Auschmückung noch nicht durchweg fertig, so wird in seinem Namen, gewissermassen auf seine Rechnung, das Werk vom Nachfolger zum Abschluss gebracht. Der Stifter des Bauwerkes stellt hier sich dar, wie er die Götter anbetet; vornehmlich aber schildert er sich in den Haupthandlungen seines Kriegerlebens und seiner Königsjagden. So legt er bei seinen Lebzeiten im Bereiche der Toten den Grund zu einem Bau, welcher die unvergängliche Kunde seines Ruhmes und seiner Frömmigkeit auf die Nachwelt bringen soll.« Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit den grossen Tempelruinen von Karnak und Lukfor auf dem rechten Ufer des Nil. Sie werden zwar formell für die Götter errichtet; aber bei ihrer durch mehrere Generationen dauernden Bauzeit bauen eine Reihe von Herrschern an ihnen, und jeder beeilt sich, seinen Namen an dem Bauwerke zu verzeichnen und ihn so der Nachwelt zu überliefern. Man betrachtet diese Tempel als Nationaldenkmäler, als öffentliche Heiligtümer, welche die Könige für das Volk den grossen Göttern »als ewigen Weltprinzipien, aber zugleich auch als treuen Beschützern der ägyptischen Nation gewidmet haben«. Der Denkmalcharakter also tritt in ausgesprochener Weise zu Tage und bekundet sich auch in der Sorgfalt für die Erhaltung. »Von einem Jahrhundert zum anderen ist raschlos daran gearbeitet worden, diese Tempel zu erhalten, zu verschönern und zu vergrössern. Seit der Zeit der XII. Dynastie bis in die der Ptolemäer, ja bis in die römische Kaiserzeit ist schwerlich ein Fürstenhaus zu finden, das sich nicht zur Ehre gerechnet hätte, irgend etwas zu den von den Vorgängern errichteten Baulichkeiten beizusteuern. Lässt der eine Herrscher ein Hypostyl oder einen säulengetragenen Vorhof erbauen, der andere vor dem Eingange lange Doppelreihen widder- oder menschenköpfiger Sphinge aufstellen, so errichtet ein dritter einen Pylon und ein vierter wenigstens einen sorgfältig ausgemeisselten Obelisken . . . Jeder dieser Herrscher, ob er viel oder wenig zu der immerwährenden Vergrößerung beigetragen haben mag, achtet darauf, dass sein Name auf dem Bauwerk verzeichnet, dass er gleichsam mit seinem Handzeichen versehen wird⁹⁾.« Weil alle Tempel und Pyramiden im Namen des Königs gebaut wurden, wurde an ihnen die »Königselle«, die grösser war, als die gewöhnliche Elle (0,525 und 0,45 m) verwendet. So entstanden die reichen Tempelbauten des zweiten thebaischen Reiches, der XVIII. und XIX. Dynastie, in ihrer vollen Entfaltung reicher und mannigfaltiger Formen. Und zur Befriedigung dieses in Stein übersetzten Ich-Bedürfnisses schickten die Pharaonen von Ober- und Unterägypten Taufende von Sklaven hinaus in die Steinbrüche, das Material für die Tempel und Pyramiden zu brechen, in denen und unter denen sie ihren Todes schlaf zu halten gedachten. Hier, wo heute der schnellfüsige Wüstenfuchs haust, sauste ehemals die Peitsche der Auffeher; hier lebten und starben die Scharen der Fronarbeiter an Entbehrung und durch die Einflüsse der Wüstenglut. Noch heute aber stehen die Pyramiden und leuchten und glühen in der afrikanischen Sonne; noch heute künden die Obelisen und die Säulenhallen der Tempel den Ruhm der Pharaonen und ihrer schlanken, klugen und schönen Königinnen; nur selten aber wird mühevoll der Name der Bauleute an den Denkmälern entziffert.

30.
Grabmäler.

Den Tod stetig vor Augen, ließen es sich König wie Untertan angelegen sein,

⁹⁾ Siehe: PERROT & CHIPIEZ, a. a. O., S. 257.

frühzeitig ihr Grab zu bestellen. Aber nur das Ich-Bedürfnis und die Ruhmsucht, namentlich die letztere, waren die Motive. In einer grossen, von *Maspero* übersetzten Inschrift von Beni-Hassan heisst es: »Der Erbfürst . . . *Chnumhotep* . . . hat dies gethan zu seinem Gedächtnisse, seit er zu arbeiten begann an seinem Grabe, feinen Namen blühend zu machen auf immer und sich abzubilden auf ewig in seiner Grabsyringe, den Namen seiner Vertrauten blühend zu machen und je nach ihrer Beschäftigung darzustellen die Arbeiter und das Gefinde seines Hauses.« Für die Alten war das Grab eine Behausung, in welcher der Tote wohnte und in seiner Art und nach der Phantasie seiner Angehörigen weiter lebte. Im Alten Reich war diese Behausung die gewaltige, aber in der Form schlichte Pyramide. Der damalige Architekt ahnte noch nichts von der Pracht und dem majestätischen Eindrucke, welchen später, nachdem die ägyptische Kunst unter der XIII. und der XVIII. Dynastie eine doppelte Wiedergeburt durchgemacht hatte, die Grabstätte der Könige umfing. »Pylonen vor dem heiligen Bezirke zu errichten, riesige Vorhöfe mit zierlichen, schattenspendenden Säulenhallen zu umbauen, auf dem Wege zum Allerheiligsten dem Besucher langschiffige, in blendenden Farben strahlende Hypostyle vorzuführen, hat man erst später erlernt. . . . In dem Zeitalter, in welchem die Tempel von Abydos, Karnak und Luxor errichtet wurden, versügte derjenige Architekt, welcher im Westen von Theben für einen jener Eroberer, deren Waffentaten Aegypten weit und breit zur Geltung gebracht hatten, ein königliches Grabmal erbauen sollte, bei der Lösung seiner Aufgabe durch einen höchsten Machtspurk unumschränkt über sämtliche Hilfsquellen eines Reiches, das vom Inneren Aethiopiens sich bis nach Damaskus und Ninive erstreckte. Würde er seinem Auftrage entsprochen, den Erwartungen des Herrschers wie der Völker genügt haben, wenn er, als es einen jener siegreichen Fürsten zu verherrlichen galt, nicht Mittel und Wege gefunden hätte, das betreffende Grabmal so schön und stattlich herzustellen, dass es einen Vergleich mit den bewunderungswürdigen Bauten auszuhalten vermochte, welche dieselben Könige in den Stadtteilen auf dem linken Ufer für die grossen Götter des Landes errichtet hatten? . . . Gelang es, das Meisterstück der neueren Kunst, den Tempel mit . . . seinen Sphinxalleen, Kolosse und Pylonen, Pfeilerhallen und Säulenhainen zu einem Bestandtheile des geplanten Grabes zu machen, so war das Problem gelöst. . . . Um diesen Gedanken, welcher zum Teil durch die unvergleichlichen Ruhmesthaten der damaligen ägyptischen Herrscher angeregt, zugleich aber auch der ganzen Richtung und Strömung der damaligen Kunst entsprungen war, zu verwirklichen, hatte man bloß die Kapelle von dem Grabe, mit dem sie durch die Ueberlieferung bisher verbunden und gleichsam zusammengeschweißt war, zu trennen.«

So entstanden die Gedächtnistempel des Neuen Reiches in der Ebene, am Fusse des Gebirges, auf einer Fläche, auf welcher man sich nach Belieben ausdehnen und die umfangreichsten Anlagen schaffen konnte. »Den ältesten von ihnen, den von Deir-el-bahari, hat die Regentin *Hatasu* errichtet, jene thatkräftige und umsichtige Gemahlin und Schwester *Thutmos II.*, die im Namen ihres Bruders *Thutmos III.* Aegypten 17 Jahre regierte . . . es bilden den Stoff, welchen die mit der Auschmückung des Tempels beauftragten Künstler zu behandeln hatten, die grossen Thaten dieser Reichsverweserin, und tritt ihre kraftvolle und ruhmreiche Regierung uns auch nicht in ihrem ganzen Verlaufe und mit allen ihren Einzelheiten entgegen, so wird uns doch hier wenigstens das Hauptereignis dieser Regierung, das der Fürstin selbst als das denkwürdigste vorgekommen sein

31.
Gedächtnis-
tempel.

muss, von dem Hierogrammaten erzählt und von dem Bildhauer lebhaft veranschaulicht; wir meinen jene Seefahrt einer ägyptischen Flotte nach dem fernen Lande Punt, welches entweder das südliche Arabien oder an der Ostküste Afrikas das Somaliland gewesen sein muss.« . . . Der Zeit nach steht unter den Bauwerken dieser Gattung von Deir-el-bahari am nächsten das Ramesseum, das Grab des *Ozymandias* bei *Diodor*. »Innen und außen war dieser Tempel ganz voll von Erinnerungen an *Ramses II.*, und es schien, als lebe und atme noch hier der große Eroberer, bald in der majestätischen Ruhe schlummernder Kraft, bald drohend und furchtbar den Arm über den Häuptern der Besiegten schwingend. Seine einst im Hofe aufgestellte, 17^m hohe sitzende Bildsäule ist jetzt zerbrochen und liegt in Stücken am Boden. Doch an den Ueberresten der Mauern erkennt man noch Kriegsszenen, darunter eine Episode aus dem Kampfe gegen die Cheta, welche auf den König sowohl wie auf seine Waffengefährten einen tiefen Eindruck gemacht zu haben scheint. Es handelt sich um jene Schlacht an den Ufern des Orontes, in welcher *Ramses*, von den Feinden umzingelt, lediglich vermöge seiner Tapferkeit und Entschlossenheit errettet wurde . . . Was für *Ramses II.* das angebliche Grab des *Ozymandias* ist, daselbe bedeutet für *Ramses III.* Medinet-Habu, das zweite Ramesseum, wie man es nennen darf; denn *Ramses III.* Person und seinem Ruhme ist sowohl der eigentliche Tempel, wie der zu diesem gehörige Pavillon ausschließlich gewidmet. Die Begebenheit, welche hier auf den Basreliefs dargestellt wird, gehört zu den wichtigsten in der ägyptischen, ja man darf sagen, in der Geschichte des Altertums; denn es ist die Besiegung der verbündeten Völkerschaften des Nordens und Westens, der ‚Seevölker‘, wie sie bisweilen heißen, durch *Ramses III.* . . . Zwar hatte jedes dieser Gebäude sozusagen nur einen Eigentümer und ist bloß dem Gedächtnis eines Königs geweiht; doch stand nichts im Wege, für zwei blutsverwandte Herrscher einen gemeinschaftlichen Tempel zu errichten. In dem ebenfalls auf dieser Seite von Theben gelegenen Tempel von Kurna beispielsweise, der von *Ramses I.*, dem Stifter der XIX. Dynastie, begonnen wurde, unter seinem Sohne *Seti* weitergebaut und erst unter seinem Enkel *Ramses II.* vollendet wurde, erscheinen *Ramses I.* und *Seti* mit den Attributen des Osiris, also als vergötterte Verstorbene. Die beiden berühmten, im Altertume als ‚Memnonsbilder‘ bekannten Kolosse *Amenophis III.* gehörten jedenfalls zu einem von diesem Herrscher unweit der Baustelle des späteren Ramesseum errichteten Tempel derselben Gattung, von dem nur noch schwache Ueberreste vorhanden sind, die aber einen gewaltigen Raum bedecken. Nach den Trümmern zu urteilen, muss dies ein Gebäude von felter Pracht gewesen sein. . . .¹⁰⁾ Der Unterschied zwischen den Tempeln der Nekropole und den städtischen ist keineswegs ein so scharfer, dass er jedem, der von einem zum anderen Ufer hinüberkommt, sofort auffallen müsste. Die ins Ungeheure vergrößerten, reich entwickelten und prunkenden Grabtempel hatten eine doppelte Bestimmung. Sie waren einerseits auf ewige Zeiten zur Gedächtnisfeier und Verherrlichung verstorbener Könige gestiftete Bethäuser, und andererseits Tempel, in denen vor und mit dem betreffenden Monarchen die Nationalgötter angebetet wurden, welchen er seine Siege und auch, wie wir sagen würden, das zukünftige Heil seiner Seele zu verdanken hatte.

32.
Bedeutung
des
ägyptischen
Tempels.

Der Tempel der Aegypter hatte daher eine grundsätzlich andere Bedeutung, wie etwa der griechische Tempel für die Hellenen, die Moschee für den Mohammedaner und die Kirche für die Anhänger des Christentums. In ihm wurden keine kirch-

¹⁰⁾ Siehe: PERROT & CHIPIEZ, a. a. O., S. 252 ff.

lichen Handlungen vollzogen; er ist nicht der Versammlungsort zu gemeinfamer Verehrung des höchsten Wesens; das Volk hat zu ihm nicht Zutritt; nur der König und die Priester betreten ihn. Aber auch die Bedeutung der letzteren tritt in ihrer Beziehung zum Tempel zurück gegen die einzige Person des Königs. »Der Tempel ist,« nach *Mariette*, »ein Königsproskynema, d. h. ein Denkmal der Frömmigkeit desjenigen Königs, welcher ihn errichten ließ, um der Gunst der Götter wert zu werden. Er ist ein Königsbethaus und nichts weiter. Die übermäßige Aus schmückung der Tempelwände ist sogar nur zu erklären, wenn man sich auf diesen Standpunkt stellt . . . der betreffende Tempel wird dadurch zu einem durchaus persönlichen Denkmal des Königs, welcher ihn gestiftet und geschmückt hat. Daraus erklärt sich auch das Vorhandensein jener hochwichtigen Schlachtenbilder, welche die Außenwände bestimmter Tempel zieren. Auf die ihn beschützende Gottheit führt der König eben im letzten Grunde seine Siege zurück.« Unter allen diesen Umständen also wird der Tempel zugleich ein Denkmal der persönlichen Macht und der Herrlichkeit des Königs, das er allenthalben mit seinem Namen versehen lässt und in dem er seine Statue auffstellt. So that schon der ägyptische König in seiner Art nichts anderes, als der venetianische Feldherr *Colleoni*, welcher beim Rate der Stadt Venedig sein Denkmal beantragte, zu dem er die Kosten selbst stellte. Diese Bedeutung des ägyptischen Tempels als Ruhmesdenkmal drängt alle anderen Vorstellungen, welche die Verhältnisse von ihm zu machen erlauben, in den Hintergrund. Zu einer ungeheuren Ausdehnung entwickeln sich die Tempel von Karnak und Luksor, neben ihnen zahlreiche andere. Nicht leicht konnte dem Größenbewußtsein der Könige Genüge gethan werden. Baute der Vorgänger eine eingliedrige Tempelanlage, so beeilte sich der Nachfolger, ein zweites und drittes Glied unter ungewöhnlichem Aufwand von Mitteln hinzuzufügen. Ließ der Vorgänger Kolosse von 9, 10 und mehr Metern aufrichten, so beeilte sich der Nachfolger, feinen sitzenden Kolossalbildern Größen von 17, 23 und mehr Metern zu geben; es entstand das grandioseste, was jemals an plastischer Darstellung geleistet wurde, und dabei immer in Verbindung mit ungeheuren Tempelanlagen. So tritt uns die Erscheinung entgegen, daß schon der ägyptische Königsindividualismus in seiner starken Betonung der Gottähnlichkeit des Herrschers, in seiner unbegrenzten Machtfülle psychologisch nichts anderes ist als das, was uns in späteren Jahrhunderten, unter wesentlich verschiedener Entwicklung der sozialen Verhältnisse, in gleicher Weise entgegentritt. Das durch die soziologischen Verhältnisse gegebene Macht bewußtsein führt zu einem Ueberlegenheits- und Absonderungsgefühl über die mit lebenden Gesellschaftsklassen, welches sich zu einem schroffen Individualismus entwickelt hat. Der ägyptische Pharao, der römische Kaiser, der venetianische Feldherr, der französische Sonnenkönig und der moderne Monarch, der gern an den Absolutismus vergangener Zeiten zurückdenkt, sie stehen alle in einer Linie. Sie alle erfüllt das Bestreben der Heraushebung der Persönlichkeit über das Maß, welches ihnen die Staats- und Gesellschaftsverhältnisse gewähren und zugewiesen haben. In dieser rein menschlichen Regung, die sein wird, solange Menschen sein werden, haben die Jahrtausende nicht vermocht, eine Wandelung hervorzubringen. Sie bezeichnet die eine Seite der Psychologie der Denkmalkunst im Gegensatze zu jener anderen Seite, bei welcher die Ehrung durch Denkmäler aus dem Gefühle eines Anderen hervorgeht. Man kann also in einem hervorragenden Sinne von Egoismus und Altruismus in der Denkmalkunst sprechen, beide Begriffe nicht ge-

nommen im alltäglichen, sondern im ursprünglichen Sinne des Wortes, in der kritiklosen Unterscheidung des »ich und der andere«.

33.
Königs-
und
Porträtsstatuen.

Aus den Verhältnissen des schroffen Individualismus und der Gottähnlichkeit des Herrschers erklärt es sich auch, wenn in der ägyptischen Bildnerkunst die Götterstatue vollkommen zurücktritt gegen die Königsstatue. Ihre ganze Phantasie und Erfindungsgabe häufte diese Kunst auf das Königsbild. Für das Götterbild fehlten ihr die Anhaltspunkte; eine porträtierte Darstellung war ausgeschlossen, und eine Vergöttlichung der menschlichen Erscheinung durch Veredelung der Körperperformen und Gesichtszüge, ähnlich wie es später die griechische Kunst that, war unmöglich durch die der griechischen Kunst nachstehende Kunftfertigkeit der ägyptischen Bildhauer. Der Umstand, dass den Muttempel von Karnak nach einer Berechnung von *Mariette* etwa 572 Statuen der löwenköpfigen Göttin Sechet aus schwarzem Granit geschmückt haben, mag für die geringe Bedeutung der Götterstatue sprechen. Angaben, wie die einer Inschrift von Karnak, in welcher sich *Thutmos III.* rühmt, für den genannten Muttempel eine Ammonstatue ohnegleichen gestiftet zu haben, sind selten. Die Götterstatue kam auch nicht an den vornehmsten Platz des Tempels; infolgedessen fühlte sich der Künstler nicht, wie später in Griechenland, veranlasst, »alles, was er an Wissen und Können besaß, zu einer höchsten Kraftanstrengung aufzubieten, um der gläubigen Nation ein ihrer Vorstellung von den Göttern entsprechendes Bild vor Augen zu führen, übertraf er sich nicht gleichsam selbst im Hoffen und Verlangen, ein der Herrlichkeit des Tempels würdiges, ein den frommen Sinn der Volksmenge anregendes Werk hervorzu bringen«. Es gab keine Bildsfäule, welche der Schutzbott oder die Schutzmutter eines Tempels gewesen wäre; sie hätte unzweifelhaft, bei der Neigung der Aegypter für das Großartige, kolossale Verhältnisse angenommen. Während die Ruinen von Theben mit Königskolosse besetzt sind, besitzen wir keinen einzigen Ammonkoloss. Die Königsstatuen waren der Hauptgegenstand der ägyptischen Bildnerkunst, und errichtete ein König einen Königstempel, so versäumte er nicht, überall sein Bild anzubringen, »vor den Pforten in Gestalt der durch ihre Riesengröße unsrer Staunen erregenden sitzenden Kolosse, vor den Pfeilern in Gestalt der an diesen lehnenden kolossalnen, dem Könige die Attribute des Osiris verliehenden Standbilder, unter den Portikushallen reihenweise in Gestalt von Figuren geringerer Grösse. In dem aus der XVIII. Dynastie datierenden Teile von Karnak müssen allein schon die Statuen *Thutmos III.* sich auf eine mehrfache Zehnzahl belaufen haben.«

Eine unzweifelhaft bedeutendere Beachtung als die Götterstatuen fanden selbst die privaten Porträtsstatuen. Sie durften als eine Art Weihgeschenke auch in den Tempeln aufgestellt werden. Nach *Maspero* war das Recht, in den Tempeln eine Statue zu errichten, ein Regal, und die zur Aufstellung gelangenden Statuen tragen einen entsprechenden Vermerk, laut welchem die Aufstellung als eine Gunstbezeugung des Königs für den Dargestellten aufgefasst wird. Die Bewilligung zur Aufstellung erfolgte als eine Belohnung für geleistete Dienste, und die Aufstellung konnte sowohl in einem Tempel der Vaterstadt des Geehrten, wie auch in einem anderen Tempel erfolgen, für den der in der Statue Dargestellte eine besondere Verehrung hatte.

Bei der reichen plastischen Thätigkeit der Aegypter kann von einer Gruppenbildung nicht gesprochen werden. Soweit reichte das plastische Können nicht. Die einzige Gruppe, die sich Jahrtausende hindurch wiederholt, und zwar ohne

Fortschritt in der Gruppierung wiederholt, ist die Gruppe Vater, Mutter und Kind, keine Gruppe in unserem heutigen Sinne, sondern ein Nebeneinandersetzen der bewegungslosen Figuren. Man darf bei den Aegyptern nicht vergessen, dass sie nicht Plastik um dieser selbst willen, aus Liebe an schönen Formen trieben, sondern dass ihre Plastik aus dem egoistischen Streben hervorgegangen ist, an Stelle des dem Zerfall anheimgegebenen irdischen Leibes einen ewig dauernden Schemen für ein ewiges Leben zu setzen. So bestimmt diese einzige philosophische Reflexion des Fortlebens nach dem Tode die Thätigkeit einer ganzen Kunst. Die stehenden oder sitzenden Statuen hatten den verschiedensten Maßstab; sie wechselten zwischen kaum fingerlangen Figürchen und zwischen den in den größten Abmessungen gehaltenen Kolosse. Vorherrschend ist mit nur vereinzelten Ausnahmen die ganze Figur; unter den Ausnahmen aber finden sich auch Teile der Figur, Köpfe mit einem Teil des Rumpfes, also Büsten. In den Beschreibungen des Rameffseums werden die Reste von zwei Kolossalbüsten von *Ramses II.* geschildert, die eine aus schwarzem, die andere aus zur einen Hälfte schwarzem, zur anderen Hälfte rosenrotem Granit.

Gegenstand der selbständigen plastischen Darstellung des ägyptischen Künstlers war auch die dem Kultus geweihte Tierwelt, insbesondere der Löwe. Vielfach tritt das Bestreben des Künstlers des Nillandes hervor, mit den Teilen wirklicher Lebewesen aus der Phantasie geborene Wesen, welchen man eine symbolische Bedeutung unterlegte, zu schaffen. So entstanden die Sphixen, zu deren Bildung wohl in erster Linie der Löwe Veranlassung gegeben hat. —

Neben der Mannigfaltigkeit der künstlerischen Thätigkeit der Aegypter steht die unzweifelhafte Größe der Auffassung. Der ägyptische Künstler beherrscht in souveräner Weise Raum und Masse, Material und Form. Wo es die politischen Verhältnisse erfordern, steigert er die Wirkung bis in das Kolossale. So ist die Kunst des zweiten thebaïschen Reiches durch das Motiv des Kolossalen gekennzeichnet, das einem ungeheuren Aufschwunge der Macht und des Wohlstandes entspricht. Der ägyptische Herrscher gebietet über Aethiopien und einen großen Teil von Kleinasien und Vorderasien; seine baulichen Unternehmungen wachsen mit seinen kriegerischen Erfolgen und nehmen ungewöhnliche Massen an, die wieder eine ungewöhnliche Beherrschung des Materials verlangen. Die dem Bildhauer zum figürlichen Schmuck übergebenen Flächen der Pylone der Tempel wachsen ins Riesige; Kampf- und Siegescenen, Triumph- und Opferzüge, das kriegerische und das religiöse Element werden in gleicher Weise für den Schmuck tributpflichtig gemacht. Die Wiedergabe der menschlichen Gestalt wächst über alles hinaus, was bisher in diesem Sinne geschaffen wurde. Das Königsgeschlecht betrachtete sich als ein Riesen Geschlecht, welchem gegenüber die Gestalt aus dem Volke nicht nur dem Maßstabe, sondern auch dem Sinne nach ein Riesen Spielzeug wurde. Alle Verhältnisse gingen ins Große, ins Weite; an die Stelle der ägyptischen Königselle trat der Riesen schritt der *Ramses*-Kolosse des Haupttempels von Ipsambul. Doch die Flamme, die am hellsten lodert, erlischt am schnellsten. Es treten Schwankungen ein. Der Stern des Nillandes beginnt unterzugehen und leuchtet nur noch für kurze Zeiträume auf. Das Land war schon seit der Rameffidenzeit, noch merklicher aber in der ersten Hälfte des VII. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, wo es zum Gegenstand der Kämpfe zwischen Aethiopien und Assyrien wurde, tiefer und tiefer gesunken; es ersteht aber von neuem unter *Psammetik*. »Es macht sich frei von dem Auslande,

^{34.}
Tierwelt.

^{35.}
Größe
der
Auffassung.

erneuert seine nationale Einheit, ja schickt fogar sich an, auf kurze Zeit wieder das ehemalige Uebergewicht über Syrien zu gewinnen. Diesem glücklichen Umschwung entspricht eine künstlerische Wiedergeburt. Die Herrscher der XXVI. Dynastie bemühen sich, auszubessern, was die inneren Zerwürfnisse oder die von Norden und Süden her erfolgten Invasionen in Trümmer gelegt haben. Hauptfächlich jedoch hatten die damaligen Architekten mit der Errichtung jener von den griechischen Reisenden mit Bewunderung betrachteten Bauwerke Unterägyptens zu thun, von denen so gut wie gar nichts übrig ist. Den Statuen, die so ziemlich über das ganze Land verstreut waren, ist es besser ergangen; man hat deren sowohl zu Memphis, wie zu Theben gefunden und selbst aus dem Schutte mehrerer verschwundener Großstädte hervorgeholt. . . Von den Zügen, von der Physiognomie jener glänzenden Herrscher, die am Ende des VII. und Anfang des VI. Jahrhunderts von Psammetik bis Amasis Aegypten und seine Nachbarstaaten in Täuschung erhielten, um nachträglich im Jahre 527 dem ersten Andrängen Persiens zu erliegen, vermag man höchstens noch nach Denkmälern zweiten Ranges, wie Sphinxen, Stelen und Scarabäen, sich eine Vorstellung zu bilden. Von ihren Statuen und Kolosse müssen die Perser teils in den ersten Tagen der Eroberung, teils im Laufe des V. und IV. Jahrhunderts bei der dreimaligen Wiedereinnahme Aegyptens viele zertrümmert haben; ebenso muss es auch den Bildnissen jener zeitweilig Aegyptens Selbständigkeit wiederherstellenden Fürsten, des Inarus und Nectanebus, ergangen sein. Für diese ganze Periode ist die Königsikonographie bedeutend ärmer, als für die beiden thebaïschen Reiche.« . . .¹¹⁾ Die Gröfse der Auffassung ist dahin, und was im Grossen verloren war, suchte man im Kleinen zu ersetzen. An die Stelle der grandiosen Denkmale des Alten und Mittleren Reiches trat bei den Arbeiten der faischen Kunst eine den Verfall andeutende Weichheit und Verschwommenheit der Formengebung; die scharfe Charakteristik der Königsstatuen des vergangenen Reiches ist verlassen; die Modellierung wird bei kleinerer Auffassung flach und kraftlos. Das trat mit der Eroberung Aegyptens durch Alexander den Großen und unter der Herrschaft seiner Nachfolger in noch verstärktem Mafse hervor. Zweimal schon hatte Persien das aufständische Aegypten bekriegt und bezwungen; aber auch wenn die Perse nicht erfolgreich gewesen wären, so drohte Aegypten für seinen nationalen Bestand noch eine andere, ernstlichere Gefahr in der sichtlich zunehmenden Machtposition, welche die Griechen im gesamten Mittelmeerbecken erworben hatten.

36.
Fremde Ein-
flüsse.

»So war in Aegypten schon seit Beginn des IV. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung zu verspüren, wie das Land allmählich in die Hände der Fremden geriet. Aethiopen, Assyrer und Perse hatten es früher überwältigt, nach allen Richtungen es durchzogen und mehr oder minder grausam geknechtet. Phönizier waren in grosser Zahl darin anfäsig, und seit Samariens und Jerusalems Fall hatten auch viele Juden dahin flüchten müssen. Durch jede der weit geöffneten Breschen drangen schliesslich von allen Seiten her die Griechen ein und machten allerorten ihre Ueberlegenheit als die eines Volkes geltend, welches sich alle Errungenchaften der gealterten Rassen angeeignet hatte und nun reicher, kundiger und mächtiger dastand, als seine älteren Schwestervölker je gewesen waren.

Ein durch feindliche Einfälle dermaßen zu Grunde gerichtetes und von jener allmählichen Durchsetzung mit jugendfrischeren Elementen so untergrabenes Land, wie Aegypten, war damals nicht mehr in der Lage, in sich noch den alten tiefver-

¹¹⁾ Siehe: PERROT & CHIPIEZ, a. a. O., S. 651.

borgen Lebensquell zu besitzen, und hatte nicht mehr darauf zu rechnen, dass, wie es vordem in seiner langen Vergangenheit mehrfach geschehen war, ein erneuter Saftumlauf eintreten würde, der es etwa so hätte ergrünern und erblühen lassen, wie es alljährlich mit dem sandigen Wüstenfaume geschieht, sobald ihn die Hochflut des Nils erreicht hat. Es bestand mithin zwar gewohnheitsmäßig weiter und blieb erhalten, besass aber kein eigentliches Leben mehr. . . . Die Hand des Künstlers war so geübt, dass die Architekten, Bildhauer und Maler noch lange Zeit mit maschinenmässiger und fast zur zweiten Natur gewordener Genauigkeit die monumentalen Vorbilder nachzubilden fortfuhren, welche in beglückteren und kraftvolleren Jahrhunderten erfunden waren. Da aber keine Erneuerung in den Ideen eintrat, musste man sich ausschliesslich die getreue Wiederholung derjenigen Formen angelegen sein lassen, in welche das Volksbewusstsein, noch bevor es erschöpft war, die letzten selbständigen Gedanken künstlerisch eingekleidet hatte«¹²⁾.

Aber auch das dauerte nicht lange mehr. Schon als Aegypten durch die Perfer erobert wurde, war die Kunst des Nillandes bereits erschöpft. Sie hatte bis dahin alles gegeben, was sie zu geben vermochte; neues förderte sie nicht mehr zu Tage. Dann kam der griechische Einfluss, der sich schon seit dem VII. Jahrhundert durch die Beziehungen zwischen den ionischen Ländern und den Städten des Deltagebietes mehr und mehr bemerkbar gemacht hatte, zum vollen Durchbruch. Wohl waren *Alexander der Große* und seine Nachfolger bei der Eroberung des Landes bestrebt, religiöse Einrichtungen und Gebräuche nicht anzutaufen, und wohl sträubten sich die ägyptischen Künstler lange Zeit, der jüngeren griechischen Kultur ihre alten, feststehenden Traditionen zu opfern, und zwar mit einem solchen Erfolge, dass von einem Einfluss der ägyptischen Bildhauerkunst auf die griechische gesprochen werden kann und die Aegypter somit in diesem Einfluss ihre Besieger wieder besiegt. An einer Stelle seiner Werke sagt *Diodor*, die Aegypter erhöben Anspruch darauf, in ihrer Schule die namhaftesten der altgriechischen Bildhauer erzogen zu haben, so *Telekles* und *Theodoros*, die Söhne des *Rhoikos*, die für die Samier die Bildfäule des pythischen Apollo angefertigt haben. Es ist mir aber nicht bekannt, ob es schon gelungen ist, diesen wirklichen Einfluss festzustellen. Jedenfalls aber lässt sich sagen, dass wenn auch Griechenland der gesamten morgenländischen Welt seine Sprache und Litteratur, seine religiösen und künstlerischen Vorstellungen als die eines kraftvoll emporstrebenden jüngeren Volkes einer absterbenden Kultur gegenüber aufzuzwingen vermochte, die Amalgamierung oder die Umwandlung sich in Aegypten doch nicht so schnell vollzog. Erst im Laufe längerer Zeit machte sich an den Tempeln der Ptolemäer- und der Römerzeit die Entartung bemerkbar, jene kraftlose Vermischung, welche nicht mehr zur Nachahmung reizte, sondern verursachte, dass sich die künstlerischen Kräfte der neuen Kultur zuwandten. Nunmehr tritt Aegypten ab von der Bühne der Kunst des Altertums; die ägyptische Kultur beginnt zu erlöschen. Indem wir sie in dem Meere neuer Einflüsse versinken sehen, nehmen wir Abschied von ihr als einer Kunst von einer unvergleichlichen und später nicht wieder erreichten Größe der Auffassung in der Gestaltung ihrer Denkmäler. Wer diese Größe versteht und im Sinne ihrer Zeit zu würdigen weiß, wird auch dem ägyptischen Altertum die Wertschätzung nicht versagen können, die in so reichem Maße, vielfach aber auch in einseitiger Weise, dem griechischen und römischen Altertum zu teil geworden ist. Es lag auch Größe in dem, was die

¹²⁾ Siehe ebenda f., S. 78 ff.

ägyptische Kultur that. Die Aegypter waren in der glücklichen Lage, Bauten und Denkmäler schaffen zu können, die lediglich den Zweck hatten, zu bestehen, zu erinnern; ihre Geschichtsbücher sind die kolossalnen Tempelanlagen. Welches Volk hätte Aehnliches aufzuweisen? —

3. Kapitel.

Mesopotamien.

37.
Allgemeines.

Gleichwie Aegypten ein Geschenk des Nil, so war das eine ähnliche Kultur aufweisende Tiefland Mesopotamien ein Naturgeschenk der beiden Flüsse Euphrat und Tigris. Wüssten wir mehr von dem Lande und feiner Kultur, als es thatsächlich der Fall ist, wäre das Gebiet in dem Masse erforscht wie Aegypten, so würden wir bei den nachgewiesenen engen Beziehungen der beiden Länder auch auf einen ähnlichen Kulturzustand, vielleicht nur unterschieden durch die Verschiedenheiten der Oertlichkeit, durch die natürlichen Daseinsbedingungen des Landes, treffen. Heute ist das Land kahl, verödet, unfruchtbar. Aber wer etwa im Altertum zum Standbilde des Königs *Nabuchodonosor* auf den Gipfel seines 80 oder 100^m hohen Tempels des Bel oder Bal emporgestiegen wäre und seine Blicke hätte über das Land schweifen lassen können, der hätte wohl auf eine Landschaft hinausblicken können, welcher eine reiche Kultur ein blühendes, farbiges Aussehen gab. In diese Zeiten muss man sich zurückversenken, wenn man ein annäherndes Bild des hohen Kunstbetriebes des Landes erhalten will. Wenn dieser Versuch hier in grossen Zügen nur gewagt wird, so ist dabei von dem Unterschied zwischen Assyrien und Chaldäa, zwischen dem wechselweisen Emporkommen und Unterliegen von Babylon und Ninive abgesehen; denn vom armenischen Gebirge bis zum persischen Golf zeigten Glaube, Sprache und Kunst der in diesem Thal vereinigten Völker eine auffallende Aehnlichkeit, während die feineren Unterschiede nur für einen Forscher, der Einzelstudien unternimmt, in Frage kommen.

38.
Kultur.

Die Grösse der Anschauung, welche bei den ägyptischen Herrschern beobachtet werden konnte, sie zeichnet auch die Beherrischer des Thales der zwei Ströme aus. Ihre Unternehmungen zur Hebung der Kultur des Landes, zur Schaffung seiner politischen Grösse sind nicht weniger grosartig, wie die der Beherrischer des Nillandes, was diese zu ihrem Nachteil oft erfahren mussten. *Herodot* bewundert den königlichen Kanal (Nahar-Malcha), welchen *Hammurabi* anlegte und *Nabuchodonosor* unterhielt; der Obelisk *Salmanasar III.* in London berichtet auf seinen vier Seiten von 31 Feldzügen, welche dieser unerschrockene assyrische König als Sieger gegen die Nachbarvölker leitete. Die Unternehmungen dieses grossen Königs haben dazu beigetragen, dass man die Assyrer in Emporkommen, Blüte und Untergang mit den Römern verglich. Wie es diese vielfach thaten, bauten auch sie den unterworfenen Völkern gegenüber ihre Autorität auf Gewalt und Schrecken auf, statt auf Hoffnung und ruhige Entwicklung. Dadurch unterschieden sie sich von den ägyptischen Herrschern, und wenn man *Nabuchodonosor* den *Ramzes* von Chaldäa nannte, so geschah es nur, weil er neben seinen zahlreichen kriegerischen Unternehmungen noch Zeit fand, Kanäle zu graben, Paläste zu errichten, Tempel zu begründen. »Le roi constructeur par excellence« nennt ihn *Maspero* in seiner »Histoire ancienne«. Er machte Babylon zur



größten und schönsten Stadt Asiens. Aber es war ihm nicht beschieden, die Gröfse der Aegypter zu erreichen.

Unzweifelhaft lässt sich die Kunststufe eines Volkes an der Art messen, wie es die Gedanken, welche ihm durch das Göttliche eingegeben werden, in wahrnehmbare Formen übersetzt, nach der Art, wie der Architekt den Tempel errichtet, wie der Maler und Bildhauer dem Bilde, welches sie sich von dem Walten der Natur und der höheren Mächte machen, wahrnehmbare Züge verleihen. Der Beurteilung dieser Züge ist auch die Denkmalkunst unterworfen; denn sie geht in ihren Anfängen auf das Gebiet des Kultus zurück; die gleichen seelischen Beweggründe bewegen die Uebung der einen wie die Ausübung der anderen, ganz abgesehen davon, dass Gott und Herrscher sich vielfach in einer Person vereinigten. Und wenn sich auch in Assyrien die Könige die Anbeter des »Herrn der Herren«, des »Bel Beli« nennen, so beanspruchen sie doch einen Teil dieser Verehrung für sich. So fehr sie sich also einerseits von den ägyptischen Königen, welche die Gottheit an sich waren, unterschieden, so fehr nähern sie sich in ihrem göttlichen Absolutismus auch wieder diesen Königen, freilich aber, ohne die Ausdrucksmittel derselben erreichen zu können. Ihre Kunst war nicht gros genug, den Begriff des Beherrschers des Weltalls, des gemeinfamen Königs und Vaters der Menschen und Götter in sichtbare Formen zu übersetzen. »*Ni les temples de Ninive, ni ceux de Babylone n'ont eu leur statue d'un Jupiter olympien*« (Perrot). Bleiben schon diese Verhältnisse nicht ohne Rückwirkung auf die Denkmalkunst, so sind auch die sozialen Verhältnisse in keiner Weise geeignet, diese auf die Höhe der ägyptischen z. B. zu heben. Der durch den Mord gemäsigte Despotismus, das war die Regierungsform des Euphratlandes. Die königliche Gewalt stützte sich auf die Armee; eine Militärmonarchie verwaltete das Land; der König war Despot und Eroberer; er scheute keine Gefahr; »*le premier au péril, comment n'aurait-il pas été le premier à l'honneur? C'était donc lui qui implorait, en personne, l'intervention de ce dieu au profit duquel il bravait tant de dangers; c'était lui le remerciait des succès obtenus et qui lui offrait la dépouille des nations vaincues. S'il n'était pas déifié, comme les Pharaons, pendant sa vie ou même après sa mort, tout au moins était-il le viceaire d'Assour sur la terre, l'interprète et l'exécuteur de ses décrets, son confident, son lieutenant et son pontife.*« (Perrot). Daher kam es auch, dass der königliche Wille alles beherrschte. Ihm war die Kunst in vollem Umfange dienstbar. Wo der Architekt Paläste errichtete, brachte er das Bild des gottähnlichen Bewohners in vielfacher Wiederholung an. Die grossen Thaten des Monarchen als Feldherr und Eroberer, die Wirkungen seines despotischen Willens als Städtegründer, als Unternehmer der grossartigen Bauten waren für den assyrischen Bildhauer hundert Vorwände, mehrere Jahrhunderte hindurch das Bild des Herrschers zu meisseln. »Ein Schmeichler kann sich wohl wiederholen; das Lob ermüdet diejenigen nicht, welche es empfangen.« So sehen wir denn die Königsgestalten in allen Lagen des Lebens, auf der Jagd, im Kriege, beim Gelage, in feierlichem Zuge, in die kostbaren assyrischen Gewänder gehüllt, auf den Mauern der Paläste des *Salmanasar*, des *Sargon*, des *Sennacherib* und des *Affurbanipal* dargestellt. Und find diese Darstellungen auch mit Bezug auf ihren Ort mehr architektonisch-dekorativer Natur, so enthalten sie durch ihre Monumentalität und durch die Absicht, der sie entsprangen, doch auch wieder Denkmalcharakter. Die Darstellung des *Affurbanipal* auf der Jagd in Kudjundschik, des Königs *Sargon* und seines Grofsveziers auf dem nahezu 3^m hohen Relief von Khorfabad, sowie eine grosse Reihe

39.
Stellung
des
Herrschers.

anderer Darstellungen erinnern an die koilanaglyphischen Bilder der ägyptischen Tempelfassaden; aber sie haben nicht jenen zum Volke sprechenden Charakter der Verehrung, sondern sie enthalten bei einer unbestreitbaren Grösse der Auffassung eine Reihe innerer Widersprüche; in ihnen stellt sich die assyrische Seele als zu gleicher Zeit wollüstig und bludürftig, fein und roh, mystisch und grausam dar. Eine Eigenschaft haben sie zudem, von welcher ich nicht erkennen kann, ob sie beabsichtigt oder zufällig ist. Die Darstellungen in ihrer doppelten und mehrfachen Lebensgrösse berühren mit ihrer Basis den Boden, denselben Boden, auf welchem das Volk wandelte. Als Sockelfiguren gaben sie so dem Volke die unmittelbare Andeutung der Grösse der dargestellten Persönlichkeit. —

40.
Tempel.

Vielleicht hatte auch der assyrische Tempel Denkmalcharakter. Er ist von Grund aus verschieden vom ägyptischen Tempel und schliesst sich mehr der Pyramidenform mit Grabkammern als der Tempelform mit feierlichen Innenräumen an. *Strabo* ist der einzige griechische Schriftsteller, welcher Angaben über den chaldäischen und assyrischen Tempel gemacht hat. Er bezeichnet ihn als eine vierseitige Pyramide aus gebrannten Ziegeln, die sich bis zu 185^m Höhe erhob. Von der Stufenpyramide von Khorsabad erzählt *Diodor*, dass *Semiramis* auf ihrem Gipfel drei Statuen aus getriebenem Gold aufstellen ließ: die Statuen des Zeus, der Hera und der Rea. In einem Wiederherstellungsversuch eines chaldäischen Tempels mit doppelter Rampe errichtet *Chipiez* vor der Pyramide eine Kolossalfigur. Die in diesen Bauwerken ausgesparten Kammern und Räume sind, wie bei den ägyptischen Pyramiden, Grabkammern gewesen.

Inwieweit auch die in grösstem Massstab gehaltenen, mit aller Kunstfertigkeit gemeiselten assyrischen Menschenstiere in ihrer tieferen Bedeutung als Vereinigung der höchsten Mächte und Kräfte der Natur und des Lebens Denkmalcharakter beanspruchen dürfen, sei dahingestellt. Dass der Stier, der Löwe und der Adler in solcher Verbindung gewählt werden, deutet auf eine ungewöhnliche Bedeutung dieser plastischen Darstellungen hin. Dass dem Menschenstier gleich dem ägyptischen Sphinx, mit welchem er formale Verwandtschaft hat, noch eine tiefere Bedeutung denn die als Tempel- und Palastwächter beigelegt wurde, darauf lässt ein Basrelief des *Sargon*, welches die Feldzüge dieses Königs in Phönizien darstellt und auf welchem wir einen Menschenstier über das Meer schreiten sehen, schließen. In einem anderen Falle tritt er als Beschützer der Schiffahrt auf.

41.
Stele und
Obelisk.

Wenig ist in Mesopotamien erhalten von dem, was wir ohne Umschreibung als Erinnerungszeichen oder Denkmal bezeichnen würden. Hierher ist zu rechnen eine von *Place* veröffentlichte und bei *Perrot*¹³⁾ abgebildete Stele mit quadratischem Querschnitt, mit Kaneluren und bekrönender Palmette; dann vor allem aber vier Obelisken von bescheidenen Maßverhältnissen im Britischen Museum. Einen derselben veröffentlicht *Perrot*¹⁴⁾. Sie sind, obgleich Monolithe und aus Hartstein, in keiner Weise mit den ägyptischen Obelisken zu vergleichen; denn die grössten von ihnen erreichen kaum 3^m Höhe. Der besterhaltene ist der Obelisk *Salmanasar II.* im Britischen Museum, mit reichen Keilinschriften und zonenartiger Darstellung von Menschen- und Tierscenen. Von den anderen Obelisken sind nur Teile erhalten; zwei von ihnen wurden unter *Affurnazirpal* gemeinselt; der älteste geht auf *Tegath-Phalasar I.* zurück. Ihrem Inhalte nach sind es Ruhmeszeichen der Fürsten des

¹³⁾ A. a. O., S. 270.

¹⁴⁾ A. a. O., S. 271 u. 525.

Doppelstromlandes; die figürlichen Scenen stellen Huldigungen dar, welche dem Sieger von unterworfenen Völkerschaften dargebracht werden.

Daneben kommen auch vollrunde Königsstatuen vor, gleichfalls aus Hartgestein, aber in durchaus bescheidenen Abmessungen. So hat eine Statue des *Affurnazirpal* im Britischen Museum, gut erhalten, eine Höhe von nur 1,04 m. Etwas gröfser ist eine sitzende Basaltstatue *Salmanasar II.*, die Layard fand und in das Britische Museum brachte; sie ist 1,45 m hoch ohne Kopf, im ganzen also wenig über Lebensgröfse. Was sind diese bescheidenen Statuen gegenüber den stolzen Kolossem der Aegypter! Dafs jedoch auch die Chaldäer eine Art Kolossalstatue gekannt haben müssen, freilich von bescheidenerer Gröfse wie die ägyptische, lässt Herodot erkennen, welcher in einem Tempel eine grofse goldene Statue des »Jupiter«, mit Thron und Untersatz 800 Talente wert, sah und von einer 12 Vorderarm längen hohen Goldstatue berichtet, die in einem heiligen Bezirke stand.

Der Schwerpunkt der Denkmalkunst der Länder des Euphrat und Tigris liegt unzweifelhaft im Relief, darauf deutet auch eine Denkmalform hin, die mit der Regierungszeit des *Affurnazirpal* beginnt. Sie besteht in einer Stele, aus deren Vorderfläche das Bild des Königs als Relief, bei vertieftem Grunde, herausgemeisselt ist, also wie in Aegypten kolianaglyphisch. Ein interessantes Beispiel dieser Art besitzt das Britische Museum in der 2,15 m hohen Stele des *Samasvul II.*, des Enkels des *Affurnazirpal*¹⁵⁾.

Affyrische Ruhmesdenkmäler in des Wortes eigenster Bedeutung sind die grossen Reliefs der Felsen von Bavian bei Mossul, welche *Sennacherib* zur Verkündigung seines Ruhmes meisseln liefs. Die Reliefs, von welchen das besterhaltene und gröfste 9,12 m breit und 8,50 m hoch ist, bestehen aus mehreren Figuren von kolossalem Massstabe. Die beigesetzten Inschriften sprechen von der Anlage von Kanälen zur Bewässerung des Landes, von militärischen Unternehmungen, nicht aber auch von dem Grunde, aus welchem die Denkmäler gerade hier, in einem engen Thale, abseits der grossen Durchgangsstrasse, angelegt wurden. Ein zweites Relief von ähnlichen Massen zeigt in der einzigen erhaltenen Figur einen affyrischen Reiter, welcher etwa unsern Turnierrittern verwandt ist. Neben diesen Reliefs hat Layard noch elf weitere, kleinere gezählt.

Die Ueberlieferung von königlichen oder heiligen Handlungen an die Nachwelt durch eine Darstellung derselben in Form von Basreliefs war ein von den Völkern der vorderasiatischen Gebietsteile allgemein geübter Brauch, der sich sowohl bei Beyruth, im Thal von Nahr-el-Kelb, wo auch die Pharaonen ihre Spuren in Siegeszeichen in Form von Basreliefs hinterlassen haben, wie in Cappadocien und bei den Völkern des Iran findet. Aus diesem Brauch entstanden z. B. auch die Relief friese von Ghunduk und von Malthai in der Nähe von Mossul. Die letzteren sind in einer Höhe von 300 m über dem Thale in den Felsen gemeisselt; ihre Höhe beträgt allerdings nur etwa 2,50 m; dafür aber ist ihre Längsausdehnung bei zahlreichen Figuren eine sehr beträchtliche. Der Inhalt der Darstellung ist die Anbetung der nationalen Götter durch den König; Inschriften sind nicht gefunden worden. Layard und Place schreiben die Darstellungen übereinstimmend der Zeit der Sargoniden zu, entweder *Sennacherib* oder seinem Vater, Sohne oder Enkel.

Was alle diese Darstellungen gemein haben, das ist eine bestimmte Gleichheit der Auffassung und Anordnung und bei kriegerischem Inhalte die Abwesenheit

42.
Statue.

43.
Relief.

¹⁵⁾ Abgebildet in PERROT, a. a. O., S. 621.

aller besiegt und der getöteten Krieger. Offenbar liebte es der assyrische Uebermensch in seinem strotzenden Kraftgefühl nicht, auch nur an teilweise Niederlagen und Verluste erinnert zu werden. Der ägyptische Künstler ist weniger zurückhaltend.

44.
Charakter
der
Kunstübung.

Trotzdem nun die thebaischen Fürsten der XVIII. ägyptischen Dynastie die mesopotamische Tiefebene erobert haben und zeitweise auch von den einheimischen Herrschern als Herren des Landes anerkannt wurden, trotzdem andererseits später die Sargoniden ihre Kriegszüge nach Aegypten unternahmen, hat doch eine Vermischung ägyptischer und mesopotamischer Art nicht stattgefunden. Die grössere Auffassung, der grössere Sinn bleiben den Aegyptern; dieser grundsätzliche Unterschied bleibt auch in der formalen Behandlung des plastischen Kunstwerkes bestehen. Sehr treffend führt *Perrot*¹⁶⁾ aus, der ägyptische Bildhauer vereinfache, kürze ab, gebe die Form als Ganzes; er beobachte den menschlichen Körper gewissermassen durch einen leichten Schleier, welcher nur die Hauptlinien durchscheinen lässt und die kleinen Einzelheiten verdeckt. Der assyrische Bildhauer dagegen erweiterte die Form, gehe in die Einzelheiten, studiere die Natur mit der Lupe. Der ägyptische Künstler drückt in der Bewegung seiner Figuren einen Gedanken aus; er adelt sie durch die Art der Bewegung. Das versucht auch der assyrische Künstler; aber unter seinem Meissel entflieht der Gedanke. Im übrigen ist zu sagen: »*S'agit-il de comparer les deux sculpteurs, celui de Thèbes et celui de Ninive, . . . nous trouvons, d'une part, des artistes qui, pour la tombe et pour le temple, ciselent avec amour, dans les matières les plus dures comme dans les plus tendres, des images dont les unes nous charment par leur air de vérité naïve, tandis que les autres nous frappent par leur grave noblesse et par leurs dimensions gigantesques.*«

45.
Niedergang

Die Länder des Euphrat- und des Tigrishales hatten verschiedene Schicksale. Den ersten Stofs zum Untergange Assyriens führte Medien, welches sich zu einem einheitlichen Reiche gesammelt hatte, aus. Die Meder verbündeten sich mit dem babylonischen König *Nabopolassar* und besiegten 606 vor Chr. in heissem Kampfe Assyrien, das mit Mesopotamien an die Meder fiel. Wechselvollere Schicksale hatte Babylon. In der Zeit von 911—860 vor Chr. fällt es den Assyrern anheim, wird durch die Chaldäer erlöst, erreicht als neubabylonisches oder chaldäisches Reich unter *Nebukadnezar* seine höchste Macht und seinen gröfsten Ruhm, wird 538 eine persische Satrapie und fällt nach *Alexander's* Tode an das syrische Reich. An den Wänden der Königspaläste, die jeder Herrscher neu errichtete, verherrlichten die Könige ihre Kriegsthaten und Friedensarbeiten in Schrift und Bild und schufen so, gleich den Aegyptern, eine steinerne Geschichte. Die Königspaläste sind die Ruhmesdenkmäler; ihr Ruhm aber ist ein anderer wie derjenige der ägyptischen Tempel. —

4. Kapitel.

Palästina, das übrige Kleinasien und die Länder gemischter Kulturen.

46.
Litterarische
Ueber-
lieferungen.

Im Thale des Flusses Kison war lautes Schlachtgetümmel. Das Volk Israel kämpfte heiß, aber vergebens gegen die Kanaaniter, »bis ich aufstand, *Deborah*, bis ich aufstand, eine Mutter in Israel,« und das 20 Jahre schwer auf dem Volke lastende Joch des kanaanitischen Königs *Jabin* von Hazor abwarf. Nach dem

¹⁶⁾ A. a. O., S. 693.

glücklichen Ausgange der Schlacht standen die Heerhaufen ab in der Verfolgung und lagerten sich zur Raft.

»Erhebe dich, erhebe dich, *Deborah*,
Erhebe dich, singe ein Lied,
Auf, *Barak!* führe deine Gefangenen vor,
Sohn *Abinoams!*«

Und *Deborah* antwortete:

»Ich will Jehovah, ich selbst will ihm singen.«

Und nun entstand aus Gefang und Wechselgesang das 3000 Jahre alte Siegesdenkmal, welches im 5. Buche der Richter uns erhalten ist.

Nur litterarische Ueberlieferungen, kein steinernes Siegesdenkmal geben uns Kunde von den erfolgreichen Unternehmungen eines kriegerischen Volkes, mit dessen Thaten wir aus den Berichten des Alten Testamentes vertraut geworden sind. Zum Streite steigt es aus den Gebirgen hernieder, nachdem es Jehovahs Stimme zu gemeinsamer That zufammengerufen; durch Kriege erobert es das zerrissene Land. König *David* entfaltet eine glänzende Macht und zieht die Grenzen des Landes bis an das Mittelmeer und an das Doppelstromland. *Salomo* (993—53) bringt den Staat zur höchsten Blüte, fördert Kunst und Wissenschaft, unternimmt grosse Bauten, darunter den Tempel; aber kein Denkmal berichtet hierüber wie über die Kriegszüge, deren Schilderungen uns im Alten Testamente erhalten sind. Es mag vielleicht daher kommen, dass die Juden wohl Dichtkunst und Musik für die gottesdienstlichen Handlungen mit jener tiefen Empfindung pflegten, die uns zur Bewunderung zwingt, wenn wir z. B. die Psalmen oder das Hohelied lesen, dass sie aber in der bildenden Kunst den sie umgebenden Völkerschaften untergeordnet waren, so dass *Salomo* den Tempelbau durch phönizische Meister errichten lassen musste.

Die Bildhauerkunst wurde nur sehr bescheiden geübt; der Kultus war nicht geeignet, ihr grosse Aufgaben zuzuweisen. Als Israel in Kanaan einwanderte, fand es eine Urbevölkerung vor, deren religiöse Vorstellungen durch babylonische Einflüsse bestimmt waren. Die Geschlechter verehrten die Heroen und Ahnen bei ihren Gräbern, bei heiligen Bäumen, bei Steinen und bei Quellen. »Da, wo ein belebendes Element die Oede der Natur durchbricht, ein immergrüner Baum der Hitze des Sommers und der Nässe des Winters trotzt, oder eine Quelle Fruchtbarkeit spendet, wird das Wirken und die Nähe eines dort wohnenden übermenschlichen Geistes empfunden.« Diesen Kultfitten mussten sich die Eingewanderten zunächst unterwerfen, wollten sie im Lande festen Fuss fassen. Und sie thaten es mit jener politischen Klugheit, die den Juden noch heute nachgerühmt wird, um nur allmählich den Jehovahkultus einzuführen. Das geschah aber an den Kultstätten der Urbevölkerung, gab somit keinen Anlass zur Errichtung von Baulichkeiten, die für dieses Werk von Interesse sein könnten.

»Die Kriege sind die Höhepunkte des nationalen und des religiösen Lebens. Jahves Stimme ruft die Helden zum Streite; seine Seher besprechen den Feind; Jahve zieht mit Israels Scharen in die Schlacht.« Aber kein Siegesdenkmal verkündet die Erfolge der Nachwelt; kein Grabmal ist erhalten, welches sich über den Resten eines Helden auftürmt, seinen Ruhm den spätesten Zeiten zu verkünden. Das Volk, dessen tapfere Kriegs- und Siegeszüge wir in den lebendigen Gesängen des Alten Testaments verfolgten, das Volk, dessen kriegerische Unternehmungen

unsere jugendliche Phantasie in lebhaften Bildern beschäftigten und in der bildenden Kunst aller Zeiten und Völker das Motiv zu unzähligen Werken gegeben haben, es hat aus eigener Thätigkeit keine gröfseren körperlichen Werke hinterlassen, welche durch ihr Bestehen seinen Ruhm der Nachwelt verkündeten; es scheidet nahezu aus aus einer Betrachtung über die Denkmäler.

47.
Denkmalreste.

So lebendig uns auch das Bild des Volkes Israel in Kultur, Sitten und Gebräuchen überkommen ist, so genau wir es auch in feiner langen Geschichte verfolgen können von der Freiheit bis zum Exil, von der Sitteneinfachheit bis zur Prachtliebe, von den Kämpfen der Gebirgsstämme bis zu den kriegerischen Königstagen Jerusalems: in künstlerischer Beziehung ist das Bild kein reiches. Das Denkmal beschränkt sich auf wenige und zudem häufig zweifelhafte Werke und Reste. Die stelenförmigen Grabsteine, die Mazewas, sind eine immer wiederkehrende Form; durch Stammes-, Standes- oder religiöse Zeichen werden die verschiedenen Stände bezeichnet. Die ältesten Judengräber sind im Kidron- oder Josaphatthale bei Jerusalem. Unter ihnen sind die bedeutendsten das aus dem Felsen gehauene Grab des Königs *Josaphat*, dessen breiter Eingang mit einer Umrahmung geziert und mit einem Giebel bekrönt ist; das gleichfalls aus dem Felsen gehauene Grab des *Zacharias*, von würfelförmiger Form, durch ionische Säulen gegliedert und durch eine Pyramide bekrönt, und das Grab des *Absalom*, von ähnlichem Unterbau wie das vorige, einem rechteckigen Aufbau, auf ihm ein weiterer cylindrischer Aufbau, der kegelförmig in eine Spitze endigt. Diese Denkmäler besitzen eine Kunstrform, welche an ihre Bedeutung erinnert. Nicht der Fall ist dies bei dem aus der Zeit vor etwa 500—100 vor Chr. stammenden sog. Grabe des Propheten auf dem Oelberg und bei den Grabmälern, welche die Ueberlieferung als die des *Abraham* und der *Sarah* bezeichnet und die bei Hebron liegen. Es sind Felsengräber ohne architektonischen Aufwand. Dieser tritt erst wieder bei den aus der Zeit des *Herodes* stammenden Grabstätten des *Jakobus* und dem Grabe der *Helena* von Adiabene, auch Grab der Könige genannt, auf. Es ist jedoch keine eigene, sondern eine Mischkunst aus pelasgisch-griechischen und phönizischen Elementen, die uns hier entgegentritt. Das Judentum hat auch auf dem Gebiete der Baukunst wenig geleistet; die Schilderungen der Bibel erweisen sich vielfach als orientalische Uebertreibungen, und nicht selten wird für die Juden in Anspruch genommen, was durch fremde Bauleute entstanden ist. In dieser Beziehung ist auf die Denkmäler im Kidronthale bei Jerusalem, auf das grosse Grab der Könige, auf das *Absalom*- und das *Zacharias*-Grab hinzuweisen. Da sie dorische und ionische Elemente gemischt zeigen, so hat man für sie ein hohes Alter für wahrscheinlicher erklärt, als ihre Datierung in die Diadochenzeit, in die Zeiten der Römer oder an das Ende des IV. Jahrhunderts nach Chr. *De Saulcy*¹⁷⁾ z. B. spricht sich für ein hohes Alter aus, welches *Durm*¹⁸⁾ mit der Jahreszahl 1000 vor Chr. belegt. Das zweite Buch *Samuelis* ferner und der jüdische Geschichtschreiber *Josephus* berichten von einem Denkmal, welches König *David's* Sohn *Absalom* noch während seiner Lebenszeit zwei Stadien von Jerusalem habe errichten lassen. Weitere Nachrichten bleiben aus bis 333 nach Chr., um welche Zeit ein Pilger von Bordeaux das Denkmal beschrieb. Ich selbst habe mich in meinen »Jonischen Studien«¹⁹⁾ für eine frühe Periode ausgesprochen; ich

17) In: *Voyage autour de la mer morte etc.* Paris 1858.

18) Siehe Teil II, Bd. 1 dieses »Handbuchs«.

19) Siehe: Allg. Bauz. 1888.

bin aber bei wiederholtem Studium der Denkmäler zweifelhaft geworden, ob nicht doch eine Spätzeit für ihre Entstehung in Betracht zu ziehen ist. Denn sowohl die dorischen wie die ionischen Elemente zeigen sich so gut ausgebildet, wie das in einer Frühzeit kaum der Fall sein kann, und die — zielbewusste möchte ich es beinahe nennen — Vermischung beider Elemente, wie sie hier erfolgt ist, scheint mir eher auf Absicht als auf mangelndes Unterscheidungsvermögen zurückzugehen. Und das deutet wieder auf späteren Ursprung. Wie dem aber auch sei, keinesfalls sind die Juden die Urheber der Denkmäler, sondern jedenfalls fremde Bauleute.

Die verschiedenen Einflüsse vermischen sich in diesen Ländern in unverkennbarer Weise. Kleinasien und insbesondere Syrien und Cypern waren die Braukessel des Altertums, in welchen ägyptische und mesopotamische Einflüsse mit autochthonen Hervorbringungen zusammengeführt wurden und vermischt ihre Weiterverbreitung in sämtliche Küstenländer des Mittelmeers fanden. Von Mesopotamien führten der Landweg und seine Karawanen, von Aegypten der Seeweg und seine Schiffe dem phönizischen Volke fremde Kunst zu. Die ganze syrische Küste ist wie zur Seefahrt geschaffen; die Windströmungen führen nach Rhodos und Cypern, von wo Aegypten leicht zu erreichen ist; von hier aus führt eine Meeresströmung die Schiffe wieder schnell den heimatlichen Gestaden zu. Auch der Landweg nach den Thälern des Euphrat und Tigris bot keine Schwierigkeiten. So war mannigfache Gelegenheit zum Austausch materieller und geistiger Güter gegeben; die Kultur wird dadurch eine Mischkultur, die Kunst eine Art Sammelkunst der verschiedenen Einflüsse. Sie neigt im Süden nach Aegypten, im Osten nach Mesopotamien und im Nordwesten nach Griechenland. Phrygien ist das vermittelnde Land. *Ernst Curtius* nennt in seiner »Griechischen Geschichte« das Volk der Phrygier »das Gelenk, durch welches die occidentalischen Arier mit den eigentlichen Asiaten zusammenhängen«. Durch diesen Zusammenhang erhalten die hier zu erwähnenden, durch *Texier*, *Fellows*, *Falkener* u. a. aufgenommenen Grabdenkmäler Lykiens, Kariens u. s. w. eine erhöhte Bedeutung. In den Felsengräbern von Antiphellos, Telmissos und Myra besitzen wir Zeugnisse asiatischer Denkmalkunst, welche für einen hochentwickelten Monumentalsinn der Völkerchaften von Asia minor sprechen. Sie sind vielleicht eher vor als nach 1000 vor Chr. entstanden und überragen somit die ähnlichen Denkmäler griechischer Initiative, soweit sie uns bekannt geworden sind, an Alter nicht unbeträchtlich. Diese Grabdenkmäler gehören jener Zeit an, in welcher die asiatischen, die sogen. ionischen Griechen zum erstenmal nach Hellas hinüberfuhren.

Ein ähnlich entwickelter Monumentalsinn wird auch im übrigen Kleinasien, namentlich in Phönizien, beobachtet. Das bekannte turmartige Grabmal von Amrith u. a. sind ein Beweis dafür, wie die Phönizier ihre Toten in monumentalster Weise zu ehren wussten. Der Sinn für das Große und selbst Kolossale — man denke an die Kolossalstatue des Gottes Baal-Hammon, welchem die edlen Familien ihre Kinder opferten — kam von Assyrien und Aegypten. Der Louvre besitzt ein Votivdenkmal in Form eines Postaments mit Säule ohne Kapitell und damit einen Beweis für einen ausgesprochenen Sinn für das Denkmal. In überraschend grossartiger Weise kommt dieser in den stattlichen Grabanlagen zum Ausdruck, wie sie in den Nekropolen von Amrith u. s. w. auf uns gekommen sind. Die kreisrunden Turmgräber mit den Löwengestalten am Sockel, viereckige, obeliskenartige Türme, welche über den Felsengrabmälern errichtet wurden, wie das Grab des *Hiram* bei Tyrus, und vor allem die Nekropole

von Sidon mit den berühmten Sarkophagen sind höchst bedeutsame Zeichen einer hochentwickelten monumentalen Gesinnung. Eine besondere Sorgfalt wurde der Aus schmückung der Sarkophage zu teil, mögen sie nun aus Stein oder Metall gewesen sein. Namentlich in den sidonischen Sarkophagen zeigt sich eine starke Abhängigkeit von Aegypten. Hier sind insbesondere die Sarkophage von Amathus, von Athienau u. f. w. auf Cypern zu nennen.

In vorge schrittener Entwicklung tritt auf Cypern die Stele auf, und cyprische Nekropolen, wie die von Amathus und von Nea-Paphos, zeigen, dass das Grabmal auch hier eine hervorragende Ausbildung genoss. Aehnliches war auf Malta und auf karthagischem Gebiete der Fall. Auf afrikanischem Boden findet sich auch das berühmte Mausoleum von Thugga: auf einem quadratischen Unterbau von fünf Stufen erhebt sich ein von jönischen Eckpilastern flankierter Sockel; auf ihm weitere drei Stufen und auf diesen das Hauptgeschoß mit den Thüröffnungen, an jeder Seite gegliedert durch ionische Halbfäulen, welche die ägyptische Hohlkehle tragen. Ob sich auf dem Denkmal ein Pyramidion oder ein weiteres Stockwerk oder endlich eine Art Zinnenbekrönung erhoben hat, steht dahin. Solche Denkmäler lassen erkennen, eine wie bedeutende Rolle es war, welche Phönizien in der Kunst des Altertumes spielte. In diesen Grabmälern und Mausoleen kommt eine eigenartige Kunst zum Ausdruck, unabhängig und stolz, monumental und groß, würdig des Volkes, welches im Wirtschaftsleben des damaligen Altertums die erste Stelle einnahm.

Merkwürdige Denkmäler des Altertums sind die Nuraghen auf der Insel Sardinien. Turmbauten aus cyklopischem Steingeschütt, in welchem Quader von 1,90 m Länge verwendet sind, teils von rundem, teils von dreieckigem Grundriss mit geschweifter Umrisslinie, bisweilen auch als mächtiger Turmbau gebildet und mit Mauern umgeben, welche durchaus den Charakter der mittelalterlichen Festungsmauern besitzen, scheinen diese seltsamen Bauwerke Riesengräber zu sein, in welchen in unruhigen Zeiten die Bevölkerung einen festungsartigen Zufluchtsort fand, wenn die Anlage der Nuraghen dies gestattete. Es ist nicht nachzuweisen, ob sie autochthone Bauwerke sind oder ob sie ihre Entstehung den Einflüssen verdanken, welche sich in den Küstenländern des Mittelmeeres verbreiteten.

Diese Einflüsse wurden griechische, als die ersten Völkerzüge von Asien nach Europa stattfanden. Das waren zunächst die pelasgischen Völker, welche die Ge stade Kleinasiens, die Küste der Propontis und jenseits alles Land von Thrakien bis Tanaron überzogen. »Diesem Völkerzuge folgten einzelne Stämme, welche sich später aus den gemeinsamen Ursitzen der griechischen Nation ablösten und den Beruf hatten, innerhalb der Völkermasse, die ihnen bahnbrechend vorangegangen war, das geschichtliche Leben zu erwecken; an Zahl geringer, aber durch höhere Begabung zur Beherrschung der Massen und zu Staatengründungen befähigt.« Darunter waren auch die Jonier; zu diesen gesellen sich die Achäer und Dorier, »und so findet nun auf beiden Seiten des Archipelagus jene Reibung der Stämme statt, welcher die Funken der Kunst und Wissenschaft entsprühnen.« (*Curtius.*) Das griechische Zeitalter hatte begonnen. —

5. Kapitel.

Indien und Ostasien.

Die Länder des äussersten Orients mit ihrer hochentwickelten Kultur werden wir nicht aus dem Kreis unserer Betrachtung ausscheiden können, wenn sie auch nur flüchtig zu berühren sein werden. In ungeahnter Weise dehnen sich heute die Grenzen der Welt, und was früher üppigste Phantasie war, wird heute Wirklichkeit. Wenn der gelehrte Kanzler Heinrich VIII. von England, wenn Thomas Morus heute noch einmal sein berühmtes Buch: »*De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia*« zu schreiben hätte, er dürfte sein utopisches Reich nicht mehr auf diesem Planeten suchen. Was noch vor hundert Jahren eine fast legendenhafte Unternehmung war, der Zug Napoleon's nach Aegypten, ist heute eine Vergnügungsfahrt geworden. An die Umspannung des gewaltigen asiatischen Weltteiles in seiner grössten Breite mit einem Schienengleise hätte man vor fünfzig Jahren höchstens im Jules Verne'schen Sinne gedacht. Mit der Behauptung, über Land in vierzehn Tagen den stillen Ocean erreichen zu können, hätte man noch vor zwanzig Jahren auf laute Zweifel gestossen. Was damals unmöglich und seltsam erschien, wird heute mit gelassener Ruhe als Wirklichkeit erörtert; was noch vor wenigen Jahrzehnten als phantastischer Roman galt, wird heute mit dem Gleichmut des Besitzes betrachtet. »Der Horizont unserer sogenannten Weltgeschichte (auf westlichem Kulturbereich) ist durchbrochen, die ihn bisher umschränkenden Grenzposten bröckeln zusammen; frei schweift der Blick über die Weiten der Erde dahin, aus deren früher wenig nur beachteten (oft fast unbekannt verbliebenen) Fernen Fragestellungen fremdartiger Auschau von allen Richtungen her gleichzeitig heranzutreten beginnen und mit der ganzen Wucht ihrer für praktisch gewichtigste Interessen des sozialen (und nationalen) Lebens bedeutungsvollen Tragweite demgemäß Berücksichtigung erheischen.« (A. Bastian.) Die Welt ist allenthalben erschlossen, und der stille Ocean bespült Küstengebiete, hinter welchen Länder mit einer Kultur liegen, welche Anspruch auf Beachtung erheben darf. So tritt Ostasien in den Kreis unserer Betrachtung ein. Wenn wir aber die Kulturen der Stromländer des Indus und des Yantsekiang, sowie diejenigen des japanischen Inselreiches zusammenfassen, so ist diese Zusammenfassung allerdings eine mehr räumliche, als eine in der Entwicklung begründete; denn anders ist diese in Indien, anders ist sie in China und Japan. Bekannter ist die Welt am Indus; vielfach noch zu erschliessen ist diejenige des grossen östlichen Mittelreiches.

49.
Allgemeines.

Noch vor den Zeiten, als mit den Poesien Homer's für das Menschengeschlecht die historische Periode anhebt, welche wir als das Altertum zu bezeichnen gewohnt sind, sehen wir in drei Flussthälern drei hervorragende Kulturen entstehen: im Nilthal die Aegyptens, im Thale des Euphrat und Tigris die Chaldäas und Assyriens und im Thale des Yantsekiang die Chinas. Dazu tritt in späteren Zeiten die Kultur des Indus. Aegypten und Chaldäa und Assyrien sind heute abgestorbene Kulturen; aus Indien ist mit dem Buddhismus auch die Kunst ausgezogen, auf deren Berührung es im vorliegenden Kapitel ankommt. Aber China, begünstigt durch seine Lage, abgegrenzt durch die Wüsten, Gebirge und durch die Mauer, welche es umgibt, lebt heute noch als das China des Confucius auf seiner alten Grundlage. Hier herrscht die alte Theokratie; das Volk verehrt und fürchtet die Geister, welche es im Walten der Natur vermutet und erkennt.

Nicht viel anders war es in dieser Beziehung mit der Kultur, welche im Thale des Indus entstand. Hier, abgetrennt durch hohe Gebirge, andererseits aber wieder zugänglich durch das umschliessende Meer, eine Kultur, die heute nur an wenigen Punkten noch auf der alten Basis lebt, wenn sie auch, gleich jenen anderen Kulturen, einst eine hohe Blüte besaß. Die fünf oder sechs Jahrhunderte, welche genügten, Griechenland und Italien zu dem Kulturzustand zu bringen, welchen wir als das Zeitalter des *Perikles*, des *Alexander* und des *Augustus* bezeichnen, sind in den Kulturen des Thales des Nil, des Euphrat und Tigris, des Indus und des Yantsekiang nicht so eng abgegrenzt; sie erstrecken sich über weitaus längere Zeiträume, ohne aber dass es deshalb auch nur annähernd gelungen wäre, dem menschlichen Individuum eine solche Bedeutung zu verschaffen, wie in Griechenland oder Italien. Das mag schon aus dem einen Umstand erhellen, dass das Kunstwerk nur in Griechenland und Italien den Namen des Künstlers gibt, in allen anderen Kulturen aber nur den Namen des Königs, der es befohlen hat.

50.
Indisches
Kulturleben.

Das indische Kulturleben folgt streng der indischen Geschichte. Im III. Jahrtausend vor Chr. wandert ein indogermanischer Volksstamm in das Stromgebiet des Indus ein; im XIV. Jahrhundert vor Chr. dringen die Inder weiter nach Osten bis Bengal vor. In Jahrhundertenlangen Kämpfen kämpften sie ihre Heldenzeit durch, von welcher die großen Nationalepen *Rāmāyana* und *Mahābhārata* beredete Kunde auf die Nachwelt überbracht haben. Doch die Eroberung des Landes an den Ufern des Ganges, sein erschlaffendes Klima und die strotzende Ueppigkeit der Natur scheinen den kriegerischen Geist des Volkes erschöpft zu haben; denn bald sehen wir es unter dem Einflusse des mächtigen Priesterstandes seine Tage im friedlichen Erwerbe dahinleben. Das öffentliche Leben verliert mehr und mehr an Teilnahme; »die Inder, abgestossen vom wirklichen Leben, flüchteten sich ganz in die Welt der Phantasie«. Die Folgen zeigten sich bald im Zerfall des Reiches in eine Anzahl kleinerer Reiche mit ausgesprochenen Sonderbestrebungen. Das VI. Jahrhundert vor Chr. sah den Buddhismus in Indien einziehen und sich dem Brahmanismus entgegenstellen. Im XI. Jahrhundert nach Chr. fallen Mohammedaner unter *Mahmud* von Cabul ein und beginnen die Bedrängung der einheimischen Religionsübung mit solchem Erfolge, dass der Buddhismus heute aus Indien gewichen ist. Das konnte freilich um so leichter geschehen, als die Kulturen und die Künste der Völker als Träger dieser beiden Religionssysteme ein gewisses Gemeinsames hatten, welches einen schroffen Gegensatz nicht aufkommen ließ. Eine lebensfähige Kunst fand eine andere lebensfähige Kunst vor, und unter gegenseitiger Einflussnahme entstand die indisch-mohammedanische Kunst. Eine Glanzzeit in der nachchristlichen Epoche erlebte Indien unter der Herrschaft des Grosmoguls *Akbar* (1556—1605), welcher neben einer strengen, doch im orientalischen Sinne einsichtsvollen Regierung die indische Kunst in grossartiger Weise förderte durch Errichtung von glänzenden Palästen, Moscheen und Grabmälern in Delhi und an anderen Orten. Doch schon im Anfang des XVIII. Jahrhunderts zerfiel das Reich; es wird von Persern und Afghanen bedroht und verheert, bis um die Mitte dieses Jahrhunderts mit den Eroberungen des *Lord Clive* die englische Periode anhebt, welche sich zum britisch-indischen Kaiserreich unserer Tage entwickelt hat.

Die indische Welt ist, wie die orientalische Welt überhaupt, eine »potamische Welt«. Kultur und Leben spielen sich in ihren Stromthälern ab. Der Ganges verlässt bei Hurdvar, dem Wischnuthore, den Himalaya und tritt in das hindostanische

Tiefland ein. »Die prachtvollen Residenzen der brahmanischen Fürsten, viel besungen in der heimischen Poesie, der Schauplatz der Dramen des *Kalidasa* und uralter epischer Kämpfe: sie erhoben sich hier alle in dicht gedrängter Reihe von Hurdvar bis in die Landschaft von Behar an den Ufern des Ganges und Yamuna, und so auserlesen ist die Lage an den Doppelströmen, dass auch die mohammedanischen Horden, die Feinde brahmanischer Gesittung, an dem klassischen Boden der letzteren festgebannt blieben und ihre neuen Hauptstädte Delhi und Agra auf den Trümmern der alten anlegen.. Von Hurdvar beginnend, stoßen wir zuerst auf Hastinapuras, bereits im XII. Jahrhundert vor Chr. blühend, das Troja im indischen Epos, dann Indraprastra und Mathura, strotzend von Marmor und Gold, ihre Tempelschätze selbst für die beutesüchtigen Ghaznawiden unermesslich, — im Nordosten des Ganges das unbefiegbare Ayodhya, dessen Ruinen meilenweit den Boden bedecken, dessen Herrlichkeit bereits der Rāmāyana preist. Palast reiht sich an Palast, Tempel an Tempel. Niemand war hier ohne Ohrgehänge, ohne Halskette, Wohlgerüche und kostbare Kleider. Weiter öftlich tritt uns das glänzende Benares mit seinen tausend Pagoden, in weitem Bogen am Ganges gebaut, entgegen.« (*Springer.*) Es liegt auf der Hand, dass diese potamische Welt, »dass die thatsächliche Gewalt von Naturelementen, welche die Landschaft neu schaffen, ... auch in der allgemeinen Anschauung der Dinge einen hervorragenden Platz einnimmt, der Angelpunkt für das geistige Bewusstsein wird, um welchen sich alles dreht«. Von einer reichen Natur umgeben, musste der Mensch ihrem Eindruck erliegen, der Sinn der verschwenderschen Fülle in ihm genährt werden, und es musste das Geheimnisvolle und Wundersame seiner erregten Phantasie eine notwendige Folge des tropischen Klimas sein. Ein phantastisches und märchenhaft geheimnisvolles Sagengewebe umschlingt das Volk, durchsetzt seine Poesie, nimmt seinen Geist gefangen und versetzt es in ein glückliches, weltabgewandtes Traumleben. Daraus erklärt sich auch die Scheu des menschlichen Intellektes, mit dem Naturleben in eine Gemeinsamkeit zu aktiver Teilnahme an den Lebensvorgängen einzutreten.

Daraus erklärt sich aber auch ferner der merkwürdige, anderwärts nicht beobachtete Umstand, dass das Phantasieleben mehr auf die Dichtkunst beschränkt bleibt, während die Bildnerkunst für unser Gebiet wenig ergiebig ist. »Es fehlt die Fähigkeit, plastisch ausgebildete Gestalten zu entwickeln; es fehlt das Gefühl für massvolle Komposition²⁰⁾. Dazu kommt, dass die indische Weltanschauung den Menschen nicht als einzelnes Individuum, sondern nur als Glied einer langen Kette kennt und dass der Charakter des Volkes, soweit dieses überhaupt als Kulturvolk in Betracht kommt, zwischen Sinnlichkeit und Pessimismus schwankt. Unter diesen Umständen verliert selbst das Kultbild, das Urbild des Denkmals, an Bedeutung. »Es ist ganz dem Charakter der Weltauffassung angemessen, dass das Kultbild, das Bild des Religionsstifters, ins Unendliche redupliert wird und dadurch seine Individualität verliert. Der Buddhatypus, der einzige Vorwurf von einigermaßen statuarischer Art, welchen man fastend entwickelt und auf Grund fremder Formengebung kanonisiert hatte, wird dekorativ behandelt zum Fassadenschmuck grossartiger Tempelbauten, welche die Kosmogonie illustrieren, die Welt meditativer Sphären auf Erden darstellen sollen. Der Grossartigkeit dieser Denkmäler beschaulicher Naturbetrachtung gegenüber geht die Gestalt des einen grossen Mannes durch Schematisierung und Wiederholung ins Unendliche wieder verloren.« (*Grünwedel.*) Kann es da Wunder

51.
Dichtkunst
und
bildende Kunst.

²⁰⁾ Siehe: GRÜNWEDEL, A. Buddhistische Kunst in Indien. Berlin 1893. S. 162.

nehmen, wenn die Erwähnung von Bildsäulen und eines Porträtbildes im ältesten indischen Schauspiel des I. Jahrhunderts nach Chr., in der Mritschtschhakatika, wenn das Porträtbild in vergoldeter Bronze des Grosslama von Tra-shi-lhum-bo in Tibet, des *Pal-dän-ye-she* (1737—79), übrigens ein Bild von lebenswahrer Auffassung, ganz vereinzelte Erscheinungen geblieben sind? Die Bildhauer Kunst mußte von Indien nach Tibet gehen, um hier aus dem Schematismus der Götterbilder, aus dem Idealporträt das Naturporträt zu schaffen. Von denkmalartiger Auffassung aber keine Spur.

52.
Architektonische
Denkmäler.

Etwas reichere Ausbeute verspricht die architektonische Kunst, soweit ihre Denkmäler, über deren Alter vielfach unrichtige Annahmen verbreitet sind, erhalten sind. Man nimmt an, daß den Steinbau im großen Stil erst König *Ajoka*, der eine erste Glanzperiode hervorrief, gepflegt habe. Wenig ist aus dieser Zeit (etwa 250 vor Chr.) erhalten. Doch muß der Denkmalgedanke zur Entwicklung gekommen sein; denn die Gräber der Könige erhalten kugelförmige Aufbauten und Steingehege, und von *Ajoka* berichten die heiligen Schriften, daß er 84000 Stupas im Reiche errichtet habe. Sie waren ursprünglich Königsgräber und hatten später eine doppelte Bedeutung: sie wurden einmal da errichtet, wo ein bedeutendes Ereignis im Leben eines Buddha stattfand, oder sie dienten als Reliquienbewahrer. Der in ihnen wohnende Denkmalcharakter erhielt eine Bekräftigung durch die sie umgebenden Steinäume mit Thoren, die mit reichen bildnerischen Darstellungen geschmückt wurden und durchaus die Bedeutung von Ehrenpforten hatten. Der Stil ist der in Stein übersetzte ursprüngliche Holzstil. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist die Stupa von Santschi im Fürstentum Bhopal, in deren Gesellschaft noch zehn andere Stupas errichtet sind. Die größte ist von einem Steingehege mit vier auf das reichste mit bildnerischen Darstellungen geschmückten Thoren aus feinkörnigem Sandstein umgeben. Während die Stupa schon zu *Ajoka's* Zeit entstanden ist, also etwa 250 vor Chr., wird das Steingehege mit den Thoren erst in verschiedenen Zeiträumen des I. nachchristlichen Jahrhunderts errichtet. Ihre besondere Bedeutung findet die reiche Ausstattung dieser Thore, von welchen das eine sich in einem Naturabguß im Völkermuseum zu Berlin befindet, durch die festlichen Prozessionen, die zu den Stupen veranstaltet wurden.

53.
Säulen.

Als einziges ausgesprochenes Denkmal der indisch-buddhistischen Kunst ist die Säule — *Stambha* — zu nennen. Sie wird mit ihrem glockenförmigen Kapitell unmittelbar aus Persien eingeführt und als Inschriftsäule in der Form des Denkmals aufgestellt. Das berühmteste Denkmal dieser Art ist die eiserne Säule von Delhi. Auch religiöse Symbole, wie das buddhistische Rad, oder Löwen oder Elefanten trägt die freistehende Einzelsäule. Trugen die Säulen Löwen, so hießen sie *Simha-tambhas*. Ob sie Siegesäulen oder nur Denkfäulen waren, steht um so mehr dahin, als König *Ajoka* sie in großer Zahl errichten ließ und sie nach *Schnaase* Tugendsäulen — *Cila-tambha* — nennt, »weil die Lehren des Buddha, die darin eingegraben sind, den Menschen zur Läuterung seines Wesens anspornen sollten«. Die Säulen hatten recht beträchtliche Abmessungen, etwa 12^m Höhe. Ihre Inschriften waren gruppenweise nach den vier Himmelsrichtungen geordnet; oft haben die mohammedanischen Fürsten der späteren Zeit die Säulen *Ajoka's* durch Hinzufügung ihres Namens zu den ihrigen gemacht. *Fergusson* berichtet über eine Säule des *Firuz Schah*, eines Fürsten des XIV. Jahrhunderts in Delhi, welche dieser in seinem Palast als Siegeszeichen über die besieгten Hindus aufstellen ließ. Säulenreste dieser Art sind noch erhalten in Allahabad, bei Bahrak und bei Mathiah und Radhia. »Daß der Gebrauch derartiger

Säulen vornehmlich als Ruhmes- und Siegesdenkmale noch längere Zeit fortbestand, kann ein ganz ähnliches Denkmal bei Bhitari, öftlich von Benares, zeigen, welches dem König *Skandagupta* aus dem III. Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehört. Nach Hinweigräumung des Schutt kam am unteren Teile des Schaftes die Inschrift mit dem Namen dieses Herrschers zu Tage. Ihr Inhalt ist ausschließlich kriegerischer Natur.« (*Schnaase.*) So verschiebt sich allmählich die Bestimmung der Säulen. Auch die Grottenbauten von Ellora, Elephanta u. s. w. haben obeliskenartige Denksäulen, welchen der reiche bildnerische Schmuck Denkmalcharakter zuweist. Im ganzen aber ist die Ausbeute des buddhistischen Indiens an Denkmälern eine bescheidene und entspricht in keiner Hinsicht der Lebhaftigkeit und der künstlerischen Entwicklung der Dichtkunst. —

Nicht viel reicher ist die Ausbeute auch in den Ländern des ferneren Ostens. Im Mittelpunkte der ostasiatischen Kultur steht die chinesische. Japan, Korea, Tibet, Kambodja, Anam, Siam, Birma und alle Mongolen bis an die untere Wolga fallen in den Ausstrahlungskreis der chinesischen Kultur, und »zgleich strahlten im Lauf der uralten Geschichte, die über ganz Asien hinging, Beziehungen aus dem fernsten Süden und Westen, aus Indien, Persien, Griechenland und dem Reich der Römer« in den chinesischen Kulturreich zurück. Es wirkt die alte Kultur der Chinesen und ihre Kunst »als etwas ganz Großes, zeitlich und räumlich Gewaltiges in der Menschheit«. (*Max Buchner.*) Für unser engeres Gebiet aber ergibt sich aus einer solchen Kultur doch verhältnismäßig wenig, obgleich die Chinesen eine ununterbrochene Geschichtsschreibung von vier Jahrtausenden haben und obgleich ihre künstlerischen Hervorbringungen nicht wie bei den alten Völkern des Mittelmeerbeckens aus Ruinen und Gräbern wiedererweckt werden müssen, sondern zum großen Teil noch als wirklicher Besitz eines lebenden Volkes gelten können. »Die Chinesen haben nie aufgehört, ihre eigene Geschichte zu schreiben, und uns damit ein Denkmal ihrer Kulturentwicklung von den frühesten Zeiten hinterlassen, wie es sich einheitlicher für einen solchen Zeitraum bei keiner Nation des Westens wiederfindet. Nicht nur chinesische Geschichte wird uns darin mitgeteilt, sondern vor allen Dingen auch die der umgebenden Völker Asiens von den Gestaden des Stillen Ozeans bis an die Grenzen des Sasanidenreichs.« (*Friedrich Hirth.*) Bei dieser Sorgfalt in der Verzeichnung der geschichtlichen Ereignisse fällt es um so mehr auf, dass die Chinesen kein Nationalepos besitzen, obgleich im Laufe der Jahrtausende mehr als 20 Dynastien in der Beherrschung des Landes abgewechselt und ereignisvolle Zeiträume den normalen Gang der Entwicklung unterbrochen haben. Und wie die Litteratur die Vorläuferin der bildenden Kunst ist, so ist das Epos der Vorläufer des Denkmals; so erklären sich die nur bescheidenen Denkmalreste. Vielleicht ist diese Erscheinung zurückzuführen auf den mangelnden Individualismus in der chinesischen Volksentwicklung und auf die eigenartige gesellschaftliche Stellung der chinesischen Volksklassen, bei welcher nur Gelehrte, Ackerbauer, Handwerker und Kaufleute unterschieden werden, bei welcher bevorzugte Gesellschaftsklassen im abendländischen Sinne nicht vorkommen und der Einfluss nur mit einem Amte erworben werden kann. Es gibt nur eine Aristokratie der Aemter, keine Aristokratie herrschender Familien im Sinne historischer Tradition. So konnten sich denn etwaige Denkmalbestrebungen im abendländischen Sinne nicht zunächst an die Persönlichkeiten der höchsten Kreise knüpfen und mit der fortschreitenden Individualisierung der Gesellschaft auch in die Volkskreise eindringen. Das war um so weniger der Fall, als

54.
Ostasien;
Allgemeines.

wir die charakteristische soziale Erscheinung verzeichnen können, dass dem Chinesen sogar ein Aufstandsrecht gegen Tyrannen anerkannt ist. Aus alledem ergibt sich hier eine völlige Verschiebung der individualistischen Beurteilung gegenüber dem Abendlande, welche noch durch die zahlreichen fremden Einflüsse kompliziert wird, welche in den ersten Jahrhunderten nach Chr. schon sich bemerkbar machen.

55.
Fremde Ein-
flüsse.

Friedrich Hirth weist darauf hin, dass, wenn heute ein Forscher die chinesische Kultur zu analysieren hätte, er bei jeder einzelnen Erscheinung, sei es auf dem Gebiete der Kunst, des Handwerks und der Industrie oder der Volksgebräuche zu unterscheiden habe »zwischen autochthonen, d. h. ursprünglich chinesischen Elementen und solchen, die durch fremde Einflüsse entstanden sind. Die Eröffnung der zentralasiatischen Wege durch den Kaiser Wu-ti war das Signal zu einem allgemeinen Umschwung.« Römische, griechische und westasiatische Einflüsse haben in den Blütezeiten jener Kulturen bei der Entwicklung der chinesischen Kunst eine grosse Rolle gespielt. Inwieweit das auch bei unserem Gebiete statthatte, ist schwer nachzuweisen, da Steindenkmäler mit grösseren bildlichen Darstellungen äusserst selten sind. Doch lassen Skulpturenfragmente, welche in den Grabkammern am Hügel Wu-tschi-schan in der Provinz Shan-tung gefunden wurden und zu einer Gruppe von Skulpturen gehören, welche bereits im XII. Jahrhundert wieder entdeckt wurden — Hirth setzt die Entstehung der Ueberreste an den Anfang bis zur Mitte des II. Jahrhunderts nach Chr. —, auf eine ausgesprochene Thätigkeit nach der Richtung der Grabeskulpturen schliessen. In ausführlicher Weise hat ein französischer Sinologe, der Professor Edouard Chavannes, in einem 1893 in Paris erschienenen Werke »La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han« darüber gehandelt. Die Darstellungen sind Flachreliefs, zu welchen Maler die Entwürfe anfertigten. In den Biographien bekannter chinesischer Maler jener Zeit wird berichtet, dass sie sich mit der Herstellung von Grabdenkmälern beschäftigten. Die Darstellungen erinnern vielfach an westasiatische Einflüsse. »Pferde und Wagen, sowie einzelne andere phantastische Figuren könnten in letzter Linie auf Muster zurückgehen, die bei dem bis dahin nur zeitweise unterbrochenen Verkehr mit den baskischen Grenzländern in Gestalt von Kunstwerken irgendwelcher Art aus Westasien nach China gelangten.« Wenn auch Hirth diesen Gedanken als Hypothese anspricht, so hat er doch viel Wahrscheinlichkeit für sich. Das beweist auch die starke Einführung römischer und griechischer Erinnerungen nach China. Ueber letztere schrieb Heinrich Bulle in einem Aufsatze »Chinesische und griechische Kunst«²¹⁾. Interessant aber ist, dass Griechenlands und Roms Kultur und Kunst nicht in ihren Ursprungsländern aufgesucht wird, sondern die kleinasiatischen und nordafrikanischen Kolonien sind die Ausstrahlungspunkte gegen China. Die Hauptstädte des Landes Ta-ts'in, wie die Chinesen das ihnen durch seine politische Macht imponierende römische Reich nannten, sind nicht Rom oder Byzanz, sondern Antiochia und Alexandria.

56.
Grabmal.

Zweifellos find aus dieser westlichen Kulturverbindung auch Einflüsse auf das Denkmalwesen hervorgegangen; darauf lassen schon die dromosartigen Anordnungen von Menschen- und Tierfiguren, wie sie bei vielen Grabmalbauten, insbesondere den Ming-Gräbern, dem Grabe des Confucius u. s. w. vorkommen, schliessen. Bei der verhältnismässig bescheidenen Befähigung der chinesischen Architekten für monumentale Bildungen dürfte der Grabmalbau der Zweig der raumgestaltenden künstlerischen Thätigkeit sein, welcher für unser Denkmalgebiet die meiste Bedeutung hat.

²¹⁾ In: Beilage zur Allg. Zeitg., 20. Febr. 1897, Nr. 41.

Wie im ganzen Orient ist auch in China das eigentliche Denkmal das Grabmal, in reichster Form durch die Herrscherfamilien ausgebildet, wie die *Ming*-Gräber bei Nanking zeigen. Diese und andere ähnliche Gräber sind in ihrer Anlage so umfangreich, dass sie an den monumentalen Reichtum der ägyptischen Tempelanlagen erinnern. Das Grabmal ist dabei in mancher Beziehung abhängig von der Form der indischen Stupa, und es entspricht diese Abhängigkeit westlichen Einflüssen im weiteren Sinne. Bemerkenswert ist, dass in den buddhistischen Völkergebieten das Grabmal eine solche Bedeutung erlangt, dass es vielfach dem Tempelbau vorangeht und gleich diesem zur Versammlungsstätte bei Kultübungen wird. Diese Bedeutung teilt es mit den frühchristlichen Katakombenanlagen des Abendlandes. Die *Mahaprajät*-Pagode und die Pagode des *Wät-Tschang* in Bangkok sind zugleich königliche Grabstätten, die bei ihrer gottesdienstlichen Bestimmung den Charakter der Denkmalkirchen annehmen.

Nach *Friedrich Hirth*²²⁾ darf man es als Regel betrachten, dass bei den orientalischen Völkern bildende Kunst und Litteratur selten ineinandergreifen, so dass die letztere wenig zum Verständnis der ersten beiträgt. Wenn dies nun auch bei der chinesischen und japanischen Litteratur nicht in diesem Mafse zutrifft, so sind doch gleichwohl diese Quellen wenig ergiebig, und wir sind auf die Reste angewiesen. Diese aber sind spärlich. In China war die Skulptur immer im Dienste der Architektur oder des Grabmales, also nicht oder nur wenig selbstständig. Da nun verschiedene Dynastien beim Antritt der Regierung nichts Eiligeres zu thun hatten, als die Denkmäler der Vergangenheit, Paläste, Türme, Bogen, Portale, Tempel und Grabbauten zu zerstören, so erklären sich hieraus die geringen Ueberreste. In Reliefs von einem Palais in Hiao-t'ang-chan in der Provinz Shan-tung, aus dem XI. Jahrhundert vor Chr. stammend, ist der Versuch unternommen, die assyrischen Königsreliefs nachzuahmen. Die grossen Buddhastatuen von Hang-tchu und Sintchang von über 12 und 20 m Höhe aus dem VIII. Jahrhundert nach Chr. sind seltene Beispiele denkmalartiger Auffassung. Daselbe ist der Fall bei den schon erwähnten Figurengalerien der *Ming*-Gräber (1420) oder der Grabmäler der *Thsing*-Dynastie (1644), beide in der Umgebung von Peking. Sie legen Zeugnis ab von einer gewissen Grösse monumentalen Empfindens. In erhöhtem Mafse zeigt sich dies bei den aus Indien übernommenen Stupas, den kuppelartigen Grabbauten, zu welchen wie dort grosse triumphbogenartige Portalbauten führten. Diese Portalbauten nehmen in dem zeremoniellen Religionsleben hier eine ähnliche Stellung ein, wie die Triumphbögen im öffentlichen Leben der Römer. Erinnert sei an den dreiteiligen Portikus des Tempels des *Confucius* in Peking²³⁾, wie an den fünfteiligen Eingang zu den *Ming*-Gräbern²⁴⁾.

57.
Chinesische
Skulptur.

An westasiatische Einflüsse knüpft die Form der Miaohs oder Ehrendenkämler für hervorragende Tote an. Auf einem rechteckigen oder quadratischen erhöhten Baukörper, zu welchem auf allen vier Seiten Freitreppe hinaufführen und dessen Rand von einer Brüstung umgeben ist, steht eine Art Tempel, meist zentral angelegt, welcher einen Sarkophag enthält, über dem eine Götterstatue thront. Ein Denkmal dieser Art erhebt sich am Abhange des Wau-schön-schan, wie die *Ming*-Gräber von reicher Vegetation umgeben.

22) Chinesische Studien. München u. Leipzig 1890.

23) Siehe: PALÉOLOGUE, G. M. *L'art chinois*. Paris 1888. S. 87.

24) Siehe ebenda, S. 128.

Die abendländischen Einflüsse setzen sich selbst auf die südostasiatische Inselgruppe des malayischen Archipels fort. So findet sich auf einem chinesischen Beigräbnisplatze in Batavia der Dromos aus Menschen- und Tierfiguren; es finden sich obeliskenartige Bildungen mit ostasiatischer Abwandlung u. s. w.

Die zahllosen Kult- und anderen Figuren, wie, um nur einige zu nennen, die sitzenden Bronzefiguren Buddha's im Asakusapark zu Tokio, die Buddhafiguren von Nara, dann die Löwengruppen an der Löwenstraße in Kioto u. s. w. sind entweder nicht im engeren Sinne als Denkmalstatuen aufzufassen oder stehen doch so erheblich hinter dem Grabdenkmal zurück, dass sie bei dieser übersichtlichen Betrachtung nur flüchtig in Frage kommen.

58.
Japan.

Mit der Erwähnung der vorstehenden Gruppen haben wir uns schon auf das Gebiet Japans begeben. Wir können dies unbedenklich thun. »Die japanische Kunst als ein Ganzes ist wie ein anmutiger Thalgrund, den ein Gebirge bewässert, das überall in diesen Thalgrund hineinragt, das wir als grosse Masse erst von ihm aus erblicken. . . . Dieses Gebirge ist die chinesische Kunst. . . . Das zufällig uns schon bekanntere Japan ist nur ein Teil der weiten Gebiete, deren Kunst und Kultur von China ausstrahlt.« (*Max Buchner.*) Und doch ist sie wieder verschieden; darauf deutet schon die ungleiche Aufnahme westlicher Kultureinflüsse. Der Gedanke eines gewaltigen Pferdedenkmales aus Dankbarkeit für die Dienste des Pferdes im Kriege und für seine volkswirtschaftliche Bedeutung wäre in China noch nicht möglich. Auch schon die historische Entwicklung musste ungleiche Kulturverhältnisse erzeugen. Denn während Japan in mehr als tausend Jahren eine ruhige insulare Entwicklung durchmachen konnte, die freilich vielfach durch feudale Kämpfe unterbrochen wurde, die aber niemals einen Wechsel der heute noch regierenden Dynastie sah, sind über das Riesenreich der Mitte 21 Dynastien dahingegangen, und jeder Wechsel hat das Reich bis auf den Grund erschüttert. Daher mag es kommen, dass schon seit dem frühen Mittelalter die chinesische Kultur abwärts ging und in einen allmäßlichen Rückschritt verfiel, den auch die berühmte *Ming*-Dynastie nur aufhalten, aber nicht unterdrücken konnte, und der schliesslich zu dem für China demütigenden Friedensschluss von Schimonofeki (1897) führte. Im Gegensatze dazu hat sich die japanische Kultur frisch erhalten und konnte in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts jene merkwürdige Modernisierung durch freie Aufnahme westlicher Einflüsse vornehmen.

Damit sei das asiatische Gebiet des Buddhismus verlassen. —

6. Kapitel.

Griechisches Altertum.

59.
Thronkultus.

Die Entwicklung des griechischen Denkmals hat die Entwicklung des griechischen Epos zur Voraussetzung. Die ersten Arbeiten einer monumentalen Kunst heften sich an das Kultbild, und wo selbst dieses noch nicht besteht, wie im mykenäischen Zeitalter, da findet sich auch das Denkmal noch nicht. Der Thronkultus, über den uns aus dem frühesten Altertum berichtet wird, für welchen Beispiele sich in den Volksgräbern von Tiryns, Mykenä u. s. w. finden, in Bezug auf welchen uns von *Xerxes* berichtet wird, dass er auf seinem Zuge gegen Griechenland einen

leeren Thron für den Sonnengott mitführte, den kein Sterblicher besteigen durfte, und welcher endlich in der Bundeslade der Juden auf dem Exodus wieder nachzuweisen sein dürfte, deutet auf einen bildlosen Kultus hin. Der Archäologe Wolfgang Reichel hat in seiner Schrift: »Ueber urhellenische Götterkulte« (Wien 1897) den Ursprung der Sitte des bildlosen Thronkultus auf die Felsthrone zurückgeführt, die, in den natürlichen Felsen gehauen, auf der Insel Chalke bei Rhodos, auf Thera, in Phrygien u. s. w. erhalten sind. Das berühmteste Beispiel ist der von Humann entdeckte Thron des Pelops auf dem Sipylos. Auf den Berghöhen wurden die unsichtbaren Götter verehrt; diesem Kultus begegnen wir bei Homer und selbst noch bei den Juden, wenn von diesen in der Bibel berichtet wird, dass sie Jehovah oder Jahwe auf dem Sinai anbeteten. Auf den Wanderungen der Völker tritt an die Stelle des Felsenthrones ein Thron aus Holz, mit Metallblech beschlagen, und er bleibt lange Zeit das alleinige Kultusdenkmal. Erst nach Verlauf längerer Zeit wird dieses mit einem ungeschlachten Kultbilde bereichert. Der amykleische Apollo des Pausanias bestand wahrscheinlich ursprünglich aus einem Grabmal mit dem Götterthron, zu welchem erst spät und unorganisch die Apollostatue hinzukam. Diesen bildlosen Kultus nimmt Reichel für die mykenäische und die scharf von ihr geschiedene homerische Periode an. Dann erst tritt an die Stelle der anikonischen oder bildlosen Periode die ikonische, die Periode der Götterbilder; die unbearbeiteten Steine, Pfeiler, Säulen, die Balken und Bretter heiliger Bäume, welche an die göttliche Gegenwart erinnern sollten und somit die ersten Beispiele für das Denkmal sind, werden durch die menschlich gestalteten Götterbilder ersetzt.

Es waren, bereits im VII. Jahrhundert vor Chr. in den griechischen Städten als ein besonderer Kunstzweig gepflegt, ebensowenig statuarische Kunstwerke, wie viele der mittelalterlichen und späteren Heiligenbilder; aber sie unterstützten die Phantasie, und als zu ihnen noch das lebendige Epos trat, da war der Boden für die Entwicklung der plastischen Denkmalkunst vorbereitet. »Das Epos mit seiner Plastik in Mythologie und Sagengestaltung, mit seiner Durchbildung göttlicher und menschlicher Charaktere hat der bildenden Kunst so fehr vorgearbeitet, dass man Homer mit grösserem Recht den Begründer der plastischen Götterwelt der Griechen nennen könnte, als ihn Herodot als Schöpfer der nationalen Mythologie und Götterlehre bezeichnet. Und zwar hat das Epos der bildenden Kunst sowohl formal wie in Beziehung auf die Gegenstände der Darstellung mächtig vorgearbeitet, formal, indem es jene vollendet menschliche Götterwelt schuf, jene Göttercharaktere und Göttergestalten, welche die fernen Jahrhunderte der Blütezeit der Kunst plastisch nachzuschaffen thätig und allerdings auch erst sie befähigt waren, jene in reiner Menschlichkeit übermenschlichen Göttertypen. Den Gegenständen nach hat aber das Epos der bildenden Kunst vorgearbeitet, indem es die unendliche Fülle des Sagenstoffes in poetisch verklärter Gestalt weithin durch die griechischen Stämme und Städte verbreitete, einen Stoff, der der bildenden Kunst zur unerschöpflichen Fundgrube wurde²⁵⁾. Dem kurzen Heldengesang von den »Ruhmesthaten der Männer« bei Festen undfürstlichen Mahlen folgte durch die äolischen und jonischen Griechen aus den Traditionen der kleinasiatischen Sängers Familien und Rhapsoden das längere epische Gedicht, bis dieses um 900 vor Chr. in der Ilias und der Odyssee, welche den Namen des Homeros tragen, die höchste Blüte erlebt.

Der Einfluss Homer's — ich sehe ab von der bekannten Streitfrage und fasse die

60.
Einfluss des
Epos.

²⁵⁾ Siehe: OVERBECK, J., Geschichte der griechischen Plastik. Leipzig 1869. Bd. I, S. 62 ff.
Handbuch der Architektur. IV, 8, b.

61.
Heroen-
verehrung.

aus den sog. homerischen Dichtungen hervorgegangenen künstlerischen Aeuferungen als die einer harmonischen Individualität auf — auf seine Mit- und Nachwelt war ein ungeheurer. Die von ihm geschaffenen Gestalten der Götter und Heroen dienten der bildenden Kunst als typische Vorbilder; die Heldenverehrung wurde zu einer Nationaleigenschaft und bereitete dem Denkmal einen fruchtbaren Boden. Das homerische Zeitalter wurde das heroische oder Heldenzeitalter. Bei den Epikern nach *Homer* beginnt allmählich die göttliche Verehrung der Heroen unter Anknüpfung an die Stätten und Denkmäler der heroischen Vorzeit, insbesondere der Grabmäler. Nach und nach ging die Sitte der Heroenverehrung auf geschichtliche Persönlichkeiten über, wie auf die Kämpfer von Marathon, bei den Thermopylen, auf um das Staatswohl früh verdiente Männer, wie *Harmodios* und *Aristogeiton*, und wird schließlich auch auf Lebende übertragen, wie auf *Lysander*, welchem man göttliche Verehrung bei Lebzeiten zubilligte. Mit dem Eindringen orientalischer Einflüsse unter *Alexander dem Grossen* kam die Unsitte der göttlichen Verehrung der Herrscher immer mehr auf, wurde an den Höfen griechischer Fürsten im Orient, wie bei den Seleukiden und Ptolemäern, zu einem unwürdigen Kultus entwickelt und als Kultuszermessiell auch nach Rom übertragen. Doch davon später.

62.
Entwickelung
des Denkmal-
gedankens.

Es ist als eine der zahlreichen Eigenarten, welche die Hellenen zu ihrem die alte Welt beherrschenden Berufe befähigten, die psychische Vorliebe für Denkmäler festzustellen. Diese Veranlagung wird durch die Entwicklung und rhapsodische Ausbreitung des Heldengesanges so gestärkt, dass sie sich im Laufe der Zeit zu einem wenn auch imponderablen, so doch nicht zu unterschätzenden politischen Moment entwickelte. Entwicklung der politischen Verhältnisse und Entwicklung der Kunst der Denkmäler gehen Hand in Hand. Wenn man von der frühesten Periode, wie sie uns durch die Funde auf der Insel Thera (Santorin), deren Entstehung auf etwa 2000 vor Chr. angefetzt wird, entgegentritt, absehen, einer Periode, die jedenfalls eine anikonische war, so eröffnet uns die mykenäische Kultur, die etwa um 1450—1250 vor Chr. bestanden hat, in den Kuppel- und den Schachtgräbern auf der Akropolis von Mykenä, im Grabe beim Heräon von Argos, in den Gräbern von Orchomenos in Böotien, Volo in Theffsalien, Menidi in Attika, ferner in den Felsengräbern von Mykenä, Spata in Attika, von Nauplia und von Matrensa die ersten Ausblicke auf ein entwickeltes Bedürfnis nach einem Gedächtnismale. Daran ändert der Umstand nichts, dass an den Werken kleinasiatische Traditionen zum Ausdruck kommen und nach der Sage lykische Werkleute an ihnen beschäftigt waren. *Thiersch* wies dann geschichtlich nach, dass zunächst unter dem Einfluss der Sagenpoesie und in weiterer Entwicklung unter dem Einfluss des Epos das Bedürfnis nach Bildern erwachte, welche die Gottheit darstellten, und dass dieses Bedürfnis bald an die Stelle der rohen Gegenstände der anikonischen Periode vollständige Götterbilder setzte. Es entstehen die Xoana, die hölzernen Götterbilder, vor *Dädalos* formlos, nach ihm formgewandter. In diese Zeit können die frühesten Anfänge des figürlichen Denkmals verlegt werden; »denn die älteste griechische Darstellung der Menschengestalt ist durchaus naturalistisch und unterscheidet zwischen Göttern und Menschen so wenig, dass sie ein Schema der nackten Menneschengestalt für den Gott, den Athleten und die Bildnisstatue auf dem Grabe verwendete« (*Overbeck*). Das Epos selbst nimmt nur ganz vereinzelt auf Götterbilder Bezug; in der Ilias und in der Odyssee wird nur ein einziges Götterbild, die troische Athenastatue, der die Weiber ein Gewand auf die Kniee legen, genannt. Trotz-

dem muß angenommen werden, daß schon im VII. Jahrhundert hölzerne Rundbilder gefertigt wurden und eine Kunst begann, die im VI. Jahrhundert weiter entwickelt wurde und erstarke. Dabei schöpfte der Künstler die Motive ebenso wie unmittelbar aus der Sagenpoesie, wie er sie der bildlichen Ueberlieferung nachbildete. Es entsteht nun im Zeitalter des *Bathykles* von Magnesia, um 580—540, ein Werk, in welchem sich der Denkmalgedanke als eine wesentliche Fortbildung darstellt. Es ist der Thron des 30 griechischen Ellen oder etwa 15^m hohen amykläischen Apollo, den *Bathykles* berufen wurde, anzufertigen. Das Kolossalbild stand auf einer altarförmigen Basis, welche das Grab des *Hyakinthos* eingeschlossen haben soll, zu welchem eine eheerne Thür führte. Das Bild war somit Kultbild und Denkmal zugleich; auf letzteren Umstand deuten auch die zahlreichen heroischen Scenen, mit welchen *Bathykles* den Thron schmückte. Diese Scenen stellen die Heldenverherrlichung dar.

Als die anikonische Periode im Kultus überwunden war, da traten, wie erwähnt, neben den Götterbildern auch die Denkmäler der göttlich verehrten Heroen auf; den Uebergang dazu bildeten die Gruppen von Götterstatuen, die, vom Tempel losgelöst, selbständige plastische Werke waren. So wird von *Pythagoras von Rhegion*, der um 480 vor Chr. arbeitete, berichtet, daß er ein Götterbild, den Apollon Pythoktonos, Apollo im Kampfe gegen die Pythoschlange, gearbeitet habe. Das Bild war zweifellos kein Tempelbild, sondern eine freie, unabhängige Gruppe, welche den Uebergang zu den halb göttlich, halb profan verehrten Heroenbildern bildete.

Einen weiteren Schritt in der Entwicklung, das frühe Auftreten des präsentativen Bewußtseins, welches den Hauptinhalt des Denkmalgedankens bildet, bezeichnend, stellen die etwa 10 bis 20 Olympiaden später wie der Thron des amykläischen Apollo anzufetzenden sitzenden Statuen der Prozessionsstrafse vom Hafen Panormos nach dem Heiligtume des didymäischen Apollon bei Milet dar (Olympiade 50 bis 60). Es sind männliche und weibliche Gestalten, sitzend, archaisch bewegungslos, deren Urbilder ihre Bildnisstatuen dem altberühmten Orakelheiligtume geweiht haben. Das interessanteste Merkmal dieser Statuen für uns sind die denselben beigefügten Inschriften, wie: »Ich bin *Chares, Kleis* Sohn, Archon von Teichiusa. Ein Weihgeschenk an Apollon.« Präsentativer und selbstbewusster hätte sich auch *Colleoni* seine Denkmalinschrift nicht verfassen können, als er dem Rate von Venedig die Goldgulden zur Errichtung des Denkmals schenkte.

In den frühen Zeiten, in welchen die Völker um ihre Wohnsitze kämpfen oder die Erhaltung der Stammesgemeinschaft zu verteidigen haben, bilden die Siegeszeichen wertvolle Denkmäler der Erinnerung. Unter den Nikestatuen der Frühzeit ist die delische Nike ein Hauptwerk. In Olympia wird um diese Zeit das Schatzhaus der Megarer errichtet als Weihgeschenk für einen Sieg derselben über die Korinther, und es erhält ein Giebelrelief mit dem Kampfe der Götter gegen die Giganten. Also allenthalben Kampf, Sieg, durch Siege gestärktes Selbstbewußtsein, Entwicklung des Individuums, Hervortreten derselben aus einer größeren Gemeinschaft. Der Mythus und das Epos geben vielfach die Gedanken für die Kunstwerke; neben den Heroenstatuen erscheinen schon die Künstlerporträts, wie die Statuen des *Theodoros* von Samos und des kretischen Künstlers *Cheirisophos*.

In diese Zeit fallen auch die Anfänge der Darstellung der olympischen Sieger. Nachdem in den Heimatstädten der Sieger schon früher Siegerstatuen aufgestellt worden waren, gelangen dieselben um die 60. Olympiade (um 540 vor Chr.) nach *Pausanias*

auch in Olympia zur Aufstellung. Aus dieser Periode wird berichtet, dass ein Bild des Arion auf dem Delphin von dem Dichter und Musiker selbst auf Kap Tänaron errichtet wurde, und *Herodot* erzählt, dass die Argiver um Olympiade 50 die Statuen der berühmten guten Söhne *Kleobis* und *Biton* nach Delphi weihten. Das sind die vereinzelten, scharf hervortretenden Beispiele einer Zeit der Anfänge, sowohl in soziologischer und psychischer, wie auch in künstlerischer Beziehung. Die Kunst der 50. und des Anfangs der 60. Olympiade gibt dem Individuum die Freiheit und die Kraft, die Tradition zu freier Entfaltung zu durchbrechen. Indessen ist bei allen den Denkmälern dieser frühesten Epoche bis zu den Aegineten und darüber hinaus doch kaum von Kunst in unserem heutigen Sinne des Wortes zu sprechen. Sie muten uns fremd, ungebildet, unbeholfen an, und wenn sie für uns eine Bedeutung haben, so ist es nur die Bedeutung als Glieder einer Kette, die von den Uransängen bis zur Vollendung leitet. Wir versuchen diesen Bildungen näher zu treten, indem wir die äusseren und inneren Bedingungen ihrer Entstehung uns klarlegen, indem wir die Einflüsse erkennen, als deren Ergebnisse die Eigentümlichkeiten der Werke zu betrachten sind. »Es ist unnötig, nachzuweisen, was jeder Verständige von selbst begreift, dass erst mit dem Augenblicke, wo das unklare Staunen, mit dem die Muster der griechischen Kunst jedes nur halbwegs empfängliche Gemüt unmittelbar erfüllen, in die bewusste Bewunderung übergeht, in die Bewunderung, die sich ganz hingeben kann, weil sie nicht zu fürchten braucht, durch subjektives Gefallen missleitet zu werden, dass erst mit diesem Augenblicke der Erkenntnis der wahre und volle Genuss des Herrlichsten der Kunst beginnt.« Mit der Kunst der Barbaren im antik griechischen Sinne gemessen, mit den Werken der Aegypter, Assyrer und Phöniker verglichen, besitzen bei aller Anerkennung der Gröfse der Auffassung, die wir bei den Aegyptern und Assyrern schätzen, die Werke der Griechen allerdings einen Vorsprung, welcher einen unbedingten Verehrer der klassischen Archäologie wie *Overbeck* immerhin zu dem etwas überchwenglichen Satze hinreissen konnte: »Die Griechen . . . sind das eigentlich und wesentlich künstlerische Volk; die griechische Kunst ist Kunst im höchsten und spezifischen Sinne und gilt deshalb sehr erklärlicherweise als Inbegriff und Summe dessen, was das Altertum auf diesem Gebiete menschlichen Schaffens vermochte²⁶⁾.« Wir denken heute etwas objektiver darüber, und insbesondere das Gebiet der Denkmäler weist grössere Leistungen in der späteren römischen, als in der früheren griechischen Zeit auf. Gleichwohl bereitet die in unserer Betrachtung nunmehr folgende Periode, die etwa die Zeit von Olympiade 65 bis 80 umfasst, jene Blütezeit der griechischen Kunst vor, in welcher diese wohl »Kunst im höchsten und spezifischen Sinne« des Wortes genannt werden kann.

63.
Blütezeit.

»Im Anfang der Periode finden wir in Griechenland noch die ältere Tyrannis blühend, *Polykrates* auf Samos (bis Olympiade 64, 2. 522), die Peisistratiden in Athen (bis Olympiade 67, 2. 510), die Gewaltherrscher der sizilischen Städte Akragas, Himera, Gela, Syrakus als Förderer der Pracht und Kunst. Dennoch sind dies meistens nur die Ausläufer der früheren Zeit, während in der neuen mancherlei politische Umwälzungen im aristokratischen und republikanischen Sinne gleichzeitig auftreten und mit der wachsenden politischen Machtstellung und Bedeutsamkeit der grösseren Staaten, mit grosartig erweitertem Handelsverkehr und der Blüte der kleinasiatischen und der Inselstädte, sowie Korinths, Kerkyras und Aeginas, denen durch die Ver-

²⁶⁾ Siehe: *OVERBECK*, a. a. O.

treibung der Peisistratiden, von der *Herodot* (5, 87) den Aufschwung datiert, Athen zur Seite tritt. In der Litteratur war dies die Zeit der ausgebildeten Lyrik des äolischen und dorischen Stammes, die das an Alterschwäche verstorbene Epos verdrängt hatte, zugleich die Zeit der Anfänge der Tragödie, die unter des *Thespis* Führung Olympiade 61. 536 bis 532 zuerst auftritt. Bald darauf (Olympiade 63, 3. 525) wurde *Aeschylus* geboren, nächst ihm *Pindar* (Olympiade 65, 3. 517), neben denen der ältere (Olympiade 56, 1. 556 geborene) *Simonides* wirkt, so dass die in dieser Zeit zu reifen Männern wurden, in deren Werken sich die kommende grosse Zeit spiegeln sollte. Mittlerweile begann von Osten her das Ungewitter des persischen Krieges aufzuziehen; der Olympiade 72, 1. 500 vor unserer Zeitrechnung erfolgte Aufstand der ionischen Städte gegen die Perse wieder Olympiade 72, 1. 492 niedergeworfen, und gleichzeitig beginnen die Rüstungen gegen Hellas. . . . 490 endet der erste Zug der Perse in der Schlacht bei Marathon, 480 und 479 wird die Kraft der Barbaren bei Salamis, Platäa und Mykale gebrochen. *Perikles'* Verwaltungsantritt Olympiade 79, 4. 460 bringt in der Politik, *Sophokles'* erster Sieg Olympiade 77, 4. 468 in der Litteratur und *Phidias'* Herrschaft über die bildende Kunst Athens etwa gegen Olympiade 80. 460 in dieser die neue Periode zu unbestrittener Geltung.« (Overbeck.)

Es liegt auf der Hand, dass in einer so ereignisreichen Zeit das, was früher nur als dünnes Rinnfal dahinflosst, nunmehr als ein breiter Strom daherraufschüttet. *Agelaiadas* arbeitet um 520—504 vor Chr. neben Einzelstatuen olympischer Sieger Siegesviergespanne mit den Statuen des Siegers und seines Wagenlenkers; der Umfang der Gruppen der Weihgeschenke wird durch die Zahl der Figuren vergrößert, wie bei desselben Künstlers Weihgeschenk der Tarentiner, welches aus Anlass eines Sieges über die Messapier in Delphi aufgestellt wurde. Ein Siegesweihgeschenk, welches der argivische Künstler *Aristomedon* für Delphi arbeitete, bestand aus einer Gruppe der Feldherrn der Phokier und ihrer Heroen, welche über die Thessaler gesiegt hatten. *Hieron* von Syrakus bestellt bei *Onatas* ein Viergespann, das in Olympia aufgestellt wird. Aus 10 Figuren, die Griechen vor Troja darstellend, besteht das Weihgeschenk der Achäer nach Olympia, das *Onatas* gleichfalls anfertigte. Während die Sitte der Schenkung eherner Viergespanne beibehalten wird, erhält *Anaxagoras* den Auftrag, aus der Beute der Schlacht von Platäa (479) einen kolossalnen ehernen Zeus für Olympia zu machen. In dieser Zeit wird auch das ehernes Löwendenkmal unter der Halle der Propyläen in Athen aufgestellt, welches *Amphikrates* zum Andenken an die verschwiegene Geliebte des *Harmodios* schuf. Auch die ersten Pferdedarstellungen werden in Athen aufgestellt: die Erzbilder der vier Stuten, mit welchen Kimon drei olympische Siege errungen hatte. Etwas später, vielleicht erst unter *Perikles*, wird auf der Akropolis von Athen ein ehernes Viergespann als Triumphdenkmal eines Sieges der Athener über die Böoter und Chalkideer aufgestellt. Nunmehr entsteht auch durch *Kritios* und *Nesiotes* die Gruppe der Tyrannenmörder *Harmodios* und *Aristogeiton*; in ihrer heldenhaften und triumphierenden Kraft, in ihrem monumentalen Fluss wird sie die Grundlage für das Werk des *Phidias*. Ungemein zahlreich und mannigfaltig in der Form sind die bildnerischen Denkmäler, welche als Siegerstatuen, Weihgeschenke, Triumphzeichen in dieser Periode an den heiligen Stätten aufgestellt werden. Nunmehr treten auch die figürlichen Stelen als Grabdenkmäler auf, als die berühmtesten unter ihnen die Grabstele des *Aristion*, ein Werk des *Ariphokles*, und die in Orcho-

menos gefundene naxische Stele des *Alxenor*. In Kleinasien wird auf der Grenze des VI. und V. Jahrhunderts das sog. Harpyienmonument von Xanthos als ein vierseitiger, 6 m hoher Kalksteinblock mit figürlichem Fries und krönendem Gesimse aufgerichtet und damit eine neue, asiatische Form in das Denkmalgebiet eingeführt. Das in Dresden erhaltene dreiseitige Marmorpostament mit reichen figürlichen Füllungsreliefs ist ein Beispiel dafür, wie man kostbare Dreifüsse als Weihgeschenke aufzustellen pflegte. Nunmehr tritt *Myron* von Eleutherä in Böotien auf und leitet mit seinen Heroen- und Athleten-, sowie mit seinen berühmten Tierbildern als ein Künstler, der nach *Plinius* nach voller Wahrheit in seinen Werken strebte, neben *Kalamis*, dem Attiker, welcher eine Nike apteros, Ross mit Reitern und Viergespanne schuf, die Zeit der ersten großen Kunstblüte Griechenlands ein. Das Zeitalter des *Perikles* und des *Phidias* brach an.

64.
Einfluss der
Kulturblüte
auf das
Denkmal.

Die glorreiche nationale Erhebung nach der Abwendung der drohenden persischen Fremdherrschaft, die Siege von Salamis, Platäa und Mykale schufen das Griechenland, welches in Athen seine ruhmvolle Spitze sah. *Perikles*, der Sohn des Siegers von Mykale und der *Agariste*, wird durch seine Abkunft der Vertreter der beiden griechischen Tendenzen, welche auf äußere Machtentfaltung und auf Durchbildung der Verfassung gerichtet waren: er wird Leiter des Demos. Der griechische Denkmalbau wird erst unter *Perikles* aus einer Angelegenheit weniger Bevorzugter eine Volksangelegenheit. Erst als *Perikles* seinen demokratischen Kunststaat auf dem Prinzip des Wohlbefindens und des Glückes der Bürger aufbaut, wird das Denkmal eine wirkliche Volksangelegenheit, erhält es Beziehungen aus dem Volke zu dem Gedanken, den es verkörpern, zu der Person, die es ehren soll. Es spricht das ethische Gefühl des Volkes mit, und dieses verstand *Perikles* zu wecken, indem er, als er den athenischen Staat schuf, bewirkte, dass, wie *Ranke* sich treffend ausdrückt, in seinem Staate »jeder zu leben haben« und »niemand frieren und faumelig sein sollte«. Jede Gelegenheit ergriff er, das fittliche, geistige und künstlerische Gefühl des Bürgers zu beleben und zu heben. Die Festesfreuden wurden, wie *Duncker* schildert, vermehrt, die Pracht der Festzüge erhöht, die Opfergaben der Götter reicher ausgestattet und die Siegespreise in den Wettkämpfen reichlicher bemessen. Die Panathenäen waren begleitet von den Wettkämpfen der Zither- und Flötenspieler und von Wettgefangen zu Ehren der Schutzgöttin Athens. Dem ärmeren Bürger, »welcher der Erhebung des Geistes und Herzens am meisten bedurfte« und aus Mangel an materiellem Besitz den vom Staate abgehaltenen Schauspielen und den Akten des Kultus hätte fern bleiben müssen, wurde ein Schaugeld bewilligt, welches ihn befähigte, sich dem vollen Genuss des Festes hinzugeben. So zog sich *Perikles* eine Generation heran, die seinen von grossem Geiste getragenen Kunstdideen empfängliche Herzen entgegenbrachte, und führte mit ihr auf dem Wege strengster Sittlichkeit den möglichen Ausgleich der Gesellschaft herbei. Die von den Persern zerstörten Heiligtümer auf der Burg von Athen stellte er wieder her und errichtete ein neues, den Parthenon, an einer Stelle, von welcher der Blick über die marmoreichen Höhen Attikas und über die Küsten und das Meer weit bis nach Aegina hin reichte. Er diente zu Festzügen und zur Bewahrung des Staatschatzes. In der Cella stand die chryselephantine Bildsäule der Athena Parthenos in voller Rüstung, die Macht und den Geist Athens versinnbildlichend, in der vorgestreckten Rechten die Nike tragend; »denn Siegen verdankte man alles«. Es war ein Denkmal, an dem die Staatsverwaltung des *Perikles* zur Erscheinung kam, sowohl die grosse

Weltstellung, die er Athen errungen, wie auch das Uebergewicht über die Bundesstaaten. Es war ein Nationaldenkmal, in dem die ethische Empfindung des Volkes, der Staatsgedanke und die künstlerische Gestaltung zu griechischer Harmonie zusammenwirkten.

In dieser grossen Zeit »wurden nach der Schilderung Plutarch's alle prachtvollen Materialien verwandt, edles Holz und der einheimische Marmor vom Pentelikos, Erz und Gold und Elfenbein, das der Handel aus dem fernen Orient herbeibrachte; da arbeiteten Architekten und Bildhauer, Erzgießer und Ciseleure, Maler und Kunstweber, Goldschmiede und Elfenbeinarbeiter, jeder an seiner Stelle, wohin der grosse Meister, dem selbst Männer, wie die berühmten Architekten *Iktinos*, *Mnesikles* und *Kallikrates*, sich willig unterordneten, ihn hinwies; da wirkte jeder zum Ganzen, wie es *Phidias* empfunden hatte, jeder wie das Glied eines grossen Körpers, dessen Haupt voll erhabener Ideen *Phidias* und dessen Herz voll grossartigen Thatendranges *Perikles* war. Da entstanden neben- und nacheinander in unglaublich kurzer Zeit alle Hauptgebäude Athens und Attikas . . . , der Parthenon, das Erechtheion, der Tempel der Siegerin Athena, des Ares, des Hephaistos, der Aphrodite Urania, der Weihetempel der Demeter in Eleusis, der Tempel der Nemesis in Rhamnus und viele andere; daneben wurden von 437—432 die Propyläen erbaut. . . . Die Tempel erhielten ihre Kultusbilder und ihren Ornamentenschmuck in Giebeln, Metopen und Friesen, und auch bei den Profangebäuden dürfen und müssen wir uns die Plastik beteiligt denken in der Herstellung von Weihgeschenken voll historischer Erinnerungen. Alles dies wurde aus dem Grossen und Vollen geschaffen . . . , und überall in Hellas, in der Peloponnes, in Kleinasiens erhoben sich prachtvolle, neue Heiligtümer, teils an der Stelle älterer, teils von ganz neuer Gründung. . . . Und zwar ist diese massenhafte Baulust in Griechenland nicht nur an sich, sondern auch für die anderen bildenden Künste von so besonders hervorragender Bedeutung, weil die Architektur . . . in dieser grossartig aus dem Grossen schaffenden Zeit am wenigsten geneigt war, auf die Mitwirkung der Malerei und Plastik zu verzichten und sich mit ihren bescheidenen Mitteln zur Ausschmückung ihrer Monamente zu begnügen. Infolgedessen ist die Plastik in dieser Zeit überwiegend, fast ausschließlich, mit öffentlichen Aufgaben beschäftigt; und wenn man nun nicht vergisst, dass zu jeder Zeit die Verwendung der Kunst zu grossen öffentlichen Aufgaben ihr eine gewisse Grossartigkeit, einen Geist des Monumentalen verleiht, so wird man ermessen, wie weit es die bildende Kunst dieser an sich grossartig angelegten Zeit steigern musste, wenn ihr wesentlich nur erhabene, monumentale, öffentliche Aufgaben würden. Blicken wir demgemäßes wohin wir wollen, es tritt uns plötzlich überall eine Fülle der Entwickelungen, ein Glanz der Leistungen, eine Erhabenheit der Schöpfungen der Kunst entgegen, die wir vergebens in irgend einer Periode alter und neuer Kunstgeschichte wieder suchen würden, eine Fülle, ein Glanz und eine Erhabenheit, vor der selbst die Zeit *Leo X.* und *Raffael's* zurückstehen muss, wenn man das Verhältnis der Kräfte zu dem Gewirkten erwägt.« (Overbeck.)

Gewissermassen als ein materielles symbolisches Denkmal dieser grossen Ge- finnung beherrschte die Burg von Athen die sog. Athena Promachos, die Vor- kämpferin, welche *Phidias* dort aus Erz errichtete. *Demosthenes* nennt sie die grosse ehrne Athena; doch wissen wir nur, dass sie alle Gebäude der Akropolis überragte, nichts aber über ihre genaue Größe. Ihre Errichtung fällt in die Frühzeit, in die kimonische Periode der Thätigkeit des unsterblichen Meisters; *Pausanias* bringt sie

mit dem Siege bei Marathon in Zusammenhang. In der zweiten Periode seines künstlerischen Schaffens, als ein Denkmal gereifter Meisterschaft, entsteht die Athena Parthenos des *Phidias*, durch die Nike in der Rechten als ein Siegesdenkmal gekennzeichnet, wie es nicht wieder geschaffen wurde: Nach *Plinius* 26 Cubitus oder 12^m hoch, war die Statue aus Gold und Elfenbein gearbeitet; golden waren Gewand und Waffen, aus Elfenbein die nackten Teile der Statue. Sie stand in der Cella des Parthenon als das majestätische Bild der jungfräulichen und siegreichen Schutzgöttin. Reich waren Gewand und Waffen geschmückt mit ornamentalen und bildlichen Darstellungen; sie war die vollkräftige Tochter des Zeus, »das Ideal einer in sich gefesteten Persönlichkeit und einer überirdisches Drangal erhabenen Göttlichkeit voll Kraft und Milde.«

War die Athena Parthenos die den Sieg bringende attische Landesgöttin, so musste sie bei all ihrer Herrlichkeit immerhin noch hinter dem panhellenischen Zeus in Olympia so weit zurückstehen, wie der diesem zu Grunde liegende Gedanke »eines einheitlichen griechischen Nationalgottes und Götterkönigs die Idee einer attischen Landesgöttin überragt«. Wunderbar war dieses erhabenste Werk des *Phidias*, wieder ein göttliches Siegeszeichen; denn auch Zeus hielt in seiner Rechten die gegen ihn gewendete Nike mit der Tanie. Sein sei der Sieg und die Siegesvollendung. 13^m hoch erhob sich das gewaltige sitzende Götterbild in Elfenbein, Gold und Email; begeisterte Verehrung brachte man diesem größten Werke religiösen Idealfinnes Griechenlands dar; in seiner erhabenen Majestät schlug es selbst den kühlen Römer *Aemilius Paulus* in Demut. Friedfertig und milde schaute es von seinem Throne herab, der in seinem künstlerischen Schmuck eine Welt von Kunst und einer Welt von Gedanken enthielt.

Diese erhabenen Werke freilich blieben einsame Werke. Die griechische Kunst hatte ihren Gipelpunkt erreicht; materiell und spirituell lag er auf der Burg von Athen. »Es war das Athen des *Perikles*, das Athen auf dem Gipfel seiner Größe und Macht, auf der Sonnenhöhe seiner geistigen Entwicklung und seines Ruhmes, das sich in dieser Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal setzte, das man, so fehlt alles dort Geschaffene politischen und religiösen Zwecken diente und diesen entsprach, in seiner Gesamtheit vergebens aus dem Zweckmäßigkeitssprinzip zu erklären versuchen wird, möge man dies auch in seiner höchsten Steigerung und in der größten Mannigfaltigkeit auffassen. Denn so wie alles seinen praktischen Zwecken entsprach, so ging zugleich alles über diese praktischen Zwecke weit hinaus und verkündete ein Volk und eine Zeit, der das Größte nicht zu groß und das Ueberschwenglichste nicht unerreichbar schien.« (*Overbeck*.)

Dies kommt neben der absoluten und künstlerischen Größe der Denkmäler, namentlich auch in ihrer Zahl zum Ausdruck. In Athen und an den Zentren des Zusammenflusses großer Menschenmassen zur Begehung von Kultübungen oder Festspielen schwoll die Denkmalkunst zu einem breiten Strome an. Zu *Plinius'* Zeiten wurden in Delphi mehr als 3000 Statuen aus Gold, Silber, Erz und Marmor gezählt. Man denke ferner an *Demetrios Phalereus*. *Demetrios Phalereus* aus Phaleron, der Hafenstadt Athens, lebte von 345—283 vor Chr. und leitete in Athen unter glücklichen Verhältnissen 10 Jahre lang die Verwaltung der Stadt, wozu ihn König *Kassandros* im Jahre 318 infolge des Einflusses, den *Demetrios* sich als Redner in Athen errungen hatte, berief. Aus Dankbarkeit errichteten ihm die Athener 360 Statuen, so viele, wie sie Tage im Jahre zählten. Das ist keineswegs ein vereinzeltes Beispiel für die fort-

gefetzt sich steigernde Vorliebe des griechischen Altertums für die Denkmäler. Man ver gegenwärtige sich nur das Bild des schon genannten Delphi: auf einem freien Raume rechts von der heiligen Straße stand das aus 37 Einzelbildstelen bestehende Weihgeschenk für *Lysander's* Sieg bei Aegospotamoi (404 vor Chr.); in einem großen Halbrund daneben standen argivische Helden, das Weihgeschenk der Argiver zur Erinnerung an ihre Teilnahme bei der Gründung von Messene durch *Epaminondas* um 370 vor Chr.; das gegenüber gelegene Halbrund war mit den Statuen der 7 Epigonen geschmückt. Nicht weit davon erhoben sich die Schatzhäuser der Sikyonier und der Siphnier. Zur Aufbewahrung der Weihgeschenke der Stadt, welche sie errichtet hatte, bestimmt, waren sie gleichzeitig Erinnerungsmale an historische Begebenheiten und erhielten dementsprechend einen reichen architektonischen Schmuck. So wird in Delphi das Schatzhaus der Thebaner errichtet zum Andenken an den Sieg bei Leuktra 371 vor Chr.; das Schatzhaus der Athener wird aus der Siegesbeute von Marathon aus parischem Marmor erbaut. In ihrem ganzen Verlauf vom Eintritt in das Temenos an war die heilige Straße in Delphi auf beiden Seiten mit Schatzhäusern, Götterstatuen, Siegesstatuen, Tierbildern (von Pferden und Stieren) u. s. w. besetzt, und dieser reiche bildnerische Schmuck stiegerte sich bis zu jenem das ganze Gelände in weiter Umschau beherrschenden Punkte an der Nordostecke beim Altar von Chios, wo dichtgedrängt, am Abhang terrassenförmig aufsteigend, die zahlreichen Weihgeschenke standen. Alles aber krönte der Tempel des delphischen Apollo.

Noch größeren Reichtum an Denkmälern, Siegesstatuen u. s. w. besaßen Olympia und die Burg von Athen. Sehr stark wurde die Plastik auch zum Schmucke der unmittelbaren Umgebung der Tempel herangezogen. »Standbilder von Erz waren in der Vorhalle eines Tempels in Korinth, Marmorbilder der Athena und des Hermes vor dem Eingange in den Apollotempel zu Theben; am Eingange in den Parthenon war das Standbild des *Iphikrates* aufgestellt; in Hermione standen rings um den Tempel Bildstelen; den gleichen Schmuck vor den Säulen hatte der korinthische Tempel des Zeus Olympios in Athen. Allenthalben wurde auf die Entfaltung eines reichen, durch Natur und Kunst geadelten Bildes gesehen.« *Durm* leitete dem Eindruck des Tempelbezirkes von Olympia die folgenden Worte: »Hatten auch nicht alle Bildwerke und Architekturen die gleich hohe Vollendung, Pracht und Schönheit der Ausführung wie in Athen, so musste doch die Anlage, Gruppierung und Masse der aufgestellten Kunstwerke inmitten der schattenspendenden Platanen der Altis, der ehrwürdigen Ölbaumwälder mit den sie umgebenden Tempeln, Schatzhäusern, Thoren und Hallen und den Baulichkeiten des Gymnasion, der Rennbahn, des Theaters etc. mächtig angezogen haben. Die Anzahl der Götterstatuen, der Bildnisse von Siegern, der reihenweise aufgestellten Weihgeschenke war ungeheuer. Groß und bedeutend mögen aus diesen das 27 Fuß hohe Zeusbild der Eleer, der 10 Ellen hohe Herakles, die schöne Nike des Päonios von Mende, die Pferdegruppen mit den Rosselenkern, die eherne Stiere, der eherne Knabenchor auf der Altismauer, das Dutzend bronzenen Zeusstatuen vor der Terrassenmauer der Schatzhäuser und die ehernen Denksäulen mit den eingravierten Friedensverträgen hervorgeragt haben.«

Es bleibt nun aber ein ewiges Verhängnis der Weltgeschichte, dass Größtes nicht dauert, sondern, wenn sie nicht von äusseren Feinden zerstört wird, den inneren Feinden eines Landes erliegt. Das erfuhr Griechenland durch den mit dem höchsten Aufwande an Mitteln und mit aller Kraft geführten peloponnesischen Krieg, welcher mit der Niederlage Athens gegen Sparta endigte. Zum Andenken an den Sieg

65.
Beginnender
Rückgang.

der Spartaner über die Athener bei Aegospotamoi um 404 wurde nach Delphi das umfangreichste Weihgeschenk gestiftet, über welches uns eine Kunde erhalten ist. Schon in der lückenhaften Aufzählung des *Pausanias* werden 38 Figuren gezählt, eine Zahl, die zweifellos noch größer war. Es stand in der Nähe des Weihgeschenkes der Athener für den Sieg bei Marathon, und wie hier als Mittelpunkt der Gruppe *Miltiades*, umgeben von Athena und Apollon und von den attischen Landesheroen, dargestellt war, so bestand die Hauptgruppe des lakedämonischen Weihgeschenkes aus *Lysandros*, dem Eroberer Athens, umgeben von Poseidon, Zeus, Apollon, der Artemis, den Dioskuren, dem Wahrsager *Abas* und dem Steuermann *Hermon*. Zahlreiche Künstler waren an dem umfangreichen Werke beschäftigt: *Antiphanes* aus Argos; *Athenodoros* und *Dameas* aus Kleitor in Arkadien; *Kanachos* aus Sikyon; *Theokosmos* aus Megara; *Pison* aus Kalauria; ferner *Tisandros*, *Alypos* und *Patrokles* aus Sikyon.

Etwa drei Lustren nach der Vollendung der Parthenos durch *Phidias* entsteht durch *Paeonios* von Mende die berühmte Statue der Nike in Olympia, welche von den Messeniern und den Naupaktiern nach der Niederlage der Spartaner auf der Insel Sphakteria um 424 nach Olympia geweiht wurde, zu gleicher Zeit, als aus demselben Anlaß die Athener eine eherne Nike auf der Akropolis aufstellten. »Messeni und Naupaktier haben (dies Werk) dem olympischen Zeus vom Zehnten feindlicher Kriegsbeute geweiht; *Paeonios*, der Mendäer, hat es gearbeitet, der auch den Firstrschmuck für den Tempel machend siegte«, so lautete die Widmungsinschrift des graziösen, auf hohem Sockel aufgestellten Werkes; die Nike ist frei schwebend gedacht.

Krieg und Sieg und die aus ihnen abgeleiteten Handlungen, das waren die Motive der bildenden Kunst der Griechen in ihrem Aufstieg, in ihrer Blüte und in ihrem Niedergang. In den Siegeszeichen und in den Grabmälern, in den Giebelfeldern und in den Friesen kehren die Motive in unzähligen Kompositionen wieder. Am glänzendsten in der Zeit, in welcher Athen nach dem nationalen Aufschwung durch die Perserkriege an der Spitze des griechischen Kunstlebens stand und durch sein stolzes Ansehen und sein gewaltiges politisches Bewußtsein die monumentalen Aufgaben in aller Pracht und Herrlichkeit erstehen ließ. Durch die griechischen Bürgerkriege aber wurde diese prädominierende Stellung untergraben; der nationale Reichtum wurde erschöpft; die geistige Tätigkeit wendete sich vom Schönen zum Nützlichen; die Kunst wurde aus einer öffentlichen zu einer privaten Angelegenheit. So ergab sich eine veränderte Stellung des Lebens zur bildenden Kunst. Wurden dadurch notwendigerweise die Mittel zu ihrer Unterstützung geringer, so trat dafür ein neuer, die Kunst fördernder Umstand auf. »Diese neue Zeit hat, indem sie die Schranken der alten Nationalgrundsätze durchbrach, den Gesichtskreis des hellenischen Volkes nach manchen Richtungen hin erweitert, hat, indem sie das Band der alten Sitte und der alten Denkweise lockerte, zugleich vielfache Kräfte entfesselt, für deren Bewegung in der alten Zeit kein Raum war, hat eine Menge neuer Keime sprössen und zu glänzenden Blüten sich entfalten lassen, die in dem härteren Boden der vergangenen Perioden unentwickelt schliefen. . . . Die neue Zeit befreite das Individuum im Menschen, und während die griechische Nation als Nation eine größere und glorreichere Zeit nicht gehabt hat, noch haben konnte, als die der Perserkriege, entfaltete der griechische Mensch als Mensch erst in der Periode in und nach dem peloponnesischen Kriege die ganze Fülle der wunderbar reichen Anlagen

des Geistes, mit denen die gütige Natur ihn so verschwenderisch ausgestattet hat.« (Overbeck.)

Man hat nun geglaubt, mit dem Aufleuchten des Sternes *Alexanders des Grossen* und mit dem Aufblühen seiner Herrschaft ein Aufblühen der Kunst im Sinne der attischen Glanzzeit verbinden zu dürfen; verschiedene Gründe aber verbieten das. Zunächst war die Herrschaft *Alexander's* nicht dauernd genug, um ein Kunstzeitalter zu begründen. Die unausgesetzte Bewegung seiner weitverzweigten kriegerischen Unternehmungen ließ nicht die Ruhe zu ungefährter Entwicklung aufkommen. Die makedonische Weltmonarchie war nicht einmal im stande, das zu erersetzen, was sie zerstört hatte, geschweige denn die attischen Verhältnisse wieder herzustellen. Alle Kunstentwickelung hängt auf das innigste mit staatlicher Blüte zusammen; unter *Alexander dem Grossen* und seinen Nachfolgern aber wurde der politische Schwerpunkt aus Griechenland nach dem Orient verlegt und so dem Mutterlande die Hauptbedingung der Kunstblüte entzogen. In dem Umstande, dass die republikanischen Gemeinwesen in Monarchien verwandelt wurden und eigene kleinere Kunstzentren bildeten, ist ein Ersatz für den Verlust jener Hauptbedingung nicht zu finden. So kann das meteorhafte Aufleuchten *Alexander's* über den stetigen Niedergang der Kunst nicht hinwegblenden. Athen setzte dem *Demetrios Phalereus* die schon erwähnten 360 Ehrenstatuen; sie wurden zerschlagen und durch goldene Statuen des *Demetrios Poliorketes* ersetzt, als dieser Athen beherrschte. »Das waren die Aufgaben, die der Kunst eines Staates blieben, der früher das Größte und Herrlichste geschaffen hatte, was die antike Kunst hervorgebracht hat, Aufgaben, von denen jeder fühlt, dass sie nicht allein der Kunst geringen Vorschub leisten, sondern dass sie jede wahre Kunst von Grund aus vernichten müssen.« Die alten Kunststätten gingen unter, es bildeten sich neue; die alte Kunst mit ihrer innerlichen Herrlichkeit verschwand; an ihre Stelle trat eine neue mit äußerlicher theatralischer Größe. An die Stelle des olympischen Zeus des *Phidias* tritt die sitzende Riesenfigur, welche der Architekt *Deinokrates* aus dem Berge Athos ausmeisseln lassen wollte. An die Stelle geistiger Vertiefung tritt körperliche Vergrößerung. Wie im ausgehenden ägyptischen Altertum tritt auch hier das Kolossale die Herrschaft an.

Es wäre nun aber falsch, die Zeit von *Alexander dem Grossen*, die Diadochenzeit, bis zum Uebergange Griechenlands in römische Herrschaft aller Verdienste entkleiden zu wollen; auch sie hatte eine blühende Kunst; diese war aber eine andere als die der vorangegangenen großen Blüteperioden, welche den Maßstab für die Beurteilung der späteren Zeit gegeben haben. Neue Motive für unser Gebiet werden kaum gebildet. Die Niken, die Siegerstatuen, die Weihgeschenke u. f. w. bilden auch in dieser Zeit zahlreiche Aufträge für die plastische Thätigkeit; in der Hauptsache aber hat diese andere Ziele; nicht mehr Kampf und Sieg sind ihre Vorwürfe, sondern der Ausdruck der feinfühligen Bewegung in der schönen menschlichen Gestalt. *Lyssippos*, *Praxiteles* und *Skopas* sind die leuchtenden Künstlernamen, die Niobidengruppe das erhabenste Werk dieser Zeit. An die Stelle der Öffentlichkeit trat die Innerlichkeit. Das ist keine Stimmung für Denkmäler, wenn es sich nicht etwa darum handelt, das Grabmal zum Denkmal zu erheben, wie das Mausoleum in Halikarnass, an dem *Skopas*, *Bryaxis* und andere arbeiten.

Dagegen erklärt sich aus einer solchen Stimmung die Verbreitung des Porträts. *Leochares* bildet *Alexander*, seinen Vater *Philip*, seine Mutter *Olympias* und

66.
Zeit
*Alexanders
des Grossen.*

67.
Porträts.

Philipp's Eltern *Amyntas* und *Eurydike* für das Philippeion, das Schatzhaus des *Philipp* in Olympia, in Gold und Elfenbein. Porträts waren auch die beiden Kolossalfiguren des Königs *Mausolos* und seiner Gemahlin *Artemisia* auf der Quadriga des *Pythis* auf dem Gipfel des Mausoleums zu Halikarnass. In dieser Zeit werden die Statuen des *Lykurgos* und seiner drei Söhne aufgestellt; *Kephisodotos* bildet die Dichterinnen *Myro* von Byzanz und *Anyte* von Tegea, vielleicht auch zusammen mit seinem Bruder *Timarchos* für das Dionysostheater in Athen die vortreffliche Statue des Komödiendichters *Menandros*, die Zierde des Vatikans. Im Jahre 280 wird dem *Demosthenes* durch den athenischen Künstler *Polyeuktos* eine Erzstatue errichtet, und *Euphranor* fertigt die Porträts *Philipp's* und *Alexander's* von Makedonien auf Viergespannen an. Die größte Thätigkeit aber entfaltete *Lysippus* in den Porträts *Alexanders des Grossen* von dessen Kindheit an. Als ein Zeichen der Gesinnung der Zeit schrieb ein Dichter auf die Basis einer *Lysippus'*schen Alexanderstatue: »Aufwärts blicket das Bild zu Zeus, als spräch' es die Worte: ‚Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp‘.« Das bedeutendste Denkmal *Alexander's* war des *Lysippus* Reitergruppe in Delphi zum Andenken an die Schlacht am Granikos.

Das sind nur vereinzelte hervorragende Beispiele für eine weitverbreitete Sitte. Die Griechen hatten eine Leidenschaft für das Porträt. Die Staturomanie, über die wir heute uns vielfach lustig machen, blühte bei ihnen in größerem Maßstabe. In einem Aufsatze der *Revue des deux Mondes*²⁷⁾ spricht es *Edmond Courbaud* treffend aus: »On se représente difficilement,« führt er aus, »l'incroyable profusion de statues et de bustes répandue sur le sol de la Grèce. Aujourd'hui avoir son buste est un luxe qui n'est pas à la portée de toutes les fortunes. Ajoutez que la photographie, qui a déjà tué la gravure, porte aussi un coup redoutable à la sculpture comme à la peinture de portraits. En Grèce, où le grand art n'avait pas à souffrir de cette concurrence, toutes les classes de la société s'adressaient aux sculpteurs. Riches ou pauvres, personnages illustres ou petites gens, même l'humble artisan, même le cordonnier *Xanthippos* ou le forgeron *Sosinos* trouvaient moyen d'avoir leur image. Et tous les lieux aussi, publics ou privés, profanes ou religieux, étaient propres à recevoir ces portraits: temples, places, portiques, maisons particulières, parcs et jardins, théâtres et odeons, bibliothèques et gymnases, nécropoles, lieux de réjouissances ou d'affaires, lieux de prière ou de deuil. Les grands centres religieux surtout, ceux de *Delphes* et d'*Olympie*, étaient peuplés véritablement de tout un monde de marbre et d'airain qui se dressait pèle-mêle aux abords du sanctuaire, réunissant dans l'enchevêtrement le plus bizarre des rois et des philosophes, des devins et des tyrans, des athlètes vainqueurs et des généraux.«

Als ein eigenartiges Denkmal entsteht in der Tripodenstrasse von Athen das choragische Denkmal des *Lysikrates* als korinthischer Rundbau mit seinem zierlichen Fries und seinem ehernen Dreifuß. Als ein Beispiel jener Kolosse, welche die alten Tempelbilder an Größe bei weitem übertrafen, sei erwähnt, dass *Chares* von Lindos auf Rhodos den Koloss von Rhodos schuf, den Sonnengott, der 70 griechische Ellen oder 32 m Höhe hatte; er fand zahlreiche Nachahmungen. Abenteuerlicher noch als auf Rhodos und den von dieser Insel abhängigen Kunststätten scheinen sich die Dinge in Alexandrien, dem damaligen neuen Mittelpunkte griechischen Geistes und Lebens, entwickelt zu haben. In den mit überschwenglicher Pracht ausgestatteten Festzügen

²⁷⁾ 1898, 15. August.

wurden Kolossalstatuen einhergefahren, und der Ausbau der prachtvollen Stadt mit Tempeln, Hallen und Palästen stellte neben jenen Eintagsarbeiten der Plastik die größten Aufgaben. Die Nachrichten über die alexandrinische Kunst fliessen aber spärlich. Wir erfahren von Ehrenstatuen des *Ptolemäos Philadelphos* an verschiedenen Orten Griechenlands, auch davon, dass *Philadelphos* den Homertempel in Alexandrien mit den Statuen des Dichters und seiner sieben Geburtsstädte schmückte. Erhalten sind uns eine Reihe von Denkmalwerken; alles aber ist nicht geeignet, ein Bild von dem reichen alexandrinischen Denkmalwesen dieser Zeit zu geben.

Erst die Kunst von Pergamon führt uns wieder auf ein Gebiet, auf welchem sich die schönste Blüte der Bildhauerkunst des Hellenismus entfaltete. Verursacht wurde sie durch die erfolgreichen und in nationalem Sinne vielgefeierten Kämpfe *Attalos I.* von Pergamon gegen die Gallier. »Aus der plastischen Verherrlichung von *Attalos'* Gallerkämpfen entwickelte sich in Pergamon die Historienbildnerei im eigentlichen Sinn, ein Neues, dieser Periode Eigentümliches, von dem nur die ersten Triebe der vergangenen Zeit angehören.« Die späte Kunstblüte lässt sich zunächst an den vier Weihgeschenken erkennen, welche *Attalos* gegen 200 vor Chr. in Athen aufstellen ließ und dafür von der Stadt glänzend gefeiert wurde. Die als Statuengruppen aufzufassenden Erinnerungsgaben stellten den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und über die Perse bei Marathon und den Galliersieg des *Attalos* dar. Mehr als 80 einzelne Statuen dürfte das königliche Erinnerungsgeschenk umfasst haben; der Grundgedanke war die Darstellung seiner und seines Volkes nationalen Thaten und Siege neben einer Paralleldarstellung des Gedankens des Kampfes gegen Gewalt, Barbarei und Fremdherrschaft. Von besonderer Wichtigkeit ist die realistische Behandlung des künstlerischen Motivs. *Overbeck* bemerkt darüber: »Zum erstenmal im ganzen Verlaufe der Geschichte der Plastik finden wir in den Gallierschlachten der Könige von Pergamon als Gegenstand der Darstellung eine geschichtliche Begebenheit, die der Gegenwart selbst oder der unmittelbaren Vergangenheit angehört. . . . Wo immer sonst es galt, nationale Siege in Skulpturwerken zu verherrlichen, da griff die Plastik entweder auf die Kämpfe und Siege der Heroenzeit zurück, . . . und damit wisch sie dem historischen Realismus aus und erwarb sich das Recht, durchaus ideal und im idealen Stoffe zu komponieren; oder aber sie verzichtete auf die Darstellung der geschichtlichen Handlung als solcher und begnügte sich, die zu verherrlichenden Personen in Porträtfiguren und Porträtkuppen, zum Teil untermischt mit Heroen und Göttern, als Weihgeschenke einer Gottheit in geheiligten Räumen aufzustellen. Der Art ist das Siegesdenkmal der Schlacht von Marathon, so gut wie das der Schlacht von Aegospotamoi, und auch die lysippische Gruppe der Genossen *Alexander's* am Granikos muss dieser Klasse zugerechnet werden und enthält . . . erst die Keime der eigentlichen historischen Kunst. Die Künstler von Pergamon fanden demnach in den Schöpfungen der früheren Kunst kein Vorbild für das, was sie in den Darstellungen der Gallerkämpfe des *Attalos* zu leisten hatten, und dies um so weniger, je eigentümlicher besonders ihre Aufgabe war, nicht allein zum erstenmal einen gleichzeitigen geschichtlichen Gegenstand, sondern gerade diesen geschichtlichen Gegenstand, die Niederlage fremder Barbarenstämme darzustellen. Bedingte schon die handgreifliche Wirklichkeit des Gegenstandes einen gewissen Realismus seiner Darstellung, so machte die unmittelbar lebendige Erinnerung an die wilden und rohen Gestalten der furchtbaren Feinde, die jahrelang Griechenland und Kleinasien

68.
Pergamenische
Denkmäler.

gebrandschatzt, verwüstet und in Angst und Schrecken gehalten hatten, ihre idealisierende, das Barbarentum nur andeutende Darstellung so gut wie unmöglich und gebot den Künstlern, von dem thatsächlich Gegebenen auszugehen.« Es werden der Realismus und das tragische Pathos in die Kunst eingeführt; neben den alten tragischen Helden wird den leidenden und sterbenden Barbaren der sittliche Rang künstlerischer Darstellung zugebilligt. Hierdurch führt das Triumphdenkmal des Sieges des *Attalos* und des Griechentums über die barbarische gallische Invasion ein neues Moment in die plastische Kunst ein.

Das Gebiet außerhalb der grossen Mittelpunkte der griechischen Kunstabübung ergibt in dieser Zeit eine nur bescheidene Ernte. Wir erfahren, dass die Sikyonier *Attalos I.* eine eherne Kolossalstatue und eine goldene Statue errichteten; es sind Nachrichten erhalten, dass *Hieron II.* dem römischen Senat eine goldene Nike zum Geschenke machte. Alles aber überstrahlt die grosse Nike von Samothrake, nach *Benndorf* »eine schöne Allegorie für eine gewonnene Seeschlacht«; sie steht auf dem Vorderteile eines Kriegsschiffes und erreicht mit dem so gestalteten Postament eine Höhe von über 5 m. Glänzend vertritt sie die griechische Kunst des IV. und III. vorchristlichen Jahrhunderts.

Zum Schlusse dieser übersichtlichen Betrachtung sei noch einer besonderen Art von Denkmälern gedacht, welche durch sidonische Funde vom Jahre 1887 glänzend vertreten sind. Es sind vier Prachtarkophage, die zu den schönsten Werken der griechischen Plastik des V. bis II. Jahrhunderts gehören. Sie finden in Konstantinopel zur Aufstellung gelangt.

69.
Niedergang.

Mit der Erwähnung dieser Prachtwerke nehmen wir Abschied von der griechischen Kunst auf nationalem Boden. »196 kam Hellas unter römische Herrschaft; die politische und künstlerische Gestaltungskraft des Volkes war damit gebrochen. Die Pflanzstätten der Kunst, Korinth (146) und Athen (86), wurden im Sturme genommen und zerstört, Kleinasien (64) zur römischen Provinz erklärt; die Kunstwerke Griechenlands wanderten als Beutestücke in das ewige Rom. 785 Erzstatuen und 230 Marmorstatuen schleppte *Fulvius Nobilior* aus Aetolien und Akarnanien herbei; *Aemilius Paulus* brauchte bei seinem Triumphzug 250 Wagen für die geraubten Statuen und Gemälde . . . Doch das eroberte Hellas eroberte wieder den wilden Sieger und brachte die Kunst nach Latium.« 117 bis 138 nach Chr. erhielten durch *Hadrian's* Kunst Athen und die kleinasiatischen Städte wieder neuen, aber flüchtigen Glanz, um dann in Vergessenheit zu geraten und der Kunst der Neuzeit nach den Ausschreitungen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts wieder reinigende und verjüngende Kraft zu verleihen.« (*Durm.*) Das Christentum stellte sich der griechischen Kultur durchaus feindlich gegenüber. Die Kirchenväter griffen die Einrichtungen in Olympia, Delphi und auf der Akropolis von Athen als heidnische so fanatisch an, dass die Neuplatoniker, in welchen das Griechentum warme Verteidiger fand, ihren Untergang nicht aufzuhalten vermochten. *Konstantin der Große* plünderte Delphi und die anderen Mittelpunkte griechischer Kunst wiederholt, um seine neue Reichshauptstadt Konstantinopel mit griechischen Werken zu schmücken. Noch einmal befrug Kaiser *Julian* vor seinem Zuge gegen die Neuperseer das delphische Orakel; aber es war nur ein letztes Aufflackern vor gänzlichem Erlöschen. Zwei Jahre vor seinem Tode hob *Theodosius der Große*, der 395 als letzter Kaiser des ungeteilten römischen Reiches starb, die Feierlichkeiten in Olympia auf, stellte die pythischen Spiele ein und verbot die weitere Thätigkeit des delphischen Orakels. Mit diesen treibenden

Kräften für die griechische Kunstübung musste naturgemäß auch diese selbst erlöschen. Was nicht der Zerstörung *Theodosius II.* im Jahre 426 anheimfiel, oder was nicht in die Kalköfen wanderte, das besorgten in Olympia der Alpheios und Erdbeben, in Delphi die Kastrioten, an zahlreichen anderen Stätten die gleichen elementaren und kulturrendlichen Einflüsse. Es fand keine Erhebung mehr statt. Selbst mit dem Christentum hat Griechenland nicht vermocht, eine Kunst hervorzubringen, die auch nur entfernt an die des Altertums erinnerte. Aus dem Umstände, dass nacheinander ein *Sophokles* und ein *Paulus* über die griechischen Gefilde gewandelt sind, eine daraus hervorgegangene Verbindung des sittlichen Ernstes und kühnen Thatendranges des Christentums mit der heiteren Schönheit des klassischen Altertums, eine Renaissance auf griechischem Boden, zu folgern, wäre ebenso kühn wie zu vergessen, dass auch die Tragödien des *Sophokles*, der Zeus des *Phidias*, die Akropolis und das Gastmahl des *Platon* nur das Ergebnis jahrhundertelanger Kulturarbeit waren und dass nach der Leere des Mittelalters und der Jahrhunderte bis in unsere Zeit neue Keime nicht gleich zu fruchttragenden Bäumen ausschießen können. Die Keime wurden gelegt, als das Hellenenreich unter den Klängen der Freiheitshymne von *Solomos* wieder neu erstand; aber die politischen Verhältnisse haben die Keime bis heute nicht aufgehen lassen. Das ehemalige griechisch-byzantinische Königreich hatte seinen Mittelpunkt in Konstantinopel; die Griechen, welche von dort her dem neuen freien Reiche zustrebten, der intelligenteste Teil der Nation waren und ihre Ahnen bis auf die griechischen Kaiser zurückführten, waren von Neu-Hellas nicht ohne Grund beargwöhnt und eine Zeit lang von den Staatsgeschäften ausgeschlossen. Dazu kommt der Mangel eines angestammten Königshauses, welches, mit der Kultur des Volkes verwachsen, in der Lage wäre, diese Kultur zu fördern und zu heben und das Land aus dem finanziellen Ruin zu befreien. So fehlen die hauptsächlichsten Faktoren, Griechenland wieder dem Beginne einer seiner großen Vergangenheit entsprechenden modernen Kultur zuzuführen. —

Aus einem flüchtigen Ueberblick über den vorstehenden kurzen Abriss der griechischen Denkmalkunst erweist sich diese, soweit uns die lückenhaften Nachrichten überkommen sind und die Phantasie des Lesers an zuverlässige Anhalte anknüpfen kann, als eine außerordentlich mannigfaltige Kunst des Werdens, Blühens und Unterganges der griechischen Kultur. Ein großer Teil der Denkmäler der griechischen Kunst fällt unter den Begriff der Weihgeschenke; bei dem vielfach genreartigen Charakter der letzteren ist es nicht immer klar zu entscheiden, ob sie den eigentlichen Denkmälern zuzuweisen sind, oder ob sie der Genre- oder Kleinplastik angehören. Die Sitte der Weihgeschenke war neben Italien in den gesamten Ländern der östlichen Hälfte des Mittelmeeres verbreitet. Hier war es seit den ältesten Zeiten Gebrauch, Figuren oder Gruppen aus Thon, Stein oder Erz zu weihen, welche die zu Ehren der Gottheit vorgenommenen Handlungen wiedergaben. Durch Rinder und Schafe wurde an die Tieropfer, durch Reiter und Wagen an die Wettrennen und Wettfahrten, durch Lyra- und Flötenspieler an die musikalischen Aufführungen, durch tanzende Figuren an die *χοροί* erinnert. In einer großen Mehrzahl der Fälle muss hier wohl der Denkmalbegriff dem Begriff des Genrebildes weichen. Im allgemeinen lassen sich neben den Weihgeschenken folgende weitere Gruppen von Denkmälern unterscheiden: die Götterbilder, von ihren unbeholfensten Anfängen

70.
Arten
der
Denkmäler.

bis zu den chryselephantinen Kolossalbildern; sie sind nur so weit zu berücksichtigen, als mit ihrer Entstehung eine besondere Begebenheit verknüpft ist. Die Heroenbilder, wie die verschiedenen Darstellungen des Herakles, des Perseus als Besieger der Medusa u. f. w. Dann Athletenbilder, d. h. Siegerstatuen in der Heimat der Sieger oder für Olympia, Athen und Delphi, deren nach *Pausanias* in Olympia Hunderte aufgestellt waren und die oft mit dem dem Begriff des Denkmals nicht gleichen Begriff des Weihgeschenkes zu belegen sind; die Bildnisstatue des Platzes, des Theaters, des Grabs u. f. w. und der Sarkophag. Ferner Tiere, wie die Kuh und die vier Stiere des Myron, und endlich architektonische Denkmäler, wie die Stele, das Harpyiendenkmal, das turmartige Denkmal des *Lysikrates*, der Tumulus, das Mausoleum von Halikarnass u. f. w. Die vielfältigste Form nimmt das hellenische Siegesdenkmal an; sie unterliegt zu Anfang den Satzungen und Vorschriften der Amphiktyonien. Hervorgegangen ist das Siegesdenkmal aus den Trophäen (Tropaion), welche an der Stelle, an der sich der Gegner zur Flucht wandte, aus den erbeuteten Waffen aufgerichtet wurden. Auf böotischen Münzen kehrt vielfach ein Baumstamm mit Querbalken wieder, an welchem die Rüstungstücke und Waffen aufgehängt wurden. Die Siegeszeichen wurden dem Zeus geweiht, gleichwohl aber war es verboten, ihnen eine Gestalt zu geben, welche von längerer Dauer gewesen wäre. In den meisten Fällen wurde eine Eiche ihrer Zweige und Äste beraubt und mit den Waffen gepanzert, wenn diese nicht mit nach der Heimat gebracht und in den Tempeln aufgehängt wurden. Die aus den Seekämpfen hervorgegangenen Siegeszeichen wurden, wie z. B. das nach der Schlacht von Salamis, aus den Schnäbeln der eroberten Schiffe gebildet.

71.
Siegeszeichen.

Diese vergänglichen Siegeszeichen wurden in dauernde, monumentale verwandelt, als die Satzungen der Amphiktyonien nicht mehr als die politische Macht angesehen wurden, wie in der ersten Zeit ihres Bestandes, und demnach nicht mehr so streng befolgt wurden. Das war glücklicherweise schon in der Blütezeit der griechischen Kunst der Fall. Nach den Kämpfen, welche die Thebaner und Lakedämonier um die Hegemonie in Hellas ausfochten, treten zum erstenmal die dauernden Siegeszeichen auf, welche nun eine mannigfaltige Form annehmen. Weithin berühmt war das Denkmal auf dem Schlachtfelde von Mantinea zum Andenken an den Sieg der Spartaner über die Argiver im Jahre 418; es ist nicht erhalten. Als im Jahre 371 vor Chr. die Thebaner unter *Epaminondas* bei der böotischen Stadt Leuktra einen glänzenden Sieg errangen, wurde ein turmartiges Siegesdenkmal errichtet, das mit einem Triglyphenfries und mit einem Kuppelaufbau gekrönt war, der aus neun großen Schilden gebildet wurde und das Weihgeschenk an den Siegespender Apollon, einen Dreifuß, aufnahm. Ein Tumulus bezeichnet noch heute die Grabstätte der Lakedämonier. Bei Marathon, wo 490 die Athener unter *Miltiades* den glänzenden Sieg über die Perser errangen, sah *Pausanias* den 12^m hohen und 150^m im Umfang haltenden Hügel, welcher das Grab der gefallenen Athener deckt, und das Trophäon, sowie das Denkmal des *Miltiades*, deren Fundamente heute noch erhalten sind. Ein ruhender Löwe bezeichnete die Stelle im Engpass der Thermopylen, in welchem *Leonidas* mit seinen tapferen Kriegern dem Verrate des *Ephialtes* unterlag. Den Helden widmete *Simonides* die berühmte Inschrift:

»Wanderer, meld' es daheim Lakedämons Bürgern: Erschlagen
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu.«

Ein Löwe war es auch, welchen man, 3,75 m hoch, sitzend, auf einem hohen Unterbau auf dem Schlachtfelde von Chäroneia zum Andenken an den Untergang der Thebaner bei dem Siege *Philipps* von Makedonien 338 vor Chr. auf dem Grabe derselben errichtete. *Pausanias* berichtet über ihn wie auch über zwei Siegestrophäen, welche *Sulla* nach seinem Siege über die Heerführer des *Mithridates* 86 vor Chr. hier errichten ließ. Der Löwe von Chäroneia, welcher aus Marmor bestand, wurde 1827 durch griechische Freischaren zerstört, soll aber nunmehr wieder aufgerichtet werden. — An das Mausoleum in Halikarnass klang das Denkmal an, welches auf einem Vorgebirge bei Knidos zum Andenken an den Sieg der Perser unter *Konon* über die Spartaner unter *Pisander* 394 vor Chr. errichtet wurde. Auf einem quadratischen, mit dorischen Halbsäulen gegliederten Unterbau von 12,50 m Seitenlänge erhob sich eine Stufenpyramide, welche mit einem Löwen gekrönt war; das aus pentelischem Marmor gebildete Denkmal erreichte eine Gesamthöhe von 19 m.

Im Verlaufe der Entwicklung erhält das Sieges- oder Erinnerungsdenkmal in demselben Masse eine Gestaltung, welche die architektonische Form zurückdrängt, in welchem die Bildnerkunst sich entwickelt. Es sind namentlich die bedeutenderen unter den Weihgeschenken, die eine politische Beziehung hatten und aus einem zu diesem Zwecke ausgeschiedenen Teile der feindlichen Beute errichtet wurden, die hier in Betracht kommen. Die Feststätten auf der Akropolis in Athen, in den heiligen Bezirken von Olympia und Delphi, von Alexandrien und Pergamon waren mit zahlreichen dieser Werke bereichert. Erwähnt seien unter anderen die Erzgruppe, welche von den thebanischen Künstlern *Hypatodoros* und *Aristogeiton* angefertigt war und von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Sie stellte die sieben Heerführer jenes fagenhaften Zuges dar, welcher unternommen wurde, um den aus Theben vertriebenen *Polyneikes*, den älteren Sohn des *Oedipus*, als den rechtmäßigen Herrscher auf den Thron seiner Väter zu setzen. Eine zweite Gruppe der sog. Epigonen, der Söhne der Sieben gegen Theben, war von denselben Künstlern und wurde von den Argivern geweiht, weil die Söhne den Zug ihrer Väter mit grösserem Glück und vollem Gelingen wiederholten. *Plinius* und *Velleius Paterculus*, ein später römischer Schriftsteller, berichten von einer grossen Reitergruppe des *Lysippus*, die zum Andenken an die Schlacht am Granikos in der Hauptstadt Dion aufgestellt und von *Metellus Macedonicus* nach Rom gebracht wurde. Sie bestand aus 25 (porträtahnlichen?) Reitern und 9 Kriegern, die als Genossen des Königs in der Schlacht an seiner Seite gefallen waren. *Alexander* selbst soll einen Bestandteil der grossen Gruppe gebildet haben, welche die historische Darstellung der statuarischen Plastik einleitet. Das Andenken des Sieges bei Marathon ehrte man durch eine Gruppe aus 15 Figuren, welche *Phidias* als eine Jugendarbeit fertigte.

Zum Andenken an die Siege bei Salamis und Artemision wurden nach *Pausanias* ein ehernes Standbild des Apollon und eine 18 Fuss hohe Statue mit einem Schiffsschnabel in der Hand nach Delphi geschenkt, während gleichzeitig für Salamis ein Kolossalbild, wahrscheinlich eine Personifikation der Insel, aufgerichtet wurde. Die Sitte der Kolossalbilder nahm eine ungewöhnliche Ausbreitung an. Ein Schüler des *Lysippus*, der Rhodier *Chares*, fertigte ein staunenswertes Kolossalwerk an, und *Plinius* berichtet von hundert anderen, von rhodischen Künstlern gearbeiteten Kolosse auf Rhodos, die, obwohl kleiner als das des *Chares*, doch jeder für sich genügt haben würde, um den Auffstellungsort berühmt zu machen. Vermutlich wurde diese Sitte aus Staatsmitteln gefördert, da die Kolosse, die entweder Ehrendenkäler von

^{72.}
Kolossalbilder.

Feldherrn und Königen oder Weihebilder der Schutzgötter waren, schwerlich aus Privatmitteln oder aus solchen allein hergestellt werden konnten. Das berühmteste Werk dieser Art war die Athena Promachos auf der Akropolis von Athen, ein Kolossalbild des jugendlichen *Phidias*, welches aus einem Teile der Siegesbeute von Marathon errichtet wurde. *Demosthenes* nennt sie die grosse eherne Athena, die man schon von Sunion sehen konnte und die daher alle Bauwerke der Akropolis überragt haben mus. Es fehlen alle natürlichen Anhaltspunkte für eine Schätzung ihrer Grösse, die auf über 16^m ohne die Basis angenommen worden ist, eine Schätzung, die gegenüber der Firsthöhe des Parthenon eher zu niedrig als zu hoch ist. Nach athenischen Erzmünzen war die Haltung der Athena eine ruhige, keineswegs die einer Kampfstellung; die Rechte hielt die aufrecht stehende Lanze, die Linke den Schild.

73.
Denkmäler
von
befonderer
Form.

Ein eigenartiges Denkmal wurde nach Delphi geweiht; es bestand in einer vergoldeten Palme mit der Statue der Athena. Noch eigenartiger war das Denkmal, welches nach *Herodot* die Hellenen als Sieger von Plataä nach Delphi weihten, während sie einen kolossalen ehernen Poseidon dem Isthmos spendeten. Das delphische Weihgeschenk war ein ehrner, mit Goldblech beschlagener Schlangendreifus, dessen Gold im phokischen Kriege geraubt wurde und dessen Erzreste von Konstantin nach dem Hippodrom von Byzanz versetzt wurden. Erhalten sind nur noch die kolossalen Schlangenleiber, welche die Mittelstütze des Dreifusses bildeten, einen goldenen Kessel trugen und in symbolischer Weise das heilige Geräte bewachten. Auf den Schlangenleibern sind die Namen der einzelnen Städte eingegraben, welche am Kampfe gegen die Perse teilgenommen hatten. Die heutigen Ueberreste des Denkmals haben eine Höhe von 4,50^m; die Gesamthöhe des einstigen Denkmals wird auf etwa 8^m angenommen.

Ungemein mannigfaltig in Form und Grösse waren die Denkmäler, welche die Hellenen zum Gedächtnisse an ihre gefallenen Helden und an ihre zahlreichen Siege gegen übermächtige Feinde errichteten. Nur wenige Jahrhunderte liegen zwischen der bildlosen Periode und jenen Denkmälern, mit welchen *Lysippos*, *Phidias*, die rhodischen und andere Künstler die Tempelbezirke und die Landschaften bereicherten. Welche kurze Entwicklung, zugleich aber auch welche reiche Entwicklung! —

74.
Grabmäler.

Das Grab in feiner Bedeutung als denkmalartige Auszeichnung findet sich in ähnlicher Weise, wie es in Aegypten vorkam, auch in den griechischen Ländern des europäischen und asiatischen Festlandes. Als aus dem Felsen gemeisseltes, architektonisch umrahmtes Denkmal kommt es namentlich in Kleinasien vor und wurde Vorbild für die Grabgrotten auf Rhodos, Kypros, an der Nordküste von Afrika, in Kyrene, in Nauplia und Syrakus, auf Kreta, Aegina, Melos, Delos, Thera u. s. w. Wir finden auch hier die in Aegypten beobachtete Sitte, dass man dem Toten für sein Weiterleben als Schemen Geräte, Schmuck und Nahrungsmittel mitgab oder von Zeit zu Zeit brachte. Darauf deutet auch eine Stelle bei *Thukydides* hin.

Mehr jedoch als diese Anlage erinnern an die ägyptischen Grabtempel die Kuppelgräber der griechischen Heroenzeit. Vielleicht sind sie die in Stein übersetzten alten phrygischen Reisig- und Erdhütten. In den Bergabhang von Mykenä eingebaut ist das Schatzhaus des *Atreus*. Schatzhaus und Grabmal waren eines; *Pausanias* berichtet, dass in der Tholos von Mykenä *Atreus* und seine Kinder ihre Schätze bargen und dass sich deren Gräber dort befanden. *Schliemann* fand reiche Goldschmucke in den Gräbern beim Löwenthor. Nach *Plutarch* wurde *Philopömen* in dem Schatzhause zu Meffene beerdigt, und in Menidi bei Athen wurden in einer Tholos

Leichen mit allem Schmuck gefunden. Die Schatzgräber waren auf das reichste ausgestattet. »Es ist nicht unmöglich, dass eine Inkrustation das ganze Zugangsgemäuer bedeckte, dass Halbsäulen die Thüreinfassung reicher gestalteten, dass ein Figurenrelief den Dreieckszirkel über dem Portal ausfüllte, dass Farbe und metallischer Schmuck dem Ganzen ein völlig anderes Aussehen gaben, an die Gestaltung äußerer Wandflächen gewisser phrygischer Gräber (Grab des *Midas*) erinnernd, und dass wir in der heutigen Form nur den rohen Steinkern einer ehemals prächtigen, im Stil asiatisierenden Architektur vor uns haben. Mit dem Reichtume und den Schätzen, die das herrschende Geschlecht in den gewöhnlichen Lebensverhältnissen umgaben, lässt sich diese Annahme schon in Einklang bringen.« (*Durm.*) Neben der *Atreus*-Tholos in Mykenä und verschiedenen anderen Kuppelgräbern dafelbst sind das schon genannte bei Menidi, die Gräber von Orchomenos und Pharis bei Amyklä, beim Heraion südlich von Mykenä und bei Volo in Theffalien zu nennen. *Pausanias* bezeichnet das Schatzhaus des *Minyas* bei Orchomenos als ein Wunderwerk.

Die Totenmale der homerischen Helden find die kolossalnen Erdaufwürfe, oft auf steinerinem Unterbau, deren Beispiele sich noch am Gygessee bei Sardes, auf der Hügelterrasse von Alt-Smyrna und anderwärts erhalten haben.

»Aber sie mafsen im Kreise das Mal und legten den Steingrund
Rings um den Bund und häuften geschüttete Erde zum Hügel.«

Auch die Pyramide findet sich in einem einzigen Beispiel bei Kenchreä; sie ist aus grossen Polygonblöcken auf einer Basis von etwa 15×12 m erbaut. »Ob der in Griechenland fast einzig dastehende Bau ein Grab- und Siegesdenkmal (fog. Polyandrion) oder ein Wartturm oder dergleichen war, ist noch streitig.« (*Durm.*)

75.
Pyramiden.

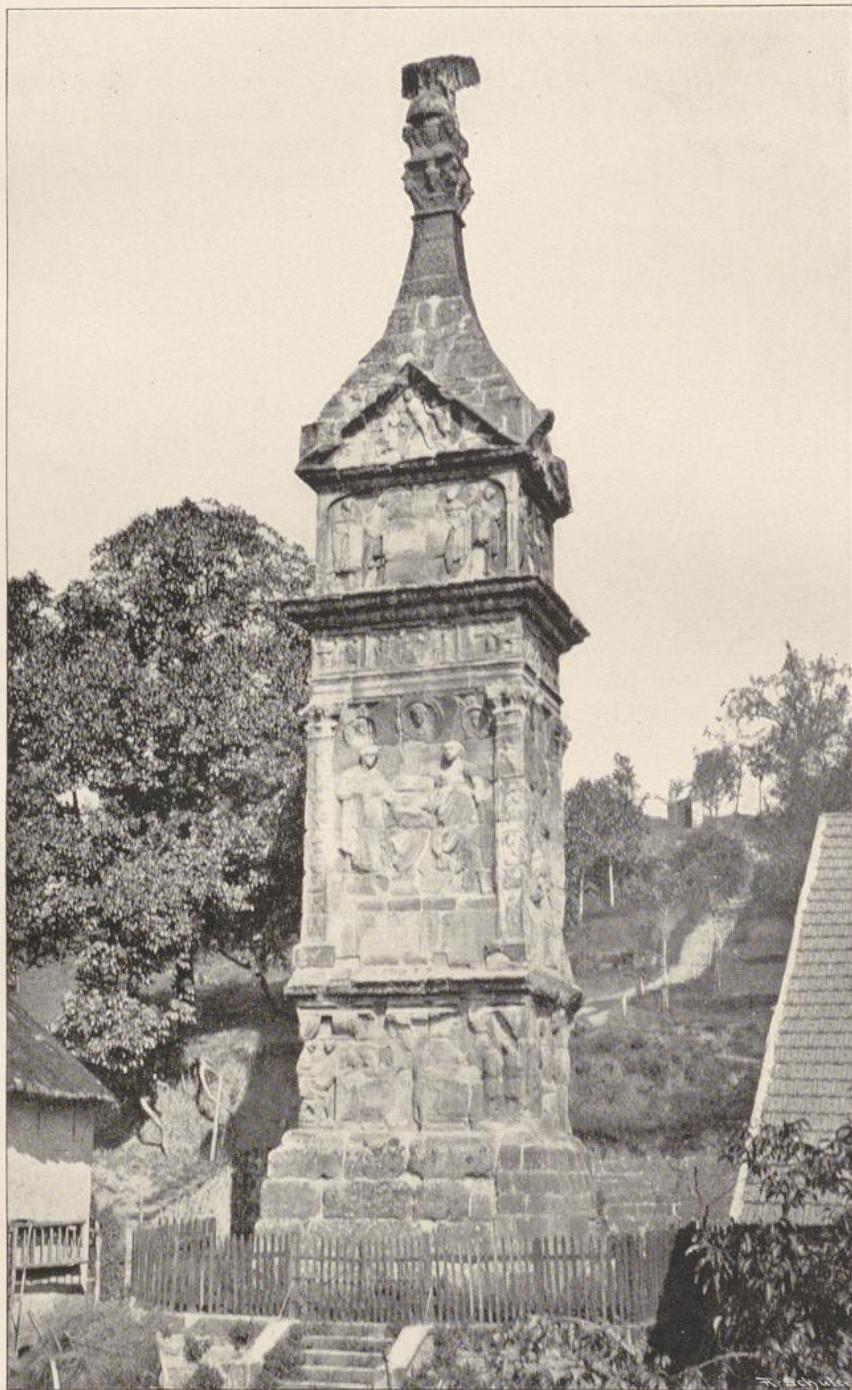
Unter dem Einfluss der Kunst des *Phidias* entstanden eine grosse Reihe von Grabsteinen und, an ihre Form anschliessend, von Votivreliefs, welche zum Teil als in Stein gehauene Urkunden, Erlasse, Verträge u. f. w. zu betrachten find, die durch die poesievolle und tiefempfundene Erfindung ihrer lebhaften Kompositionen trotz vielfach handwerksmässiger Herstellung zu den erfreulichsten Werken der damaligen Bildnerkunst zählen. *Schöne* hat ausgewählte Beispiele in seinen »Griechischen Reliefs aus athenischen Sammlungen« (Berlin 1872) veröffentlicht. »Der Mehrzahl nach stellen sie Familienscenen dar, die, obwohl sie mehr typisch als idealisiert find, von grosser Innigkeit der Erfindung zeugen; aber auch Scenen der Freundschaft und einzelne Personen in einer charakteristischen Situation, Jünglinge mit Lieblings-tieren, kleine Mädchen mit ihren Puppen u. dergl. mehr, daneben Kämpfe, die auf Kriegsthaten des Bestatteten hinweisen.« Ihrem Stil nach dürften die meisten Grabsteine, wie auch wohl alle Votivreliefs und diejenigen von öffentlichen Urkunden der entwickelten Periode angehören; »in einigen aber lebt der Geist der schlichten und grossen Auffassung des Gegenstandes und der Formen, die der Zeit der ersten Kunstblüte eigen ist.« (*Overbeck.*)

Der griechische Totenkultus der späteren Zeit erhab das Grabdenkmal vielfach zu höchster auszeichnender Bedeutung. Schon das galt als Auszeichnung, dass in Städten, in welchen im Laufe der Zeit die Sitte, die Toten im Hofe oder Garten des Hauses zu bestatten, aufgehoben wurde, eine Ausnahme von dieser Vorschrift gestattet wird. Die auszeichnende Behandlung des Grabdenkmals steigert sich allmählich zu folchem Luxus, dass *Demetrios Phalereus* eine Verordnung dagegen erlassen musste

und dass in Attika eine Vorschrift eingeführt wurde, nach welcher eine Grabstele sich nicht 3 Ellen über den Grabhügel erheben durfte. Auch die Grabsäule wird ein so allgemeiner Grabschmuck, dass sie selbst dem Grabe des Armen nicht verweigert wird. Mit der zunehmenden Entwicklung entstehen die von Säulen umgebenen und giebelgeschmückten Heroen. Das Grabdenkmal nimmt auch die Form der reichgeschmückten, mit einem Portikus versehenen Grabkammer an, wird als freistehendes, tempel- oder hausartiges Denkmal aus dem Felsen gehauen und gewinnt vielgestaltige Formen namentlich in den Thon- und Marmorskophagen, z. B. im Thonsarkophag aus Klazomenai in den kgl. Museen zu Berlin oder in den makedonischen Königsarkophagen²⁸⁾. Findet der Thonsarkophag in Klazomenai allerdings als fremde Form schon im VI. Jahrhundert und früher in reicher Gestalt in Griechenland Eingang, so scheint der Marmorskophag mit Reliefschmuck erst im IV. Jahrhundert vor Chr. Ausbreitung gewonnen zu haben. Gleichwie die Fassung der heiligen Quellen, so nimmt in der Blütezeit griechischer Baukunst auch das monumentale Grabmal die Gestalt des Zentralbaues an; wie die Tholos des *Polykleitos* aus Epidauros aus dem IV. Jahrhundert vor Chr. ein zentrales Brunnenhaus ist, das einen äusseren dorischen und einen inneren korinthischen Säulenumgang besitzt, so entstehen auch die zentral geordneten Grabmäler und als das glänzendste um 350 das Mausoleum von Halikarnafs, die Krone des formenreichen griechischen Grabdenkmals.

Welche reiche Entwicklung! »Freilich Jahrhunderte sind vergangen, bevor der Erdhügel sich in des Königs Pyramide verwandelte, die Felskammer des Patriarchen sich zum Hypogäon ganzer Geschlechter erweiterte, die bescheidene Denktafel als Felsfassade am Königsgrabe wiederholt wurde.« »Aber welche Stufenleiter der baulichen Entwicklung liegt zwischen der kleinen Heroenkapelle und dem zu schwindelnder Höhe aufgetürmten Mausoleum, auf dessen Spitze das Bild des Heros wie ein hochbegnadeter Götterliebling triumphierend gestellt wurde. Aus isolierten Grabstätten erwuchsen Gräberstrassen und ganze Totenstädte; — ja in besonderen Fällen wurde das sonst schwer zugängliche Grab zum Mittelpunkte der Stadt, zur hochheiligen Stätte der Verehrung und Anbetung erhoben, und in dieser Auffassung zum weithinragenden Wunderbau für die Wallfahrten ganzer Völker gestaltet.« (*Adler.*) So stehen der olympische Zeus des *Phidias*, die Athena Parthenos, die Nike von Samothrake und das Mausoleum von Halikarnafs nebeneinander als die erhabensten Blüten griechischer Gröfse und hellenischen Edelfinnes. Aber sie erreichen nicht entfernt die grossartigen Pläne, welche die römischen Kaiser auf dem palatinischen Hügel und auf den Foren in die Wirklichkeit übertrugen. Auf ihnen drängte sich alles das zusammen, was Rom war und was seine Cäsaren gewollt haben, und wenn es *Ranke* ausgesprochen hat, dass alle alte Geschichte in die römische sich hineinergiesst, gleichsam wie ein Strom, der in einen See mündet, so wird, wenn wir dieses Bild weiter verfolgen dürfen, das, was auf den Foren und dem palatinischen Hügel zusammengedrängt ist, zu dem Meere aller der Zusammenflüsse, welche das römische Imperium nach feiner Begründung nach Rom zusammengeleitet hatte. Unter ihnen war der bedeutendste der griechische; aber er war nur ein Zufluss. Meer und Zufluss, das ist das Verhältnis, in welchem sich die Denkmalkunst nun weiter entwickelt. —

²⁸⁾ Siehe: DURM, J. Die makedonischen Königsarkophage. Centralbl. d. Bauverw. 1890, S. 329.



Römerdenkmal zu Igel.

7. Kapitel.

Etrurien und römisches Reich.

Für Etrurien ist die Geschichte der Denkmalkunst vielfach auf Vermutungen angewiesen. Das Volk einer im Altertum stark bevölkerten mittelitalienischen Landschaft, welche in blühender Fruchtbarkeit dem Lande Reichtum und Wohlstand brachte, ein Volk, das im Besitze ausgedehnter Handelsbeziehungen war, welche durch die hafenreichen Küsten des Landes unterstützt und gefördert wurden und die Etrusker mit der griechischen Kultur in Berührung brachten, die im Lande freie Aufnahme fand; ein Volk, welches in den Jahren 800—400 vor Chr. blühte und an den Mittelmeerfestaden eine einflussreiche politische Rolle spielte, so dass es eine Zeit lang die junge römische Republik in ein Abhängigkeitsverhältnis zu sich brachte und für die karthagische Seemacht ein fühlbarer wettbewerbender Faktor wurde; ein Volk, welches ein so stark vorwärts drängendes Wesen hatte, muss auch der psychologischen Logik standhalten, nach welcher stark entwickelter Thatendrang nach Erreichung bestimmter Ziele zu einem dauernden künstlerischen Ausdruck, zu denkmalartiger Verkörperung zu gelangen sucht. Neben den erhaltenen Tempel- und Gräberbauten errichtete das Volk ohne Zweifel auch Prachtbauten, die vielleicht unter griechischem Einfluss entstanden, und die Etrusker würden ein merkwürdiges Beispiel von Wahlpyschologie liefern, wenn anzunehmen wäre, dass nicht auch griechisches Denkmalwesen in dieser oder jener Form und Ableitung von ihnen übernommen worden wäre. Die persönlichen Eigenschaften: eine frühzeitige Neigung zu reicher Kleidung, zum äußerlichen Ausdruck von Stand und Würde, zur feierlichen Begehung von glanzvollen Triumphen, kurzum, ein stark ausgesprochenes repräsentatives Wesen muss auf dem Gebiete der sehr entwickelten bildenden Kunst Wirkungen hervorgebracht haben, wie wir sie anderwärts in der Entwicklung des Denkmalwesens beobachten können. Was erhalten ist und berichtet wird, unterstützt diese Annahme in weitgehendem Mafse. Von dem Reichtum, welchen die etruskischen Städte an plastischen Kunstwerken besaßen, möge die Nachricht zeugen, dass bei der Eroberung der Stadt Volsinii etwa 2000 Statuen gefunden wurden. *Plinius* schildert die etruskischen Künstler als hervorragend im Erzguss; die archäistische eherne Wölfin auf dem Kapitol und der Redner der florentinischen Sammlungen, beides Denkmalwerke von ausgesprochener Individualität, sind Beispiele dafür. Der *Arco di Augusto* in Perusia, ein etruskischer Thorbau mit reicher architektonischer Gliederung durch zwei Halbrundbogen, ionische Pilastry und einen Metopenfries; das Thor in Volaterrae, an den Kämpfern und im Scheitel mit vollrunden Köpfen verziert, und insbefondere die *Porta Marzia* in Perusia, eine hervorragende architektonische Leistung mit reichem bildnerischem Schmuck, entfernen sich in dem Mafse ihrer architektonischen Ausstattung nicht weit von den einfachen römischen Triumphbögen und lassen vermuten, dass auch die etruskischen Sieger wie später die römischen durch ähnliche Bauwerke ihren feierlichen Einzug gehalten haben. Vielfach unterbrachen die Linien des landschaftlichen Bildes die Erdhügel des Helden- und Königgrabes, und wie in Kleinasien steht auch hier neben dem schlichten Hügel die reichste architektonische Ausbildung. Das Grab wird, wie z. B. das Grab der *Volumnier* bei Perusia, zum Denkmal, die sterblichen Reste des Verstorbenen werden in reich geschmücktem Sarkophag beigesetzt. Allenthalben begegnen wir einem ausgesprochenen präsentativen

76.
Allgemeines
über
Etrurien.

Bewusstfein, welches zu den reichsten künstlerischen Hervorbringungen Anlaß gab. Das sog. Grabmal der Horatier und Curiatier bei Albano, ein viereckiger Mauerkörper mit vier kleineren und einem mittleren größeren Kegel; das Grabmal des *Porfenna*, ähnlich in der Gesamtanlage, nach *Varro* aus einem quadratischen gemauerten Unterbau von etwa 100^m Seitenlänge und 16^m Höhe mit kegelartigen Aufbauten gestaltet, sind Beispiele sowohl für eine gewisse Größe der Auffassung, wie auch für eine nicht gewöhnliche Eigenart der Erfindung. Diese Größe der Auffassung wird uns auch durch Nachrichten über Kolossalstatuen, deren Bildung den Etruskern geläufig gewesen zu sein scheint, bestätigt. Die nicht zu bestreitende lebhafte Phantasie der Etrusker, ihr reich entwickeltes plastisches Gefühl kommen in den zahlreichen Sarkophagen mit ihrem bewegten figürlichen Schmuck zu einem vielfach noch etwas unbeholfenen, aber doch bedeutsamen Ausdruck. —

77.
Allgemeines
über Rom.

So vorbereitet war der Boden für die römische Kunst. In den ersten Zeiten der Errichtung der Stadt Rom und ihres Ausbaues machte sich, wie das nicht anders erwartet werden kann, ein ausgesprochener Zug nach dem Nützlichen bemerkbar. Es wurde zunächst gebaut, um dem Bedürfnis zu genügen.

78.
Entwicklung
zur Pracht.

Das reicht bis in die Zeit der Kaiser hinein. Daneben aber entwickelt sich schon vor dieser Zeit doch auch ein Zug nach dem Schönen um feiner selbst willen. *Ludwig Friedländer* hat in seiner »Sittengeschichte Roms« darauf hingewiesen, daß der Umschwung vom Nützlichkeitsstandpunkte zu der Entfaltung großer Pracht im Verlaufe nur kurzer Zeit erfolgte. »In Rom wurde die Versäumnis aller früheren Zeiten in einem einzigen Menschenalter nachgeholt. Jene fünfunddreißig Jahre vom Konfusat des *Lepidus* (dem Todesjahr *Sulla's*) bis zum Todesjahr *Julius Cäsar's* (78—44) waren eine Zeit der größten Eroberungen und Erwerbungen im Orient und Occident.« Es war die Zeit großer Kriege, in welchen Feldherren wie Beamte und Geschäftsleute ungeheure Reichtümer gewannen und sie durch großartige Prachtentfaltung auf allen Gebieten zum Ausdruck brachten. Die reiche Nobilität steuerte freigiebig zur Aufführung öffentlicher Gebäude, Denkmäler, Hallen, Bogen und Tempel bei, und ihr verdankt vornehmlich die griechische Architektur ihre Einführung. In dieser Zeit bahnt sich die Prachtliebe an, die in der Kaiserzeit einen ungewöhnlich reichen Ausdruck gewinnt. Der Brand Roms unter *Nero* war für die Stadt mehr als eine Handlung verbrecherischer Lust; er hatte für dieselbe, insbesondere für den Teil zwischen Palatin und Esquilin, einen großartigen Aufschwung zur Folge. Die Nachfolger *Nero's*: *Trajan*, *Hadrian*, die *Antonine*, schufen prächtige Tempel und Basiliken, kolossale Grablegen; *Septimius Severus* und *Caracalla* vermehrten sie.

79.
Foren.

Die Mittelpunkte des architektonischen Glanzes des alten Rom aber waren die Foren. Unter ihnen steht das 52^m breite und 154^m lange, zwischen Kapitol, Esquilin und Palatin gelegene *Forum Romanum* obenan. Es wird seit dem Jahre 42 vor Chr. der Sitz des politischen Lebens und erhält im Laufe der Zeit, namentlich unter *Augustus*, eine glänzende Gestalt durch Tempel, öffentliche Gebäude und Denkmäler verschiedener Art. Es erheben sich die beiden ersten Triumphbögen: der *Arcus Augusti*, welcher zum Andenken der Wiedererlangung der von den Parthern eroberten Feldzeichen neben den *Aedes Divi Iulii* errichtet wurde, und der *Arcus Tiberii*, welchen man wegen der Wiedererlangung der bei des *Varus* Niederlage verlorenen Feldzeichen neben dem Saturnustempel aufrichtete. *Titus* errichtete um 80 nach Chr. am *Clivus Capitolinus* seinem Vater und Bruder zu Ehren einen Tempel (*Templum Vespasiani*); seine eigene kolossale Reiterstatue ließ er mitten auf

dem Forum aufstellen. Vor dem Tempel der Concordia entsteht um 203 nach Chr. der *Arcus Septimii Severi*. Den Säulen des dem *Julius Cäsar* geweihten Tempels gegenüber standen die *Rostra Julia*, die bei Actium erbeuteten ägyptischen Schiffschnäbel. In der Nähe stand die Säule aus numidischem Marmor, die das römische Volk dem Vater des Vaterlandes errichtete und die *Cicero* niederreissen ließ. Der Längsseite der *Basilica Julia* gegenüber standen die Ehrensäulen.

Ein so reiches Bild bot das *Forum Romanum*. Neben ihm entstanden in der Zeit des römischen Kaiseriums eine Reihe anderer Foren, nach den Kaisern benannt, die sie zu Urhebern hatten, und mit gleicher Pracht ausgestattet wie ihr Urbild. Es waren das nach *Cäsar's* Tod vollendete *Forum Julium* oder *Forum Caesaris*; ferner das im Jahre 2 vor Chr. geweihte *Forum Augusti*, mit dem Votivtempel des Mars Ultor, der aus einem Gelöbnis entstand, das auf die Schlacht von Philippi zurückging, und auf dem sich die beiden Triumphbogen des *Drusus* und des *Germanicus* erhoben, welche neben zahlreichen anderen Denkmälern in der Hauptsache den auf die Kriegsführung zurückgehenden Schmuck des Forums bildeten. Auf dem *Forum Vespasiani* erhob sich der Friedenstempel, den *Vespasian* nach der Besiegung der Juden errichten ließ. Ein weiteres Forum, das *Forum transitorium*, begann *Domitian* und vollendete *Nerva*, weshalb es auch die Bezeichnung *Forum Nervae* führte. An einem Kreuzungspunkte des Verkehrs gelegen, war es mit einem der von vier Seiten zugänglichen Bogen, dem *Janus quadrifons*, geschmückt. Alle diese Anlagen, mit Ausnahme des *Forum Romanum*, aber übertraf das *Forum Trajani*, welches in seinen großartigen Trümmern noch heute erhalten ist und das neben *Trajan's* Reiterstatue den Triumphbogen dieses Kaisers und seine berühmte Triumphalsäule trug.

An zahlreichen anderen Orten des alten Rom entstanden zur Kaiserzeit herrliche Denkmäler. Nachdem unter *Commodus* ein beträchtlicher Teil der Kaiserpaläste, welche *Augustus* begonnen hatte, die flavischen Kaiser reich ausgeschmückten und *Tiberius*, *Caligula* und *Domitian* erweiterten, einer Feuersbrunst zum Opfer fiel, stellte sie wahrscheinlich *Septimius Severus* wieder her und errichtete sich bei dieser Gelegenheit an der Südspitze des Palatinus sein Septizonium. *Augustus* schmückte das Marsfeld und seine Umgebung mit öffentlichen Gebäuden; die ganze Straße von der *Porta Carmentalis* am Fusse des Kapitols an nordwestlich bis zum *Theatrum Pompeji* (55 vor Chr.) war mit Prachtgebäuden (die Portikus der *Octavia*, mit Tempeln des Jupiter Stator und der Juno u. s. w.) geschmückt. Die das *Campus Martius* östlich begrenzende *Via lata* wurde durch Neu- und Umbauten immer prächtiger und erhielt mehrere Triumphbogen. Zwischen der *Via Flaminia*, der Fortsetzung der *Via lata*, und dem Tiber errichtete *Augustus* das *Mausoleum Augusti* für sich und seine Familie. *Hadrian* und die *Antonine* führten in der Gegend der jetzigen *Piazza Colonna* eine Reihe prächtiger Portikus und Tempel auf. An der *Via Appia* wurden zahlreiche Grabmäler errichtet, darunter das der *Caecilia Metella* und der *Scipionen*. In der Nähe des späteren goldenen Hauses des *Nero* erbaute *Augustus* die der *Livia* gewidmete *Porticus Liviae*; in der Nähe des *Amphitheatum Flavium* stand der Kolossus des *Nero*, eine Apollostatue mit *Nero's* Porträt, nach welchem das Amphitheater seinen noch heute gebräuchlichen Namen *Coliseo* oder *Kolosseum* erhielt. *Domitian* legte in der gleichen Gegend die *Meta sudans*, einen prächtigen Springbrunnen an, und gleichfalls nicht weit davon wird der sog. Bogen des *Constantin* errichtet. Am Fusse des Palatin entsteht der Bogen des *Titus*; an der

80.
Häufigkeit
der
Denkmäler:
Rom.

Porta Ostiensis werden zahlreiche Grabdenkmäler errichtet, darunter die Pyramide des *Cestius*, welche in die aurelianische Mauer eingebaut und so erhalten wird. Jenseits des Tiber, durch den *Pons Aelius*, die heutige Engelsbrücke, zugänglich, lag die gewaltige *Moles* oder das *Mausoleum Hadriani*, welches die Gräber aller Kaiser und ihrer Familienglieder vom Gründer bis auf *Commodus*, wenn nicht bis *Caracalla* enthielt, unter *Honorius* aber zur Hauptfestung Roms wird. —

So entstehen neben den prächtigen und prunkvollen Bauwerken zahlreiche Denkmäler aller Art und Form zur Verschönerung der Stadt. Man errichtete zu Ehren von bedeutenden Personen die Portikus, selbständige oder an vorhandene Bauwerke angebaute Hallen, mit welchen schließlich alle Hauptstraßen und Plätze geschmückt wurden. An belebten Straßen errichtete man die Jani oder Durchgangsbogen, entweder mit einfachem (*Gemini*) oder kreuzförmigem Grundriss (*Quadrifontes*); die Triumphstraßen schmückten die zahlreichen Triumphbogen. Die Kaiser errichten sich und anderen Kolossalstatuen, deren Herübernahme aus der griechischen Kunst ihrem großen Sinn entsprach; zu riesigen Säulen, wie denjenigen des *Trajan* und des *Marc Aurel*, mit geschmückten Postamenten und bekönender Figur, gesellen sich die Obelisken. Als ausgezeichnetes Bronzework ist uns die Reiterstatue des *Marc Aurel*, die 1538 vom Lateran an das Kapitol versetzt wurde, erhalten. Allenthalben tritt ein edler Wetteifer ein, die öffentlichen Plätze, Straßen und Bauwerke mit den Statuen berühmter Männer zu schmücken. *Augustus* ließ auf seinem Forum die Statuen berühmter Römer seit *Aenias* aufstellen und mit Lobsprüchen ihre Bedeutung erläutern. Viele spätere Kaiser folgten ihm in diesem Beispiele, und so werden der Friedenstempel und unter *Alexander Severus* das *Forum Trajanii* und das *Forum transitorium* mit zahlreichen Statuen berühmter Männer bereichert und belebt. Es entsteht auf diese Art eine steinerne Versammlung von Menschen, welche die Blüte der römischen Kultur darstellen. Freilich nicht ohne fiktiven Widerspruch. Von *Cato* geht das Wort, dass er es lieber sähe, dass die Öffentlichkeit frage, warum ihm keine, als warum ihm eine Statue gesetzt werde. Und *Cicero* fragt: »modum statuarum haberi nullum placet?« (Du willst dir Bildsäulen ohne Mass und Ziel setzen lassen?) —

81.
Provinz.

Und wie in der eigenen Stadt, so gingen die Römer auch in der Provinz vor. Das am besten erhaltene Beispiel hierfür ist Pompeji, neben ihm eine Anzahl neu erforschter römischer Niederlassungen im nördlichen Afrika, wie das um 100 nach Chr. von *Trajan* gegründete Timgad und andere im Norden.

82.
Pompeji.

In Pompeji zeugen heute noch zahlreiche Postamente grösseren und kleineren Umfangs, zum Teil noch mit kostbarem farbigem Marmor bekleidet, davon, dass nach dem Vorbilde Roms auf dem *Forum civile* reicher plastischer Schmuck von grösseren Gruppen, Reiterbildern und Einzelstatuen sich befand. So standen an der Westseite des Forums 7 oder 8 Reiterstatuen, von deren Postamenten der rohe Mauerkern noch erhalten ist. An der Ostseite standen unter einer schönen Marmorhalle 15 Statuen. Die Triumphbogen des Forums sind noch in ihrem Mauerwerk, zum Teil noch mit Resten der Marmorbekleidung, der Säulenstellung und von Brunnenanlagen erhalten. Sie lagen zu beiden Seiten des Jupitertempels, der linke Bogen in der Höhe der Frontsäulen, der grosse Bogen am hinteren Ende des Tempels, das Forum hier abschließend, gekrönt durch Reiter oder Siegesgespanne. Aus den Resten sind etwa 60 Postamente verschiedener Größe, entweder frei auf dem Forum oder an Säulen gelehnt oder unter den Hallen festgestellt worden. »Fünf dieser Postamente sind so

grofs, dass sie wohl Unterbauten gewesen sind für Kolossalstatuen, Triumphwagen oder gröfsere Gruppen. So war der Marktplatz zugleich eine Ruhmeshalle, klar, übersichtlich, monumental, nicht wie beim Forum in Rom durch eine verwirrende Masse von Tempeln und Gebäuden besetzt . . . Welcher Skulpturenraum unserer Zeit kann nur annähernd den Vergleich aushalten mit dem kleinen säulen- und figurengeschmückten Forum der Provinzialstadt, das, abgeschlossen durch den stolzen Jupitertempel, wie ein offener Prunksaal erscheint, über den die Wolken fliegen.« (Weichardt.) Eine solche Ausbildung des Forums aber konnte nur dann stattfinden, wenn es nicht befahren wurde. Nur dann erschien es mit seinem reichen plastischen Schmuck und seinen Säulenhallen wie der Vorhof zum Tempel des Jupiter.

Ueberall, wo die erobernden Römer außerhalb Italiens sich häuslich niedergelassen hatten, in Kleinasien, Nordafrika, Spanien, Gallien, England, an der Mosel, am linken Rheinufer, an der Donau, in Pannonien, und in den norischen Alpen, überall richteten sie sich nach einheimischer römischer Art ein, und überall hin verpflanzten sie die heimischen Sitten und die in Italien üblichen Gebräuche und Gewohnheiten. »In der Anlage gleicht eine Stadt mit ihrem Forum und öffentlichen Gebäuden, in denen sich jeder Flecken Rom zu kopieren bemühte, der anderen. Durch das Eingangsthor, das manchmal mit Pilastrern und Säulen reich geschmückt ist, führt die mit Platten belegte, von erhöhten Fusssteigen eingefasste Römerstrasse auf das Forum, auf dem Inschriften das Andenken der Bürger bewahren, die auf ihre Kosten Treppen, Trottoire, Rostren, Portiken, Statuen und Brunnen errichten ließen. Dass von den gewifs zahlreichen Statuen von Kaisern, Statthaltern und Magistratspersonen nur wenige übrig geblieben, erklärt sich dadurch, dass das Forum wie übrigens die ganzen Städte selbst in späteren Zeiten zu Steinbrüchen wurden. In naheliegenden Zitadellen findet man oft die Sockel von Statuen als Grundsteine; der Marmor selbst hat zur Kalkbereitung gedient²⁹⁾.« Der Marmor wandert in die Kalköfen, die Bronze in die Schmelzöfen; doch ist noch mancher Rest erhalten, umfangreich genug, um aus ihm ein annäherndes Bild römischen Lebens in der Fremde zu rekonstruieren. Dazu wird von Zeit zu Zeit Neues entdeckt und ausgegraben, wie die schon erwähnte Stadt Timgad in Algier. Als im Jahre 100 nach Chr. Trajan hier römische Veteranen ansiedelte, erbaute er ihnen eine Stadt nach dem Vorbilde der italienischen. Ihr Mittelpunkt wurde das Forum, nicht so grofs und nicht so hervorragend, wie das Forum Pompejis oder gar wie eines der römischen, aber in feiner Bedeutung für Timgad gleich wichtig, wie die Foren für die sie umschließenden italienischen Städte. Es lag an der Hauptstrasse, die durch zwei Triumphbogen gegen die Stadt abgeschlossen war. Vor dem einen derselben, dem Trajansbogen, erhoben sich auf Sockeln die Statuen des Mars und der Konkordia. Auf dem Forum standen eine reiche Zahl von Statuen, darunter viele Kaiserstatuen und das Bild des *Marsyas*, als Wahrzeichen der freien Stadt. An der Rednertribüne erhoben sich die Statuen von Viktorien, und auf dem Kapitol thronte die 7 m hohe Statue des Jupiter. Wo es nur anging, war dem reichen plastischen Bedürfnisse, welches sich in der Kaiserzeit von Rom aus bis in die entferntesten Kolonien verpflanzte, Genüge geleistet. Diese einheitliche Kulturarbeit war für das ausgedehnte Reich auch in künstlerischer Beziehung von grossem Segen. Theodor Mommsen hat in der Einleitung des V. Bandes seiner »Römischen

83.
Nordafrika.

²⁹⁾ Vergl. Die Erforschung der Baureste und Inschriften des ehemals römischen Afrika. *Umschau*, Jahrg. 1, Nr. 38.

Geschichte« der Kulturarbeit des römischen Kaiserreiches im allgemeinen einen warmen Ausdruck verliehen und dabei gewiss die künstlerischen Bestrebungen nicht ausgeschlossen. »Das römische Kaiserreich hat in seinem Kreise, den die, welche ihm angehörten, nicht mit Unrecht als die Welt empfanden, den Frieden und das Gedeihen der vielen vereinigten Nationen länger und vollständiger gehegt, als es irgend einer anderen Vormacht je gelungen ist. In den Ackerstädten Afrikas, in den Winzerheimstätten an der Mosel, in den blühenden Ortschaften der lykischen Gebirge und des syrischen Wüstenrandes ist die Arbeit der Kaiserzeit zu suchen und auch zu finden. Noch heute gibt es manche Landschaft des Orients wie des Occidents, für welche die Kaiserzeit den an sich fehr bescheidenen, aber doch vorher wie nachher nie erreichten Höhepunkt des guten Regiments bezeichnet; und wenn einmal ein Engel des Herrn die Bilanz aufmachen sollte, ob das von *Severus Antoninus* beherrschte Gebiet damals oder heute mit grösserem Verstand und mit grösserer Humanität regiert worden ist, ob Gesittung und Völkerglück im allgemeinen seitdem vorwärts oder zurückgegangen sind, so ist es fehr zweifelhaft, ob der Spruch zu Gunsten der Gegenwart ausfallen würde.«

In dieser Anerkennung sind zum Teil auch schon die Gründe für die ungewöhnliche Entwicklung des präsentativen Bewusstseins, wie wir sie bei den Römern wahrnehmen, blofsgelegt. Wer etwas leistet, will diese Leistung auch zu einem persönlichen äusseren Ausdruck gebracht sehen. Dazu kommt das Folgende.

84.
Psychologie
des römischen
Denkmals.

Wo die Römer hinkamen, verbreiteten sie ihre Kultur; diese Kultur aber war die orientalisch-griechische, die sich mit der lateinischen vereinigt hatte und in dieser Mischung die Kultur für die eroberten, nicht kultivierten Gebiete wurde. Die fort-dauernd günstigen kriegerischen Unternehmungen in den Uferländern des Mittelmeeres und jenseits der Alpen nährten im Volke den Glauben an seine Unbesiegbarkeit, und dieser Glaube war die »sittliche Substanz« des Staates. Es liegt nun nahe, die treibende Kraft auch dieses Glaubens äusserlich zum Ausdruck zu bringen. Das geschah in erster Linie durch die Verherrlichung der siegreichen Feldherren in den Triumphzügen und als Statuen auf den Foren. In häufigen Fällen waren die Feldherren die Kaiser selbst, und wenn sich *Augustus* die Bezeichnung »Augustus«, d. i. der Verehrungswürdige, beilegte, ein persönlicher Anspruch, der später in die offizielle Vergötterung des Kaisers überging, so war neben den rein politischen Gründen für diese Auszeichnung, die darin bestanden, dass die Auflehnung gegen den Kaiser als schwerstes Verbrechen gebrandmarkt wurde, auch der Personenkultus maßgebend, ein durchaus orientalisches Kulturelement, das auf die dortigen Grosskönige, vor welchen das Volk auf den Knieen lag, zurückging. »Mit der Verehrung der Roma, welche die Hauptstadt symbolisierte, vereinigte sich die Verehrung des *Augustus*, der in dieser selbst die oberste Autorität in den Händen hatte. Beiden zugleich wurden in den Provinzen Tempel und Altäre errichtet.« (Ranke.)

Zahlreiche Statuen sind uns erhalten, in welchen die römischen Kaiser sich als Jupiter darstellen ließen. Durch diese Vorgänge des persönlichen Kultus unterscheidet sich die römische Denkmalkunst grundsätzlich von der griechischen. In der griechischen Kultur war schon durch ihren Ursprung die Denkmalangelegenheit eine Angelegenheit des Volkes; durch die Traditionen der Heldenidiotungen und der Heroenzeit spielte sie vielfach auf das religiöse Gebiet über; dieses aber war gleichfalls eine Volksangelegenheit, kein Faktor der politischen Macht der regierenden Kreise, wie in Rom. Nicht in gleichem Mafse wie auf griechischem Boden wurde

aber auf römischem die Angelegenheit eines Denkmals zu einer Angelegenheit des Volkes. Trotzdem in der glänzendsten Zeit der römischen Geschichte *Augustus* es nie gewagt hätte, das autokratisch-monarchische Prinzip auch nur, etwa durch Annahme des Titels »König«, anzudeuten, und obwohl er eine Monarchie einrichtete, die keine Monarchie in unserem Sinne, sondern nur ein Prinzipat war, in dem alle republikanischen Formen bestehen blieben, stellte sich der Cäesarismus, der schon in seinem innersten Wesen der Volksseele fremd ist, nach und nach in einen solchen Gegensatz zum Volke, dass die natürlichen Beziehungen aufhörten und das Volk sich schon unter *Augustus* einer Gewalt gegenüber sah, welche die oberste Autorität in Händen hatte und der man, wie erwähnt, gleich der Roma, welche die Hauptstadt symbolisierte, in den Provinzen Altäre und Tempel errichtete. Bei diesem Verhältnis von Gottheit und Mensch, wie es sich als eine notwendige Folge der römischen Politik heraus gebildet hatte, kann nicht an eine dem Denkmalbau günstige Volksempfindung gedacht werden, trotzdem der mehr und mehr gesteigerte Luxus des Staates und der Regierung in hohem Grade »auf solche Dinge gerichtet war, welche vom ganzen Volke mitgenossen werden konnten«. Die zum allgemeinen Gebrauch bestimmten kaiserlichen Prachtbauten Roms, die Thermen, die Schauspielhäuser, kamen der ganzen Bevölkerung zu gut; aber bei dem bedenklichen Mangel sowohl an volkswirtschaftlichem wie an sittlichem Gehalte erlangten die Anstalten des tief in der Seele begründeten ethischen Gedankens, der allein vermag, Beziehungen zwischen dem Volke und einem Prinzip oder der Person, die ein solches Prinzip verkörpert, zu spinnen. Darin liegt der grosse Unterschied zwischen der griechischen und der römischen Kultur: erstere will die seelische Erziehung des Menschen zur Aufnahme der höchsten ethischen Genüsse; diese setzt an Stelle des seelischen das rein körperliche Wohlbefinden. Daraus ergeben sich die grundätzlichen Widersprüche der Denkmalpsychologie, wenn auch die römische Denkmalform vielfach an griechische Vorbilder anknüpft. Mit Recht weist Brunn darauf hin, dass die Kunstrichtung, die wir als die römische Kunst der Kaiserzeit zu bezeichnen pflegen, sich an keine vorhergehende griechische Kunstepoche enger anschliesst, wie an die pergamenische Kunst der attalischen Periode. Hier fand sie eine innerliche Verwandtschaft. Damit soll jedoch keineswegs nur diese einzige Richtung der Abhängigkeit der römischen von der griechischen Kunst gemeint sein; denn wenn auch die Denkmalkunst der Römer ganz neue Erscheinungen zeitigte, so ist sie doch in ihren ursprünglichsten Formen von der griechischen Kunst abhängig. Erinnert sei vor allem an die Mausoleen als kegelförmige Grabhügel und an die Trophäen.

Bis in die graue Vorzeit, wenn auch vorläufig nicht über Homer hinaus, reichen die Nachrichten über die aus griechischem Ursprung hervorgegangene Trophäe, die gewöhnlichste, der unmittelbaren Empfindung am leichtesten verständliche Form unter der Fülle von Denkmälern, mit welchen die Völker des Altertums ihre Siege verkündeten. Ihr Gedanke wurzelt, wie Otto Benndorf in einem Vortrage »Adamklissi« in der anthropologischen Gesellschaft in Wien ausführte, in volkstümlichen Vorstellungen von dem schädlichen Fortwirken abgeschiedener Seelen. »Wie man der Leiche des Feindes die Glieder abhaut, den Sitz der Fortpflanzung verstümmelt, um seiner ausfahrenden Psyche die Möglichkeit der Rache zu nehmen — und dieser urtümliche Kannibalismus ist selbst in lichtesten Zeiten nie völlig erloschen — so braubte man sie vor allem der Waffen. An sichtbarer Stelle des Schlachtfeldes wird aus Steinen ein Hügel zusammengetragen, ein Pfahl auf ihm errichtet, über einer

85.
Trophäen.

Querstange die erbeutete Rüstung des Toten, Hemd oder Panzer aufgehängt, Schwert, Schild und Lanze wie im Leben daran befestigt, der Helm dem Pfahlende übergestülpt als Krönung. Wie eine Vogelscheuche im Saatfelde, wie ein Galgen auf der Richtstätte soll dieser Kriegerschemen Schrecken verbreiten und zugleich den siegverleihenden Gott ehren, dem man die Gefangenen vor dem Tropäum zum Opfer abschlachtet.« Das Motiv solcher Siegeszeichen, die auch der Feind heilig hielt und nur die Zeit zerstörte, hat die Kunst dann in dauernde Denkmäler von Stein oder Erz übertragen, mit mannigfachen Zierformen in der Wirkung gesteigert und weiter gebildet, seltener in griechischer, um so häufiger in römischer Zeit, und aus römischer Sitte griffen die Renaissance und spätere Zeiten das Tropäum auf, um es an ihren Palästen und öffentlichen Bauwerken zu verwenden und um es bis auf die Gegenwart zu vererben. Monumental im höchsten Sinn verwendete es die Architektur der Kaiserzeit, die so oft Wirkungen von schauerlicher Gröfse erstrebt, mit Vorliebe da, wo sie auf Barbaren zu wirken hatte. Untergegangen sind zwar die grossen Prunktrophäen, die *Druſus* an der Elbe, *Germanicus* an der Weser, *Pompejus* auf einem meerbeherrschenden Gipfel der Pyrenäen errichtete; aber in der Ruine eines hohen Turmes bei Nizza am Fusse der Seealpen (La Turbia) haben wir noch das Denkmal, welches Kaiser *Augustus* nach der Besiegung der Alpenvölker aufführen ließ. An die Tradition dieser Trophäen knüpft auch ein Denkmal an, ein Siegeszeichen, welches der Kaiser *Trajan* beim rumänischen Dorfe Adamklissi in der Dobrudscha errichten ließ. Es hat die Form eines massiven Rundturmes, der in feiner Zerstörung noch 27^m Durchmesser und 18^m Höhe misst; es wurde im Jahre 1837 von einer Gruppe im Dienste des Sultans *Mahmud II.* stehender preußischer Offiziere mit *Moltke* an der Spitze, welche die Befestigungen der Donaulinien zu prüfen hatten, entdeckt. Das Werk wurde wahrscheinlich nach dem Entwurfe des Hofarchitekten *Apollodor* von Damaskus in zweijähriger Bauzeit errichtet und im Jahre 109 nach Chr. dem rächenden Kriegsgotte, Mars ultius, geweiht. Es bestand aus einem Turmbau, auf welchem eine 12^m hohe Trophäe aus Stein Aufstellung fand; das Ganze erhob sich bis zu einer Gesamthöhe von 32^m. Auf dem Gipfel des fertigen Baues prangte der Name *Trajan's* in kolossalen Buchstaben neben dem Namen des Gottes. Dieses in seinen Trümmern erhaltene Werk eröffnet uns das Verständnis für eine ganze Klasse verschwundener Denkmäler. Es ist ein Markstein der römischen Kaisergeschichte und eine der denkwürdigsten Bauleistungen, welche die Antike der nördlichen Nachwelt hinterließ. Des Schmuckes, der es auf allen Seiten umgab, ist es längst beraubt; aber noch in seiner Kernform gewährt es einen Eindruck von Gröfse. In monumentalster Form wurde die Trophäe auch auf den grossen Gräbern aufgerichtet, z. B. auf dem Grabmal der *Caecilia Metella* bei Rom, auf dem Denkmal der *Plautier* bei Tivoli und auf dem Grabmal des *Munatius Plancus* bei Gaëta. —

86.
Porträts.

Zum Teil auf die aus der etrusischen Kultur vererbte Charakteranlage, zum Teil auf das stetige Kriegsglück geht die Entwicklung des Personenkultus zurück, der bei keinem anderen Volke des Abendlandes in so grossartiger Weise gepflegt wurde, wie bei den Römern, und der in keinem anderen Lande so glänzende Denkmäler hinterlassen hat, wie hier. Ein künstlerischer Zweig dieses Kultus ist das Porträt. In der Geschichte der römischen Denkmalplastik nimmt das Porträt einen breiten Raum ein. In diesem Zweige der Bildnerei verrät die römische Kunst die grösste Unabhängigkeit und Selbständigkeit. Das Bildnis, wie auch eine Reihe

anderer plastischer Hervorbringungen, lässt den römischen Charakter klar erkennen. *Furtwängler* nannte ihn einmal »nüchtern, klar, prosaisch; ihm fehlen durchaus die feineren Schwingen des Schönheitsfinnes des Hellenen; seinen Werken mangelt der dichterische Schwung, der den griechischen Schöpfungen auch der späteren Zeit eigen war. An dessen Stelle tritt der Sinn für Würde.« Das Bildnis war es, welches bei der Ueberflutung Roms mit griechischen Kunstwerken, in einer Zeit, in welcher die Nachahmung griechischer Werke das Losungswort des Tages war, das national-römische Element in selbständiger Kraft entwickelte.

Wie weit die Anfänge der römischen Bildniskunst historisch in das römische Altertum hinaufzurücken sind, ist nicht festzustellen. Die Statuen der ersten römischen Könige sind nicht Werke ihrer Zeit. Nach *Plinius* aber muss das plastische Bildnis im VI. Jahrhundert der Stadt bereits allgemein verbreitet gewesen sein; denn er berichtet, dass sowohl der Staat verdienten Bürgern Bildsäulen als Ehrendenkämler errichten ließ, wie auch, dass sogar Privatleute ihre Bildnisstatue am Forum zu errichten pflegten. Dieser Missbrauch muss einen weiten Umfang angenommen haben; denn im Jahre 596 der Stadt Rom oder 158 vor Chr. verfügten die Censoren *P. Cornelius Scipio* und *M. Popilius*, dass alle nicht von Senat und Volk gesetzten Statuen vom Forum zu entfernen seien. Und gerade um diese Zeit, in der 156. Olympiade oder um etwa 154 vor Chr., erhob sich nach *Plinius* die Kunst aufs neue; eine Flutwelle griechischen Kunsteinflusses drang nach Rom und befruchtete namentlich diesen Kunstzweig so sehr, dass er bis in die Kaiserherrschaft hinein zu einer, man ist versucht zu sagen, wuchernden Entwicklung kam. Denn thatsächlich mag die Porträtbildnerei manche andere Kunstregung des plastischen Gebietes erstickt haben. Was uns von römischen Porträtsstatuen und Büsten erhalten ist, reicht in der Hauptfache nicht über die Kaiserzeit hinauf; das bezeugen schon die dargestellten Personen, die vorwiegend Kaiser oder Mitglieder des Kaiserhauses sind. Bei den letzteren, sowie bei den meisten Kaisern dürfen wir annehmen, dass ihre Bildnisse zu ihren Lebzeiten oder doch nicht lange nachher entstanden sind. Die Auffertigung der Statuen und Büsten erfolgte durch amtlichen Auftrag.

Overbeck unterscheidet in der römischen Porträtbildnerei eine naturalistische und eine idealistische Darstellungsweise. Die Werke der ersteren bezeichneten die Römer als *simulacra iconica*, als Werke von natürlicher Treue nach dem Leben, im Gegensatz zu den Werken, in welchen die dargestellte Persönlichkeit einen idealisierenden Prozess behufs Erhöhung des repräsentativen Eindrucks durchzumachen hatte.

Die naturalistische Statue behält die Tracht des Lebens, die Toga, bei. Diese Statuen heißen darum bei den Römern auch *statuae civili habitu* oder *togatae*. Diese füch in der Hauptfache gleich bleibende Tracht war eine Ursache für den Gebrauch, Statuen ähnlicher Art, jedoch ohne Kopf, auf Vorrat zu arbeiten und den Kopf dem aktuellen Bedürfnis entsprechend später aufzusetzen. Damit ist nicht gesagt, dass nun, was das Antlitz anbelangt, lauter schablonenhafte Werke entstanden seien; es sind vielmehr Arbeiten von feiner Individualisierung erhalten. Beispiele für diese Statuengruppe sind die Statue des *Tiberius* im Louvre, die Statue des *Augustus* aus der Basilika von Otricoli im Vatikan u. s. w.

Parallel mit den *statuae togatae* gehen die *statuae thoracatae*, Kaiserstatuen in Kriegsrüstung, die Darstellungen der Kaiser als Feldherren oder als oberste Kriegs herren des römischen Heeres. Die Kaiser werden in reichgeschmückter Rüstung als Redner vor dem Heere dargestellt. Das schönste Beispiel hierfür ist die berühmte

87.
Naturalistische
und
idealistische
Porträts.

Statue des *Augustus*, die im Jahre 17 vor Chr. entstand, 1863 vor der *Porta del Popolo* in Rom in den Ruinen einer Villa der *Livia* aufgefunden und im Braccio Nuovo des Vatikan aufgestellt wurde. Auch als Sieger erscheinen die Kaiser in den Kaiserstatuen, und in diesem Falle ist ihnen irgend ein Attribut beigegeben, welches auf die Art des Sieges hinweist. So besitzt eine Statue des Siegers in der Schlacht von Actium, des *Augustus*, im kapitolinischen Museum ein Schiffsvorderteil als Beigabe. Im weiteren Verlauf wird die Porträtfigur aufs Pferd gesetzt — hervorragende Beispiele dafür sind die beiden *Balbus*, Vater und Sohn, aus Herculaneum, im *Museo Nazionale* in Neapel und die aus der Zeit nach *Hadrian* stammende Reiterstatue des *Marcus Aurelius* aus vergoldeter Bronze auf dem Platze vor dem Kapitol in Rom — und sie erscheint auf den Zwei-, Vier- und Sechsgespannen aus Pferden und in Verbindung mit den Elefantengespannen, auf deren Gestaltung der römische Künstler verfiel, als sich die Figuren der Zwei- und Viergespanne nicht mehr auf die Kaiser und Feldherren beschränkten, den Kaisern aber doch ein Besonderes zu geben war.

Neben den trotz allen Beiwerkes mehr naturwahren Porträtsstatuen erscheinen auch idealisierte, in welchen der Dargestellte zu einem heroischen oder gar zu einem göttlichen Bilde erhöht wird. *Statuae Achilleae* nannte der Römer die erstgenannten Bildnisstatuen; die Toga fällt bei ihnen fort; an ihre Stelle tritt, wenn die Statue überhaupt ein Gewand trägt, das griechische Obergewand, und Attribute drücken die heroische Bedeutung aus. Beispiele sind eine Statue des *Claudius* aus Herculaneum, die Statue des *Agrippa* in Venedig, die Statue des *Germanicus* im Louvre, die zahlreichen Darstellungen des *Antinous* u. s. w. — Das göttliche Bild kommt nur den Kaisern oder den Mitgliedern ihrer Familie in beschränktem Maße zu. Wie schon *Alexander der Große* als Zeus dargestellt wurde, so verlieh man den römischen Kaisern die Gestalt des Jupiter. Es »sollten die Kaiser durch die Bildung ihrer Porträtsstatuen nach dem Typus des obersten Gottes und des Regierers der Welt als seine Stellvertreter auf Erden bezeichnet werden, und so sehen wir sie bald, und zwar in der Mehrzahl der Fälle, thronend in ruhiger Würde, bekleidet mit dem griechischen Himation, das sich um den unteren Teil des Körpers legt, und nur den Oberkörper frei lässt, wie z. B. bei der wirklich großartig komponierten Statue *Nerva's* im Vatikan, bald, obwohl ungleich seltener, stehend mit dem Scepter und Blitz in den Händen, wovon die Bronzestatue des *Augustus* aus Herculaneum ein Beispiel darbietet. Die Darstellung der Kaiser oder der Mitglieder ihrer Familie unter der Gestalt anderer Götter ist aus naheliegenden Gründen selten und hängt von besonderen Motiven ab. Wo diese besonderen Motive sich fanden, ist jedoch auch die statuarische Bildung des Kaiserporträts nach dem Typus anderer Götter keineswegs unerhört, wie dies, um anderes zu übergehen, einige Darstellungen *Nero's* als Apollo darthun.« (Overbeck.) Inwieweit die weiblichen Bildnisstatuen der römischen Kaiserzeit, die wie die männlichen sowohl in naturalistischer wie in idealisierter Darstellung als Muse, Göttin u. s. w. vorkommen, Anspruch auf Denkmalcharakter erheben können, bleibe dahingestellt. Es wird vielleicht in nur selteneren Fällen selbst den Statuen der Damen des kaiserlichen Hofes dieser Charakter zuzusprechen sein.

Bei dem starken präsentativen Drange der Römer lag es nun auf der Hand, dass, wie die Reiterstatue bald in die reichere Form des Denkmals, wie daselbe in den Zwei-, Vier- und Sechsgespannen geschaffen wurde, überging, auch die einfache Statue bald nicht mehr mit dem Postament als vierseitigem Prisma vorließ nahm, sondern nach einem reicheren Ausdruck fuchte. Er wurde in der Sieges- und Ehrenfäule

gefunden. Statuen auf niedrigen Säulen sind schon im Anfange des V. Jahrhunderts der Stadt nachweisbar; sie gehen, wenn nicht vielleicht eine autochthone Entwicklung stattgefunden hat, auf frühere Vorbilder Griechenlands zurück, wo die Säule auf den Gräbern aufgestellt und als Denkmal dem Sieger in den choragischen Spielen gesetzt wurde, in welchem Falle sie den Dreifuss trug. Allmählich jedoch genügte die einfache Säule nicht mehr lediglich als Trägerin eines erhöhten Standbildes. In dem Mafse, in welchem sich die Verdienste eines Feldherrn um den Staat durch glückliche Siege mehrten, und der Senat oder später das Volk diese Verdienste, sofern es sich um die Besteitung der Kosten aus Staatsmitteln handelte, in reicherer künstlerischer Weise anerkannt wissen wollte, oder in dem Mafse, in welchem, wenn es sich um öffentliche Sammlungen für das Denkmal handelte, die Mittel hierzu reicher flossen, nahm auch die künstlerische Form der Säule an Reichtum zu. In der ersten Zeit trugen die Säulen nicht unbedingt Bildnisstatuen wie in der späteren Zeit. Die 260 vor Chr. nach dem ersten römischen Seesiege des *Duilius* diesem errichtete *Columna rostrata* war nur mit Schiffsschnäbeln, die den Stamm der Säule umgaben, geziert. Auch die *Columna Maenia* trug keine Statue; sie wurde täglich von einem Gerichtsdienner bestiegen, die Tageszeiten auszurufen, und sie diente auch als Pranger. *Durm* sieht nur noch in den auf Silbermünzen des *Augustus* und *Vespasian* vorkommenden Piedestalen mit ihren durch Schiffsschnäbel geschmückten Standsäulen der Kaiserstatuen Anhaltspunkte für die Gestalt der *Columna rostrata*. Auch *Augustus* ließ sich eine *Columna rostrata* setzen.

Die berühmtesten unter den Säulen des römischen Altertums, sowohl in Rom selbst wie in den Hauptstädten der Provinz, waren neben der Säule des *Theodosius* in Konstantinopel, der Ehrensäule *Diocletian's* in Alexandrien u. s. w., die Trajanssäule und die Säule des *Marc Aurel* in Rom, beide heute noch wohlerhalten. Von der 161 nach Chr. errichteten Ehrensäule des *Antoninus Pius* sind plastische Darstellungen in den beiden Reliefs des erhaltenen Unterbaues — eine Apotheose des Kaisers und die Scene des Umrittes am Scheiterhaufen — auf uns gekommen. Die Säule wurde 1724 ausgegraben; ein Versuch, sie wieder aufzurichten, mislang; es wurde nur das Postament in den vatikanischen Gärten aufgestellt. An ihm befinden sich die beiden genannten plastischen Darstellungen. Es ist möglich, dass in der 113 nach Chr. von Senat und Volk zum Andenken an den glücklichen Feldzug *Trajan's* gegen die Parther errichteten Trajanssäule zum ersten Male so gewaltige Masse zur Anwendung kamen, die dann in der späteren *Marc-Aurelsäule* noch überholt wurden. Der Unterbau der Säule enthielt die Grabkammer des Kaisers; darüber folgt, aus 28 cylindrischen Marmorblöcken aufgetürmt, 27 m hoch die Säule, durch 22 Spiralwindungen mit der Darstellung von Scenen aus den Kriegen *Trajan's* gegen die Dacier geziert. Ein Kapitell krönt die Säule; auf ihm erhebt sich ein cylindrischer Auffatz; er trug das vergoldete Erzbild des Kaisers; in 114 Einzelscenen ist der ganze Feldzug des Kaisers zur Darstellung gebracht. Während einige der Meinung sind, dass diese pompöse Form des Denkmals in Rom selbst ihre Ausgestaltung erfahren habe, glauben andere, hierfür auf alexandrinische Einflüsse hinweisen zu sollen.

Zur Höhe von 29,50 m erhebt sich die 180 nach Chr. errichtete Ehrensäule des *Marc Aurel* zum Gedächtnisse der Feldzüge dieses Kaisers gegen die Markomannen. In 30 Windungen zieht sich die Reliefdarstellung der Kampffscenen um den Schaft der Säule. An ihrer Basis trug sie eine Apotheose *Marc Aurel's*, gleich der 20 Jahre

früher errichteten Säule des *Antoninus Pius*. Die korinthische Säule des berüchtigten byzantinischen Kaisers *Phocas* (gest. 610 nach Chr.), wurde wahrscheinlich einem älteren Gebäude entnommen und hat sich in ihrer veränderten Bestimmung, die vergoldete Bronzegegestalt des missgestalteten früheren oströmischen Centurio zu tragen, bis heute erhalten. Sie ist in historischer Beziehung in gleicher Weise ein Denkmal von Roms Verfall, wie die Form der kolossalnen Triumphalsäule in künstlerischer Beziehung die Trübung der Begriffe bedeutet, die sich Griechenland von dieser Denkmalform gebildet hatte.

89.
Uebernahme
der
griechischen
Kunst
in die römische.

Auch in dieser Beziehung verfiel die griechische Kunst ihrem römischen Schicksal: »Auf die gesamte griechische Kunst in Rom hat Rom selbst nur den einen, freilich weitreichenden Einfluß ausgeübt, sie dienstbar zu machen, ihr die freie Selbstbestimmung, den Selbstzweck zu rauben und ihr damit die Möglichkeit originaler Schöpfung und neuer Produktion abzuschneiden.« Der römische Sieger war nicht sentimental; er war ein nüchterner Realpolitiker. Seine auf praktische Staatsinteressen gerichtete Gesinnung ließ ihm keine Zeit, die schöpferische Thätigkeit der von ihm besieгten Griechen zu überbieten. Nur in einer Richtung schuf er selbständige Werke: im Porträt und in den steinernen Illustrationen der Zeitgeschichte, in den historischen Bildwerken auf Triumphbögen und Triumphalsäulen. Aengstlich war der Römer in der Erhaltung und Verbreitung seines Ruhmes; sonst aber zog er ein langes Zehren am Eroberten vor; er schaltete dabei frei und willkürlich mit dem griechischen Erbteil. Daher der merkliche Wechsel des künstlerischen Geschmacks und ein trotz gelegentlichen Ansteigens allmähliches Sinken der erfindenden künstlerischen Thätigkeit. Schon in der hellenistischen Epoche begann die Kopie in der idealen Plastik; das steigert sich in Rom ins Ungemessene. Schon der hellenistischen Zeit ist eine gewaltige Ausbreitung der griechischen Kunst eigen; in der römischen Periode herrschte schlieflch in den entferntesten Gegenden des Weltreiches die gleiche Kunst, der gleiche Geschmack. Charakteristisch ist die zunehmende Verwendung der plastischen Kunst zum profanen Schmuck des Hauses, des Palastes, der öffentlichen Anlagen.

Die römische Kunstepoche gliedert sich in mehrere Perioden. Das letzte Jahrhundert der Republik, das I. Jahrhundert vor Chr., ist die Zeit der Einverleibung der hellenischen Reiche, der Aneignung griechischen Wesens. Das Griechische strömt massenhaft nach Italien; es bürgert sich zunächst als einfaches Nachbild älterer Muster ein. Es ist die Zeit des unendlichen Kopierens der alten Werke. Daneben aber steht das national-römische Element noch in selbständiger Kraft, namentlich im Porträt. Der zweiten Periode, der Zeit der julischen und claudischen Kaiser, ist eine Verschmelzung der beiden Elemente, des rein griechischen und des national-römischen, eigen, wobei das letztere zurücktritt. Der Herrschaft des Klassizismus in der augusteischen Zeit, für welche die Dichtungsweise des *Horaz* eine gleichartige Erscheinung auf dem Gebiete der redenden Künste bildet, muss sich das National-römische beugen, sogar im Porträt. In der dritten Periode, von *Nero* bis *Trajan*, macht sich ein neues Aufleben der italischen Art bemerkbar; ein Abschütteln des strengen Klassizismus, ein Zurückgreifen auf die erste Periode kommt zur Geltung und findet seinen grosartigsten Ausdruck in den Triumphalwerken *Trajan's*. Die vierte Epoche, die Zeit *Hadrian's* und der *Antonine*, lässt die klassizistische Richtung wieder aufleben, aber in steiferer Gestalt, eleganter, füsslicher. Es wird von neuem intensiv kopiert, äußerlich sogar genauer, aber mit weniger eigenem

Geist. Eine Welt von Schein und Glanz herrscht wie in der Sophistik so in der Kunst. Die fünfte Periode endlich ist die des eigentlichen Niedergangs und Verfalls.

In allen diesen Perioden aber bleibt die römische Kunst bestrebt, sich die griechische dienstbar zu machen. Es füht sie nicht an, wenn damit Rückgang verbunden ist. Das beweist auf unserem Gebiete auch das Motiv der Viktoria. Dieses geht auf das Nikemotiv der griechischen Kunst und Mythologie zurück. Der Zeus von Olympia und die Athena Parthenos des *Phidias* trugen die Nike in der Hand. Das künstlerische Motiv hatte in den Reliefs der Balustrade des Athena-Niketempels auf der Akropolis in Athen, in der Nike des *Paionios* von Mende aus Olympia und namentlich in der Nike von Samothrake im Louvre zu Paris eine vollendete Ausbildung erfahren. Und wenn auch der Kultus der Siegesgöttin, der Viktoria, in Latium schon vor der Gründung der Stadt Rom nachzuweisen ist, so waren doch die griechischen Einflüsse die hauptsächlich mitwirkenden Faktoren, dass die Viktoria in Rom zur höchsten Bedeutung neben der des Jupiter maximus stieg, dass man sie im Cirkus durch besondere Spiele feierte und dass sie namentlich durch die siegreichen Feldherren auf dem Kapitol verehrt wurde. Berühmt war die geflügelte, zur Erde herabschwebende (*adveniens*) und auf eine Kugel auffsetzende Viktoria aus der Beute von Tarent, aber wohl eine griechische Arbeit. Doch ging diese Auffassung, ergänzt durch das Siegeszeichen Roms, den Lorbeerkrantz, in die gesamte römische Kunst über. Diese Gestalt hatte auch die Viktoria, die *Augustus* zum Andenken an den Sieg bei Actium in die Julische Kurie weihte. Sie wurde später in das von *Domitian* errichtete Senatsgebäude übersetzt und stand hier als Schutzgöttin des Senats bis zur Erstarkung des Christentums. Die Viktoria nahm bald eine schematische Form an, und wenn sie auch im Laufe der weiteren Entwicklung mit der Säule in Verbindung gebracht wurde, so wurde damit der römische Schematismus im Gegensatze zu der die Kunst bereichernden griechischen Individualisierung nicht zerstört. —

So fehr die römische Kunst auf dem Gebiete der Plastik von der griechischen abhängig war, so selbständige Schöpfungen hat sie auf dem Gebiete der Architektur hervorgebracht, als die eigenartigsten und römischen Wesen am meisten entsprechenden unter ihnen die Triumphbogen. Sie sind aus kleinen Anfängen hervorgegangen und bilden eine Art Synthese zweier ursprünglich nebeneinander hergegangenen Gepflogenheiten.

Der Ruhm des Krieges, die Auszeichnung, die in einer Schlacht gewonnen wurde, waren für den ehrgeizigen Römer das am meisten erstreute Ziel, mittels dessen er erwarten durfte, unter seinen Mitbürgern eine vorherrschende Rolle zu spielen, oder durch das ihm die Möglichkeit gegeben schien, auf der Stufenleiter staatlichen Einflusses und öffentlicher Macht rasch emporzusteigen. Es begreift sich daher, dass dieses vornehmste Motiv bei den treibenden Kräften des öffentlichen römischen Lebens schon früh Formen annahm, welche als allgemein anerkannte, ja als geheiligte galten. Die Sitte, den siegreichen Feldherrn eines Reiches, dessen Fundamente sich fast ausschließlich auf eine expansive Eroberungspolitik gründeten, in der Hauptstadt feierlich zu empfangen und diesem dabei Gelegenheit zu geben, durch Mitführen kostbarer Beutestücke den Glanz und die Bedeutung seines Sieges darzuthun, soll bis auf *Romulus* zurückgehen, der die Waffen eines besiegt feindlichen Königs dem Jupiter geweiht hatte und sie in festlichem Zuge zu dessen Tempel führte.

90.
Viktortien.

91.
Triumphbogen.

92.
Triumphzüge.

Das vereinzelte Geschehnis fand Beifall, wurde nachgeahmt, und aus der vielfältigen Nachahmung entstanden die Sitte und die staatlich anerkannte, durch gesetzliche Vorschriften geregelte Ge pflogenheit der Triumphaleinzüge. »Nur dem Diktator, Konsul oder Prätor konnte die Ehre des Triumphs zu teil werden; nur der Senat konnte sie beschließen. Vor den Thoren musste der Sieger halten, zur Erinnerung, dass seine imperatorische Macht in der friedlichen Stadt nicht gelte, von dort aus in demütiger Bitte vom Senat die Erlaubnis des Einzuges einholen. Bald wurden dann auch die Triumphzüge eine Gelegenheit, dem Volke ein prachtvolles Schauspiel zu geben und so sich neue Gunst und Ansehen zu schaffen. Je weiter die Waffen der Römer sich über Italien hinaus erstreckten, desto bedeutender wurde dieses Gepränge. Seit dem macedonischen Siege des *Metellus* waren Kunstwerke dabei unerlässlich, sobald die Gegenden griechischer Bildung der Schauplatz des Krieges gewesen waren. Hatte man Barbaren besiegt, so musste dagegen der wilde Anblick und die fremde Tracht der Gefangenen, die rohe Gestalt ihrer Götzen dem römischen Volke das Bewusstsein seiner besseren Sitte und seiner Macht erneuern. Tempelgerät und andere Kostbarkeiten, Schmuck und Waffen der Besiegten, Bilder der unterworfenen Städte durften dann überall nicht fehlen. Der Tag des Triumphs war ein allgemeines Fest; die Verhandlungen des Forums ruhten; alle Tempel waren geöffnet; das Volk erhielt Spenden; der Soldat durfte sich von der Strenge der Disziplin durch freiesten Scherz erholen; die erbeuteten Schätze, wenn sie dessen würdig waren, wurden in den Tempeln niedergelegt. Da war es denn natürlich, dass schon frühe die Sitte der Errichtung eines Bogens aufkam, durch welchen der Triumph auf festgesetzter Straße einherzog, welcher den Weg bezeichnete und das Volk auf das bevorstehende Fest vorbereitete.« (*Schnaase*.)

93.
Triumphal-
reliefs.

Der Triumphbogen nun ist eine Vereinigung zweier ursprünglich und im Gedanken getrennter Teile: des architektonischen Gerüstes und der Triumphalreliefs. Die letzteren gehen aus den gemalten Darstellungen hervor, durch welche die Feldherren schon zur Zeit der Republik ihre Triumphzüge bereicherten, oder die sie öffentlich ausstellten, damit das Volk eine augenscheinliche Kenntnis ihrer Heldenthaten erlange. Das früheste bekannte Beispiel gab nach *Overbeck* und *Philippi* im Jahre der Stadt 491 (263 vor Chr.) *Valerius Maximus Messala*, der auf Sizilien die Karthager und *Hieron* in einer Schlacht besiegt hatte, von welcher er eine bildliche Darstellung anfertigen ließ, die er in einem Flügel der *Curia Hostilia* in Rom öffentlich aufstellte. Ein weiteres Beispiel gab im Jahre 464 der Stadt oder 190 vor Chr. *Lucius Scipio*, der Sieger über *Antiochos* von Syrien bei Magnesia; er weihte eine Darstellung dieses Sieges dem Kapitol. Aehnlicher Art dürfte die Darstellung gewesen sein, mit welcher im Jahre der Stadt 608 (146 vor Chr.) *L. Hostilius Mancinus* dem Volke auf dem Forum die Belagerung und Eroberung Karthagos durch *Scipio* erklärte. Die schrittweise Weiterentwicklung dieses Brauches bis zur Darstellung solcher Scenen in Stein und bis zu ihrer Verbindung mit dem architektonischen Gerüste des Bogens lässt sich nicht mehr verfolgen. Die Triumphalreliefs werden schließlich nichts anderes, »als ausgedehnte, in Stein gehauene Chroniken der Feldzüge, Siege und Triumphe der Kaiser, die sich mit den assyrischen Bilderchroniken auf eine Linie würden stellen lassen, wenn nicht die unverwüstliche Ueberlieferung der griechischen Kunst auch diese Gebilde noch mit einem Funken inneren Lebens besaßte.« (*Overbeck*.) Die bemerkenswertesten dieser Triumphalreliefs sind die Fragmente von dem im Jahre 51 auf 52 nach Chr. errichteten Triumphbogen des *Claudius* in der Villa Borghefe und die

Bildwerke des 81 nach Chr. errichteten Triumphbogens des *Titus*. In umfangreicherer Weise wird diese Tendenz der steinernen Chroniken an den Triumphalsäulen geübt.

Dem Triumphbogen verleihen die Triumphalreliefs eine erhöhte historische und künstlerische Bedeutung. Der Triumphbogen, *Arcus triumphalis*, ist aus der vorübergehenden Festdekoration hervorgegangen. Das Motiv des Durchzuges durch eine thorartige Öffnung war den Römern seit alters bekannt. In den italienischen Städten des Altertums standen auf belebten Straßen und Plätzen die Thorbogen, dem Gotte Janus, der den Ein- und Ausgang beschirmte, gewidmet und daher *Jani* genannt. Sie waren sowohl einfache Durchgangsbogen inmitten einer Straße, wie auch Bogen an den Straßeneckungen, welche von vier Seiten den Durchzug gestatteten. Sie im Sinne der reich geschmückten Augenblicksdekorationen in reicherer Form auf dem Wege des Triumphantors als monumentale Bauwerke zu errichten, war nur ein Schritt. Noch die frühesten Bogen aus der Zeit der Republik, von denen wir Nachrichten haben, die Bogen des *Lucius Stertius* oder *Stertinius* und des *P. Scipio Africanus*, ersterer 196 vor Chr. im Circus maximus, letzterer 190 vor Chr. am Kapitol errichtet, scheinen mehr der Seite der *Jani* sich zugeneigt zu haben, als Triumphbogen im späteren Sinne des Wortes gewesen zu sein. Sie waren wohl Luxusbauten, mit vergoldeten Bronzefiguren und marmornen Wasserbehältern versehen; als Triumphbogen im eigentlichen Sinne des Wortes aber können sie vielleicht doch nicht bezeichnet werden. Als diese wurden nur die Bogen angesehen, die auf der Triumphstraßen errichtet wurden. Aus den Nachrichten der Schriftsteller ergaben sich für Rom etwa 20 Bogen, von welchen jedoch nur 3 auf uns gekommen sind, und zwar der Bogen des *Titus*, der Bogen des *Trajan*, auch *Constantins*-Bogen genannt, weil *Constantin* durch spätere Zusätze sich ihn aneignete oder vielmehr aus der nach Münzdarstellungen einbogigen Ehrenpforte *Trajan's* eine dreibogige schuf, und der Bogen des *Septimius Severus*. Von dem im XVII. Jahrhundert zur Freimachung des Korso abgebrochenen Triumphbogen des *Marc Aurel* sind eine zeichnerische Aufnahme, sowie die Reliefs vorhanden; von dem im Jahre 51 auf 52 errichteten Triumphbogen des *Claudius* werden in der Villa Borghese in Rom Bildteile aufbewahrt, welche den Kaiser, seine Offiziere, Standartenträger und Soldaten in dichten Gruppen zeigen, die noch ohne Berücksichtigung der Gesetze der Perspektive entworfen sind.

Die Triumph- und Siegesbogen wurden sowohl vom Senat wie vom Volke dem Sieger geweiht, und später errichteten auch aus politischen Gründen die Fürsten der Vasallenstaaten und die Städte der Provinz Bauwerke dieser Art. Andere Siegesbogen, die jedoch bloß als Ehrenbogen zu betrachten sind, wurden am Peribolus des vom Sieger gestifteten Tempels errichtet.

Die Form der Triumphbogen wechselt zwischen der einfach aus einem Mauerkern geschnittenen gerade (wie bei der kleinen Ehrenpforte am *Forum boarium*, welche die Kaufleute und Wechsler dem *Septimius Severus* weihten) oder im Halbkreis überdeckten Öffnung und dem von drei Öffnungen durchzogenen Mauerwerk, von welchen die mittlere meistens die größere war, um den Wagen des Triumphantors mit den Beutestücken durchzulassen. Auf Münzen des *Augustus* erscheinen auch Ehrenbogen mit drei gleich hohen Öffnungen, wie uns einer in der *Porte de Mars* von Rheims erhalten ist. Diese Form der Durchgänge in einer Richtung erhalten die Bogen, wenn sie inmitten des Straßenzuges errichtet werden; finden sie aber ihre Stelle an der Kreuzung zweier Straßen, so treten an vier Seiten vier Bogen auf.

94.
Entstehung
der
Triumphbogen.

95.
Urheber
der
Triumphbogen.

96.
Form
der
Triumphbogen.

Diese architektonischen Grundformen nun werden auf das reichste mit Pilastrern und vorgestellten Säulen, mit figürlichen Friesen an der Fassade und in den Durchgängen, mit Medaillons, mit Inschriften, mit Zwickelfiguren, mit freistehenden Figuren, mit hohen Attiken, mit Vier- und Sechsgespannen, mit Kassetten an den Gewölben, kurzum mit dem ganzen Aufwand architektonischen, ornamentalen und figürlichen Schmuckes versehen, über welchen der römische Künstler verfügte, und so zu rauschenden monumentalen Festbauten gemacht. Die plastischen Darstellungen waren in ihrem Motiv ursprünglich auf den Gedankenkreis des Siegers und den des Sieges, den er gewonnen, beschränkt. Durch die fortgesetzte Ueberbietung an bildnerischem Schmuck, die von einem Bogen zum anderen statt hatte, griff man bald auch auf Stoffe aus dem privaten Leben des Kaisers zurück. Diese Darstellungen wie der Schmuck überhaupt wurden, wie beim Bogen des *Septimius Severus*, schließlich so gehäuft und in so üppiger Fülle über diese Bauwerke ausgeschüttet, dass die Klarheit des architektonischen Gefüges notgedrungen beeinträchtigt werden musste. Inwieweit die römischen Stadthore, wie die *Porta maggiore* in Rom, die *Porta nigra* in Trier, das Nordthor in Köln, die Thore von Aosta, Perugia, Verona, Turin u. f. w. in ihrer über den einfachen Nutzzweck hinausgehenden architektonischen Ausstattung sich dem Charakter der hier besprochenen Bauwerke nähern, bleibe dahingestellt.

97.
Triumphbogen
in der
Provinz.

Die Formen des Triumphbogens, die die römische Kunst in der Hauptstadt schuf, übertrugen sich auch auf die Provinz. Im Doppelstromlande steht der Triumphbogen zu Sufa, zu Ehren des *Augustus* im Jahre 8 nach Chr. durch *M. J. Cottius* errichtet, mit einer von Säulen flankierten Öffnung. Reste von Triumphbögen sind in Petra in Kleinasiens (Palästina) erhalten. Zu Pola in Istrien wurde der Bogen der *Sergier* errichtet, im übrigen Italien die Bogen von Rimini, Aosta, Ancona, Benevent, und auch Spanien zeigte eine Anzahl römischer Triumphbögen, darunter der dem *Trajan* gewidmete Bogen auf der Brücke von Alcantara über den Tajo. Das hervorragendste Denkmal dieser Gruppe in Gallien ist der reichgeschmückte, leider erhaltene, mit drei Öffnungen versehene Triumphbogen von Orange, der zur Zeit des *Tiberius* etwa um 21 nach Chr. zu Ehren eines Sieges des Legaten *C. Silius* errichtet wurde. In Germanien wie in Britannien scheinen die kriegerischen Verhältnisse nicht zur Errichtung von Triumphbögen geführt zu haben. —

98.
Siegeshallen.

Eine andere Form der römischen Siegesdenkmäler waren, vielleicht im Anklang an die choragischen Denkmäler der Griechen, die Siegeshallen. Als früheste Beispiele werden die Halle des *Cneius Octavianus* (168), die Halle des *Marcus Minutius* und diejenige des *Lutatius Catulus* (109) erwähnt. Man hat ihnen die Form der Stoen oder Portiken zugeschrieben und angenommen, dass sie mit Trophäen, Viktorien und anderem auf den Sieg bezüglichen Schmuck ausgestattet waren. Vielleicht wurden in ihnen auch, soweit es nicht in den Tempeln geschah, die Beutestücke der Siege zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. Ich vermag aus den mir zur Verfügung stehenden Angaben nicht zu erkennen, inwieweit mit ihnen ein persönliches Moment in dem Sinne verbunden war, dass sie als Siegesdenkmäler oder als Erinnerungszeichen an nur eine mit einer bestimmten Person verbundene Begebenheit errichtet wurden. Denn vielfach wurden diese Hallen einer erweiterten Bestimmung unterworfen.

99.
Septizonien.

Obwohl die Septizonien — aus sieben Geschossen mit Säulen bestehende, auf quadratischer Basis mit Abtreppungen errichtete Bauwerke — in die spätere Denkmalkunst, z. B. in Schinkel's Entwürfe für ein Denkmal *Friedrich des Großen*

in Berlin, übergegangen sind, ist es doch fraglich, ob sie bei den Römern diese Bestimmung hatten. Wir haben Nachrichten über ein Septizonium aus der Zeit des *Titus* und ein solches aus der Zeit des *Septimius Severus* auf dem Palatin; Papst *Sixtus V.* ließ ein in noch drei Geschossen erhaltenes Septizonium der Säulen wegen abtragen. Wir haben aber keine Nachrichten über die Bestimmung der Gebäude. In einer besonderen Schrift behandelte *Hülsen* das Septizonium des *Septimius Severus*³⁰⁾; auch *Hermann Riegel* widmete ihm neuerdings in seinem Werke »Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens«³¹⁾ ein Kapitel unter dem Titel: Das Haus der sieben Zonen (Septizonium) im alten Rom. Er erörtert darin eine Reihe von Beziehungen zu Kultübungen, in welchen die Zahl 7 eine Rolle spielt, und beleuchtet die Erklärungen *Hülsen's* und *Petersen's*. *Redtenbacher* sieht in diesen Bauwerken Wassertürme. Näher auf diese Erörterungen einzugehen, würde an dieser Stelle zu weit führen. —

Es kann nicht überraschen, wenn auch das Grabmal bei dem hochentwickelten präsentativen Bewusstsein der Römer jene monumentale Gestalt annimmt, welche die Grenze zwischen dem privaten Erinnerungsmaß und dem öffentlichen Denkmal aufhebt. Der dem Grabmal innenwohnende Gedanke ist auch beim Römer der alexandrinisch-orientalischen Sitte, die durch das ganze Altertum sich hindurchzieht und nach welcher das Grab als die Behausung des Toten bei seinem Fortleben nach der Erfüllung des irdischen Daseins betrachtet und dementsprechend vielgestaltig gebildet und ausgeschmückt wird. Es wiederholt sich hier die schon bei den Aegyptern gemachte Beobachtung.

100.
Grabmäler.

Im allgemeinen wird als Grundform des monumentalen Grabmales die Form des etruskischen Tumulus gewählt. Sie tritt selbst bei den größten und den berühmtesten Grabmalbauten des römischen Altertums wieder auf. Indessen werden hier nicht allein die etruskischen Einflüsse zur weiteren Durchbildung gekommen sein, sondern es werden auch griechische und kleinasiatische Nekropolen hier entsprechende Vorbilder auf dem Wege über Etrurien geliefert haben. Es sei nur an das sog. Grabmal des *Tantalos* erinnert, das einen aus Steinen geschichteten kreisförmigen Unterbau von 33,6 m Durchmesser besitzt, auf welchem sich der Kegel mit einer phallischen Endigung erhob. Das Grabmal der *Caecilia Metella* an der *Via Appia* bei Rom zeigt eine fast übereinstimmende Formengebung. Eine ähnliche Gestalt mögen das Grabmal der *Plautier* bei Tivoli, dasjenige des *Munatius Plancus* bei Gaëta und das schon erwähnte Denkmal bei Adamklissi gehabt haben. Die Verbindung von Trophäen-aufbauten auf den Tumuli geht, wo sie stattfand, selten so weit, dass die Urform nicht mehr zur Geltung kommt.

101.
Tumulus.

In das Riesenhohe wurde das Motiv des Tumulus gesteigert beim Grabmal des *Augustus*, welches nach *Strabo* als ein hoher Erdhügel von kegelförmiger Gestalt zu denken ist, der sich auf einem flockelartigen, mit Marmor belegten Unterbau erhob. Bei einem Durchmesser des Unterbaues von 60 bis 70 m oder mehr ergibt sich für den mit der Kolossalstatue des Kaisers gekrönten Tumulus eine Höhe, welche jener der größten ägyptischen Pyramiden nicht nachsteht. Auch die Nachricht von einer Baumbepflanzung des Erdkegels lässt auf sehr bedeutende Abmessungen schließen.

Wenn uns berichtet wird, dass *Alexander der Große* den Scheiterhaufen, auf

³⁰⁾ Berlin 1886.

³¹⁾ Dresden 1898.

welchem die Leiche seines Freundes *Hephästion* verbrannt wurde, auf das reichste wie ein grosses und kostbares Denkmal mit Bildwerken und Statuen ausstatten ließ³²⁾, so dürfte das Mausoleum des *Hadrian*, die *Moles Hadriani*, in der Kaiserzeit kaum hinter einer derartigen Ausstattung zurückgeblieben sein, so sehr hatte sich der imperialistische Luxus auch des einfachsten baulichen Motivs bemächtigt. —

^{102.}
Einzel-
erscheinungen
des
römischen Denk-
malwesens:
Antinous.

In einigen hier noch zu erwähnenden Einzelergebnissen tritt die tropische Entwicklung des römischen Denkmalwesens, die zum Teil schon von den Kriterien der Entartung begleitet ist, recht deutlich neben die modernen Bestrebungen dieses Gebietes. Eine bemerkenswerte Gestalt in dieser Beziehung bildet der schöne Jüngling aus Claudiopolis in Bithynien, *Antinous*, der Liebling des Kaisers *Hadrian*. Was die Römer an öffentlichem Personenkultus geleistet haben, ist auf diese Gestalt vereinigt worden. Sie wurde heroisiert und zum Götter erhoben; eine neue Kolonie Besa wurde nach ihr Antinoopolis genannt; in Bithynien und in Mantinea wurden ihr eigene Kultübungen gewidmet, und unzählig sind die Statuen, in welchen von *Hadrian* und anderen, von Staatsbehörden und Stadtvertretungen das Andenken des 130 oder 132 vor Chr. gestorbenen Jünglings gefeiert wurde. Allein was uns erhalten ist, lässt im Vergleich zu den von anderen Personen erhaltenen Büsten und Statuen auf einen ungewöhnlich ausgedehnten Personenkultus schließen. Schon im Anfange unseres Jahrhunderts wurden durch *Levezow* 18 Büsten und 10 Statuen des Günstlings *Hadrian's* besprochen und nachgewiesen, und diese Zahl ist in einer Arbeit von *L. Dietrichson* in Christiania im Jahre 1884 noch beträchtlich vermehrt worden. Und dabei sind es mit geringen Ausnahmen künstlerisch wertvolle Arbeiten, welche dieser Kultus zeitigte. So kann es denn auch nicht wunder nehmen, wenn seit der Begründung der archäologischen Forschung nach der Antike diese Gestalt im Mittelpunkt des Interesses derselben steht und dass seit dem XVIII. Jahrhundert zahlreiche Gelehrte ihr ein Sonderstudium gewidmet haben. Es umfasst diese Gestalt ein gut Teil römischer Romantik; sie kam dem Geiste der Zeit entgegen, der unter *Hadrian* und den *Antoninen* in der Kunst durch ein ausgesprochenes Streben nach Glanz und Schein beherrscht wurde, welches das Ferment dieser ungewöhnlichen persönlichen Ehrung bildete. Diese ist als ein hervorstechendes Kulturmoment um so bemerkenswerter, als sie eigentlich einer privaten Neigung, wenn auch eines Kaisers, entspringt. Wenn es sich um die Ehrung persönlicher Eigenschaften handelt, welche auf das Staatswohl von ausschlaggebendem Einfluss sind, oder wenn kriegerische Großthaten das Motiv einer ungewöhnlichen Ehrung bilden, so sind das Vorgänge, die schließlich auch uns nicht ungeläufig sind. Aber wenn selbst private Neigungen eine solche Bewegung hervorrufen konnten, dass Gebäude aller Art, Grabmäler, Tempel u. s. w. zu Ehren einer privaten Person entstehen, so ist das ein ausgesprochener, die Merkmale voller Entartung tragender Zug der römischen Kaiserzeit.

^{103.}
Atticus Herodes.

In nicht viel anderer Beziehung ist eine interessante Figur auf dem Gebiete der römischen Denkmalkunst *Tiberius Claudius Atticus Herodes*, der, aus edelster athenerischer Familie stammend, als Sohn des *Atticus* unter Kaiser *Trajan* geboren wurde und entweder bis zu den letzten Jahren des *Marc Aurel* oder bis zu den ersten des *Commodus* lebte. Er besaß einen ungewöhnlichen Reichtum, der von dem Funde eines Schatzes durch seinen Vater *Atticus* herührte. Der Schatz machte ihn nicht nur zum reichsten Manne Griechenlands, sondern der ganzen damaligen Welt. Er

³²⁾ Siehe: SCHNAASE, a. a. O., S. 260.

machte im Sinne der Kunst den besten Gebrauch davon. In Griechenland wie in Kleinasien und Italien ließ er Bauwerke aufführen und Denkmäler errichten. Als man *Atticus Herodes* in Rom die Würde des Konsulats übertrug, gelang es ihm, als Gattin *Anna Regilla*, die Schwester des *Appius Annius Braduas*, der 160 nach Chr. Konsul war und aus edlem und begütertem Hause stammte, heimzuführen. Ihr zu Ehren errichtete *Herodes* in Athen ein Stadion aus pentelischem Marmor und ein Theater, das ihren Namen trug. Die Trümmer des Stadions wurden 1845 entdeckt. In Olympia stiftete er seiner Gattin *Anna Regilla* zu Ehren eine Wasserleitung mit einer Exedra als Abschluss. Ein weites Becken wurde aus zahlreichen marmornen Löwenköpfen gespeist. Auf der Vorderseite des Beckens stand ein Stier aus Marmor, der 1878 bei den Ausgrabungsarbeiten auch wieder aufgefunden wurde. Er war das Symbol des fließenden Wassers und der Kraft; an seiner rechten Flanke hatte er eine griechische Inschrift des Inhaltes, daß *Regilla*, die Priesterin der Ceres, den Brunnen und die ihn umgebenden Dinge dem Zeus gewidmet habe.

Als *Anna Regilla* gestorben war, stiftete *Herodes* ihr zu Ehren verschiedene Sanktuarien und weihte ihre sich an der Appischen Straße bei Rom entlang ziehenden Güter den Gottheiten Ceres und Proserpina. An den Grenzen der Güter ließ er Säulen errichten, welche in kurzen, liebevollen, zweisprachigen Inschriften, griechisch und lateinisch, erzählten, »wie diese Ländereien das Eigentum der *Anna Regilla*, Gattin des *Herodes* und Leuchte seines Hauses (*τὸς φῶς τῆς οἰκίας*) gewesen seien«. Die Gräfin *Erisilia Caëtani-Lovatelli* berichtet in einem Aufsatze³³⁾, dem auch die vorstehenden Angaben entnommen sind, daß, als *Maxentius* im Jahre 309 die *Via Appia* erneuerte, eine dieser Gedenkäulen zum Meilenstein, zum siebenten vor der *Porta Capua*, wurde. Im Mittelalter nach der Kirche des heiligen *Eusebius* auf dem Esquilin versetzt, blieb sie dort bis zum Beginn des vorigen Jahrhunderts, wo sie — zum Verkauf ausgeboten — vom Kardinal *Alexander Albani* erworben wurde. Heute steht sie in den Sammlungen des kapitolinischen Museums.

Eine gleichlautende Inschrift, wie auf dieser Säule, scheint einem Denkmale angehört zu haben, welches der *Regilla* bei Kephissia in Griechenland errichtet wurde. Dort besaß *Herodes Atticus* eine Prachtvilla, in deren Umgebung er seiner Gattin sehr wahrscheinlich Denkmäler errichtete.

Nach ihrem Tode wurde *Anna Regilla* zur Heldenin, und als solche erhielt sie von *Herodes* zu ihrem Gedächtnis eine Bildsäule im Tempel unter der Obhut der Ceres und der Proserpina.

Als Urheber aller dieser Denkmäler ist *Herodes Atticus* eine der interessantesten Gestalten aus dem römischen Kunstleben der nachtrajanischen Epoche; die von ihm veranlaßten Werke sind sprechende Beweise für das übertriebene, alle Zeichen des Verfalles der Kultur an sich tragende Hervortreten der Persönlichkeit. Ein sophistischer Geist beherrscht die Kultur; Litteratur und Kunst werden prunkvoll aufgeputzt; aber sie sind innerlich hohl. Athen und Rom leben sich aus in der alten Geschichte; ihre ferneren Geschicke jedoch sind nicht die gleichen. Während Athen aufhört, ein Ausstrahlungspunkt der Kunst zu sein, zieht sich die spätromische Antike wie ein dünner Faden durch das Mittelalter, um in der Renaissance zu einem breiten Strom künstlerischen Lebens und befruchtender Einflüsse wieder anzuschwellen. »Rom, die stolze Beherrscherin der alten Welt, ist immer eine Stätte reichen geschichtlichen Lebens geblieben, ist noch heute in gewisser Beziehung ein Mittelpunkt

104.
Athen und
Rom.

³³⁾ In: Allg. Zeitg. 1897, Nr. 135.

der Welt. Athen, das auch in den Zeiten seiner politischen Blüte eine mehr intensive als extensive Machtentfaltung besaß, ist zwar als Schöpferin einer bis auf den heutigen Tag wirkenden Kultur Gegenstand der höchsten Bewunderung — aber grundverschieden sind Athens Schicksale von denen des ewigen Rom. Während die Stadt der Römer im Uebergang zu neuen Zeiten ihre Weltstellung behauptete, sank Athen zur unbedeutenden Provinzialstadt herab; denn als der Osten Europas, innerlich vom Westen immer getrennt, auch äußerlich sich von Rom löste und ein neues Reich, eine neue Kultur schuf, da wurde die Hauptstadt dieses neuen Reiches nicht Athen, sondern Byzanz, eine Gründung des Kaisers *Konstantin*, indem er der Stadt, entsprechend ihrer weltbeherrschenden Lage, auch die gebührende politische Stellung anwies. Athen verlor selbst den alten Glanz einer Lehrstätte der gebildeten Welt, als *Justinian* im Jahre 529 die alten Philosophenschulen schloss, die freilich seit der Herrschaft neuer Ideen nur noch ein kümmerliches Dasein gefristet hatten. Athen hörte fast auf, etwas Reales in der Welt zu sein; höchstens spricht der oder jener Chronist einmal ehrfurchtvoll den Namen der Stadt aus, wie in dunkler Erinnerung an die geistige Größen längst entchwundener Zeiten, und bis auf heute genießt Athen meist nur eine platonische Liebe, ohne dass man sich dabei einer modernen Stadt gleichen Namens recht erinnert. Und der Reisende, der flüchtig die Straßen Athens durchseilt, um die Akropolis zu erreichen, fühlt sich zurückversetzt nur in jene Zeiten, wo ein unvergleichliches Volk jene unvergleichlichen Denkmäler schuf, bei deren Anblick es eine Entweihung wäre, sich um das Alltagsgetriebe der Gegenwart zu kümmern.

»Athen weist seit dem Absterben des antiken Lebens kein Denkmal auf, das eine neue geschichtliche Epoche verkündete; denn die wenigen unansehnlichen Kapellen aus byzantinischer Zeit oder die letzten Zeichen türkischer Herrschaft — Reste einer Moschee, eines Minarets — können höchstens die Vorstellung öder, geschichtsloser Jahrhunderte verstärken, in denen Athen kaum mehr war als ein Dorf von jenem Gepräge, wie es heute die armseligen, von Albanesen bewohnten Hütten am Nordabhang der Akropolis zeigen.

»*Gregorovius*, der klassische Geschichtsschreiber des mittelalterlichen Rom, hat den Versuch gemacht, auch die Geschichte des mittelalterlichen Athen darzustellen; aber des *Gregorovius* „Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter“ (Stuttgart 1889) ist alles eher als eine Geschichte der Stadt selbst, und der Versuch dieses Historikers zeigt eben recht eindringlich, wie arm an geschichtlichem Leben Athen war. Die zwei Jahrhunderte vom Erlöschen der griechischen Freiheit bis in unser Jahrhundert hinein sind eine Kluft, die nicht durch die Kontinuität geschichtlicher Entwicklung ausgefüllt ist, deren Oede auch nicht das glänzende Talent eines *Gregorovius* mit geschichtlichem Inhalt zu beleben vermochte. Neben den Resten der antiken Stadt steht unvermittelt die Residenz des heutigen griechischen Königreiches, eine Stadt, die in der kurzen Zeit von kaum zwei Menschenaltern mit fast amerikanischer Geschwindigkeit aus dem Boden gewachsen ist³⁴⁾.«

Und daneben steht Rom als, wenn auch mit Unterbrechungen, fortdauernd ausstrahlendes Kunstzentrum. Was wäre die heutige Denkmalkunst ohne das alte Rom? Die Reiterstatue, die Säule, der Triumphbogen, die Hallen, das Turmdenkmal, sie entlehen die wirkungsvollen Motive den Bauwerken des alten Rom. Auch für das Gebiet des Denkmals ist Rom das ewige! —

³⁴⁾ Aus: Deutsche Rundschau.

8. Kapitel.

Uebergangszeit und altchristliche Zeit.

»Ueber die antike Welt hinweg ging der Triumphzug des Kreuzes.« Es war dem Christentum nach harten, jahrhundertelangen Kämpfen gelungen, eine Staatsform zu bilden, unter welcher es sich entwickeln konnte; es hatte einen heidnischen Tempel nach dem anderen sich schließen oder in eine christliche Kirche verwandeln sehen, und es hatte endlich als größte That vermocht, die griechische Philosophie, die in das römische Reich übertragen war und in ihm sich fortgepflanzt hatte, zu überwinden. Trotz ihrer Entartung war sie der gefährlichste Gegner des Christentums; sie war die Vertreterin der individualistischen Kräfte, sie sah das höchste Gut in Tapferkeit und Körperstärke, in Geistesgrößse und in Kühnheit des Handelns. Das Christentum dagegen verklärte mehr den demütigen und beschaulichen Menschen; es verlangte Stärke zum Leiden und nicht Stärke zur tapferen That.

Carlyle spricht es einmal aus, dass es »anti-individualistische Kräfte waren, denen die europäische Welt ihre Wiedergeburt verdankte, als sie gegen den Ausgang des Altertums dem Individualismus verfallen schien: eine Lehre, welche Hingebung, Liebe, Selbstentäußerung zum Gesetz des menschlichen Daseins erhab und ein jugendliches Volk, welches zwar an Zivilisation tief unter der damaligen hellenisch-römischen Welt, aber doch sozialpolitisch infofern höher stand, als es durch ein ‚altruistisches‘, sozial-ethisches Motiv — durch das Band der Treue — zusammen gehalten wurde und schon dadurch zum Sieg über eine Gesellschaft berufen war, die neben äußerem Zwang nur noch ‚Gewinn- und Verlustphilosophie‘ zusammen hielt.« (*Pöhlmann.*)

Das war ferner die Größte der christlichen Religion und Weltanschauung, dass sie keine Klassen- und keine Rasseninteressen kannte, dass sie mit reinen, allgemein menschlichen Zügen sowohl die verschiedensten Nationen wie die verschiedensten Rassen in gleicher Weise mit ihrer Heilkraft bedachte und als eine Religion der ganzen Menschheit nicht halt machte vor dem »an die Rasse gebundenen Judentum, vor der aristokratischen Schwertreligion des Islam, vor dem durch die Schlingpflanzen des Aberglaubens und der Vielgötterei halb erstickten Buddhismus«. Durch diese, den bestehenden Religionen gegenüber erweiterte Weltkenntnis konnte das Christentum in den Kreuzzügen mit dem Islam, im Zeitalter der großen Seefahrten und der geographischen Entwickelungen mit dem Buddhismus des fernen Orients, mit dem Glaubensbekenntnis Indiens, Chinas und Japans in Verbindung treten und so eine ungeheure, sieghafte Ausdehnung gewinnen. Freilich trugen verwandte Züge des religiösen Bekenntnisses dieser Länder nicht wenig zur Ausbreitung bei; die Demut Christi hatte im Charakterbilde *Buddha's* einen um Jahrhunderte voraus geeilten Vorläufer gefunden und, wenn man will, war die ursprüngliche Grundtendenz des Buddhismus, die freilich im Laufe der Zeit vielfach umgestaltet wurde, der Grundtendenz des Christentums überlegen. Im allgemeinen aber ergab sich aus der Vergleichung ein gemeinsamer Besitz einer Art Weltreligion mit übereinstimmenden Vorstellungen, dogmatischen Begriffen, Mythen und Legenden. Nur das Ornament war verschieden und den jeweiligen religiös-politischen Bedürfnissen angepasst. Darin aber wurzelt die Ueberlegenheit des Christentums, dass

feine Grundbegriffe nicht durch das ornamentale Element überwuchert wurden, sondern dass das menschheitliche Ideal in seiner Verbindung mit dem Bewusstsein einer tiefbegründeten Moral in voller Klarheit bei allen seinen Aeußerungen zur Erscheinung kommt. Und wenn die Lehre der Apostel und die neuplatonische Philosophie noch unter dem Banne des Wunders standen, so liegt dies in dem Umstände begründet, dass keine Entwicklung sprungweise erfolgt, sondern dass sich das Nachfolgende stufenweise und mit bisweilen feinster Differenzierung aus dem Vorausgegangenen entwickelt. So kam es, dass der Begriff der Gottheit in Menschen-gestalt in gleicher Weise der der alten Religionen, der griechischen und römischen Philosophen, wie der nachfolgenden christlichen Dogmatiker war, und in diesem Anpassungsvermögen, wenn man es so nennen darf, liegt eine der Hauptstärken des Christentums und einer der Hauptgründe für die noch stetig sich fortsetzende Ausbreitung. Gegenüber dieser Stärke verschlägt es nichts, wenn der dogmatische Inhalt, das Ornament, im Laufe der Entwicklung der menschlichen Kultur mehrfach hat eine Einbusse erleiden müssen. In seinem tiefsten Wesen ist es stets sich selbst treu und gleich geblieben; in seinen Buchstaben und Formen aber war es mehr oder weniger von der herrschenden Zeitströmung abhängig.

Es wäre nun aber irrig, aus dieser Stärke auch einen entsprechenden Rück-schlag auf unser Gebiet ableiten zu wollen. Das Denkmal steht und fällt mit dem Individuum. Wo die individualistischen Kräfte auftauchen, da findet auch das Denkmal einen nahrhaften Boden und wo sie durch eine andere Philosophie verdrängt werden, da tritt auch das Denkmal zurück.

106.
Christentum
und
Denkmalkunst.

Dazu kommt der Verfall der Bildhauerkunst. In römischer Zeit war diese stetig zurückgegangen; der religiöse Grund, welcher die Griechen aneiferte, dem Bildnis der Gottheit die grösste Vollendung zu geben, er schwand bei den Römern mehr und mehr. Schönheit, Weisheit, Macht und Majestät waren Begriffe, welche man bei den Griechen mit dem höchsten Eifer versuchte, in dauerndes Material zu übertragen. Der römische Bildhauer aber lenkt seine Aufmerksamkeit immer mehr auf das Beiwerk. Die Gewandung wurde Hauptgegenstand der Darstellung und um so mehr, je mehr man sich dem dem Nackten abholden Christentum näherte. Es ist außer Frage, dass die ersten Zeiten des Christentums von durchaus künstfeindlichen Tendenzen erfüllt waren; die neue Kultur, welche im Sinne der Kunst nicht ein Fortschreiten bedeutete, sondern welche sich nur auf den Trümmern der alten Welt aufbaute, sie öffnete eine weite Spalte in der Weiterentwicklung, und diese Spalte musste sich um so mehr verbreitern, als zur künstfeindlichen Tendenz noch das künstlerische Unvermögen und eine Art künstlerischer Unlust in den ersten christlichen Jahrhunderten sich gesellen sollten. »Die künstlerische Schöpfungskraft war im weströmischen Reiche zur Zeit *Constantin's* schon völlig erloschen; die Kunst, zumal die bildnerische, die recht eigentlich die Kunst der Antike gewesen war, zehrte von Traditionen, welche mehr und mehr verblaßten, und in den immer roheren und empfindungsloseren, immer spärlicheren Nachbildungen verlor sich allmählich auch die handwerksmäfsige Fertigkeit. Für den Bronzeguss fehlte es... an Ausdauer und technischem Können, für die Ausführung von Freifiguren überhaupt an künstlerischem Vermögen; die bildnerische Thätigkeit wurde daher bald auf das Relief beschränkt....

»Die christliche Religion war schon an sich für die plastische Gestaltung ihrer Ideen und Personen wenig geeignet, sie war ihr auch durch ihren Zusammenhang

mit dem mosaischen Gesetz abgeneigt; infolgedessen wurde die Plastik von den großen monumentalen Werken, welche die Anerkennung des Christentums als Staatsreligion notwendig machte, so gut wie ganz ausgeschlossen. Aber auch der greifenhafte Zustand der Zeit, das Fehlen jeder erforderlichen Kraft für die neuen künstlerischen Aufgaben, welche durch das Christentum und die christliche Staatskirche erwuchsen, machten ein Zurückgehen auf antike Vorbilder und teilweise selbst auf antike Motive, ja eine knechtische Entlehnung derselben notwendig.

»In erster Linie steht, als Ausfluss des tiefgewurzelten altitalischen Totenkultus der Schmuck der Sarkophage... Die Einzelfigur trat zurück; das erzählende Relief... wurde fast ausschließlich, wie in den Anfängen der Kunst, eine bildliche Erläuterung des neuen Glaubens.

»Diese aus spätromischer Tradition herausgewachsene und in römischer Form und Auffassungsweise in die Erscheinung tretende Kunstuübung, die als altchristliche Kunst bezeichnet wird, starb langsam ab unter den Stürmen der Völkerwanderung, in denen das westromische Reich durch deutsche Völkerschaften zertrümmert wurde, die nicht im stande waren, dauerhafte Zustände an die Stelle zu setzen«³⁵⁾.

Eine Zeit, in welcher sich der Untergang der alten Welt in heftigem Zucken und Todesringen vollzieht, in welcher sich durch die Jahrhunderte andauernden Wanderungen der Völker alle Grundlagen staatlicher Gemeinschaft, ruhigen Besitzes, gesammelter Kulturthätigkeit verschieben, ist wenig geeignet, die Kunst der Denkmäler, die Kunst eines bleibenden Werkes, zu fördern. *Theodor Mommsen* hat uns erst drei Bände seiner römischen Geschichte geschenkt; den vierten Band, der die Geschichte der Cäsaren bis *Diocletian* uns schildern soll, hat er noch versprochen; zu dem fünften, dem Untergange der alten Welt gewidmet, dürfte der heute mehr als Achtzigjährige kaum mehr Lebensmüse finden. So sind wir denn auf *Niebuhr* und *Gibbon* angewiesen und gezwungen, hinzunehmen, was der Romantiker *Niebuhr* und der Voltairianer *Gibbon* unter dem Einfluss ihrer Umwelt und an der Hand der rationalistischen Weltanschauung über jene Periode des Absterbens und Werdens aus den römischen Denkmälern und hinterlassenen Schriften herausgelesen haben. Es ist das wesentlich verschieden von jener historischen Weltanschauung, welcher eine Art naturwissenschaftlicher Methode mit beträchtlich verfeinerten Hilfsmitteln dienstbar gemacht ist. Wo wäre eine solche Methode, welche die nüchternsten Beweise an die Stelle der glänzendsten Konjekturen rücksichtslos setzt, mehr am Platze, als in den frühen legendenreichen Zeiten des Christentums, in welchen alle Ereignisse, welche aus der Behauptung einer neuen Ueberzeugung, aus dem Kampf um ihren Bestand und ihre Erhaltung so zahlreich entspringen, mit dem Märtyrernimbus umgeben und durch ihn verändert werden; in welchen namentlich die Kämpfe, die von neuen religiösen Gemeinschaften gegen die herrschenden Anschauungen mit Aufopferung und Ausdauer geführt werden, so leicht den Charakter legendenhafter Umbildung annehmen?

Unter der Anwendung einer solchen Methode dürfte sich leicht erkennen lassen, dass die staatssoziale Stellung der Christen in der römischen Kaiserzeit eine völlig andere war, als die Legende sie annimmt; dass die Errichtung christlicher Kultstätten bis weit hinauf in die frühe Kaiserzeit reicht; dass die Christen nicht so sehr wegen ihres religiösen Bekenntnisses als vielmehr auf Grund der Vorschriften staatlicher Ordnung, die sie bei ihren Zusammenkünften vielfach umgingen und durchbrachen, bestraft wurden und dass selbst *Diocletian*, dessen Gattin *Prisca* und Tochter *Valeria*

107.
Christentum
und
Kaiserzeit.

³⁵⁾ Siehe: *BODE, W.* Die italienische Plastik. 2. Aufl. Berlin 1893. S. 1 ff.

Christinnen gewesen sein sollen, den Christen wohlgefinnt war, bis er nach den Perserkriegen im Anfang des IV. Jahrhunderts aus Gründen der Heeresdisziplin getötigt war, Massregeln gegen dieselben zu ergreifen und 303 auf des *Galerius* Drängen hin das Edikt zu ihrer Verfolgung erließ, die er so bereute, daß man dieser Reue eine Hauptwirkung bei seinem Entschluß vom 1. Mai 305, die Herrschaft niederzulegen, zusprach. So spielten die Christen im römischen Staatsleben eine weit bedeutendere Rolle, als man sie gemeinhin ihnen zuzuweisen bereit ist oder war; man darf auf Grund dieser Erkenntnis annehmen, daß in Zeiten, in welchen zahlreiche christliche Kultgebäude wenigstens durch Nachrichten, wenn auch vorläufig nicht durch Ueberreste, erwähnt oder festgestellt werden, auch das christliche Denkmal in irgend einer Form, vielleicht innerhalb der Gehege der den Christen zugewiesenen Kultstätten und Begräbnisplätze, gebräuchlich war. Aber diese Form wird in den meisten Fällen keine neue, sondern nur der aus dem Altertum entlehnte Sarkophag gewesen sein oder es war später die Gedächtniskirche, wie *Santo Stefano rotondo* in Rom, *Santa Costanza* bei Rom u. f. w.

108.
Einfluß
Konstantin's.

Eine völlige Umwandlung in der Stellung der Christen im römischen Reiche vollzog sich, als *Constantin* seinem Vater *Constantius* im Jahre 306 folgte, als *Maxentius* den *Severus* stürzte und nunmehr *Konstantin der Große* die Staatsgewalt übernahm. Die erleichterten Bedingungen, deren die Christen sich unter seiner Regierung erfreuen durften, hatten bald einen solchen Aufschwung der Architektur im Gefolge, daß *Constantin* im Jahre 334 den Architekten zahlreiche Vergünstigungen gewährte und die Gründung von Bauschulen in der Provinz durch Gesetz anordnete. Die nun zur Entwicklung kommende baukünstlerische Thätigkeit stützte sich auf die Werke des römischen Reiches und auf die Traditionen des Orients. Sie boten den Architekten jener Zeit eine reiche Fülle von Vorbildern, und wenn sie nach *Mothes* »das ägyptische Hypostyl, die Palastbauten Assyriens und Persiens, ja selbst die ostindischen Tschaityas, Viharas und Tschultrys, die Bauten Jerusalems, die Hallen von Athen, Elis und Sparta, die römischen Handelsbasiliken, die Porticus Apsidatae, die Kurien, die Säle der Thermen, die dreischiffigen Hallen der Thermen, Paläste u. f. w. teils in ihrer Gesamtheit, teils in einzelnen Teilen« als ihre Vorbilder benutzt haben, so werden sie auch nicht blind an den vor und in diesen Bauten stehenden Denkmälern vorübergegangen sein, hatte doch das Christentum daselbe Interesse daran, seine festgegründete Existenz durch äußerliche Zeichen zu betonen, wie jede neue Unternehmung überhaupt. Das ist die unverkennbare Psychologie des Neuen und das Gegengewicht gegen den Rückgang des Individualismus. —

Zu allen Zeiten war die Einheit einer zusammengeschlossenen Gemeinschaft nie stärker, als wenn sie von äußeren Gefahren bedroht war, und wenn wir vom erbitterten Sektenstreit der jungen christlichen Kirche, von ihrer Spaltung in Nazaräer, Ebioniten, Gnostiker, Montanisten und in die Novatianischen Wiedertäufer hören, wenn wir erfahren, wie der Streit um die Dreieinigkeit wieder eine Spaltung in Subordinatianer, Patropianer und Monarchianer u. f. w. zur Folge hatte; wenn uns die Kirchengeschichte über zahlreiche andere Spaltungen in den christlichen Gemeinschaften berichtet: so kann unmöglich angenommen werden, daß diese Gemeinschaft sich so bedrückt fühlte, daß ein selbstschöpferisches Kulturleben zur Unmöglichkeit wurde. Im Gegenteil, die Lage war eine solche, daß die Bischöfe von Rom ein so üppiges, mit Grausamkeiten untermischtes Leben führen, einen solchen Hochmut an den Tag legen konnten, daß *Valentinian* und *Valens* sich

ernstlich mit ihnen beschäftigen mussten. Zu erreichen war allerdings wenig; denn die Bischöfe befassen Reichtum und Macht. Unter *Gratian* erreichten sie ihrerseits, dass 382 den heidnischen Priestern die Privilegien entzogen wurden, und als *Maximus* besiegt war und 388 nach langer Zeit wieder ein kaiserlicher Triumphzug in Rom einzog, da wurden die Heidentempel, die noch dem heidnischen Kultus geöffnet waren, geschlossen. 390 wurde die alte Religion ganz verboten. Diese Umstände zeugen von einer solchen Erstarkung des Christentums, dass dasfelbe sich unmöglich ohne Denkmäler irgend welcher Form beschieden haben kann.

Das antike Rom war freilich mehr und mehr zurückgegangen; erst unter *Honorius* kam es wieder zu einem Aufschwung, bis *Alarich* es zerstörte und 410 plündern ließ. *Honorius* verlegte 404 seine Residenz von Mailand nach Ravenna, wodurch dasfelbe schnell aufblühte. Roms Bistum erlangte unter *Innocenz I.* die Bezeichnung »apostolischer Stuhl« und bezeugte seine Macht, als es dem Papst *Leo* im Verein mit dem Senator *Avienus* und dem Präfekten *Trigentius* gelang, den Hunnenkönig *Attila*, der vor den Thoren Roms stand, zum Abzug zu bewegen. Aber 455 wurde die Stadt wieder, durch *Geiserich*, geplündert. Nun kam *Odoaker*. Er »schützte die Grenzen Italiens; ja erweiterte sie durch Eroberung Dalmatiens und einen Teil von Norikum; er ordnete nach Kräften die zerrütteten bürgerlichen und kirchlichen Zustände; aber Emilia, Toscana, Umbrien lagen verwüstet und waren menschenleer, Rom selbst zertrümmert und verarmt, Ackerbau, Handwerke und Künste lagen darnieder«. So konnte *Odoaker* nur einen bescheidenen Fortschritt anbahnen.

Mehr zu thun war dem mächtigen *Theodorich* vorbehalten; er hatte sich in siegreichen Kämpfen bewährt, als ihn *Zeno* 475 zum Patrizier und Konful und zu seinem Adoptivsohn machte und ihm eine Bildsfäule zu Pferd errichtete. Es ist das eine sehr vereinzelte Nachricht einer Denkmalerrichtung aus dieser Zeit. *Zeno* fendet *Theodorich* gegen *Odoaker*; dieser wird bei Aquileja geschlagen, flüchtet nach Verona und Ravenna und kapituliert hier 493 vor *Theodorich*. Durch solche Siege unterstützt, griff *Theodorich* mit mächtiger Hand in die Entwicklung seiner Länder ein; er besuchte im Jahr 500 Rom, bewunderte die noch vorhandenen Denkmäler und bedauerte die Zerstörungen. Er stellte nach *Cassiodor* einen eigenen Beamten an, den *Centurio rerum nitentium*, der die Aufgabe hatte, selbst durch nächtliche Patrouillen, »das zahlreiche Volk von Statuen und die Herde von Rossen« zu beschützen und vor Beschädigungen zu bewahren. Indes er wählte nicht Rom zu seiner Residenz. »Er baute sich« nach *Mothes*, »Paläste in Terracina, Pavia, Spalato und Ravenna und verschönerte diese Städte, sowie Capua und Neapel durch Kirchen, Bäder, Säulengänge und Wafferleitungen, legte auch bei den Palästen, besonders von Pavia und Ravenna, grosse Gärten an; aber das festeste Schloss hatte er in Verona, wohin er stets ging, wenn ein Einfall oder Angriff drohte... Die Eisenbergwerke Dalmatiens, die Goldgruben von Bruttium wurden wieder in Betrieb gesetzt, die pontinischen Sümpfe und die bei Spoleto dem Ackerbau zugänglich gemacht, der Handel begünstigt und geschützt« und so allenthalben wieder Wohlstand verbreitet. Dieser gestattete, sich nun auch idealen Aufgaben hinzugeben. In Ravenna wird die Basilika des Herkules wieder hergestellt und mit ihr vermutlich auch das Standbild des Hercules horensis, eine Herkulesstatue, die als Sonnenzeiger auf einem Brunnen vor der Kirche stand und dieser ihren Namen gab. Zweihundert Pfund Golds wie *Theodorich* jährlich an, um die Cäfarenpaläste in Rom, das Theater

109.
*Theodorich's
Bildnisse
und
Bildsäulen.*

des *Marcellus* und die *Aqua Claudia*, sowie zahlreiche andere Bauten vor dem Verfall zu retten. Er baute das Amphitheater und die Thermen in Pavia; er errichtete Thermen und Portiken in Spoleto und in einer neu angelegten, wieder verschwundenen Stadt bei Trient — kurzum, neben seinen ausgebreiteten wirtschaftlichen Maßnahmen förderte er in weitgehender Weise auch die Kunst. Bei dieser Bedeutung des gewaltigen Ostgoten konnte es nicht ausbleiben, dass eine Reihe von Bildnissen und Denkmälern von ihm entstanden und von dem Wiedererwachen des individualistischen Prinzips, das sich zunächst in der Person *Theodorich's* verkörperte, Zeugnis ablegen. In Neapel befand sich von ihm ein Mosaikbild. Auch in Rom muss ein solches gewesen sein; denn des *Symmachus* Tochter wird angeklagt, das Bild beschädigt zu haben. Man hat vermutet, es seien dies Rundbilder in geringer plastischer Durchbildung gewesen, welche auf ihrer ganzen Fläche mit Mosaik belegt waren und durch dieses ihre Zeichnung und Modellierung erhielten; andere wieder wollen in ihnen nur die gewöhnlichen Statuen sehen. Mir fehlen die Anhaltspunkte, um mich für die eine oder die andere Art des Bildwerkes zu entscheiden. Auch aus Turin wird über ein Bild *Theodorich's* berichtet; *Mothes* lässt es aber unentschieden, ob es ein Mosaikbild oder eine Statue war. »In Pavia (Ticinum) hatte *Theodorich* gleichfalls einen Palast erbaut; *Agnellus* sah dort an dem Gewölbe des Tribunals das in Mosaik ausgeführte Reiterbild des *Theodorich*; — noch 908 war es vorhanden, denn in diesem Jahre wurde eine Urkunde datiert: in der Stadt Pavia, im heiligen Palast, wo *Herr Berengar* tagte in der größeren Gerichtshalle, welche unter dem *Theuderich* genannt wird. 924 wurde der Palast samt der Kirche *San Michele* von den Ungarn zerstört. . . . — Vor dem Palast stand ein Reiterstandbild, welches nach der Tradition ebenfalls den *Theodorich* vorstellte, *Regis* hieß, 1202 nach Mailand geschafft werden sollte, 1315 wirklich dahin geschleppt, 1335 wieder in Pavia aufgestellt ward, 1785 einen neuen säulenförmigen Untersatz erhielt und 1796 von den Franzosen zerstört ward, aber auch einen römischen Kaiser dargestellt haben kann. Wenn es, was aber wohl *Agnellus* erwähnt haben würde, wirklich den *Theodorich* darstellte, so mag es von seiner Tochter *Amalafuntha* errichtet worden sein, was auch wohl von dem Mosaikbild in der Nische der Loge über dem Portal des Palastes zu gelten hat; denn so nur kann man sich die Stellung unter dem *Theuderich* denken.«

Von Bildnissen des *Theodorich* in oder an seinem Palaste in Ravenna berichtet *Agnellus* nach *Mothes* folgendes: »Hier aber (in Ravenna) war ein ähnliches (Bild wie das Reiterbild am Tribunal zu Ticinum) in jenem Palast, den er selbst baute, in dem Tribunal des Triclinium, welches „zum Meere“ heißt, über der Thüre — und an der Vorderseite der Regia, die man „ad Calchi“, hiesige Stadt, nennt, wo das erste Thor des Palastes war, an einem Ort, der Sicrestum heißt, wo die Kirche des Erlösers steht; in dem Baldachin (*in pinnaculo*) dieses Ortes war ein Bildnis des *Theodorich*, bewundernswert aus Würfelchen geziert, in der Rechten die Lanze haltend, in der Linken den Schild, mit dem Kettenpanzer (*lorica*) angethan. Neben dem Schild stand (aus Würfelchen geziert) Roma mit Wurfspiess und Helm; auf der Seite aber, wo er die Lanze hielt, war Ravenna dargestellt, mit dem rechten Fuss auf dem Meer, mit dem linken auf der Erde, auf den König zuschreitend.

»Am Triclinium, also nach dem Meere zu, befand sich ein Reiterbild (*imago sedens super equum*); über der Thür der Regia aber, an der Calchis, nach dem Sicrestum zu, in einer Nische ein stehendes Bild (*effigies*) mit Nebenfiguren.« — Die

Bilder des Königs, der Roma und der Ravenna erstrahlten also in der Nische des Palastes des *Theodorich* zu Ravenna, welche sich im oberen Geschoß findet und von welcher aus für das vor dem Palast harrende Volk eine Art Rechtsprechung erfolgte. Im Palaste selbst war noch eine königliche Halle, in welcher *Theodorich* Hof hielt, Audienzen erteilte und Recht sprach; vielleicht hatte auch sie eine Nische. Sie konnte *tribunal triclinii ad mare* genannt werden. Ueber dem Thor der Nische war das Reiterbild, als solches auf einem Mosaikbild in *San Apollinare dentro*, welches die dem Meere zugekehrte Front des Palastes des *Theodorich* darstellt, im Giebelfeld über dem mittleren Bogen des dreibogigen Mittelteiles erkennbar.

Neben diesen Denkmälern und denkmalartigen Darstellungen des *Theodorich* sind noch zwei Denkmäler zu nennen, von welchen uns das eine in unmittelbarer Nähe von Ravenna erhalten ist. Es ist sein Grabdenkmal *Santa Maria della Rotonda* vor der *Porta Serrata*. Ein um 840 nach Chr. geschriebenes Manuskript des *Agnellus* berichtet nach *Mothes*: »*Sepultus est in Mausoleum quod ipse aedificari jussit extra portas Armetoris quod usque hodie vocamus ad Farum ubi est Monasterium Sae. Mariae quae dicitur ad memoriam Regis Theodorici*«. Eine Zeit lang glaubte man nun, *Amalafuntha* habe das Denkmal nach dem am 30. August 526 erfolgten Tode *Theodorich's* errichten lassen; aber der *Anonymous Valesianus* (Bischof *Maximinian* 546—52) berichtet von *Theodorich*: »*se autem vivo fecit sibi monumentum ex lapide quadrato et saxum ingentem, quem superponeret, inquisivit.*« Damit ist die Identität unanfechtbar festgestellt.

110.
Grabmal
des
Theodorich.

Das andere Denkmal war eine Reiterstatue auf dem *Pons Augusti* über den Fluss Padenna. Es wird uns auch darüber in der allerdings lückenhaften Handschrift des Bischofs *Agnellus* berichtet. Danach stand, vielleicht auf einem Unterbau, ein als »pyramis« bezeichnetes Postament von etwa 0,66 m Höhe, aus Vollquadern und Zweidrittelsteinen erbaut. Für den Ausdruck pyramis nimmt *Mothes* entweder eine Stufenpyramide oder ein nach oben verjüngtes Postament an. Darauf stand ein aus bräunlichem Erz gegossenes Ross von solcher Gröfse, dass aus den Nüstern und dem Maul die im Inneren nistenden Vögel ausflogen; der darauf reitende *Theodorich* hielt auf der linken Schulter den Schild, mit der erhobenen Rechten den Speer. Diese Beschreibung des *Agnellus* wird in nicht ganz klarer Weise durch ein schmähendes Gedicht des *Walafried Strabo* ergänzt, der das Denkmal in Aachen sah, wohin es nach des *Agnellus* Zeugnis *Karl der Große* schaffen ließ, als er es 801 in Ravenna erblickte, wobei er äußerte, dass er etwas ähnlich Schönes noch nie gesehen habe, obschon er eben aus Rom kam.

Ueber den Untergang des heute verschwundenen Denkmals fehlen uns die Nachrichten. Eine Angabe bei *Strabo* über weitere figürliche Darstellungen an diesem Denkmal glaubt *Mothes* nicht auf Postamentreliefs beziehen zu sollen; er meint vielmehr, die erwähnte nackte Figur zur Rechten vom Beschauer und eine mit der Lacerna bekleidete Figur, welche die eheernen Saiten mit dem Plectrum schlägt, könnten ebensowohl eine den Reiter geleitende Gruppe von zwei oder vier Figuren sein, welche die Zügel des Pferdes halten und musizieren. »So viel steht jedenfalls fest, dass die Statue nicht dem Typus der Reiterstatuen römischer Kaiser folgte; denn unter diesen dürfte keine bekannt sein, deren Reiter mit vorgehaltenem Schild und emporgehobener Lanze, ohne die Zügel zu führen, vorwärts sprengt. Solch wildes Gebaren stand dem römischen Imperator nicht zu, wohl aber dem *Dietrich von Bern*.«

Am 30. August 526 starb der gewaltige Recke; sein Denkmal wurde nach Aachen entführt; sein Reich zerfiel. Wohl regierte seine Tochter *Amalauntha* noch einige Zeit in seinem Geiste weiter, vollendete sein Grabmal und den Palast in Ravenna, führte auch noch eine Reihe von Neubauten auf; aber als sie den Neffen *Theodorich's*, *Theodat*, zum Mitregenten angenommen hatte, ließ dieser sie zum Danke im Jahre 535 im Bade ermorden. Die nun ausbrechenden Spaltungen benutzte *Justinian*, um durch seinen Feldherrn *Belisar* Eroberungszüge in Italien zu machen. Am 10. Dezember 536 zog er in Rom ein; im März 538 verließ er es wieder. In der Sophienkirche in Konstantinopel schuf er einen wirklichen Denkmalbau und setzte ihm vier breite Pfeiler vor, die vielleicht Reiterbilder getragen haben. Dann kam der Einbruch der Longobarden; *Alboin* eroberte 568 rasch hintereinander Vicenza, Verona, einen Teil des venetianischen Gebietes, Padua, Mantua, Mailand u. s. w. und wählte Verona zu seinem festen Sitz, wo er ermordet wurde. Wenn die Longobardenherrschaft auch eine beachtenswerte Kunstübung mit sich brachte, so sind gleichwohl Nachrichten über Denkmalbauten nicht auf uns gekommen.

Inwieweit der Mangel von Nachrichten über solche Denkmäler mit dem künstlerischen Vermögen oder Unvermögen der Zeit im allgemeinen zusammenhang, inwieweit namentlich auf ersteres durch den Beschluss des Concilium Quinisextum 692, dass die heiligen Bilder Grazie und Wahrheit darstellen sollten, dass Christus nicht mehr unter dem Symbol des Lammes, sondern in Menschengestalt gebildet werden solle, geschlossen werden kann, bleibe dahingestellt. Dass die Zeitalter der Kunst eher feindlich als freundlich gegenüberstanden, beweisen die zahlreichen Plünderungen und Morde. So ließ der Brudermörder *Constans II.*, der 663 aus Konstantinopel vertrieben wurde, viele Statuen einschmelzen, zerstörte das goldene Dach des Pantheon und suchte auf jede Weise Geld zu machen. —

III.
Zeit
nach 800
n. Chr.

Erst als *Karl der Große* nach Italien zog und sich im Jahre 800 in Rom durch *Leo III.* falben und krönen ließ, nahm das weitrömische Reich wieder einen Aufschwung. Um diese Zeit aber tritt Venedig als selbständiger Staat auf; Südalien und Sizilien fallen an die Sarazenen; in Rom gewinnen die Päpste seit *Hadrian I.* immer mehr Macht; die ottonische Politik bringt eine Verschiebung der Verhältnisse hervor — kurz alles fliesst, nichts hat Bestand. Und als *Konrad II.* im Jahre 1027 von Papst *Johann XIX.* die Kaiserkrone empfing, war dieser Akt keineswegs ein Akt der Stetigkeit im Staatsgefüge. Parallel mit der fortwährenden Umbildung ging eine Unlust am Bauen, welche unter anderem auch mit dem für das Jahr 1000 erwarteten Weltuntergang zusammenhang. Nur spärliche Denkmäler berichten über die Ereignisse der Zeit. Am Hafen von Brindisi wurde eine Denksäule zum Andenken an den Wiederaufbau der 860 durch *Ludwig II.* im Kampf gegen die Sarazenen zerstörten Stadt errichtet. Der Wiederaufbau erfolgte durch Kaiser *Basilius den Macedonier* (867—86); die Denksäule (*Turris Basili*) steht auf hohem Stylobat und besitzt ein Kapitell mit figürlichen Bildungen.

Kunst und Kultur liegen, wo sie überhaupt geübt werden, in den Händen von Ausländern. Im Anfang und am Ende des IX. Jahrhunderts sind Engländer Bischöfe von Vercelli, ein Spanier Bischof von Turin; in einem Verzeichnis des Klosters *Santa Giulia* kommt unter den Namen der Nonnen, Mönche und Priester auf 30 deutsche nur ein italienischer Name. Im X. Jahrhundert bilden die deutschen Bischöfe die Mehrzahl.

Vereinzelt wird in dieser Zeit das Denkmal des *Regulus Constantinus* in Tortalba genannt als eine Kunstleistung ohne Befähigung. Das Denkmal zeigte eine halbkreisförmige Mauer mit 62 kleinen Nischen und hochgelegener Grabkammer. Erst als im Jahre 1035 in Verona der erste Scaliger in *Santa Maria antica* begraben wird, da eröffnet sein Denkmal die berühmte Reihe der Scaligerdenkmäler, und erst mit diesen betreten wir wieder den Boden einer vollkräftigen, bewusst und erfolgreich arbeitenden Kunstuübung.

In der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts beginnt in Italien die Zerteilung in eine Reihe selbständiger staatlicher Gemeinschaften, und wenn in der Zeit der longobardischen Künstler durch die Werke der Baukunst ein gewisser einheitlicher Zug ging, »so dass der Wanderer hoch oben in dem Gebirge des Apennin wie an den Gestaden des Meeres, weit im Süden Calabriens, wie an den Vorbergen der Alpen dieselben fäulentragenden Löwen, dieselben gestelzten Bogen, dieselbe Verstärkung der Wölbsteine nach dem Scheitel zu, dieselben Blendarkaden und später dieselbe Art der Lisenenverteilung, dieselben Kopfkonsolen unter den Bogenfriesen, dieselben Halbsäulchen an der Apsis, dieselbe Teilung der Wandflächen in zwei-farbige Schichten, dieselbe Verwendung von Schüffeln etc., daselbe stufenweise Fortschreiten beim Suchen nach einer der Bogenarchitektur entsprechenden Kapitellform antrifft«, und wenn sich dieser einheitliche Zug auch auf die etwa hervorgebrachten Denkmäler erstreckt haben mag, so tritt nunmehr eine Art von provinziellem Individualismus, eine Kunst staatlicher Einzelwesen in ihre Rechte.

112.
Provinzieller
Individualismus.

Der sich im Laufe des italienischen Mittelalters und mehr noch in der Zeit der Renaissance entspinnende Wettbewerb unter diesen staatlichen Einzelwesen, die Ruhm sucht ihrer Herrscher, die sich in gegenseitiger Ueberbietung in der Ankündigung ihrer Machtfülle und ihres Reichtums durch glänzende Bauwerke hervorzuthun suchten, ist auf die Entwicklung der Kunst der Denkmäler von günstigstem Einfluss gewesen. Bald sehen wir sie in eine Blütezeit eintreten, die aber nicht ohne vorbereitende Stadien aus dem kahlen Boden geschoffen ist, sondern welche auf eine vorher gegangene Zeit folgte, die nach den kriegerischen Wirren des ersten Jahrtaufends endlich zu einiger Sammlung und Ruhe kam und nun Kulturzwecken sich zuwenden konnte.

Den Beginn der Reihe der Scaligergräber haben wir bereits erwähnt. Die hier zum Ausdruck kommende Form des Baldachin- und des Sarkophagdenkmals wird eine vielfach und unter mannigfachen Einzelveränderungen angewendete Form. Ein frühes Beispiel hierfür sind die Grabmäler von *San Pietro in coelo aureo* zu Pavia, einer 743 geweihten, nach einigen 604 von *Agilulf* begonnenen, nach anderen 712 von *Liutprand* erbauten Kirche. Das Grab des *Boëthius* bestand aus einem auf vier Säulchen stehenden Sarkophag. Vielleicht gehörten auch das Grab des *Liutprand*, wie das des *Franz von Lothringen* und das des *Richard von Suffolk*, die 1844 sämtlich zerstört wurden, in diese Reihe, wenn sie auch aus anderen Zeiten stammen. Dass die Form des Sarkophags eine vielfach nachgeahmte war, beweist schon das aus dem XIV. Jahrhundert stammende, ursprünglich in derselben Kirche aufgestellte, später in die Kathedrale übersetzte und veränderte Grabmal des heiligen *Augustin*. Zu nennen sind in der weiteren Entwicklung die beiden Denkmäler auf der *Piazza Galileo* vor *San Domenico* in Bologna, beides Sarkophagdenkmäler mit Baldachinüberbau, von welchen das ältere aus dem Jahre 1100 stammen mag und 1289 umgebaut wurde. Es war das Grabmal der heute ausgestorbenen Familie

113.
Sarkophag-
denkmäler.

Foscherari. Das jüngere und grösere, auch reichere der Grabmäler des heute öffentlichen Platzes stammt etwa aus dem Jahre 1300 und wurde zu Ehren des Prokonsuls *Rolandino Passegieri* errichtet. Es diente dann den im Amte verstorbenen Corretori di Notari.

Im ersten Viertel des XII. Jahrhunderts, im Jahre 1125, wurde die Badia von Altacomba bei Ciamberi in Savoyen von Graf *Amadeus III.* gegründet, Mitte des XIII. Jahrhunderts in umfassender Weise umgebaut und zur Königsgrabstätte eingerichtet. —

Um jene Zeit war der deutsche Einfluss mächtig in Italien. *Konrad von Hohenstaufen* setzte sich 1128 die Krone Italiens aufs Haupt und wurde hierbei von der hohenstaufisch-ghibellinischen Stadt Mailand unterstützt. In schweren Kämpfen gegen die meistens im Lager der welfisch-päpstlichen Partei stehenden Städte Oberitaliens fand er in Mailand Beifstand, bis dieses auch zur welfischen Partei überging. Es dieserhalb zu demütigen, zog *Friedrich Barbarossa* 1154 nach Mailand und kehrte 1158 zur Verhängung strengerer Maßregeln nochmals dahin zurück. Aber Venedig, Papst *Alexander III.*, welchen er 1167 besiegt hatte, und der griechische Kaiser verbanden sich mit den Städten welfischer Gesinnung zu einer starken Gegnerschaft, welche ihn 1176 in der Schlacht von Legnano besiegte. Diesen Sieg zu verherrlichen, wurde 1180 die Porta Romana in Mailand mit einem Basrelief geschmückt, welches nach *Motes* den *Frater Jacobus* von den Crociferi als Bannerträger der einziehenden Mailänder zeigte und nach *Giulini* und *Odorici* von einem Bildhauer *Girardo* aus Piacenza herrührte. —

114.
Monumentale
Grabmäler.

Immer zahlreicher werden um diese Zeit die monumentalen Grabmäler. Trotzdem die Kämpfe auch jetzt nicht ausblieben, so waren sie doch nicht so verheerend, wie die Kämpfe der Völkerwanderungszeit und der folgenden Zeiten einer noch recht mangelhaften Gesittung. Unter dem Einfluss fortschreitender staatlicher Konsolidierung gelangte auch das Individuum mehr und mehr zur Sammlung und zur Selbstwertung; Zeitläufe mit ruhiger Entwicklung führen zur Selbstbesinnung und aus dieser heraus vielfach zur Pietät und zum Andenken. Das Grabmal ist der zunächstliegende Gegenstand, welchem Egoismus und Altruismus ihren Einfluss zuwenden. Es entstehen weitere Glieder in der Reihe der berühmten Scaligergräber in Verona, die sich in steter Steigerung gegen den Ausgang des Mittelalters zu einer herrlichen Blüte der oberitalienischen Bau- und Bilderkunst entfalten. In Padua wird um die Mitte des XIII. Jahrhunderts ein Sarkophag-Baldachindenkmal mit zierlicher Backsteinarbeit des Ueberbaues, am Anfang des XIV. Jahrhunderts (1303) das Grab des *Antenor* in gotischen Formen an jetzt öffentlicher Straße errichtet; in Bologna errichtet *Rofo da Parma* 1318 bei der Kirche *Santi Vitale ed Agricola* das schöne Grabmal des Arztes *Liucci*, und 1319 wird in Bergamo der Sarkophag des Grafen *Guillelmo de Longis de Anderaria* auf Löwen in einer Spitzbogenniche aufgestellt. Dies sind einzelne Glieder aus einer offenbar reichen Kette, die aber zerrissen und lückenhaft auf uns gekommen ist.

115.
Denkmäler
in
Sizilien.

Eine nicht minder fortfällige Pflege wie im Norden Italiens findet das Grabmal um diese Zeit und früher auch im Süden. Noch während *Barbarossa* in Oberitalien mit Papst *Alexander III.* sich herumschlug, festigte sich im Süden das sizilianische Königreich der Normannen. Im Jahre 1058 kam *Roger*, der jüngste Sohn des Grafen *Tancred*, von Hauteville nach Apulien und schritt im Jahre 1061 zur Eroberung von Sizilien. Welche Kunstzustände er in Unteritalien und Sizilien vor-

fand, ist aus den spärlichen Nachrichten, welche uns aus dieser Zeit überkommen sind, nur zu vermuten. Dem durch die Ostgoten und Longobarden bis nach Unteritalien erstreckten Einfluss stellte sich hier und in Sizilien der byzantinische Einfluss entgegen und blieb nicht ohne Einwirkung auf die künstlerischen Bestrebungen, zu welchen die Byzantiner eine ältere Tradition mitbrachten, als die deutschen Eroberer. *Symmachus* berichtet über eine Blüte der Mosaikkunst am Ende des IV. Jahrhunderts auf Sizilien. In Syrakus blüht in der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts eine Hofhaltung und erregt die Aufmerksamkeit der Sarazenen. In der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts erobern die Sarazenen Sizilien und bringen es unter dem 995 verstorbenen *Abul Kasem* zur höchsten Blüte. In Palermo wird 909 für *Ibrahim-ibn-Achmed* ein Prachtgrab erbaut; sizilianische Architekten werden nach auswärts berufen und verbreiten hier eine Kunst, die damals eine berühmte Kunst war und die aus den wenigen Ueberresten, die auf uns gekommen sind, von uns auch heute noch als eine solche geschätzt werden müssen. Dies sind vereinzelte Lichtpunkte, die noch zu uns herüberleuchten; im großen und ganzen aber sind die Nachrichten aus der vornormannischen Zeit ziemlich spärlich.

Roger »war kein roher Seeräuber, sondern ein feingebildeter Edelmann, welcher in seiner Heimat den stolzen Bau der Kathedrale von Coutances hatte emporsteigen sehen, vielleicht auch den kunstreichen Abt *Ildebert* kannte, welcher 1022 den zweiten Bau auf Mont Saint-Michel begonnen hatte. Religiöser Eifer hatte vielleicht ebenso viel Anteil an seinem Heldenzug nach der islamitischen Insel als Abenteuerlust und das Streben, der Bevormundung seines Bruders *Giuscard* sich zu entziehen. Er selbst spricht es mehrfach aus, dass er „mit vieler Mühsal und mit seinem Blut Sizilien von der Hoffart und der verruchten, gegen die Christen geübten Tyrannie der Sarazenen erlöst habe, dass, mit den Waffen göttlicher Macht ausgestattet, sein siegreicher Arm gestählt worden sei, dass die Gnade des heiligen Geistes mitgewirkt und vorbereitet habe, und dass er so die Kirchen der Gottlosigkeit der Sarazenen entrissen und zum Heil für seine und seines Bruders *Robert* Seele Gott und den Heiligen zurückgegeben habe“. Und in der That, kaum hatte er Troina erobert und trotz heimtückischen Anfalls der dortigen Griechen, in deren Häuser normannische Krieger einquartiert worden waren, behauptet, als er zur Gründung einer Kirche schritt.« (*Mothes.*)

Trotz *Roger's* ausgebreiteter Bauthätigkeit ergeben sich für unser Gebiet wenige Nachrichten über Denkmalbauten. Erst als 1109 die Kathedrale von Palermo mit ihrer Krypta begonnen wird, tritt auch das Grabdenkmal wieder auf, und zwar in der üblichen Form des Sarkophags mit oder ohne Baldachin. Die Grabdenkmäler des Königs *Roger II.*, des Kaisers *Heinrich VI.*, des Kaisers *Friedrich II.*, der Tochter *Costanza* des Königs *Roger* u. f. w. im Dom von Palermo sind klassische Beispiele der sarazениsch-normannischen Denkmalkunst. Eine auffallende Abweichung von der Form dieser Grabmäler zeigt das Grabmal der 1069 gestorbenen Tochter *Emma* des Grafen *Gottfried von Conversano* in der Kathedrale zu Andria; es hat die Form einer Säule, ein vereinzeltes Beispiel, bei welchem die Säule in dieser Verwendung so früh wieder auftritt. Zahlreich sind die Grabmäler des normannischen Kunsteenflusses in Unteritalien und in der späteren Zeit. In Monte vergine sind drei Grabmäler, deren letztes aus dem Jahre 1335 stammt; in Neapel bieten eine Reihe schöner Grabmale Interesse, weil sie eigenartige Bildungen zeigen. So tragen z. B. bei einer Anzahl von Grabdenkmälern »innerhalb einer giebelbekrönten Spitzbogen-

blende Säulen den Sarkophag, an dessen Enden zwei Engel Vorhänge lüften. Unter diesen Gräbern ist das älteste das der *Katharina von Oesterreich* in *San Lorenzo* und wird dem *Masuccio II.* zugeschrieben; es trägt noch reichen Mosaikschmuck; dann folgt das Grabmal *Carl's von Calabrien* († 1328) in *Santa Chiara*, das erste, welches mit den symbolischen Darstellungen der Tugenden als Sarkophagträgern ausgebildet ist; es ähnelt in der Arbeit der Kanzel, an welcher hier zuerst der Mosaikschmuck durch einfarbig dunklen Grund hinter den den pisanischen Arbeiten sich nähernden Skulpturen ersetzt ist» (*Mothes*). Aehnlich den Grabmälern in *Santa Chiara* zu Neapel und gleichfalls an die Cosmatenarbeiten erinnernd ist das Grabmal der Witwe *Carl II., Maria*, in *Santa Maria Donna Regina* zu Neapel, ein 1326 vollendetes Werk von *Dinus* von Siena und *Gallardus de Sunna* von Neapel. *Pancius* von Tholonia (Toulon) arbeitete dann für *Santa Chiara* in Neapel in Gemeinschaft mit *Johannes* von Florenz das Grabmal des Königs *Robert*, welches er vermutlich schon vor dem Tode des Königs (1343) begann. Hier wie in den weiteren Denkmälern dieser Reihe in *Santa Chiara* wird das Normannische schon stark durch andere Elemente versetzt. In diesen Werken sind architektonische Anordnung und Ausstattung zu hohem Prunk gediehen; die Bildung der Einzelheiten ist stark von französischen Einflüssen beherrscht. Aehnliches gilt von dem Denkmal *Carl I. Durazzo* (1347) in *San Lorenzo*. Die weiteren Denkmale in *Santa Chiara*, das der *Maria Durazzo* († 1366), der zwei *Balzo* (um 1370), der *Johanna I.* (1382) und der *Maria von Valois*, in *San Lorenzo* zwei Werke von 1371 und 1387, zeigen schon den durch die überhandnehmende Prunksucht beschleunigte Verfall des Stils.

116.
Werke
der
Cosmaten.

Eine besondere Art reizvoller Denkmäler, und zwar, dem Zuge der Zeit folgend, wieder Grabdenkmäler, geht aus der geschickten Thätigkeit der Cosmatenfamilien hervor. *Cosma I.* wirkt in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Er wird vor 1195 geboren und stirbt um 1260. *Cosma II.* wird um 1213 geboren; sein Sohn *Deodat* lebt von etwa 1265—1332. Die Arbeiten dieser Familie zerfallen in zwei Gruppen: die erste Gruppe entsteht in den Jahren 1160—1250, die zweite Gruppe in der Zeit von 1270—1322. »Den Arbeiten beider Gruppen ist feiner Sinn für Farbenteilung, hohe adelige Grazie der Formen eigen; im ganzen aber fehlt es dieser Künstlergruppe mehr als jeder anderen des Mittelalters in Italien an Sinn für architektonischen Organismus, an der Fähigkeit namentlich, den Organismus der Gotik zu begreifen, daher auch an der Fähigkeit, eine gewisse Verschiedenheit der Ausdrücke, entsprechend der Bestimmung, zu erreichen; deshalb ist sie auch am wenigsten fruchtbar an neuen Formen und ganz arm an Resultaten auf dem Gebiet der Stilentwicklung, der sie nur schleppend folgte, ohne sie zu beeinflussen.« Ich weiss nicht, ob diese von *Mothes* gegebene Charakteristik nicht aus dem Grunde zu weit geht, weil es nicht in der Art der Cosmatenarbeiten, weil es nicht in ihrem lediglich schmückenden Charakter liegen kann, oder nicht ausgesprochenerweise liegen muss, in die Erfindung neuer architektonischer oder plastischer Kunstformen einzutreten. Doch sei dem wie ihm wolle, die Grabmäler, die als Bestandteile der ersten, frühen Gruppe der Cosmatenarbeiten gelten, sowie die von *Giovanni*, dem zweiten Sohne *Cosma II.*, angefertigten Grabmäler der zweiten Gruppe gehören zu den hervorragendsten Werken der italienischen Denkmalkunst des Mittelalters. Hierher sind zu rechnen die um 1294 und in den folgenden Jahren entstandenen Grabmäler der Grafen *Gaetani* in der Kathedrale von Anagni, das Grabmal des 1276 gestorbenen Papstes *Hadrian V.* in *San Francesco* zu Viterbo, die Grabmäler der Familie *Savelli*

in *Santa Maria in Aracoeli* zu Rom, aus den Jahren 1266, 1270, 1287 ff. und das aus dem Jahre 1286 stammende Grab des *Anchera* in *San Praffede* in Rom, nach *Cicognara* eine Cosmatenarbeit. In die Art der Cosmaten fällt ferner das Grabmal des Kardinals *Philippe d'Alençon* in *Santa Maria in Trastevere* zu Rom, der 1397 starb und dessen Grabmal so stark zur Renaissance hinneigt, dass *Kugler* von ihm sagt, es bereite energisch den Geschmack der Renaissance vor. In Bezug auf die Form dieser Grabmäler sei erwähnt, dass eines der Denkmäler in *Santa Maria in Aracoeli* zu Rom einen antiken Sarkophag als Basis besitzt, auf welchem gewundene, mit Mosaik geschmückte Säulchen stehen, welche den gleichfalls mosaizierten Bogen tragen. In *Santa Cecilia* zu Rom befindet sich ein Grabmal, bei welchem Konsolen den Sarkophag mit Bischofsfigur tragen und die Architektur durch gewundene Säulen gegliedert ist. Wappen und Ornamente bilden den Schmuck des Denkmals. Mit figürlichem Schmuck versehen ist das Grabmal des Kardinals *Vulcani* in *Santa Francesca Romana*; es stammt aus dem Jahre 1322 und erinnert durch die Statuen der Tugend an neapolitanische Gräber. Gleichfalls neapolitanische Anklänge, doch mit nordischen Einflüssen vermischt, zeigt das Grab des Kardinals *Guglielmo de' Bray* in *San Domenico* zu Orvieto mit der Inschrift: »*Hoc opus fecit Arnolphus*«, geboren 1232 in Colle di Val d'Elsa als Sohn des *Cambio*. Alle die späteren Grabmäler stecken tief in der Gotik, so auch das sog. Grabmal der *Hecuba* in Assisi, vielleicht um 1270 entstanden und an *Arnolfo's* Arbeiten erinnernd. Im Jahre 1296 liefert des *Cosma II.* Sohn *Johannes* das Grabmal des Bischofs *Guglielmo Durante* in *Santa Maria sopra Minerva* und 1299 das einfache, vornehme Grabmal des Kardinals *Gonsalvo* in *Santa Maria Maggiore* zu Rom. Der Sockel trägt eine Inschrifttafel; zwei Pilastry stützen den mit Mafwerk geschmückten Spitzbogen, dessen Wimperg mit Kriechblumen besetzt ist, und dessen Kämpfer zu Konsolen erweitert sind, auf denen Fialen stehen. Unter dem Spitzbogen steht ein Ruhebett mit liegender Porträtfigur, begleitet von zwei Engeln. Im Tympanon befindet sich ein Mosaikbild des vor der Jungfrau kneienden und von den HH. *Hieronymus* und *Mathäus* begleiteten Kardinals. Dem Cosmatensohn *Johannes* werden ferner das Grab des Diakonus *Stefano dei Scudi* in *Santa Balbina* und das des *Bonifacius VIII.* in den vatikanischen Grotten in Rom zugeschrieben. Auch *Giovanni Pisano* wird als der Urheber einer Gruppe von Grabmälern genannt, so des Denkmals des 1304 gestorbenen *Benedikt XI.* in *San Domenico* zu Perugia, der zerstörten, in den letzten drei Lüftren des XIII. Jahrhunderts gearbeiteten Denkmäler der Päpste *Urban IV.* und *Martin IV.* zu Perugia u. f. w.

Man sieht, in diesen Zeiträumen ist es vorwiegend das Grabdenkmal, in welchem sich Verehrung, Pietät, überhaupt altruistische Gesinnung verkörpern. Es wird immer reicher; aus dem einfachen, freistehenden Baldachindenkmal wird das Wanddenkmal, indem das Baldachindenkmal in der Hälfte durchschnitten und an der Stelle der Pyramide, die es bekrönt, durch einen Wimperg abgeschlossen wird. Die architektonische Formengebung bleibt oft hinter den Erwartungen zurück, und bisweilen treten Bestrebungen und Bildungen auf, welche aus dem Architekturwerk ein Relief machen wollen; so wenn z. B. in einer Reihe von Grabmälern, beginnend mit dem des *Paolo Loredan* in *Santi Giovanni e Paolo* zu Venedig, die obere Fläche des Sarkophags mit der Porträtfigur des Bestatteten gegen den Beschauer so geneigt wird, dass die Porträtfigur von unten deutlicher zu sehen ist, dass es aber auch erscheint, als falle sie vom Sarkophag herab. Bietet die Kirche *Santi Giovanni e Paolo*

in Venedig so Beispiele einer beginnenden Verirrung der Formengebung, so bietet sie doch zugleich auch eines der glänzendsten Wandgräber des ausgehenden Mittelalters, das Grabmal des *Micch. Morosini*.

117.
Pisa.

Das entwickelte Mittelalter blühte in Italien insbesondere in Pisa, Venedig und Verona. In den dreißiger Jahren des XI. Jahrhunderts hatte Pisa ruhmvolle Siege errungen und reiche Beute gemacht und baute zum Dank dafür *San Sisto*, dessen weitgespannte Bogenhallen auf antiken Säulen, einer Siegesbeute, aufgerichtet wurden. Weitere Siege über Lipari, Korsika, Elba und noch reichere Beute gaben 1035—60 Anlaß zu neuen prunkvollen Bauten, und die Einnahme und Plünderung von Palermo 1063 endlich zur Erweiterung und reichsten Ausstattung des seit 1020 benutzten Domes; die nunmehr reiche und mächtige Stadt Pisa wollte anderen Städten nicht nachstehen. Die Stadt wuchs zudem stetig und schnell an Einwohnerzahl. Die Pisaner beherrschten bald den Handel des ganzen westlichen Mittelmeeres; ihr ungeheuerer Reichtum war in Italien sprichwörtlich und führte die Patrizier und den Adel zu fürstlichen Gewohnheiten. 1115 empfing noch eines der alten Thore den Namen *Porta Aurea* zum Andenken an den goldenen Erfolg eines Sieges, der durch dieses Thor in die Stadt gebracht ward. 1124 wurde in der Nähe deselben der Gigant, eine Kolossalstatue, aufgestellt. Im Laufe des XIII. Jahrhunderts, in seiner ersten Hälfte, erweiterte Pisa teils durch geschickte diplomatische Züge, teils durch kriegerische Unternehmungen die Vorherrschaft, dehnte sie über das ganze westliche Mittelmeer und über die Städte Mittelitaliens aus. Es häufte in seinen Mauern weiter Reichtum auf Reichtum, der im Dom, im Baptisterium, im Camposanto, im Campanile zum baulichen Ausdruck kam und den Boden abgab für eine Kunstblüte, die zum nicht geringsten Teil auf den im klassischen Sinne arbeitenden und damit der Renaissance die Thore öffnenden *Niccolo Pisano* zurückging. So sieht Pisa in der Mitte des Jahrhunderts auf der Höhe seines Ruhmes und Reichtumes in die verheissungsvoll wirkenden Zeiten der Renaissance, die es aber in diesen glücklichen Verhältnissen nicht mehr erleben sollte; denn der Genuese *Uberto Doria* besiegte die Pisaner in einem Kampfe wegen der Insel Korsika, und diese Niederlage des 6. August 1284 hat es für immer gebrochen. Nunmehr galt das Wort: »Wer Pisa sehen will, gehe nach Genua.« Ihren Ruhm begruben die Pisaner in ihrem Camposanto, dem Werk, welches in seiner erhabenen Ruhe und Würde über allen Denkmälern steht, die auf der Erde je hervorgebracht wurden. Nicht in Triumphbogen, Hallen und anspruchsvollen Denkmälern der öffentlichen Plätze bekundete das republikanische Pisa seine Gröfse und Macht, sondern in der unvergleichlichen Baugruppe, die aus Baptisterium, Dom, Camposanto und Campanile am nördlichen Ende der Stadt, allem profanen Verkehr entrückt und nur der geheiligten Erinnerung gewidmet, errichtet ist. In dieser Baugruppe liegt so viel Gröfse, so viel Würde, so viel ernste Tüchtigkeit und so viel Reichtum, wie sie in keiner Zeit vorher und nachher wieder in ähnlicher Weise zum Ausdruck gelangt sind. —

118.
Venedig.

Glücklicher wie Pisa war in diesen Zeitläufen die Anadyomene der Adria, Venedig. Als der Priester die Stadtweihe vollzog, hob er die Hände zum Himmel und rief aus: »Wenn wir einst Groses wagen, dann gib Gedeihen! Jetzt kneien wir nur vor einem armen Altar; aber wenn unsre Gelübe nicht umsonst sind, so steigen dir, o Gott, hier einst hundert Tempel von Marmor und Gold empor!« Diese Verheissung des Priesters ist später thatfächlich in Erfüllung gegangen. Venedig sah glückliche Zeiten. Nach den Heimsuchungen durch die Franken und Longo-

barden konfördert sich allmählich der Kern der späteren glänzenden Handelsstadt; aus der Vereinigung von Rialto und Olivolo entsteht eine Stadt von immer zunehmender kommerzieller Bedeutung, die insbesondere, nachdem im X. Jahrhundert jegliche Abhängigkeit vom oströmischen und vom deutschrömischen Reiche abgestreift war, zu einer Handelsmacht anwuchs, welche den Gütertausch zwischen dem Morgen- und dem Abendlande in den Händen hatte und beherrschte. Am Ende des X. Jahrhunderts dehnt der Doge *Peter II. Orfeolo* (991—1009) die Grenzen Venetiens auf das gegenüberliegende Ufer der Adria aus und legt sich den Titel Herzog von Venedig und Dalmatien bei. Der Besitz von Dalmatien und Istrien wird dem Dogen *Vitale Falieri* (1084—96) vom Kaiser *Alexis* bestätigt. In die Bewegung der Kreuzzüge greift Venedig lebhaft und nicht ohne reichen Gewinn ein. Im Jahre 1172 soll der noch in demselben Jahre infolge eines Aufstandes ermordete Doge *Michiele Vitale II.* die beiden Säulenschäfte der Piazetta aus dem Archipelagus mitgebracht haben. Der eine, westliche, aus rötlichem Granit, trägt heute den früheren Schutzheiligen Venedigs, *St. Theodor*, auf einem Krokodil, der andere aus grauem Granit den geflügelten Löwen von *St. Marcus*. *Motes* setzt die Aufrichtung der beiden Säulen schon in das Jahr 1170 und nennt *Nicola Barattieri* als den Unternehmer dieser Aufstellung. Nach anderen Angaben hätten die Säulen zunächst lange gelagert, bis die eine mit *St. Theodor* 1329 aufgerichtet wurde. Der Marcuslöwe der anderen Säule soll nach einer Angabe bei *Gsell-Fels* im XV. Jahrhundert gegossen, 1797 nach Paris entführt und 1815 zurückgebracht worden sein, aber in Stücken und blind, ohne die Edelsteine der Augen, »dafs er den Fall der Gröfse Venedigs nicht sehe«. Damals stellte *Ferrari* den Löwen wieder her; in neuester Zeit ist er einer wiederholten Wiederherstellung unterzogen worden.

Im Beginne des XIII. Jahrhunderts erlangen die Venetianer unter dem Dogen *Enrico Dandolo* die Herrschaft über den Osten und bringen etwa 1204 die vier antiken, vermutlich von einem römischen Viergespann stammenden Riffe von *San Marco* nach Venedig. In der Zeit der Napoleonischen Eroberungen zieren sie durch eine Reihe von Jahren den Triumphbogen der *Place du Caroussel* in Paris, werden aber 1815 zurückgeliefert.

Das Emporkommen Venedigs hatte eifersüchtige Regungen Genuas zur Folge, die sich zu kriegerischen Verwickelungen auswuchsen, in welchen die Venetianer siegreich blieben und Korfu erwarben. Doch neue kriegerische Unternehmungen mit Genua, durch die Wiederherstellung des byzantinischen Kaisertums (1261) entstanden, führten am Ende des Jahrhunderts (1298) zu einer Niederlage des Dogen *Andrea Dandolo* und zum Frieden von Mailand. Er war aber kein endgültiger; erst nach dem Frieden von Turin im Jahre 1381, zu welchem Genua nach einer schweren Niederlage gezwungen wurde, trat die Republik in eine Periode glücklichster friedlicher Entwicklung. In den Jahren 1402—6 kamen Vicenza, Verona, Bassano, Feltre, Belluno und Padua in venetianischen Besitz; in den Jahren 1418—21 kam hierzu das ganze Gebiet von Friaul, 1428 Brescia und Bergamo und 1440 Ravenna. In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts tritt der Condottiere *Bart. Colleoni* aus mailändischen in venetianische Dienste; Sultan *Mohammed* übergibt um 1480 Albanien, Teile von Dalmatien und Morea an Venedig; 1483 erwirbt dieses Cephalonia und Zante, 1484 Rovigo und Gallipoli, und 1489 wird Cypern nach erfolgter Abtretung durch *Catarina Cornaro* der Mittelpunkt für die orientalischen Unternehmungen der Republik. So tritt Venedig in glücklichen staatlichen und wirt-

schaftlichen Verhältnissen, gross, reich und mächtig in die Renaissance ein. Handel und Wandel bliuhten und brachten unermesslichen Reichtum; Wissenschaft und Kunst wurden in einer Weise wie selten zuvor und nachher gefördert, das legendarische Wort der Stadtweihe wurde thatsächlich zur Wahrheit. *San Marco* wird erweitert und glänzend ausgeschmückt; die Siegeszüge im Orient bringen ihm die Marmorpracht und die Farbenherrlichkeit der Mosaiken; der Tempel erstrahlt golden auf die festliche Menge in und vor ihm. Die Gotteshäuser füllen sich mit Denkmälern der Dogen. Die Kirchen *Santi Giovanni e Paolo* und *Santa Maria dei Frari* werden Ruhmeshallen der ruhmreichen venetianischen Geschichte; der Dogenpalast wird erbaut, ergänzt und nach Brandunfällen in immer glänzenderer Weise wieder hergestellt; kein Königspalast erreicht ihn an Reichtum und Kunst. Allenthalben entfaltet sich die Kultur zu einer wundersamen Kunstblüte.

Aber die Flamme, die am glänzendsten lodert, erlischt am schnellsten. Nicht mit gleichem Glück wie zu Ausgang des Mittelalters behauptete sich Venedig in der Renaissance. Die Eroberung Konstantinopels im Jahre 1453 und die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien 1498 waren für die Macht und den Reichtum der Königin der Adria verhängnisvolle Ereignisse. Nach der Besitzergreifung der östlichen Kaiserstadt dehnten die Türken ihre Herrschaft aus, und in den Friedensschlüssen der Jahre 1479, 1503 und 1540 verlor Venedig Kreta, Cypern, die ionischen Inseln und einen Teil Albaniens. Damit war der Welthandel dahin. Der Seesieg von Lepanto konnte ihn nur zum Teil wieder zurückbringen, und selbst als in einem neuen Türkenkriege 1645—69 Venedig unter seinem Feldherrn *Francesco Morosini* glänzende Siege erfocht, musste es doch infolge einer Niederlage das inzwischen wieder gewonnene Kreta von neuem abtreten. Erst die Niederlage der Türken vor Wien (1683) schwelte die Hoffnungen der Venetianer von neuem; es gelang ihnen, alte Gebietsteile wieder zu erlangen; sie verloren sie aber 1718 zum Teil wieder, so dass in dem Hin und Her der zahlreichen Friedensverhandlungen doch ein Stück um das andere von Venedig abbröckelte; dieses war nach 1718, dem Frieden von Passarowitz, kaum noch eine Macht von bestimmendem Einfluss. Wie aber die Kunsthätigkeit mit dem staatlichen Emporkommen wächst, so ist sie auch auf das engste mit dem staatlichen Niedergange verbunden. —

9. Kapitel.

Mohammedanische Länder.

^{119.}
Allgemeines.

»Wir drehen uns, die Welt steht fest; wir sterben, dies bleibt als Andenken.« Diese Inschrift des Mausoleums der *Mu'mine Châtûn*, der Gemahlin des kühnen selgukischen Emporkömlings *Ildegiz*, in Nachtschewân im Araxesthale, das im Jahre 1186 vollendet wurde, ist nur ein Beispiel für die zahlreichen monumentalen Gestaltungen, in welchen der Mohammedaner pietätvolle Erinnerung festzuhalten und seinen starken Drang nach präsentativem Bewusstsein zum Ausdruck zu bringen suchte. »Es befahl den Bau dieses Grabmals der kundige, gerechte, sicher thronende, siegreiche, grosse König *Schems eddin*, der Hort des Islam und der Muslims, die Erhabenheit der Welt und der Religion,« heißt der übrige Teil der stolzen Inschrift

dieses Denkmals³⁶⁾), und einen noch weit selbstbewussteren Ton schlägt die Inschrift des Mausoleums des *Mahmud Pascha* in Konstantinopel, der 1474 starb und dessen Mausoleum bald nachher errichtet worden sein dürfte, an. »Der Stifter der Wohlthätigkeitsanstalten, der an Charaktereigenschaften Preiswerte, die Quelle der Güte, der Vollkommene, der treue Diener des Sultans, *Mahmud der Edle*, ging, vergewaltigt, zur Seligkeit. Er starb — Gott sei ihm gnädig! — gepréisen als Märtyrer, als Weltabgewandter 878³⁷⁾«. Die Stimmung, die aus solchen Inschriften uns entgegenschlägt, ist allerdings zu einem gewissen Teil auf orientalische Wucherung des Ausdruckes zurückzuführen; nicht zum kleineren Teil aber ist sie der Ausdruck eines starken Ichgefühls, welches auch bei diesen Völkerschaften die leitenden Persönlichkeiten beherrscht, obgleich der Koran (*Qur'an*) eine gewisse Einschränkung dieses Gefühles, wenn auch nicht unmittelbar, so doch mittelbar in gleicher Weise zur Pflicht zu machen scheint, wie alle die Religionen, auf welche sich *Mohammed* in kluger Erwägung der bestehenden Verhältnisse bei der Begründung seiner Macht stützte. Ich sage »scheint«. Denn es ist keine Kleinigkeit, den Koran, den der gelehrte Herausgeber der Uebersetzung von *Friedrich Rückert, August Müller*³⁸⁾, mit Recht einem Schutthaufen bei weitem ähnlicher bezeichnet, als einem wohlgefügten Lehrgebäude, auf alle die Stellen zu untersuchen, welche für unser Denkmalgebiet von Bedeutung sein könnten.

Die Frage, ob der Koran die Nachbildung der menschlichen Gestalt verbietet oder erlaubt, ob also in den mohammedanischen Ländern, mit Ausnahme der Gebiete der schiitischen Perse, welche, von ostasiatischen Einflüssen beherrscht, eine gewisse religiöse Duldsamkeit so weit ausübten, dass sie in dekorativen Arbeiten Kämpfe aus der iranischen Heldenfage oder Vorgänge aus dem Haremssleben zur Darstellung brachten, die absolute Abwesenheit des figürlichen Denkmals auf religiöse Vorschriften zurückzuführen ist, kann um so mehr eine offene bleiben oder beantwortet sich um so mehr von selbst, als die politische Tendenz von *Mohammed's* Lehre durchaus darauf hinausging, bei aller rücksichtslosen Schärfe gegen den Götzendienst, wo es irgend möglich war, an geheiligte Ueberlieferungen anzuknüpfen, alte Vorstellungen zu erhalten und weiter zu pflegen, um auf diese Weise leichteren und umfassenderen Eingang für die neuen Lehren zu gewinnen. »Der Islam ist aus einer auf dem Boden des altarabischen Heidentums vollzogenen flüchtigen und ungleichartigen Vermengung christlicher und jüdischer Ideen hervorgegangen³⁹⁾«. Der in dem Gebote: »Du sollst dir kein Bildnis, noch irgend ein Gleichnis machen« — liegende monotheistische Zug ist in vollem Umfange auf die mohammedanische Lehre übergegangen; der Koran enthält verschiedene Stellen, welche dieses Gebot mit etwas anderen Worten dem Gläubigen mahnend vor Augen führen. Ich erinnere z. B. an Abschnitt 57 der 3. Sure, wo es nach *Rückert's* Uebersetzung heisst:

»Sag ihnen: O ihr Schrifthaber, kommt heran
Zu einer gleichen Rede zwischen uns und euch:
Dafs wir nichts außer Gott anbeten,
Noch ihm abgöttisch beigegeben etwas,
Noch uns einander selber
Zu Herren nehmen außer Gott!« —

120.
Nachbildung
der
menschlichen
Gestalt.



36) Siehe: Deutsche Bauz. 1899, S. 549.

37) Siehe: Deutsche Bauz. 1888, S. 475.

38) Der Koran. Im Auszuge übergetetzt von FRIEDRICH RÜCKERT, herausgegeben von AUGUST MÜLLER. Frankfurt a. M. 1888.

39) Siehe: KREMER, A. v. Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen. Wien 1877.

Oder wenn es im 134. Abschnitt der 7. Sure heifst:

»Und führten über's Meer die Söhne Israels;
Da kamen sie zu einem Volke,
Das mit Verehrung stand vor Bildern,
Und sprachen: *Mose*, mach' uns einen Gott, wie die hier Götter haben!
Er sprach: Ihr seid ein Thorenvolk.
Hier diese, auszurotten ist das was sie treiben,
Und nichtig, was sie thun.

Die Stellen ähnlicher Art lassen sich noch vielfach vermehren, und es bedarf in der That kaum des nackten Verbotes der Nachbildung des Menschen, ihm auf dieser Erde eine bleibende Erinnerung zu verleihen. Vielleicht darf als ein Kennzeichen für diese Stimmung unter anderem auch betrachtet werden, dafs, als die Mohammediäner 629 Mekka eroberten, sie aus der Ka'ba alle Statuen und Idole entfernten, und als sie 655 nach Chr. Rhodos in Besitz nahmen, sie alsbald die Reste des Kolosses zerstörten und verkauften.

122.
Eudämonistischer
Zug
der mohammedanischen Lehre. Es würde nun aber auch dem ganzen eudämonistischen Zuge der Lehre *Mohammed's* geradezu widersprochen haben, für dieses Leben bleibende Erinnerungen anders als im Grabmal zu schaffen. Denn wie *Pantz* in seinem Werke über *Mohammed's* Lehre⁴⁰⁾ es zutreffend auspricht, steht der Begriff »Gott« in einem nur äußerlichen Verhältnisse zu den Gläubigen; Gott ist der orientalische Despot, vor dem man knechtisch in den Staub sinkt. Von den inneren ethisch-religiösen Idealen und Forderungen, die das Christentum auszeichnen, von der Nächstenliebe, von der guten That um ihrer selbst willen, von der allbarmherzigen Liebe, kurzum von allen edlen und uneigen-nützigen Regungen findet sich in den Lehren des Mohammedanismus kaum eine Spur; die treibende Kraft ist hier die Belohnung in einem besseren Jenseits, die Verheissung eines mit allen erdenklichen sinnlichen Reizen ausgestatteten Lebens im Himmel, also eine Art naturalistischer Auffassung des Jenseits. »Wisset, das irdische Leben ist nur ein Spiel, nur ein Scherz. Die Pracht, die Sucht nach Ruhm und die Vermehrung der Reichtümer und Kinder gleichen den Pflanzen, durch Regen genährt, deren Wachstum den Landmann erfreut, die aber dann dürre und, wie du siehst, welk und zuletzt verdorrte Stoppeln werden. In jenem Leben erhalten die, so dem Irdischen nachstreben, schwere Strafe, die aber, welche demselben entsagen, Ver-föhnung von Gott und Wohlgefallen. Das irdische Leben ist nur ein Vorrat von Täuschungen.« — Dies ist die Schilderung des irdischen Lebens in der 57. Sure. Und in der 36. Sure heifst es: »Die Gefährten des Paradieses werden an jenem Tage nur ganz der Lust und Wonne leben und sie und ihre Frauen in schattenreichen Gefilden auf herrlichen Polsterkissen ruhen. Die schönsten Früchte und alles, was sie nur wünschen, sollen sie dort haben.« Solcher Stellen enthält der Koran noch zahlreiche, z. B. in der 35. Sure, wo es heifst: »In Edens Gärten sollen sie geführt und dort geschmückt werden mit Armbändern von Gold und Perlen und Kleider tragen von Seide und sagen: Lob sei Gott, der alle Sorgen nun von uns entnommen hat⁴¹⁾!« — Kann es diesem eudämonistischen Zuge gegenüber, der die Glückseligkeit in einem anderen Leben verheisst, das besser ist, als das Leben auf dieser Erde, kann es da wundernehmen, wenn man die Erdenlaufbahn möglichst spurlos abzuschliessen sucht und alle Kraft, allen Reichtum, alle Sorgfalt, also das gesamte

⁴⁰⁾ Siehe: *PANTZ*, O. *Mohammed's Lehre von der Offenbarung*. Leipzig 1898.

⁴¹⁾ Der Koran. Aus dem Arabischen wortgetreu neu übersetzt und mit erläuternden Bemerkungen versehen von L. ULLMANN. 8. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1881. S. 472 f.

Denken und Fühlen auf die Grabstätte zu vereinigen trachtet? Entspricht dies nicht der ganzen Tradition des Altertums, und kann es auffallen, wenn die Grabstätte zum erhabensten Denkmal, welches dem Gotteshause nicht nachsteht, erhoben wird? Wir wissen aus dem schönen Buche des Grafen *Adolf Friedrich von Schack* über »Die Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien«, dass z. B. fast alle oma-jadischen Herrscher ihre Regierung durch glänzende Denkmäler der Architektur zu verherrlichen suchten, und dieser große Sinn geht auf den Denkmalbau, welcher der Bau und die Entwicklung des Mausoleums ist, über. Der arabische Dichter *Makkari* besingt diese Pflicht der Fürsten:

»Ein Fürst, der Ruhm begehrt, muss Bauten gründen,
Die nach dem Tode noch sein Lob verkünden.
Du siehst, aufrecht noch steh'n die Pyramiden,
Und wie viel Kön'ge sind dahingeschieden!
Ein großer Bau, auf festem Grund vollbracht,
Gibt Kunde, dass sein Gründer groß gedacht.« —

In der gesamten mohammedanischen Baukunst erfreut sich das Grabmal einer auszeichnenden Formgebung selbst gegenüber den Moscheen und anderen monumentalen Bauwerken. In Aegypten und in Syrien kamen die Mohammedaner in Länder, die mit christlichen Kirchen und Klöstern übersät waren. In diesen Ländern spielte der Kuppelbau eine hervorragende Rolle, und es begreift sich daher, wenn auch die Mohammedaner ihn bereitwillig aufnahmen. Interessant ist dabei, dass nach *Franz Pascha*⁴²⁾ die Kuppel als Grofskonstruktion, wie bei der Agia Sofia, in der Blütezeit nicht ausgeführt wurde, wenn sie aber verwendet wurde, mehr bei Denkmalbauten als bei Moscheen Anwendung fand. »Nur über den Gräbern hoher Persönlichkeiten und an den Mausoleen der Moscheen findet man in Aegypten Kuppeln allgemein, wie bei den Moscheen Sultan Hasan, Barkuk, Kait-Bai, El-Ghuri u. a., aber niemals zur Einwölbung der Gebträume (einige Gebträume aus der osmanischen Periode etwa ausgenommen).« Sie werden dabei in jeder Weise durch die Verwendung kostbarer Baumaterialien und durch Schriftzeichen oder ornamentale Bildungen unter reicher Verwendung fatter Farben geschmückt.

Aus dieser bevorzugten künstlerischen Behandlung ist schon zu erkennen, dass das arabische Denkmal keine Angelegenheit des Volkes weder im altruistischen Sinne, noch im Sinne seiner Ausbreitung war. Die vereinzelten humanen Züge der mohammedanischen Kultur waren nicht geeignet, den absolutistischen Despotismus zu mildern, geschweige zu beseitigen. Wenn auch der orientalische Rationalist *Nazzām*, der um 835 nach Chr. lebte, als erste Vorbedingung des Wissens den Zweifel forderte und mit diesem Satze den gärenden und zerstörenden Keim in das absolutistische Autoritätsprinzip des Islams legte; wenn auch die Rechtschule in Bagdad Lehren vertrat, welche zum Teil unsere heutigen Rechtsbegriffe übertreffen; wenn man den Grundfatz auffstellte, dass das Leben eines Nichtmohammedaners oder eines Sklaven ebensoviel wert sei wie das eines Rechtgläubigen oder eines Freien; wenn man die Frage erörterte, ob ein Weib das Richteramt ausüben könne oder nicht, ob Nichtmohammedaner zu Staatsanstellungen zuzulassen seien, und wenn es auch zahlreiche humane Stimmen gab, welche alle diese Fragen bejahten — so war diese humane Strömung doch nur die Strömung einer kleinen Gruppe von Gelehrten und ihres Anhanges. Das Verhältnis des Volkes zu den herrschenden Faktoren war das einer orientalischen

122.
Ethik
des mohamme-
danischen
Denkmals.

⁴²⁾ Siehe Teil II, Bd. 3, zweite Hälfte (Die Baukunst des Islam. Von FRANZ-PASCHA) dieses »Handbuches«.

Despotie, das Verhältnis des Volkes zum religiösen Gedanken das einer Religionsdespotie. Es konnte auch nicht anders sein; denn Staatswesen und Kultus sind im Altertum unlösbar verbunden. Es verschmolz die Idee der Souveränität mit jener der höchsten religiösen Würde. In Griechenland und Rom verrichtete der König priesterliche Handlungen; der Kalif ist der Stellvertreter des Gesandten Gottes. Und als im arabischen Staatswesen das Staatsoberhaupt eine Bezeichnung erhalten sollte, gab man ihm das Wort, mit welchem man ursprünglich den Vorbeter bezeichnete. Dem Volke fehlte das Selbstbestimmungsrecht. Infolgedessen nimmt es nicht an den Segnungen teil, mit denen eine hochentwickelte Kultur ein Volk zu bereichern pflegt. Die Errungenschaften dieser Kultur bleiben vielmehr das Vorrecht einzelner ausgewählter Kreise oder Personen, von welchen sie auch als Vorrecht beansprucht und gehütet werden. Dies kommt insbesondere beim Bau der Mausoleen zu einem sprechenden Ausdruck.

^{123.}
Mausoleen.

Die Mausoleen werden entweder von hervorragenden fürtlichen Personen oder von den Großen des Reiches meistens für sich selbst oder aber auch von anderer Seite den Schechs, den Heiligen, an der Stelle errichtet, an der sie starben. Sie sind Werke, mit denen unter allen Umständen eine Auszeichnung und eine Erinnerung verbunden ist und die auch eine dementsprechende architektonische Behandlung erfahren. Wenn auch vielfach die herrschenden Familien ihre Grabstätten in besonderen Räumen der Moscheen anlegten, so ist doch ebenso häufig das selbständige Mausoleum. Daselbe besteht aus einem würfelförmigen Unterbau mit Kuppel, in deren Rund vielfach gestaltete Ecklösungen überleiten. Je nach der Bedeutung des Baues und dem Reichtum seines Errichters werden Material und Schmuck bestimmt. An diesen Bauwerken entfaltet die mohammedanische Kunst ihr bestes Können. Die Bedeutung des Mausoleums ist dadurch gekennzeichnet, dass ihm die Kuppel als Eindeckung vorbehalten blieb. Eine eigenartige Anlage mit zwei Kuppeln und dazwischen gespanntem Bogen bietet das Mausoleum *Um-es-Sultan Hasan* aus den Mameluckengräbern bei Kairo, ein Werk des XV. Jahrhunderts. Zu den schönsten Beispielen der westislamischen Kunst gehört die Gruppe der Kalifengräber und in ihr das Grabmal des Sultan *Solimán-ibn-Selím* aus dem XVI. nachchristlichen Jahrhundert, ein graziöser Kuppelbau mit Zinnen und reich ornamentierter Kuppel. Als Schech- oder Heiligengräber sind zu nennen das Mausoleum des Schech *Ru'ey* und das Grabmal des Schech *Manaui*, beide in Kairo und von einfacher Anlage.

^{124.}
Grabmoscheen.

Einen wesentlichen Teil der mohammedanischen Denkmalbauten bilden die Grabmoscheen. Sie sind Moscheen, in welchen der Gebetraum in seiner Ausbildung zurücktritt und andere Anlagen der Baugruppe, wie die Mausoleen, Wohnungen und die Wohltätigkeitsanstalten, in ihrer Bedeutung mehr hervortreten. Denn es sind vielgestaltige Bauwerke, um die es sich hier handelt. Man kann sie auch durch humane Anstalten aller Art erweiterte Mausoleen nennen. Die berühmte Nekropolis der Kalifengräber bei Kairo enthält hervorragende Beispiele dieser Art; so die Grabmoschee des *Barkuk* zu Kairo, 1384 durch den Architekten *Scherkis-el-Haranbuly* als eine fast quadratische Anlage errichtet, die sich mit Bogenhallen um einen geschlossenen Hof gruppiert und in zwei stattlichen Kuppelbauten in den äußersten Ecken des Quadrates die Grabmäler enthält; hinter den Bogenhallen liegen die Räume für Pilger und Schüler, außerdem gibt es Wohnräume, Anlagen für die Waschungen u. s. w. Eine stattliche Anlage von 103 m Breite, eine der größten Anlagen Aegyptens, ist die 1456 nach Chr. erbaute Grabmoschee des Sultans *Malek-el-Ashraf-Ināl*, die nördlichste

in der Gruppe der Kalifengräber bei Kairo, eine unregelmäßige Anlage, deren Kuppelbau rechts herausgerückt ist. Ferner ist hier zu nennen die Grabmoschee der *Sitte Rokaiah* zu Kairo, aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts, dann die um 1500 erbaute Grabmoschee des Emir *Kebir*, im südlichen Teile der Nekropolis von Kairo.

Wenn auch die fortgesetzten Forschungen und Auffindungen neuer Denkmale resten die Kunst des Islam des bisher ihr zugeschriebenen Charakters eines einheitlichen Ganzen entkleidet und sie in verschiedene, geographisch und ethnographisch voneinander getrennte Zweige aufgelöst haben, so bleibt doch in der weiten Ausdehnung der mohammedanischen Welt, von den verschwundenen Werken auf spanischem Boden bis zu den erhaltenen Marmorbauten Indiens, das Denkmal, welches beinahe ausschließlich die islamitische Denkmalkunst darstellt, das Mausoleum, das gleiche; in Einzelheiten ist es örtlich gefärbt, in Anlage und Aufbau aber von den gleichen Grundzügen beherrscht. Der Reichtum der erhaltenen Beispiele wächst im Fortschreiten von Westen nach Osten. Sehr spärlich sind die Reste in Spanien und Sizilien; über die iberische Halbinsel sind nach ihrer Einnahme durch die maurischen Könige Nordafrikas und nach dem Erlöschen ihrer Herrschaft im XV. Jahrhundert mit der Periode der Entdeckungen Ereignisse hereingebrochen, welche mit den Resten des Mittelalters scharf ins Gericht gingen. Auch aus dem nordwestlichen Afrika wird wenig für die Denkmalkunst gewonnen, schon deshalb nicht, weil hier die mohammedanische Staatenbildung nicht mit jener Ruhe und zeitlichen Entwicklung stattfinden konnte, daß Kunst und Wissenschaft ernste Pflege hätten finden können. Ein Mittelpunkt hierfür wird erst der nordöstliche Küstenraum des afrikanischen Kontinents. Von Aegypten bis nach Indien erhalten wir in den Mausoleen eine Kette von Denkmälern, in welchen sich die besten Eigenschaften arabischer Kunstuübung mit einer ausgezeichneten Behandlung des Materials vereinigen.

125.
Verbreitung
des
Grabdenkmals.

In der Nekropole der alten Kalifenstadt Kairo tritt uns eine Denkmalanlage ohnegleichen entgegen. In einer Ausdehnung von beinahe 6 km erheben sich die Kuppelgräber und Mausoleen. Die bedeutendsten unter ihnen sind von den Fürsten der Tscherkessendynastie errichtet, und unter ihnen ragt wieder das Mausoleum des Sultans *Kait-Bai el-Melek el Aschraf abul-Nasr*, das 1463 errichtet wurde, hervor. *Kait-Bai* errichtete sich seine Grabmoschee zu Lebzeiten; er starb nach 28jähriger Regierung 1496. Er brachte Aegypten und die von ihm abhängigen Länder zu hoher Blüte; in Syrien, in Arabien, in Mesopotamien waren glückliche Zeiten, und deshalb ist sein Denkmal eines der flattesten und künstlerisch bedeutungsvollsten; es bedeutet den Abschluß einer halbtausendjährigen Bauperiode arabischer Herrschaft im Nillande. Vom Nillande führt die Entwicklung weiter zunächst nach Konstantinopel und von hier nach den nördlichen Gebieten von Kleinasien und nach Persien. In Konstantinopel ist das Mausoleum des *Mahmud Pascha*, des ersten wahrhaft großen Grofsveziers des osmanischen Reiches, »welcher in feiner Liebe zu den nützlichen Einrichtungen des Friedens bleibende Denkmale hinterließ: Moscheen und Bäder zu Konstantinopel und Sofia, Kollegien, Spitäler, Karawanserais u. s. w.⁴³⁾« und welcher den Tod des Märtyrers erdulden musste, ein hervorragendes Denkmal: ein achtseitiger Kuppelbau mit reichen Einlegearbeiten in glasiertem und unglasiertem Thon, ein feines Werk mohammedanischer Bau- und Flächenkunst, welches *Mahmud Pascha*, der 1474 starb, vielleicht selbst noch hat errichten lassen. Die charakteristische Inschrift dieses Denkmals ist schon erwähnt.

⁴³⁾ Siehe: Deutsche Bauz. 1883, Nr. 78.

Die grossartigste und umfangreichste Entfaltung des Mausoleums erfolgte durch die Mohammedaner in Indien. Sie blieben dabei bis zu einem gewissen Grade der Tradition des näheren Orients und des Abendlandes getreu, da sie ja ihren fertigen Baustil mitbrachten und denselben den klimatischen Verhältnissen des neuen Landes anpassten. Die Frage, ob hier oder an den Ufern des Mittelmeeres die mohammedanische Kunst ihre höchste Blüte getrieben hat, lässt sich nicht leicht entscheiden⁴⁴⁾. Vielfach waren die Mohammedaner in der Lage, mit dem Kunstbesitz der alten Inder frei schalten und walten zu können. Die Menge alter monumentalier Bauwerke, noch aufrecht und im Gebrauch oder Ruine, ist kaum in einem Lande der Erde so gross wie in Indien. Im Süden und südöstlichen Teile der Halbinsel, in Madura, Trichinopoly und Tanjore sind die alten Bauten noch wohl erhalten und von den einfallenden nordischen Zerstörern, zu welchen auch die Mohammedaner zählen, nicht erreicht worden. Wo sie aber dem Sieger zur Beute fielen, wurden die Trümmer benutzt, neue Bauwerke aufzurichten. Dieser Vorgang wird durch Inschriften bezeugt, die bisweilen über die Verwendung alter Bauten bei neuen Rechenschaft abzulegen suchen. Dagegen hat die mohammedanische Bauweise nichts oder nur wenig von den indischen Elementen in ihren Stil aufgenommen, sie sondert sich in ausgesprochener Weise von den Bauten der Urbevölkerung ab. Ihre Ausbildung weist, namentlich in den Mausoleen, überall auf byzantinischen Ursprung hin⁴⁵⁾. Auf einer Grundlage, welche aus Elementen der späten Antike, aus Bestandteilen der byzantinischen und fassanidischen Kunst gemischt ist, hat sich die Kunst der ostislamitischen Länder entwickelt, und sie hat durch diese von verschiedenen Seiten zusammenströmenden Einflüsse einen von der westislamitischen Kunst, welche in Spanien und Sizilien stark mit normannischen Elementen versetzt ist, völlig verschiedenen Charakter angenommen. Innerhalb dieses Charakters hat bei den Bauwerken unseres Gebietes, also bei den Denkmalbauten, eine Entwicklung stattgefunden, die ihren eigenen Weg geht; die Denkmäler erfahren mit dem schrittweisen Fortschreiten nach Osten eine stetig fortforschende Bereicherung des Aufbaues. Die Entwicklung geht vom einfachen Typus aus, den die als acht- und zehneckige Turmbauten mit kegelförmigem Dach gebildeten Denkmäler darstellen, welche als Grabmäler in den vorderasiatischen Gebieten erhalten sind und sich in ihrem Aufbau auf Vorbilder der armenisch-christlichen Kunst stützen. Zwei hervorragende Beispiele dieser Art sind uns durch die feinsinnigen Aufnahmen von Eduard Jacobsthal zu näherer Kenntnis gebracht worden. Es sind dies das Mausoleum des *Zūsuf Ibn Kutaijir*, erbaut 1162 nach Chr., und das 1186 vollendete Mausoleum der *Mu'mine Chātūn*, der Gemahlin des *Ildegiz*, beide bei Nachtschewān im Araxesthale⁴⁶⁾. *Ildegiz* war ein kühner selgukischer Emporkömmling, der die Provinz Adarbaigān um die Mitte des XII. Jahrhunderts beherrschte. Das Grabmal seiner Gemahlin, die mit Vorliebe, wie es scheint, in Nachtschewān wohnte, errichtete der Architekt *Ibn Abi-Bekr*, wie eine Inschrift über dem Portal bezeugt. Wer *Zūsuf Ibn Kutaijir* war, weiß man nicht, vielleicht ein Feldherr des *Ildegiz*, vielleicht einer feiner Minister. Die Inschrift gibt darüber keinen Aufschluss; sie sagt bloß, es sei das Grabmal eines hohen Staatsbeamten, des »Eckpfeilers der Religion«, der »Schönheit des Islams« u. f. w. So einfach die Grundform dieser beiden hervorragenden und wichtigen Denkmäler

⁴⁴⁾ Siehe: BÜCKMANN, W. Reise nach Indien. Als Manuscript gedruckt. Berlin 1893. S. 80.

⁴⁵⁾ Siehe ebenda, S. 78 f.

⁴⁶⁾ Siehe: Mittelalterliche Backsteinbauten zu Nachtschewān im Araxesthale. Deutsche Bauz. 1899, S. 525 ff.

ist, so reich ist ihr dekorativer Schmuck. Mit einer köstlichen Ausbildung des Ziegelmosaiks, welches die Flächen netzartig überzieht, verbindet sich bei dem Denkmal der *Mu'mine Châtün* eine feine Glasierung. Diese beiden hervorragenden Denkmäler gehören zu den bescheidenen Ueberresten, welche die verheerende Mongolenherrschaft unter *Dsingis Chan* in den kleinasiatischen und persischen Gebieten hinterlassen hat.

Seit der Mitte des XI. Jahrhunderts fallen turkomanische und mongolische Stämme verheerend in Persien und Kleinasien ein und verwüsten, bis an das Mittelmeer ziehend, die in den Oxusländern und in Afghanistan unter dem Sultan *Machmud von Ghasna* blühenden Kulturen. Auf den Trümmern dieser Reiche erblüht im XIII. Jahrhundert in Kleinasien das Sultanat von Ikonium und wird unter kraftvollen Hérrschern aus dem selgukischen Stämme ein Mittelpunkt persischer Kunst und Kultur. Erhalten sind die schönen Denkmäler des Sultans *Alaeddin Kai Kobad I.* (1219—36). »Auf den Trümmern des in sich zerfallenden Mongolenreiches entstanden dann im Laufe des XIII. Jahrhunderts kleinere Staatengebilde, so im nordwestlichen Persien, in der heutigen Provinz Aderbeidjan, die Reiche der Ilchane mit den Hauptstädten Tabris und Sultanieh. Einer der besten Kenner persischer Kunst und Geschichte hat diese Staatengebilde mit den kleinen Kunstdzentren Italiens zur Zeit der Renaissance verglichen, und zwar im Hinblick auf die Feinheit der künstlerischen Empfindung und die Sicherheit des technischen Könnens⁴⁷⁾.« Nun entstehen im Laufe der Jahrhunderte und in längeren Zeiträumen ruhiger Entwicklung jene Werke monumental er Erinnerung, bei deren Anblick man, um mit dem *Grafen Schack* zu reden, »die grosse Seele des Orients« auf sich einwirken fühlt. Eines der glänzendsten indischen Mausoleen ist das in der Zeit von etwa 1630—47 auf Befehl des Königs *Zehan*, des Bewohners von zwei Paradiesen und der Sternenwelt, durch den Baumeister *Isa Mahomed* errichtete Mausoleum der Lieblingsgattin des Schah *Zehan*, *Taj Mahal*, in Agra. Es ist eine von Türmen umgebene, grossartige Kuppelanlage. Durch einen imposanten Portalbau aus rotem Sandstein, mit Marmorintarsien geschmückt, betritt man einen von Hallen umgebenen Vorhof von 170 m im Geviert, von wo aus man durch einen gleichen Thorbau in den quadratischen Haupthof von etwa 550 m Seite gelangt. Auf einer erhöhten Terrasse aus rotem Sandstein von mehr als 90 m im Quadrat erhebt sich der mächtige Kuppelbau, flankiert von vier durchbrochenen Türmen und vier schlanken Minarets an den Ecken der Umfassungshallen. In den Ecken des Hofes stehen vier schlanke, rote Turmbauten mit Marmorkuppeln, welche im Verein mit dem dunklen Cypressenvordergrund und dem spiegelnden Wasserbecken den Hauptbau in der indischen Sonnenbeleuchtung weiß erstrahlen lassen. Das Innere hat ungemein starke Mauerkörper, aber nur mäsig grosse Räume, von welchen der Kuppelraum die Sarkophage der *Mumtáz Mahal* und des *Zehan* enthält. Die Massenhaftigkeit des Mauerwerkes erinnert an den Pyramidenbau und seine Grabkammern. Mit Recht hat ein Schriftsteller von Schah *Zehan* und seinem Geschlecht, den *Pathans*, gesagt: »Sie entwerfen wie Titanen und führen aus wie Goldschmiede.« Das ganze Gebäude zeigt die feinste Technik; alles ist reich ornamentiert mit farbigen Intarsien, in welchen sich selbst Edelsteine befanden⁴⁸⁾.

Anschliessend hieran wäre das Mausoleum des *I'timadu-Daulah* in Agra zu erwähnen, die Grabstätte des Premierministers des Kaisers *Zehangir*, welche im

⁴⁷⁾ Siehe: SARRE, F. Führer durch die 81. Sonderausstellung des Kunstgewerbe-Museums in Berlin. Berlin 1899.

⁴⁸⁾ Siehe: BÖCKMANN, a. a. O., S. 46 ff.

Stil des *Taj Mahal* ausgeführt ist, nicht so umfangreich, in mancher Beziehung aber feiner.

Das Mausoleum zu Sikandra, das Grabmal *Akbar des Großen*, welches sich dieser selbst errichtete, besteht aus einem mächtigen, massiven Unterbau von 100 m Seite mit zahlreichen gewölbten Einzelräumen. Der mittlere größere Raum enthält das Grab *Akbar's* in einer Art Krypta; in einer Kapelle darüber befindet sich eine Nachbildung des Sarkophags. Das Mausoleum wurde 1603 von *Dschehan* errichtet und erhebt sich in fünf Stockwerken gegen 30 m hoch. Die unteren vier Geschoße bestehen aus rotem Sandstein, das oberste aus Marmor. Der Bau ist durch zahlreiche Baldachinbauten bereichert und in seiner Masse zerklüftet. Das Denkmal ist ein Beispiel für die vollkommene Entwicklung des arabisch-indischen Stils, der sich z. B. am Grabmal des Sultans *Tughlak Schah* bei Delhi noch in einem gewissen Uebergangsstadium befindet. Dies Grabmal ist ein einfacher Kuppelbau auf einem würfelförmigen Unterbau, dessen Mauern nach oben stark zusammenlaufen.

127.
Schmuck
der
Grabmäler.

Das Grabmal als Mausoleum und die Grabmoschee werden mit allem dem reichen Schmuck bedacht, über welchen die mohammedanische Kunst verfügt. Zum Unterbau wird das beste Steinmaterial verwendet; die Öffnungen erhalten reich ornamentierte Umrahmungen, die entweder durch in den Stein eingehauene Ornamente oder mit glasierten Thoneinlagen gebildet werden. Wo, wie im Araxesthale, der Ziegel das herrschende Baumaterial ist, wird die ganze Kunst des Ziegelmosaiks mit feinen überraschend vielen und reichen ornamental Bildungen benutzt, die Flächen der Denkmäler völlig zu überziehen. Wo an die Stelle des kegelartigen Aufbaues der Kuppelaufbau tritt, da wird auch dieser, wo er auf dem Unterbau aufruht, von einem reichen Zinnenkranz umrahmt und über und über mit Ornament und Farbe bedeckt und leuchtet weithin goldig in der glühenden Sonne des Orients. Dem Aeußeren folgt das Innere, in welchem das polychrome Holz und das farbige Gipsornament eine Rolle spielen. Bisweilen wird auch die Kuppel selbst aus Gips gebildet, in welchen die ornamental Formen eingeprefst und reich mit Farben bedeckt werden.

Beim prächtigen Grabmal des *Chodabende Chan* (1304—16) in Sultanieh, einem eindrucksvollen Kuppelbau, hat die ornamentale Auschmückung eine Weiterbildung in dem Sinne erfahren, dass die Anwendung buntglasierter Ziegel, die in ihren Anfängen an den selgukischen Mausoleen in Nächtschewān beobachtet wurde, in umfangreicher Weise stattfindet. Auf das Grabmal wird der feinste Schmuck ausgegossen und, wenn möglich, die Wirkung des Inneren gegen die des Aeußeren noch gesteigert. So sind im Inneren dieses Grabmales von Sultanieh unglasierte Ziegel mit Reliefornamenten von schmalen farbigen Streifen eingefasst, und es sind in der Bekleidung der Wände, vor allem der Gebetsnische, mit geschnittenen Stuckdekorationen naturalistische Blumenmuster, Ornamente und Inschriften in bewunderungswürdiger Schärfe modelliert.

Ein weiterer Schritt in der Auschmückung wird in Zentralasien bei den Bauten unternommen, mit welchen *Timur der Eroberer* (1379—1405) seine Hauptstadt Samarkand auszeichnete. Hier tritt durch persische Arbeiter das Fliesen- oder Fayencemosaik auf, wie es sich auch in Konstantinopel am Mausoleum des *Mahmud Pascha* († 1474) zeigt. Eines der prächtigsten Beispiele mohammedanischer Grabmalkunst, welches den Schmuck des Fliesenmosaiks in einem hervorragenden Masse zeigt, ist die weitläufige Grabmoschee des Schech *Safī* in Ardebil, östlich von

Taebri. Ardebil bildete im XVI. und am Anfang des XVII. Jahrhunderts gleichsam das Nationalheiligtum der Perfer; denn die safidischen Sultane, die in der Mitte des XVI. Jahrhunderts zum erstenmal wieder seit der sassanidischen Zeit eine Einigung des persischen Volkes vollbrachten, verehrten hier das Grabmal ihres Ahnherrn, des sagenhaften Schech *Safi*. Aufser ihm liegt der Gründer der Dynastie, Schech *Ismail I.* (1502—24) hier bestattet. *Sarre* gibt⁴⁹⁾ eine ausführliche Schilderung des dekorativen Schmuckes dieses Grabmales, das unter den Nachkommen des Schech *Ismail I.*, vor allem unter Schech *Abbas dem Grossen* (1587—1629), der gewaltigsten Persönlichkeit der neueren persischen Geschichte, »deffen Name noch heute neben dem *Alexander des Grossen* und des Saffaniden *Khosroes* in der Erinnerung des Volkes lebt«, vergrößert und reicher ausgeschmückt wurde. Der schönste Schmuck des Bauwerkes besteht in dem Fliesenmosaik, das die Wände der Höfe, die Fassade der Hauptmoschee und das Grabmal des Schech *Safi* mit seinen leuchtenden Farben bedeckt. In diesem, wohl dem XVI. Jahrhundert angehörigen Mosaik, »mischen sich in die rein ornamentalen Ranken der früheren Zeit vegetabilische Motive mit Blumen und gezackten Blättern; das chinesische Wolkenband findet sich häufig, ja selbst Tierfiguren, wie auf einem prächtigen Felde am Hauptportal, wo zwei Pfauen zu beiden Seiten einer Vase angebracht sind... Von magischem Reiz ist das Innere des Mausoleums; hinter einem goldenen Gitter, bis zu welchem der Ungläubige nur vordringen darf, erblickt man den Sarkophag des Heiligen und vor ihm in alten Bronzeleuchtern brennende Kerzen. Der Sarkophag, mit kostbaren Brokatstoffen bedeckt, ist in Holz geschnitten und mit Elfenbeineinlagen versehen; an den vier Ecken sind goldene, mit Edelsteinen besetzte Knäufe angebracht.« Diese Prachtliebe steigert sich sowohl mit der vorrückenden Zeit, wie auch mit dem weiteren Vordringen gegen Indien. Unterstützt wurde sie im Verlaufe des XVII. Jahrhunderts durch die hohe politische Machtstellung der Safiden-Sultane, um im XVIII. Jahrhundert allmählich ihrem Niedergange entgegenzugehen. —

Unter nimmt man den Versuch, aus den vorstehenden Ausführungen einen allgemeinen Schluss auf die Denkmalkunst der Mohammedaner zu ziehen, so wird man bald erkennen, dass auch letztere sich dem allgemein menschlichen Verlangen, auf dieser Erde eine Erinnerung zu hinterlassen, nicht entziehen konnten. Weder der Despotismus, in welchem die Völker religionspolitisch und sozialpolitisch lebten, noch auch alle Verheissungen auf ein glückliches Leben nach dem Tode, weder die Knute der tyrannischen Obrigkeit, noch die Verlockungen des Korans vermochten die Menschen des Reiches des Propheten von den natürlichen Empfindungen des irdischen Lebens abzuwenden. Freilich, bei allen humanen Einrichtungen, welche wir in den verschiedenen Phasen des Mohammedanismus treffen, war das Denkmal keine Angelegenheit des Volkes; es entsprang nicht einmal dem praktischen Altruismus. Es war eine Angelegenheit der Könige und der sie umgebenden Grossen des Reiches. Wer in einem Mausoleum bestattet sein und seine Verdienste der Nachwelt übermachen wollte, musste schon selbst dafür Sorge tragen, dass es errichtet wurde. Zahlreich sind die Nachrichten, in welchen uns von Erinnerungsmalen auf Grabstätten berichtet wird, die noch bei Lebzeiten durch die Besitzer errichtet wurden. Das Interesse des Mohammedaners war in erster Linie ein subjektives; seine Psychologie hatte nur das »Ich« zum Ausgangspunkt, und hiermit mag es auch zusammenhängen, dass wir in der mohammedanischen Kunst lediglich die Architektur zu einer

128.
Schlusswort.

⁴⁹⁾ A. a. O., S. 17 ff.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Entwickelung gebracht seien, nicht aber auch die Malerei und die Bildnerei. Auch hieraus ergibt sich für unser Gebiet die Abwesenheit aller bildnerischen Gestaltungen, welche dem Menschen die Formenbildung entnehmen, und die alleinige Herrschaft des architektonischen Denkmals, welchem die Kunst des Ornamentes, naturalistisch oder meistens in stilistischer Umbildung, in weitgehendster Weise dientbar gemacht wird. Diesen egoistischen Subjektivismus, welcher das Kennzeichen starker und ursprünglicher Naturen von rücksichtslosem Entschluss und von bahnbrechender Thatkraft, von Uebermenschen im Sinne Nietzsche's ist, finden wir in der Zeit der Renaissance in Italien wieder. —

10. Kapitel.

Italien.

129.
Einleitung.

Wilhelm von Humboldt, der feinsinnige Staatsmann *Friedrich Wilhelm III.* von Preussen, schrieb einmal an den Archäologen *Friedrich August Wolf*, mit dem er sich in freundschaftlicher Gemeinsamkeit mit Altertumsstudien beschäftigte: »Der Ruhm ist ein Sisyphusstein, der tückisch entrollt, wenn man ihn nicht immer wieder emporwälzt.« Wer die Geschichte der italienischen Denkmalkunst seit jener Zeit, in welcher sie wie die Kunst überhaupt nach einer Periode völliger Unfruchtbarkeit wieder sich zu regen begann, also seit dem Trecento, verfolgt, wird unablässig an dieses Wort *Humboldt's* erinnert. Die durch die neue Geisteskultur angeregte und unterstützte Bewegung, welche damals einsetzte und sich teils in hochgehenden Wogen, teils in flachem Verlauf bis auf unsere Tage fortsetzte, ist nichts als eine Wiederaufnahme des Geistes, der auf italienischem Boden herrschte, ehe die Römer zu Italienern wurden.

130.
Historischer
Charakter.

Es ist nur ein Bestandteil der sog. »Befreiung des Individuum«, der Erkennung des *Uomo singolare*, wenn wir sehen, dass der Italiener sein Volk keineswegs für ein junges Volk hält, welches seinen Ursprung erst aus der Völkerwanderung ableitet, sondern dass er mit Stolz seine Abstammung auf *Romulus* und *Remus* zurückführt. Die Zwischenzeiten des Verfalles des römischen Reiches, die Völkerwanderung mit der Einwanderung der Goten, Longobarden und Franken, diese umbildende Cäsur in der Weltgeschichte, die den modernen Italiener aus den zahlreichen von außen kommenden Einflüssen erst entstehen lässt, sie bestehen für ihn nicht. Jeder Lehrer der entlegensten Volkschule, jede Bäuerin, der schlichte Mann aus dem Volke, sie alle kennen die *Lupa romana*, welcher sie das Dasein ihres Volkes danken zu müssen wähnen. Die Italienerin, die vor dem Bilde der Madonna als einer Heiligen kniet, um ihre Andacht zu verrichten, faltet nicht in christlicher Weise die Hände, sondern nach altrömisch heidnischer Art hebt sie die ausgebreiteten Arme gegen den Himmel empor, von oben gleichsam den Schutz der Götter erflehdend. Unzählige Volksgewohnheiten geben heute noch Zeugnis von heidnischen Zügen, die aus der Antike herübergenommen sind. Selbst *Macchiavell* hat in seiner Einleitung der florentinischen Geschichte keine Vorstellung davon, dass aus den Römern einst Romanen geworden sind und dass eine Völkerwanderung einen tiefen Einschnitt in die Geschicke der Völker auf italienischem Boden mache. Auch er ist der stolze Italiener, der seine Person mit dem Ruhm der Abstammung von den Gründern Roms glaubt umkleiden zu müssen. Und nicht das allein. Er begehrtden Ruhm selbst auf Kosten der Moral.



Denkmal des *Lorenzo de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz.

Bildh.: *Michelangelo Buonarrotti*.

Handlungen der Regenten und Staaten, welche Gröfse haben, bringen immer mehr Ruhm als Tadel, welcher Art sie auch seien und welches der Ausgang sein möge. »Die *Trifizia*, Verbrechen, kann *Grandezza* haben und *in alcuna parte generosa* sein; die *Grandezza* kann von einer That jede *Infamia* entfernen⁵⁰⁾.« An mehreren Stellen des *Purgatorio* in *Dante's* »Göttlicher Komödie« fordern die armen Seelen des *Inferno*, man möge ihren Ruhm auf Erden erneuern und wachhalten, und es ist bezeichnend, dass an einer weiteren Stelle die Ruhmbegier nur deshalb verworfen wird, weil der Ruhm nicht absolut, sondern von Zeiten und Umständen abhängig sei und von einem grösseren Nachfolger überboten werden könne. Das mögen wohl auch die seelischen Beweggründe gewesen sein, aus welchen 1392 *Carlo Malatesta* die Statue *Vergil's* in Mantua in den Mincio stürzen ließ. Dieser glaubte sich von seinem grossen Vorgänger verdunkelt, und es mag ihm wohl schwer angekommen sein, auf Drängen des Volkes die Statue wieder aufzurichten. Der Ruhm *Vergil's* erwies sich aber doch stärker als die Ruhmbegier des *Malatesta*.

^{131.}
Ruhmbegierde.

Die Ruhmsucht lag damals so sehr in der Zeit, dass sie selbst die Frauen ergriff. Diese suchten ihren Ruhm darin, ihre Schönheit so viel wie möglich glänzen zu lassen. Beim Einzuge von Kaisern und Königen verherrlichten die schönsten und ehrbarsten Töchter der Stadt den Zug durch Gruppen, in welchen sie die Schönheit ihres Körpers unter einem nur leichten Schleier darbrachten. Die Herzogin *Eleonora von Urbino*, die züchtige Ehefrau des sittenstrengen *Francesco Maria I. von Urbino*, mit welchem sie eine 30jährige glückliche Ehe lebte, ließ sich von *Tizian* nackt, halbbekleidet und in den köstlichsten Gewändern in verschiedenen Altersstufen im Bilde verherrlichen. Und diese Züge ließen sich noch vielfach vermehren.

^{132.}
Der Ruhm
und
die Frauen.

So erklärt sich das Ueberhandnehmen des Porträts aus der ausgesprochenen Hervorkehrung persönlicher Eigenschaften. Das Porträt durfte auch nicht idealisiert sein, sondern es musste sich dem allgemeinen Zuge nach Individualismus beugen; es sollte so treu wie möglich sein und die Besonderheiten der einzelnen Persönlichkeit für alle Zeiten bewahren. Es ist aber wieder ein charakteristisches Merkmal der italienischen Kunst und Kultur, dass diese Porträts nicht so sehr auf eine Erfassung des Individuums von innen heraus gerichtet waren und die Gemütsfaite ertönen ließen, sondern dass sie das Individuum im Verhältnis zu den dasfelbe umgebenden Dingen und Geschehnissen darstellten. Selbst in der Wiedergabe der Madonna tritt nicht der göttliche, sondern der repräsentative Zug in erster Linie in die Erscheinung. Diese Eigenschaft tritt klar hervor beim Vergleich irgend einer italienischen Malerschule, z. B. mit der Schule *Van Eyck's* im Norden oder überhaupt mit der Empfindungsweise einer deutschen Schule.

^{133.}
Porträt.

Es ist nun vielleicht für unsere Arbeit nützlich, zurück zu verfolgen, wie weit die ersten Regungen zu individuellem Hervortreten zurückgehen. Wenn oben einzelne Stellen aus *Dante's* »Göttlicher Komödie« für das früh erwachte Ruhmbedürfnis angeführt wurden, so ist doch *Dante* keineswegs als der Bahnbrecher des Individualismus anzusehen, sondern er hat höchstens mit einer dunklen Ahnung »in das gelobte Land hinübergeschaut«. »Wer ist nun,« so fragt *Georg Voigt*⁵¹⁾, »der gewaltige Mensch, der diesen Bann der Korporation durchbricht, der seiner Mitwelt nichts zu danken scheint, der im Umgang mit längst Verstorbenen und mit sich selbst alles

⁵⁰⁾ Siehe: BURKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig 1877. Bd. I, S. 210.

⁵¹⁾ In: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das 1. Jahrhundert des Humanismus. Berlin 1880. S. 131 ff.

geworden ist, was er ist, der sein Ich zum Spiegel der Welt zu erheben und für seine Individualität das Staunen der Mitwelt und den Ruhm der Nachwelt zu fordern wagt?

^{134.}
Petrarca.

Wir nehmen keinen Anstand, *Petrarca* in diesem Sinne den Propheten der neuen Zeit, den Ahnherrn der modernen Welt zu nennen. Die Individualität und ihr Recht treten in ihm zum erstenmale kühn und frei hervor. Wohl liegt auch schon in *Dante*, wenn er finster und einsam durch das Leben schritt, dieses Element verborgen; aber es bricht nur selten und unklar durch seine methodische und disziplinierte Anschauung. *Petrarca* stellt es dagegen in der beweglichsten Mannigfaltigkeit und bis zu den Extremen dar . . . seine größte, mühevollste und verdienstlichste Leistung war sein Selbst . . . es ist in *Petrarca* das ruhelose Drängen und Pochen tiefgreifender Widersprüche, das gewaltige Ringen verschiedener Bildungselemente zur Einheit, welches eben den modernen Individualmenschen ankündigt. Demgemäß sieht er auch die Menschen um sich her in neuer Weise an: er erkennt den Reichtum der Individualitäten, den sie in sich bergen, und wie sie ihre unendlich verschiedenen Wege in der Welt gehen . . . Es fühlte *Petrarca* ein Etwas in sich, mit dem er allein unter den Menschen, allein seinem Gotte gegenüber und weit entrückt dem Seelenleben der Masse da stand.» Diese Konzentration, wie sie in *Petrarca's* Individualität vorhanden war, geht nun in die bevorzugten Naturen der zahlreichen Staatswesen über, aus denen sich das Italien der Renaissance zusammensetzte, und aus ihrem idealen Kampf, aus der gegenseitigen Ueberbietung im Ruhm geht die Blüte der italienischen Kunst hervor.

^{135.}
Bestimmung
der
Bauunter-
nehmungen.

Auch die Alten, auf die man nun zurückgeht, mit Ausnahme der weisen Staatsverwaltung der perikleischen und vorperikleischen Zeit, hielten den Ruhm für das höchste Gut. Er findet in *Alexander dem Großen* einen hervorragenden Repräsentanten. Die römischen Kaiser hatten den Stolz, ihre Weltherrschaft durch Prachtbauten der Nachwelt zu verkünden und sich in ihnen ein Denkmal selbst zu setzen. Und als die Zeiten der römischen Imperatoren in der Renaissance wieder in der Erinnerung auflebten, bauten in Mailand die *Visconti* und die *Sforza*, in Ferrara die *Este*, in Mantua die *Gonzaga* und grofsartiger als alle in Florenz die *Medicäer* und die *Strozzi* lediglich zu ihrem Ruhme. Sie bauten in Wahrheit zur Ehre ihres Namens; selbst Kirchen und Klöster wurden nicht mehr zur Ehre Gottes, der Jungfrau oder der Heiligen errichtet. In fieblerhafter Ruhmsucht ließ Papst *Nicolaus V.* grofsartige Entwürfe für die leoninische Stadt machen, die freilich nie zur Ausführung kamen. Er leitete die Bewegung ein, die zu dem Kunstzeitalter *Julius II.* und *Leo X.* führte, das nur ein Zeitalter des Ruhmes der kunstgesinnten Päpste war. *Petrarca* ist der Prophet dieser neuen Zeit; er ist voll Ruhmsucht. Die Werke *Raffael's* und *Michel-Angelo's* sind in ihrem ersten und tiefsten Grunde nicht religiös, sondern schön, und die Päpste schmeichelten mit ihnen ihrem Ruhmbedürfnis. »Als die Kunst,« wie *Jakob Burckhardt* im »Cicerone« sagt, »nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt war, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zuthaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen,« da war ihre Bestimmung selbst da, wo sie unmittelbar mit kirchlichen Dingen in Beziehung trat, keineswegs eine kirchliche, sondern ihr Ziel war, durch klassische Schönheit die Welt zu erfreuen, und der persönliche Ruhm bestand darin, den höchsten Grad dieser Schönheit hervorgerufen zu haben.

^{136.}
Päpste.

»War es nicht sehr bedeutend, dass ein Papst selbst es unternahm, die alte Basilika St. Peter, Metropole der Christenheit, in der jede Stätte geheiligt, in der

die Denkmäler der Verehrung vieler Jahrhunderte vereinigt waren, niederzureißen und an ihrer Stelle einen Tempel nach den Massen des Altertums zu errichten⁵²⁾? « Und als man den Entwurf zur neuen St. Peterskirche schuf, da ging man nicht etwa von dem Gedanken aus, eine der gesamten Christenheit dienende Stätte der Andacht und Verehrung zu schaffen, sondern Bramante war von dem Bestreben erfüllt, durch Auftürmung des Pantheons auf die Basilika des *Maxentius* einen Bau zu schaffen, der alles Dagewesene übertreffen und der Macht und Herrlichkeit des Papsttums ein unvergängliches und grosartiges Ruhmesdenkmal setzen sollte. Man wird die hierin liegende Gröfse des Gedankens und das fiebrhafte Bestreben, hervorzutreten, am richtigsten würdigen, wenn man sich über die künstlerische Bedeutung des 1609 zerstörten ehrwürdigen Langhauses von Alt-St.-Peter, das dem neuen Prachtbaue *Paul V.* weichen musste, ein Bild macht. Dies geschieht in interessanter Weise durch die Ansicht aus der Vogelschau bei *Crostarosa*⁵³⁾. Was in jenen Zeiten die Päpste für die Kunst zur Befriedigung ihres Ruhmdurftes unternahmen, hat die grössten Züge. Die meisten von ihnen waren so zu beurteilen, wie *Ernst Steinmann Sixtus IV.* schildert: »In seiner Politik ebenso gewissenlos, in seinem Privatleben kaum weniger vorwurfsfrei als die meisten Fürsten der Renaissance in Italien, übertraf der gelehrte, willensstarke Franziskaner sie doch alle durch seine unermüdliche Fürsorge für die praktischen Bedürfnisse seiner Unterthanen, durch ein lebendiges Bewustsein von der Würde und den Pflichten seiner erhabenen Stellung, durch eine so grossartige Förderung aller Künste und Wissenschaften, dass es schien, als ob durch ihn die phantastischen Pläne *Nicolaus V.* Wirklichkeit werden sollten⁵⁴⁾.« Eine Inschrift auf dem Kapitol nennt ihn den *Restaurator urbis*; zahlreiche Denkmäler werden auf seine Anregung zurückgeführt.

Solche Gestalten sind keineswegs vereinzelt. Wenn z. B. auch an der Wiege des *Francesco Sforza* die Musen nicht gestanden hatten, so war er doch einer der Urheber der italienischen Renaissance, welche es verstanden, die grossen Gedanken, die sie als Krieger und Heerführer besaßen, in weitem Blick auch auf die Förderung der Kulturverhältnisse zu übertragen. Er eröffnet die glänzende Reihe der *Sforza*, in der ein *Lodovico Moro* weitaus alle anderen überstrahlt und auch die *Visconti*; er bezeichnet den Gipelpunkt der lombardischen Kunstentwicklung der Renaissance, in welcher die *Visconti* die aufsteigenden Stufen besetzt halten. Sie besaßen einen starken Drang nach Herrschereigenschaft. *Azzo Visconti* errichtete eine Hof- und Grabkirche der *Visconti* in der Nachbarschaft des Domes in Mailand. *Giangaleazzo's* Pläne strebten nach der Königskrone, nach Glanz und Ruhm. Als er sich anschickt, die Certosa von Pavia zu begründen, da schreibt er 1394 nach Siena, sie solle grosartig und gewaltig werden; »quam magis notabile poterimus« ein Werk, das seinesgleichen nicht in der Welt finde, »non erit in orbe simile!« Den Bau des Mailänder Domes fördert er in der Absicht, aus ihm ein Gotteshaus zu machen, das an Gröfse und Pracht allen Kirchen der Christenheit überlegen sei. Er baute als König, der er immer gern sein wollte, und selbst das Kastell zu Pavia, durch den Vater *Giangaleazzo's*, *Galeazzo II.*, ursprünglich in politischer Absicht als eine Stütze seiner Dynastie errichtet, wird durch reichen künstlerischen Schmuck zu einem ruhmvollen Fürstenschlosse, in welchem *Giangaleazzo* im Zeichen der erstrebten

137.
Sforza
und
Visconti.

⁵²⁾ Siehe: RANKE, v., Geschichte der römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten. 9. Aufl. Leipzig 1889.
⁵³⁾ In: *Le basilique cristiane*. Rom 1892. — Siehe auch: Teil II, Bd. 3, erste Hälfte, 2. Aufl. (S. 34) dieses »Handbuches«.

⁵⁴⁾ Siehe: Altes und Neues aus der Sixtinischen Kapelle. Beilage zur Allg. Ztg. 1897, Nr. 125.

Königskrone glänzende Feste abhielt. So konnte Antonio Averlino an Filarete schreiben: »E come de' grandi signori è fama, così a quasi uno heffetto lo hedificio; in suo grado l'uno pell' altro rende lunga fama a noi di loro.« Diese Beispiele lassen sich in ungemeiner Zahl vermehren. Wo eines der zahlreichen Kulturzentren jener Zeit aufblühte, immer bleibt der Ruhm das Haupttriebmittel seines Glanzes.

Ein Beispiel dafür, wie sich selbst in Wohlfahrtsanstalten der Ruhmsinn äußerte, ist das *Ospedale Maggiore* in Mailand. Zunächst seine reiche Aufsenseite, die an den Auspruch des *Sabellicus* erinnert: »Usus tristis, sed frons loci laetissima.« Der Traktat des *Filarete* sieht im vorderen Säulengange des Haupthofes die ganze Erbauungsgeschichte des Hospitals in Fresken vor. »Dem Ruhmsinn dient bei der feierlichen Grundsteinlegung ferner die Beigabe von Schaumünzen ‚berühmter Männer‘ in einem bleiernen Kästchen, sowie die vor dem Portal errichtete Denksäule, welche in Marmorreliefs die Grundsteinlegung und das Bildnis des Baumeisters zeigte. Oben aber ward dieselbe doch durch eine Darstellung der Verkündigungsscene gekrönt; denn *Francesco Sforza* und seine Gattin stellten ihre fürstliche Stiftung ausdrücklich als eine dankbare Widmung an die Gottesmutter hin⁵⁵⁾.«

Mit Recht hat man das Zeitalter *Lorenzo Magnifico's*, *Bramante's*, *Lionardo da Vinci's*, *Raffael's* und *Leo X.* das »goldene« genannt, und wenn *Eugène Müntz* es als »cette belle et radieuse époque« bezeichnet, »où partout éclatent la joie de vivre et le désir de consacrer la vie aux plus hautes jouissances intellectuelles⁵⁶⁾«, so wird man die Triebkraft hierfür in dem gegenseitigen ruhmbedürftigen Ueberbieten der kleinen Höfe des damaligen Italien zu suchen haben. So weit war hierin die italienische Gesellschaft allmählich gekommen, dass sie, wenn auch die Triumphzüge wirklicher Eroberer selten waren, doch bisweilen auf die Triumphe berühmter Römer zurückgriff und diese darstellte. Das kam daher, dass man die römischen Autoren eifrig zu studieren begann und die Römer bewunderte, die von dem Begriff des Ruhmes erfüllt waren und dem Italien der Renaissance eine Parallel zwischen der römischen Weltherrschaft und dem italienischen Dasein aufdrängten. Daher kam man bald zu den wirklichen Einzügen siegreicher Renaissancefeldherren, welche gelegentlich noch durch die Poesie ergänzt und verherrlicht wurden.

138.
Heroenkultus.

Es wäre nun aber eine höchst merkwürdige Erscheinung gewesen, wenn sich neben dem eigenen Ruhmbedarf nicht eine parallele Strömung nach Anerkennung und Darstellung fremden Ruhmes kundgegeben hätte, und wäre es auch nur wieder geschehen, um dem eigenen Ruhmeskränze ein neues Blatt einzufügen. In der That sehen wir auch bei den Italienern das Wort zur Geltung kommen: »Si Dieu n'existe pas, il faudrait l'inventer.« Der Heroenkultus, der zu allen Zeiten, wenn auch unter verschiedenen Erscheinungsformen, seine Herrschaft ausgeübt hat, er hat auch im Zeitalter der Renaissance seine Blüten getrieben und ist keineswegs erst eine Erfindung unseres letzten Jahrhunderts gewesen. Was *Hermann Grimm* in seinem »Michel-Angelo« über den Heroenkultus sagte: »Unser Trieb, Geschichte zu studieren, ist die Sehnsucht, das Gesetz ihrer Funktionen und der sie bedingenden Kraftverteilung zu erkennen, und indem sich unserem Blicke Strömungen sowohl als unbewegliche Stellen oder im Sturm gegeneinander braufsende Wirbel zeigen, entdecken wir als die bewegende Kraft Männer, grosse gewaltige Erscheinungen, die mit ungeheurer

⁵⁵⁾ Siehe: MEYER, A. G. Oberitalienische Frührenaissance etc. Berlin 1897. S. 86.

⁵⁶⁾ In: *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris.

Einwirkung ihres Geistes die übrigen Millionen lenken, die niedriger und dumpfer sich ihnen hinzugeben gezwungen sind. Diese Männer sind die grossen Männer der Geschichte, der Anhaltspunkt für den in den unendlichen Thatsachen herumtaftenden Geist — das befeelte auch die Italiener. Es entstand der Kultus der Geburtshäuser; es kam der Kultus der Gräber auf; die italienischen Städte erinnerten sich ihrer grossen Männer der Vergangenheit. »Es wurde Ehrensache für die Städte, die Gebeine eigener und fremder Celebritäten zu besitzen, und man erstaunt zu sehen, wie ernstlich die Florentiner schon im XIV. Jahrhundert — lange vor Santa Croce — ihren Dom zum Pantheon zu erheben strebten. *Accorso, Dante, Petrarca, Boccaccio* und der Jurist *Zanobi della Strada* sollten dort Prachtgräber erhalten. Noch spät im XV. Jahrhundert verwandte sich *Lorenzo Magnifico* in Person bei den Spoletinern, dass sie ihm die Leiche des Malers *Fra Filippo Lippi* für den Dom abtreten möchten, und erhielt die Antwort: sie hätten überhaupt keinen Ueberfluss an Zierden, besonders nicht an berühmten Leuten, weshalb er sie verschonen möge; in der That musste man sich mit einem Kenotaphium begnügen. Und auch *Dante* blieb trotz aller Einwendungen, zu welchen schon *Boccaccio* mit emphatischer Bitterkeit die Vaterstadt aufstacherte, ruhig bei San Francesco in Ravenna schlafen, „zwischen uralten Kaisergräbern und Heiligengräften, in ehrenvollerer Gesellschaft, als du, o Heimat, ihm bieten könnest“. Es kam schon damals vor, dass ein wunderlicher Mensch ungestrafft die Lichter vom Altar des Kruzifixes wegnahm und sie an das Grab stellte mit den Worten: Nimm sie, du bist ihrer würdiger als jener — der Gekreuzigte⁵⁷⁾.« Die italienischen Städte erinnern sich namentlich auch ihrer berühmten Männer aus dem Altertum: Neapel schützt das Grab *Vergil's*, auf den die Mantuaner eine Münze prägen. Padua gedenkt seines trojanischen Gründers *Antenor* und des *Titus Livius*; Sulmona bedauert, nicht die Ueberreste des *Ovid* zu besitzen, während sich Parma freut, dass *Cassius* in seinen Mauern schlafe. Como errichtet die beiden *Plinius*-Statuen an seinem Dom, als an die Architektur angefügte Baldachindenkmäler. Ein Lobredner von Padua, *Michele Savonarola*, vermerkt mit Genugthuung, dass berühmte auswärtige Krieger in der Stadt begraben lägen: *Pietro de Rossi* von Parma, *Filippo Arcelli* von Piacenza und *Gattamelata* von Narni, der auf seinem ehernen Reiterbilde wie ein triumphierender Cäsar erschien. —

Vom Grabmal geht auch die Denkmalbewegung der Renaissance aus, um sich von hier aus in ihre vielgestaltigen Verzweigungen zu entwickeln. Im Mittelalter waren es hauptsächlich die Gräber der Könige, der Heiligen oder der Bischöfe, welche die Kirche und gläubiger Sinn mit Denkmälern zierte. In der Zeit der Renaissance sind diese Beweggründe geblieben und haben sich im Laufe der Entwicklung der Auszeichnung nicht nur der genannten Personenkreise zugewendet, sondern den Kreis ihres Einflusses wesentlich erweitert. Die Kanonisierung von Heiligen, der Tod der Kirchenfürsten waren auch fernerhin Anlass zur Errichtung von Denkmälern, wenn auch die Heiligendenkmäler seltener wurden. Entweder wurden die Grabmäler schon zu Lebzeiten der dadurch geehrten Personen bestellt und ausgeführt, oder ihre Errichtung wurde durch letztwilliges Vermächtnis gesichert. Seltener wurde die Errichtung dem freien Entschlusse der überlebenden Personen verdankt.

Die auffallende Thatsache, dass der Condottiere *Bartolomeo Colleoni* aus Bergamo (gest. 1475) der venetianischen Republik 100 000 Golddukaten hinterlassen konnte mit der ausdrücklichen Bestimmung, ihm auf dem Markusplatze eine Ehren-

139.
Grabmal.

140.
Venedig.

⁵⁷⁾ Siehe: BURCKHARDT, a. a. O., Bd. I, S. 174.

statue zu errichten, die dann aber nicht hier, sondern vor Santi Giovanni e Paolo aufgestellt wurde, erscheint in einem anderen Lichte, wenn man die venetianischen Denkmalverhältnisse in Betracht zieht. Es fehlte hier mit der Tyrannis die Denkmälerklasse, welche den persönlichen Ehrgeiz am stolzesten verkörperte. »Der Ausdruck souveräner Machtvollkommenheit, welcher schon vor der Renaissance die oberitalienischen Fürstengräber der *Scagliari* und *Visconti* kennzeichnet, musste an den Grabstätten der Dogen verstummen. Auch hinter seinem republikanischen Gegenbild steht hier Venedig zurück; denn seine Grabmonumente wurden weit seltener und später als in Florenz auf Initiative oder Kosten des Staates, bis zum XVI. Jahrhundert vielmehr fast durchgängig im privaten Auftrage der Beigesetzten oder ihrer Erben errichtet . . . Um so unbefangener aber geben die venetianischen Grabmonumente von der Gesinnung des Einzelnen Kunde; um so bezeichnender ist es, dass auch in ihnen „an die Stelle des christlichen Lebensideals der Heiligkeit das der historischen Gröfse“ tritt, und die kirchliche Lehre von der Vergänglichkeit des Irdischen neben der Ruhmessehnsucht und dem Selbstbewusstsein erblässt; um so mächtiger ist hier der Wiederhall der allgemeinen Renaissanceanschauung, wie sie am bündigsten aus den Worten *Leo Battista Alberti*'s spricht: „ad nominis posteritatem sepulchra plurimum ualere in promptu est“⁵⁸⁾.«

141.
Umbildung
des
Grabdenkmals
zum
Ehrendenkmal.

Wenn schon der mittelalterliche Brauch beibehalten wurde, die Grabmäler an den Innen- und Außenwänden der Kirchen, der Krypten, der Kreuzgänge u. f. w. aufzustellen, so dringt doch auch hier bald der Zug der Verweltlichung ein, welcher schließlich die Denkmäler auf die öffentlichen Plätze trieb. Die Umbildung des Grabdenkmals zum historischen Ehrendenkmal hatte begonnen. Das Begräbnis wird aus einer kirchlichen Feier eine Standesfache, »die Leichenrede zur Huldigung, die Grabschrift zum Lobgespruch, und diese Wandelungen spiegeln sich auch in der sepulkralen Kunst. Langsam, fast schrittweise, wird der in der Doppelnatur der Grabstätte selbst begründete Kampf zwischen dem religiösen und dem historischen Stoffbereiche zu Gunsten des letzteren entschieden. Den biblischen Scenen und Gestalten des christlichen Himmels gesellen sich die Allegorien der christlichen Tugenden zu feinsinnigem Hinweis auf die persönlichen Vorzüge des Verstorbenen. Sein Bildnis erscheint zunächst schüchtern in der kirchlichen Darstellung selbst: anbetend kniet er vor Christus oder der Madonna unter dem Schutze der Heiligen. Schon im XIII. Jahrhundert aber wird seine lebensgroße Porträtplastik zu einem Hauptteil des Grabschmuckes⁵⁹⁾.«

Der zunehmende Charakter des Ehrendenkmales kommt auch in der Bekleidung des Verstorbenen zum Ausdruck. An die Stelle des Leintuches, des Sterbehemdes und des Mönchgewandes treten die Tracht des Dogen, des Doktoren, des Juristen, die Rüstung des Ritters. Die Kleidung wird prächtiger, das ganze Grabmal reicher; das dekorative Element nimmt zu. »Und wie in den Leichenreden und Grabschriften der religiöse Grundton mehr und mehr verklingt, nicht das Seelenheil des Toten, sondern die Eigenschaften und Thaten des Lebenden im Sinne seiner historischen Wirksamkeit gefeiert werden, so weicht auch am Grabdenkmal mit dem kirchlichen Stoffkreise die Porträtdarstellung des im Todeschlaf Ruhenden allmählich dem lebensvollen Bildnis, welches den Beigesetzten in der Vollkraft seines Daseins, bald

⁵⁸⁾ Siehe: MEYER, A. G. Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1889, S. 79 ff.

⁵⁹⁾ Siehe: ebenda, S. 80.

als Statue in reiner Existenz, stehend oder selbst hoch zu Röss, allein oder von seinen Getreuen umgeben, bald auch unmittelbar in seiner Berufstätigkeit und seinem historischen Wirken schildert.» In der künstlerischen Entwicklung lässt sich die Verdrängung des im Trecento vorherrschenden malerischen Elementes durch das Ueberwiegen der Skulptur in der ersten Hälfte des Quattrocento feststellen. An die Stelle des Bildnerischen tritt in der weiteren Entwicklung des Grabmales zum Ehrendenkmal das Vorherrschen des architektonischen Elementes, welches die Grabmäler der Hochrenaissance auszeichnet.

So wie diese Entwicklung in Venedig sich darstellt, so fand sie allenthalben in Italien statt, sowohl im Norden, wie im Süden. Freilich ist der Norden immer der fruchtbarere Teil der künstlerischen Hervorbringung geblieben, ja, er war der Ausstrahlungsherd der künstlerischen Erfindung.

142.
Entwicklung
im
übrigen
Italien.

Doch erst vom Trecento ab. Selbst in Venedig verhinderte der byzantinische Einfluss, der vorher übermächtig war, die Entwicklung der Skulptur so sehr, dass noch um die Mitte des XIII. Jahrhunderts für die Denkmäler der Dogen antike Sarkophage verwendet wurden. In Süditalien und in Rom blieb die Thätigkeit der Bildhauer damals völlig auf dekorative Arbeiten beschränkt. Im Norden dagegen, in Lucca, im Dom San Martino, entsteht das grosse Reiterstandbild des heil. Martin, der mit dem Bettler seinen Mantel teilt, als eine der bedeutendsten Aufgaben der lombardisch-toskanischen Bildnerschule und als das erste Reiterbild seit dem Altertum. Das Bildwerk ist ausgezeichnet durch vornehme Ruhe der Gestalten, durch verhältnismässig feine Empfindung für Verhältnisse und selbst durch einige Züge naturalistischer Wahrheit. »Aber zu freier Bewegung, zu naturalistischer Durchbildung, zu einer Auffassung der Figuren als Gruppe oder nur als richtige Freifiguren vermag sich der Künstler noch nicht zu erheben.« (Bode.)

Von diesem Denkmal aus entwickelt sich dann auf dem Wege über die trecentistischen Reiterstatuen des *Barnabo Visconti* (1384) in der Brera zu Mailand, des *San Alessandro* in Bergamo und der *Scaliger* in Verona das italienische Reiterdenkmal der Renaissance. Als eine Zwischenstufe von frischer Erfindung und grosser Sicherheit der Ausführung erscheint das venetianische Reiterstandbild über dem Sarkophag des *Paolo Savelli* (gest. 1405) in Santa Maria de' Frari, ein ausgezeichnetes Werk, in welchem das Material, das Holz, dem Künstler die Freiheit verliehen hat, dem Ross scharfen Pfadgang zu verleihen und es so zum Vorläufer seines grösseren Nachfolgers vor Santi Giovanni e Paolo in Venedig zu machen, auch in der breiten und trotzigen Haltung des Reiters.

143.
Reiterdenkmal.

Bis es aber so weit kam, hatte die Kunstübung noch einen weiten Weg zurückzulegen, auf dem wir *Niccolo Pisano* und *Arnolfo di Cambio* als Zwischenstufe finden. *Niccolo di Piero* steht auf den Schultern der älteren lombardisch-toskanischen Schule; er ist aber kein Naturalist, sondern huldigt der klassischen Schönheit, ohne jedoch damit Schule zu machen; denn schon sein Sohn *Giovanni Pisano* verlässt die Wege des Vaters. Einigen Einfluss gewinnt der Vater auf *Arnolfo di Cambio* (1232—1310). Dieser arbeitete unter dem Eindrucke der Kunst *Niccolo's* die Statuetten und kleinen Reliefs am Grabmal des Kardinals *de Braye* (gest. 1280) in San Domenico zu Orvieto. Das seltene Werk erinnert in seinen unteren Teilen lebhaft an die römischen Cosmatenarbeiten, ist aber im übrigen als ein Werk des Trecento noch etwas unbeholfen aufgebaut. Auf einem Sockel mit vorgezogenen Endpostamenten, auf welchem wahrscheinlich Figuren standen, mit eingelegter Arbeit zierlich geschmückt,

144.
*Niccolo
Pisano* und
*Arnolfo
di Cambio*.

erhebt sich der durch Säulen und Bogenstellungen gegliederte Sarkophag. Auf ihm liegt, schräg nach vorn geneigt, der Kardinal; rechts und links ziehen Engel die verhüllenden Vorhänge zurück. In drei Nischen darüber, von welchen die mittlere höher steht, wie die beiden seitlichen, stehen vollrunde Figuren. Das Grabmal ist ein sehr beachtenswertes Werk des Trecento, mit welchem *Arnolfo* »das Vorbild für den Aufbau ähnlicher Monumente gegeben, welches für die plastische Entwicklung im Trecento, namentlich in Siena, verhängnisvoll wurde«. (*Bode*) Auch unter *Giovanni Pisano* wird das Denkmal noch wenig gefördert. Die Arbeiten *Giovanni's* standen hauptsächlich im Dienste religiöser Kunst. Von profaner Kunst werden nur die Bruchstücke am Grabmal der Gemahlin Kaiser Heinrich VII. (nach 1313) im *Palazzo Bianchi* zu Genua genannt. *Bode* glaubt mehrere große Grabdenkmäler, die noch auf seinen Namen gehen, wie das Denkmal des Papstes *Benedikt XI.* (gest. 1304) in San Domenico zu Perugia und das Grabmal der heiligen *Margherita* in Santa Margherita zu Cortona der vorgerückteren Zeit des Trecento zuschreiben zu sollen.

145.
Florenz und
Siena.

Auch die Florentiner Bildhauerschule dieser Zeit hat auf dem Gebiete der Denkmalplastik nur Unbedeutendes geleistet; die Thätigkeit bleibt fast ausschließlich auf die Vaterstadt der Bildhauer beschränkt. Anders jedoch die Bildhauerschule Sienas, die zum Teil unter dem Einflusse der beiden *Pisani*, zum anderen Teile unter dem Einflusse der gleichzeitigen sienesischen Malerei steht. Der politische Aufschwung der Stadt seit dem Ende des XIII. Jahrhunderts förderte die bildnerische Thätigkeit so sehr, dass die zahlreichen sie ausübenden Künstler in der Heimat nicht die genügende Beschäftigung finden konnten und sich daher nach Mittel- und Südalien wandten. Doch so zahlreich die Bildhauer sind, so hebt sich kaum einer aus der Mittelmäßigkeit der anderen heraus. Ihre Art schildert *Bode*, dessen ausgezeichneter übersichtlicher Darstellung der italienischen Bildhauerei bis zum Ausgang des XVIII. Jahrhunderts⁶⁰⁾ ich im folgenden in längeren Auszügen folge, da ich nichts Besseres bieten kann, mit wenigen Worten treffend. »Mangel an Gröfse der Auffassung, wie an Monumentalität in Aufbau und Anordnung, die eigentümliche Breite und Redseligkeit in der Erzählung der Reliefs, die weiche, knochenlose Wiedergabe der menschlichen Gestalt,« das sind die hervorstechenden negativen Eigenschaften. Das Grabdenkmal herrscht auch hier vor.

»Meister *Gano* verfertigt bereits im Anfange des XIV. Jahrhunderts ein paar Grabmonumente im Dom von Casale bei Volterra. *Goro di Gregorio* arbeitet 1323 die Reliefs und Statuetten an der Arca di S. Cerbone im Dom zu Massa Marittima. *Tino di Camaino* (gest. 1339) hat als Grabbildner eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltet: von seiner Hand sind in Pisa das Monument Kaiser Heinrich VII. (1315), in Florenz das Monument des Bischofs *Antonio d'Orso* im Dom, in Neapel (seit 1323) verschiedene Grabmonumente in Santa Maria Domina Regina und in Corpus Domini. *Cellino di Nese* errichtet das Grabmal des *Cino de' Sinibaldi* im Dom zu Pistoja (1337) als das früheste Professorengrab von Bedeutung für diese namentlich in der Universitätsstadt Bologna entwickelte Gattung von Monumenten. Verschiedene nach ihrem Urheber nicht zu benennende Monuments in Cortona, Perugia, Assisi tragen ähnlichen Charakter. Das reichste Monument unter allen sienesischen Grabdenkmälern dieser Zeit, dasjenige des Bischofs *Tarlati* im Dom zu Arezzo von *Agostino di Giovanni* und *Agnolo di Ventura* (1330), zeigt die Schwächen der Bildnerschule

⁶⁰⁾ Siehe: Die italienische Plastik. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. 1893.

Sienas und den völlig unmonumentalen, kleinlichen Aufbau in der Häufung von zahlreichen kleinen Reliefs und Statuetten, wie in der puppenhaften Grösse und übertriebenen Zierlichkeit der Figuren.« (Siehe S. 26 ff.)

Von besseren künstlerischen Erfolgen ist die umfassende Thätigkeit der Pisaner Bildhauerschule begleitet. »Schon die Schüler des Niccolo Pisano wandern nach allen Teilen Italiens und legen fast überall den Grund zu reicher plastischer Thätigkeit. Selbst in Rom und Süditalien erwacht die Freude an figürlicher Plastik. In Rom verbindet sie sich mit der alten Mosaikdekoration der Cosmaten gelegentlich zu recht glücklicher Gesamtwirkung, wenn auch die eigentlich plastischen Teile regelmässig von geringer Bedeutung sind. Die Grabmonumente haben hier in der Regel den Vorzug vor den Tabernakeln und Altären. Auf Wandpilastrern erhebt sich der spitzbogige Bau, dessen Bogen ursprünglich ein Mosaikgemälde zu schmücken pflegte; darunter ruht auf dem Paradebett der Tote, hinter dem von anmutigen Engeln ein Vorhang gehalten wird; am Sockel sind die Wappen des Verstorbenen zwischen zierlichen Mosaikornamenten angebracht. In der monumentalen Wirkung des einfachen architektonischen Aufbaus, in der würdevollen Auffassung der Gestalt des Verstorbenen und in der reichen harmonischen Farbenwirkung find diese Grabdenkmäler denen der toskanischen Meister überlegen. Dies gilt namentlich für die Monamente des Cosmaten Johannes: das Grabmal Gonsalvo in Santa Maria Maggiore (1299), dasjenige des Stephanus in Santa Balbina und das Monument Durante in der Minerva (1296); teilweise auch für die zahlreichen ähnlichen Grabmäler in Santa Maria in Araceli, meist der Familie Savelli angehörig. Wie wenig trotzdem die römische Kunst im stande war, aus sich heraus zu einer frischen, stetigen Entwicklung zu gelangen, beweist der Umstand, dass mehr als ein Jahrhundert später die Grabdenkmäler noch fast ganz in derselben Weise gestaltet wurden, nur unter allmählicher Verdrängung des musivischen Schmuckes.« (Siehe S. 28 ff.)

146.
Pisaner
Bildhauer-
schule.

Je weiter nach Süden, desto mehr nimmt der künstlerische Wert der Denkmäler ab. Sie werden grösser an Zahl, reicher an plastischem Schmuck, aber künstlerisch weit geringwertiger, als die Denkmäler im Norden während des Trecento. »Insbesondere die Kirchen Neapels wurden durch die Prunksucht der Anjou und der grossen Barone Süditaliens mit reichen Grabmonumenten förmlich überladen, für welche die Monamente der nach Neapel berufenen toskanischen Künstler, namentlich des Sienezen Tino di Camaino, die Vorbilder wurden: unter einem Baldachin auf hohen gewundenen Säulen steht der von drei oder vier Tugenden getragene und mit Reliefs geschmückte Sarkophag, auf dem hinter einem von Engeln zurückgezogenen Vorhange die ruhende Figur des Verstorbenen sichtbar wird; über ihm ein Dach mit Statuetten. Die einförmige, gedankenlose Wiederholung dieser Motive, die Ueberladung, die plumpen Formen und Verhältnisse, der Mangel an koloristischem Sinn in der Bemalung, die empfindungslose Auffassung und Behandlung der Figuren lassen auch bei den besten dieser Grabdenkmäler, wie sie namentlich im Dom, in Santa Chiara, San Domenico und Santa Maria Domina Regina besonders zahlreich sind, den Beschauer zu keinem künstlerischen Genusse kommen.« Auch die französische Gotik nimmt unter der Herrschaft der Anjou Einfluss auf diese Werke Süditaliens und schafft Bildungen, die oft an die gleichzeitigen, mit reichem Schmuck ausgestatteten französischen und burgundischen Sarkophage erinnern.

Im Norden wird im Anfange des Trecento in Mailand ein Pisaner Künstler, Giovanni di Balduccio, einflussreich, »der in seiner Heimat ein Grabmal in Sarzana

147.
Mailand.

(1322) . . . gearbeitet hatte. Sein berühmter Marmorskophag des *Petrus Martyr* in San Eustorgio zu Mailand ist zwar unbedeutend in der Erzählung und teilweise linkisch in der Bewegung, aber von grösster Delikatesse der Durchführung und in den grossen Statuen der Tugenden an den Säulen von besonders glücklichen Verhältnissen, geschmackvoller Gewandung und lieblichem Ausdruck. Die Reliefs des Hochaltars in San Eustorgio, verschiedene Grabmäler in San Marco, San Eustorgio, im Museum Lapidario und andere Mailänder Arbeiten des Trecento sind offenbar unter dem Einflusse dieser Monamente entstanden. Eine Arbeit *Balduccio's* ist auch das Grabmal des *Azzo Visconii* im Palazzo Trivulzio zu Mailand. Dagegen erscheint das Grabmal des Kardinals *Luca Freschi* (gest. 1336) im Dom zu Genua unter allen Monumenten dieser Zeit am stärksten von *Giovanni Pisano* beeinflusst. Die Komposition des Thomasreliefs am Sarkophag ist in der Belebung der Figuren, in Bewegung und Gewandung wohl die bedeutendste Arbeit der Lombardei.

Die reiche Arca di San Agostino im Dom zu Pavia (begonnen seit 1362) und andere einfachere Monamente in den lombardischen Städten zeigen den unter der Einwirkung solcher Pisaner Vorbilder allmählich entwickelten Stil der lombardischen Plastik der zweiten Hälfte des Trecento, der mehr durch Sauberkeit der Arbeit und Schlichtheit der Auffassung, als durch Grösse oder feine Belebung sich auszeichnet . . .

Noch auf einem anderen Wege kommt die toskanische Kunst nach der Lombardei: durch die Lombarden, die in Venedig arbeiteten und Aufträge für ihre Heimat bekamen. Solche Arbeiten sind namentlich die verschiedenen Reitermonamente der Lombardei, in erster Linie die berühmten Monamente der Tyrannen von Verona, die *Scaliger-Denkämler* auf dem kleinen Platz neben Santa Maria Antica. Im Figürlichen sämtlich mehr oder weniger untergeordnet, sind sie von Bedeutung als die ersten künstlerischen Aeußerungen trotziger Ruhmesfucht, die hier von vornherein losgelöst von der Kirche erscheint. Dem reichsten dieser Monamente, demjenigen des *Can Signorio* von *Bonino da Campiglione* (von 1375), ist das früheste, dem *Can Grande I.* errichtete Grabdenkmal (1329), in seinem einfach monumentalen Aufbau und der trefflich heraldisch stilisierten Reiterfigur auf der Spitze wesentlich überlegen. Die Monamente des *Barnabo Visconti* (1384) und der *Regina della Scala* (1385) in der Brera zu Mailand sind von diesen Arbeiten abhängig.« (Siehe S. 29 f.)

148.
Venedig.

In Venedig tritt an die Stelle der früheren Unthätigkeit in der Plastik, die bis zur einfachen Verwendung antiker Sarkophage und anderer Ueberreste des Altertums für die Bedürfnisse des Tages ging, im Trecento eine regere Thätigkeit, die zudem eigene Wege geht, wenn auch ein Einfluss der Pisaner Schule anzunehmen ist. Die Entwicklung war indes keineswegs eine schnelle; denn der byzantinische und andere Einflüsse waren in den Bezirken der Lagunen so nachhaltig, dass die Bildnerei lange Zeit von der Architektur abhängig blieb und nicht zur eigenen Entfaltung in voller Freiheit kam. Daher mochte es denn auch kommen, dass venetianische Bildhauer ihre Vaterstadt verließen, dass z. B. *Jacopo Lanfrani* in Bologna das Professorengrab des *Giovanni d'Andrea Calderino* (gest. 1348), jetzt im *Museo Civico*, schuf und *San Domenico* mit dem stattlichen Wanddenkmal des *Taddeo Pepoli* (gest. 1347) bereicherte. Dieses Denkmal des Podesta von Bologna besitzt einen selbständigen Aufbau bei tüchtiger, wenn auch etwas lebloser Behandlung des figürlichen Elementes. Bedeutender als in den Arbeiten *Lanfrani's* tritt der Einfluss

der Pisaner Schule in der Grabstatue des *San Simeone* und in den Begleitfiguren der *Justitia* und der *Temperantia* am Grabdenkmal des florentinischen Gefandten *Duccio degli Alberti* (gest. 1336) in den Frari hervor.

In Bezug auf die architektonische Anordnung folgt das venetianische Grabdenkmal dieser Periode noch der zum Teil aus der byzantinischen Zeit übernommenen Auffassung. Der rechteckige Sarkophag mit oder ohne Reliefsdarstellungen, durch Konsole getragen oder in einer spitzbogigen Nische aufgestellt, das bleibt das Grundmotiv. Eine Abweichung zeigt das Denkmal des Dogen *Marco Corner* (gest. 1368) in Santi Giovanni e Paolo. Hier wird aus dem Sarkophag schon das Paradebett, und die architektonische Umrahmung wird bereichert. Im Denkmal des Dogen *Michele Morosini* (gest. 1382) erreicht dann die Ausbildung des Wandnischengrabes ihre höchste Stufe. Zu einer reichen Architektur tritt eine treffliche Ornamentik, eine farbige Mosaikdekoration und eine individualisierende Haltung der figürlichen Teile. Durch diese Vorzüge wird das *Morosini*-Denkmal auf die Grenze zweier Entwicklungsperioden gerückt. *Paolo dalle Masegne* ist der hervorragende Meister der letzten Jahrzehnte des Trecento. Er schuf im Denkmal des *Jacopo Cavalli* (gest. 1384) in Santi Giovanni e Paolo jenes venetianische Grabdenkmal, welches die früheste ausgesprochene venetianische Eigenart trägt. Auch hier der auf Konsole vorgekratzte Sarkophag mit der liegenden Porträtfigur; aber der architektonische Aufbau nimmt auf die tektonischen Verhältnisse Rücksicht. Reich sind der plastische, der Gold- und der musivische Schmuck. Das Denkmal des Dogen *Antonio Venier* (gest. 1400) in Santi Giovanni e Paolo aus der Schule der *Masegne*, das an das *Morosini*-Denkmal anklingende Grabdenkmal der *Agnese Orsola Venier* in der gleichen Kirche, sowie das ehemals in Santa Marina gewesene Denkmal des Dogen *Michele Steno* (gest. 1413) bedeuten weitere Stufen im Fortschritt des Grabdenkmals gegen die Zeit des Quattrocento. Nunmehr beginnt auch schon die Weiterentwicklung der einfachen passiven Grabfigur des Verstorbenen zur aktiven, lebensvollen Wiedergabe des Bildnisses in einem bezeichnenden, ruhmvollen Lebensabschnitt. Beispiele dafür sind die Denkmäler des *Raimondino Lusi* im Oratorio di S. Giorgio zu Padua und das vom Senat errichtete Ehrendenkmal des *Vittore Pisani* (gest. 1380), der die Genuesen besiegte, in San Antonio zu Venedig.

Des Reiterstandbildes des *Paolo Savelli*, in welchem das Ruhmbedürfnis zu einem sprechenden Ausdruck gelangte, wurde schon gedacht. Nun greift die toskanische Frührenaissance auch in die venetianische Entwicklung ein und führt zu neuen Bildungen.

Auch später noch wird die Kunstbewegung in Venedig von fremden Künstlern unterhalten. Eine nicht unbedeutende Zahl lombardischer Bildhauer z. B. hat im XV. Jahrhundert in Venedig gearbeitet und dort die spätgotische Blüte der Plastik der Mitte des Jahrhunderts hervorgerufen. Unter diesen Meistern ragt *Matteo Raverti* (*Mattheus de Raverti*) hervor, als dessen Hauptwerk in *Sansovino's »Venetia descritta«* (1581) das Grabdenkmal eines *Borromeo* in deren 1418—20 erbauten Cappella di S. Elena auf der Insel Santa Elena bezeichnet wird. Das nicht erhaltene Grabmal trug den Namen *Raverti's* und die Jahreszahl 1422. Stilistische Verwandtschaft mit diesem Grabmal dürfte das Grabmal eines anderen *Borromeo* auf der Isola Bella im Lago Maggiore haben. In einer Monographie des *Diego Santambrogio* »*I Sarcofagi Borromeo ... all' Isola Bella*« (Mailand 1897) wird auf Grund einer Urkunde aus dem Jahre 1475 *Gian Antonio Piatti* als Meister des Denkmals angenommen. *A. G. Meyer*

ist aber der Meinung, dass das eher für die Sarkophagreliefs und den oberen Teil des Denkmals, nicht aber auch für die in der Stilweise völlig verschiedenen unteren Teile zutreffe. Den Hauptteil des *Borromeo*-Denkmals bildet eine Reihe von sechs Kriegerfiguren mit Wappenschildern, welche Verwandtschaft mit Gigantenfiguren des Mailänder Doms haben, im übrigen aber auch an französische Grabmäler des Mittelalters erinnern, in welchen gewappnete Figuren in größerer Anzahl den Sarkophag mit der liegenden Statue des Verstorbenen tragen. Daneben sind über das Grabdenkmal mit freigebiger Hand Putti, gelockte Engel u. s. w. verteilt. Als Künstler glaubt Meyer wieder *Matteo Raverti* annehmen zu müssen. »Hat dieser Meister, der . . . an der Wende der lombardischen Spätgotik steht, hiermit sein Lebenswerk gekrönt, indem er . . . die heimische Kunst hier schon unmittelbar in die Bahnen der Florentiner Renaissance hinübergelittete, als der kühnste Vorkämpfer der kommenden Zeit⁶¹⁾?«

149.
Früh-
renaissance.

Diese kommende Zeit ist die Frührenaissance des Quattrocento. Die Künstler hatten sich den neuen Einflüssen unterworfen in dem Gefühle, eine Epoche der Wiedergeburt der Kunst des Altertums mit Bewusstsein und Ziel eingeleitet zu haben. Die Bildnerei dieser Zeit tritt in einen ausgesprochenen Gegensatz zur Kunst des Trecento, welche auch in den Grenzen ihrer Zeit und ihrer Anschauung möglichste Naturwahrheit anstrehte, diese aber trotz aller Bestrebungen der Pisaner Schule nur in dem Masse erreichte, in dem eine vorbereitende Periode zu einer Periode der Blüte steht. Stetiger war das Verhältnis in der Architektur. Sie steht nach wie vor auf den Schultern des Trecento; in den Grundzügen der Wanddenkmäler ändert sich die Auffassung zunächst nur unwesentlich; die wesentlichen Änderungen finden in der Anordnung und Bildung der Einzelheiten statt, über die nunmehr, aber gleichfalls unter vertiefterer Anschauung der Natur, ein feiner Zauber ausgegossen wird. Zu dem scharfen Gegensatz gegenüber der früheren Tätigkeit kam die Bildnerei als eine beweglichere Kunst, die schneller den neuen Strömungen folgen konnte, wie die Architektur. Sie erstrebt nun »die Wirklichkeit: volle Naturwahrheit und schärfste Charakteristik im Motiv wie in der Durchbildung der einzelnen Gestalt bis in die kleinsten Einzelheiten. Die menschliche Figur in der vollen Wirklichkeit ihrer Erscheinung: individuell in Kopf und Gestalt, eigenartig in Haltung und Bewegung, wie in der Tracht, bleibt das vornehmste Ziel der Bildhauer durch das ganze XV. Jahrhundert. Diese Aufgabe verfolgen sie mit einer Begeisterung und Ueberzeugung, mit einem Ernst und oft mit einer Einseitigkeit, die vor Uebertreibung nicht zurückschreckt; aber ein glücklicher Takt, Naivität und angeborener Schönheitsinn bilden die natürlichen Schranken, in denen sich jenes Streben trotz seiner Kraft und Einseitigkeit in einer so mannigfaltigen, so eigentümlich reizvollen Weise entfalten konnte, wie innerhalb der Plastik zu keiner anderen Zeit nach der Blüte der attischen Kunst.

150.
Studium
des
Nackten.

Das realistische Streben führte in erster Linie auf das Studium des Nackten, welches das Trecento schon aus kirchlichen Gründen und religiöser Scheu vernachlässigt hatte. Hier galt es die größten Anstrengungen; nur langsam und mühsam hat selbst der bahnbrechende Meister *Donatello* aus allgemeinen und befangenen Anschauungen sich zu wirklicher Kenntnis des Körpers durchgearbeitet. Aber auch bei ihm und im ganzen Quattrocento ist diese Kenntnis, ähnlich wie in der antiken Kunst, ein aus steter Anschauung gewonnenes Resultat; erst *Leonardo* erhebt die Anatomie zu einer Hilfswissenschaft der Kunst.

⁶¹⁾ Siehe a. a. O., S. 76.

Mit dem Studium des nackten Körpers geht das Gewandstudium Hand in Hand. In Bewegung, in Faltengebung, selbst in der Wahl der Stoffe sind die Künstler bestrebt, die Gewandung der Figur möglichst anzupassen, den Körper darin erkennen zu lassen und zugleich die Gestalt dadurch zu heben und zu charakterisieren.

Das Moment, welches neben der Rückkehr zur Natur als gleichbedeutend für die ‚Wiedergeburt‘ der italienischen Kunst bezeichnet zu werden pflegt, das Studium der Antike, hat die plastische Detailbehandlung der Bildhauer des Quattrocento fast gar nicht berührt: es lässt sich kaum ein größerer Gegensatz in der Plastik denken, wie zwischen der Florentiner Kunst des XV. Jahrhunderts und der griechischen der Blütezeit, von der römischen Kunst ganz zu schweigen. Dagegen galten die Ueberreste der antiken Kunst, welche mit größtem Eifer aufgesucht und gesammelt wurden, den Bildhauern des Quattrocento in solchem Masse als unübertreffliche Vorbilder, dass sie ihnen nicht nur fast sämtliche Motive der Dekoration entlehnten, sondern sogar, wo es irgend anging, auch ihre figürlichen Kompositionen sich zum Vorbild nahmen. Die mythologischen und zum Teil auch die allegorischen Gestalten und Motive in den Bildwerken des XV. Jahrhunderts sind fast regelmässig der Antike, namentlich den Sarkophagen, geschnittenen Steinen und Münzen entlehnt. Gerade der Künstler, der durch seinen rücksichtslosen Realismus die Richtung des Quattrocento am schärfsten ausgeprägt und die ganze italienische Kunst der Folgezeit am stärksten beeinflusst hat, dessen schöpferische Gestaltungskraft, dessen eigenartige Phantasie von wenigen Künstlern erreicht worden ist: gerade *Donatello* entlehnt, ja kopiert mit größter Vorliebe aus der Antike . . . seine zahlreichen Puttendarstellungen an den Sockeln der Statuen, an den Kapitellen und Einrahmungen, an den Rüstungen seiner Krieger . . . sind fast regelmässig nichts anderes als mehr oder weniger freie Umbildungen antiker Amorettdarstellungen auf Sarkophagen oder geschnittenen Steinen . . . Freilich ist es für *Donatello* und für die ganze Richtung der Plastik des Quattrocento bezeichnend, wie der Künstler auch diesen Nachbildungen der Antike seinen Geist, seinen Stil aufprägt, so dass sie als eigenste Erfindungen des Künstlers erscheinen.

Der Ort der Bestimmung für die plastischen Kunstwerke bleibt im wesentlichen der gleiche wie in der vorausgegangenen Zeit: die Kirchen vereinigen, nach wie vor, als Schmuck der Außenseite wie des Inneren die grosse Mehrzahl aller Skulpturen; vereinzelt kommen daneben, wie im Trecento, der plastische Schmuck von Gemeindebauten und selbst von Plätzen vor. Aber die Auftraggeber wie die Gesinnung und Absicht der Bestellung sind wesentlich andere geworden. Obgleich für die Kirche bestimmt, sind diese Bildwerke keineswegs immer im kirchlichen oder gar frommen Sinne gestiftet oder geschaffen; die Auffassung ist vielmehr meist eine rein menschliche, auf treue Wiedergabe des Wirklichen gerichtet. Der Kultus des Individuums, aus der Erkenntnis des eigenen Wertes und der allseitigen Ausbildung der Individualität hervorgegangen, hatte zur demokratischen Umbildung der italienischen Gemeinwesen oder zur Unterwerfung derselben unter Tyrannen geführt; er erhielt einen charakteristischen Ausdruck in der schrankenlosen Ruhmsucht, welche in der Kunst, vor allem in der Plastik, ein hervorragendes Mittel zu seiner Bethätigung fand. Der Platz für die bildnerische Thätigkeit zur Verherrlichung der einzelnen Persönlichkeit wurden aber nicht das Privathaus, nicht der Palast, wie man erwarten sollte, auch nur in beschränktem Masse die städtischen Bauten, die öffentlichen Plätze und Straßen: dieser Platz war oder blieb recht eigentlich die Kirche. Denn in

151.
Ort
der Denk-
mäler.

der Umwälzung, welche die moderne Zeit heraufführte, hatten zwar Selbstsucht und Selbstüberhebung aufs tiefste erschüttert; aber die Kirche hatte ihre Stellung zu behaupten gewusst. Die Wiedergeburt des ganzen Lebens hatte nicht zu einer inneren Reform der kirchlichen Institutionen geführt, sondern hatte dieselben mit in ihre Kreise gezogen: die Päpste und die hohe Geistlichkeit wetteiferten in der monumentalen Bethätigung ihres Ruhmes und beschäftigten zahlreiche Künstler zu ihrer Verherrlichung; sie haben dadurch zur Kräftigung der Kirche bei der grossen Menge nicht wenig beigetragen. Die Geistlichen nahmen nicht den geringsten Anstand, das Gotteshaus zum Tummelplatz der Ruhm suchende Einzelnen zu machen; wurde doch dadurch zugleich die Kirche geschmückt und verherrlicht. Die Päpste und ihre Neffen gingen im Luxus der Monamente allen anderen voran; Roms Kirchen übertrafen in Pracht und Menge der Denkmäler selbst die Grabkirchen der reichsten Tyrannen. Wenn die Kirchen von Venedig an Zahl und Pracht der Grabmonumente sich mit den Kirchen Roms beinahe messen können, wenn diese Denkmäler in Florenz durch ihre Schönheit allen anderen überlegen sind, so haben dieselben doch an beiden Orten einen eigentümlichen Charakter, der ihnen schon durch die Vornehmheit der Gesinnung vor den römischen Monumenten den Vorzug gibt: in beiden Republiken dienten diese Denkmäler in erster Reihe nicht der Verherrlichung des Einzelnen, sondern dem Ruhme des Staates. In Venedig durfte nur dem Dogen, als dem Repräsentanten der stolzen Republik, die Ehre eines Prachtmonumentes zu teil werden; in Florenz wurden den berühmten Staatssekretären, den vornehmen Wohlthätern und Freunden der Stadt, selbst den grossen Künstlern prächtige Denkmäler gesetzt, während die vornehmen Familien, die *Mediceer* ausgenommen, sich in dieser Zeit mit einfachen oder doch mit bildlosen Grabmälern begnügen.

152.
Weiter-
entwickelung
des
Grabdenkmals.

Die Grabmonumente, die jetzt eine so außerordentliche Bedeutung gewinnen und nicht selten fast die ganzen Wände der Kirchen bedecken, waren allerdings auch schon im Trecento an demselben Platze; aber an die Stelle des Heiligengrabes, das nur noch ausnahmsweise einen Stifter findet, tritt das Privatgrab und das Staatsdenkmal, und der von Säulen getragene, mit einem Baldachin überdachte Sarkophag des Trecento wird durch das geschmackvolle, der Architektur sich einfügnde Nischengrab verdrängt. Ueber dem Sarkophag ist auf dem Paradebett der Verstorbene in feiner Amtstracht feierlich ausgestellt; den oberen Abschluss der meist sehr fein gegliederten und zierlich dekorierten Nische pflegt ein Relief mit der Madonna zu bilden, zu deren Seiten anbetende Engel. So wird das Innere der Kirchen zu einer Ruhmeshalle persönlichen und nationalen Stolzes⁶²⁾. « Als man in Santa Croce zu Florenz 1829 durch Stefano Ricci das Denkmal Dante's errichten ließ, gab man ihm die Inschrift: »Dante Alighieri, dem Toskaner, wurde dies Ehrendenkmal, das die Vorfahren dreimal vergeblich beschlossen, 1829 aufgerichtet.« Der hierin zum Ausdruck kommende Stolz ist der gleiche, wie er die Männer der Früherenaissance, Laien und Künstler, befeelte.

In ihren herrlichen Grabmälern bewiesen die Künstler dieser Zeit, die Architekt und Bildhauer in einer Person waren und jene glückliche Verbindung besaßen, die den Künstlern späterer und der neuesten Zeiten verloren gegangen war, ihre besondere Begabung für die Zierformen, zu welchen sie in den Ueberresten der Antike die Anregung suchten und die sie ihrem besonderen Zwecke anpassten und für ihn umbildeten. Kapitelle und Gesimse, Säulen und Pilaster, Bogenfriese und Bogen-

⁶²⁾ Siehe: BODE, a. a. O.



Denkmal des *Giuliano de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz.

Bildh.: *Michelangelo Buonarroti*.

laibungen, Ornamentfriese und Füllungsschmuck erhielten durch sie eine feine Grazie und eine ungemein frische und natürliche Liebenswürdigkeit der Erscheinung, die den bisweilen üppigen Reichtum des Ornamentfchlückes im Ausdruck milderten. Die berühmteren unter der grossen Zahl der Nischengrabmäler des Trecento bis zum Cinquecento gaben zu einer selbständigen und grosartigen Entwicklung dieser Zierbauten der Frührenaissance Gelegenheit. Von der Hand derselben Meister, die wir als die Führer der grossen Baukunst und als die Schöpfer ihrer monumentalen Werke kennen, röhren auch die köstlichen Bildungen dieser Kleinkunst her. Mit einer wunderbaren Schmiegfamkeit und mit einer überraschenden Elastizität des Anpassungsvermögens schufen sie das Größte und das Kleinstre, errichteten sie hier den trotzigen, fast düsteren Palast und schmückten dort eine Kirchenwand mit einem feinen Werke von unendlicher Grazie. So hat *Bernardo Rossellino* im Grabmal des 1444 verstorbenen *Lionardo Aretino* in Santa Croce zu Florenz den Typus des toskanischen Nischengrabs vielleicht zuerst festgestellt und mit seinem über reichem Sockel ruhenden Sarkophag, der von Pilastrern mit Gebälk und schön profiliertem Rundbogen umrahmt wird, ein köstliches Werk geschaffen. *Desiderio da Settignano* gab dem Wanddenkmal seine höchste Vollendung in dem Grabmal des 1455 verschiedenen Staatssekretärs *Carlo Marzuppini* in einer Nische derselben Kirche, ein Werk, dessen Ornamentfchmuck nicht mehr bei der strengen Nachahmung der Antike stehen bleibt, sondern in freier Mannigfaltigkeit sich bald kräftig herausarbeitet, bald in flachem Relief zurücktretend, in unübertroffener Schönheit und mit entzückendem Reichtum über den architektonischen Aufbau des Denkmals ausgestreut ist. Das grosse Grabdenkmal des *Bernardo Rossellino*, eigentlich *Bernardo di Matteo Gamberelli* gen. *Rossellino* (1409—64), das er zu Ehren des Staatssekretärs und Humanisten *Lionardo Bruni* aus Arezzo (Aretino, gest. 1444) in Santa Croce schuf, ist, wie eben erwähnt, das »erste und zugleich das vornehmste Nischengrab in Florenz, das Vorbild für alle anderen. Der figürliche Schmuck, dessen Verteilung zu der Wirkung des grossartigen Aufbaues wesentlich beiträgt, ist im allgemeinen noch etwas schwerfällig und in der Bewegung nicht immer frei; dagegen ist die Figur des Toten so edel gedacht und so schön angeordnet, wie wohl an keinem zweiten italienischen Grabmonument. Im Grabmal *Lazzari* in San Domenico zu Pistoja, über dessen Ausführung der Künstler hinstarb, hat er den von ihm verlangten Typus des Bologneser Professorengrabs mit dem Auditorium als Mittelpunkt in freie künstlerische Form gebracht, während er im Monument der *Beata Villana* in Santa Maria Novella ein einfaches gotisches Motiv sich aneignete, welches bei den venetianischen Denkmälern, z. B. dem Grabmal des Dogen *Tommaso Mocenigo* (gest. 1423) in Santi Giovanni e Paolo, bei dem *Sarego*-Denkmal in Verona und auch beim Grabdenkmal des *Spinetto Malaspina* in San Giovanni in Sacco zu Verona vorkommt: »Engel ziehen den baldachinartigen Vorhang vor der im Todeschlaf ruhenden Gestalt der jungen Heiligen zurück. Die figurlichen Darstellungen an diesen Monumenten ... haben noch etwas Schwerfälliges in Form und Bewegung und eine gewisse stumme Befangenheit im Ausdruck. Damit verbinden sie aber einen wirkungsvollen Ernst, eine wie mühsam verhaltene Empfindung und inbrünstige Begeisterung, reiche, wenn auch etwas motivlose Faltenbildung in den vollen Gewändern und feine naturalistische Behandlung des Fleisches, namentlich in den schönen Köpfen.«

Antonio Rossellino (1427—78), *Bernardo*'s jüngster Bruder, schuf den »Bau der Grabkapelle für den 1459 jung verstorbenen Kardinal von Portugal mit seinem

Handbuch der Architektur. IV. 8. b.

153.
Rossellino.

Grabmal in San Miniato al Monte (bei Florenz). *Antonio* hat diese Aufgabe in einer Weise gelöst, dass die Kapelle, obgleich ihres Altarbildes von Piero Pallajuolo beraubt, noch heute mit Recht als ein Schmuckkäfchen Florentiner Quattrocentokunst berühmt ist, und das Grabmal, wenn nicht als das grosartigste, so doch als das reizvollste Grabmonument der Renaissance gelten darf. Erscheint schon in der Gestalt des auf dem Paradebett ausgestreckten Verstorbenen der Tod nur als ein sanfter Schlaf, als ein Ausruhen zu neuem Leben, so ist die überirdische Freude des zukünftigen Lebens auf köstliche Weise in der Schar der Engel zum Ausdruck gebracht, von denen die einen die Madonna mit dem Christkind in der Mandorla zu dem Verstorbenen herabtragen, die anderen mit der Krone zu seiner Seite knieen. Beide Motive: Tod und Leben, kommen in finniger, wirkungsvoller Weise auch im architektonischen Aufbau und in der Dekoration zur Geltung . . .

»Wie *Antonio* in seiner früheren Zeit zur Fertigstellung eines Monuments berufen wurde, über das sein Bruder hingestorben war (Grabmal *Lazzari* in Pistoja, vollendet 1468), so hat er selbst einen grossen Auftrag, den er von Neapel aus erhielt, das Grabmal der 1470 verstorbenen *Maria von Arragonien* für die Chiesa di Montoliveto, nur noch anfangen können. Die Ausführung dieses Monuments, für welches das Grabmal des Kardinals von Portugal ausdrücklich als Vorbild ausbedungen war, ist in allen wesentlichen Teilen von der Hand des *Benedetto da Majano*. In der ersten Hälfte der achtziger Jahre vollendete *Benedetto da Majano* (1442—97) das Grabmal der *Maria von Arragonien* in der Chiesa di Montoliveto zu Neapel. Im Aufbau und in sämtlichen Figuren fast treu kopiert nach dem Monument des Kardinals von Portugal, ist es in den Typen, in der Bewegung und Gewandung wie in der Dekoration ein gleich bezeichnendes Werk des *Benedetto*, der auf die Durchführung ganz besondere Sorgfalt verwendete⁶³⁾. *Benedetto da Majano* fertigte auch das Grabmal des *Filippo Strozzi* in der Familienkapelle in Santa Maria Novella an: auf dunkler Rückwand vier Engel, die schwierig in schwärmerischem Anblick des Christkindes versunken sind, das in den Armen der Mutter von einem Rosenkranz umgeben ist.

154.
*Mino
da Fiesole.*

Mino da Fiesole (1431—84) weist »grossen technischen Fertigkeit und Sicherheit in der Behandlung des Marmors auf; durch sie wird der Künstler in den Stand gesetzt, ohne Skizzen und Modelle unmittelbar aus dem Marmor heraus und daher ganz im Charakter des Materials zu schaffen. Daneben besitzt er eine, ich möchte sagen bauerische Naivität und Frische der Auffassung, sobald er unmittelbar nach der Natur arbeitet, also namentlich als Porträtmaler. In seinen zahlreichen Porträts, Büsten wie Reliefporträts, deren er fast so viele hinterlassen hat wie alle seine Florentiner Zeitgenossen zusammen, zeigt er eine Breite und Dernheit der Charakteristik, eine Frische der Wiedergabe, welche ihn dem *Frans Hals* vergleichen, ihn aber gelegentlich auch, gerade wie *Hals*, bei besonders frappanten Persönlichkeiten nahe an Karikatur streifen lässt . . . Nach dem Tode Papst *Paul II.* (1471) wurde er zur Anfertigung von dessen Grabmal berufen, und um 1475—80 finden wir ihn für Neptoten und Kirchenfürsten unter *Sixtus IV.* beschäftigt.

»Die Zahl und der Umfang der meisten Monamente, welche *Mino* in Rom wie in Florenz und Umgebung geschaffen hat, ist nur erklärlich aus seiner außerordentlichen handwerksmässigen Sicherheit und Leichtigkeit des Schaffens . . . In der Erfindung meist von den Vorbildern seiner Florentiner Zeitgenossen abhängig oder

⁶³⁾ Siehe: BODE, a. a. O.

lokalen Bedingungen sich fügend, im Aufbau wenig originell und ohne feines Ebenmaß der Verhältnisse, in der Ornamentik und Profilierung ohne den Sinn für Natur und Stil, der namentlich seinen Lehrer *Desiderio* auszeichnet, erzielt *Mino* doch in einer Anzahl dieser Monamente durch Frische der Empfindung, glückliche Verbindung der architektonischen und plastischen Teile, Zierlichkeit der Arbeit, gelegentlich auch durch eigenartige Ideen eine reizvolle Gesamtwirkung. Unter den Grabmonumenten, den zahlreichsten unter *Mino's* Arbeiten, stehen die einfachsten obenan: das Grabmal des Bischofs *Leonardo Salutati* im Dom zu Fiesole (vor 1466), in der Verbindung von Büste und Sarkophag und im Aufbau an der Wand, wie in der Durchführung eines der vollendetsten und eigenartigsten Monamente der Frührenaissance, sowie das kostliche Monument des jungen *Francesco Tornabuoni* in der Minerva zu Rom (gest. 1480).« Das Denkmal des Bischofs *Salutati* entwickelt sich vom Boden durch flache Pilaſter mit feinen ornamentalen Füllungen, über welchen Konſolen vorkragen, auf denen der fein gegliederte Sarkophag steht. Zwischen den Konſolen und unter dem Sarkophag ist auf einer durch einen Wappenschild gebildeten Vorkragung die mit der Bischofsmütze bekleidete Büste aufgestellt. »Andere Grabdenkmäler sind stärker beeinflusst von fremden Vorbildern, namentlich vom *Marzuppini*-Monument: so das des *Giugni* (gest. 1466) und des Grafen *Hugo* (vollendet 1481) in der Badia zu Florenz, dasjenige des Kardinals *Niccolo Forteguerri* (gest. 1473) mit der trefflichen Gestalt des Toten auf schöner Doppelbahre in Santa Cecilia zu Rom, sowie die späteren römischen Grabmäler des *P. Riario* (gest. 1474) in Santi Apostoli, des *Chr. della Rovere* (gest. 1479) in Santa Maria del Popolo, des *Ferricci* im Hof der Minerva.« Das Grabmal des Grafen *Hugo* in der Badia bei Florenz baut sich auf einem Sockel auf, welcher eine große, mit Palmetten umrahmte Füllung zeigt, in welcher zwei schön modellierte, geflügelte und schwebende Engelfiguren eine Tafel mit Inschrift halten. Auf diesem Sockel steht in einer Wandnische der Sarkophag mit dem lang ausgestreckt liegenden Porträtbildnis des Verstorbenen. An den Seiten stehen Pilaſter zur architektonischen Umrahmung des Grabmales, vor ihnen reizvoll naive Kindergestalten mit Schilden. Die römischen Denkmäler dieser Gruppe sind unter mehr oder weniger starker Beteiligung anderer in Rom arbeitender Künstler ausgeführt und vom Typus der römischen Gräber beeinflusst. Die Denkmäler des Papstes *Paul II.* und des Kardinals *Piccolomini* (gest. 1479) sind nur noch in einzelnen Teilen vorhanden. »Die Meisterschaft des *Mino* als Porträtmaler ist nicht nur durch die Grabstatuen seiner Monamente, sondern auch durch eine stattliche Reihe von Büsten und Reliefs bezeugt, die fast ausschließlich Florentiner darstellen. Die früheste beglaubigte Büste stellt den in Rom im Exil lebenden *Niccolo Strozzi* (1454) dar . . . Die auffallende Persönlichkeit dieses bedeutenden Mannes, der seit seiner Jugend an Fettfucht litt, ist mit einer Größe und Breite zum Ausdruck gebracht, welche diese und ähnliche Büsten *Mino's* unter die besten Florentiner Arbeiten der Art einreihen lässt. Bald darauf wurde der Künstler als Porträtmaler für die *Medici* beschäftigt: die Büsten des *Piero* und seines Bruders *Giovanni de' Medici* (im Bargello) entstanden etwa gleichzeitig mit der Büste eines Unbekannten in der Sammlung *Hainauer* in Berlin (1456), um die Mitte der fünfziger Jahre. Die kleinere Büste des *Rinaldo della Luna* (Bargello), datiert von 1461, und wenig später entstand wohl die großartige Büste von *Mino's* Gönner *Diotisalvi Neroni*, welchen 1466 für seinen Verrat an den *Mediceern* die Verbannung traf. Aus der gleichen Periode ist die oben genannte Büste am Grabe des Bischofs von Fiesole, wieder ein Meisterwerk in feiner

Charakteristik und geschmackvoller Aufstellung. Die einzige von ihm in Rom ausgeführte Büste, Papst *Paul II.*, im Palazzo Venezia, gilt dort von alters her als ein Werk des *Bellano*⁶⁴⁾. Eine der berühmtesten Büsten der italienischen Renaissance ist die Bronzefigur *Mantegna*'s in der Mantegnakapelle der Kirche San Andrea zu Mantua. Sie ist ein vorzügliches Werk großer und scharfer naturalistischer Auffassung⁶⁵⁾.

155.
Matteo
Civitale.

Auch der Lucchese *Matteo Civitale* (1435—1501) zeichnet sich durch Grabmäler aus, von welchen die einfachsten die besten sind; so das Grabmal von *Matteo*'s langjährigem Gönner *Domenico Bertini* im Dom zu Lucca (1479), teilweise auch das Grabmal des heil. Romanus in San Romano zu Lucca (1490). Das Denkmal des *Pietro a Noceto* (gest. 1472) im Dom zu Lucca erinnert dagegen zu sehr an das *Marzuppini*-Denkmal von *Desiderio*. *Civitale* plante auch eine Reiterstatue König *Karl VIII.* für Pisa, die aber nicht zur Ausführung gelangte. Erwähnenswert ist noch das von *Luca della Robbia* (1399—1482) angefertigte Grabmal des Bischofs *Federighi* in San Francesco di Paola; es ist eine Marmorausführung des Jahres 1456.

Eine eigenartige Gestalt zeigt eine Gruppe von Grabmälern, die im wesentlichen aus dem Sarkophag bestehen, der auf Konsole vor der Wand getragen wird und auf welchem die Statuen des Geehrten mit Begleitfiguren, eine in ein Bogenrund sich einfügende Gruppe, stehen. Hierzu gehören das Grabmal des Bischofs *Zanetti* im Dom von Treviso, ein Werk des *Tullio Lombardo*. Aus einem ovalen Wandfeld, das durch eine Profilierung gebildet wird und dessen Grundfläche mit farbigem Marmor belegt ist, ragen Konsole heraus, die den reich geschmückten Sarkophag tragen. Von den Konsole hängt halbkreisförmig eine Fruchtschnur herab, deren halbrunde Fläche ein prächtig naturalistisch behandelter Adler füllt. Auf dem Sarkophag steht vollständig aufrecht Gottvater, zu seinen beiden Seiten die anbetenden Figuren des Bischofs und eines Engels. Ähnlich ist das Grabmal des Senators *Conte Agostino Onigo* (gest. 1491) in San Niccolo zu Treviso. Das Motiv ist hier bereichert durch einen mit Putti und Medaillonbüsten gezierten rechteckigen Nebensarkophag, auf welchem der eigentliche reichgeschmückte Sarkophag mit Löwenklauen steht. Bekrönt wird dieser durch die aufrechte Figur des Senators in Begleitung zweier Wappen haltender Knaben. Auch dieses ist ein Werk des *Tullio Lombardo* (1491—1520). Aus der gleichen Schule ist das Grabmal des *Jacopo Marcello*, des bei Gallipoli in Kalabrien 1484 gefallenen Seehelden, in Santa Maria Gloriofa dei Frari zu Venedig. Hier treten an die Stelle der Konsole, die den Sarkophag tragen, drei in mittelalterlichem Sinne als tragende Figuren aufgefasste, gebückte Männer in der venetianischen Volstracht des XV. Jahrhunderts. Auf dem reich geschmückten und schön geschwungenen Sarkophag erhebt sich in etwas zu großem Massstabe das vollrunde Standbild des Seehelden, beiderseits begleitet von Knaben mit den Familienwappenschilde.

156.
Besondere Form
des Grab-
denkmals.

So einfach im allgemeinen im Grundgedanken das Grabmal der italienischen Frührenaissance ist, so reich ist die Mannigfaltigkeit der Einzelbildung desselben. Bei dieser Uebereinstimmung des Grundmotivs ist jedoch ein gelegentliches und selbst weites Abweichen von demselben, ein Verfallen selbst in eine ungewöhnliche Form in einzelnen Fällen festzustellen, die freilich späterer Zeit angehören. Eine besondere und auffallende Form des Sarkophagunterbaues besitzt z. B. das Grabmal des *Pietro Strozzi* in Sant' Andrea zu Mantua. Auf einem Sockel stehen vier vollrunde, bekleidete Karyatiden, welche ein volles rechteckiges Gebälke tragen, und auf diesem

⁶⁴⁾ Siehe: *BODE*, a. a. O.

⁶⁵⁾ Siehe: *Zeitschr. f. Bauw.* 1899, S. 194.

steht der Sarkophag mit der liegenden Figur des Verstorbenen⁶⁶⁾. Das Grabmal soll, wahrscheinlich nach einem Entwurf des *Giulio Romano*, 1571 in Florenz entstanden sein. Jedenfalls ist es ein bemerkenswertes Beispiel dafür, mit welchen Mitteln die Kunst des Ausganges des Cinquecento sich von der Ueberlieferung zu befreien und eigene Wege zu gehen suchte.

Die in den eben erwähnten Grabmälern bemerkten vollrunden Porträtsstatuen sind vereinzelte Erscheinungen und zudem mehr das architektonische Kunstwerk begleitende, als selbständige auftretende Figuren. Dies mag auffallen, namentlich wenn man in Erwägung zieht, dass die plastische Darstellung des Porträts, die im XIV. Jahrhundert fast ganz zurückgedrängt war, im XV. Jahrhundert infolge der bis zum rücksichtslosesten Egoismus ausgebildeten Individualität und der Ruhmsucht der Zeit eine hervorragende Bedeutung erhält. Jedoch die Ausführung erfolgt fast ausschließlich als Büste oder als Reliefporträt; die Porträtsstatue fehlt fast ganz. Einige Statuen auf Dogengräbern, darunter die vorhin erwähnten, ausgenommen, begnügte man sich damit, den Heiligenfiguren die Züge berühmter Zeitgenossen zu geben, wenn man nicht, wie in Florenz, aus einem Gefühle eines starken Lokalpatriotismus die Heiligen selbst zu Helden stempelte, z. B. die Heiligen Georg und David, die Judith u. f. w.

Eine Ausnahme macht man nur mit der Reiterstatue, welche, wie wir sahen, von einzelnen Tyrannen des Trecento als vornehmstes Denkmal ihres Ruhmes bevorzugt war. Während der Reiter in der norditalischen Kunst, im Anschluss an jene älteren Denkmäler, eine mehr reliefartig gedachte Figur innerhalb eines reicheren Monuments bleibt, haben die Florentiner *Donatello* und *Verrocchio* im *Gattamelata* und *Colleoni* selbständige Reitermonumente geschaffen, die in ihrem Aufbau und in der gewaltigen individuellen Wirkung von Ross und Reiter zu den grosartigsten Monumenten aller Zeiten zählen.

^{157.}
Reiterstatuen.

Die bevorzugte Art der plastischen Porträtdarstellung ist die Büste, die sonst im Quattrocento für die Wiedergabe von Heiligen oder Idealfiguren nur ausnahmsweise gewählt wird. In Florenz, das auch hier vorangeht und die glänzendste und mannigfältigste Entwicklung zeigt, wurde die Wiedergabe der hervorragenderen Mitglieder der vornehmeren Familien in Büsten aus Marmor oder bemaltem Thon mehr und mehr die Regel.

^{158.}
Büsten.

»Charakteristisch für die Form der Porträtbüsten des XV. Jahrhunderts und für ihre Bestimmung zur Aufstellung auf Kaminen und Thürstürzen ist die flache Endigung nach unten; diese verlangt eine Basis, welche entweder aus einem Stück mit der Büste oder als besonderer Unterfatz aus bemaltem Holz gearbeitet ist. Die Persönlichkeit ist regelmässig in grösster Anspruchslosigkeit und Einfachheit aufgefasst. Der Künstler beschränkt sich darauf, dieselbe mit möglichster Treue in ihrer vollen Eigentümlichkeit wiederzugeben. Nur ganz ausnahmsweise ist eine innere Erregung oder eine lebendige Bewegung in der Büste angestrebt, wie in *Donatello's* Büste des *Niccolo Uzzano* im Bargello⁶⁷⁾.«

Entschiedener als irgend einer seiner Zeitgenossen vollzieht *Donatello* den Bruch mit dem Mittelalter, indem er das Studium der Natur zum Ausgangspunkt seines Schaffens nimmt, die Erscheinungen der Wirklichkeit bis in den tiefsten Kern ihres Wesens erforscht und nicht bloß in der Form, sondern auch im Inhalt eine

^{159.}
Donatello.

⁶⁶⁾ Siehe: ebenda, S. 195.

⁶⁷⁾ Siehe: BODE, a. a. O., S. 47.

neue Zeit heraufführt. Dieser Florentiner Meister ist es, durch welchen nunmehr die Freifigur ihre selbständige Ausbildung erlangt und in individueller Weise mit Rückicht auf den Ort ihrer Aufstellung ausgebildet wird. Dabei befleisigt er sich eines so eindringlichen Naturstudiums, wie es seit der Antike zum erstenmal wieder beobachtet wurde. Der Realismus in der grossen, lebensvollen und kühnen Behandlung, wie wir sie im Norden an den Brüdern *van Eyck* und später an *Dürer* kennen, das ist die Art *Donatello's*. Mit Entschlossenheit, rücksichtslos und ohne mildernde Umstände, ging er vor. Durch das ganze XV. Jahrhundert beherrscht der Einfluß *Donatello's* die italienische Plastik; erst *Michelangelo* brach diesen Einfluß. Als *Donatello* 1466 in hohem Alter starb, hatte er die gesamte Bildnerkunst Italiens umgestaltet und auf neue Grundzüge gestellt. Die Kraft seiner Gestaltung, die dramatische Leidenschaft, mit welcher er seine Schöpfungen belebte, die rücksichtslose Unbestechlichkeit seines Naturstudiums, die selbst vor Härten nicht zurückschreckte, aber gelegentlich durch liebenswürdige Entleihungen aus der antiken Kunst gemildert wurde, hatte seine Zeitgenossen so in Bann genommen, daß sie seiner Art willig folgten.

Donatello (*Donato di Niccolo di Betto Bardi*, 1386—1466) war nahezu ein Jahrzehnt mit *Michelozzo*, dem Architekten und Bildhauer, zu gemeinsamer Arbeit verbunden; aus dieser Gemeinschaft gingen unter anderem drei Grabdenkmäler hervor, die aber in ihrem Aufbau durch lokale Einflüsse bestimmt wurden. Dies waren das Denkmal des Papstes *Johannes XXIII.* im Battistero zu Florenz, das etwa um 1424—27 in Arbeit war und zwischen zwei der mächtigen Wandfäulen angeordnet wurde, und das Grabmal des Kardinals *Brancacci* in San Angelo a Nilo zu Neapel. Letzteres ist durch die Anlehnung an den vom Trecento überlieferten Typus der neapolitanischen Grabdenkmäler bemerkbar und ist, wie das Grabmal *Aragazzi* im Dome zu Montepulciano, um 1427—28 gearbeitet. Das Grabmal *Aragazzi* ist das dritte der Denkmäler; es ist jedoch nur noch den einzelnen Teilen nach, nicht aber auch in seinem Aufbau bekannt. Von *Donatello* mag für die Denkmäler in Florenz und Neapel der Entwurf des figürlichen Teiles herrühren; von den ausgeführten Teilen läßt sich nur die grossartige, von *Michelozzo* in Bronze gegossene Grabfigur des Papstes, sowie das kleine Relief der Himmelfahrt Mariä am Sarkophag des Grabmales in Neapel mit Sicherheit für *Donatello* in Anspruch nehmen; alles andere ist wie in dem 1428 bestellten Marmorskophag des *Giovanni de' Medici* in der Sakristei zu San Lorenzo durch *Michelozzo* und untergeordnete Gehilfen, wie *Portigiani*, ausgeführt worden. Zum Range der Denkmalstatuen steigen in Florenz die Werke empor, die *Donatello* als unvergängliche Meisterwerke des Quattrocento von dem hochgesteigerten Selbstbewußtsein der Florentiner Machthaber in Auftrag bekam: die bronzenen *Judith* in der Loggia dei Lanzi, der *David* im Museo nazionale und die Statuen der Heiligen *Petrus*, *Markus* und *Georg* für Or San Michele.

Drei Reiterdenkmäler beschäftigten die Phantasie des Künstlers. Als *Donatello* in den Jahren 1450—51 in Mantua für den kunstsinnigen Markgrafen *Lodovico III. Gonzaga* arbeitete, entstand der Gedanke eines Reiterstandbildes für diesen Fürsten. Als Vorarbeiten hierzu werden Bronzefiguren *Lodovico's* in Berlin und Paris betrachtet. Bei diesem Denkmal wie bei einem anderen, dem Reiterdenkmal des *Borso d'Este*, das in Modena errichtet werden sollte, blieb es bei den Vorarbeiten. Man kann dies beklagen, um so mehr, als man dadurch eine Stufe der Weiterbildung verloren hat im Verhältnis zu der Aufgabe, zu der *Donatello* schon im Jahre 1443

berufen wurde: dem Reiterstandbilde des *Gattamelata* in Padua. Der 1443 gestorbene venetianische Condottiere *Erasmo Gattamelata da Narni* hatte im Kampfe gegen die Mailänder 1439 das Heer der venetianischen Republik gerettet. Aus Dankbarkeit setzte man ihm auf der Piazza del Santo in Padua das Reiterstandbild, zu dessen Ausführung *Donatello* 1444 nach Padua übersiedelte. Dieses Werk war sowohl für die individuelle Entwicklung *Donatello's* wie für die Kunst der Frührenaissance überhaupt von epochaler Bedeutung. Schon *Vasari* röhmt die Wahrheit, die energische Haltung und das ungestüme Leben des Reiters auf dem schnaubenden und brausenden, im kräftigen Pafsgange daherschreitenden Streitrosse. Es ist nach seiner Ansicht »dieses Werk (die erste monumentale Reiterstatue in Erz seit der Römerzeit) in Bewegung, Zeichnung, Kunst, Harmonie und Fleiss dem jedes antiken Künstlers an die Seite zu stellen«.

Dadurch, dass sich *Donatello* mit Vorliebe der Bronze zuwendete und durch ihre scharfe Formgebung eine Vertiefung des Naturstudiums hervorrief, übte er eine heilsame Einwirkung auf die Bildnerei in Marmor der damaligen, sich im Kleinen verlierenden Kunst aus. Ueber das Verhältnis der Marmorplastik der damaligen Zeit zur Bronzeplastik und die Einwirkung der letzteren auf die erstere gibt *Bode* die folgenden charakteristischen Ausführungen.

»Die Marmorplastik in ihrer einseitigen Richtung musste zu einer dekorativen und dadurch zugleich oberflächlichen und selbst handwerksmäfsigen Ausübung führen, welche die Künstler von den grossen Zielen der Kunst abdrängte. In naturgemäßem Gegensatz gegen diese Art der plastischen Kunst und zugleich zum Heil für die geistliche Fortentwickelung der italienischen Plastik bildete sich neben ihr eine auf *Donatello's* letzter Thätigkeit fußende Richtung der Skulptur in Florenz aus, welche den Schwerpunkt ihres Strebens auf möglichst treue naturalistische Durchbildung legte und damit zugleich eine Vertiefung der Auffassung und Erweiterung und Vervollkommnung der Technik verband. Die Künstler dieser Richtung gehen aber keineswegs, wie ihr großer Lehrmeister *Donatello*, einseitig auf die Wiedergabe des Charakteristischen und Momentanen aus, sondern verbinden damit ein ausgesprochenes Streben nach Anmut und selbst nach Schönheit. An der Spitze dieser Bewegung stehen *Antonio Pollajuolo* und *Andrea del Verrocchio*...«

»*Antonio Pollajuolo* (1429–98)... hatte auch als Bronzegießer mit Recht einen Ruf in ganz Italien. In grossem Stil konnte er sich als solcher erst in seinem Alter an den Bronzemonumenten in der Peterskirche bekunden, die ihm Papst *Innocenz VIII.* in Auftrag gab. Die Denkmäler von Papst *Sixtus IV.* (vollendet 1493) und von *Innocenz VIII.* selbst beweisen aber, dass *Pollajuolo's* Begabung nicht nach der monumentalnen Seite lag. Die Art, wie das *Sixtus*-Denkmal gewissermassen als Grabplatte etwas erhöht über dem Fussboden angebracht ist und wie die Gestalten der Tugenden in eine tiefe Hohlkehle hineingezwängt sind, ist entschieden verfehlt. Daneben erscheint der Aufbau des *Innocenz*-Grabes als Wandgrab glücklicher; die Wirkung desselben wird noch durch die außerordentlich individuelle Kolossalfigur des sitzenden Papstes gehoben; aber nach einer inneren Beziehung der allegorischen Gestalten zu dem Verstorbenen, nach der künstlerischen Berechtigung der Darstellung desselben in zwei fast gleich grossen Porträtaufstellungen wird man vergeblich suchen. Die Freude des Künstlers und seine Kraft liegen in der Durchbildung im einzelnen, in der individuellen Gestaltung der Bildnisse, in der naturwahren Bildung der schlanken jugendlichen Frauengestalten, in der Charakteristik

160.
*Antonio
 Pollajuolo
 und
 Andrea
 del Verrocchio.*

der Stoffe und in der Durchbildung ihrer Falten, welche bis ins kleinste hinein das treueste Naturstudium beweisen. In der Sauberkeit von Guss, Ciselierung und Politur, in der Zierlichkeit der Faltenbildung verrät sich der als Goldschmied groß gewordene Künstler . . .

»In dem gleichen Streben, bei ähnlicher künstlerischer Ausbildung und ganz verwandter Veranlagung wie *Pollajuolo*, hat der wenige Jahre jüngere *Andrea del Verrocchio* (1435—88) sein Talent in glücklicherer Weise entfaltet und einen viel bedeutenderen Einfluss auf seine Zeitgenossen und die spätere Entwicklung der italienischen Kunst gehabt . . . *Verrocchio* war es gegeben, den geistigen Gehalt voll zu erfassen und ihn ganz in der Form zum Ausdruck zu bringen, die Form selbst aber mit möglichster Naturtreue wiederzugeben und künstlerisch, dem jedesmaligen Stoffe entsprechend, aufs höchste durchzubilden. Dabei verstand er es, im einzelnen zu verallgemeinern und im individuellen zugleich Typen hinzustellen . . . Ein ganz besonderer Reiz seiner Kunstwerke liegt in der Einfalt seiner Kunst, in dem Ernst seines Strebens, in dem mühseligen Ringen nach einem vollen und doch stets neuen Ausdruck seines künstlerischen Ideals. *Verrocchio* hatte das Glück, schon jung die Aufmerksamkeit der *Mediceer* auf sich zu lenken.« Eine der frühesten Arbeiten ist das Bronzegrabmal des *Pietro* und *Giovanni de' Medici* (vollendet 1472) in der Sakristei von San Lorenzo in Florenz, eigenartig, vollendet im Aufbau, meisterhaft in der Dekoration. Verschiedene Büsten der *Mediceer*-Familie zeichnen sich durch meisterhafte Wiedergabe der Individualität und große, stilvolle, charakteristische Auffassung aus. Gegen Ausgang der siebziger Jahre traten fast gleichzeitig zwei neue Aufgaben an den Künstler heran: »die Denkmäler für die 1477 im Wochenbett verstorbene *Francesca Tornabuoni* und für den Kardinal *Niccolo Forteguerri* (gest. 1473) in Pistoja, zu dem *Verrocchio* auf Lorenzo's Entscheidung 1477 den Auftrag erhielt. Beide Monamente sind unvollständig auf uns gekommen und gehen in ihrer Ausführung in Marmor auf Schüler zurück. Für das *Tornabuoni*-Monument lassen die Ueberreste: das friesartige, höchst dramatisch empfundene Relief mit dem Tode der *Francesca* im Bargello und die vier Statuetten der Tugenden im Besitz von *M. E. André* in Paris, eine sehr eigenartige Erfindung wenigstens vermuten; für das *Forteguerri*-Monument ist uns dieselbe in dem kleinen Modell im South-Kensington-Museum bezeugt. *Verrocchio* hat seine Aufgabe völlig neu erfasst, indem er das Grabmal als große Wandtafel gestaltet, auf welcher er die Darstellung als einheitliche Komposition in ganz dramatischer und malerischer Weise ausbildet. Dem auf dem Sarkophag knieenden Kardinal naht sich die Gestalt des Glaubens und weist ihn nach oben, wo Christus segnend in einer von vier Engeln getragenen Mandorla thront; zu ihm blickt flehend die auf der anderen Seite des Kardinals heranschwebende Figur der Hoffnung, während die Liebe hinter ihm zum Erlöser auffschwebt«⁶⁸⁾.

Im Jahre 1479, vier Jahre nach dem Tode des ehrfurchtigen, aber tapferen Condottiere, wurde *Verrocchio* zur Anfertigung eines bronzenen Reiterdenkmals für *Bartolomeo Colleoni* in Venedig berufen. Dem Künstler war es aber nicht beschieden, dieses gewaltige Werk zu vollenden; er starb 1488 und hinterließ es nur als Thonmodell. »Der *Colleoni* gilt heute als das großartigste Reitermonument aller Zeiten; er verdient diesen Ruhm in vollem Maße, da in keinem zweiten Monument Ross und Reiter so einheitlich komponiert und empfunden sind und wohl kaum zum zweitenmal in einem Denkmal ein so gewaltiges Zeitbild gegeben ist, wie er es in

⁶⁸⁾ Siehe: BODE, a. a. O., S. 106 ff.

der für das Quattrocento besonders bezeichnenden, ja den Charakter der Zeit vielfach bestimmenden Gestalt des Condottiere mit überraschender Wucht und Lebensfülle geschaffen hat⁶⁹⁾. Wenn Cicognara meint, die Energie der Bewegung treibe das Pferd über das Fussgestell, so liegt in dieser Wahrnehmung ein Beweis für die Leidenschaftlichkeit, mit welcher Verrocchio die volle Beseelung der Form mit vollendeter naturalistischer Wiedergabe derselben zu verbinden strebte und dadurch die Krönung des Quattrocento herbeiführte. Zugleich schuf er die Basis, auf welcher der Schöpfer der Hochrenaissance, Leonardo, stehen konnte; denn dieser ging aus seiner Werkstatt hervor, er war bis zu seinem 28. Jahre Mitarbeiter Verrocchio's gewesen.

In der künstlerischen Bewegung der ersten Hälfte des Quattrocento nimmt der Sienese Jacopo della Quercia (1371—1438) eine besondere Stellung ein. Mit grosser Auffassung im Aufbau seiner Werke verbindet er so fehr leidenschaftlichen Inhalt seiner Figuren, dass man ihn einen Vorläufer Michelangelo's nannte. Im Jahre 1413 fertigte er das Grabmal der *Ilaria del Caretto* im Dom zu Lucca an; die weibliche Gestalt ruht auf einem sarkophagartigen Unterbau, den Knabengestalten mit Kränzen schmücken. Vasari erzählt, dass, als 1429 der Gebieter von Lucca und Gatte *Ilaria's* aus der Stadt vertrieben wurde, nur die Ehrfurcht vor der Schönheit der Frauengestalt des künstlerischen Schmuckes die Zerstörung des Grabmales verhinderte. 1416 entstanden in San Frediano zu Lucca die Grabsteine des Ehepaars *Trenta*. Im Chorumgang von San Giacomo Maggiore in Bologna errichtete *Quercia* das Grabdenkmal des Rechtsgelehrten *Antonio Galeazzo Bentivoglio*.

161.
Jacopo
della Quercia
u. A.

Als ein beachtenswerter Kleinkünstler im Denkmalbau erscheint *Andrea Briosco*, genannt *Riccio* (1470—1532), in welchem die Paduaner Gieshütte ihre höchste Stufe erreicht. Das Wandgrab des *Antonio Trombetta* im Santo zu Padua tritt in die Reihe vorzüglicher Bronzebüsten, deren eine, die *Mantegna's*, schon genannt wurde. Sie ist ein Werk des *Gianmarco Cavalli*, der in der zweiten Hälfte des Quattrocento arbeitet. Ihr Gegenstück ist die prächtige Büste des Karmelitengenerals *G. Spagnoli* im Berliner Museum. In diesen Büsten erringt die scharfe Beobachtungsweise des Quattrocento unübertroffene Triumphe. In diese Reihe gehört auch die gleichfalls schon genannte Büste des *Lodovico III. Gonzaga* mit ihrer künstlichen grünen Patina und den eingesetzten Augen aus Silber. Ein wertvolles Werk des *Briosco* ist auch das Grabmal *Torriani* in San Fermo zu Verona, ein freistehender Sarkophag mit feiner Ornamentik, die aber auch wieder den Kleinkünstler verrät.

Eigenartigen Reiz hat ein in eigener Weise in Bronze und Marmor gearbeiteter Grabstein *Garganelli* (gest. 1478) im *Museo Civico* zu Bologna von *Niccolo dell' Arca*. *Sperandio* aus Mantua (um 1425—1500) führt den Unterbau des Grabmales des Papstes *Alexander V.* in San Francesco, die Flächenbasis mit den Gestalten der Tugenden und die Statuette der Madonna zwischen zwei Heiligen über der Grabfigur (vollendet 1482), aus.

Den mächtigen und unwiderstehlichen Einfluss der Paduaner Schule zeigt auch die bildnerische Kunst der Lombardei, nachdem diese, bald nach der Mitte des Quattrocento, zur Renaissance übergegangen war. Freilich waren schon vorher an verschiedenen Orten Florentiner Künstler thätig gewesen. *Giovanni Bartolo*, genannt *Rosso*, ein Mitarbeiter *Donatello's*, errichtete in San Fermo Maggiore zu Verona sehr bald nach dem Jahre 1420 jenes eindrucksvolle Wandgrab der Familie

⁶⁹⁾ Siehe ebenda.

Brenzoni mit dem Hochrelief der Auferstehung, dessen kräftige Gestalten einen frischen Naturalismus zeigen, der aber von gotischen Traditionen noch nicht frei ist. Den gleichen Charakter hat das Denkmal des Scaliger-Generals *Cortesia Sarego* in Santa Anastasia, ein Werk aus dem Jahre 1432, mit der kraftvollen Reiterfigur des Heerführers mit seinen beiden Knappen, die den üblichen Vorhang zurückziehen.

Die auf den grossen Erfolgen der Heerführer aufgebaute Condottierenkunst ist von einem solchen Selbstbewusstsein erfüllt, dass sie sich die grossartigen Bauunternehmungen der Tyrannen der oberitalienischen Gemeinwesen zum Vorbilde nehmen, ja dieselben noch zu übertreffen suchen. Ein charakteristisches Werk hierfür ist die in üppigem Reichtum künstlerischen Schmuckes prangende Capella Colleoni in Bergamo, die der Capitano *Bartolomeo Colleoni*, »reich an Ehren und Schätzen«, in hohem Alter erbauen ließ, um, wie man sagt, »seine Macht noch nach dem Tode zu zeigen«. Die 100 000 Goldgulden, welche der Condottiere für sein venetianisches Reiterdenkmal bestimmte, und die 50 000 Goldgulden, mit welchen er gegen den Willen des Consiglio della Misericordia die Sakristei von Santa Maria Maggiore abreißen und dafür die Capella Colleoni mit dem Denkmale der *Medea* und seinem eigenen errichten ließ, sprechen mehr als dicke Bände es können über die unwiderstehliche Gewalt und das leidenschaftliche Ruhmbedürfnis der Männer, welche in jener bewegten Zeit die Geschicke der oberitalienischen Staatswesen leiteten. Die grösste Pracht und der verschwenderischste Reichtum sollten diesem Ruhmbedürfnis nach außen genügen. *Gian Antonio Amadeo* (1447—1522) ist der Meister der Kapelle und ihrer Bildwerke.

Ein Hauptwerk jener Zeit entsteht durch *Agostino Busti*, genannt *Bambaja* (1480—1548), im Grabmal des *Gaston de Foix*, einem figurenreichen Grabdenkmal, das im Dom von Mailand aufgestellt werden sollte, aber nach der Schlacht von Pavia in das Kloster Santa Marta kam und später zerstört wurde, so dass seine einzelnen Teile heute in Mailand, Turin, London u. s. w. aufbewahrt werden. Das Werk verliert sich in übergrosser Zierlichkeit der Arbeit.

Bei *Pietro Solari*, genannt *Lombardo* (gest. 1515), erscheint die lombardische Kunst von viel gegliedertem und kleinlichem Aufbau und die Sucht nach zierlicher Weichheit durch das venetianische Formgefühl gemässigt. Eines der frühesten seiner grösseren Denkmäler, das des Dogen *Niccolo Marcello* (gest. 1474) in Santi Giovanni e Paolo in Venedig, schliesst sich dem aus der strengeren Paduaner Schule hervorgegangenen *Antonio di Giovanni Rizo* noch so eng an, dass es eine Zeitlang für eine Arbeit derselben galt. Im Aufbau wie in der Durchführung der Figuren bezeichnet *Bode* dies als das feinste unter *Pietro's* Werken, während das Dogengrab *P. Mocenigo* (gest. 1476) in derselben Kirche in dem reichen Aufbau, in der Fülle von Figuren in antikem Kostüm und den Reliefs mit den antiken Motiven, in den herberen Formen die Eigenart des Künstlers noch schärfer auspricht. Eine Reihe kleinerer Grabmäler in und außerhalb Venedigs, namentlich in Ravenna und Treviso, lassen sich nach ihrem ähnlichen Charakter gleichfalls dem *Pietro Lombardo* zuschreiben.

Eine bedeutende Stellung nimmt in der venetianischen Denkmalkunst *Alessandro Leopardi* (gest. 1522) ein; er war vorwiegend als Architekt thätig. Nach *Verrocchio's* Tode zur Vollendung des *Colleoni*-Denkmals berufen, hat er den kraftvollen Sockel mit den korinthischen Säulen und dem Waffenfries entworfen und ausgeführt, der so wesentlich zu der unvergleichlichen Wirkung des Werkes beiträgt. Von ihm

162.
*Alessandro
Leopardi.*

stammt auch zum grössten Teile das vielleicht vornehmste und schönste aller Grabmäler Venedigs, das Denkmal des Dogen *A. Vendramin* (gest. 1478, vollendet 1494) in Santi Giovanni e Paolo. *Leopardi* ist auch der Meister der bronzenen Flaggenhalter auf dem Markusplatz (1500—05), sowie einzelner Teile am Denkmale des Kardinals *Zeno* mit dem reichen Bronzeschmuck des Altars seiner Grabkapelle in San Marco (1501—15). In der Kritik seiner Arbeit kann man *Bode* beistimmen, wenn er sagt, sie seien gleichmäsig ausgezeichnet durch den feinen architektonischen Sinn, die graziose Ornamentik, die schöne Gliederung und Verteilung des bildnerischen Schmuckes, den geschmackvollen Aufbau der Kompositionen, den feinen, der architektonischen Wirkung entsprechenden Reliefstil und durch die vollen, schönen Gestalten mit dem sinnigen, schwärmerischen Ausdruck, der vornehmen Haltung, dem zierlichen Faltenwurf und der sauberen Durchführung.

Die venetianische Kunst des Quattrocento hat ein durchaus lokales Gepräge, das auch in der Behandlung der Denkmäler wieder erkannt werden kann. Durch diese gute und wertvolle Eigenschaft unterscheidet sie sich von der Plastik des Quattrocento in Rom, die, angeregt von außen, im wesentlichen durch fremde Künstler geübt wird und mehr auf reiche dekorative Wirkung als auf künstlerische Durchbildung ausgeht. Durch diese fremden Einflüsse aber wird in Rom die Tradition gründlicher und schneller gebrochen als in Venedig. Dazu trugen auch die Absichten der Besteller und ihr brennender Wunsch bei, ihre Denkmäler noch bei Lebzeiten vollendet zu sehen. So ist denn wie die Grösse und der Umfang der Denkmäler auch ihre ungleiche, verschiedene Hände verratende Durchbildung auf die Rechnung der ungeduldigen Ruhm suchender Kirchenfürsten zu setzen.

»Die Monamente, welche in Rom Ende des XIV. und im Anfang des XV. Jahrhunderts von Nachfolgern der *Cosmaten* ausgeführt wurden, hätten die Entwicklung einer eigenartigen tüchtigen römischen Bildnerschule im Quattrocento vermuten lassen: das Grabmal des *Ph. d'Alençon* (gest. 1397) in Santa Maria in Trastevere und die beiden Monamente von der Hand des Meisters *Paulus*, das Grabmal *Caraffa* im Priorato di Malta und namentlich das des Kardinals *Stefaneschi* (gest. 1417) in Santa Maria in Trastevere, sind so einfach und doch so wirkungsvoll im Aufbau, so groß und lebendig in der Gestalt des Toten, trotz der Befangenheit in der Durchbildung, dass man glauben sollte, in der Werkstatt solcher Künstler hätten jüngere Kräfte selbstständig die römische Plastik zur Renaissance führen müssen. Gerade das Gegenteil ist der Fall: in diesen Künstlern erlischt die ältere eigenartige Bildnerschule Roms, und erst nach einem Zwischenraume von mehreren Jahrzehnten, der fast gar keine Monamente aufzuweisen hat, machen fremde Bildhauer die Renaissancekunst in Rom allmählich heimisch . . .

Mit *Isaia di Pisa* beginnt die Reihe der eigentlich römischen Künstler; römisch freilich nur nach dem Charakter ihrer Bildwerke, da auch sie fast alle keine Römer von Geburt sind. Von *Isaia* sind uns in Rom das Grabmal des Papstes *Eugen IV.* (gest. 1447) in San Salvatore in Lauro, die Reste des Grabmales der heil. *Monica* in einem Nebenraume von San Agostino erhalten. Der nüchterne Aufbau seiner Monamente, die leblosen plumpen Figuren mit ihren kleinlichen Parallelfalten, die phantasielose Dekoration lassen uns heute unverständlich erscheinen, dass die Päpste sich mit König *Alfons* diesen Bildhauer streitig machen konnten. Künstlerisch ebenso unbedeutend ist das Grabmal *Astorgio Agnense* (gest. 1451) im Hofe der Minerva, von ähnlichem Aufbau wie das *Eugens-Monument* . . . Regeres

^{163.}
Römische
Denkmalkunst.

Leben und freiere Behandlung kam in die Plastik Roms erst nach dem Jahre 1460, namentlich durch die Päpste *Paul II.* und *Sixtus IV.*, deren Kunst Sinn zugleich den Wetteifer aller höheren Geistlichen in der Auschmückung ihrer Kirchen und der eigenen Verherrlichung hervorrief. Diese bildnerische Thätigkeit, die in gleicher Regsamkeit und Pracht bis zur Zeit von Papst *Julius II.* anhielt, bewahrt in einem Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert fast den gleichen Charakter. Der Florentiner *Mino*, der Römer *Paolo Taccone*, der Istriane *Giovanni Dalmata* und die Lombarden *Andrea Bregno* und *Luigi Capponi*, die etwa gleichzeitig und vielfach zusammen arbeiteten, haben gemeinsam den Charakter dieser Kunst und die Typen der Monamente bestimmt, die in den letzten Jahrzehnten des XV. und zum Teile auch noch im Anfang des folgenden Jahrhunderts mit mehr oder weniger Selbständigkeit, oft aber sehr geistlos wiederholt wurden . . . Vor allem sind Grabmäler die Aufgaben, welche den Künstlern gestellt werden. Letztere sind Nischengräber in verschiedener Form: in der Nische die Gestalt des Toten auf dem Sarkophag ruhend, bald flach abschließend, bald ein Halbrund mit Relief oder Gemälde darüber, zu den Seiten bald Pfeiler mit Statuetten in Nischen, bald schlichte Pilaster, oder auch eine Büste in Nische mit einfacher Inschrifttafel darunter. Vorliebe für allgemeine Allegorien, Mangel an Individualität, Einförmigkeit und Mangel an Phantasie, zierliche aber nüchterne Ausführung, in der Gewandung ein Anschluß an klassische Vorbilder, namentlich aus archaischer Zeit, findet fast allen diesen Monumenten in größerem oder geringerem Maße eigen.« (*Bode*.)

Der Bildhauer *Giovanni Dalmata* arbeitet in Rom um 1460—80 am *Pauls-* Grabe und am Grabmal *Eroli* (gest. 1479) in den Grotten neben *Mino*, am Grabmal *Roverella* (gest. 1476) in San Clemente und am Grabmal *Tebaldi* in Santa Maria sopra Minerva neben *Andrea Bregno*. Hauptwerke *Bregno's* (1421—1506) sind die Grabmäler *Roverella* und *Tebaldi*. Von *Luigi Capponi* aus Mailand ist das Denkmal *Brusati* in San Clemente (1485), das Denkmal der Brüder *Bonsi* in San Gregorio und das Grabmal des *Lorenzo Colonna* in der Vorhalle zu Santi Apostoli. Diese Denkmäler sind beachtenswert durch die Anordnung der Büsten der Verstorbenen. *Pasquino da Montepulciano* gilt als Meister des großen Grabmals *Pius II.* in San Andrea della Valle. Für das Grabmal *Coca* mit dem Fresko *Melozzo's* in San Pietro in Vincoli und für das Grabmal *Lebretto* in Araceli (1465) sind die Meister nicht bekannt.

Im übrigen Italien, namentlich im Süden, zeitigt das Quattrocento in der Bildhauerei eigentlich nur in Neapel eine reichere Thätigkeit, die aber, angeregt und ausgeübt durch fremde Künstler, ohne örtliche Färbung geblieben ist. Die Meister *Donatello* und *Michelozzo* hatten sich im Grabmal *Brancacci* an den alten neapolitanischen Gräbertypus angeschlossen. Die Meister des Triumphbogens König *Alfons I.* waren meist römische Künstler: *Isaia di Pisa*, *Paolo Romano*, *Guglielmo Monaco* aus Perugia, *Silvestro d'Aquila* u. a., neben ihnen arbeitete *Desiderio da Settignano*. Diese Künstler können nicht frei arbeiten, sondern sind gezwungen, ihre Werke einem mittelalterlichen Festungsthore einzufügen. Erst eine Gruppe jüngerer Künstler, wie *Antonio Rossellino*, *Benedetto da Majano*, *G. Mazzoni*, hatte mehr Freiheit im künstlerischen Schaffen. Die Reliefs und Statuen am Triumphbogen des Königs *Alfons* in Neapel haben viel vom Charakter gleichzeitiger römischer Arbeiten. Die Thätigkeit der hier genannten Meister und ihr Einfluß gehen mit dem Jahrhundert zur Neige.

In Toskana, wo sich bisher die Schicksale der italienischen Bildhauerei entschieden, bereitet sich die Umgestaltung der Dinge vor, die wir die Hochrenaissance nennen und die das Cinquecento (etwa die Zeit um 1500—1600) umfasst. Im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts bereitet sich in Florenz, das auch jetzt wieder die Führung in der italienischen Kunstbewegung übernommen hatte, eine Wendung vor, welche in einer tiefgehenden Bewegung, die um die Wende des Jahrhunderts zur Ruhe kommt, eine neue, von der vorausgehenden Entwicklung grundverschiedene Epoche der italienischen Bildhauerei herauftüft. An die Stelle der früheren Natürlichkeit und Wirklichkeit, an die Stelle der Individualität tritt nun die Verallgemeinerung. Die Bildnerei »will nicht das Modell mit allen seinen Eigenheiten und Zufälligkeiten haben, sondern einen daraus abstrahierten Typus ... Die Skulptur wurde allerdings jetzt selbständiger gestellt, sie wurde noch freier, als sie es selbst im Quattrocento gewesen war. Denn die Dekoration, mit der sie bis dahin im Zusammenhang gedacht war, wurde beseitigt oder doch sehr eingeschränkt ...

Die Ueberzeugung von der Grösse und Selbständigkeit der Plastik verleitete Künstler wie Auftraggeber zu dem Streben, die Skulpturen, wenn möglich, kolossal zu gestalten. Während die Frührenaissance ihre Figuren regelmäfsig etwas unter Lebensgrösse bildete, ist in der Hochrenaissance der kolossale Massstab beinahe Regel; was die Skulptur an Interesse durch den Mangel an individuellen Gestalten eingebüßt hatte, sollte durch die überwältigende Wirkung des Kolossalen wieder eingebrochen werden ...

Die Richtung auf das Große und Schöne in der Kunst des Cinquecento entstand als natürliche Gegenwirkung gegen die einseitige Betonung des Wirklichen und Gefälligen in der Kunst des Quattrocento; sie wurde außerdem, ganz besonders in der Skulptur, gefördert durch das erneute, völlig veränderte Studium der Antike; der innerste Antrieb, aus dem sie hervorging, liegt jedoch in der geistigen Strömung der Zeit, die schon Ende des XV. Jahrhunderts in Florenz die reformatorische Bestrebung Savonarola's hervorrief und später, in andere Kanäle geleitet, durch die Päpste selbst zur Gegenreformation gestaltet wurde. Das Wirkliche, das rein Menschliche verdammte sie im Leben wie in der Kunst, die sie nur als Mittel zur Förderung religiöser und kirchlicher Zwecke, im weitesten Sinne, gelten lassen wollte; daher die bewusste Abkehr von der Natur ...

Der Mangel an Individualität in dieser Kunst führt zu einer immer stärkeren Verwischung der lokalen Verschiedenheiten, auch an den besonders künstlerischen Orten; und dieser Prozess der Uniformierung der ganzen italienischen Skulptur wird noch beschleunigt durch den überwältigenden Einfluss, welchen Michelangelo allmählich auf fast alle italienischen Bildhauer ausübt. Es kann daher in dieser Zeit auch nicht mehr von örtlichen Schulen in der italienischen Plastik die Rede sein, sondern nur von einzelnen Künstlern und den Schulen, welche sich an ihre Werkstätten anschliesen^{70).}« Die gefeierten Bildhauer wandern außerdem von einem Hof zum anderen, und es liegt auf der Hand, dass die Ausübung der Kunst im Umherziehen, dass das Wandern der Künstler den für eine gefundene Kunstentwicklung unentbehrlichen Zusammenhang mit der Heimat mehr und mehr lockerte und an Stelle der örtlichen Eigentümlichkeiten jenen allgemeineren Charakter setzte, der unter allen Umständen weniger ausdrucksstark und weniger anziehend ist und eine

⁷⁰⁾ Siehe: BODE, a. a. O., S. 150 ff.

rückläufige Periode der Kunstartwickelung bedeutet. Die italienischen Bildhauer verlassen zahlreich die Heimat und suchen und finden ihr Glück in Frankreich, Spanien, Portugal, England, Deutschland, Ungarn, ja selbst in Polen und Russland. Andererseits kommen durch wechselseitige politische und Handelsbeziehungen auch fremde Künstler aus diesen Ländern nach Italien und finden zum Teile hier dauernde Beschäftigung. Sie nehmen unter diesen Verhältnissen einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der italienischen Bildhauerei. Beide Umstände trugen dazu bei, den nationalen Charakter der italienischen Bildhauerei zu beeinträchtigen und zu trüben.

^{165.}
Michelangelo. Die gewaltigste Künstlererscheinung jener Zeit ist *Michelangelo Buonarroti*. Die Geschichte seiner Denkmäler ist eine ununterbrochene Tragödie aus riesenhaftem Wollen und aus mutlosem Versagen. Vielleicht mit nur einer einzigen Ausnahme. Die Kolossalfigur des *David*, jetzt in der Akademie zu Florenz, wurde im Frühjahr 1504 vor dem *Palazzo vecchio* aufgestellt. »Der *David* ist der reinste und glücklichste Ausdruck von dem, was *Michelangelo* in dieser früheren Zeit in einer Einzelfigur zu geben bestrebt war. Dass diese Gestalt eines jugendlichen *Herkules* seit ihrer Aufstellung eine ganz außerordentliche Bewunderung gefunden hat, verdankt sie nicht nur ihrer imposanten Wirkung durch den kolossalen Maßstab, auch nicht allein der wohl niemals übertröffenen Naturwahrheit, für welche sie selbst für den Anatomen eine Quelle zum Studium der Natur ist.« (*Bode*.)

Man darf nur die Geschichte des Grabmales *Julius II.* für St. Peter in Rom und die der *Mediceer*-Gräber in Florenz verfolgen, um zu erkennen, wie innere Gründe des Temperaments und fremde Umstände zusammengewirkt haben, aus dem größten Gedanken nur die kleinste That werden zu lassen, die aber immer noch in dem, was sie bietet, im Vergleich zu allen Zeitgenossen *Michelangelo* als den Riesen in der künstlerischen Gestaltungskraft erkennen lässt. Noch bevor dieser im März des Jahres 1505 von *Julius II.* zur Ausführung seines Grabdenkmals nach Rom berufen wurde, entstand der Entwurf zu einer der Kolossalgestalten der zwölf Apostel, die den Dom von Florenz schmücken sollten. In größtem Umfange war das Grabmal für *Julius II.* geplant. Es sollte ein Freidenkmal mit reichem Figurenschmuck werden; auf einem architektonischen Unterbau sollte sich der Sarkophag erheben und dieser durch die knieende Figur des Papstes gekrönt werden. Es blieb bei dem bescheidenen Bruchteil, der 1545 in San Pietro in Vincoli zu Rom zur Aufstellung gelangte und gleichfalls wieder in nur einem Bruchteil von des Meisters eigener Hand herrührt. Aus dem Freidenkmal wurde durch immer stärkeres Beschniden ein einfaches Wanddenkmal mit der Ausdehnung der kürzesten Seite des Freigrabes. Selten wohl hat riesenhaftes Wollen und Können zu einem so bescheidenen Ergebnis geführt. Die Figur des *Moses* und wenige andere, zerstreute Teile deuten in gewaltiger Weise an, was hätte erreicht werden können, wenn die subjektiven und objektiven Umstände dem Unternehmen günstig geblieben wären. Kaum glücklicher war der Stern, welcher den *Mediceer*-Gräbern in San Lorenzo zu Florenz leuchtete. 1524 begonnen, musste *Michelangelo* die Arbeit 1534 abbrechen, als er Florenz für immer verließ. Gleichwohl besitzen wir in den Statuen des *Giuliano* und des *Lorenzo de Medici*, sowie in den sie begleitenden Figuren des Tages, der Nacht, des Abends und des Morgens Bildwerke von gewaltiger Anziehungskraft und von unerreichtem Ausdruck verhaltener Leidenschaft. Vielleicht braucht man nicht einmal zu beklagen, dass der bildnerische Schmuck der Kapelle nicht in dem ursprünglich gedachten überreichen Maße zur Ausführung kam.

Nach Michelangelo ist Andrea Sansovino (*Andrea Contucci dal Monte Sansovino*, 1460—1529) als der gefeiertste Bildhauer der Hochrenaissance zu nennen. Er arbeitete 1504 das Denkmal des *Pietro da Vincenza* im Durchgang zu Araceli und hierauf seine beiden berühmten Denkmäler im Chor von Santa Maria del Popolo im Auftrage des Papstes *Julius II.*, die Denkmäler der Kardinäle *Ascanio Maria Sforza* (1505) und *Girolamo Basso* (1507). Im Aufbau den guten älteren römischen Vorbildern nachgehend, kommt in ihnen die Architektur zu einer selbständigen Bedeutung; doch steht der figürliche Schmuck in seiner mehr allgemeinen als naturalistischen Schönheit und durch die nicht glückliche Anordnung der Grabfiguren hinter den Denkmälern des Quattrocento zurück. Auch die sonst mit großer Feinheit durchgeführte Ornamentik hat mit der Architektur eine gewisse Unruhe der Gesamtwirkung gemein und lässt in ihrer örtlichen Verwendung die feine Berechnung, in ihrer Erfindung und Durchbildung die Naturwahrheit und Ursprünglichkeit der großen Meister des XV. Jahrhunderts vermissen. In diesen Werken ist zu viel Vollendung gegen die größere Natürlichkeit der Werke der vorangegangenen Periode.

166.
Andrea
Sansovino.

Benedetto da Rovezzano (1476—1556) gehört zu den Künstlern der Zeit, die in das Ausland berufen wurden. Er ging auf Veranlassung des Kardinals *Wolsey* nach England, um dort das Grabmal dieses Kirchenfürsten auszuführen. Schon vor ihm war *Piero Torrigiano* (geb. 1472) durch den König an den englischen Hof berufen worden und arbeitete das edle Grabdenkmal *Heinrich VII.* und das einfache Grab der Mutter des Königs in Westminster-Abbey.

167.
Benedetto
da Rovezzano.

Francesco di Sangallo (1493—1570) fertigt das Denkmal des Bischofs *Angelo Medici* in Santa Annunziata zu Florenz an und in schlichterer und naturwahrerer Weise die Grabplatte des Bischofs *Bonafede* in der Certosa bei Florenz. *Gian Cristoforo Romano's* (um 1465—1512) Mausoleum des *Gian Galeazzo Visconti* in der Certosa zu Pavia (um 1491—97) erscheint nach *Bode* wie ein »Schmuckkästchen im kolossal«. Ein jüngeres Denkmal *Sangallo's*, das Denkmal des *Pier Francesco Trecchi* in San Vincenzo zu Cremona (um 1502—5), ist ohne feineren Sinn für den Aufbau, aber wertvoll im ornamentalen Schmuck. »Als ein Jugendwerk des Künstlers ist die treffliche Marmorbüste der jungen *Bentrice d'Este* im Louvre (um 1491) wohl mit Recht für *Cristoforo* in Anspruch genommen. Nach dem Vergleich mit dieser Büste und verschiedenen beglaubigten Medaillen berühmter italienischer Frauen feiner Zeit darf auch die große Marmorbüste der *Teodorina Cibò* in der Berliner Sammlung mit Wahrscheinlichkeit auf *Gian Cristoforo* zurückgeführt werden. In Rom im Anfang des XVI. Jahrhunderts entstanden, zeigt dieses Werk in der anspruchslosen Haltung, in der klassischen Gewandung die Richtung der Hochrenaissance in einer schlichten Größe wie wenige Büsten der Zeit.« (*Bode*.)

168.
Francesco
di Sangallo.

In den Grabmälern des *Pietro Bariloto* in Faenza (um 1520—45) sind die Vorbilder der venetianischen Künstlerfamilie *Lombardi* wieder zu erkennen. In Parma stehen in der Steccata von *Gian Francesco da Grado's* Hand mehrere Feldherrendenkäler von guter Einfachheit im Aufbau, zierlicher Ornamentik und feiner Farbenwirkung.

Jacopo Sansovino (*Jacopo Tatti*, 1486—1570) arbeitet in Venedig und fertigt in etwas nüchterner Weise die beiden Kolosse an der Treppe des Dogenpalastes an. Unter mehreren Grabmälern sind das Denkmal *Venier* (gest. 1556) in San Salvatore und das des *Thomas von Ravenna* mit der sitzenden Bronzestatue über der Thür von

169.
Jacopo
Sansovino
u. A.

San Giuliano die ansprechendsten. In dem gut aufgebauten Grabmal, das *Aleffandro Vittoria* aus Trient (1525—1608) sich selbst in Santa Zaccaria errichtete, zeigt die Büste die eigentliche Kraft des Künstlers, die Porträtdarstellung. Er schuf als Porträtißt eine Büste des Admirals *Contarini* in Thon (Museum zu Berlin), sowie die großen Marmorbüsten des *Pietro Zeno* und des *Ottavio Grimani*, letztere in ihrer vornehmen individuellen Erscheinung, die durch die warme naturalistische Färbung des Marmors noch erhöht wird, wohl die bedeutendste unter den zahlreichen derartigen Arbeiten des *Vittoria*. Der Doge *Loredan* am Grabmal deselben in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig ist eine edle Porträtfürfigur des *Girolamo Campagna* aus Verona, eines Schülers des *Jacopo Sansovino*. Mit den Ausläufern der *Sansovino'schen* Schule erlischt in Venedig für nahezu ein Jahrhundert die plastische Tätigkeit; ihre Wiederbelebung durch *Bernini* und seine Richtung bringt ihr nicht mehr die Kraft wie zu den Schöpfungen der früheren Zeiten.

^{170.}
*Benevenuto
Cellini.*

Eine der interessantesten Gestalten des Florentiner Kunstlebens des Cinquecento hängt nur durch wenige Werke mit unserem engeren Gebiete zusammen, gewinnt für daselbe aber doch durch die bedeutsame Förderung des Bronzegusses und durch den Einfluss, den die besonderen Erfordernisse des Bronzegusses ausüben, Bedeutung. Der Florentiner Goldschmied *Benevenuto Cellini* (1500—72) wird vom König *Franz I.* von Frankreich beschäftigt und beginnt eine Kolossalfigur des Königs, die aber nicht einmal im Modell vollendet wird. Sein Hauptwerk ist der *Perseus* der Loggia dei Lanzi in Florenz, eine trefflich bewegte Bronzefigur auf einem köstlich entworfenen Postament, ein hervorragendes Werk des großen Verehrers *Michelangelo's*. Eine Bronzebüste *Cosimo I.* im Bargello zu Florenz zählt zu den besseren Arbeiten des Künstlers und verrät, wie die Büste des *Bindo Altoviti* im Privatbesitz in Florenz, Wahrheit in der Wiedergabe der Persönlichkeit.

^{171.}
Bronzegufs.

Der italienische Bronzeguss jener Zeit erfreute sich eines bedeutenden Rufes über die Grenzen der apenninischen Halbinsel hinaus, und die politischen Verhältnisse, deren Schwerpunkt damals nach der iberischen Halbinsel neigten, hatten zur Folge, dass bedeutende italienische Künstler am spanischen Hofe durch große Aufträge ausgezeichnet und in hohen Ehren gehalten wurden. So haben als Bronzegießer, für große wie für kleine Aufgaben, neben *Cellini* zwei oberitalienische Bildhauer, der Paduaner *Leone Leoni* (1509—90) und sein Sohn *Pompeo Leoni* (gest. 1610) eine ausgedehnte Tätigkeit für *Karl V.* und *Philip II.* von Spanien entwickelt. Ihre Bronzestatuen und Büsten dieser Fürsten und ihrer Anverwandten (jetzt im *Museo del Prado* in Madrid, in Toledo und in Windsor Castle) sind ernst und lebenswahr in Haltung und Auffassung und zeigen eine ähnliche Freude der Künstler an reichem Beiwerk und an der Durchführung, wie *Cellini's* Bronzen; doch haben sie weniger seine goldschmiedeartige Schärfe und Härte. In Italien kann man am Marmordenkmal des *Giovanni Giacomo de Medici* im Dom zu Mailand und an der imposanten sitzenden Bronzefigur des *Vincenzo Gonzaga* über seinem Grabmal im Palast zu Sabionetta *Leoni's* Tätigkeit im großen kennen lernen.

Die Pflege des Bronzegusses, der seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts allgemein wieder in Aufnahme kam und namentlich in Florenz und Venedig, eine Zeitlang auch in Mailand, Bologna u. s. w. durch hervorragende Kräfte zu glänzender Entfaltung gelangte, hat zu einer außerordentlichen technischen Vollendung geführt und auf die Entwicklung der gesamten Plastik in Italien noch im Laufe des XVI. Jahrhunderts einen bestimmenden Einfluss ausgeübt. Die Schwierigkeit der Arbeit und

die Sorgfalt, die auf die Ausführung verwendet werden musste, führten die Künstler auf ein tieferes Studium der Natur zurück. Zudem mussten die Bedingungen für eine gute Wirkung der Bronzefiguren: geschlossene Komposition, mässvolle Bewegung und malerische Modellierung, auf eine mässvollere, weniger äußerliche Behandlung der Marmor- und Thonbildwerke zurückwirken.

Ein anderer wesentlicher Umstand für den Umschwung, der sich Ende des XVI. Jahrhunderts in der italienischen Plastik vorbereitet und allmählich den Barockstil herauftaucht, ist das Eindringen fremder Kunst, insbesondere durch niederländische und später durch französische Bildhauer, die sich vorübergehend oder dauernd in Italien niedergelassen und hier teilweise eine sehr umfangreiche Tätigkeit ausübten. Der einflussreichste unter diesen Künstlern ist der Vlame *Giovanni Bologna* (*Jean Boulogne* aus Douay, 1524—1608), welcher in den letzten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts als Künstler der öffentlichen Plätze, Gärten und Paläste der *Mediceer* eine reiche Tätigkeit entfaltete . . . In Antwerpen seine künstlerische Schulung erwerbend, kam *Giovanni Bologna* im Alter von 25 Jahren nach Italien und ließ sich 1553 dauernd in Florenz nieder. Die von ihm geschaffene Reiterstatue *Cosimo I.* neben dem Palazzo Vecchio auf der Piazza del Granduca (aufgestellt 1594) ist ein edles und einfaches Werk von schlichter Haltung, das zu häufiger Nachahmung Veranlassung war. Es scheint, als ob die Statue eines seiner besten Werke in Italien geblieben wäre; denn ein zweites Werk in Florenz, die Reiterstatue *Ferdinand I.* auf der Piazza dell' Annunziata, steht ihm nach, und wo Reiterstatuen nur nach seinen Entwürfen ausgeführt werden, wie die Reiterstatuen *Cosimo I.* auf der Piazza de' Cavalieri und *Ferdinand I.* am Lungarno von Francavilla, da bleiben sie unter dem Durchschnitt. Für die 1614 auf dem Pont neuf in Paris errichtete Reiterstatue *Heinrich IV.* bildet *Giovanni* das Pferd, das ursprünglich für eine Reiterstatue *Ferdinand's*, Herzogs von Toscana, bestimmt war und von *Cosimo de' Medici* an die Regentin *Maria de' Medici* geschickt wurde. 1792 wurde die Statue zerstört und später durch eine neue ersetzt. Die Figuren der vier Weltteile an den Ecken des Postaments wurden in Paris in Bronze gegossen.

Der Einfluss *Giovanni Bologna's* auf die künstlerische Mitwelt war ein sehr bedeutender. Einer seiner hervorragendsten Schüler ist *Pietro Tacca* aus Carrara, der in Livorno die Begleitfiguren des Denkmals *Ferdinand I.* am Hafen giesst. Die Marmorstatue ist von *Giovanni Bandini*; sie gibt *Ferdinand* als Grossmeister des Stephansritterordens wieder. Am Sockel krümmen sich in Ketten vier Korsaren oder Türken, die *Pietro Tacca* in Bronze goss und die vortreffliche Arbeiten des lebensvollen Künstlers sind, dessen Hauptruhm in Spanien blühte.

Unter dem Einflusse *Michelangelo's* steht der Lombarde *Guglielmo della Porta* (gest. 1577), und aus diesem Einflusse entsteht sein bestes Denkmal, das Grabmal *Paul III.* im Chor von St. Peter in Rom. In der vornehm und grofs aufgefasssten sitzenden Bronzestatue des Papstes nicht minder wie in den beiden allegorischen Begleitfiguren, die Gerechtigkeit und die Klugheit darstellend, lassen sich Anklänge an die *Mediceer*-Gräber *Michelangelo's* nachweisen. Zu dem Grabmal gehörten zwei weitere Statuen im Palazzo Farnese. Die Linienführung der Figuren leidet an gleichförmigem Parallelismus der Bewegungen und erreicht nicht entfernt die wirkungsvolle Bewegung der grossen Florentiner Vorbilder. Gleichwohl sind die späteren Werke *della Porta's* unter die besseren der Nachahmer *Michelangelo's* zu rechnen, und die Papstfigur des Denkmals *Paul III.* wird mit Recht als eine durch Lebens-

172.
Vorbereitung
des
Barockstils;
Bologna,
Tacca,
Porta,
Bandinelli
u. A.

fülle und Kraft ausgezeichnete Figur gerühmt, der wenige Bildnisfiguren dieser Zeit an die Seite zu stellen sind.

Der Florentiner *Baccio Bandinelli* (1493—1560), ein neidischer Nebenbuhler *Michelangelo's*, ist gleichwohl ein Nachahmer desselben; er schafft die Statue des *Giovanni Medici* auf der Piazza San Lorenzo in Florenz, ein Werk leidlich in der Porträtdarstellung, aber lau in der Bewegung. Im übrigen »steht die kriegerische Derbheit im Einklange mit der Erscheinung und dem Charakter des Mannes« (*Bode*); dieser Einklang ist demnach als eine wertvolle Eigenschaft besonders hervorzuheben. Von geringerer künstlerischer Bedeutung sind die Begleitfiguren der Grabmäler *Leo X.* und *Clemens VII.* im Chor der Kirche Santa Maria sopra Minerva in Rom. Von ihm ist auch die Kolossalgruppe *Herkules* und *Cacus* vor dem Palazzo vecchio in Florenz. In der gleichen Kirche führte *Giacomo della Porta* die Grabdenkmäler der *Capella Aldobrandini* aus. *Vincenzo Danti* (1530—67) fertigt die Statue des Papstes *Julius III.* beim Dom von Perugia an und folgt in ihrer Formgebung dem Zuge der römischen Malerschule.

In die Thätigkeit des als Architekt bedeutenderen *Bartolomeo Ammanati* (1511—92) als Bildhauer fallen die Grabmäler zweier Neffen des Papstes *Julius III.* im Querschiff von San Pietro in Montorio zu Rom; die begleitenden Nischenfiguren stellen die Religion und die Gerechtigkeit dar und sind von *Michelangelo* abhängig. Er arbeitet noch das Mausoleum der Verwandten *Gregor XIII.* im Campo Santo zu Pisa und das Grabmal des Juristen *Mantova Benavides* in den Eremitani zu Padua. In den späteren Arbeiten verfällt *Ammanati* mehr und mehr der Allegorie.

^{173.}
Triumphbogen.

In dieser prachtliebenden Zeit kommt neben den zahlreichen Grabdenkmälern und den Reiterstatuen auch der Triumphbogen wieder zu einem Rechte, wenn auch außer dem Bogen in Neapel von monumentalen Gestaltungen nicht gesprochen werden kann. Freilich bleibt der Bogen nicht ohne gelegentlichen Widerspruch. Nach *Leo X.* Tode 1521 wird *Adrian VI.*, ein alter flandrischer Bischof von bescheidener nordischer Art, zum Papste gewählt. Die Triumphbögen, die man ihm zu seinem Einzuge anbietet, lehnte er als heidnische Ehrenbezeugungen ab. Diese Fälle aber sind sehr vereinzelt; tatsächlich spielen bei großen festlichen Veranstaltungen die Triumphbögen eine so bedeutende Rolle, dass im Vordergrunde des Interesses stehende Künstler mit der Aufgabe betraut werden, Entwürfe für diese Eintagswerke anzufertigen. *Luigi Cardi* in Rom (1559—1613) entwirft Triumphbögen für die Feste bei der Hochzeit der *Maria von Medici* mit König *Heinrich IV.* von Frankreich (1600) und liefert auch die Zeichnung zum Sockel der Statue *Heinrich IV.* in Paris. *Donato Frosini* errichtet beim Einzug des Papstes *Paul V.* in Rom (1605) auf dem Kapitol einen streng und edel gezeichneten Triumphbogen. An der gleichen Stelle errichtet der Herzog von Parma Triumphbogen für die Umzüge der Päpste *Clemens X.* (1670) und *Alexander VIII.* (1689), »großartige, etwas schwere und in reichem Umriss sich aufbauende Werke in echt architektonischer Haltung« (*Gurlitt*). Diese wenigen Beispiele könnten noch durch zahlreiche andere ergänzt werden. Da aber bleibende Gestaltungen, wie es scheint, aus ihnen nicht hervorgegangen, so genüge diese kurze Erwähnung. —

^{174.}
Barockstil.

Die Denkmäler des italienischen Barock, der Zeit etwa um 1630—1780, stehen unter dem Einfluss der diese Periode beherrschenden Gesamtstimmung der Plastik. Das malerische Prinzip ist auch bei ihnen so sehr das bestimmende Gesetz, dass *Ilg* mit Recht sagen konnte, die Plastik sei eine Sklavin der Malerei geworden.

und gefalle sich im Anstreben von Effekten, im Ausdruck heftiger Leidenschaften, in übertriebenen Bewegungen oder in zierlicher Grazie⁷¹⁾. »Nicht mehr die abgeschlossene Wirkung des Bildwerkes an sich, sondern die malerische Zusammenwirkung deselben mit der Architektur und gelegentlich auch mit der Landschaft wird von den Künstlern in so rücksichtsloser Weise angestrebt, dass das einzelne Bildwerk, aus seinem Zusammenhange herausgelöst, meist als Karikatur erscheint. Diese unplastische Auffassung der Skulptur ist aber nicht etwa die Folge und bewirkt auch keineswegs ein Zurücktreten der plastischen Tätigkeit in Italien; vielmehr ist die Zahl der Bildhauer, unter diesen hochbegabte, eine sehr grosse, und der Umfang ihrer Werke wie die Pracht des Materials sind so außerordentlich, dass keine andere Zeit darin mit dem Barock wetteifern kann. In bewusstem Gegensatz zur Hochrenaissance und ihrer manieristischen Ausartung erstrebt die Barockplastik wieder eine treue Wiedergabe der Natur; aber dieser Naturalismus ist ganz eigener Art . . . Das dramatische Prinzip der Zeit, das unplastische Bestreben, selbst die Einzelfigur im Moment der Handlung in ihrer Bethärtigung der inneren Erregung darzustellen, musste von vornherein zu einer starken Uebertreibung der Formen führen . . . Die Männlichkeit wird zur karikierten Schaustellung der Muskeln; die weibliche Schönheit wird in üppiger Fleischesfülle gesucht . . . Die Gewandung wird nach rein malerischen Prinzipien belebt, und in ihren tiefen, oft wie vom Winde aufgebauschten Falten wird auf den Körper darunter keine Rücksicht mehr genommen. Dafür thut sich der Realismus etwas darauf zu gute, die Stofflichkeit der Gewänder mit grösster Bravour wiederzugeben, sowohl in Stärke und Fältelung, wie in Glanz und Musterung, gelegentlich auch in der Färbung, für die dann verschiedene Materiale gewählt werden . . . Die Grabmonumente werden zu prunkvollen Aufführungen, bei denen unverständliche allegorische Gestalten den Jammer über den Tod, den Triumph über die irdische Vergänglichkeit oder die Verherrlichung des Verstorbenen zum Ausdruck bringen sollen. Diese grossen Grabmäler . . . erscheinen in der Gesamtwirkung ihrer Gruppen und Einzelfiguren wie riesige, malerische Hochreliefs . . . Mit grossem Erfolge pflegen die Künstler dieser Zeit die Porträtdarstellung; die Porträtabüsten, gelegentlich auch die Statuen, verbinden treffende Lebenswahrheit mit malerischer Breite der Anordnung und vornehmer Grandezza der Auffassung⁷²⁾ . . .»

Der grosse, sowohl die Bildnerei wie die Architektur umfassende, die Kunst seiner Zeit völlig beherrschende Künstler des Barockzeitalters ist der Neapolitaner *Lorenzo Bernini* (1598—1680). Auf den Umstand, dass er Neapolitaner ist, darf man besonders hinweisen; denn das feurige, überkochende südlische Temperament kommt in seinen Werken allenthalben zum Durchbruch. Der Hauptort seiner Tätigkeit und seitdem der eigentliche Mittelpunkt der Kunst des Barock ist Rom. Doch nicht hier allein entwickelt sie sich; die Barockkunst ist über ganz Italien verbreitet und erzeugt überall zahlreiche Denkmäler, deren Charakter der der übertriebenen Form und der überschäumenden Empfindung ist. Dazu kommt, dass dieser Charakter auch nicht einmal mehr ein national italienischer bleibt; denn er wird durch die zahlreichen niederländischen und französischen Bildhauer, die namentlich in Rom vorübergehend oder dauernd thätig waren: die *Duquesnoy* (in Italien unter dem Namen *Fiammingo* bekannt), *Puget*, *Houdon*, *Legros* u. s. f., mit einer Reihe fremder Elemente versetzt. Aber obgleich die meisten dieser Künstler neben den gleichzeitigen Italienern maf-

^{175.}
Bernini.

⁷¹⁾ Siehe: ILG, A., Fischer von Erlach etc. Wien 1895. S. 48.

⁷²⁾ Siehe: BODE, a. a. O.

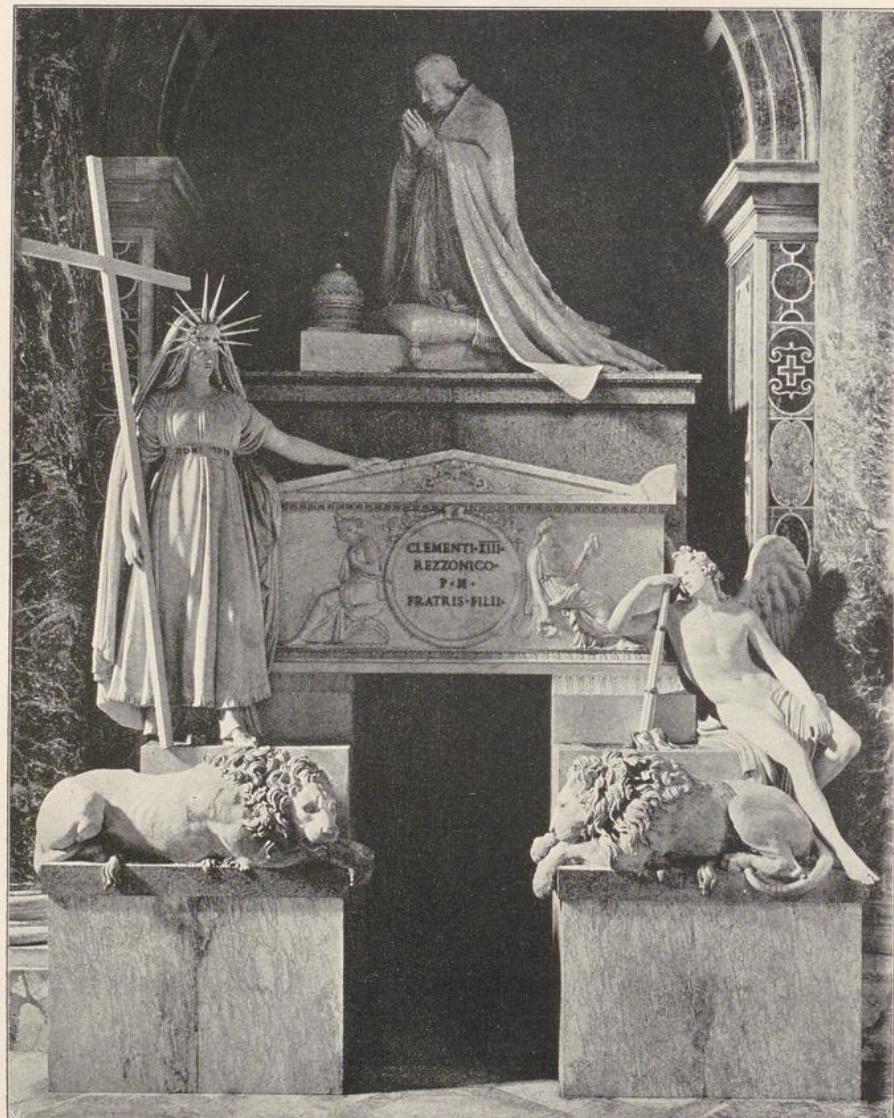
voller, in ihrem Naturalismus naiver und gesunder erscheinen, ist doch eine Milderung der Wucherung nicht bemerkbar. Der Meister derselben bleibt *Bernini* (1598—1680). Er schafft und umgibt mit heroischem Pathos die beiden Reiterstatuen *Konstantin's* und *Karl des Großen* im Vorraum zu St. Peter. Zur Steigerung des malerischen Eindrückes seiner Werke weist er der Gewandung eine so bedeutende Rolle zu, dass der Charakter der dargestellten Persönlichkeit dadurch in den Hintergrund tritt. Die Bewegung des Körpers ist nur dazu da, dem Gewande eine interessante Lage und Form abzugewinnen. Dies kommt namentlich bei seinen Porträtfiguren, z. B. den Papststatuen *Urban VIII.*⁷³⁾ und *Alexander VII.* in St. Peter zu Rom zum Ausdruck. Die verschiedene Behandlung des schwerbrüchigen Purpurs, des gestickten Palliums, der feinfältigen Alba, der Glanzstoffe der Aermel und der Tunika und sogar bei anderen Werken der durchbrochenen Spitzen und Säume, also die Wiedergabe des Stofflichen ist meisterhaft. Die breite Bedeutung der Allegorie ist auch aus diesen Grabmälern zu erkennen. In beiden Fällen tritt der Tod als Skelett auf; in beiden Fällen begleiten allegorische Figuren den Aufbau des Grabdenkmals. *Urban VIII.* errichtete der Gräfin *Mathildis* in St. Peter ein Grabmal und übertrug es *Bernini*, der es auch selbst ausführte. Auch die Statue dieser Gräfin ist ein Beispiel für die hervorragende stoffliche Behandlung der Werke des Meisters. Für *Karl I.* von England arbeitete er dessen Büste; in Frankreich, wohin ihn schon Kardinal *Mazarin* berufen wollte, *Colbert* aber erst 1665 tatsächlich berief, arbeitete er die Büste *Louis XIV.* im Louvre. Hier verbreitete sich sein Ruhm in weitem Umfange.

176.
Nachfolger
Bernini's.

Auf das nördliche Italien scheint *Bernini* weniger Einfluss ausgeübt zu haben, wie auf das Ausland, wenn auch die allgemeine Zeitstimmung hierher ihre Wellen schlug. Noch in der nachberlinischen Zeit wurden die venetianischen Wandgrabmäler fortgesetzt, natürlich mit allen Auswüchsen dieser nach leerer Wirkung strebenden Kunst und Zeit. Zu den besseren der Werke gehört das Mausoleum des Dogen *Valier* in Santi Giovanni e Paolo von *Baratta*, ein Wandgrab in zwei Ordnungen, mit einer bemerkenswerten Statue einer Dogareffa im vollen Kostüm der Zeit. Dagegen zeigt das Grabmal des 1669 gestorbenen Dogen *Pesaro* in den Frari in den schwarzen Atlanten mit zerissenem Hosen, durch welche der weiße Marmor durchkommt, die ganze Verwilderung und Gedankenarmut der Zeit. Als ein massvoller Nachfolger *Bernini's* und in seinem Sinne errichtet *Alessandro Algardi* (1598—1654) in St. Peter zu Rom das Prachtgrab *Leo XI.* Von *Francesco Mocchi* (gest. 1646) stammen die bronzenen Reiterdenkmäler des *Alessandro* und des *Ranucio Farnese* auf dem großen Platz zu Piacenza (1625), in ihrer idealen Gewandung und übertriebenen Bewegung von der Art des *Bernini* abhängig. *Camillo Rusconi* errichtet lange nach des Papstes Tode (1723) das Grabmal *Gregor XIII.*; als ein Prachtstück berninesker allegorischer Bildungen entsteht die unter *Foggini's* Leitung ausgestaltete und 1692 vollendete Capella *Feroni* in Santa Annunziata zu Florenz. Aus rein symmetrischen Gründen zeigt das Grabmal zwei Sarkophage statt eines; an dem einen sitzen die Treue mit dem bronzenen Porträtmedaillon und die Schiffahrt, am anderen die Abundantia maritima und der Gedanke, letzterer als ein nackter Alter mit Büchern personifiziert. Ueber den Sarkophagen stehen der heil. *Franciscus* und der heil. *Dominicus*; unter dem Kuppelrand schweben Engel und in der Kuppel Putten.

Es kann nicht besonders auffallen und ist in der natürlichen Entwicklung

⁷³⁾ Abgebildet in: EBE, G., Spätrenaissance und 1. Barockperiode. Bd. II. Berlin 1897. Taf. 20.



Denkmal Clemens XIII. in St. Peter zu Rom.

Bildh.: Antonio Canova.

jeder menschlichen Bewegung begründet, dass die besondere Eigenart der bernini-schen Kunst zu übertriebenen Nachahmungen führte, die ihrerseits wieder eine heil-same Reaktion in der Kunst zur Folge hatten. So kam es, dass auch die Bernini-sche Richtung und Schule sich auslebten. Noch zu Lebzeiten des Meisters, schon um die Zeit von 1670—80 trat unter den römischen Künstlern ein Bestreben zur Rückkehr zu gröserer Einfachheit und Schlichtheit der Auffassung zu Tage, welche in Gegensatz trat zu der spielenden Art, welche die Kunst der Spätrenaissance in Italien angenommen hatte. Dieses spielende Wesen ging einerseits von der un-natürlichen Steigerung des Gefühlsausdruckes, andererseits aber auch vom Kun-stgewerbe aus; die Kunftschlerei, die Galanteriearbeit, die tausend Kunftstücke, die man im kleinen unternahm und deren Ausführung mit dem ganzen Ernst einer rück-läufigen Zeit beobachtet wurde, die Art der Elfenbeindrechslerie u. s. w. traten an die Stelle der grossen Auffassung in der Zeit nach den Stürmen und Zwischenfällen, die der dreissigjährige Krieg in allen Ländern im Gefolge hatte. Ausprüche wie die von *Juvara*: »Vergesset alles, was Ihr gelernt habt!« und »Man kann in der Ein-fachheit nicht zu weit gehen!« waren die Grundstimmung der Künstler des damaligen Rom. Der Architekt Cavaliere *Gianbattista Contini*, zu jener Zeit Präsident der Akademie, schilt die Karossernmacher, Ebenisten und Tischler, »die zahllose kleine Bogen, ungestalte Säulen, Drei-, Sechs- und Achtecke lieben, und spricht daher von dem *Disgraziatello*, dem *Papagalluccio* und *Archittettuzzolo* solcher Kindereien, demgegen-über es notwendig sei, wieder an die *Sodezza*, *Grandiosità*, *Maestà* und *Signoria* der Baukunst zu denken«⁷⁴⁾. Solche Kräfte wirkten auch auf anderen Gebieten und berei-teten den Boden für die Auffassungen eines *Oeser*, *Winckelmann*, *Lessing* u. f. w. vor; denn die Bestrebungen blieben nicht auf Rom und Italien beschränkt. *Raffael* und die Antike waren die ausgegebene Losung; durch Ueberlegung ging man wieder auf sie zurück. Die Theoretiker der Renaissance, die Werke von *Scamozzi*, *Palladio*, *Serlio*, *Ligorio*, *Donato*, *Vignola*, von den Alten der Theoretiker *Vitruv*, wurden wieder hervorgeholt als Heilmittel gegen eine Kunst, die sich so fehr im Malerischen und in billigen und absichtlichen Wirkungen verloren hatte, dass von einer ernsten, geschweige denn grossen Wirkung nicht mehr gesprochen werden konnte.

Auf unserem Gebiete that sich diese Bewegung kund bei einem Künstler, der 1757 im Trevisanischen, in Possagno, geboren wurde, bei *Antonio Canova* (1757—1822), in welchem sich die italienische Kunst noch einmal zu einer letzten grossen Leistung zusammennimmt. Sein Name pflegt mit der Wiedergeburt der Kunst am Ausgang des XVIII. Jahrhunderts zusammen genannt zu werden, und es ist kein Zweifel darüber möglich: eine entschiedene Abwendung von der Bernini'schen Kunst bedeuten die Arbeiten *Canova's*. Er gehört mit *David* zu der Gruppe der Wieder-begünstiger des klassischen Altertums; doch ist seine Scheidung von der vorauf-gegangenen Barockkunst keineswegs eine reinliche, eine Thatsache, die aber ein Umstand zu seinen Gunsten geworden ist; denn sie brachte Wärme und Empfindung in die sonst kühlen Arbeiten in klassischem Geiste dieser Zeit. In feinen Grabmälern bezeugte er monumental den Sinn. In Santi Apostoli in Rom errichtete er 1782 das Grabmal *Clemens XIII.*, wobei er allerdings die schon durch *Bernini* getroffene Anordnung der hoch sitzenden Papstfigur und zu beiden Seiten die Allegorien der Unschuld und der Mässigkeit wiederholte. In St. Peter zu Rom errichtete er 1792 das Grabmal *Clemens XIV.*; es ist durch die schöne Gestalt des Papstes gekrönt, ein

177.
Rückkehr
zur
Einfachheit.

178.
Canova.

⁷⁴⁾ Siehe: ILG, a. a. O., S. 62.

mächtiger Löwe ist Grabeswächter; eine Allegorie der Religion ist Begleitfigur und ein schlafender Genius mit der umgekehrten Fackel das Symbol des Todes. Das Grabmal der Erzherzogin *Maria Christina* in der Augustinerkirche zu Wien geht auf malerische Grundzüge zurück. In Santa Croce zu Florenz errichtet er das Denkmal *Alfieri's* mit der trauernden Italia, in Santa Maria dei Frari zu Venedig das Denkmal *Tizian's*, das dann sein eigenes wurde, in der Apostelkirche zu Rom das Denkmal *Volpato's*. Seine künstlerische Beurteilung ist eine verschiedene, je nachdem man ihn seinen Vorläufern der *Bernini'schen* Schule oder seinen Nachahmern gegenüberstellt. Ersteren gegenüber erscheint er kalt, seelenlos, formalistisch, letzteren gegenüber immer noch mit Temperament und malerischem Gefühl begabt, wie das Denkmal in Wien bezeugt. Jedenfalls ist er eine interessante Erscheinung am Ausgang der Denkmalbewegung der Spätrenaissance in Italien. Und wenn *Bode* meint, in der schroffen Reaktion gegen die völlig unplastische Empfindung des Barocks (über die man aber doch wohl auch anderer Meinung sein kann) sei *Canova* zwar in eine nüchterne und phrasenhafte Nachahmung der Antike gefallen, die noch inhaltloser und unwahrer sei, als die phrasenhaftesten Skulpturen des Barock, so geht dieses scharfe Urteil unzweifelhaft zu weit. Neben dem Verdienst, »die plastische Kunst wieder in ihre eigentliche Bahn eingelenkt« zu haben, steht doch auch der Wiedergewinn seelischer Empfindung, und das ist immerhin ein Fortschritt.

179.
Denkmäler
auf Malta.

Die italienische Denkmalkunst aufserhalb des Landes zu verfolgen, unternehmen wir nur bei Spanien. Hier sei nur noch kurz eine Insel mit unmittelbarer Uebertragung erwähnt: die Insel Malta. Die Renaissance- und die Barockkunst pflanzten sich auch hierher fort und erzeugten eine Reihe beachtenswerter Werke. Die Ritter des Malteserordens verwendeten ihre reichen Einkünfte zur Schaffung einer architektonischen Pracht, welche namentlich in der St. John's Cathedral zu Valletta zum Ausdruck kommt. Dort wurden die Grofsmeister des Ordens nach ihrem Hinscheiden durch Wandgrabmäler ausgezeichnet, zu welchen die kostbarsten Materialien verwendet wurden. Daneben ist die Kirche mit mehreren Hunderten von Steinplatten für die Grabmäler der Ordensritter geschmückt, aus verschiedenfarbigem Marmor bestehend und mit Wappen geziert. Anzuführen sind die barocken, mehr malerischen als streng architektonischen Grabmäler der Grofsmeister *De Lascaris* (1636—57) und *de Paule* (1625—36) in der Michaelskapelle der genannten Kathedrale. Es sind Büstendenkmäler vor reich gegliederten Nischen zu beiden Seiten eines Durchgangs, oberhalb desselben durch einen allegorischen plastischen Fries verbunden⁷⁵⁾. Künstlerisch bedeutender wie auch bedeutender in der architektonischen Anlage ist das Denkmal des Grofsmeisters *Carafa* (1680—90) in der Katharinenkapelle. Es entspricht den ähnlichen italienischen Denkmälern und zeigt in einer Säulenarchitektur die hochgestellte Bronzefüste des Grofsmeisters, zu ihren beiden Seiten lebhaft bewegte Putti. Die Büste ist trefflich modelliert, das Denkmal reich im Eindruck. —

180.
Neuzeit.

Damit sei die italienische Denkmalkunst bis zum Ausgange der Spätrenaissance verlassen. Hinsichtlich ihres allgemeinen Charakters, wie er sich aus den politischen und Kulturströmungen ableiten lässt, tritt sie in einen gewissen Gegensatz zur Denkmalkunst der Neuzeit. Sind in der Vergangenheit der Individualismus, das hoch-

⁷⁵⁾ Siehe: *Builder*, 20. Nov. 1897.

gesteigerte Selbstgefühl, das Ruhmbedürfnis die treibende Kraft, welche die Denkmäler selbst auf eigene Anordnung des Geehrten entstehen lässt, tritt also das politische Moment gegen die Gründe des Individualismus zurück, so wenden sich die Verhältnisse in der Neuzeit im Sinne der politischen Einwirkung. Dies ist verständlich genug, wenn man den Lauf der Dinge betrachtet, wie er sich nach dem Niedergang der zahlreichen einst blühenden Gemeinwesen der apenninischen Halbinsel entwickelt hat. Wir sehen hier dieselbe Erscheinung, wie sie in anderen Ländern, die sich in der neuesten Zeit zu einer politischen Neugestaltung durchgerungen haben und in welchen das Denkmal der politischen Geschichte folgt, beobachtet werden kann. Die Entdeckung und Kolonisation Amerikas war der Untergang des einstmals so blühenden Staatengesüges. Spanien, welches die Fremdherrschaft über Italien ausübte, that nichts, das Land zu heben, und auch als nach dem spanischen Erbfolgekriege Österreich die herrschende Macht auf der apenninischen Halbinsel wurde, konnte der fortschreitende Niedergang nicht aufgehalten werden. Die aus den Einflüssen der französischen Revolution des Endes des XVIII. Jahrhunderts hervorgegangenen republikanischen Bildungen und die Napoleonischen Umwandlungen derselben zu einem italienischen Königreiche hatten das italienische Volk so wenig beschäftigt, dass daselbe selbst nach den italienischen Neugestaltungen nach dem Sturze *Napoleon's* zur Beteiligung an der Gestaltung seiner ferneren Geschicke nicht berufen wurde. Im Gegenteil wurde das Volk Jahrzehnte hindurch unter einem polizeilichen Ueberwachungssystem gehalten, welches daselbe aber zu seinem Bewusstsein aufrüttelte. Die spanische Revolution von 1820 entsandte ihre Wellen nach Neapel; in Sardinien und in der Lombardei fanden Erhebungen statt; das Volk sträubte sich gegen die Fremdherrschaft und ließ sich durch den Dichter *Silvio Pellico* begeistern. Die Pariser Julirevolution brachte eine weitere Entwicklung der liberalen Gedanken, und es zeigten sich die Regungen zur Bildung eines geeinigten Italien, zunächst durch die Bildung der geheimen Verbindung des Jungen Italien. Nun kamen die Kämpfe des Jahres 1848 gegen Österreich; *Karl Albert* von Sardinien wird als das Schwert Italiens (*Spada d'Italia*) begrüßt, und es festigt sich der Gedanke einer Einigung Italiens aus eigener Kraft (*Italia farà da sè*). In Mailand, in dem industriellen Herzen von Oberitalien, in welchem nicht nur die nationale Arbeit kräftiger pulsirt als sonstwo in Italien, sondern auch die nationalen Leidenschaften heftiger und heißer lodern, hier, wo alles seinen Widerhall findet, was Italien bewegt, hier zeigte sich in den *Cinque Giornate* des Jahres 1848, was das Volk ersehnte und wie es sich in der Frühlingsrevolution in einen Freiheitstaumel hineingelebt hatte, den *Radetzky* nur mühsam zerstören konnte. Die Erinnerung an jene Tage politisch-nationaler Erhebung ist durch das Denkmal der *Cinque Giornate*, den Obelisken des Bildhauers *Giuseppe Grandi* (gest. 1894), der im Todesjahr des Künstlers vollendet wurde, festgehalten.

Die wiederholten Ausbrüche des Nationalwillens und ihre Bekämpfung hatten eine solche Klärung der Ansichten herbeigeführt, dass man in den fünfziger Jahren zu der Ansicht kam, dass die Einigung Italiens nur unter Führung eines Staates möglich und das Königreich die aus den Verhältnissen heraus gebotene Staatsform sei. Dieser Staat war Sardinien; er besaß die Verfassung, eine freie Presse, Gewissens- und Handelsfreiheit, Vereinsrecht und Volksbildung; er stand an der Spitze der geistigen Kultur des Italiens der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts. *Cavour* greift nun in die Geschicke Italiens ein; es folgt der italienische Krieg von 1859,

es werden die Schlachten von Magenta und Solferino geschlagen. Im Frieden von Villafranca fällt die Lombardei an Sardinien; es finden die Einverleibungen kleinerer Gemeinwesen wie Parma, Modena und der Romagna statt; bald fällt auch das Königreich beider Sizilien, und 1861 war nach einer Reihe kriegerischer Erfolge die Einheit Italiens bis auf Rom und Venedig geschaffen. Am 18. Februar 1861 versammelte sich in Turin das erste italienische Parlament, und am 14. März 1861 nahm *Viktor Emanuel* den Titel König an. Die lombardisch-venetianische Frage wurde im Krieg von 1866 gelöst; an die römische Frage ging schon 1862 *Garibaldi*; sie sollte aber erst 1870 gelöst werden, als Frankreich durch seinen Krieg mit Deutschland und seine Niederlage den römischen Kirchenstaat nicht mehr schützen konnte. Am 2. Juli 1871 hielt *Viktor Emanuel* seinen Einzug in Rom und erwiderte den ihm begrüßenden Munizipien die Worte, die an seinem Turiner Denkmal verewigt sind: »*Ci siamo e ci resteremo!*«

181.
Denkmal-
bewegung
für
Viktor
Emanuel.

In fünf Lustren etwa spielte sich das eigentliche moderne Heldenzeitalter Italiens, seine Einigung zum Königreiche, ab. *Viktor Emanuel*, *Cavour*, *Garibaldi*, *Minghetti* u. s. w. sind die Staatsmänner und Heerführer, die von der Geschichte hell beleuchtet werden. Ihnen erstehen allerorten Denkmäler, und neben ihnen erinnert sich die Kulturgegeschichte der italienischen Geistesheroen der anderen Gebiete; die nationalen Tendenzen kommen zum Durchbruch, und die Plätze und Anlagen der italienischen Städte bevölkern sich mit einem unabsehbaren Heere von Statuen und unpersonlichen Denkmälern. Die merkwürdige Wahrnehmung eines verstärkten Rückblickes in die nationale Vergangenheit, das Sichbesinnen auf historische und altruistische Pflichten ist erklärlicherweise bei den Staaten am meisten hervorgetreten, welche bei der gewaltigen Staatenumbildung des sechsten und siebenten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts am meisten beteiligt waren: in Italien, Frankreich und Deutschland, und als nach wenigen Jahren der Sammlung, nach der Unruhe der aufreibenden Kämpfe und nach der staatlichen Ordnung der inneren Angelegenheiten, die Völker sich der Erinnerung hingeben konnten, zu welcher sie durch das Hinscheiden der leitenden Männer veranlaßt wurden, da sprosteten allerorten die Denkmäler der Könige, der Heerführer, die allegorischen Erinnerungszeichen der Einigung, die pietätvollen Denkmäler persönlicher Aufopferung auf und gaben dem Volke eine steinerne und eherne Geschichte. So schreitet Italien nach dem Tode des Königs *Viktor Emanuel* (9. Januar 1878) dazu, ihm in allen gröfsen Städten des Landes Denkmäler zu setzen, nachdem man seine sterblichen Ueberreste im Pantheon in Rom beigesetzt und damit an die altrömische Tradition angeknüpft hatte. Für das Denkmal in Rom, in gröfstem Umfange geplant, ward 1881 ein internationaler Wettbewerb erlassen, dessen Bestimmung es lediglich war, geeignete Gedanken zu einem Denkmale ohne Rücksicht auf seinen Standort hervorzurufen. Das Ergebnis des Wettbewerbes war ein solches, daß man der Ansicht wurde, »dass eine Gruppe, eine Reiterstatue, eine Säule, ein Bogen allein in keiner Weise der gewünschten Größe des neuen, des italienischen Rom entspräche; denn wie in den Ruinen des Kolosseums und der Kaiserpaläste die sichtbaren Zeichen einer verschwundenen Zivilisation, einer zerstörten Welt mit all ihrer Glorie, ihren Tugenden und Gebrechen zu finden sei und die Größe der Roma antica gegenüber San Pietro für sich allein die Geschichte der Macht und Gewalt und des Glanzes des Papsttum's predige, so könne und dürfe das italienische Rom nicht weniger lehren. Das Denkmal solle die Gelegenheit und Ursache zu einer großen Kundgebung der gegenwärt-

tigen nationalen Zivilisation sein, ein Kind seiner Zeit, das künftigen Geschlechtern den historischen Moment offenbart, in dem es gebildet, und mit ihm die Bedürfnisse, das Streben, die Richtung der Zivilisation, von welcher es die Frucht. Mit *Viktor Emanuel* sei eine neue Ordnung der Dinge eingetreten; eine Aera verständigen Handelns, moralischer Erneuerung, eine Zeit der Thätigkeit beginne, und nicht genüge die Aufnahme in das Register der europäischen Nationen, vielmehr wäre es thunlich, eine Probe davon zu geben, daß Italien lebe und nicht tot geboren sei. Wüsten aber die heutigen Künstler nichts Anderes und nichts Besseres herzustellen, als die Vorfahren gemacht, so seien sie nichts mehr als Schatten von diesen und hätten kein eigenes Leben⁷⁶⁾. Man gelangte nach diesen Erwägungen schließlich zu der Forderung der Schöpfung eines architektonischen Baues oder einer Baugruppe, in welcher der bildnerische Teil als begleitende und erklärende Erscheinung aufzutreten hätte. Man gelangte zu dieser Forderung aus dem Ergebnis des Wettbewerbes, der auf der einen Seite ebenso sehr von den Einflüssen der spielenden italienischen Kleinplastik durchsetzt war, wie er andererseits in den architektonischen Entwürfen bedeutungsvolle und der Gröfse der Aufgabe entsprechende Gedanken gezeigt hatte. In letzterer Beziehung sei nur an die Entwürfe von *Bruno Schmitz*, *Nénot*, *Piacentini* und *Ferrari*, *Paul Otto*, *Carlo Ferrario* und *Augusto Guidini*, *Giambattista Trabucco* u. s. w. erinnert. Die Entwürfe von Triumphbögen, Triumphalforen, von tempelartigen Gebäudegruppen, von Ruhmeshallen, Mausoleen, Siegesäulen u. s. w. standen bei vielem Unmöglichen in künstlerischer Beziehung weit höher und boten einen gröfseren Phantasiereichtum dar, als die plastischen Werke, die in das gewohnte Gewand — Piedestal mit Reiterstatue, Piedestal mit stehender Figur und vier oder mehr bald sitzenden, bald stehenden Allegorien zur Seite — sich kleidenden Arbeiten, die in dem aus einer überreizten Phantasie des Bildhauers *Ximenes Gallori* in Florenz entstandenen Entwurf ihren unmöglichen Gipelpunkt fanden, der aber bezeichnend für einen Teil des bildnerischen künstlerischen Schaffens des heutigen Italien ist.

Dem allgemeinen Wettbewerb folgte noch im Jahre 1882 die Ausreibung eines zweiten, welcher die Errichtung eines Denkmals für *Viktor Emanuel* hinter der Piazza Venezia in Rom, an dem Hügelabhang vor Santa Maria in Aracoeli zum Ziel hatte. Als Motiv des Denkmals waren gefordert die Reiterstatue *Viktor Emanuel's* in Bronze, ein architektonischer Hintergrund als Portikus, Loggia u. s. w. und eine bis zur 27^m betragenden Höhe der Standfläche des eigentlichen Denkmals emporführende monumentale Treppenanlage. Aus ihm gingen in erster Linie *Giuseppe Sacconi*, *Manfredo Manfredi* und *Bruno Schmitz* als Sieger hervor. *Sacconi's* Entwurf ist in langfamer Ausführung begriffen. Seine Formensprache hat weniger italienischen als französischen Charakter. Die Traditionen der *École des Beaux-Arts* in Paris lassen sich allenthalben, selbst in den Einzelheiten, erkennen. Vielleicht wird im bildnerischen Teile der Anlage der italienische Charakter überwiegen, wie er ohne Frage das charakteristische Merkmal der meisten der *Viktor-Emanuel*-Denkmäler der grofsen Provinzialstädte ist. Venedig, Mailand, Florenz, Turin, Genua, Neapel u. s. w. beeilten sich, dem Einiger Italiens den Tribut der Dankbarkeit zu entrichten. Der gemeinsame Zug aller dieser Denkmäler ist eine beinahe gleichwertige Verbindung des Verismo, des Naturalismus mit der Entfaltung dekorativer Pracht. Der Einfluß *Canova's* und *Thorwaldsen's* auf die italienische Plastik, die Aufnahme einer tiefer

⁷⁶⁾ Siehe: Deutsche Bauz. 1882, S. 89 f.

aufgefassten Antike, ihre Umkleidung mit der Wärme des Lebens und der Leidenschaften nach einer Periode des kalten Formalismus standen der Weiterentwickelung zum Verismo nicht feindlich gegenüber, sondern bahnten ihn an. *Fedi*, *Dupré* sind Vertreter einer vorangehenden, *Monteverde*, *Barbella*, *Biondi*, *Costa* u. f. w. einer weitergehenden Periode. Die ungemeine Ausbreitung der Denkmalplastik der Friedhöfe ließ die Kleinarbeit sich entwickeln und ist die Ursache gewesen, dass auf die Technik des Marmors und der Bronze, auf die naturwahre Wiedergabe des Beiwerkes, kurzum auf das Nebensächliche und auf das Auffallende mehr Wert gelegt wurde und wird, wie auf die Gesamthaltung des Denkmals. Wenn ich sage, der moderne italienische Bildhauer ist Kleinkünstler, ist von seinem Blute beherrschend, das ihn leicht zu außergewöhnlichen Bildungen verführt, so lasse ich Ausnahmen wohl bestehen; aber wer das neueste der grösseren italienischen Denkmäler, das *Viktor-Emanuel*-Denkmal in Turin, betrachtet, dessen Entwurf aus einem Wettbewerb hervorgegangen ist, wird die genannten Eigenschaften vereinigt finden. Stellte man im Altertum eine Statue auf eine hohe Säule, um sie möglichst wenig erkennen zu können, so wählte *Costa* für sein Denkmal einen Sockel von vier gekuppelten dorischen Säulen, legte darüber ein schweres Gebälke, breitete über dieses einen nach allen Seiten herunterhängenden Teppich aus Bronze und stellte auf die so geschaffene dicke Endigung des Postaments die untersetzte Gestalt des Königs. Es ist kaum zu verstehen, wie es möglich ist, gegen so viele einfache künstlerische Grundgefühle zu handeln, wenn man nicht das absichtliche Heraustreten, das Auffallen um jeden Preis als Ursache annimmt.

182.
Denkmäler
in Rom.

Diese Charakteristik ließe sich bei der grossen Mehrzahl der neueren Denkmäler Italiens wiederholen. Sie haftet z. B. auch den *Garibaldi*-Denkmälern an, die in Rom, in Mailand u. f. w. errichtet wurden. Das grosse römische Denkmal *Garibaldi's* wurde 1895 an der Passegiata Margherita am Janikulum enthüllt und ist ein Werk von *Gallori*. Im übrigen ist Rom nicht eben die reichste Denkmälerstadt des modernen Italien. Es erhält 1883 durch *Rosa* ein Denkmal der Brüder *Cairoli* auf der Terrasse des Monte Pincio, 1886 ein Denkmal *Metastasio's* auf der Piazza San Silvestro, 1887 ein Denkmal für *Cola di Rienzi* durch *Masini* an der Rampe zum Kapitol, 1889 durch *Ferrari* ein Denkmal für *Giordano Bruno* auf der Piazza di Campo di Fiore, 1892 durch *Bernini* ein Denkmal für *Terenzio Mamiani* auf der Piazza Sforza, 1893 wieder durch *Ferrari* ein Denkmal für *Sella* vor dem Finanzministerium und 1895 durch *Gaugeri* ein Denkmal *Minghetti's* auf der Piazza San Pantaleo. Am 15. März 1900 wurde in dem kleinen öffentlichen Garten neben dem Quirinal das Reiterstandbild des Königs *Carlo Alberto* von Piemont, ein Werk des Florentiner Bildhauers *Francesco Romanelli*, enthüllt.

183.
Neapel.

Kaum reicher an modernen Denkmälern ist die grösste Stadt Italiens, Neapel. Die Piazza del Plebiscito erhält durch *Canova* die Reiterstatue *Karl III.*, durch *Cali* die *Ferdinand I.* Auf der 1886 erweiterten Piazza del Municipio wird das Denkmal *Viktor Emanuel's II.* aufgestellt. Auf der Piazza de' Martiri erinnern Denksäulen an die Staatsumwälzungen von 1799, 1820, 1848 und 1860. Auf der Piazza Dante erhebt sich das Standbild des Dichters der Göttlichen Komödie von *Angelini* aus Neapel und *Solari*. Den grösseren Reichtum an Denkmälern besitzt Neapel im Inneren seiner Kirchen; sie stammen aber aus vergangener Zeit. Eine Ausnahme macht das 1847 durch *Maximilian von Bayern* errichtete und mit einer Statue *Thorwaldsen's* geschmückte Grabmal *Konradins von Schwaben* in Santa Maria del

Carmine. Im Jahre 1864 wird in einem kleinen Garten beim *Palazzo reale* die an das Plebisit von 1860 erinnernde Statue der Italia aufgestellt. Zu diesen Denkmälern treten 1876 das Standbild des Komponisten *Saverio Mercadante*, das Standbild des Staatsmannes *Carlo Poerio*, 1888 das Standbild des Komponisten *Bellini* von *Monteverde*, das Standbild des 1669 in Neapel geborenen Geschichtsphilosophen *Giambattista Vico* nach dem Entwurf des Grafen von Syrakus, das 1819 erbaute ionische Tempelchen mit der Büste *Vergil's* von *Angelini* und der Rundtempel mit dem Standbilde *Tasso's* von *Angelo Solari*, das Standbild des Generals und Geschichtsschreibers *Pietro Colletta*, das Standbild des Klaviervirtuosen *Thalberg* u. f. w.

Reicher schon ist die oberitalienische Industriestadt Mailand mit modernen Denkmälern bedacht. Im Jahre 1807 errichtet *Luigi Cagnola* zur Verherrlichung *Napoleon I.* den Arco della Pace oder del Sempione im Stil der römischen Triumphbögen; er erhält 1814 Friedenssymbole. 1810 gießt *Righetti* in Rom nach einem Modell *Canova's* das Bronzestandbild *Napoleon I.* im Säulenhofe der Brera. 1865 werden die Standbilder *Cavour's* (Bronzewerk von *Tabacchi* mit einer begleitenden Bronzefigur: *Klio*, von *Tantardini* auf der Piazza Cavour) und des Kardinals *Carlo Borromeo* aufgestellt, letzteres als Bronzestandbild auf der Piazza Borromeo. Das Jahr 1871 schenkt Mailand von *Giuseppe Grandi* das vor dem Palazzo di Giustizia errichtete Standbild des *Cesare Beccaria*, eines 1738 zu Mailand geborenen Rechtsgelehrten, der die Missbräuche der Justiz lebhaft bekämpfte. Ein Jahr darauf (1872) wird der kleine Platz vor dem Eingang zur Galleria Vittorio Emanuele durch *Pietro Magni* mit dem Standbilde *Lionardo da Vinci's* bereichert. Es entstehen weiter 1880 auf der Piazza Santa Marta das Denkmal der bei Mentana Gefallenen, 1883 auf der Piazza San Fedele das Bronzestandbild *Manzoni's*, 1889 das Denkmal *Bertani's*, 1891 das des Malers *Hayez*, 1894 der Obelisk zur Erinnerung an die Märzgefallenen der *Cinque Giornate*, 1895 das grofsartige Reiterstandbild *Garibaldi's* vor dem Kastell, ferner das Reiterstandbild *Napoleon III.* im Hofe des Senatorenpalastes und endlich auf dem Domplatz das Reiterstandbild *Viktor Emanuel's*.

184.
Mailand.

Verhältnismäsig arm an öffentlichen Denkmälern ist wieder Genua. 1862 wird auf der Piazza Acquaverde in der Nähe des Bahnhofes nach dem Entwurf des *Michele Canzio* das Marmordenkmal des *Cristoforo Colombo* errichtet, ein mit Schiffsschnäbeln besetzter Cylinder mit dem Standbilde des *Columbus*, der sich auf einen Anker stützt; zu seinen Füßen das knieende Amerika, beide von *Freccia* modelliert und von *Franzoni* von Carrara in Marmor ausgeführt. Ringsherum stehen die Gestalten der Religion (von *Santo Varni*), Erdkunde (von *Giuseppe Gaggini*), Klugheit (von *Aristodemo Costoli*) und Stärke (von *Emilio Santarelli*); zwischen den Sockeln derselben befinden sich vier Reliefs mit Begebenheiten aus dem Leben des *Kolumbus* (von *Gaggini*, *Costoli*, *Cevasco* und *Revelli*) und darunter die Widmungsworte: „Dem *Kolumbus* das Vaterland; eine neue Welt entdeckend, verband er ihre dauernden Vorteile mit der alten“. 1882 folgt, nach dem Entwurf *Costa's*, in den Anlagen der Villetta Negro das Standbild *Mazzini's* mit den allegorischen Begleitfiguren des Gedankens und der That, und schon 1886 errichtet die »Superba« ihrem grossen König das Reiterstandbild aus Bronze auf der Piazza Corvetto, ein gemeinfames Werk der Bildhauer *Pagani* und *Barzaghi*.

185.
Genua.

Sein grosser Reichtum an öffentlichen Denkmälern stellt Turin an die Spitze der italienischen Städte. 1838 lässt König *Karl Albert* durch *Marochetti* die ehrne

186.
Turin.

Reiterstatue des Herzogs *Emanuele Filiberto*, des »Wiederherstellers des Reiches«, auf der Piazza San Carlo setzen. Zwei Reliefs des Denkmals stellen den Sieg des Herzogs mit dem spanisch-niederländischen Heere bei St. Quentin und den Friedensschluss von Château-Cambresis (1559), durch den er wieder seine Gebiete erlangte, dar. Vor dem Stadthause, auf der Piazza del Palazzo di Città, erhebt sich seit 1853 das Denkmal *Amadeus VI.*, des grünen Grafen (*Conte verde*), der sich im Kriege gegen die Türken des Jahres 1366 auszeichnete. Die vom Bildhauer *Pelagio Palagi* aus Bologna geschaffene Bronzegruppe stellt eine Kampfgruppe, bestehend aus der Figur des Grafen und denen sarazenischer Krieger dar. In der Nähe des Haupteinganges des Stadthauses stehen die Marmorstandbilder des Prinzen *Eugen*, des edlen Ritters, von *Simonetta*, und des 1854 gestorbenen Herzogs *Ferdinand* von Genua, von *Dini* (1858). In der Vorhalle des Rathauses wurden die Statuen des Königs *Karl Albert* von *Cauda* und *Viktor Emanuel's* von *Vela* (1860) aufgestellt. Vor der Westseite des Palazzo Madama steht der »patriotische Fähnrich«, ein Marmorwerk von *Vincenzo Vela*, welches die Stadt Mailand der Stadt Turin zu Ehren der sardinischen Befreiungsarmee 1859 schenkte. Seit 1861 steht auf der Piazza Carlo Alberto die bronzenen Reiterstatue des Königs *Karl Albert*, des Vorkämpfers für die Unabhängigkeit Italiens von der Fremdherrschaft. Das von *Marochetti* entworfene Denkmal bildet eine umfangreiche Gruppe. Auf grosser Basis von schottischem Marmor erhebt sich ein Piedestal von rotem Granit. Die Figuren eines Grenadiers, Artilleristen, Lanciers und eines Bersaglieren und die allegorischen Darstellungen der Unabhängigkeit, Freiheit, Gerechtigkeit, sowie des Opferwillen beleben den Unterbau für das Reiterstandbild. Das Standbild des Turiner Philosophen *Vincenzo Gioberti* (1801—48), 1860 von *Albertoni* aus Sestia geschaffen, schmückt die Piazza Carignano. Auch er kämpfte für die Unabhängigkeit Italiens. Aus dem Jahre 1873 stammt ein Werk *Balzico's*, die auf der Piazza Carlo Felice errichtete eiserne Bronzestatue des Turiner Malers, Musikers, Schriftstellers und Ministers *Massimo d'Azeglio* (1801—66). Ein groses Werk ist das 1873 aufgestellte Denkmal für *Cavour* auf der Piazza Carlo Emanuele II. von *Giovanni Dupré* aus Siena. Vor dem Standbilde *Cavour's* kniet Italien, eine Schriftrolle mit den Wörtern: »Freie Kirche im freien Staate« in der Linken haltend. Als Begleitfiguren des Denkmals dienen die Pflicht, die Revolution, die Politik und das Recht, mit entsprechenden Tierattributen. Eine eigenartige Wiedergabe des Pferdes zeigt das Bronzedenkmal des *Ferdinand von Savoyen*, Herzogs von Genua, auf der Piazza Solferino, wieder ein Werk *Balzico's*. Das Pferd ist in die Kniee zusammengefallen und wieder gegeben, und eine Inschrift sagt: »Ferito a morte il cavallo nella battaglia di Novara seppe vendicare col valore l'ingiuria della fortuna.« An der Ecke der Via Cernaja steht das Bronzestandbild des *Pietro Micca* der 1706 bei der Belagerung Turins durch *Ludwig XIV.* mit eigener Aufopferung die Citadelle in die Luft sprengte und so den Untergang der eingedrungenen Feinde herbeiführte. Das Denkmal wurde 1864 durch *Pietro Caffano* errichtet. Auf der Piazza dello Statuto erhebt sich das gewaltige Denkmal für die Vollendung des Mont-Cenis-Tunnels mit dem Grundgedanken der Industrie und Technik, welche die Giganten der Felsennatur bezwingen. Die Erbauer des 1882 entstandenen Denkmals sind *Sommeiller*, *Grattoni* und *Grandis*. 1884 wird durch *Gaggini* die Statue *Viktor Emanuel I.* errichtet; 1887 folgt durch *Tabacchi* die Statue *Garibaldi's*. Ein 22 m hoher Obelisk auf der Piazza Savoia hält das Andenken an den Minister Grafen *Siccardi* fest, welcher 1850 den besonderen Gerichtshof für Geistliche aufhob. Das Denkmal trägt die Inschrift: »Das Gesetz ist

für alle gleich.« Ferner sind noch zu nennen die Denkmäler des Turiner Mathematikers *Lagrange* (1736—1813) auf dem gleichnamigen Platze, ein Marmorwerk *Albertoni's*, die Statuen des *Daniele Manin* und *Cesare Balbo* auf der Piazza Cavour, beides Werke von *Vela*, das Bronzedenkmal des Generals *La Marmora* beim Giardino di Città von *Caffano* und *Dini*, das Standbild des Richters und Führers der Linken *Brofferio* von *Pierotti*, des Rechtsgelehrten *Cassini* von *Tabacchi*, die Statuen von *Pepe*, *Bava*, *Balbo*, *Sonnaz*, *La Farina* und endlich das auf S. 170 schon genannte Denkmal *Viktor Emanuel's II.* von *Pietro Costa* auf der Piazza d'Armi, am 9. September 1899 enthüllt. —

Gegen das reiche Bild Turins, das in der modernen Geschichte Italiens die führende Rolle spielt, tritt Venedig wieder zurück. Die Anadyomene der Adria erhält 1875 durch *Luigi Borro* das Bronzestandbild *Manin's* auf dem Campo Manin; 1883 durch *Dal Zotto* ein Standbild des Dichters *Goldoni*, das auf dem Platz vor San Bartolomeo errichtet wird; ein Jahr vorher (1882) durch *Barzaghi* das Standbild des Philosophen *Niccolo Tommaseo*. Das Jahr 1887 bringt zwei bedeutsame Denkmäler, das *Viktor Emanuel's* auf der Riva dei Schiavoni von *Ferrari* und das *Garibaldi's* von *Michieli*. Nicht erheblich weiter zu führen ist diese kurze Reihe durch die Denkmäler des Ingenieurs und Staatsmannes *Paleocapa*, des Gouverneurs *Marquis Chasteler* in Santi Giovanni e Paolo u. f. w.

187.
Venedig.

Auch Florenz bietet keine wesentlich reichere Entwicklung der neueren Denkmalkunst. Dem Freiheitskämpfer *Manfred Fanti* (1806—65) errichtet die Stadt durch *Fedi* das Bronzestandbild der Piazza San Marco mit den Begleitfiguren: Politik, Festungskunst, Strategie und Taktik. Auf der Piazza Demidoff wird durch *Bartolini* das Standbild des wohlthätigen Fürsten *Nikolaus Demidoff* aufgerichtet. Das 1871 nach dem Tode *Bartolini's* von *Romanelli* beendete Denkmal gibt der genrehaften Allegorie breiten Raum. In der Mitte der Piazza Santa Croce steht das Standbild *Dante's* von *Pazzi*, das am 14. Mai 1865 zur Feier des 600jährigen Geburtstages des Dichters enthüllt wurde. Und endlich schmückte die Stadt 1891 den leider erweiterten Platz des Mercato vecchio mit dem Denkmal *Viktor Emanuel II.*

188.
Florenz.

Eine der Städte, welche an der Gestaltung der *Italia una* lebhaften Anteil genommen hatten, ist Palermo, in welchem 1860 ein Aufstand zur Befreiung ausbrach, dem *Garibaldi* mit seinen »Taufenden« zu Hilfe kam. Die Stadt schuf sich aus der dreischiffigen, prunkvollen Basilika San Domenico, aus der größten Kirche Palermos, die Sizilianische Ruhesthalle, in der die Grabmäler, Denkmalstatuen und Büsten sowie die Kenotaphe der um die Geschichte, Kunst und Wissenschaft der Insel Sizilien verdienten Männer aufgestellt wurden und werden. Die lange Reihe der hier aufgestellten Denkmäler sollte man im unten genannten Werke⁷⁷⁾ nachlesen. Auf der Piazza Ruggiero Settimo steht das von *Delisi* geschaffene Denkmal des 1862 gestorbenen großen Staatsmannes *Ruggiero Settimo*, der 1812 die freisinnige Verfassung, 1820 die Selbständigkeit der Insel durchsetzte und 1848 an der Insurrektion mit der provvisorischen Regierung teilnahm. Gegenüber steht das Standbild des *Carlo Cottone*, des Fürsten von Castelnuovo, dessen Name mit den Ereignissen auf der Insel aus dem Anfang des Jahrhunderts (1811, 1812 und 1822) verknüpft ist. Ein größeres Werk ist das Marmordenkmal *Philip V.*, welches 1856 an Stelle

189.
Palermo.

⁷⁷⁾ Meyer's Reisebücher. Unter-Italien und Sizilien. Von T. GSELL-FELS. Leipzig 1889. Sp. 659 f.

des 1847 zerstörten Standbildes *Philip IV.* errichtet wurde und mit den acht Statuen der von *Philip IV.* unterworfenen Reiche sowie mit den Reliefs der vier Weltteile geziert ist. Das Denkmal steht vor dem Schloß.

190.
Padua.

Was Palermo in der weiträumigen Kirche San Domenico, das schuf sich Padua unter freiem Himmel auf der Piazza Vittorio Emanuele, die im Jahre 1798 durch *Andrea Memmo* zum Ruhmesplatz Paduas umgestaltet wurde und bis heute gegen 90 Standbilder jener Männer erhielt, die durch ihren Gelehrtenberuf mit der Universität Padua oder sonst mit der Geschichte der alten Universitätsstadt in einer hervorragenden Verbindung standen. Unter anderen wurden aufgestellt: die Statuen *Azzo II.* von Braunschweig und *Vettore Pisani's* vom Bildhauer *Francesco Rizzi*; die Statue des *Torquato Tasso* von *Gaban*; die Statue des *Giovanni Poleni* von *Canova*; die Standbilder des *Taddeo Pepoli*, *Andrea Mantegna*, *Eugen IV.*, *Canova's*, des *Franc. Guicciardini* und des *Giovanni Sobieski* von *Giovanni Ferrari*, *Ariosto's* von *Luigi Verona*, *Petrarca's* und des *Titus Livius* von *Danieletti* u. s. w. In der an der Westseite des Platzes gelegenen Loggia Amulea, die man 1863 errichtete, stellte man die Standbilder *Dante's* und *Giotto's* von *Vincenzo Vela* auf. 1874 wurde auf der Piazza del Carmine das Marmorstandbild *Petrarca's* aufgerichtet, und die Loggia del Consiglio erhält 1882 durch *Tabacchi* ein Standbild *Viktor Emanuel II.*

191.
Verona.

Das benachbarte Verona errichtet 1865 durch *Zannoni* auf der Piazza dei Signori ein Denkmal *Dante's*, auf der Piazza Vittorio Emanuele 1883 durch *Barzaghi* das Reiterstandbild *Viktor Emanuel's*, 1888 auf der Piazza Santa Anastasia das Marmorstandbild *Paolo Veronese's*, auf der Piazza Santi Apostoli wieder durch *Zannoni* das Marmorstandbild *Aleardi's* und schmückt endlich 1887 durch *Bordoni* die Piazza dell' Indipendenza mit einem Reiterstandbilde *Garibaldi's*.

192.
Bologna.

Auch Bologna schmückte 1888 seine Piazza Vittorio Emanuele mit einem Reiterstandbilde *Viktor Emanuel's* und brachte dieses in einen unerwünschten Gegensatz zu dem herrlichen Neptunsbrunnen. Die Kirche San Petronio wird auch in der neueren Zeit als die weiträumige bolognesische Ruhmeshalle beibehalten. 1879 vollendete *Adalberto Cencetti* von Bologna für die Piazza Galvani ein Marmorstandbild des großen Physikers *Galvani*.

193.
Catania
und andere
Städte.

In Catania erhält 1882 auf der Piazza Stefano der Tondichter *Bellini* durch *Monteverde* seine Statue mit Begleitfiguren, und im Stadtpark wird am 30. Jahrestag des Erscheinens seines ersten Epos »*La Palinglesi*« das Denkmal des Dichters *Mario Rapisardi* enthüllt. Ancona besitzt sein Denkmal *Cavour's*. Correggio erhält durch *Vela* eine sehr gerühmte Statue seines großen Sohnes, des Malers *Correggio*. In Pavia steht auf der Piazza d'Italia die Marmorstatue der Italia, seit 1884 durch *Pozzo* auf der Piazza di Castello das Denkmal *Garibaldi's*. Zu einem umfangreichen Werke türmt sich das Ende der neunziger Jahre errichtete Denkmal der Familie *Cairolì* auf, zu dem *Ernesto Quadri* den architektonischen Entwurf, *Enrico Caffi* den bildnerischen Teil lieferten. Das Denkmal erreicht eine Gesamthöhe von mehr als 13 m. In der Mitte, das ganze Monument beherrschend, sitzt *Adelaide Cairolì* auf einer Art von Thron; um sie scharen sich ihre fünf Söhne, die alle für das Vaterland geblutet haben. *Benedetto*, der älteste und später Ministerpräsident, ward bei der Erstürmung von Palermo 1860 verwundet; *Enrico* fiel 1866 in dem Gefechte bei der Villa Glori, wo auch *Giovanni* eine schwere Wunde erhielt, an welcher er zwei Jahre später starb; *Ernesto* fiel bei Varese 1859; *Luigi* erlag 1860 seinen

Wunden. Der Sockel ist mit Schlachtenreliefs und mit dem Medaillonporträt des Vaters *Carlo Cairoli* geschmückt.

In Pisa sind der berühmte Campo Santo und das Universitätsgebäude auch in neuerer Zeit die bevorzugten Orte zur Aufstellung von Denkmälern, nachdem schon 1833 auf der Piazza Santa Caterina durch den Florentiner *Pampaloni* die Kolossalstatue des Großherzogs *Leopold I.* errichtet wurde. Auf den oberitalienischen Schlachtfeldern erheben sich die Ossarien als architektonische Turmbauten, welche neben der Bergung der Gebeine der gefallenen Soldaten die Bestimmung der Erinnerung haben und in ihrer Höhe weithin im ebenen Gelände als Wahrzeichen kriegerischen Todesmutes gelten. Es seien genannt die Ossarien von Palestro nach dem Entwurf des Architekten *Sommaruga*⁷⁸⁾ und von Cuftozza⁷⁹⁾.

Ein interessantes Beispiel für die wechselnden Geschicke der Denkmäler bildet das Standbild *Ariosto's* auf der Säule der Piazza Ariostea in Ferrara. Die korinthische Säule war zuerst für ein Reiterstandbild des Herzogs *Ercole I.* bestimmt; es wurde aber nicht vollendet. Von 1675—1796 trug sie das Bronzestandbild des Papstes *Alexander VII.*, welches 1796 gestürzt wurde, um einem in Gegenwart des Generals *Bonaparte* aufgestellten Standbilde der Freiheit Platz zu machen. Dieses wieder entfernten 1799 die Österreicher; 1810 trug die Säule ein Standbild des Kaisers *Napoleon I.*, und 1833 wurde sie durch *Vidoni* von Ferrara mit dem heute noch auf ihr stehenden Standbilde *Ariosto's* mit der Lyra geschmückt.

Wenn wir der italienischen Denkmalbewegung unserer Tage gedenken, so dürfen wir die beiden Denkmäler nicht vergessen, welche der moderne Heroenkultus an der Grenze zweier Reiche, an der Grenze zweier Völker, an der Grenze zweier Sprachen aufrichtete und welche unzweifelhaft eine nationale Tendenz in sich bergen: das Denkmal des *Dante Alighieri*, des »Vaters und Schutzgeistes« (*Vittore Ricci* bei der Enthüllung) der italienischen Nation, in Trient, das im Jahre 1896 enthüllte Werk des *Cesare Zocchi*, und das Denkmal *Walther's von der Vogelweide* in Bozen, das 1889 enthüllte Werk des Tiroler Künstlers *Heinrich Natter*. »Helfet uns,« heißt es in dem Aufruf für das Denkmal auf dem Johannesplatz in Bozen, »einen festen Grenzstein setzen wider die überhandnehmende Verwelschung, ein Denkmal, welches das Alter mahne und die Jugend begeistere, ein edles deutsches Dichterbild aus Erz, mit einem Worte einen treuen Wächter der Südmark, welcher dem uralten Feinde, deutscher Sitte, deutschen Freiheitsgefühles und deutscher Machtentfaltung gebieterisch zurufe: Bis hierher und nicht weiter!« Es lag auf der Hand, dass diese leidenschaftliche Apostrophe das italienische Nationalgefühl des Trentino ansachen musste. Die Antwort aus dem Munde von *Guglielmo Ranzi* lautete: »So ist *Dante Alighieri* an dieser Stätte gedacht und gewollt; sein Denkmal ist eine feierliche Beteuerung italienischen Volkstums. Denn als Italiener auf italienischer Erde hat Gott uns geschaffen.« In anderer Weise wird ein erst geplantes Denkmal *Dante's* zu einem politischen. Im Jahre 1300 weilte *Dante Alighieri* in Rom als Teilnehmer des vom Papst *Bonifacius VIII.* angekündigten Jubiläumsfestes. Da nun das Jahr 1900 von der katholischen Kirche in Italien als »heiliges Jahr« gefeiert wurde und der Gegensatz zwischen Staat und Kirche heute noch ebenso klaffend ist wie zur Zeit seiner Entstehung, so soll die Errichtung eines Nationaldenkmals *Dante's* in Rom eine nationale Feier werden, welche der kirchlichen des »heiligen Jahres«

⁷⁸⁾ Siehe: *Edilizia moderna*.

⁷⁹⁾ Siehe: *Revue générale de l'arch.* 1881.

aus Staatsgründen entgegenzusetzen sei. So leiten die verschlungenen Wege der Staatspolitik und Staatserhaltung auch in Italien die Geschicke der Denkmäler, die auch in diesem Lande die künstlerischen Zeugen für eine mächtvolle politische Entwicklung und eine weitreichende politische Erziehung im Sinne staatlicher Einheit sind. Sie finden die vielgestaltigen Zeichen jener tiefgehenden Bewegung, welche in dem stolzen Worte: »*Italia farà da sè*« Richtung und Erfüllung gefunden hat. Sie verkünden die moderne Wiedergeburt Italiens! —

II. Kapitel.

Spanien und Portugal.

a) Spanien und seine Provinzen.

^{194.}
Einleitung.

Die Büste und die Gedenktafel, die am Eingang des Konvents der Kirche *San Esteban* in Salamanca das Andenken an den gelehrten Dominikaner *Fray Diego de Deza*, den Gönner und Förderer des *Christoph Columbus*, wach halten, der die rühmliche Ausnahme im Rate der Gelehrten bildete, als *Columbus* diesen im Salon de profundis 1486 seine kühnen Pläne vortrug; diese bescheidenen Gedenkzeichen einerseits, andererseits das Bronzedenkmal, welches im Jahre 1892 *Mariano Benlliure* in Granada errichtete und in welchem *Isabella die Katholische* in *Santa Fé* den Plänen des *Columbus* zustimmt: diese beiden Denkmäler sind die Grenzpfähle des Ruhmes Spaniens, und als *Karl V.* die Capilla Real der Kathedrale von Granada, die prächtige Grabstätte der katholischen Könige, der *Johanna der Wahnsinnigen* und *Philipp des Schönen*, der Eltern *Karl V.*, erweitern ließ, »weil sie zu klein sei für so viel Ruhm«, da war es insbesondere der Ruhm, den *Christopher Columbus* über das Land gebracht, in dem sich die spanischen Herrscher und ihr Volk selbstbewußt fühlten. Es ist daher nicht auffallend, wenn neben den Königstatuen und -Gräbern die Gestalt des kühnen Seefahrers im Mittelpunkt der spanischen Denkmalbewegung bis in unsere Tage steht. Und nicht allein weil er der Entdecker Amerikas war; er war dem Volke zugleich der Repräsentant freiheitlicher Gesinnung, kühner Neuerungen und starken Dranges nach Förderung der Kultur, an dem sich der Glaube des Volkes emporrankte und den Halt fand, den es in seinen Herrschern nicht finden konnte. Das erhellt aus der politischen Lage, in der Spanien sich befand, als es, von dem Drucke der maurischen Invasion befreit, zu selbständiger politischer Tätigkeit erstarke.

^{195.}
Politische
Lage.

Durch die Vereinigung von Kastilien und Aragonien und durch die Eroberung von Granada hatte Spanien seine Einheit und den inneren Frieden erlangt. Mit dem Aufhören der siebenhundertjährigen Maurenkriege sah es die Bahn zu einer glänzenden Entwicklung frei, welche die Stürme der Renaissance ansfachten und zu hellem Leuchten brachten. In diesen natürlichen Fortschritt der Dinge, welcher die iberische Halbinsel bei dem angeborenen Freiheitsgefühl und dem Unabhängigkeitsstolze ihres Volkes auf eine Stufe mit dem englischen Inselvolke hätte bringen können, griff die Entdeckung Amerikas störend dadurch ein, dass einerseits die besten Kräfte nach der neuen Welt gelockt und dem Mutterlande entzogen wurden,

andererseits über das letztere ein solches Maß von Reichtum hereinbrach, wie es noch jedem Kulturlande, das davon betroffen wurde, verhängnisvoll geworden ist. Die neue Dynastie, die durch die Vermählung *Philip I.* mit *Johanna der Wahnsinnigen* den spanischen Thron erwarb, brachte in das Land Verachtung der geschichtlichen Rechte ihrer Unterthanen und einen in ihren alten Erblanden nicht zu stillenden Hunger nach unbeschränkter Gewalt mit. Gerade damals hätte Spanien aller seiner kühnen Herzen und steifen Nacken bedurft; gerade damals hätte Spanien es in der Hand haben müssen, seinen Herrschern die Mittel zur Unterjochung des eigenen Volkes zu verweigern. Gerade damals aber waren seine unerschrockensten Männer jenseits des Meeres damit beschäftigt, zunächst für sich, in weiterer Folge für den König Reiche zu erobern, und gerade damals machten die Silberfлотten von Amerika die Regierung von der Geldbewilligung ihrer Stände unabhängig. So konnte *Karl V.* den Aufstand der Comuneros mit furchtbarer Grausamkeit niederschlagen, so *Philip II.* die letzten Reste von Freiheit auf der Halbinsel ausstampfen. Von da ab hatten die Herrscher kein Bedürfnis mehr, das spanische Volk zufrieden, das Land wohlhabend zu erhalten. Die amerikanischen Besitzungen wurden das Mittel, im Mutterlande den Despotismus zu begründen, alle geistige Begabung zu ersticken und alle fortschrittlichen Regungen zu unterdrücken. Daher scheidet sich auch die spanische Denkmalkunst der Vergangenheit in den wichtigeren Teil der Königs- und Fürsten-Denk- und Grabmäler und in die Denkmäler für die Entdecker und Befreier.

Die Kunstblüte eines Landes ist eine Folgeerscheinung des wirtschaftlichen Aufschwunges desselben. Für das Phänomen der spanischen Kunstblüte, ihrer Vorbereitung, ihrer Höhe und ihres Sinkens kommen etwa vier Jahrhunderte, die Zeit vom XIV. bis XVII. Jahrhundert, in Betracht. Sie umfasst die nationale Entwicklung der iberischen Halbinsel und ihre weittragenden Beziehungen mit französischen, niederländischen und italienischen Elementen. In künstlerischer Beziehung waren insbesondere die letzteren von weitreichendem Einfluß. Ein ausstrahlendes italienisches Zentrum war Florenz; in der Denkmalkunst schritt dieses voran; in der Bronzoplastik nahm es die erste Stelle ein und entsandte seine Künstler nach Spanien. »Die beiden kolossalen Reiterstatuen aus der Schule des *Gian Bologna* in Madrid sind gleichsam die Grenzpfeiler jener jahrhundertelangen Geschichte florentinischen Imports auf der Halbinsel« (*Justi*). Der Austausch war ein gegenseitiger. Für die künstlerischen Gefälligkeiten der mediceischen Großherzöge tauschte Toscana von Spanien politische Gegenleistungen ein. Zahlreich waren die Bildwerke, welche durch die Prachtliebe der spanischen Granden, Fürsten, Prälaten und auch durch kunstfinnige und wohlhabende spanische Bürger im XV. und XVI. Jahrhundert entweder aus Italien nach Spanien eingeführt oder in letzterem Lande durch italienische Künstler ausgeführt wurden. Schon in dieser Zeit finden sich vereinzelte Bronzegüsse darunter, so z. B. die berühmte Bronzeplatte des *Don Lorenzo Suarez de Figueroa y Mendoza*, am Ende des XV. Jahrhunderts spanischer Gefandter in Venedig, in Rom, für seine Grabkapelle in Badajoz. Das habsburgische Königshaus förderte lebhaft die Bronzoplastik. *Leone Leoni* fertigte im Auftrage des *Ferrante Gonzaga* im Jahre 1549 eine Statue *Karl V.* als römischer Heros, die sich mit einer Rüstung bekleiden ließ, um aus dem Cäsar einen Ritter zu machen. Die Statue war die Veranlassung der Berufung *Leoni's* als *Scultore cesareo* an den spanischen Hof. Er entfaltete hier mit seinem Sohne *Pompeo* ein halbes Jahrhundert hindurch eine um-

196.
Spanische
Kunst;
Bildner
im
allgemeinen.

fassende Thätigkeit. *Leone Leoni* schuf eine Reihe von Bronzefiguren und Bronzestatuen, heute im Museum von Madrid und in Windsor Castle, welche zu den besten Arbeiten eines historischen Individualismus gerechnet werden.

^{197.}
Pompeo Leoni
und
Gian Bologna.

Weniger glücklich in künstlerischer Hinsicht war sein Sohn *Pompeo*, wenn ihm auch durch *Philip II.* Aufträge von ungewöhnlicher Bedeutung zugewiesen wurden. Er schuf die beiden großen Bronzegruppen *Philip II.* und seiner Familie, sowie seiner Eltern in der Capilla mayor des Escorial. »Die bedeutende Wirkung jener knieenden Figuren mit ihren vergoldeten und emaillierten Prachtmänteln in den hohen Nischen zu den Seiten des Altares kommt auf Rechnung des Architekten *Herrera* und des Königs selbst; die Gesichter sind hart, leblos und von ganz vager Ähnlichkeit« (*Justi*). Glücklicher war *Pompeo Leoni* in den knieenden Statuen des Herzogs und der Herzogin von *Lerma*, früher in Santo Pablo zu Valladolid, jetzt im dortigen Museum. Mit dem zunehmenden Einflusse *Giovanni da Bologna's* und seiner Schule in Spanien ging die Thätigkeit *Pompeo's* zurück. *Justi* schreibt darüber: »Das Lob der mediceischen Reiterstatuen des *Gian Bologna* machte damals die Runde durch Europa. Ihr kalt vornehmes Wesen entsprach den Begriffen von Würde, in welcher der spanische Hof damals tonangebend war. Die Könige hatten ihre Hofmaler; wenn es sie aber gelüstete, in Erz durch ihre Hauptstadt zu reiten, so mussten sie in Florenz anklopfen. Stolz auf dieses Vorrecht, waren die kleinen Herzöge gern bereit, den Potentaten, von deren Wohlwollen ihre schwache Souveränität abhing, mit solchen Geschenken den Hof zu machen.« *Justi* benutzt hier *Galluzzi, Istoria del granducato di Toscana*. So wurde *Gian Bologna* zur Schaffung der Reiterstatue *Philip III.* in Madrid — »eine kolossale Reiterstatue, das erste Beispiel in Spanien« (*Justi*) — berufen.

^{198.}
Pietro Tacca.

Von der Vollendung durch das Denkmal für *Heinrich IV.* in Paris abgehalten, hinterließ er sie bei seinem Tode am 14. August 1608 seinem Schüler *Pietro Tacca* zur gänzlichen Fertigstellung. Doch erst nach 8 Jahren, am 24. Oktober 1616, wurde sie dem König als ein Geschenk des Herzogs *Cosimo II.* von Florenz übergeben. Das Denkmal wurde am 2. Januar 1617 in der Casa del Campo bei Madrid, einem Parke unterhalb des Schlosses und jenseits des Manzanares, aufgestellt; im Jahre 1848 wurde es durch *Isabella II.* auf die Plaza de la Constitucion versetzt, wo es heute noch steht. *Philip* sitzt würdevoll auf dem gut genährten, in ruhiger, aber falscher Gangart gehenden Pferde. »Madrid besitzt noch eine andere Bronzestatue, eines Zeitgenossen dieses Königs, in der Kavaliertracht der Tage, des genialsten neben dem beschränktesten Manne seiner Zeit, letztere errichtet im 18. Jahre seiner glorreichen Regierung, jene natürlich erst im dritten Säkulum seines Weltruhmes. Warum geht man an *Cervantes* vorbei, während man selten die Plaza mayor passiert, ohne an dem armen *Roi fainéant* einen Augenblick aufzusehen? Der eine ist ein Kunstwerk der ‚Schneiderarchäologie‘, ein Hofmännchen aus der Antecamera *Lerma's*; der andere ein hergewehtes Blatt der noch immer großen Kunst der Arnostadt, ein Fragment aus der Chronik der Vergangenheit, um das sich eine Welt von Erinnerungen, Betrachtungen hervordrägt, sammelt!« (*Justi*).

Der Ruhm *Tacca's* trat in seine Blütezeit ein, als im Zeitalter *Philip IV.* trotz dem Hervortreten nationaler Regungen doch Florenz für Madrid tonangebend blieb. *Pietro Tacca* hatte hervorragenden Anteil an den Werken seines Meisters *Giovanni da Bologna*; er suchte und fand seine Hauptkraft im Bronzeguss. Nach dem Tode *Bologna's* wurde er 1609 Statuario des Herzogs. Schon an der Arbeit

für die Reiterstatue *Cosimo I.* auf der Piazza della Signoria in Florenz hatte *Tacca* teilgenommen; für die Reiterstatue *Ferdinand I.* auf der Piazza dell' Annunziata in Florenz, an der die Arbeiten von 1603—8 dauerten, führte er 1605 den Guss aus. Die Statuen *Henri IV.* auf dem Pont-neuf in Paris und *Philippe III.* in Madrid vollendete er überhaupt, erstere 1611, letztere 1616. So wundert es denn nicht, wenn er zu dem bedeutendsten bildnerischen Werke der italienisch-spanischen Plastik, zu der Schöpfung der Reiterstatue *Philippe IV.* in Madrid berufen wurde.

Vor *Pompeo Leoni* und *Tacca* aber leitete schon ein hervorragender spanischer Meister die Renaissancebewegung ein. In der spanischen Denkmalkunst des Ausganges des XV. und des Anfanges des XVI. Jahrhunderts glänzt weithin als ein hervorragender Künstler: *Bartolomé Ordoñez* aus Burgos. »Burgos war früher als irgend eine Stadt der Halbinsel, schon seit dem Ende des XV. Jahrhunderts, der Sitz von Meistern, die den neuen Stil anwandten; es galt als die Wiege der *Obra del romano*«⁸⁰⁾. Hier entwickelten sich die Anfänge der Kunst des *Ordoñez*; er arbeitete gemeinsam mit *Diego Siloe*, dem Sohn eines der phantasievollsten Ornamentisten der gotischen Periode. *Diego* stand aber durchaus im Lager der Renaissance. Von ihm stammt der Sarkophag des Bischofs *Acuña* mit seinen zarten allegorischen Reliefsmedaillons. Ob und wie weit er Einfluss auf *Ordoñez* hatte, sei dahingestellt; jedenfalls befindet sich letzterer um 1517 in Neapel, um, schon als reifer Meister, die neue Kunst im Ursprungsland zu studieren. Nach seiner Rückkehr lässt er sich in Barcelona nieder, welches ihm leichter den schönen carrarischen Marmor vermittelte, den für Denkmäler zu verwenden den Ehrgeiz der spanischen Granden bildete. Man sah ihn in Frankreich zu den prunkvollen französischen Grabdenkmälern in Nantes und Brou verwendet, und was Frankreich besaß, wollte Spanien nicht missen. Vier große Denkmalarbeiten bilden neben dem bildnerischen Schmucke der Chormauer (*trascoro*) in der Kathedrale von Barcelona das Lebenswerk des *Ordoñez*. Zu ihrer Ausführung war der Meister wieder nach Carrara gezogen, wo er sich früher schon aufhielt. Vor ihrer Vollendung starb er im Jahre 1520. In einem Testament, welches *Ordoñez* hinterliess, ist ihrer ausführlich gedacht, und es sind für sie die Künstler namhaft gemacht, die *Ordoñez* für die Vollendungsarbeiten gewählt zu sehn wünschte. Es ist kein Grund vorhanden, anzunehmen, dass seinem Wunsche nicht entsprochen wurde. Das Testament wurde in einem kleinen Werkchen von 83 Seiten veröffentlicht, welches 1871 unter dem Titel: »Sopra Domenico Fancelli Fiorentino e Bartolommeo Ordognes Spagnolo« von dem Kanonikus Pietro Andrei in Massa erschien. Darin werden vier Marmorgrabmäler erwähnt, zwei für noch lebende Personen und zwei für bereits gestorbene. Diese vier Grabmäler waren beim Tode des Meisters gleichzeitig in Arbeit, und er beschäftigte an ihnen eine Reihe italienischer Künstler aus Florenz und der Lombardei. Zwei der Denkmäler waren kaiserliche Denkmäler: *Karl V.* gab sie durch *Antonio de Fonseca*, den Capitan general von Kastilien, und seinen Bruder *Juan Rodriguez de Fonseca*, Bischof von Burgos, in Auftrag. Das eine der kaiserlichen Denkmäler war das Marmorgrabmal des Kardinals *Ximenes* in Alcalá. Am 8. November 1517 starb der Kardinal und bisherige Regent *Ximenes de Cisneros*, welchen der 18jährige *Karl V.* mit Undank entlassen hatte. Ein prunkvolles Marmorgrabdenkmal sollte den Undank ausgleichen.

199.
*Bartolomé
Ordoñez.*

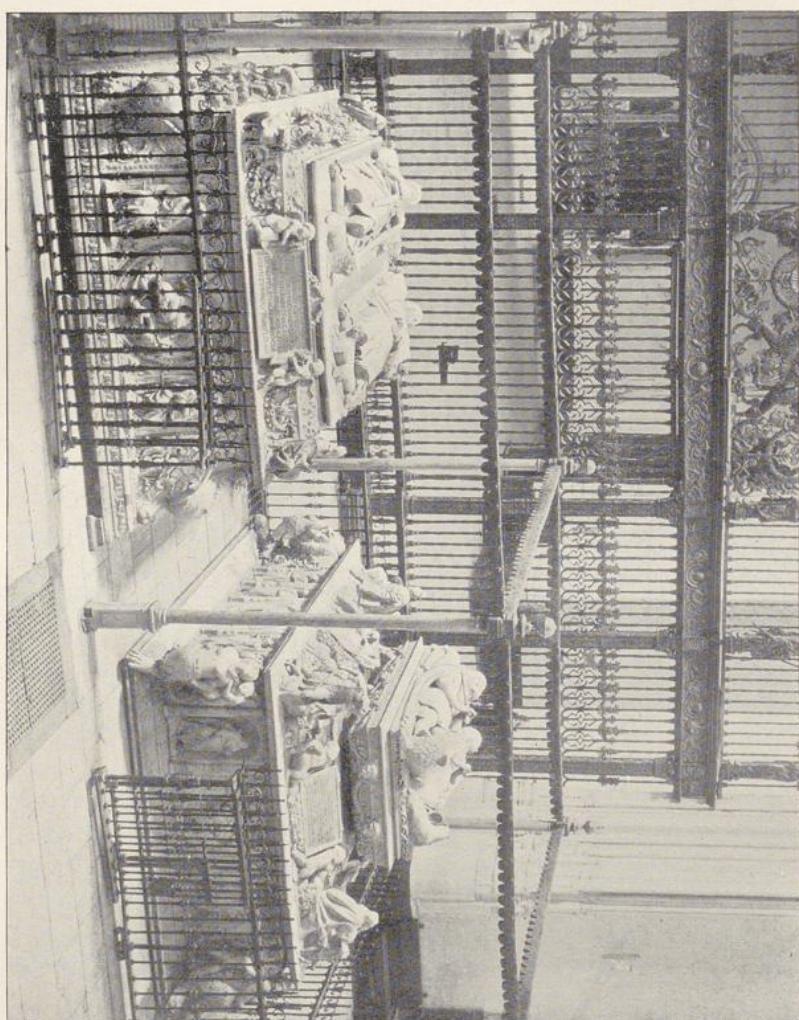
⁸⁰⁾ Siehe: JUSTI, C. *Bartolomé Ordoñez und Domenico Fancelli*. Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1891, S. 66 ff.

Zuerst fertigte der Florentiner *Domenico* einen Entwurf 1518 an; zu seiner Ausführung kam es aber nicht, da *Domenico* bereits 1519 starb. So gelangte der kaiserliche Auftrag an *Ordoñez*. Das Denkmal war für die Kapelle der von *Ximenes* gegründeten Universität in Alcalá bestimmt. Als diese aufgehoben wurde, kam es sehr verstümmelt nach Madrid, steht aber seit 1847 wieder in Alcalá, »in der Magistral von *S. Justo y Pastor*, geschützt durch das Gitter des *Nicolas de Vergara*, dessen Bronzereliefs von jeher mit Recht gepriesen, ja den marmornen des Denkmals vorgezogen worden sind. Der Einband ist hier kostbarer als das Buch.« Nach dem Testament waren die Werke des *Ordoñez* bei seinem Tode unvollendet. Die Vollendung der Denkmäler des *Ximenes* und des *Antonio de Fonseca* übernahm *Pietro de Aprili* aus Carona. *Ordoñez* hatte den Auftrag, sich nach dem Entwurf des *Domenico* zu richten, aber auch das von diesem ausgeführte Denkmal des Prinzen *Juan* in Avila zu übertreffen. *Justi* beschreibt das Denkmal folgendermassen: »Ueber der Tumba mit stark ausladendem Gesims steht das schräg abgedachte Paradebett. Darauf ruht die Gestalt des Erzbischofs, für dessen charaktervollen Kopf er in dem Medaillon des *Vigarny*, einst im Rektorsaal dort, jetzt in der Universität zu Madrid, eine treffliche Vorlage besaß. In der That lässt das Profil des eisernen Kardinals an Porträthähnlichkeit nichts zu wünschen übrig. Leider hat der Bildhauer dem Antlitz die Züge des Todes gegeben, eingefunkene Augen und gespannte Haut; auch den Abfall der tiefen Horizontale des Körpers gegen den hoch auf Kissen gebetteten Kopf hat er stark betont.

»Die Silhouette des Aufbaus ist von prächtig feierlicher Wirkung, und in diesem Punkt hat er das Denkmal zu Avila in der That übertroffen. Außer durch die vier wie Eckakroterien fungierenden Statuetten der sitzenden Kirchenlehrer bewirkt er dies durch die Greifen, deren vorgestreckte Vogelbrust über den eingezogenen Löwenklauen die starre gerade Linie der Tumba durch eine energische Kurve aufs glücklichste maskiert.

»In der Arbeit des Einzelnen erkennt man die Hand des Reliefs von Barcelona. Die vier Medaillons heiliger Bischöfe — außer *S. Ildefonso*, bei der wunderbaren Ueberreichung der Casula, sind es eifrig forschende, schriftstellernde Theologen, vielleicht als Anspielung auf die komplutensische Polyglotte — haben das aufgeregte Gebaren fixtinischer Propheten. Diese Reliefrunde stehen zwischen Nischen mit Engelgestalten in langen feierlichen Gewändern, Musikinstrumente in den Händen; leider wurden bei fast allen die Köpfe gestohlen.

»Der Stil dieser Bildwerke ist geistreich, aber bereits manieriert; man glaubt ihnen die fiebrige Thätigkeit des überbürdeten Meisters anzusehen. Die Gestalt ist in grossen, derben Massen entworfen, mit starkem Kontrapost, oft begraben in schweren Gewandstoffen. Die Einzelheiten sind in weichem, flachem Relief eingetragen, und schliesslich alles sehr geglättet. Ihre Morbidezza ist von jeher aufgefallen . . . Nicht weniger persönlich ist der Charakter der Ornamentik; sie fällt auf durch Reichtum und Eleganz und gelegentliche Einstreuung grotesker Phantastik. Die Nischen jener Statuetten sind flankiert von schlanken Säulen, denen eine Ara mit Trophäen und monströsen Tieren in Spiralen als Postament dient; das untere Drittel des kannelierten Schaftes trägt einen Mantel mit aufsteigenden Zweigen. Die Zwickel der Nischen und der Medaillons sind mit Verschlingungen von Drachenbrut, Harpyien und Vögeln angefüllt. Das reich gegliederte Fußgesims ruht auf einer hohen, mit schwarzem Genufer Marmor (Promontorio) bekleideten Platte.



Grabmal *Ferdinand des Katholischen*
und seiner Gemahlin *Isabella*

in der Capilla Real der Kathedrale zu Granada.

Bildh.: *Domenico Fanelli*.

Grabmal *Philip's von Oeffterreich*
und der Infantin *Johanna*

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Zwischen einem Rundstab mit Zopfgeflecht und einer Welle mit Kleezug steht eine hohe Sturzrinne, ein wahres Prachtstück in seiner Art, gegenübergestellte Fabeltiere: Rosse, Löwen, Hunde, Bären, alle geflügelt, geleitet von Genien; die Tierleiber in Spiralen auslaufend, in deren Augen Vögel sitzen.«

In der Kirche *Sa. Maria* zu Coca, einem kastilischen Orte auf dem Wege von Segovia nach Medina del Campo, befinden sich fünf Grabdenkmäler, welche erkennen lassen, dass es sich bei ihrer Aufrichtung um ein nach einem einheitlichen Plane durchgeführtes Unternehmen handelt. Dies kommt auch schon in dem Grundriss der Kirche zum Ausdruck, der ein lateinisches Kreuz mit vier gleichen, polygonalen Abschlüssen zeigt. Die fünf Denkmäler bestehen aus Sarkophagen von $2,10^{\text{m}}$ Länge und $1,50^{\text{m}}$ Höhe; an allen bildet den einzigen Schmuck der Vorderseite das Wappen der fünf Sterne mit einem Fruchtkranz, gehalten von zwei stehenden, nackten oder bekleideten Knaben im Halbreif. Die Denkmäler sind dem Gründer der Kirche, *Alonso de Fonseca*, Erzbischof von Sevilla ($\dagger 1473$), den beiden *Fonseca*: *Antonio de Fonseca* und *Juan Rodriguez de Fonseca* und ihren Eltern geweiht. Der Form nach bestehen die Denkmäler aus zwei schlichten Tumben mit je einer liegenden Figur, an die Seitenwände des Altarhauses angelehnt, aus zwei Doppeldenkmälern mit je zwei Figuren im Querschiff, in Nischen mit reicher Architektur und aus dem unfertigen Denkmal des Bischofs *Juan Rodriguez von Burgos*. Es bildet nur ein Bruchstück des von *Ordoñez* entworfenen Denkmals, welches in Uebereinstimmung mit den Nischengrabmälern des Querschiffes als reich ausgestattetes Nischengrabmal aufgefasst war. Das Grabdenkmal *Don Alonso's de Fonseca* scheint zerstört worden zu sein. Es stand 1522 fertig in Carrara und dürfte mit dem Grabmal des Bischofs zum Versand gekommen sein. Die Denkmäler des 1463 verstorbenen *D. Fernando* und des Erzbischofs von Sevilla sind dem Stil nach im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts gearbeitet. Die Denkmäler des Gründers der Kirche und der Eltern der *Fonseca* dürften geraume Zeit vor 1519 entstanden sein. Die drei Denkmäler der Vorfahren der *Fonseca* sind das Werk einer genuesischen Bildhauerfamilie, welches *Ordoñez* ohne eigenes Zuthun fortsetzte, wie beim *Ximenes*-Denkmal. »Die beiden Doppelgrabmäler in Coca sind von tadeloser Schönheit der Verhältnisse und der plastisch-ornamentalen Einzelheiten. Die Bogennischen sind als Gegenstücke nach dem Grundsatz des Wechsels in der Symmetrie entworfen. In dem des Vaters und der ersten Gemahlin *Teresa de Ayala* wird der Bogen flankiert von römischen Halbsäulen auf reichen Postamenten; anmutige Engel mit Palme und Kranz im edelsten Reliefstil füllen die Zwickel; den flachgekrümmten Giebel bekrönt ein Stirnziegel zwischen langgestreckten Doppelvoluten. In dem gegenüberstehenden der zweiten Gemahlin *Maria de Avellanada* treten dagegen korinthische Pilaster auf; die Zwickel enthalten zwei Medaillons mit Cäfarenbüsten; ein wagrechtes Gesims schliesst den Aufbau ab. (Justi).

In der Capilla real zu Granada befinden sich das Denkmal des Königs *Ferdinand* und der Königin *Isabella* und das Denkmal *Philipps des Schönen* und der Königin *Juana*. Das Denkmal des Königs *Ferdinand* und der Königin *Isabella* ist nicht von *Ordoñez*; es steht in einem ausgesprochenen Gegensatze zu seinen Arbeiten. Es ist ein schönes und würdiges Werk von grossem Eindruck. Es enthält auch die Medaillons und Statuetten, die Greifengestalten und die Heiligen darüber. An die Stelle des Sarkophags mit senkrechten Wandungen tritt ein pyramidaler Aufbau.

200.
Denkmäler
in
Granada.

In den schmückenden Gliederungen sind einfache Formen bei einer gewissen Zurückhaltung gewählt. »Statt jener Drehungen und Kontraposte überall natürliche, mässvolle, dem Ernst des Denkmals angemessene, sogar einförmige Motive. Das plastische Gefühl ist ganz anders. *Ordoñez* ging, man möchte sagen, vom Ganzen zum Einzelnen, die Teile verschmelzen mit den Flächen, aus denen sie hervortauhen; hier erscheinen die Stücke wie einzeln vollendet und zusammengesetzt... Man dürfte *Ordoñez* als einen Bildhauer bezeichnen, der sich ganz jenen malerisch bewegten Reliefstil angeeignet hatte, dessen Ascendenz auf *Pollajuolo*, *Donatello* und *Quercia* zurückgeht, neubelebt durch michelangeleske Anregungen. Hier steht man vor einer Arbeit, deren Urheber man ohne Bedenken als einen Nachzügler der Meister des Stils der Feinheit, Eleganz und Grazie bezeichnen würde, der uns bei den Namen *Rossellino*, *Mino* und *Desiderio* vorschwebt« (*Justi*). Wenn daher auch in dem oben angeführten Testament des *Ordoñez* ein Grabdenkmal als *Sepultura Catholici Regis et Reginae Hispaniae* angeführt wird, so ist es gleichwohl nicht das Denkmal *Ferdinand's* und *Isabella's*, sondern, wie *Justi* überzeugend nachweist, das in derselben Kapelle stehende Denkmal *Philipp des Schönen* und der Königin *Juana*.

Aus einem Briefe Kaiser Karl V. vom 6. Dezember 1526 geht hervor, dass dieser das Denkmal durch die *Fonseca's* bei *Ordoñez* bestellte. Es sollte alles Fröhre überstrahlen und ist deshalb das reichste Denkmal dieser Gruppe, sowohl was Aufbau wie was den ornamentalen Schmuck anbelangt. Seine Grösse beträgt $1,67 \times 2,07$ m. Das Denkmal zeigt in der Anordnung des Einzelnen grosse Verwandtschaft mit dem *Ximenes*-Denkmal; in seiner Gesamtanordnung aber ließ *Ordoñez* eine wichtige Änderung derart eintreten, dass er, wie bei den anderen Denkmälern, die Statuen nicht unmittelbar auf die Tumba, sondern auf einen auf dieser stehenden Sarkophag legte. Ob hierfür die Erklärung mässgebend war, die *Justi* aufstellt, oder ob hier nicht vielmehr der Einfluss der italienischen Wandgrabmäler zu erkennen ist, sei dahingestellt. Das Ornamentale ist in der reichsten Weise zur Anwendung gekommen. Nachdem *Justi* die berührte Verwandtschaft mit dem *Ximenes*-Denkmal festgestellt hat, fährt er fort: »Man vergleiche nur die weiblichen Allegorien der Muschelnischen (hier die sieben Tugenden), die elfenbeinartig weichen Medaillonreliefs, meisterhaft komponiert im Rund und in die Tiefe hinein; die prächtig zierlichen Säulchen zur Seite der Nischen; die aufgeregteten Statuetten auf den Ecken der Tumba; die wunderlich den schrägen Flächen des Deckels sich anschmiegenden Engelfiguren mit ihren Festons und Tafeln; den grotesken Hexenfabbat der reichen Basis, wo ebenfalls Kleezug und Torengeflecht wiederkehren. Nur die wachhaltenden Fabeltiere der vier Kanten haben statt des Vogelkörpers üppige Sphinxleiber bekommen, und plaudernde Eroten lehnen sich über die Schultern dieser *Speciosa miracula*.

»Vieles ist einnehmend, einiges auch von fragwürdigem Geschmack. Der Kampf *St. Michael's* ist eine grimmige Rauferei; er packt den Teufel am Bart; *Johannes*, als Ekstatiker, sieht wie drohend gen Himmel, in den Haaren wühlend.

»Am vorteilhaftesten als Erfinder erscheint er in den zahlreichen niedlichen Reliefgruppen, die den schrägen Deckel umgeben. Für den Gesamteindruck verschwindend, beschäftigen sie den Betrachter durch schöne Motive, eigenartige Ideen und hie und da Schwierigkeit der Deutung. Man sieht da in buntem Wechsel *Tobias* mit dem Engel, *Thomas* vor Christus, einen Engel- und Dämonenkampf.

»Die Fürsten sind ganz ideal gebildet. *Philipp der Schöne*, 28jährig verstorben, ist ein germanischer *Siegfried*; die noch lebende damals 40jährige Witwe *Juana*, seit 15 Jahren von unheilbarem Wahnsinn umnachtet, wurde, um peinlichen Vorstellungen auszuweichen, mit Verzicht auf jegliche Aehnlichkeit, selbst mit ihren vorhandenen Bildnissen früherer Tage, als eine junge Griechin dargestellt. Sie hat die Vollendung dieses ihres Grabdenkmals fast 30 Jahre überlebt.

»Wohl kaum dürfte unter den freistehenden Grabdenkmälern der Frührenaissance eines sich finden, das in Aufwand der Ornamentik dieses überträfe, womit nicht gesagt sein soll, dass es im Schönheitswert der Einzelheiten zurückstehe. Besonders die zahlreichen Füllungen der Zwickel um Medaillonkreise und Nischen enthalten eine wahre Mustersammlung prachtvoller bewegter Motive. Obwohl die monströsen Gebilde einen stehenden Bestandteil bilden, dienen sie doch meist nur als Ausläufer pflanzlicher Zieraten und überschreiten kaum die Grenze des Geschmackvollen. Es ist von hier noch ein weiter Schritt zu jenen Saturnalien des spanischen grotesken Stils der dreissiger Jahre, als die *Diego de Siloe*, *Covarrubias* und *Berruguete* mit ihren oft fratzenhaften und sinnlosen Gebilden von traumartiger Willkür (man möchte sagen, Ideenflucht) Fassaden und Denkmäler bedeckten.«

Nachdem also nunmehr das obenerwähnte Testament des *Ordoñez* dahin erläutert werden konnte, dass das hier als das *Catholici Regis et Reginae Hispaniae* bezeichnete Denkmal nicht das Grabmal *Ferdinand's von Aragon* († 1516) und *Isabellen's von Kastilien* († 1504) ist, sondern dass *Ordoñez* das daneben stehende Denkmal *Philipp des Schönen* und der Königin *Juana* meisselte, entsteht die Frage nach dem Meister des erstgenannten Denkmals. Sie ist auf dem Umweg über das Marmordenkmal des Prinzen *Johann* in der St. Thomaskirche zu Avila von *Domenico Fancelli* zu lösen⁸¹⁾. Daselbe zeigt eine überraschende Uebereinstimmung mit dem Denkmal der *Capilla real* zu Granada. Prinz *Johann* starb 1497, und nach der letztwilligen Verfügung der sterbenden *Isabella* (1504) sollte das Grabmal ihres einzigen Sohnes in der St. Thomaskirche zu Avila ein Alabasterdenkmal zieren. Es wurde von dem väterlichen Freund des Prinzen, dem Schatzmeister *Juan Velasquez Davila* durch *Domenico Fancelli* (geb. 1469) auf eigene Kosten ausgeführt. Das Denkmal *Ferdinand's* und *Isabellen's* in Granada zeigt eine so grosse Uebereinstimmung mit dem Denkmal des Prinzen *Johann*, dass auch dieses dem *Domenico Fancelli* zugeschrieben werden muss. »Beide Denkmäler haben die sonst dort seltene Form der pyramidalen Tumba; sie findet sich auch in *Vigarny's* Monument des Kanonikus *Lerma* in Burgos. Die Anregung kam vielleicht von *Antonio Pollajuolo's* Denkmal *Sixtus IV.* in St. Peter. Man trifft ähnliche Formen auch an kunsttreichen Truhen der Zeit. Die Erinnerung an das Paradebett der Exequien drängt sich jedermann auf.« Das reichere, doppelfigurige Denkmal *Ferdinand's* und *Isabellen's* folgt dem einfigurigen schlichteren Denkmal des Prinzen *Johann*, so dass dieses nicht mehr, wie man annahm, das letzte Werk *Fancelli's* blieb. Beide Werke zeigen übereinstimmend die Eckgreifen, die grossen Medaillons, die zierlichen Nischen, die Fruchtgehänge, die symbolischen Beziehungen, kurzum den ganzen Reichtum der nach Spanien übertragenen Renaissancekunst. In den Denkmälern der *Capilla real* zu Granada »treten italienische und spanische Renaissance, Meisterin und Schülerin in Wettstreit«. Die Entscheidung fällt schwer, dem italienischen oder dem spanischen Meister den Sieg zuzuerkennen. Jedenfalls lässt sich in beiden Den-

201.
*Domenico
Fancelli*.

⁸¹⁾ Abgebildet auf S. 87 ebenda.

mälern das italienische von dem spanischen Temperament bei aller Verwandtschaft der beiden trennen und erkennen.

202.
Renaissance-
und
folgende
Zeit.

Wie man aus diesen hervorragenden Beispielen sieht, sind die Grabmäler der Renaissance in Spanien sehr zahlreich und von einer seltenen Pracht. Bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts setzen sie, gewöhnlich in der Mitte eines weiten Schiffes selbständig aufgestellt, die Traditionen des Mittelalters mit feinen auf einer Art von Paradebett ruhenden Statuen fort. Die Ähnlichkeit ist um so vollkommener, als die reich geschmückten Seiten bisweilen etwas geneigt sind, wie bei dem Grab der katholischen Könige in Granada und dem des Infanten *Don Juan* in Avila. Einem Florentiner Bildhauer mit Namen *Dominico* wird das Grab des *Ximenes* in Alcalá de Henares zugeschrieben. Sehr wahrscheinlich gehörte das Grabmal des Bruders *Alonso de Burgos* in Valladolid, ein berühmtes Werk von *Berruguete*, welches im Anfange des vorigen Jahrhunderts verschwunden ist, zu den reichen Wandgrabmälern. Dazu gehört auch das Grabmal von *Ramon de Cardona* (des 1522 gestorbenen Vizekönigs von Neapel) zu Bellpuig in Katalonien, dessen schönster und interessanter Teil, ein Fries von Najaden und Tritonen, an die Kunstweise des *Jean Goujon* erinnert. Es ist ein treffliches Werk des Neapolitaners *Giovanni da Nola* und zeigt eine tiefe Nische mit einem Sarkophag, darauf die liegende Figur des Verstorbenen.

Die Renaissance ist die Blütezeit der spanischen Denkmalkunst. Weder vorher noch nachher hat diese Werke hervorgebracht, die auch nur annähernd die Werke der Renaissance erreichen. Die Werke des Mittelalters sind spärlich, freilich aber oft von großer Bedeutung, welche die der Werke der späteren Zeit bisweilen erreicht. Erinnert sei an die nachher noch zu nennenden Werke des *Gil de Siloe* in Burgos und an anderes. Es ist namentlich die mittelalterliche Zeit unmittelbar nach der Niederwerfung der Maurenherrschaft und die Vorbereitungszeit der großen Entdeckungen und der Renaissance, welche die bedeutendsten Werke hervorgebracht hat. Im XVII. und XVIII. Jahrhundert zeigt der durch die Übersättigung aus den Früchten der Entdeckungen hervorgerufene Zustand ein Bild des beständigen Niederganges, den die Denkmalkunst dadurch charakterisiert, dass in dieser Zeit ihre Werke den Weg schwerer Verirrungen gehen oder auch ganz ausbleiben. Es sei in ersterer Beziehung an das »*Fricassée de marbre*«, das 1732 vollendete Grabmal des Kardinals *Diego de Astorga* in der Kathedrale von Toledo erinnert, ein Werk des *Narciso Tomé*.

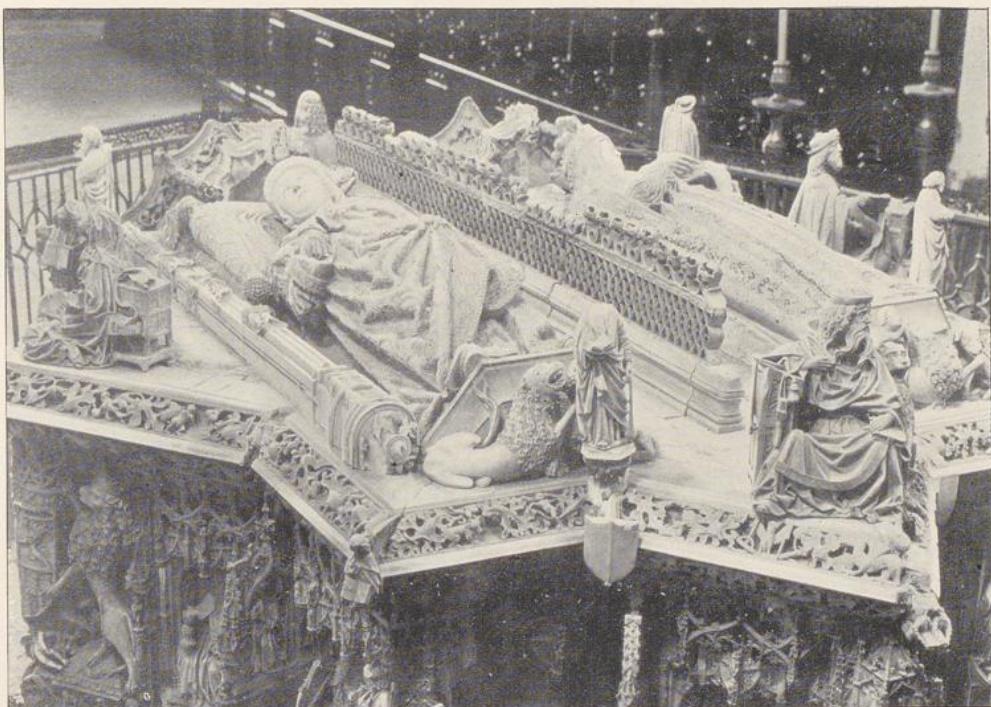
Was in den einzelnen Städten von noch nicht erwähnten Werken erhalten oder, namentlich in neuerer Zeit, neu geschaffen ist, ist aus nachstehender gedrängter Übersicht über das Wichtigste unseres Gebietes zu erkennen.

203.
San Sebastian.

Im Jahre 1894 wurde auf dem Paseo de la Zurriola in San Sebastian nach dem Entwurf des *Juan Marcial de Aguirre* das Denkmal des Basken *Antonio de Oquendo*, des Befehlshabers der spanischen Flotte in den Kämpfen gegen die Niederländer in den Jahren 1631 und 1639, errichtet. Das Denkmal ist ein Erzstandbild auf hohem, mit Trophäen, Reliefs und den allegorischen Gestalten der Tapferkeit und der Seefahrt geschmückten Sockel.

In Burgos ist es vor allem das marmorne Grabdenkmal Königs *Johann II.* und der Königin *Isabella* von Portugal, das auf Befehl *Isabella's der Katholischen* durch *Gil de Siloe* in den Jahren 1489—93 errichtet wurde. Das auf der achtseitigen Grundform aufgebaute Denkmal ist auf das reichste mit Baldachinen, Nischen, Wappenhaltern und Statuetten geschmückt und ist in seinem künstlerischen Auf-

204.
Burgos.



Hochgrab des Königs *Johann II.* und der Königin *Isabella* von Portugal
vor dem Hochaltar der Cartuja von Miraflores bei Burgos.

Bildh.: *Gil de Siloe.*



Hochgrab des Condestable *Petro Hernandez de Velasco* und seiner Gemahlin
Mencia de Mendoza in der Capilla del Condestable der Kathedrale zu Burgos.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Universitätsbibliothek Paderborn
Schriftgut der Universität Paderborn



Grabmal des Infanten *Alonso*
in der Cartuja zu Miraflores bei Burgos.

Bildh.: *Gil de Siloe*.

wand vielleicht ohnegleichen unter den Denkmälern Spaniens. In der gleichen Kirche des Kartäuserklosters steht das Grabmal des Infanten *Alonso* († 1470), gleichfalls ein Werk des *Siloe*, ein Nischengrabmal, in Aufwand und künstlerischer Bedeutung dem anderen Werke des Meisters kaum nachstehend.

Ob der 1536—52 erbaute Arco de Santa Maria in Burgos, mit den Statuen von *Nuño Rasura*, *Lain Calvo*, *Diego Porcelos*, *Fernan Gonzalez*, *Cid* und *Karl V.* geschmückt, in diesem Sinne Anspruch auf den Charakter als Denkmalbau erheben kann, steht dahin. Jedenfalls ist dies aber bei dem Triumphbogen der Fall, den *Philip II.* zu Ehren des *Fernan Gonzalez* in der Nähe des Castillo durch *Castañadas* und *Vallejo* erbauen ließ. Von anderen burgosischen Denkmälern sind zu nennen die Statue *Karl III.* auf der Plaza Mayor, 1784 von *Antonio Tomé* errichtet, und das Denkmal des Generals *Juan Martin Diez* (1775—1825) u. f. w.

In Salamanca sind aus alter Zeit die Grabmäler der Familie des Bischofs *Diego de Anaya* und sein eigenes Grabdenkmal († 1437) in der *Capilla de San Bartolomé*, aus neuerer Zeit die Erzstatue des Dichters *Fray Luis de Leon* (1528 bis 1591) von *Nicasio Sevilla* (1869) und das Standbild des *Kolumbus* zu nennen, das seit 1892 die Plaza de Colon schmückt.

205.
Salamanca.

In Malaga erinnert ein Obelisk auf der Plaza de Riego an den General *José Maria Torrijos* und 49 seiner Anhänger, die am 11. Dezember 1831 wegen Aufruhrs erschossen wurden.

206.
Malaga.

Reich bedacht hat die Geschichte Granada. Seine Kathedrale ist das grofse Siegesdenkmal, welches nach der Bezungung der Maurenherrschaft begonnen wurde. In der Capilla Real der Kathedrale stehen die schon genannten kostlichen Marmorgrabmäler *Ferdinand des Katholischen* und seiner Gemahlin *Isabella*, *Philipps von Oesterreich* und der Infantin *Johanna*. Eine 1631 auf dem Campo del Triunfo von *Alonso de Mena* errichtete marmorne Marienföule, sowie eine Marmorsäule zur Erinnerung an die am 26. Mai 1831 hingerichtete *Doña Mariana Pineda*, die mit den Liberalen im Bunde stand, gehören zu den säulenartigen Denkmälern der spanischen Maurenstadt. *Mariana Pineda* ist außerdem noch in einer 1870 durch *Miguel Marin* errichteten Marmorstatue auf der Plaza de la Mariana in Granada verewigt.

207.
Granada.

Es mag auffallen, dass eine Stadt wie Sevilla verhältnismässig arm an Denkmälern ist. Auf der Plaza de Triunfo erinnert ein Denkmal an die Bewahrung der Stadt beim Erdbeben von Lissabon am 1. November 1755. Die Kathedrale birgt einige bemerkenswerte Grabmäler, darunter in erster Linie das des Erzbischofs *Juan de Cervantes* († 1453) von *Lorenzo Mercadante de Bretaña*, ferner das Grabmal des Kardinals *Diego Hurtado de Mendoza* von dem Florentiner *Miguel* (1509); das 1880 durch *Ricardo Bellver* errichtete Grabmal des Erzbischofs *Luis de la Lastra*; das 1881 aufgestellte Grabmal des Kardinals *Cienfuego* u. f. w. Auch die Universitätsskirche in Sevilla enthält eine Reihe von Grabdenkmälern und Bronzegrabplatten, die nicht übergangen werden dürfen. *Susillo* errichtete die Standbilder des *Velasquez* (1892) und des tapferen Artillerieoffiziers *Luis Daoiz*. Die seit 1864 die Plaza del Museo schmückende Bronzestatue des *Murillo* von *Sabino Medina* wurde in Paris durch *Eck* und *Durand* gegossen. Paris ist sowohl in technischer wie in formaler Beziehung von so weitreichendem Einfluss auf die moderne spanische Denkmalkunst, wie es Italien zur Zeit der Renaissance war.

208.
Sevilla.

Ungleich reicher als das grössere Sevilla ist an Denkmälern das kleinere Toledo, das namentlich in seiner Kathedrale eine Ruhmeshalle spanischer Geschichte

209.
Toledo.

besitzt. Aus früher Zeit sind das maurische Grabmal des *Alguacil Fernan Gudiel* († 1278) in der *Capilla de San Eugenio*; ferner die Königsgräber an den Seiten des Hauptaltares. Diese *Sepulcros reales* der »*Reyes Viejos*« bestehen aus den in gotischen Nischen aufgestellten paarweise gruppierten Sarkophagen (*Urnas*), auf welchen die liegenden Gestalten ruhen. Sie sollen auch aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts (1289) herühren, während die Aufbauten im Jahre 1507 von *Diego Copin* geschaffen wurden. Auf der Evangelistenseite des Altares stehen die Grabdenkmäler *Alfons VII.* und des Infanten *Don Pedro de Aguilár*, auf der Epistelseite die Denkmäler *Sancho's III.* und *IV.* Reich mit Grabdenkmälern besetzt ist auch die *Capilla de San Ildefonso* des Domes. Hier stehen die Denkmäler des Kardinals *Albornoz* († 1364), des Bischofs von *Avila Alonso Carrillo de Albornoz* († 1514), des *Pedro Lopez de Tejada*, die letzteren beiden 1545 im Stil der Renaissance in reichster Ausstattung gearbeitet; dann das Denkmal des *Íñigo Lopez Carrillo de Mendoza*, des 1491 bei der Belagerung von Granada gestorbenen Vizekönigs von Sardinien, ein Marmorskopf mit liegender Figur; das aus schwarzem Marmor angefertigte Grabmal des Erzbischofs *Gafpar de Borja* († 1645) u. s. w. In der *Capilla de Santiago* sind es insbesondere die sechs reichen gotischen Grabmäler, die nach 1488 auf Veranlassung der *Doña María de Luna* durch *Pablo Ortiz* geschaffen wurden. In der Mitte der Kapelle stehen die Denkmäler des Stifters derselben, des 1453 in Valladolid hingerichteten, einst allmächtigen Günstlings *Johann's II.*, des Grafen *Alvaro de Luna*, und seiner 1488 gestorbenen Gemahlin *Doña Juana Pimentel*. Der Graf liegt in voller Rüstung auf dem Totenbett; an den Ecken des Grabmales knieen vier betende Santiagoritter, am Fusse ein Knappe. An den Ecken des Grabmales der Gemahlin stehen vier Franziskanermönche; am Fusse kniet die Dienerin. So findet sich auch hier die Form des Grabdenkmals, wie sie in der gotischen Periode sowohl in Frankreich wie in England wiederkehrt.

210.
Barcelona.

Sieht man von den wenigen mittelalterlichen Grabmälern in der Kathedrale von Barcelona ab, so weist diese eigentliche Hauptstadt Spaniens vorwiegend Werke der modernen Denkmalkunst auf. Das bronzen Reiterstandbild des Generals *Prim von Puigjaner*, das Denkmal des katalonischen Dichters *Aribau*, 1884 von *Vilaseca* und *Fuxa* ausgeführt, das Standbild des katalonischen Nationalökonom *Guell* (1800—72), von *Martorell* und *Nobas* 1888 geschaffen, das aus dem gleichen Jahre stammende Denkmal des Dichters und Musikers *José Anselmo Clavé* (1824 bis 1874) von *Vilaseca*; alle diese Werke werden überragt von dem *Kolumbusdenkmal* auf der Plaza de la Paz, das in den Jahren 1882—90 nach dem Entwurf des Architekten *Cayetano Buhigas* als 60 m hohe Säule mit reich geschmücktem Unterbau ausgeführt wurde und ohne Zweifel das bedeutendste Denkmal des modernen Spaniens ist.

211.
Madrid.

Dies gilt selbst gegenüber den neueren Denkmälern der Hauptstadt Madrid. Sieht man von dem Panteon de los Reyes im Escorial, der ja sinngemäß zu Madrid gehört, von den Bronzefiguren königlicher Figuren des *Leoni* und auch von den unter florentinischem Einfluss entstandenen Madrider Reiterstatuen der Renaissance ab, die freilich Glanzpunkte der Denkmalkunst der Renaissance sind, so hat die Verfolgung der neueren Denkmalkunst Madrids nur an wenige nennenswerte Werke anzuknüpfen. Das *Pantéon nacional* Spaniens, die 1869 in Ausführung eines Cortesbeschlusses vom Jahre 1837 diesem Zwecke gewidmete Kirche *San Francisco el Grande*, in welcher die Reste aller berühmten Spanier beigesetzt werden sollten, ist bis heute nur ein



Denkmal der *Isabella der Katholischen* zu Madrid.

Bildh.: *Manuel Oms.*

Handbuch der Architektur. IV. 8. b.

Stückwerk geblieben, da es einerseits nicht gelang, die Ueberreste einer Reihe berühmter Männer Spaniens aufzufinden, andererseits von den thatfächlich hierher überführten Ueberresten ein Teil wieder ausgegraben werden musste. Auch über die beiden Triumphbögen, die *Puerta de Alcalá*, die 1778 von dem Italiener *Sabatini* errichtet wurde, und die *Puerta de Toledo*, zur Feier der Rückkehr *Ferdinand VII.* aus seiner Gefangenschaft in Valencay (das Denkmal trägt die Jahreszahl 1827), ist wenig zu berichten. Von späteren Werken sind zu erwähnen das Erzstandbild des *Cervantes* auf der Plaza de las Cortes, von *Antonio Sola* (1835), das Denkmal des Staatsmannes *Juan Alvarez de Mendizábal* (1790—1853) von *José Grajeda*, das 1879 errichtete Denkmal von *Calderon de la Barca* von *Figueras* mit einer Begleitfigur der Fama, der Obelisk auf der Plaza del Obelisco, das Reiterstandbild des Marschalls *Manuel Gutierrez de la Concha* (1808—74) von *Andrés Aleu* u. f. w. Ein vielbeschäftiger spanischer Bildhauer scheint *Mariano Benlliure* zu sein; von ihm stammen außer dem Erzstandbild des *Diego Lopez de Haro*, des Begründers von Bilbao, auf der Plaza Nueva in Bilbao: das 1893 errichtete Erzstandbild der Königin-Regentin *Maria Christina* († 1878) in Madrid; das Erzstandbild des Kriegsministers *Cassola* († 1890) in Madrid; das 1891 errichtete Erzbild des Admirals *Alvaro de Bazan* (1526—88) auf der Plaza de la Villa in Madrid u. f. w. Nur in vereinzelten dieser Denkmäler und auch dann oft nur in einzelnen Zügen kommt die nationalspanische Eigenart zum Durchbruch; vielfach sind sie vom Auslande, namentlich Frankreich, an dessen *École des Beaux-Arts* große spanische Künstlerkolonien bestehen, abhängig.

Zu den bedeutenderen Denkmälern der spanischen Hauptstadt zählen das *Monumento del Dos de Mayo*, das den am 2. Mai 1808 beim Aufstande gegen die Franzosen gefallenen »Märtyrern der Freiheit«, insbesondere den Artillerieoffizieren *Luis Daoiz* und *Pedro Velarde*, gewidmet ist. Das 1840 nach dem Entwurfe des Architekten *Isidro Velasquez* errichtete Denkmal ist ein Obelisk mit reichem Sarkophagunterbau. Das zweite bedeutendere Denkmal ist das *Isabellas der Katholischen*, eine 1883 errichtete dreifigurige Bronzegruppe, in der Mitte *Isabella* mit dem Kreuz zu Pferd; der Schöpfer ist *Manuel Oms*. Ein dramatisches Werk von lebendiger Wirkung ist die Marmorgruppe der beiden vorhin genannten Offiziere *Daoiz* und *Velarde*, vor der Westseite des Prado-Museums, ein Werk von *José Sola*. —

Wir können Spanien nicht verlassen, ohne einen Blick auf die Denkmalkunst der spanischen Kolonien zu werfen oder auf die Länder, die in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen zur spanischen Kultur. Dies ist in erster Linie Mexiko. Jede Stadt in der Republik Mexiko von irgend einer Bedeutung besitzt eines oder mehrere Denkmäler, deren Anzahl in der Hauptstadt so zunimmt, daß diese die »Stadt der Bildsäulen« genannt wird. In dem Paseo de la Reforma besitzt sie einen von dem Kaiser *Maximilian* angelegten Straßenzug mit sechs halbkreisförmigen Ausbuchtungen, in deren erster das Denkmal des *Cristobal Colon* steht, eine aufrechte Statue auf hohem Sockel, umgeben von vier sitzenden Statuen, ein Werk des französischen Bildhauers *Cordier*. Es ist das Erinnerungsdenkmal an die Entdeckung und Besiedelung des Landes. In der zweiten Ausbuchtung steht ein Denkmal des *Guatemozin*, des letzten eingeborenen, 1525 in *Cortez* gehängten Königs in Mexiko, ein Werk des Architekten und Bildhauers *Francisco Jimenez*. Es erhebt sich als aufrecht stehende Statue auf einem dreiteiligen, gewaltigen Sockelunterbau, der

212.
Mexiko.

auf einer achteckigen Plattform ruht, zu der Stufen mit Löwensphinxen emporführen. Der unterste Teil des Postaments enthält auf die Geschichte des Königs bezügliche Reliefs, der mittlere Teil ist durch Säulen gebildet und mit Trophäen geschmückt. In der Architektur klingt der aztekische Stil an. Eine Büste des *Guatemozin* wurde 1869 am Vigacanal bei der Stadt aufgestellt. In der dritten Ausbuchtung steht die Statue des Präsidenten *Carlo Benito Juarez* (1806—72), der Kaiser *Maximilian* erschiessen ließ. Am Kopf des Paseo erhebt sich die Reiterstatue *Karl IV.* von Spanien; sie ist das Werk des Architekten und Bildhauers *Manuel Tolfa*, der 1791 Professor der Bildhauerkunst an der Akademie San Carlos in Mexiko wurde. Die Statue wurde 1803 enthüllt. Das in energischem Pafsgang schreitende Ross trägt die in römisches Kostüm gekleidete Statue des Königs; das Denkmal des *Marc Aurel* war Vorbild. Eine Statue des Revolutionshelden *José Maria Morelos* von *Piaty* schmückt einen Garten zwischen zwei Kirchen gegenüber der Alameda; von zwei Bronzestatuen des Bildhauers *Noreña* steht die eine, die des Präsidenten *Vicente Guerrero*, bei der Kirche San Fernando; die andere ist ein symbolisches Denkmal, eine weibliche Statue, errichtet als Dankesbezeugung der Stadt Mexiko dem Andenken des Ingenieurs *Enrico Martinez*, welcher durch kunstvolle Wasserbauten den Ueberschwemmungen der Stadt ein Ende setzte. Nach der Beschreibung scheint es eines jener Stillleben-Denkmale mit Anhäufung aller möglichen Einzelheiten zu sein, die vielfach bei südlichen Völkern mit kindlicher Phantasie wiederkehren. Dagegen ist das Grabdenkmal des Präsidenten *Benito Juarez* im Panteon von San Fernando ein hervorragendes Werk der Brüder *Islas*. Der von Tüchern umhüllte Leichnam des Präsidenten liegt langgestreckt auf einem Sarkophag; zu seinen Häupten sitzt eine schöne weibliche Figur, das trauernde Mexiko; das Ganze ist aus weißem Marmor. Dieses Grabdenkmal bezeichnet wohl die Krone der mexikanischen Plastik.

Das mexikanische Pantheon bei San Fernando enthält außer diesem Denkmal die Grabstätten zahlreicher bedeutender Personen aus der späteren mexikanischen Geschichte. Hier ruhen *Guerrero* und *Comonfort*, der General *Zaragoza* und der republikanische Patriot *O'Campo*. Hier ruhen aber auch die Kampfgenossen *Maximilian's*, die Generale *Mejia* und *Miramón*; zwischen diesen beiden Gräbern steht das Grabmal des *Benito Juarez*.

Mit Cuba ist der Name des *Christoph Kolumbus* unlöslich verknüpft. An der mit der Marmorstatue *Ferdinand VII.* geschmückten Plaza de Armas in Havana liegt die 1724 erbaute Kathedrale mit den Ueberresten des *Kolumbus*. Dieser Umstand hat im Jahre 1890 zu einem Wettbewerb unter spanischen Künstlern geführt, welcher ein Grabdenkmal für *Christoph Kolumbus* und ein Erinnerungsdenkmal an die Entdeckung Amerikas betraf. Den Preis gewann für das Grabdenkmal der Architekt *Arturo Mélida*. Der Entwurf zeichnet sich durch besondere Eigenart und Schönheit aus. Vier gekrönte Gestalten in langen, heraldischen Gewändern tragen den mit dem spanischen Adler geschmückten Sarg. Die Gestalten bedeuten vorn Kastilien und Leon, hinten Aragonien und Navarra. Die vier Gestalten stehen auf einem schlanken Sockel; sie sind in Bronze mit reichem Emailschmuck gedacht.

Das Erinnerungsdenkmal des Bildhauers *Antonio Sufillo* hat zum Mittelpunkt einen Erdglobus mit den Worten: *Non plus ultra*. Die Erdkugel ruht auf einem Postament, an dessen linker Seite der spanische Löwe mit den Pranken die Kugel hält; rechts sitzt eine symbolische Figur der Stärke. An der Vorderseite des Posta-



Denkmal des *Christoph Kolumbus*
in der Kathedrale zu Sevilla.

Bildh.: *Arturo Melida*.

ments befindet sich das Doppelbildnis *Ferdinand's* und der *Isabella*. Den unteren Teil des Sockels schmücken vier Reliefs mit Darstellungen aus der Entdeckungsgechichte Amerikas. Die Erdkugel trägt das Schiff, welches *Kolumbus* nach Amerika führte, geleitet von der Treue mit dem Kreuz. Die Gesamthöhe des Denkmals war mit 16 m angenommen.

Ob dieses, wie auch das Grabdenkmal, zur Ausführung gelangt sind, entzieht sich der Kenntnis des Verfassers. Vielleicht ist sie durch den für Spanien unglücklichen Krieg mit Amerika verhindert worden. Denn mit der Niederlage im spanisch-amerikanischen Kriege des Jahres 1898 ist für Spanien die Periode der kolonialen Weltherrschaft vorüber. Es ist zudem ausgeschieden aus der Reihe der Großmächte. Ein Stück spanischer Glorie, eine jahrhundertlange Geschichte spanischer Weltpolitik ist ins Grab gesunken, und wenn auch neue Männer versuchen werden, das Vaterland innerhalb engerer Grenzen wieder aufzurichten, so ist doch die Stimmung des Landes zunächst nicht dazu angethan, neue Denkmäler zu setzen. Freilich haben der Admiral, der vor Manila mit seinen elenden Fahrzeugen den eisernen Kolosse *Dewey's* die Stirne bot, und der andere Admiral, der hoffnungslos von Santiago ausführ in das verheerende Feuer der Riesengeschütze der amerikanischen Panzer, den altspanischen Ruhm der Tapferkeit bewahrt und aufrecht erhalten; aber mit ihren unzulänglichen Hilfsmitteln glichen sie doch nur dem Ritter des *Cervantes*, der seine Lanze gegen die Windmühlen versuchte. Spanien verfiel dem Volke der Monroelehre; der amerikanische Drang nach Vorherrschaft siegte. In den Gewässern Cubas, wo einst *Kolumbus* den weltgeschichtlichen Ruhm Spaniens begründete, mischte sich in die Siegesfanfare der Todeschrei eines dem Weltgerichte verfallenen Volkes. —

214.
Schlusswort.

b) Portugal.

Auch in Portugal folgen die Denkmäler wie allenthalben den hervorragendsten Ereignissen und Personen der Geschichte. Freilich nicht in dem Umfange und mit dem ausgesprochenen nationalen Charakter, wie in den anderen Ländern, auch nicht so stetig. Denn die portugiesische Geschichte hat eine nur kurze Zeit strahlenden Glanzes, und was in dieser, sowie vorher und später geschaffen wurde, zeigt vielfach italienischen, englischen und französischen Einfluss. Die ältere Kunstgeschichte Lusitanias weist keine Werke auf, die zum Verweilen nötigten. Zu den spärlichen Resten römischer Kunst wussten die Goten und Mauren nichts Wesentliches hinzuzufügen, das erhalten wäre. Die Geschichte der iberischen Halbinsel spielte sich mehr auf spanischem Gebiete ab; als aber auch Lusitanien in die geschichtlichen Aktionen eintrat, da geschah es zur Eroberung und Abwehr. Die burgundische Dynastie der portugiesischen Könige, die älteste des Landes, war genötigt, mehr auf die Erbauung starker Kastelle und bewehrter Städte, als auf die Kunst ihr Augenmerk zu richten. »Nur ihre Grabstätten haben sie sich gewaltig gebildet; die größte Kirche des Landes, inmitten des Riesen Klosters Alcobaça, birgt die Gebeine der meisten ihrer Angehörigen. Aber kein reichgeschmückter Stil, keine südliche Phantasie wirkte aus diesen Denkmälern; eine einfache, halb französische, halb spanische Frühgotik mit schweren Stützen und Gewölben, zinnenbewehrt und ernst, fast finster, zeigt uns den Wiederschein jener kampfesmutigen Zeiten.« Erst mit der Dynastie von Aviz zog reichere Kunst ins Land ein. Nach der siegreichen Schlacht von Aljubarrota im Jahre 1385 hatte sie ihr Bleiben im Lande begründet und schuf

215.
Portugal.

in ihren Grabstätten monumentale Zeugen ihres grossen Sinnes. Die Gemahlin des Gründers der Dynastie von Aviz, *Dom João I.*, war eine Prinzessin *Filippa von Lancaster*; mit ihr kam englische Kunst in das Land. »Das gewaltige Nationaldenkmal der Familie von Aviz, welches fast alle Mitglieder derselben im Tode in sich schliesst, gleichzeitig das Denkmal jener gewaltigen Schlacht, ist allerdings zunächst ein Werk englischer Künstler auf portugiesischem Boden. Jedoch liegt gerade hier der Keim zu neuer Entwicklung. In dem hier ausgebreiteten unendlichen Reichtum nordisch-gotischer Formen, in der fortreissenden Wirkung seither unbekannter Pracht, fand die portugiesische Kunst den Anstoß zu eigener selbständiger Arbeit, und drei Generationen später hat sich aus dem glanzvollen Stil von Batalha eine eigenartige Baukunst hervorgebildet, welche die Errungenchaften nordischer Kultur in Wechselwirkung mit südlicher Phantasie und ungemeinem Streben ins Weiteste zu gemeinfamem Ausdrucke brachte«⁸²⁾. Diesem künstlerischen Bestreben kamen die politischen Verhältnisse in jeder Beziehung entgegen. Den »Glücklichen« nannte man den portugiesischen König aus dem Königsstamme der *Aviz*, der 1521 die Augen schloss und damit gleichsam das Glück vom Lande nahm. Es gelang alles, was *Dom Manuel* unternahm, »und selbst die Natur häufte zu den in seinem Lande zusammenfließenden unerhörten Reichtümern der Kolonien noch den der gesegnetsten Erntejahre, welche Portugal sah«. Nach ihm kam der Niedergang. Die Goldmassen der Kolonien erstickten die Thatkraft und Intelligenz; die Kolonien selbst beanspruchten den geistigen Besitz der Nation; Frankreich, England und Holland bedrohten die Kolonien, Pest und Not, Inquisition und Jesuiten das Mutterland: Ursachen genug, den Niedergang herbeizuführen und zu befördern. Er hat bis heute unablässig angehalten.

Vier grossartige Baudenkmäler sind es, welche wie Ecksteine an den hervorragendsten Epochen der portugiesischen Geschichte stehen und deren Glanz als Erinnerungsdenkmäler verkörpern. Es sind die Cistercienserabtei Santa Maria von Alcobaça, das Kloster des Christusordens zu Thomar, das Mosteiro de Santa Maria de Victoria zu Batalha und der Convento dos Jerónimos de Belem bei Lissabon. Es ist außerordentlich bezeichnend für die Kultur des Landes, dass alle diese Denkmäler geistlichen Zwecken dienen.

Ihnen schliesst sich in späterer Zeit noch ein fünftes Denkmal als ein merkwürdiges Erinnerungsdenkmal an; es ist das grosse Kloster von Mafra, welches dem Gelübde des Königs *Johann V.* seine Entstehung verdankt, bei der Geburt eines Thronerben »an der Stelle des ärmsten portugiesischen Klosters« einen grossartigen Neubau zu errichten. Das Kloster, als der »Escorial Portugals« bezeichnet, wurde von 1717—30 durch die Regensburger Architekten *Johann Friedrich Ludwig* und seinen Sohn *Johann Peter* mit einem die portugiesischen Finanzen zerrüttenden Kostenaufwande von etwa 54 Mill. Cruzados oder 84 Mill. Mark errichtet. Ein Schriftsteller, der Geschichtsschreiber *Alex. Herculano* (1810—77), bezeichnet die grosse Gebäudemasse als »ein reiches Denkmal, aber ohne Poesie und darum ohne wirkliche Größe; das Denkmal einer grossen, dem Tode verfallenen Nation, welche nach einem Bankett à la Lucullus sterben soll«⁸³⁾.

Die Cistercienserabtei Santa Maria von Alcobaça eröffnet die kleine aber bedeutungsvolle Reihe der portugiesischen Denkmäler, bei welchen nicht die Form

⁸²⁾ Siehe: HAUPT, A. Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a. M. 1890—95. S. 3.

⁸³⁾ Siehe: BÄDEKER, K. Spanien und Portugal. Leipzig 1897. S. 516.

des Denkmals an das Ereignis, das festzuhalten es bestimmt ist, erinnert, sondern bei welchen das Ereignis Veranlassung war, dem geistlichen Gedanken, der Kirche zu huldigen. Das Mosteiro de Santa Maria wurde von *Afonso Henriques* zur Erinnerung an die Einnahme von Santarem und die Besiegung der Mauren 1147 gegründet und in den Jahren 1148—1222 erbaut. Es ist eine der umfangreichsten baulichen Anlagen von etwa 220 m Länge und Breite, an der die späteren Jahrhunderte noch gebaut haben. In der Capella dos Tumulos, aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, stehen die Grabmäler *Peter I.* (1357—67) und seiner Geliebten *Inez de Castro*, mit den ruhenden Porträtfiguren der Verstorbenen, von Engeln umgeben; der Sarkophag des Königs wird von 6 Löwen, der der *Inez* von Sphingen getragen. Im Königsaal befinden sich 19 Königsstatuen von *Afonso Henriques* bis *Joseph I.* So werden diese Bauten insbesondere auch in ihrer reichen architektonischen Ausbildung zu Ruhmeshallen der portugiesischen Geschichte.

Die Verknüpfung der politischen Geschichte mit den religiösen Bestrebungen des Landes erhält in dem Kloster des Christusordens zu Thomar ihr bauliches Denkmal. Der Christusorden wurde zur Verteidigung des Glaubens gegen die Mauren und zur Vergrößerung der portugiesischen Monarchie gegründet und hatte außerordentliche Verdienste um das Land. Seine Burg, das Convento de Christo, stammt aus dem XII. bis XVII. Jahrhundert. In der emanuelinischen Zeit insbesondere erhält es jene prunkvolle architektonische Erweiterung, welche den neuen Chorbau zu einem Triumphbau, das zu ihm führende Portal zu einem wahren Triumphbogen macht. Es ist jubelnder Erfolg, der aus all diesen reichen Formen, aus den Baldachinen, den Statuen, den Engelsköpfen, den Rosetten, den kassettengeschmückten Bogen, aus der reichen Pracht des ornamental Schmuckes spricht. Die Christusritterkirche, das Werk des *João de Castilho*, der Claustro dos Filipes, der prachtvolle palladianische Spätrenaissancebau, sowie die reichen ornament- und goldgeschmückten übrigen Teile des Klosters sind wahre Triumphdenkmäler des Glückes und des Reichtums ihrer Zeit und des Landes.

218.
Thomar.

Das ist in noch höherem Masse der Fall bei Batalha. »Still im Thale, von Weinbergen und tannenbestandenen Höhen umgeben, liegt das Kloster Nossa Senhora de Victoria, gewöhnlich ‚Batalha‘ genannt, das gewaltige Denkmal der portugiesischen Unabhängigkeitschlacht von Aljubarrota, zugleich das Mausoleum des Königsstammes von *Aviz*, soweit nicht seine Gebeine später in Belem bestattet sind. Hier ruht der Gründer der Dynastie, *D. João I.* († 1433) nebst seiner kunstfertigen Gattin *Filipa*, seine Söhne *D. Duarte*, *Pedro*, *Henrique*, *João*, *Fernando*, sein Enkel *Afonso V.*, sein Urenkel *João II.*; und hier war auch die letzte Ruhestatt geplant für den glänzendsten der portugiesischen Könige, *Dom Manuel den Glücklichen* und seine Nachfolger; als man ihn aber unter den Wölbungen seines herrlichsten Denkmals, des Klosters zu Belem, begraben (1521), neigte sich schon der Stern des Königreichs Portugal, und kaum ein halbes Jahrhundert später war es aus der Reihe der selbständigen Staaten gestrichen« (*Haupt*). Der siegbringenden *Maria*, *Santa Maria da Victoria*, ist das Werk geweiht, wie man im Altertum der Siegesgöttin Athene glanzvolle Kunstwerke weihte. Das 1840 zum Nationaldenkmal erklärt großartige Freiheitsdenkmal des portugiesischen Volkes ist vielleicht eines der glänzendsten Bauwerke aller Zeiten. Von 1388 bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts dauerten die Arbeiten an dem reichen Werke, das auf englische Vorbilder zurückgeht. Auch dieses Werk ist eine rauschende Dithyrambe

219.
Batalha.

auf die glücklichen damaligen Geschicke des Landes; auch dieses Werk ist ein Jubelhymnus auf Reichtum und Wohlbefinden des Volkes. Wie aber seine berühmten Toten in seinem Schatten bald halbvergessen schließen, so spiegelt es in der Capellas imparfeitas die Ereignisse der Zeiten wieder. »Immer wieder im Testament eines Sterbenden auftauchend und immer wieder zurückfinkend,« schlingt sich die Kapelle durch die Zeiten hindurch »als ewige Last und ewig unerfülltes Vermächtnis, ein Abbild der Geschichte des Volkes, in dessen Schoße dieser künstlerische Gedanke entstand« (*Haupt*).

220.
Belem.

Das Interesse hatte sich einer anderen grossen Aufgabe zugewendet: dem Kloster zu Belem. Auch dieses ist das Denkmal eines grossen Ereignisses. Von hier aus trat *Vasco da Gama* 1497 seine Entdeckungsfahrt nach Indien an, und hier wurde er 1499 bei seiner Rückkehr von *Emanuel I.* empfangen. Der König hatte gelobt, für die glückliche Fahrt der heiligen Jungfrau ein Kloster zu weihen, dessen Grundstein er 1499 legte. Der Entwurf stammt vom Architekten *Boutaca*, die Ausführung im einzelnen von *João de Castilho* (1490—1581). Reich und üppig, dem Zuge der Zeit gemäfs, sind Anlage und Formensprache; auch hier sind die Portale steinerne Triumphgesänge, die das Glück des Landes verkünden. In diesen vier Bauwerken steht Portugal einzig da. Gegenüber ihrer grossen Empfindung verblasst alles andere, was im Lande und auf der iberischen Halbinsel überhaupt früher und später geschaffen wurde.

Der Kreuzgang des Klosters São Vicente in Lissabon wird zum Pantheon der portugiesischen Könige aus dem Hause Braganza, von dem im Jahre 1656 gestorbenen *Johann IV.* bis zu dem 1889 gestorbenen *Ludwig I.*; aber seine Bedeutung als Denkmal reicht nicht entfernt an die Gröfse der vorgenannten vier Bauten hinan.

221.
Mittelalter.

Zu den spärlichen Resten von Denkmälern des Mittelalters in Portugal, die sich nicht als grosse Gebäudeanlagen darstellen, gehören die spätgotischen Grabmäler der ersten portugiesischen Könige im Chor der Kirche des Mosteiro de Santa Cruz in Coimbra, und zwar des *Affonso Henriques* (1139—85) und des *Sancho I.* (1185—1211). Es sind Sarkophage, auf welchen die lebensgroßen Gestalten der Herrscher ruhen. Ihnen schliesen sich aus der Zeit der Renaissance eine Reihe hervorragender Werke an, so das Grabmal des Bischofs *Diogo Pinheiro von Funchal* im Chor der Kirche S. M. do Olival bei Thomar, ein Wandnischengrab mit Sarkophag im Bogen, von 1525, vielleicht ein Werk der französischen Bildhauer in Coimbra. Ferner seien genannt das Denkmal des Bischofs *d'Almeida* in der Kirche Sé velha in Coimbra, das noch gotisierende Grabmal des Königs *Sancho I.* in Sta. Cruz zu Coimbra, das Grabmal des *Alfonso Sanchez* in San Francisco zu Villa do Conde, das Grabmal des *Brandonio* in San Francisco zu Porto u. s. w.

Zahlreich in den portugiesischen Städten verbreitet sind die »Pelourinhos«, gewundene, oft reich ornamentierte Säulen auf den öffentlichen Plätzen, die, zum Teile als Pranger verwendet, in ihrem Ursprung ähnlich den niederdeutschen Rolandsfäulen, wohl Denkzeichen der Gerichtsbarkeit der Städte waren. Erwähnt seien der Pelourinho auf dem Largo do Municipio in Lissabon, der Pelourinho vor dem Schlosse zu Cintra u. s. w.

222.
Neuzeit.

Die neuere Geschichte Lusitaniens hat nur für einzelne Ereignisse und Persönlichkeiten Veranlassung zur Errichtung von Denkmälern gegeben, was begreiflich ist, wenn man den stetigen, von nur spärlichen Lichtpunkten unterbrochenen, ge-

schichtlichen Niedergang des unter *Dom Manuel* so glücklichen und reichen Landes betrachtet. Auf der Praça de Commercio in Lissabon steht das Reiterstandbild *José I.* (1750—77) aus dem Hause Braganza, ein Werk von *Joaquim Machado de Castro*, welches dem König im Jahre 1775 von seinem Volke errichtet wurde. Es ist eigentlich mehr ein Denkmal seines Ministers, des *Marquez von Pombal*, dessen Medaillonbildnis auch das Denkmal zierte und der gegen Adel und Geistlichkeit gerichtete Reformen mit starker Hand einführte, die Verwaltung umgestaltete und dem gesamten Unterricht Portugals ein modernes Gepräge verlieh.

Das Denkmal *Peter IV.* auf der Praça de Dom Pedro in Lissabon, eine durch die vier Kardinaltugenden am Sockel begleitete hohe Säule, von der Statue *Peter's* gekrönt, ist 1870 von den französischen Bildhauern *Robert* und *Dabieux* ausgeführt worden. *Dom Pedro* starb noch im gleichen Jahre (24. September 1834), in welchem er zur Regierung kam. Aber eine seiner ersten Regierungshandlungen war, die vom Regenten *Miguel* umgestoßene freisinnige Verfassung wieder herzustellen. Dieser That in erster Linie gilt auch die 1866 auf der Praça de Dom Pedro in Oporto errichtete bronzen Reiterstatue *Peter IV.*, ein Werk des französischen Bildhauers *Anatole Calmels*. Der König hält in der Rechten die »*Lei fundamental*«, die freisinnige Verfassung des Jahres 1876, die *Dom Miguel* umstieß und eine Verfolgung aller liberal Gesinnten einleitete. Ein Sarkophag vor der Kirche Nossa Senhora da Misericordia in Oporto enthält die Gebeine der bei dem Aufstande 1828 hingerichteten Märtyrer. Im Jahre 1862 wurde die Praça da Batalha in Oporto mit einem Standbilde *Peter V.* geschmückt, der von 1853—61 regierte.

Am Eingang der Avenida da Liberdade in Lissabon erinnert das im Jahre 1882 errichtete Monumento dos Restauradores de Portugal, ein etwa 30^m hoher Obelisk, dessen Sockel die Bronzefiguren des Sieges und der Freiheit schmücken, an den Aufstand der Patrioten vom 1. Dezember 1640, durch welchen das Joch der spanischen »Intrusos« abgeschüttelt wurde. *Philip II.* hatte 1580 durch seinen Feldherrn *Alba* Portugal für Spanien erobert. Das kastilische Regiment aber war unfreiheitlich und despatisch, so dass der portugiesische Staat und das Volk zu verfallen drohten. Unter den Regierungen *Philip III.* und *IV.* erwachte mehr und mehr der Wunsch nach Befreiung vom spanischen Joch, die in dem Aufstande vom Jahre 1640 durchgeführt wurde.

Das Denkmal auf dem Largo de São Roque zur Erinnerung an die Vermählung *Ludwig I.* mit *Maria Pia von Savoyen* (1862); das 1877 errichtete Bronze-standbild des Generals *Villa Flor, Duque da Ferreira*, auf dem gleichnamigen Platze, einem Helden aus den Gegnern der Schreckensherrschaft des Regenten *Dom Miguel*, ein Werk von *José Simões d'Almeida*; das 1884 enthüllte Bronze-standbild des Staatsmannes *Marquez de Sá da Bandeira* (1795—1876), der gleichfalls in den Befreiungskämpfen gegen *Dom Miguel* in den dreißiger Jahren des XIX. Jahrhunderts eine Rolle spielte, ein Werk des Bildhauers *Giovanni Ciniselli*; die Büsten des *Homer*, *Antonius*, *Marc Aurel*, *R. Mengs*, *Pedro Alvares Cabral*, *Camões*, *Heinrich des Seefahrers*, *João's de Castro*, *Affonso's de Albuquerque*, *Vasco da Gama* auf der Alameda de São Pedro de Alcântara; der Arco Monumental da Rua Augusta mit den Statuen des *Viriathus*, *Vasco da Gama*, *Nuno Alvares Pereira* und *Pombal*, und das Denkmal des Dichters der Lusiaden, *Luiz de Camões*, auf dem Platze gleichen Namens — gehören zu den wenigen weiteren, zum Teil nicht sehr bedeutenden Denkmälern der portugiesischen Hauptstadt. Das letztere Denk-

mal, 1867 durch *Victor Bastos* errichtet, zeigt den Sänger und Helden, in der Linken die Lusiaden, die Verherrlichung Portugals und seiner Helden, in der Rechten das Schwert. Es gehört in seinem Aufbau zu den bedeutenderen der portugiesischen Denkmäler; seinen Sockel umgeben 8 Statuen der portugiesischen Helden aus der Periode der Entdeckungen, und zwar des Geschichtschreibers *Fernão Lopes*, des Kosmographen *Pedro Nunes*, der Geschichtschreiber *Gomes Eannes d'Azurara*, *Joao de Barros* und *Fernão Lopes de Castanheda*, endlich der Dichter *Vasco Mouinho de Quevedo*, *Jeronymo Corte Real* und *Francisco de Menezes*.

Seit 1873 erinnert am Südabhang der Serra de Caramullo ein Obelisk an die Schlacht vom 27. September 1810, in welcher *Wellington* das unter *Masséna* stehende französische Heer schlug, wodurch Portugal von der napoleonischen Fremdherrschaft befreit wurde.

Dies ist in kurzen Zügen das wechselseitige Bild der portugiesischen Denkmalkunst, die vom höchsten bis zum landläufigsten Gedanken heruntersinkt. Im größten Maßstabe plant und errichtet das Land in dem kurzen, kaum fünf Lustren dauernden Sonnenglanz seines Ruhmes seine Denkmäler und umgibt seine Geschicke mit dem Strahlenglanze der Lusiaden, um nach dieser Zeit langsamem Niedergange zu verfallen und sich seine Kunst in den wenigen Augenblicken, in welchen ein Bedürfnis dafür vorhanden ist, vom Auslande zu holen oder durch ausländische Künstler im Lande ausüben zu lassen.

12. Kapitel.

Frankreich.

223.
Früh-
mittelalterliche
Zeit.

Von *Paul Deschanel*, dem französischen Kammerpräsidenten, geht ein Wort, welches lautet: »Un peuple n'est pas diminué, qui se passionne et se torture pour les choses idéales.« Und unter dem lebensvollen Denkmale *Danton's* auf dem *Boulevard St.-Germain* in Paris befindet sich die Inschrift: »Il nous faut de l'audace, de l'audace et encore de l'audace.« In diesen beiden Ausprüchen liegt das Wesen der französischen Denkmalkunst, welche von ihren mittelalterlichen Anfängen an sich einer ungemein lebhaften und kühnen Hervorbringung erfreute. Freilich, erst von einem gewissen Zeitpunkte an. »La sculpture ne peut être considérée comme un art que du jour où elle se met à la recherche de l'idéal.« (*Viollet-le-Duc*.) Das war die Zeit, in welcher der Totenkultus begann, ein Bindemittel zu werden für die Gesellschaftskreise, in welcher er die Vergangenheit mit der Gegenwart vereinigte und die Aeußerung der menschlichen Gefühle zu einer dauernden Gesellschaftseinrichtung werden ließ. Allerdings zunächst nur für die Könige und vielleicht noch für die Spitzen der Geistlichkeit. Denn es scheint, dass in Frankreich bis zu *Ludwig XIII.* vorwiegend nur Königsstatuen ausgeführt wurden und nur zu dem Zweck, mit denselben die Grabstätten, die Portale und Fassaden der Kirchen oder die königlichen Bauwerke zu schmücken.

224.
Königs-
denkmäler.

Hierher gehören die Königsgalerien der Kathedralen *Notre-Dame* in Paris, von Amiens, Reims u. f. w. Um ihre Siege zu feiern, machten die Könige aber auch religiöse oder wohlthätige Stiftungen. So gründete *Philippe August* aus Dank-

barkeit für einen bei Bouvines erfochtenen Sieg bei Senlis die Abtei *Notre-Dame de la Victoire*. Aehnliche Gründungen machte *Philippe der Schöne* nach dem Siege von 1304 über die Flamländer bei Mons-en-Puelle. Er bereicherte Paris, Chartres u. f. w. durch Kirchen und andere Bauten, und ein gleiches geschah durch *Philippe von Valois* nach der siegreichen Schlacht von Cesse 1328, durch *Karl VI.* nach der Schlacht über die Flamländer bei Rosebèque 1482. —

Eine der ersten französischen Reiterstatuen war die kupfergetriebene des Connétable *de Montmorency* vor dem Schloße von Chantilly. *Patte* schreibt noch 1765: »Il n'est pas d'usage d'élever en France des monuments aux grands généraux ou aux hommes célèbres; les Rois seuls obtiennent cette distinction.« Und er führt das Beispiel an, dafs, so fehr man auch die heldenmütigen Verteidiger des Vaterlandes *Bertrand du Guesclin* und *Turenne* ehrte, man ihnen doch nur ein Mausoleum in St.-Denis widmete.

Doch dies änderte sich nach der Revolution. Im Grunde blieb bis tief in die Renaissance hinein das Grabmal das Denkmal, auf welches sich Frömmigkeit und Ehrgeiz vereinigten und welches nicht auf dem Friedhofe, sondern in der Kirche aufgestellt wurde.

Durch die im Mittelalter von der heutigen abgeschlossenen Bedeutung der Kirche durchaus abweichende Auffassung des Gotteshauses, welches bei der Menge ein Ort zur Behandlung öffentlicher Angelegenheiten war, entbehrte das Grabdenkmal somit keineswegs des öffentlichen Charakters. Durch diese Bedeutung des Grabdenkmals, durch welche es dem engen Kreise des Familiendenkmals entzogen wurde, erklärt sich auch die ungemein reiche künstlerische Ausbildung desselben, die in den Denkmälern von Brou und St.-Denis für die Gotik und die Renaissance ihren Höhepunkt findet. Die Abteien von St.-Denis, der *Sainte-Geneviève* und von *Saint-Germain des Prés* in Paris, von Braisne, von Vendôme, von Jumiéges, Fécamp, Longpont, Royaumont, Eu, Poissy, die Abtei der Cölestiner in Paris u. f. w. umschlossen glänzende, fürstliche Grabdenkmäler.

225.
Grab-
denkmäler.

Eines der bedeutendsten und reichsten war das Denkmal, welches *Ludwig der Heilige* dem Gründer der Abtei von St.-Denis, *Dagobert*, setzen ließ.⁸⁴⁾

Im übrigen wechseln die Gestaltungen des mittelalterlichen Grabdenkmals von dem einfachen, reicherem Sarkophag oder der Tumba ohne figürlichen Schmuck bis zur Belegung eines Sarkophagartigen Aufbaues mit der liegenden Figur des Verewigten und der Bereicherung dieses Denkmals mit einem baldachinartigen, wieder figurengeschmückten Ueberbau. Das Denkmal ist in dieser Form entweder ein Wanddenkmal in einer Archivolte (*Saint-Pierre* in Vézelay), oder es ist Freidenkmal (Grabmal des Grafen *d'Etampes* in der Kirche der *Cordeliers* in Paris), oder es steht zwischen Säulen oder ist es endlich ganz losgelöst von der Architektur der Kirche; in letzterer Anordnung nimmt es die reichsten Formen an. Zu eigenartigen Gestaltungen führt das Bestreben, dem König die Königin, dem einen Königspaar ein zweites zuzugeföhnen. So entstehen die Doppelgräber mit vier liegenden Statuen, entweder zwei zu Häuptern und zwei zu Füßen, oder vier Statuen, nach Geschlechtern geordnet, nebeneinander. Ein Beispiel für letztere Anordnung ist das Grabmal *Thibaut* in der Kirche von Chaloché; ein Beispiel für die erstere Anordnung bietet die Abtei von St.-Denis. Zuweilen scheint es,

⁸⁴⁾ Siehe: VIOLET-LE-DUC. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* etc. Paris. Art. *Tombeau*, Fig. 8.

als ob man im Figurenreichtum auf antike Vorbilder hätte zurückgreifen wollen. Die figurenreichen griechischen Weihgeschenke z. B. erhielten eine späte Nachfolge in den »Heiligen von Solesmes«, eine aus mehr als 50 Statuen bestehende denkmalartige Gruppe, welche die Grablegung des Erlösers und die Geschichte der heiligen Jungfrau darstellt und von *Pilon dem Aelteren* 1496 begonnen und von *Germain Pilon* 1533 vollendet wurde.

Mit dieser Gruppe sind wir schon in die Renaissance eingetreten, ohne dass es möglich wäre, abgesehen von vereinzelten bedeutenden Beispielen, eine ausgesprochene Periode des Ueberganges abzugrenzen. Dies erscheint erklärlich, wenn man die ungeheuere Macht erwägt, mit welcher die Renaissance aus Italien, unterstützt durch die mächtigen höfischen Einflüsse, nach Frankreich eingeführt wurde.

226.
Renaissance.

Mit ungewöhnlich reichen Mitteln tritt die französische Kunst der Grabdenkmäler aus der Gotik in die Renaissance ein. Was schliefslich in der Gotik überquellende, üppigste Pracht geworden war, klärt sich in der Renaissance zu monumental Würde und Strenge ab, namentlich in den Denkmälern von St.-Denis. Zeigte schon die Gotik ein starkes Bestreben nach der malerischen Seite, so wird diese Tendenz nach der Renaissance in anderem Sinne wieder aufgenommen. Zur malerischen tritt dann die pathetische, die allegorische, ja die theatralische Auffassung. Hierher gehören als spätere Beispiele das Grabmal *Richelieu's* in der Sorbonne: der Kardinal liegt auf dem Sarkophag; zu seinen Füßen kauert Frankreich; durch die Figur des Glaubens wird er halb aufgerichtet. Ein ähnliches Denkmal ist dasjenige des Herzogs von Rohan im Museum zu Versailles, der von zwei Genien umgeben ist, von welchen ihm der eine den Kopf hält, während ihn der andere unter Klagen mit dem Mantel umgiëbt. So entwickelt sich das Grabdenkmal aus dem mittelalterlichen Zustande einfacher Natürlichkeit, die auch in der frühen Renaissance noch anhält, zur redseligen Art der späteren Jahrhunderte.

Léon Palustre gibt in seinem gedrängten Werkchen »*L'architecture de la renaissance*« (S. 281 ff.) eine kurze Uebersicht über die französischen Grabdenkmäler der Renaissance, der ich im nachstehenden folge.

Die in den Kirchen errichteten Grabmäler bestanden während der ganzen Zeit des Mittelalters lediglich aus einem rechteckigen Körper, dessen Außenseiten mehr oder weniger geschmückt waren und auf welchem die Statue des Verstorbenen, häufig in grossem Gewand, lag. Selbst dann, wenn das Denkmal, statt sich allein zu erheben, unter einer Mauernische (*enfeu*) im Hintergrunde einer Kapelle oder einer Schiffmauer entlang aufgestellt war, ändert sich die Anordnung nicht. *Ludwig XI.* dürfte die erste Persönlichkeit gewesen sein, welche auf dem Grabe knieend dargestellt worden ist, und diese Stellung erklärt sich überdies durch die Statue der Jungfrau, vor welcher er sich verneigt. Jedoch ohne dieses Motiv vorgeschrieben zu haben, nahm der italienische Bildhauer *Guido Mazzoni*, welcher mit der Herstellung des Grabmales *Karl VIII.* von Frankreich betraut war und den man besser unter dem Namen *Paganino* kennt, das Motiv für das Bildnis des Königs auf, und seit der Zeit wurde das hier gegebene Beispiel in einer grossen Zahl von Grabdenkmälern bis zu den Zeiten *Heinrich IV.* nachgeahmt.

Eine dritte grosartigere Anordnung zögerte nicht, unter dem Einfluss der damals modernen Renaissancegedanken sich Geltung zu verschaffen, und zwar eine Anordnung, die sich in der Hinneigung der Zeit zu anatomischen Studien begründet findet. Die Gestalt des Verstorbenen wurde nämlich zweimal dargestellt:

zunächst nackt und schlafend im unteren Teile des Denkmals, dann knieend vor einem Betpulte im oberen Teil. Für diesen Zweck genügte die einfache Mauerfläche meist nicht mehr, und man ordnete entweder ein zweites Nischengeschoß an und schmückte es mit Säulen, Giebelfeldern, Inschriftentafeln, oder aber man baute einen freien, baldachinartigen Ueberbau, eine Aedicula, mit Statuen bereichert und mit Reliefs geziert. Durch die Bogenstellung hindurch konnte der liegende Körper (*gisant*) betrachtet werden (ein Motiv, welches schon die Gotik kennt), während die knieende Figur (*priant*) sich meist auf dem Baldachin befand. Diese letzteren Gräber erforderten grosse Summen und kamen nur den Souveränen zu. Man findet sie nur noch in St.-Denis, wo sie infolge der Revolution aufgestellt wurden, nachdem sie vorher in der Kirche der Cölestiner in Paris standen.

Zu den einzelnen Gruppen gehören die folgenden Denkmäler:

1) Schlafende Statue auf einem ringsum freien Unterbau — das Grabmal *Karl's von Anjou* in der Kathedrale von le Mans (1475), ein Werk des *Francesco Laurana*; der Unterbau hat die Form eines von Löwenfüßen getragenen Sarkophages. Das Grabmal *Franz II.*, Herzogs der Bretagne, in der Kathedrale von Nantes (1502—7), ein Hauptwerk des *Michel Colombe*, welcher sich einerseits durch seine Neffen *Guillaume Regnault* und *Bastien François*, andererseits durch zwei lange Zeit unbekannte Italiener, von welchen der eine *Hieronimus da Fiesole* hiefs, helfen liess; die letzteren scheinen hauptsächlich mit dem ornamentalen Teil des Unterbaues betraut gewesen zu sein, der aus zwei verschieden hohen Zonen von Nischen und Medaillons bestand; außer den beiden liegenden Figuren *Franz II.* und seiner Gemahlin *Marguerite de Foix* stehen an den Ecken vier Statuen der Kardinaltugenden.

^{227.}
Verschiedene
Arten von
Grabmälern.

In dieser Reihe ist ferner zu nennen das Grab der Kinder *Karl VIII.* in der Kathedrale von Tours (1506), das fälschlich dem *Jean Juste* zugeschrieben wurde. Unter der Leitung des *Michel Colombe* haben *Guillaume Regnault* und *Hieronimus da Fiesole* allein daran gearbeitet. Das Grabmal des *Louis von Orléans* und der *Valentine von Mailand* in St.-Denis wurde im Jahre 1502 von *Ludwig XII.* in Genua in Auftrag gegeben und 1516 nach Frankreich gebracht; Bildhauer waren die Mailänder *Michele d'Aria* und *Girolamo Viscardo*, sowie die Florentiner *Donato di Battista* und *Benedetto da Rovezzano*. — Fernerhin ist zu nennen das Grabmal des *Louis de Blanchefort*, Abt von Ferrières, bei Montargis (1510). Anzuführen sind weiter das trümmerhafte Grabmal der *Charlotte d'Albret*, Herzogin von Valentinois, in la Mothe-Feuilly bei Châtre, gegen 1520 von *Martin Claufre* gearbeitet; das Grabmal der *Philippe de Montmorency*, der Gemahlin des *Wilhelm Gouffier*, in Oiron, gegen 1535 von *Jean Juste* gearbeitet; das gleichfalls in Oiron befindliche, aber 1539 gearbeitete Grab des *Artus Gouffier*; das Grabmal der *Philippe de Gueldres*, der Gemahlin von *René II.*, Herzog von Lothringen, in Nancy, 1548 durch *Ligier Richier* errichtet, und endlich das Grabmal des *Charles de Lalaing* im Museum zu Douai, 1558 von *Georges Monoier* aufgerichtet.

2) Zu den einfachen Wandnischengrabmälern zählen: das Grabmal des Bischofs von Dol, *Thomas James*, in der Kathedrale von Dol (1505—7), von *Antoine Juste* mit Unterstützung seines Bruders *Jean*; das Grabmal des *Wilhelm Guéguen* in der Kathedrale zu Nantes (1508) von *Michel Colombe*; das Grabmal des *Hugues des Hazards* in Blénod-lez-Toul (1520), ein wahrscheinlich dem *Mansuy Gauvain* zuschreibendes Werk (hinter dem Liegenden sind die freien Künste dargestellt); das

Grabmal des *Raoul de Lannoy in Folleville* (Somme), vom Mailänder Bildhauer *Antonio della Porta* gegen 1524 errichtet; das Grabmal des *Jean de Vienne* in Pagny-le-Château (Côte-d'Or) und endlich das Grabmal *René II.*, Herzogs von Lothringen, bei den Cordeliers in Nancy, gegen 1520 errichtet.

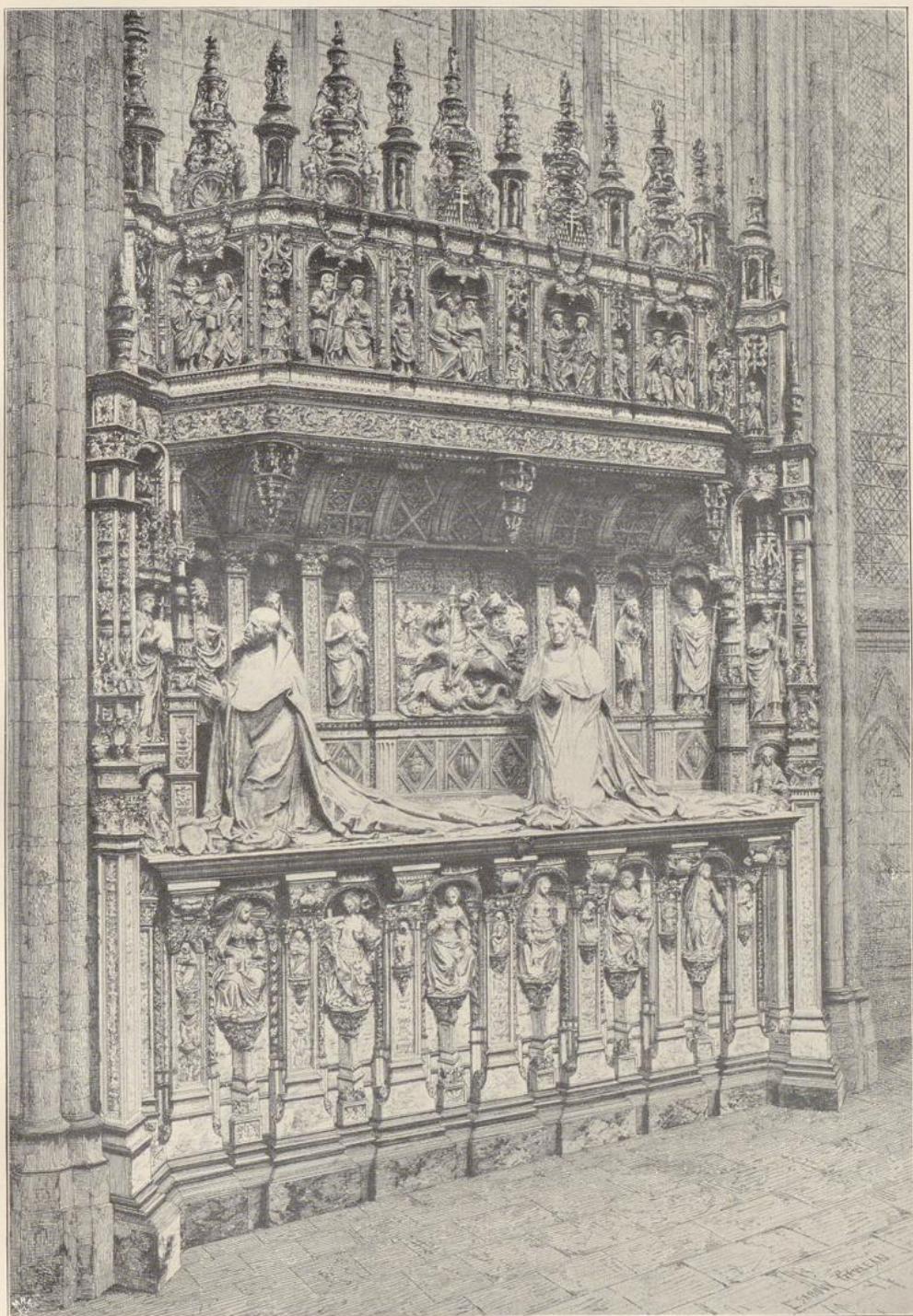
3) Das reichere Nischengrabmal in zwei Geschoßen ist vertreten durch das Grabmal des Senechal der Normandie, *Louis de Brézé*, in der Kathedrale von Rouen (gegen 1540; der Verstorbene ist im oberen Teile des Grabmales zu Pferde dargestellt); ferner durch das Grabmal des *Guy d'Espinay* in der Kirche von Champeaux (Ille-et-Vilaine), durch *Jean II. Juste* 1553 geschaffen, und endlich durch das Grabmal des *Claude Gouffier* in Oiron, gleichfalls durch *Jean II. Juste* im Jahre 1559 errichtet.

4) Zu den Denkmälern mit knieenden oder halbliegenden und auf den Ellbogen gestützten Figuren, in einer grossen, an einer Mauer errichteten Architekturentfaltung, sind zu rechnen: das Grabmal des *Georges d'Amboise* in der Kathedrale von Rouen (1520—25), ein Werk des *Roland Leroux* unter Mithilfe der Bildhauer *Pierre Desbaultx*, *Regnaud Therouyn* und *André Le Flamant*; das Grabmal des *Wilhelm du Bellay*, des Herrn von Langey, in der Kathedrale von le Mans (1544—50); das Grabmal des *Jean de Langeac* in der Kathedrale von Limoges (1544), dem *Jacques d'Angoulême* zugeschrieben, und das Grabmal des Kardinals *Briconnet* in der Kathedrale von Narbonne.

5) Als fünfte Form kommt auch die auf dem Kapitell einer Säule knieende Statue vor, z. B. im Grabmal des Kardinals *Louis de Bourbon* in St.-Denis (1536) von *Jacques Valleroy*.

6) Eine besondere Art von Grabdenkmälern sind die auf einer Säule oder auf einem hohen Postament aufgestellten Vasen mit dem Herzen fürtlicher Personen. So befindet sich in St.-Denis das 1549 errichtete Denkmal des Herzens *Franz I.*, ein Meisterwerk des *Pierre Bontemps*. An der gleichen Stelle erhebt sich das Denkmal für das Herz *Franz II.*, welches 1562 durch *Jean Picart* unter Mithilfe des *Hieronymus della Robbia* aufgestellt wurde. Auch das Denkmal des Herzens *Heinrich's III.*, auf Befehl des Herzogs *d'Epernon* in den Jahren 1633—35 durch *Jean Pageot* ausgeführt, befindet sich in St.-Denis.

7) Als Krönung dieser Denkmälerreihe sind die grossen Denkmäler in St.-Denis zu nennen, vor allen das Grab *Louis XII.* (1516—32). Der 1519 vollendete ornamentale Teil stammt von *Antoine Juste*; die ruhenden und die betenden Figuren sind das Werk von *Jean Juste*. Die Apostel in den Säulenintervallen und die Tugenden an den Ecken sind das Werk des *Juste de Juste*, des Sohnes des *Antoine* und des Neffen des *Jean*. — Ihm folgt das Grab *Franz I.* (1549—59), dessen Architektur von *Philippe de l'Orme* herrührt. Die Basreliefs des niedrigeren Teiles der Außenseite, die liegenden und die fünf betenden Figuren stammen von der Hand des *Pierre Bontemps*, unter Mithilfe von *François Marchand*. Die Basreliefs über den liegenden Figuren werden dem *Jacques Chanterel*, *Ambroise Perret*, *Germain Pilon* und *Ponce Jacquier* zugeschrieben. — Weiter folgt das Grabmal *Heinrich II.* (1560—68); seine Architektur ist von *Pierre Lescot*. Die beiden liegenden Figuren aus Marmor und die beiden knieenden aus Bronze sind das Werk des *Germain Pilon*. Die Figuren der Tugenden an den Ecken sind von *Ponce Jacquier*, die Basreliefs des unteren Teiles der Außenseite von *Frémyn Roussel* und *Laurent Regnaultin*. — Mit Recht sagt *Palustre*, die grossen Gräber von St.-Denis, ins-



Grabmal der Kardinäle *d'Amboise* in der Kathedrale zu Rouen.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Nach: Palustre. *L'architecture de la renaissance en France*. Paris 1892.

befondere das Grab *Franz I.*, hatten keinen Vergleich mit dem schönsten, was in dieser Beziehung in Italien oder anderwärts geschaffen wurde, zu scheuen.

Die Basilika von St.-Denis ist die Ruhmeshalle der französischen Könige. Elf Jahrhunderte hindurch, von *Dagobert I.* bis einschließlich *Ludwig XV.*, haben es nicht allein die Könige, sondern auch die hervorragendsten Mitglieder ihrer Familien als eine Auszeichnung betrachtet, hier ruhen zu dürfen. Nur *Ludwig XI.*, der in Cléry beerdigt sein wollte, machte eine Ausnahme. Aber von den ältesten Denkmälern ist nichts oder nur wenig erhalten. Die von *Dagobert* gegründete Kirche wurde vielfach umgebaut, zum erstenmal im VIII. Jahrhundert, zum zweitenmal im IX. und zum drittenmal, in gründlicher Weise, so dass kein Stein auf dem anderen blieb, im XII. Jahrhundert durch den Abt *Suger*. Ein vierter Umbau erfolgte unter *Ludwig dem Heiligen*. Jedem dieser Umbauten fielen die alten Grabmäler zum Opfer, welche durch Denkmäler im Geschmacke der Zeit ersetzt wurden. Aber auch wenn die Denkmäler erhalten geblieben wären, so dürfte man von ihnen doch nicht eine grössere Zahl verschiedener Typen erwarten; denn die Bildhauer hielten bis in das XV. Jahrhundert mit Zähigkeit an dem einen Typus fest, nach welchem das Grab aus einer rechteckigen Tumba bestand, auf welcher der Tote oder die beigesetzten Gestalten lagen; Unterschiede machten sich nur in Einzelheiten bemerkbar. Erst die Renaissance brachte hier eine Entfaltung der architektonischen Komposition mit sich. Das frühere Paradebett entwickelt sich zu einer Plattform, auf welcher der Verstorbene, wie erwähnt, knieend und betend dargestellt wird. Ein italienischer Künstler, *Guido Paganino*, den *Karl VIII.* nach seinem unglücklichen Feldzug mit Neapel aus Italien mitbrachte, soll der Urheber dieser Neuerung gewesen sein. *Ludwig XII.* vertraute ihm die Errichtung des Grabdenkmals seines Vorgängers an, das er mit solcher allseitigen Zufriedenheit ausführte, dass man des Werkes noch nach mehr als einem Jahrhundert lobend gedachte. »Son sépulcre (*Karl VIII.*) est le plus beau qui soit dans le choeur, sur lequel on voit son effigie représentée à genoux près le naturel, une couronne et un livre sur un oratoire; et quatre anges à genoux aux quatre coins du tombeau, le tout de cuivre doré, sauf l'effigie, dont la robe est d'azur, semée de fleurs de lys d'or.« Man bemerke den reichen, farbigen Eindruck, den das Denkmal gemacht haben muss. Dies wird erklärlich, wenn man erfährt, dass *Paganino* hauptsächlich in Terracotta arbeitete und seine Werke bemalte; es wird auch erklärlich, wenn man erfährt, dass man sich in dieser Zeit besonders mit der Wiedergabe des naturwahren Eindrückes beschäftigte. Nichtsdestoweniger bleibt die Anwendung der Farbe in so grossem Massstabe eine außergewöhnliche Leistung. In der Revolutionszeit ging ein Denkmal verloren, welches die erste Stufe einer ungewöhnlichen Entwicklung darstellte und zugleich ein bemerkenswerter polychromer Versuch war. Vielleicht hatte es Ähnlichkeit mit dem Denkmal des *Philippe de Commines* im Louvre, das als Kunstwerk mittelmäsig ist, aber sonst Interesse verdient.

Die Künstler sahen sich damals zwei verschiedenen Formen von Denkmälern gegenüber; die alte Art der tumbaartigen Denkmäler wurde beibehalten, daneben die neue Entwicklung unter architektonischen Gesichtspunkten lebhaft gefördert. Und das war begreiflich; denn dem vertiefteren anatomischen Studium der Renaissance kam die erwähnte Sitte, in den unteren Teilen eines Denkmals die nackte Leiche des Verstorbenen aufzulegen, ebenso zu statten, wie dem Prachtbedürfnis

228.
Basilika
in
St.-Denis.

die Sitte, den Verstorbenen auf einer Plattform im vollen Reichtum der Gewänder und Würden darzustellen. Es vereinigten sich eine grosse Architektur mit einer königlichen Majestät der Erscheinung der Figuren. St.-Denis blieb die Ruhmeshalle der französischen Könige und erlangte durch die grosartigen Denkmäler königlichen Glanz. Wenn auch keiner der drei *Valois* infolge der schrecklichen Periode des Ausganges des XVI. Jahrhunderts in St.-Denis bestattet wurde, so wurde doch die Tradition nicht unterbrochen; denn nach dem Tode *Heinrich IV.* wurde die Bestattung dort wieder aufgenommen. Die berühmtesten Architekten Frankreichs und Italiens wurden berufen, Pläne für diese Denkmäler anzufertigen; neben ihnen waren zahlreiche ausländische Bildhauer thätig.

^{229.}
Verbreitung
der
Grabmalstüte.

Bis zur französischen Revolution war in einer grossen Zahl französischer Kirchen jede Kunstperiode des Landes durch reiche Grabdenkmäler vertreten. Im XVI. Jahrhundert wurden diese, nachdem schon das Mittelalter prächtige, mit grossem Aufwand von Mitteln hergestellte Werke dieser Art hervorgebracht hatte, geradezu zur Modesache. Jede berühmte Familie hatte ihr St.-Denis und ließ sich durch die Pracht der Königsgräber nicht überbieten. Revolution und Unverständ haben zu beklagenswerten Verlusten berühmter dieser Denkmäler geführt, so dass die heutigen Reste kaum ein Bild der Pracht und des Aufwandes geben, welche man diesen Werken zuwandte. So ist von dem Grabmal, welches sich der Baron *Guillaume de Montmorency* nach den Zeichnungen des *Martin Cloistre* von *Benoît Bomberault* ausführen ließ, heute keine Spur mehr vorhanden. Im Jahre 1793 wurde das Grabmal nur verstümmelt; 1808 aber wurden die Ueberreste ganz beseitigt, um den Chor freier zu machen. *Martin Cloistre* aus Blois hatte sich schon *Louis III. de la Trémouille* und der *Louise de Valentinois*, seiner zweiten Frau, zur Ausführung mehrerer Grabmäler in der *Sainte-Chapelle* von Thouars und in der Kirche *de la Mothe-Feuilly* verpflichtet und übernahm die Errichtung des Denkmals für *Guillaume de Montmorency* um die Summe von 800 Pfund und innerhalb eines Zeitraumes von zwei Jahren. Er starb aber schon im Mai 1524; sein Mitarbeiter *Benoît Bomberault* in Orléans vollendete es und stellte es im Laufe des Jahres 1528 auf.

^{230.}
Mausoleum
des
*Anne de
Montmorency*.

In gleicher Weise ist das berühmte Mausoleum verschwunden, mit dessen Errichtung zu Ehren ihres Gemahls *Madeleine de Savoie* den Bildhauer *Jean Bullant* betraut hatte. Die Entwürfe wurden schon 1568, kurze Zeit nach dem Tode des Connétable, fertiggestellt; aber die Ausführung zog sich in die Länge, wenn das Denkmal überhaupt vollendet wurde. Nach Ueberresten im Louvre (vier Säulen aus grünem Marmor, *verde antico*, und zwei Statuen aus weißem Marmor), sowie nach anderen Nachrichten scheint das Denkmal ein Halbkuppelbau aus 14 dunklen Marmorsäulen gewesen zu sein, in dem, als Nische gedacht, das eigentliche Grabmal sich erhob. Für dieses arbeitete *Barthélémy Pricur* die beiden Grabstatuen im Louvre, welche nach mittelalterlicher Sitte als liegende Gestalten, der Connétable *Anne de Montmorency*, der am 10. November 1567 in der Schlacht von St.-Denis getötet wurde, in voller Rüstung, die 1586 gestorbene *Madeleine de Savoie* in langen Gewändern, gebildet wurden.

^{231.}
Denkmal
der
*Valentine
de Milan.*

Ein interessantes Denkmal ist dasjenige der *Valentine de Milan*; es ist kein französisches Werk. *Louis XII.* ließ es errichten, als er von seiner ersten Expedition aus Italien zurückkehrte, also 1504. Man hat an die Florentiner Meister *Fazio* gedacht; aber die Formensprache lässt sich mit den Werken dieser Meister nicht in Uebereinstimmung bringen. Das Denkmal baut sich in zwei Geschoßen auf.

Ein reich geschnückter Unterbau ist an seinem Umsang durch Säulchen und Nischen gegliedert. In der Form liegender Figuren zeigt das Denkmal die Statuen der *Valentine de Milan*, ihres Gemahls und ihrer beiden Söhne. Im oberen Teil bemerkt man die Witwe des *Louis d'Orléans*, ihr zur Seite den durch *Jean sans Peur* ermordeten Prinzen, während darunter rechts *Charles d'Orléans*, links sein Bruder *Philippe* ruhen. Nach dieser Beschreibung, die nach *Palustre* gegeben ist, dürfte das Denkmal der Gruppe der Baldachindenkmäler zuzurechnen sein; es wurde 1816 nach St.-Denis verbracht. Zugleich mit ihm das Denkmal der jungen Prinzessin *Renée d'Orléans*, der einzigen Tochter des *Franz von Orléans, Herzog von Longueville*; sie starb 1525, in einer Zeit, in welcher die Renaissance im Ornamentreichtum schwelgte. Auch hier fand eine Gliederung durch Pilaster und Nischen statt; im übrigen war das Denkmal allenthalben mit graziösen Ornamenten bedeckt. Auf der Suche nach seinem Urheber hat man an *Jean Coufin* gedacht; doch wurde auch *Paul Ponce* genannt.

Als ein Werk ersten Ranges ist dann wieder das Denkmal des Admirals *Léonor Chabot*, Grofsmeisters der Ritterschaft unter Heinrich II. zu bezeichnen; er starb 1543. Bei der Beurteilung dieses Werkes ist zu beachten, dass dem im XVI. Jahrhundert allgemein herrschenden Brauche gemäss *Chabot* selbst Sorge trug, sein Denkmal meisseln zu lassen. Es ist zusammen mit seiner architektonischen Umrahmung geschaffen, und nicht die letztere, wie behauptet wurde, später wie die liegende Statue des Admirals. Das Denkmal ist nicht als Ganzes erhalten; seine Teile sind vielmehr zerstreut; eine Gruppe derselben befindet sich im Louvre: es sind drei Teile der Umrahmung. Es war in der Kapelle der *Orléans* bei den Cölestinen in Paris aufgestellt. Ganze Ansichten des Denkmals finden sich in den unten genannten Werken von *Piganiol, Millin, Lenoir*⁸⁵⁾ u. f. w.; eine treffliche Radierung der Statue giebt *Palustre*⁸⁶⁾. Diese ist ein hervorragendes Werk des *Jean Coufin*. Sie ist in reich ornamentierter Rüstung dargestellt, halb liegend; die Linke stützt sich auf den getriebenen Helm. Der bärtige Kopf ist sehr lebendig. Bei aller Lebenswahrheit jedoch wird man den Eindruck einer »arrangierte« Stellung nicht los.

Zu Beginn des XVII. Jahrhunderts gewannen in Frankreich die Einflüsse Bedeutung, welche in der Bildnerei den Bewegungen von Figur und Gewand aus malerischen Gründen eine erhöhte und formbestimmende Aufmerksamkeit schenkten. Dies kommt schon 1610 bei den Marmorstatuen des *Michel de Montigny* und seiner Gemahlin in der Krypta der Kathedrale von Bourges zum Ausdruck. Auch die Marmorstatuen des Ehepaars *de la Berchère* in der Kathedrale zu Dijon unterliegen bereits diesen Einflüssen. *Simon Guillain* (1581—1658) gestaltete für den im Jahre 1648 gebauten *Pont au Change* in Paris das Denkmal, von welchem im Louvre noch die Bronzefiguren *Louis XIV.* im Alter von 10 Jahren und seiner Eltern, sowie ein Steinrelief mit Gefangenen und Trophäen in tüchtiger Arbeit vorhanden sind. Aus der Schule *Guillain's* ging *Jacques Sarrazin* (1588—1660) hervor, welcher eine treffliche Bronzefigur des Kanzlers *Pierre Séguier* und das Grabmal des *Heinrich von Condé* schuf. Ein zweiter Schüler *Guillain's*, *François Augier* (1604—69), gab



232.
Denkmal
Chabot's.

233.
Malerische
Einflüsse.

⁸⁵⁾ PIGANIOL, DE LA FORCE, J.-A. *Description de Paris etc.* Paris 1742. Bd. IV, S. 204.

MILLIN, A.-L. *Antiquités nationales etc.* Paris 1790—98. Bd. I, S. 56.

LENOIR, A. *Musée des monuments français* Paris 1800—22. Bd. VIII, S. 59.

⁸⁶⁾ In: *La renaissance en France*. Paris 1879—85. Bd. II, S. 143.

seinem Marmordenkmal der Herzoge von *Longueville* die Form einer Pyramide, die mit den Statuen der vier Tugenden und mit vergoldeten Marmorreliefs bereichert wurde. Bedeutend und voll trefflicher Naturbeobachtung ist seine knieende Statue des Parlamentspräsidenten *de Thou*. Waren diese Werke noch im strengeren, leidenschaftloseren Charakter der französischen Renaissance gehalten, so kommt in *Augier's* Marmorgrabmal des *Jacques de Souvré* bereits *Bernini'scher* Einfluss zur Geltung; die sterbende Gestalt des Ritters wird von einem trauernden Genius begleitet. Dramatische Einflüsse *Bernini'scher* Art zeigt auch das in der Kapelle des *Collège* zu Moulins aufgestellte Grabmal des Herzogs *Heinrich II. von Montmorency* († 1632) in Marmor. Den in ruhender, halb aufgerichteter Lage gegebenen Herzog im Gewande der römischen Feldherren betraut händeringend seine Gemahlin. Von dem gleichen Bestreben, bewegteres Leben in das Denkmal zu bringen, zeugen die beiden Genien des Marmordenkmals des 1655 gestorbenen Herzogs von *Rohan* in Versailles von *Augier*. Der eine der Genien stützt dem Sterbenden den Kopf; der andere bedeckt ihn seufzend mit dem Herzogsmantel. Hierher gehört auch das Grabmal *de la Vrillière* in Château-Neuf (Loiret), eine vortreffliche, dekorative Marmorarbeit bei gleichwohl guter Naturbeobachtung, in welcher ein geflügelter Engel den knieend dargestellten Verstorbenen auf den Himmel weist; ausgezeichnet ist die stoffliche Behandlung der lebendig modellierten Gewänder. Vom jüngeren *Michel Augier* (1612—86) besitzt der Louvre eine gute Marmorbüste *Colbert's*. Das 1639 errichtete Reiterstandbild *Louis XIII.* auf der *Place Royale* in Paris wurde zwei verschiedenen Künstlern derart übertragen, dass *Daniel Ricciarelli* von Volterra, ein Schüler *Michelangelo's*, das Pferd trefflich, der jüngere *Biard* den Reiter schlecht ausführte. Mit Recht hat man in diesem Vorgang einen handwerksmässigen Betrieb der Kunst erblickt.

Die Statue *Heinrich IV.* auf dem *Pont-neuf* in Paris blieb die älteste Bronzestatue an der Seine. Das Reiterstandbild des mit dem Lorbeer bekrönten und in die Rüstung seiner Zeit gekleideten *Heinrich* erhebt sich auf einem von *Louis Cigoli* gezeichneten Sockel. Das Denkmal wurde 1614 begonnen und 1635 vollendet. Die Bronzereliefs des Sockels, Schlachten, Einzugsfeierlichkeiten u. s. w. darstellend, wurden von *Francavilla* gegossen. Schon 1605 hatte *Miron*, der Vorsteher der Kaufmannschaft, durch *Pierre Biard*, einen Schüler *Michelangelo's*, eine Reiterstatue *Heinrich IV.* in Halbrelief in Blei für das Hauptportal des Pariser Stadthauses anfertigen lassen; sie hat beim Brände des Rathauses 1652 stark gelitten.

^{234.}
Denkmäler
Ludwig XIV.

Von den zahlreichen Denkmälern, die *Ludwig XIV.* errichtet wurden, ist das früheste dasjenige, welches ihm im Alter von 10 Jahren als einfache Statue mit einer ihn mit einem Lorbeerkrantz krönenden Viktoria gewidmet wurde (siehe die vorhergehende Seite). An den Seiten des Postaments waren *Ludwig XIII.* und *Anna von Österreich* in königlichem Gewand dargestellt; sämtliche Figuren waren aus Bronze nach Entwürfen von *Simon Guillain*.

Das Denkmal *Ludwig XIV.* auf der *Place des Victoires* in Paris wurde dem grossen König von *François Vicomte d'Aubusson*, Herzog *de la Feuillade*, 1686 errichtet. Die aus vergoldeter Bronze angefertigte Gruppe bestand aus mehreren Figuren: *Ludwig XIV.*, in grossem Ornament, hielt in der einen Hand den Kommandostab und zertrat mit dem Fuss den Cerberus, dessen drei Köpfe die Tripelallianz der Feinde gegen *Louis* bedeuteten. Hinter der Statue schwieg eine Viktoria mit Palm- und Oelzweigen. Die Gruppe sollte nach der Absicht des Stifters alle 25 Jahre

neu vergoldet werden. Sie ist einem anderen Denkmal *Ludwig's* auf diesem Platze gewichen. Ein weiteres Denkmal *Ludwig XIV.* ließ die Stadt Paris 1699 auf der damaligen *Place Louis le Grand* errichten; es war ein Reiterstandbild antiken Charakters, nach den Modellen von *François Girardon*, vom Schweizer Erzgießer *Johann Balthasar Keller* gegossen. Die Stadt Paris errichtete *Ludwig XIV.* auch mehrere Triumphbogen, so den Triumphbogen *du Trône*, der unvollendet blieb und dann abgetragen wurde; er wurde 1670 begonnen. Zur Erinnerung an die Eroberung Hollands wurde 1673 das Thor *St.-Denis* erbaut; ihm folgten die *Porte St.-Martin*, die *Porte St.-Bernard* u. s. w. Ein Denkmal *Ludwig XIV.* zu Boufflers in der Picardie, vom Marschall *de Boufflers* aus Dankbarkeit errichtet, war eine bronzen Reiterstatue von *Girardon*. Eine Reiterstatue des großen Königs in Lyon, von den Brüdern *Coustou*, zeigte *Ludwig* als römischen Triumphantor, am Sockel begleitet von den Figuren der Rhône und der Saône. Rennes erhielt eine Reiterstatue des *Ludwig von Coysevox*, Dijon eine solche durch *le Hongre*, Montpellier eine Reiterstatue aus Bronze durch die flämischen Bildhauer *Mazeline* und *Utrels*. Diese Stadt war im Jahre 1692 nach dem Entwurfe von *Daviler* auch mit einem Triumphbogen geschmückt worden. Zahlreiche dieser Denkmäler haben die Stürme der Revolution nicht überdauert und bestehen heute nur noch in der Erinnerung.

Antoine Coysevox aus Lyon (1640—1720) fertigte unter *Ludwig XIV.* die ehele Reiterstatue des Königs im Kostüm eines römischen Imperators für den Hof des Stadthauses in Paris an. Weitere Arbeiten von ihm sind das ehemals im *Collège des Quatre-Nations* befindliche, jetzt im Louvre aufgestellte Grabmal des Kardinals *Mazarin*. Die knieende Marmorstatue des Ministers ist edel und von guter Technik; auf den Stufen des Denkmals sitzen die Allegorien der Klugheit, des Friedens und der Treue; als Marmorfiguren sind ferner die Marmorstatue *Karl des Großen* am Portal des Invalidendomes zu Paris, im Schloss zu Versailles das große Ruhmesbasrelief *Ludwig XIV.*, treffliche Porträtabgüste *Richelieu's*, *Boissuet's*, *Mignard's*, *Lebrun's* u. s. w. Ihm folgen *Pigalle*, *Coustou der Jüngere* (1716—77) und *Houdon* (1741—1828), im Geiste der nachberlinischen Schule, jedoch tüchtiger, inniger, ernster, mit größerer Naturbeobachtung. *Jean Antoine Houdon* meißelte die berühmte Statue *Voltaire's* (1781) im *Théâtre Français* zu Paris und modellierte eine treffliche Bronzefigur *Rousseau's*. *Pigalle* errichtete um 1769 das Mausoleum des Marschalls Herzog *de Harcourt* in *Notre-Dame* zu Paris.

Dem Zuge der Zeit folgend, begann die französische Skulptur von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ab wieder in einfachere Bahnen einzulenken. Die Architektur ging voran, und die größere oder geringere Abhängigkeit der Bildnerei von ihr veranlaßte diese, bald zu folgen. Man wendete sich auf die Antike zurück, ohne aber hier zu bedeutenderen künstlerischen Ergebnissen gelangen zu können; denn vorläufig war die antike Kunst nur in ihren äußerlichen Zügen aufgenommen, noch nicht aber auch ihrer inneren Bedeutung nach. Man wußte mit ihr noch nichts Rechtes anzufangen, und so kam es, daß, wenn man größere Aufgaben mit innerlichem Leben zu bewältigen hatte, man sich gezwungen sah, auf die Mittel *Bernini's* und seiner Schule zurückzugreifen. Dies dauerte, bis die Schule *David's* auch in der Plastik jene Sammlung und formalistische Uebung brachte, welche, obwohl kühl, die aus ihr hervorgegangenen Bildungen doch annehmbar und mitunter sogar bedeutend erscheinen ließ.

235.
Antike
Einflüsse.

Ein lebhafter Zug kam in die französische Denkmalbewegung unter *Louis XV.* Der Architekt *Patte* hat ihn uns in einem schönen Werke⁸⁷⁾ geschildert. Es ist nicht uninteressant als ein Beispiel für die höfische Stimmung der Zeit, dass *Patte* sich glücklich schätzte, »de célébrer un bon Prince, un vrai héros de l'humanité; que je vais montrer à tout l'Univers les marques éclatantes de l'allegresse de ses peuples, les monuments de leur amour et de leur reconnaissance. Pline le jeune eut autrefois cet avantage: mais les louanges méritées qu'il donna à Trajan au nom du peuple Romain, semblerent interrompues par le bruit des chaînes et les gémissements des captifs; il ne put préconiser cet Empereur qu'aux dépens des malheureuses victimes qu'il avoit immolées à sa gloire. Les trophées érigés au contraire à *Louis XV* sont dignes des beaux jours de l'âge d'or. Ils ont pour base la bonté, la bienfaisance, le triomphe des arts et des vertus civiles, un peuple rendu plus heureux et meilleur.« Inwieweit diese Kritik zutraf, hat die kaum 28 Jahre später eingetretene Revolution bewiesen. Gleichwohl: die Denkmalbewegung war eine sehr lebhafte und eine von grossen Gedanken getragene. Da war zunächst die Reiterstatue *Ludwig XV.* auf der heutigen *Place de la Concorde*, damals *Place de Louis XV.*, ein tüchtiges Bronzewerk von *Bouchardon*. Der König unbedeckten Hauptes im Kostüm der römischen Imperatoren auf einem im Passgang daherschreitenden Ross, die Sockelecken belebt durch frei aufgefahste weibliche Figuren; die *Statue du roi* stand in der Mitte des Platzes; am 20. Juni 1763 wurde das Denkmal enthüllt. Ein zweites Denkmal war die ähnlich aufgefahste Reiterstatue *Ludwig XV.* in Bordeaux, von *Lemoine*, mit einfacherem, durch Reliefs und Trophäen geschmückten Sockel. Die *Place Royale* an der Garonne, für die das Denkmal bestimmt war, war durch eine geschlossene Architektur nach dem Entwurf *Gabriel's* zu einem Monumentalplatz umgestaltet gedacht; 1743 wurde das Denkmal übergeben. Wieder schlichter war das Denkmal *Louis XV.* in Valenciennes. Es bestand nur aus einer stehenden Statue auf einfachem Sockel, an dessen Fuss eine Trophäengruppe lagerte. *Sally* war der Meister des französischen Imperators. Das dem Andenken des Königs gewidmete Denkmal in Rennes, ein Bronzewerk von *Lemoine*, bestand aus einer reich gruppierten, vor einer Nische aufgestellten Gruppe: der König im Imperatorenkostüm auf hohem Sockel, zu den Seiten desselben allegorische Vollrundfiguren in zwangloser Bewegung. Das Denkmal bildete mit feiner Nische den mittleren Teil des Verbindungstraktes zweier öffentlichen Gebäude: des Präsidialgebäudes und des Rathauses. Es war auf die Mitwirkung der Architektur komponiert und wurde 1754 enthüllt. Auch das Denkmal in Nancy, ein weniger bedeutendes Bronzewerk von *Guibal*, zeigte den stehenden Imperator auf hohem Sockel, dessen unterer Teil mit vier allegorischen Figuren geschmückt war; es wurde 1755 enthüllt. Ein freies, tüchtiges Werk war im Gegensatz hierzu das Denkmal *Ludwig XV.* in Reims, ein Bronzewerk von *Pigalle*. Auf einem cylindrischen Sockel stand *Ludwig* im Imperatorenkostüm; den Sockel begleiteten stehende und sitzende männliche und weibliche Figuren von freier Bewegung. Schon am Anfang der sechziger Jahre wurden die Statuen in Bronze gegossen, 1762 die Nebenstatue; 1765 erst wurde das Denkmal enthüllt. An die Tradition des auf den Schild gehobenen Siegers knüpfte die durch *Carpentier* entworfene Statue *Louis XV.* in Rouen an. Auf einem kreisrunden kannelierten Sockel, einem abgebrochenen unteren Säulenfuß mit Basis gleichend, geschmückt

⁸⁷⁾ *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV.* Paris 1765.

mit Waffenemblemen, kneien drei Krieger, die auf einem Schild den in die Blechrüstung gekleideten König emporheben.

Als interessantestes Symptom der Denkmalbewegung unter *Ludwig XV.* kann die Vorgesichte für sein Pariser Denkmal gelten, über die uns *Patte* in seinem oben angeführten Werke so ausführlich berichtet hat. *Ludwig XV.* hatte im Jahre 1748, nach Abschluss des Aachener Friedens, wohl unter dem Einfluss der *Madame de Pompadour*, die in der Förderung der Künste ein geeignetes Mittel erblickte, ihre Stellung zu schaffen und zu festigen und welche in der Aufrollung dieser großen künstlerischen Frage einen entscheidenden Schritt für ihr Anschen erblickte, der Stadt Paris den Auftrag gegeben, ihm ein würdiges Denkmal mit monumentalster Umgebung zu setzen. Das Denkmal selbst war von *Bouchardon* unter dem Einfluss der klassizistischen Regungen der kommenden Zeit geschaffen. Es war das Denkmal, welches bis zum Jahre 1792 auf der *Place Louis XV.*, der späteren *Place de la Concorde*, stand, das von *Bouchardon* begonnene und von *Pigalle* vollendete Reiterdenkmal des Königs, welches ihn als römischen Imperator darstellte, die Stirn mit einem Lorbeerkränze geziert, umgeben von den allegorischen Gestalten der Stärke, der Klugheit, der Gerechtigkeit und des Friedens. Es war daselbe Denkmal, auf dessen Sockel aus weißem Marmor sich eines Tages das beifende Epigramm fand:

*Oh! la belle statue! oh! le beau piédestal!
Les vertus sont à pied, le vice est à cheval!*

Für die Wahl und die architektonische Ausgestaltung des Platzes nun, auf dem sich das Denkmal erheben sollte, ehe es auf die *Place de la Concorde* kam, wurde eine Konkurrenz unter den Pariser Architekten ausgeschrieben, die zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges wurde. Den Architekten war die Freiheit gelassen, innerhalb der Grenzmauern der Stadt den Platz nur nach künstlerischen Gesichtspunkten zu wählen ohne Rücksicht auf die bestehende Bebauung. Da nun die vorhandenen Plätze zum Teil bereits mit Denkmälern besetzt waren, zum anderen Teil aber sich nicht eigneten, eine so umfangreiche Denkmalanlage aufzunehmen, wie sie seitens des Hofes geplant war, so ließen zahlreiche Entwürfe ein, deren Verwirklichung die Niederlegung ganzer Stadtteile zur Voraussetzung gehabt haben würde. Dies kam den Wünschen der *Madame de Pompadour* entgegen, welche unter der Mitwirkung des *Marquis von Marigny*, ihres Bruders, mit dem engen Straßengewirr der alten Stadtteile gründlich aufzuräumen gedachte. *Soufflot*, *Pitrou*, *Boffrand*, *Roussel*, *Chevolet*, *Detouches*, *Goupi*, *Aubri*, *Contant*, *Slotz*, *de l'Estrade*, *Polard*, *Servandoni* u. a. reichten Vorschläge ein. Der damalige Bezirk der Stadt, innerhalb dessen Plätze für die Errichtung in Frage kommen konnten, erstreckte sich von dem *Pont-Marie et de la Tournelle* an der *Ile St.-Louis* bis zu den *Champs-Elysées* und vom Thore von Luxembourg bis zur Kirche *St-Eustache*. Innerhalb dieses Bezirkes waren zahlreiche Plätze vorgeschlagen, und die meisten Vorschläge waren ausgeschmückt mit Kolonnaden, Siegestempeln, Triumphbogen, öffentlichen Gebäuden, Springbrunnen, Hallen, kurzum dem ganzen architektonischen Aufwand, mit welchem man glaubte die Mittel der Plastik steigern zu können. Gleichwohl entsprachen nur wenige der Entwürfe, welche die verschiedenen Stileinflüsse der Zeit aufwiesen und welche im vorhin genannten, 1764 erschienenen Werke von *Patte* herausgegeben sind, den Wünschen der kunstförmigen und ehrgeizigen Umgebung des Königs, welcher bald den Gedanken der freien Platzwahl fallen ließ, zumal die Stadt Paris sich nicht

237.
Denkmal
Ludwig XV.
zu Paris.

freundlich zu den in solchem Umfange in Aussicht genommenen Niederlegungen stellte. So beschloss *Louis XV.*, von ihnen abzusehen, eine Gnade, die nach *Patte* allein schon ein Denkmal verdient hätte. Er bestimmte, dass das Denkmal auf einem Teil des völlig in Unkultur daliegenden Tuileriengartens, der heutigen *Place de la Concorde*, aufgestellt werde. Die architektonische Ausgestaltung dieses Platzes wurde nach einem Wettbewerb im Jahre 1753 dem der strengeren antikisierenden Richtung angehörenden Architekten *Jacques Ange Gabriel* übertragen, welcher die Monumentalbauten zu beiden Seiten der *Rue Royale* errichtete. So entstand, jetzt beginnend und in der Folge sich weiter entwickelnd, um mit den Worten *Victor Hehn's* zu sprechen, der »herrliche Konkordienplatz, eine der schönsten Stätten der Welt . . . den acht kolossalen Standbildern der Städte Frankreichs zu Füßen liegend, halb ländlich von Bäumen umgeben, geschmückt mit Roftralsäulen von vergoldeter Bronze und zwei schäumenden und prachtvollen Springbrunnen, sehen von den vier Seiten die Tuilerien, der Triumphbogen *Napoleon's*, die attische *Madeleine* und der Palast der Deputiertenkammer auf ihn hin. Die Tuilerien oder das Königstum, die Deputiertenkammer oder die Volksfreiheit, die *Madeleine* oder die Religion, der Triumphbogen oder Krieg und Heer! Diese vier sittlichen Gewalten, auf dem Platz der Eintracht zusammentreffend, und als Siegel ihres Bundes jene Säule der Wüste, der geheimnisvolle Obelisk der Pharaonen, das unergründliche Rätsel und Sinnbild, das man schaudernd ansieht, ohne zu begreifen, ein Wächter, uralt und noch immer aufrecht, zeichenbedeckt und bestellt, den Bund vielleicht unvereinbarer und empörerischer Geistesgesetze zu hüten.« Durch ein Denkmal ist der Platz entstanden, der heute selbst Denkmal ist.

238.
Pantheon
zu Paris.

Der *Marquis von Marigny* war es auch, welcher die Anregung zur Errichtung der *Ste.-Geneviève*, des heutigen Pantheons gab, mit welchem *Soufflot* den Versuch machte, die »wiedergewonnene Kenntnis der Antike in die moderne Baukunst zu übertragen«. Das Pantheon ist der Ruhmestempel Frankreichs. In seiner eigen-tümlichen Verbindung der christlichen Legende mit dem nationalgeschichtlichen Heroenkultus spiegelt es seine Geschichte wieder. Zu Ehren der Schutzpatronin von Paris, der heiligen *Genoveva*, erbaut, wurde es beim Tode *Mirabeau's* durch die Nationalversammlung nach dem Vorbilde von *Santa Croce* in Florenz und der Westminster-Abtei in London zum Tempel des nationalen Ruhmes gemacht, um den grossen Männern des Vaterlandes eine gemeinsame Ruhestätte zu sein, gewissermassen als Ersatz und Gegenstück zur Abtei von St.-Denis, aus deren Gräften man die Gebeine der seit elf Jahrhunderten dort beigesetzten Könige Frankreichs entfernt hatte. *Mirabeau*, *Voltaire*, *Rousseau* u. a. wurden hier bestattet. *Napoleon I.* gab das Pantheon seinem ursprünglichen Zwecke zurück, ohne aber dass die Inschrift »Aux grands hommes la patrie reconnaissante« und die dazu gehörigen Giebel-skulpturen von *Moitte* geändert wurden. Die Restauration ließ diese Erinnerungs-zeichen an die Revolution entfernen; unter *Karl X.* blieb das Pantheon Kirche; unter *Louis Philipp* aber mussten die Priester zum zweitenmal ausziehen, und die alte Inschrift wurde erneuert. Unter *Napoleon III.* zog der Klerus zum drittenmal ein, unter der dritten Republik zum drittenmal aus.

Das Pantheon erfüllt nicht recht die Zwecke einer nationalen Ruhmeshalle. Die Schicksale der heiligen *Genoveva*, die Thaten *Karl des Grossen*, des heiligen *Dionysius* und *Chlodwig's* schmücken als Fresken die Wände. Die bedeutendsten Maler des modernen Frankreich, *Bonnat*, *Puvis de Chavannes*, *Delaunay*, *Laurens*,

Maillot, Meissonnier, Galland, Cabanel u. a. haben ihre Werke hier hinterlassen; aber es ist durchaus ein religiöser Eindruck, den der Besucher empfängt. Statt in dem weiten Kuppelraume die Statuen der grossen Männer aufzustellen, welche in seiner zweitausendjährigen Geschichte bestimmend in die Geschicke des Landes und seine Kultur eingegriffen haben, birgt man die für die lebendige Geschichte wertlosen Hüllen der geschiedenen grossen Geister in den dumpfen Gruftgewölben und entzieht die Erinnerung an sie dem Volke.

In der Denkmalbewegung auf gallischem Boden bildete Paris seit alters den Mittelpunkt, in welchem sich die Bewegung verdichtete und von welchem sie auf die Städte der Provinz ausstrahlte. Aus zwei Gründen, die einmal in der straffen Verwaltungszentralisation Frankreichs, durch welche Paris auch der kulturelle Mittelpunkt des Landes wurde, dann aber auch in der Bedeutung der französischen Hauptstadt als Stadtbild liegen. Man muss in den Reisetagebüchern des schon genannten kaiserlich russischen Staatsrates *Victor Hahn* nachlesen; dort ist die Königstadt an der Seine mit einer Begeisterung geschildert, welche keineswegs in einem Missverhältnisse zur Wirklichkeit steht. *Hahn* nennt sie »eines der wundervollsten und grössten Kunstwerke, das aus der Hand nicht blos eines einzelnen Volkes, sondern der Geschichte der Menschheit und aller Weltteile hervorgegangen« ist. Im Inneren der Stadt sind viele Punkte, »wo, was die Zeit und die Menschen zum Teil in fremdartigen Zwecken und absichtslos bauten, durch irgend eine geheimnisvoll ordnende Kraft zur Aeußerung eines Vernunftinhalts, zum Sinnbild wurde«. So die *Geneviève* auf der linken Seite der Seine. »Dort sollen die Gräber und Denkmäler der Helden des Volkes zwischen den Säulen des Pantheons sich sammeln.«

239.
Paris
als Denkmal-
stadt.

Es mag auffallen, dass eine Persönlichkeit von so starkem innerem Drang und von der weltbewegenden Bedeutung wie *Napoleon I.* in der Denkmalbewegung seiner Zeit eine nur sehr zurücktretende Rolle spielt, die zu der politischen Bedeutung des Kaisers auch nicht in einem annähernden Verhältnis steht. Dies erklärt sich daraus, dass die psychischen Regungen des Kaisers in erster Linie von politischen Erwägungen geleitet wurden und dass der Nachfolger der zahlreichen Ludwige, die auf eine 1000jährige Geschichte zurückblicken konnten, fürchten musste, der Eitelkeit des Emporkömmlings geziichtet zu werden und damit der Lächerlichkeit zu verfallen, wenn er etwa der Denkmalfucht in dem Masse entsprochen hätte, wie seine Vorgänger. Bezeichnend ist dafür, dass, als es zur Kenntnis des Kaisers kam, dass seine Statue, bekleidet mit dem Kostüm der römischen Imperatoren, auf dem Triumphwagen des *Arc de Triomphe du Carrousel* in Paris aufgestellt werden sollte, also auf einem Triumphbogen, den *Napoleon I.* zur Verherrlichung seiner Siege der Jahre 1805 und 1806 durch *Percier* und *Fontaine* errichten ließ und *Arc d'Austerlitz* nannte, er sehr erzürnt gewesen sein und befohlen haben soll, die Statue im Louvre aufzustellen. Thatfächlich blieb der Wagen leer, was zu dem beissenden Worte Veranlassung gab: *A Napoléon le char l'attend! (le charlatan)*. Diese Zurückhaltung bezieht sich jedoch nicht in gleichem Masse auf die nicht persönlichen Denkmalsbauten, die *Napoleon* mit *Fontaine* beriet und zum Teil auch ausführte. Der schon genannte Karussellbogen in Paris, der 1805 entstand, der *Arc de l'Etoile* aus dem Jahre 1806, der Ruhmestempel der *Madeleine* vom Jahre 1807, die Arbeiten am Pantheon, das 1764 von *Soufflot* begonnen war, u. s. w. sind die charakteristischen Beispiele hierfür. Ungemeinsame Größe ist die Tendenz dieser Bauten. Als *Napoleon* die *Madeleine* plante, verteidigte er die Wahl eines Kirchenbaues damit, dass dieser

240.
Denkmal-
bewegung
unter
Napoleon I.

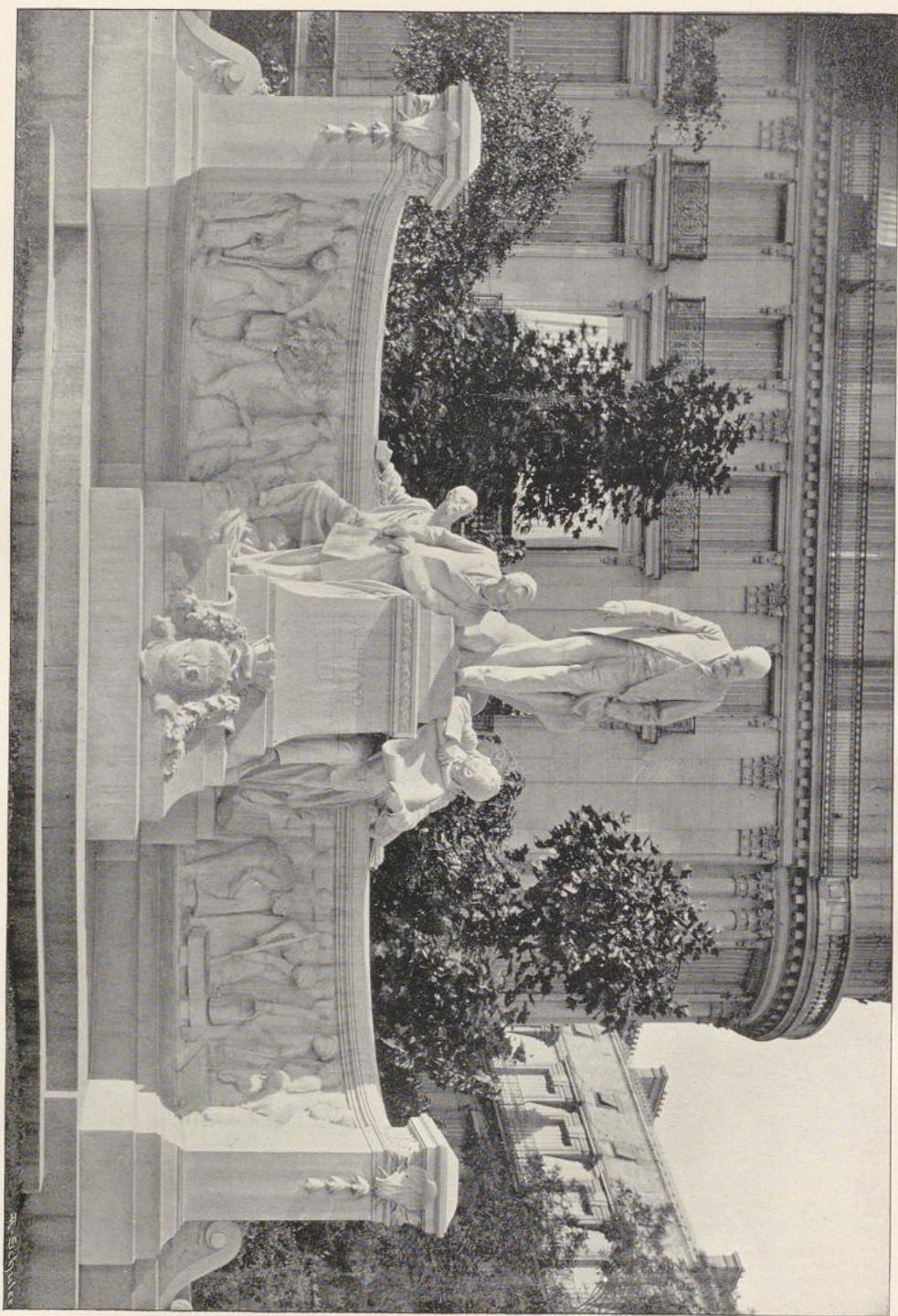
in die Lage käme, mit der *Notre-Dame* in Paris und mit *St. Peter* in Rom zu wett-eifern. »Was gross ist, ist immer schön«, äuserte *Napoleon* zu *Fontaine*, als dieser den Vorschlag machte, den Karussellplatz zu teilen. Auch diese Vorliebe für absolute Größe mag *Napoleon* bestimmt haben, in den unter seiner Anregung entstandenen Denkmälern mehr die Architektur als die Plastik sprechen zu lassen. Dies können die beiden Triumphbögen und der Ruhmestempel zur Genüge erhärten. Interessant ist, dass diese drei Bauwerke in drei aufeinander folgenden Jahren entstehen: 1805 der Triumphbogen, der *Arc du Carrousel*, 1806 der *Arc de l'Etoile*, 1807 die *Madeleine*. Dem Denkmal der Schlacht von Austerlitz vom Jahre 1805 folgte 1806 das Denkmal der Schlacht bei Marengo; es sollte ursprünglich die Gestalt einer Pyramide haben, erhielt dann aber wieder die eines Triumphbogens. *Raymond*, ein Anhänger *Palladio's*, und *Chalgrin*, ein Vertreter der klassizistischen Richtung, erhielten den Auftrag, die Platzwahl zu studieren und gemeinsam Entwürfe anzufertigen. Eine Einigung kam nicht zu stande, da *Raymond* einen Bogen mit drei Durchlässen und mit einer statuenbekrönten Säulenarchitektur, *Chalgrin* ein einbogiges Denkmal mit breiten Pfeilerflächen für bildnerischen Schmuck geplant hatte. *Napoleon* entschied sich für den letzteren Entwurf und bestimmte zu seiner Ausführung die *Barrière de Chaillot*, die heutige Stelle. *Chalgrin* starb schon 1811, und als *Napoleon* stürzte, ragte der Bogen nur wenig über den Erdboden empor. Er wurde, genau nach *Chalgrin's* Plänen, erst 1836 vollendet.

War so unter dem Einfluss *Napoleon's* das erste Viertel des XIX. Jahrhunderts der französischen Denkmalkunst vorwiegend von architektonischen Grundzügen beherrscht, so macht sich in der Folgezeit das bildnerische Element wieder mehr geltend.

^{241.}
Naturalismus
zu Anfang
des XIX. Jahr-
hunderts:
Carpeaux.

In das zweite Viertel des XIX. Jahrhunderts fällt die Thätigkeit des Bildhauers *François Rude*, geboren 1784 in Dijon, gestorben 1855 in Paris. Seine Werke stehen zum Teil noch unter dem Einfluss der antikisierenden Richtung des Beginnes des Jahrhunderts, sind aber auf der Höhe seiner Thätigkeit bereits von einem solchen Massen von Naturalismus durchdrungen, dass z. B. die 1836 entstandenen Reliefs am Triumphbogen (*Arc de l'Etoile*) in Paris zu dem leidenschaftlichsten gehören, was die französische Kunst hervorgebracht hat und was z. B. in den ähnlichen Gestaltungen am *Gambetta*-Denkmal nicht übertroffen wurde. Sein bekanntester Schüler wurde *Jean Baptiste Carpeaux*, 1827 in Valenciennes geboren, 1875 in Courbevoie bei Paris gestorben. Bei ihm wachsen sich die naturalistischen Tendenzen zum Ungezüm, zu einer wilden Phantasie aus, wenngleich nicht zu leugnen ist, dass er in seinen Denkmälern etwas massvoller war und namentlich in der *Fontaine* der vier Weltteile in der *Avenue de l'Observatoire* in Paris, sowie in der Statue *Watteau's* eine grosse Wirkung erreichte. *Carpeaux*, welcher im Gegensatz zu *Rodin* immer noch eines gewissen Masses sich befleissigte, ist sehr verschieden beurteilt worden. Zu weit geht *Ludwig Pfau* in »Kunst und Kritik«, wenn er sagt: »In Wahrheit jedoch ist die ganze Richtung *Carpeaux'* höchst verwerflich; sein vielgerühmtes Leben sitzt nur an der Oberfläche, ein wohlfeiles Ergebnis höckeriger Formlosigkeit, und seine leidenschaftliche Bewegung ist nichts als eine Verletzung der plastischen Grenze. Wenn man die Regeln übertritt, ist es keine Kunst, das Spiel zu gewinnen.... Aber der französische Charakter bewegt sich immer zwischen den beiden Extremen traditioneller Routine und revolutionärer Gesetzlosigkeit in der Kunst so gut wie in Staat und Gesellschaft.« Wie würde dieser akademische

14



Denkmal für Alphand in der Avenue du Bois de Boulogne zu Paris.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Arch.: *Formigé*; Bildh.: *Jules Dalon*.

Beurteiler sich zu *Rodin* stellen, welcher die Grundzüge der Kunst des *Carpeaux* noch ein erhebliches Teil weiter trieb und die »Regeln« noch viel mehr, ja überhaupt verachtete?

Auguste Rodin wurde 1840 in Paris geboren und war zunächst ein Schüler des Tierbildners *Barye*. Hielt sich *Carpeaux*, namentlich bei seinen Denkmälern, immer noch innerhalb gewisser Grenzen, so durchbrach *Rodin* auch diese und stellte seine künstlerische Tätigkeit lediglich auf den durch keine künstlerischen Gesetze gezügelten Naturalismus. Das Denkmal der Bürger von Calais, die Denkmäler von *Victor Hugo* und von *Balzac* für Paris, die Statuen von *Bastien Lepage* für Damvilliers und von *Claude Lorrain* für Nancy zeigen gleichmäßig die völlig ungebundene Art des Meisters. »Ist es doch, als habe das ideale Ringen des Künstlers mit der Körperlichkeit seines Materials und der schließlichen Triumph der ätherischen Mächte darin seine allegorische Einkleidung gefunden.« (*Servaes*.)

242.
Rodin.

Ein unmittelbarerer Nachfolger für *Carpeaux* als *Rodin* ist *Dalou*. *Jules Dalou* wurde 1840 in Paris geboren und absolvierte seine Studien auf der *École des Beaux-Arts*. »C'est là que mon esprit a été défloré, que l'on m'a détourné de la nature pour m'apprendre à composer selon des formules, sous prétexte de me faire faire mes humanités.« So klagte der Künstler, und er fand an *Carpeaux* ein Vorbild, welches seinen Mut wieder belebte. Der Krieg von 1870 zwang ihn zur Flucht nach London. Er kehrte zurück mit dem Entwurf zum Denkmal der Republik, dessen eigentliche Ausführung in Bronze aber erst 1899 vollendet werden sollte; das Denkmal wurde auf der *Place de la Nation* in Paris aufgestellt. Das zweite bedeutendste Werk seines Lebens war das Denkmal für *Alphand* in der *Avenue du Bois de Boulogne*. Es ist eines der eigenartigsten großen Denkmäler, das *Alphand* in amtlicher Tätigkeit darstellt, wie er, etwas vorgebeugt, mit ausgestreckter Hand Arbeiten anweist. Am Sockel sind seine Mitarbeiter: Maler (*Roll*), Baumeister (*Bouvard*), Ingenieur (*Huet*) und Bildhauer (*Dalou*), ebenfalls in bewegter Tätigkeit, angebracht. Hinten lehnt sich der Sockel an eine geschwungene Architektur an, deren Innenseiten mit flachrunden Darstellungen weiterer Mitarbeiter: Gärtner, Maurer u. f. w., alle in emsiger Tätigkeit, verziert sind. Die Gestalten sind überlebensgroß, das ganze Denkmal aus weißem Marmor und durch einen hohen Unterbau gegen Verletzungen geschützt. *Dalou* hat seine Eigenart hier vielleicht etwas übertrieben. Besonders die Gestalten am Sockel recken und regen sich dermaßen, dass sie etwas den Eindruck der Unruhe hervorbringen. Gleichwohl ist das Werk eines der bedeutendsten der neueren französischen Denkmalkunst.

243.
Dalou.

Weitere Werke sind das Standbild *Mirabeau's* in der Deputiertenkammer, das Basrelief des Friedens an der Mairie des X. Arrondissements, die Denkmäler *Blanqui's* und *Victor Noir's* auf dem *Père-Lachaise*, die Statue *Delacroix'* im Luxembourg, das Denkmal *Lavoisier's* in der Sorbonne, die Denkmäler für *Jean Leclaire*, *Bouffingault* u. f. w. Er ist ein würdiger Nachfolger *Carpeaux'*, etwas gemäßiger, von etwas geringerer Initiative, gleichwohl aber bedeutend.

Alexandre Falguière (1831—1900) verleugnet in seinen Werken das südländische Temperament — er war in Toulouse geboren — nicht. Die Denkmäler *Lamartine's* in Mâcon, *Gambetta's* (1884 in Cahors enthüllt), des Admirals *Courbet* in Abbeville, des Kardinals *Lavigerie*, der Komponisten *Thomas* und *Bizet* und des Dichters *Alphonse Daudet* in Nîmes besitzen neben einer temperamentvollen Auffassung einen bemerkenswerten Zug in das Malerische, der so zahlreiche der modernen Denkmäler

244.
Falguière.

Frankreichs auszeichnet und der ohne Zweifel mit auf den Umstand zurückzuführen ist, dass *Falguière*, gleich *Paul Dubois*, *Antonin Mercié* u. a., sich mit Erfolg auch auf dem Gebiete der Malerei versuchte. So erscheint auch hier das ineinander greifen zweier Künste von wohlthätigster Wirkung. Der Tod überraschte den Meister in den Arbeiten für ein *Lafayette*- und ein *Balzac*-Denkmal. In seinem Denkmal für *Bizet* hat der Künstler eine Muse dargestellt, die den Sockel umfasst, auf dem die Büste des Komponisten der »*Arlésienne*« steht; eine »*Carmen*«, die am Unterbau des Denkmals sitzt, betrauert den Tod *Bizet's*. Zu den hervorragendsten Leistungen *Falguière's* wird außer seinem Kardinal *Lavigerie* noch sein *Larochejaquelin* gezählt. Das Denkmal des Komponisten *Ambroise Thomas* im Park Monceau zu Paris von *Falguière* gehört zu den genreartigen Auffassungen der französischen Denkmalkunst. Der Komponist sitzt auf einem Felsen, nachdenklich; vor ihm steht *Ophelia*, in die Ferne blickend. Das Material ist Marmor, das Ganze ohne architektonisches Beiwerk. *Falguière* arbeitete auch an einem Denkmale *Pasteur's*. Der Gelehrte ist in antikem Kostüm sitzend dargestellt. Eine Frauen gestalt vor ihm führt ihm ihre Tochter, die er gerettet hat, zu. Der Tod, dem er seine Beute entrissen, zieht sich in den Hintergrund zurück. Mehrere Hautreliefs schildern die Erfolge der Entdeckungen *Pasteur's*: ein Bauer stützt sich auf ein von der Pest geheiltes Rind; ein Hirte liebkost einen von der Wut geheilten Hund; von der Cholera befreite Hühner suchen auf einer Wiese fröhlich ihr Futter; Brauer bereiten ihr Bier, und Winzer sammeln Weintrauben; die letzteren erinnern an *Pasteur's* Arbeiten über die Gärung.

245.
Bewegung
für ein
Gambetta-
Denkmal.

Mit Erfolg hat *Falguière* auch in die Bewegung für ein *Gambetta*-Denkmal in Paris eingegriffen. Drei Monate nach dem am 28. März 1883 erfolgten Tode *Gambetta's* erließen seine Verehrer einen Aufruf an das ganze Land, den Schöpfer der nationalen Verteidigung und den Begründer der dritten Republik durch ein Denkmal zu ehren, das die Verdienste des Verstorbenen verherrlichen und auf einem der öffentlichen Plätze von Paris aufgestellt werden sollte. Der Aufruf fand im Lande einen solchen Widerhall, dass die Bewegung jener an die Seite gestellt werden kann, welche in Deutschland durch die großen Denkmäler nach dem deutsch-französischen Kriege hervorgerufen wurde. Man schätzte in Frankreich den großen Reorganisator sehr hoch und stellte sein Andenken beim Volke über jenes von *Karl dem Großen*, *Heinrich IV.*, *Ludwig XIV.*, *Napoleon I.* oder von *Thiers*. Man erinnerte sich, wie nach der Niederlage von Sedan, wo der bonapartistische Adel mit dem Imperator vor dem deutschen Sieger im Staube lag, der schlichte Bürgersmann *Gambetta* an die Spitze der nationalen Verteidigung trat und, wenn auch nicht das Kriegsglück wendete, so doch die militärische und nationale Ehre Frankreichs in einem beispiellos energisch geführten Feldzuge gegen einen schon siegreichen Feind rettete.

Einem an die französischen Künstler erlassenen Preisauschreiben folgte die Einsendung von 84 Entwürfen, die in zwei Hauptgruppen zerfielen: die eine Gruppe stellte die Entwürfe dar, in welchen der Denkmalgedanke in einer allegorischen Figur der Republik oder von Frankreich, die den Staatsmann beschützt, zum Ausdruck kommt; die andere Gruppe jene Entwürfe, in welchen die Statue *Gambetta's* die gesamte Komposition beherrschte. Sechs Entwürfe gelangten in die engste Wahl, und zwar die Entwürfe *Falguière* (Bildhauer) und *Pujol* (Architekt); *Coutan* (B.) und *Lambert* (A.); *Aubé* (B.) und *Boileau* (A.); *Joyalbert* (B.) und *Faure*

Dujarrier (A.), und *Aubé* (B.) und *Dutert* (A.). Die Entscheidung fiel zu gunsten des Entwurfes *Aubé-Boileau*. Der Entwurf zeigte in Uebereinstimmung mit der Ausführung die Grundform des Obelisken, zu dessen Seiten die »Wahrheit« und die »Kraft« sitzen. Nach dem Vorbilde, das *Rude* beim *Arc de l'Etoile* gegeben hatte, ordnete der Bildhauer vor dem Obelisken eine lebhaft bewegte Gruppe an, deren Mittelpunkt *Gambetta* ist. Die Künstler verfolgten bei dem Denkmal nach ihrem eigenen Auspruch nicht das Ziel, eine Verherrlichung zu schaffen, wie sie bisher für Fürsten und Kaiser üblich war, sondern sie wollten ein Denkmal der Demokratie errichten. Es sollte auch kein eigentliches *Gambetta*-Denkmal im engeren Sinne, als vielmehr ein dem großen Werke des Reorganisators gewidmetes Denkmal sein. Wenn *Napoleon* die Spitze der Vendômeäule krönt, so wünschten die Künstler des *Gambetta*-Denkmals die Hauptfigur so zurücktreten zu lassen, dass sie trotz ihrer hervorragenden Bedeutung im Denkmal nicht alles überragt. So unterwarfen die Künstler das Denkmal dem Begriff der Demokratie und schufen ein eigenartiges Werk grosser Auffassung und seltener plastischer Kraft.

Eine reiche Erscheinung in der französischen Denkmalkunst unserer Tage ist *Emmanuel Frémiet*, welcher in so hohem künstlerischem Ansehen steht, dass seine Reiterstandbilder mit den drei besten Vorbildern ihrer Art, die je geschaffen wurden, mit dem *Marc Aurel*, dem *Colleoni* und dem *Gattamelata* in eine Reihe gestellt werden. Und mit Recht; denn seine Kunst der Behandlung des Reiters ist eine außerordentliche. *Frémiet* wurde 1824 in Paris geboren. Er wurde ein Schüler *Rude's*. Im »Römischen Reiter« und im »Gallischen Häuptling« für das Museum in St.-Germain, in der Statue des Herzogs von *Orléans* im Schlosse von Pierrefonds, sowie im Fackelträger zu Pferd für das Stadthaus in Paris schuf er unvergleichliche Typen ruhig stehender Pferde. Ein merkwürdiges Schicksal hatte die beste seiner Reiterstatuen auf schreitendem Pferd, diejenige der Jungfrau von Orléans auf der *Place des Pyramides* in Paris. Sie fand nach ihrer Enthüllung im Jahre 1874 die schärfste abfällige Kritik; sie wurde als ein frivoles, leichtherziges, gedankenloses Mädchen bezeichnet, dessen Größenverhältnisse in unnatürlicher Beziehung zum schweren Landross standen. Und dieses Ross entbehre des Ernstes; es tanze wie ein Zirkuspferd. Und das alles, weil nach des Künstlers eigener Aussage die Jungfrau nicht in der Theaterart bekleidet und wiedergegeben war, weil in den Beziehungen der Statue zum Pferd das konventionelle Verhältnis verlassen und das natürliche Größenverhältnis beider gewählt wurde. Die unbefangene Würdigung des bedeutenden Werkes von heute wird sich in Erinnerung dieser Urteile eines Lächelns nicht erwehren können. Auf den Künstler hatte die allseitig ablehnende Kritik den Einfluss, dass er eine zweite Jungfrau schuf, in welcher er den Versuch unternahm, der öffentlichen Kritik entgegenzukommen, indem er namentlich das Verhältnis von Ross und Reiter änderte. Die Reiterstatue wurde 1889 in Nancy aufgestellt. Was die Werke *Frémiet's*, soweit sie der Denkmalkunst angehören, auszeichnet, das ist grosse Strenge und Herbheit im Ausdruck, eine straffe Energie in der Bewegung, volle, monumentale Ruhe da, wo die Art der Statue diese fordert, und eine grosse Treue in der Beobachtung der archäologisch-historischen Einzelheiten. Dabei schuf er ein gewisses inneres Verhältnis zwischen Pferd und Reiter. Neben den genannten Statuen kommt dies im mittelalterlichen Ritter zu Lille, sowie im *Velasquez* vor der Louvrekolonnade zu Paris zum Ausdruck.

Im Jahre 1875 starb der grosse Tierbildner *Barye* in Paris, welcher auf *Frémiet*

246.
Frémiet.

von weitgehendem Einfluss war. Er hatte 20 Jahre lang eine Lehrstelle für zoologisches Zeichnen und Modellieren im *Jardin des Plantes* inne. Zu seinem Nachfolger wurde *Frémiet* erwählt; dieser Umstand führte den Künstler auf seine Vorliebe für die Tierwelt zurück. Nun schuf er den Elefanten und andere Tiergruppen für den Park des *Trocadéro*; er schuf Gruppen von starkem dramatischem Inhalt, wie den Bär und den Mann aus dem Steinzeitalter, die Frau und den Gorilla u. s. w. In dieser Bedeutung ist *Frémiet* in der neueren französischen Denkmalkunst ein scharf geprägter Charakterkopf.

^{247.}
Barye.

Im engen Zusammenhange mit *Frémiet* muss der eben genannte ausgezeichnete Tierbildner *Antoine Louis Barye* genannt werden, dessen monumentale Tiergruppen die Pariser öffentlichen Gärten schmücken. Der Meister war 1795 in Paris geboren und starb 1875. In seinen Werken verbindet sich ein eindringliches, in realistische Kunstformen gekleidetes Naturstudium mit grosser, kühner Auffassung und oft wilder dramatischer Kraft. Der Tiger, der ein Krokodil zerreißt, ein frühes Werk, das den Ruf des 36jährigen Künstlers begründete, der Löwe mit der Schlange im Tuileriengarten, ein mit dem Kentauren kämpfender Lapithe, das Löwenrelief an der Julisäule, ein junger Löwe, der ein Pferd niederwirft, die Reiterstatue *Napoleon I.* für Ajaccio u. s. w. sind Werke intimster Naturbeobachtung und leidenschaftlicher Einwirkung auf den Beschauer. In seiner Art stand *Barye* zunächst allein, bis ihm *Frémiet* an die Seite trat. Es ist eine eigentümliche und interessante Thatsfache, dass das Studium der wilden Tiere mit ihren ungezügelten Temperaturen im Künstler ganz andere Gefühle hervorbringt, als sie aus dem Studium der menschlichen Form hervorgehen, und es ist ein wesentlicher Charakterunterschied zwischen grossen Tierbildnern und den anderen Angehörigen der plastischen Kunst festzustellen. Durch längeres Studium tritt eine merkwürdige Wechselbeziehung zwischen dem Tier und seinem Bildner ein. Von *Barye* sagt man, dass er den Tiercharakter so fehrt verstanden und von ihm so viel aufgenommen habe, dass er seine wilden Vorbilder zähmte, indem er sie fühlen ließ, dass er ihnen gleich oder dass er grösser sei als sie. Ohne diese überwältigende Macht hätte *Barye* niemals der grosse Künstler werden können, der er war.

^{248.}
Umfang
der
Denkmal-
bewegung
in
Frankreich.

Die im Vorangegangenen erwähnten Künstler sind nur eine kleine Zahl hervorragender Namen aus der Menge der französischen Künstler, welche dem Denkmal ihre Thätigkeit gewidmet haben. Auf weitere Namen wird bei der Einzelschilderung der Denkmäler einzugehen sein, die aber aus der umfangreichen Hervorbringung auch wieder nur die charakteristischsten Beispiele darbieten kann. Es würde die Grenzen dieses Heftes weit überschreiten, wollte es der französischen Denkmalbewegung in vollem Umfang gerecht werden. Denn wie fehrt die Denkmalbewegung in Frankreich um sich gegriffen hat, davon geben die folgenden Angaben etwa vom Ende des XIX. Jahrhunderts einen ungefähren Begriff. Auf den Boulevards und Straßen, sowie in den 110 öffentlichen Plätzen und Anlagen in Paris erheben sich nach Zählungen, deren Richtigkeit Verfasser allerdings nicht nachgehen konnte, 205 Standbilder, die amtlich in 87 grosse und 115 kleine unterschieden werden. Umfang und Größe des Bildes sind dabei nicht entscheidend, sondern die Berühmtheit und Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit. Zu den grossen Standbildern gehören z. B. *Ludwig XIV.*, *Claude Bernard*, *Gambetta*, *de Neuville*, *Jeanne d'Arc*, *Lafayette*, *Karl der Große*, *Voltaire*, die beiden *Alexander Dumas*, während der General *Dumas*, Vater und Grossvater der zwei anderen, zu den kleinen Stand-

bildern gehört; diese drei Denkmäler stehen auf demselben Platze (Malesherbes). Zu den kleineren Standbildern gehören auch: *Alain Chartier*, *Nicolas Blanc* (Hersteller der Soda), *Renaudot* (der erste Tageschriftsteller), *Dillon*. Die 51 Standbilder der öffentlichen Brunnen sind in der genannten Zahl nicht mitgerechnet. Wollte man die Standbilder und Büsten mitzählen, die das Äußere der Bauwerke zieren oder sich in den öffentlichen Sammlungen und auf den Kirchhöfen befinden, so würde sich eine Zahl von 18000 Denkmälern ergeben. Die 87 Präfekturstädte Frankreichs haben 560 Standbilder, die Unterpräfekturstädte 1290, die übrigen 35500 Gemeinwesen 22000. Hierunter sind allerdings auch die Christus- und Heiligenbilder inbegriffen, die sich vielfach an Kreuzwegen und in den Dörfern befinden. Besonders seit 1877 werden jährlich 30 bis 50 Standbilder errichtet und feierlich enthüllt. Paris zählt zudem eine grosse Anzahl Standbilder, deren Errichtung bis jetzt durch allerlei Hindernisse verzögert und verhindert wurde oder vielleicht nie stattfinden wird. Darunter sind zu nennen: die Standbilder für Mgr. *Marbot*, *Lafontaine* (Schauspieler), *Charles Yriarte* (Kunstschriftsteller), *Gustave Moreau* (Maler), *Vaucanson*, *Paulin Menier*, *Richebourg*, *Schefer* (Orientalist), *Felix Faure*, *Lesdiguières*, *Balzac*, *Alfred de Musset*, *Rosa Bonheur*, *Carnot* (Mitglied des Konvents), *Carnot* (Präsident), *Burdeau*. Der Gemeinderat ist vielfach denkmalfeindlich. Er gestattete kein *Gambetta*-Denkmal auf städtischem Boden, weshalb es auf staatlichem Boden errichtet werden musste. Mit *Thiers* hat man es gar nicht erst versucht. *Carnot*, *Burdeau* u. s. w. finden auch keine Gnade vor seinen Augen. Willkommen waren ihm dagegen *Danton*, *Fourier*, *Marat*, *Robespierre*, *Etienne Dolet*, *Etienne Marcel*.

Große Schwierigkeiten verursacht auch in Paris die Platzfrage für die Denkmäler. Ein zu den besten Arbeitenzählendes Standbild der *Jeanne d'Arc* von *Paul Dubois* ist binnen wenigen Monaten auf vier verschiedenen Plätzen aufgestellt worden, ohne seines Bleibens zu finden. Auf keinem brachte das Werk den gewünschten günstigen Eindruck hervor. Für das Standbild *Pasteur's* von *Falguière* wurden nacheinander 25 Plätze vorgeschlagen, bis man sich endlich für die *Place Medicis* beim Luxemburg einigte. Das Standbild *Balzac's* von *Rodin* war endlich nach vielerlei Auseinandersetzungen zwischen Auschuss, Künstler, Vereinen u. s. w. zur Wirklichkeit geworden, und nun entstand der Streit wegen des Platzes, da der Künstler wie der Auschuss die Aufstellung vor dem *Théâtre Français* verlangten. Wegen *Chopin's* Denkmal ist der Streit ein doppelter. Zwei verschiedene Ausschüsse haben zwei Standbilder, von *Frome-Meurice* und von *Georges Dubois*, anzufertigen lassen. Das eine stellt *Chopin*, das andere eine Frauengestalt vor, welche die Büste *Chopin's* auf einer Säule bekränzt. Beide sollten im Park Monceau aufgestellt werden, der schon zahlreiche Tonkünstlerstandbilder besitzt. Für *Gounod* von *Mercié* ist die Aufstellung in diesem schönsten Pariser Park bestimmt; auch für *Ambroise Thomas* von *Falguière* gilt dort der Platz schon als gesichert. *Bizet* sollte auch dorthin, wird aber jetzt in der Vorhalle der neuen Komischen Oper Platz finden. Das Standbild des Ingenieurs *Marc Séguin* ist schon von drei Plätzen vertrieben worden; der Auschuss verlangte dann die Aufstellung auf dem *Pont de l'Europe*, einer Straßenbrücke über die in den Westbahnhof mündenden Gleise. Auf die Auszeichnung *Burdeau's* durch ein Denkmal hat man nach den letzten Enthüllungen verzichten müssen. Die Büsten sind vielfach von einem noch unglücklicheren Schicksal verfolgt. Ein halbes Dutzend ist den betreffenden Ausschüssen

249.
Platzfrage
für die
Denkmäler.

und Künstlern zu Händen gelassen worden. In der Provinz warten gegen 40 Standbilder auf ihre Aufstellung und Enthüllung, wobei in vielen Fällen gleichfalls die Platzfrage noch zu erledigen ist. *Carnot* (sechs- oder achtmal), *Emile Jamais*, *Victor Duruy*, *Montjan*, *Floquet*, *Canrobert*, *Lachand*, der Kardinal *Lavigerie*, *Emile Augier* u. s. w. befinden sich in dieser Lage. Dies hindert aber weitere Denkmalpläne nicht.

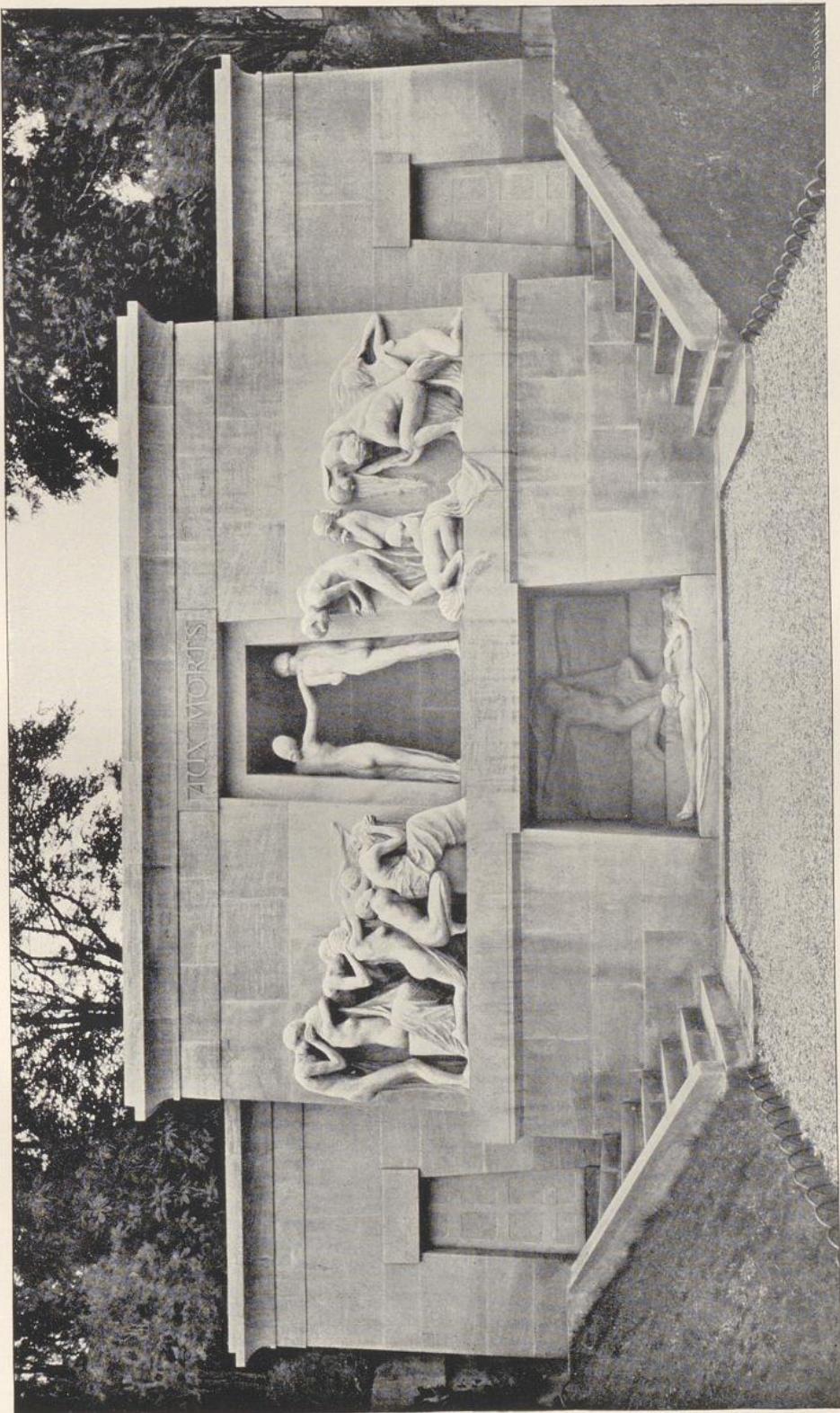
250.
Zwei Toten-
denkmale.

Läßt sich nun auch nicht leugnen, dass aus der unnatürlichen und fieberhaften Ausbreitung der Denkmalbewegung eine Verflachung derselben hervorgeht, so ist doch auf der anderen Seite die Wahrnehmung zu machen, dass, wo Denkmäler von bedeutendem Inhalt in Frage kommen, auch die Künstler gefunden werden, die es verstehen, ihr Werk aus der Flut herauszuheben.

Dies ist zum Beispiel der Fall bei zwei Denkmälern der jüngsten Zeit. Zwei Totendenkmale, ein architektonisches und ein figürliches, ein Denkmal eines wirklichen Ereignisses und ein dem allgemeinen Totengedanken gewidmetes Denkmal geben der Gruppe der Pariser Denkmäler des Schlusses des XIX. Jahrhunderts ein besonderes Gepräge. Das architektonische Denkmal ist die nach den Entwürfen des Architekten *A. Guibert* in der *Rue Jean-Goujon* errichtete Gedächtniskapelle zum Andenken an die unglücklichen Opfer des verbrannten Bazars, der an der gleichen Stelle für Wohlthätigkeitszwecke abgehalten worden war. Es ist eine kuppelgekrönte Kapelle im antikisierenden *Louis-seize*-Stile, trefflich und würdig in Entwurf und Ausführung, an welche sich nach rückwärts eine Art Kreuzgang mit Wohnungen für 12 Ordensschwestern anschliesst. Das Ganze mit seiner kaum 20 m breiten Front macht einen feierlichen und erhabenen Eindruck, trotzdem die Massen nicht über ein bescheidenes Maß hinaus gesteigert sind.

Am Tage Allerheiligen des Jahres 1899 wurde dann ferner in Paris auf dem *Pere-Lachaise* das *Monument aux morts* enthüllt, an dem der Bildhauer *Bartholomé* 14 Jahre arbeitete. In einem offenen Grabe, von dem ein Engel den Stein hinweggenommen hat, liegt ein junges Elternpaar mit dem im zartesten Alter dahingerafften Kinde. Darüber sehen wir zu beiden Seiten der »Pforte des Unerforschlichen« eine Schar junger und alter Sterblicher, zum Teil vertrauenvoll sich ihr nahend, zum Teil angstvoll oder reuig zerknirscht vor ihr zurückblickend, zum Teil wehmütig auf das Leben zurückblickend. Ein Mann und ein Weib sind schon eingetreten; ihre Haltung deutet an, dass das, was sie erblicken und die anderen nur ahnen, nichts Schreckliches enthält. Eine unendlich tiefe Empfindung und ein hohes Stilgefühl sprechen aus dem ergreifenden Werke, einem der schönsten, das die neuere monumentale Plastik geschaffen.

Der *Balsac* und der *Victor Hugo Rodin's* und das Totendenkmal *Bartholomé's*; der rücksichtslose Naturalismus, welcher durch *Rude* und *David d'Angers* angeregt und durch *Rodin* mit einer gewissen Vergeistigung vollendet wurde, und der durch einen erhabenen Gedankeninhalt in die Grenzen menschlichen Allgemeinempfindens zurückgedämmte edle Naturalismus des *Monument aux morts*; die visionäre erlösende Kunst *Bartholomé's*, welche ihren Ausdruck findet in dem Worte des Denkmals: »Ein Licht erstrahle denen, die im Schatten des Todes wohnen«, und das revolutionäre, auf sich selbst zurückgezogene und sich selbst vergessende seelische Schaffen *Rodin's*; die beispiellose Kühnheit in der Verfolgung der die Seele bewegenden Gedanken hier, und das völlige Aufgehen in dem künstlerischen Nachleben eines menschlichen Ideals dort — dies sind die ausgesprochenen Gegensätze der Kunst

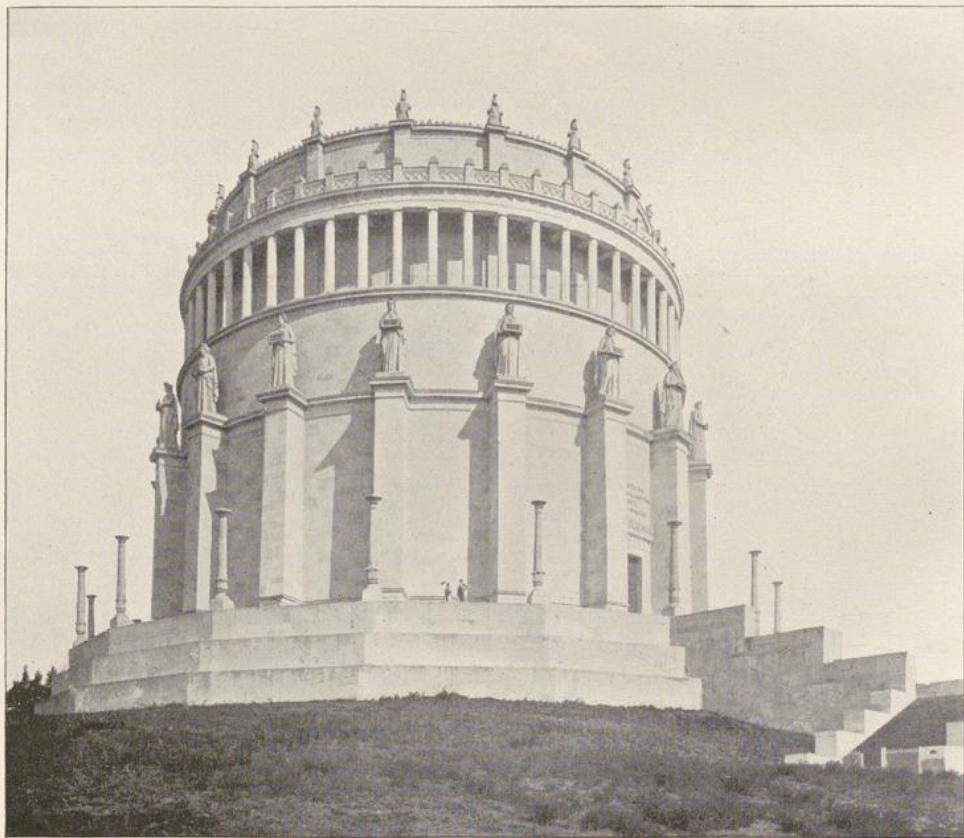
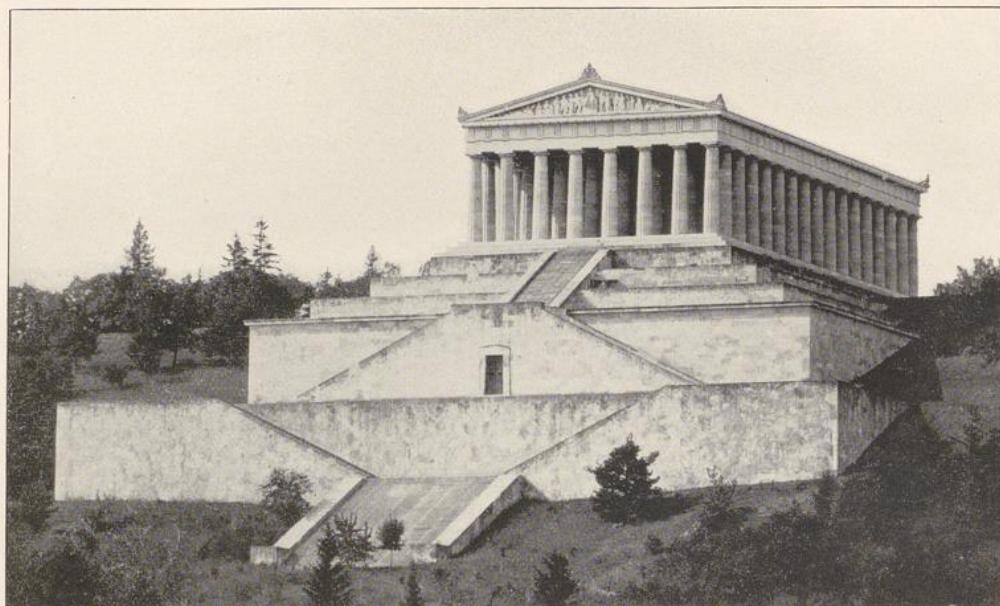


»Monument aux Morts« auf dem *Père Lachaise* zu Paris.

Bildh.: *Paul Albert Bartholomé*.

Handbuch der Architektur. IV, 8, b.





Walhalla bei Regensburg und Befreiungshalle bei Kelheim.

Arch.: L. v. Klenze.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

des Steines und des Erzes im modernen Frankreich. Hier die künstlerische Abklärung nach einer tiefen Gemütsbewegung, dort die fortdauernde innere Unruhe mangelnder Selbstgenügsamkeit. Rodin verkörpert die »Audace«, die auf dem Denkmal Danton's gefordert wird; in Bartholomé finden wir die Seele, »qui se passionne et se torture pour les choses idéales«. Ein so reiches, tiefes und verschiedenartiges künstlerisches Seelenleben, dies ist der Charakter der französischen Denkmalkunst unserer Tage.

13. Kapitel.

Deutschland.

Auf der höchsten Höhe des Teutoburger Waldes, hoch oben auf der Grottenburg, herausragend aus den grünen Eichen, erhebt sich seit einem Vierteljahrhundert ein gewaltiges Denkmal der deutschen Einheit. Auf der Spitze eines trotzigen Kuppelbaues steht Hermann, der Cheruskerfürst, das Schwert in den hocherhobenen Rechten. Deutschlands Ruhm liegt auf der Schneide des Schwertes. Auf der einen Seite des selben sind die Worte eingegraben: »Pro libertate«, auf der anderen: »Moriamur pro patria et rege nostro«. Der Ruhm Deutschlands ist mit der Schwertspitze in die Bücher der Geschichte eingegraben.

251.
Allgemeines.

Und wieder in einem Walde erhebt sich ein schlichtes Grabdenkmal, in dessen Schutz die Ueberreste der größten Heldengestalt ruhen, der Deutschlands Geschicke anvertraut waren: das Mausoleum des Fürsten Bismarck im Sachsenwalde. Diese beiden Denkmäler sind die Grenzpfähle des deutschen Ruhmes; sie schließen einen fast zweitausendjährigen Raum ein; sie bezeichnen ein fast zweitausendjähriges Ringen um Freiheit und Einigung; sie sind die Erfüllung einer Hoffnung Traum. Was sie einschließen, ist die Kunst, die nach einem Worte Reichenberger's »vom Marke der Geschichte genährt ist«. Sie sind die Endpunkte einer langen und reichen Entwicklungsreihe deutscher Denkmalkunst, die, wenn wir von den vorgeschichtlichen Denksteinen absehen, mit der Irminsul in geschichtlicher Zeit beginnt, mit einem nicht unbefrittenen Denkmal, an welchem sich aus hinterlassenen Niederschriften die ersten Regungen einer bewussten Kunstuübung, freilich roh und ursprünglich, vermuten lassen.

Über die Bedeutung der altsächsischen »Irminsul«, die in der ersten Frühzeit der deutschen Kunstentwicklung in den Denkmälerkreis eintritt, waren die Ansichten bis heute geteilt. Karl Schuchardt in Hannover hat den Versuch gemacht, »zu einer klareren Anschauung zu kommen als bisher«⁸⁸. Jakob Grimm neigte zu der Ansicht, dass die Irminsul eine Bildfäule gewesen sei, und Rethel hat sie in seinen Fresken im Aachener Rathause als eine Steinfäule, die in einen fratzenhaften Götzenkopf endigt, dargestellt. Andere haben an die Stelle von Irmin Armin gesetzt und an ein Siegesdenkmal gedacht, das dem Arminius nach der Varuschlacht errichtet worden sei, ähnlich den römischen Säulen des Trajan und des Marc Aurel und ähnlich den englischen Nelson- und Wellington-Säulen. Schuchardt stellt aber nun fest, dass Rudolf von Fulda gegen 850 sagte: »Einen Baumstamm von beträchtlicher Grösse, unter freiem Himmel aufgerichtet, verehren die Sachsen und nennen

252.
Irminsul.

⁸⁸) SCHUCHARDT, K. Irminsul. Beil. zur Allg. Zeitg. 1898, Nr. 78.

ihn in ihrer heimischen Sprache Irmensul, d. h. die Weltfäule, die gleichsam das All trägt.« Aus sprachlichen Vergleichungen ergibt sich überdies nach Heyne, »dass der wesentliche Begriff nicht der einer Bildfäule, sondern nur der des Emporragenden ist.« In der mittelhochdeutschen Dichtung kommt die Irmensul noch mehrfach vor, jedoch nicht in figürlicher Bedeutung. Schuchardt schließt nun: »Sie war die künstliche Nachbildung, das Symbol des alten Götterberges, auf dem die Gottheit unsichtbar thront. Die Form dieser Nachbildung ist bald eine Pyramide, bald ein aufgerichteter Baumstamm oder wohl auch ein hoher Stein.« Schuchardt rechnet auch die Bernward-Säule in Hildesheim hierher: »Man hat die Bernwardsäule immer als eine einfache Nachahmung der römischen Säulen des Trajan und Marc Aurel aufgefasst. Diese Nachahmung besteht aber nur in der Form, in der Form der Säule als solcher mit Basis und Kapitell und in der Form des spiralförmig darum geschlossenen Reliefbandes. Der Bedeutung nach ist sie vielmehr eine Nachahmung der Irmensul; denn die zwei Haupteigenschaften der letzteren, die sich bei den römischen Kaisersäulen nicht finden, hat sie übernommen: als Basis der unsichtbar darauf gedachten Gottheit zu dienen und als solche den Hauptgegenstand des Kultus abzugeben.« Wir hätten also hier ein frühes Beispiel für die Herkunft des Denkmals aus dem Kult, in gleicher Weise, wie wir es im griechischen Altertum beobachten könnten.

^{253.}
Grabplatten.

Neben diesem, aus dem religiösen Kultus hervorgegangenen Beispiele ist, wie auch anderwärts, die deutsche Denkmalkunst in der Frühzeit an den verwandten Grabkultus gebunden. In ihm regt sich zuerst die Persönlichkeit, und er ist es zuerst, welcher dem Rechte der Persönlichkeit im weiteren Umfange Rechnung trägt. Wenn wir daher vom vereinzelten Kulturbispiel abssehen, so finden wir: die Denkmalkunst betätigt sich in Deutschland im weiteren Umfange am frühesten in den Grabplatten, die zugleich durch ihr häufiges Vorkommen ein Zeugnis gesteigerten Selbstbewusstseins sind. Am bekanntesten ist die erzene Grabplatte des 1080 gestorbenen Königs Rudolf von Schwaben im Dom zu Merseburg, die, wohl noch im XI. Jahrhundert gesetzt, bei zweidrittel Lebensgrößte flaches Relief ohne Leben, jedoch mit sorgfältiger Durchführung des Gewandes zeigt. Verwandt mit ihr ist die Grabplatte des Erzbischofs Gieseler im Chorumgang des Domes zu Magdeburg. Gieseler starb 1004; die einfache Behandlung deutet auf das Ende des XI. Jahrhunderts. Aus dem XII. Jahrhundert stammt die am gleichen Orte liegende erzene Grabplatte des 1152 gestorbenen Erzbischofs Friedrich I. von Wettin in mittlerem Hochrelief und sorgfältigerer Durchbildung bei vereinzelten nach der Natur beobachteten Zügen. Ihre Blüte erlebte die Kunst der erzernen Grabplatten im Denkmal des Kaisers Friedrich III. im Stephansdom zu Wien. Der Kaiser ist unter einem gotischen Baldachin in ganzer Figur in vollem Krönungsornat dargestellt, in der Rechten den Reichsapfel, in der Linken das Szepter haltend, umgeben von reichem Wappenschmuck und Hoheitsinsignien. Zur Ausführung des Grabdenkmals hat Kaiser Friedrich noch bei Lebzeiten Meister Nikolaus Lerch aus Leiden berufen; aber erst 1513 wurde es von Meister Michael Dichter vollendet. Die im unten genannten Werke⁸⁹⁾ abgebildeten Grabsteine aus der Stiftskirche zu Quedlinburg sind steinerne Denkmäler, welche die Entwicklung der Bildnerei der sächsischen Lande im Laufe von zwei Jahrhunderten verfolgen lassen. Von byzantinischer Starrheit gehen sie in die natürliche Beobachtung der Bildnerei der Blüte in Sachsen

⁸⁹⁾ HASE, W. & F. QUAST. Die Gräber der Schlosskirche zu Quedlinburg. Quedlinburg 1877.

zu Ende des XIII. Jahrhunderts über. Auch die erste Blütezeit der deutschen Plastik, soweit dieselbe unabhängig von der Architektur ist, beschränkt sich noch auf die Bildnisdarstellung, jedoch nicht mehr bloß auf Grabsteinen, sondern auch als Standbilder und selbst Reiterstandbilder. Doch hebt die Aufstellung in den oder in der Nähe der Kirchen die Verbindung mit der Architektur nicht ganz auf. Sachsen, Oberschwaben und der Oberrhein werden Kunstmittelpunkte. In Wechselburg entsteht gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts das Grabmal des Stifters der Kirche, des 1190 verstorbenen Grafen *Dedo* und seiner Gemahlin *Mechthildis*, in stilistischer Verwandtschaft mit den Wechselburger Skulpturen. Verwandt mit ihm ist das Grabmal *Heinrich des Löwen* und seiner Gemahlin *Mathilde* im Dom zu Braunschweig. »Beide Figuren gehören«, und damit stimme ich mit *Bode* überein, »zu den schönsten Arbeiten dieser Zeit und stehen in der Behandlung der Köpfe und Hände den Naumburger Standbildern am nächsten. Wie diese, so haben wir auch wohl jenes Denkmal *Heinrich's* erst um die Mitte des XIII. Jahrhunderts oder noch etwas später anzusetzen.« Große Massen und reiche Bemalung weisen ein zweites Standbild *Heinrich's* und ein Bild des Bischofs *Adelog* von Hildesheim im Dom zu Braunschweig auf. In diese Zeit und Art fallen ferner die überlebensgroßen Eichenholzfiguren des Herzogs *Ludolf* in der Stiftskirche zu Gandersheim, die vornehme Grabstatue einer Kaiserin mit Resten alter Bemalung im Dom zu Goslar, die Grabsteine der Markgrafen von Meißen im Kloster Altenzelle bei Nossen und als bedeutendste Gesamtschöpfung die nicht mehr erhaltenen bronzenen Grabsteine der Grafen von *Wettin* in der Peterskirche bei Halle. Eine edle Arbeit des XIII. Jahrhunderts ist die Grabplatte des Bischofs *Gottschalk* in der Kirche zu Iburg.

Unter den Magdeburger Denkmälern ist das Reiterstandbild des Kaisers *Otto I.* das berühmteste und interessanteste, vielleicht kein eigentliches Standbild, sondern nur ein Städtezeichen wie die Rolande. Der entstellende Baldachin ist eine Arbeit des XVII. Jahrhunderts. Im Dom, in der Ottonenkapelle, stehen die thronenden Gestalten *Otto's* und seiner Gemahlin *Editha*, mit individualistischen Zügen, doch noch vielfach typisch. Einen bedeutenden Schritt vorwärts bedeuten die Statuen der zwölf fürstlichen Stifter und Stifterinnen im Chor des Domes von Naumburg. »An die Stelle des halb unbewussten Schönheitstrebens und der beinahe schüchternen Zurückhaltung in Ausdruck und Bewegung ist hier ein bewusstes Streben nach dramatischer Wirkung getreten, welches sich in den Standbildern mit einem ebenso ausgesprochenen Schönheitsfink in glücklicher Weise verbindet ... In den Statuen sind die Forderungen einer ausgebildeten plastischen Kunst meist schon mit Bewußtsein und Glück gelöst, namentlich die Belebung der Figur durch die Kontraste zwischen Standbein und Spielbein und durch reiche Faltengebung der mannigfach angeordneten Kleider ... Die Krone gebürt dem Standbilde einer jungen fürstlichen Witwe, wie der Kopfschleier andeutet, die mit der Linken in einem Buche blättert, welches sie in der rechten Hand hält. Die ruhige rechte Seite der Figur, über welche der schwere Mantel in wenigen großen Langfalten bis zu den Füßen herabfällt, ist zu der leicht bewegten linken Seite dadurch in einen ebenso feinen als glücklichen Gegensatz gesetzt, dass der aufgeraffte Mantel die Formen, auf denen er in kräftigen, sehr individuellen Querfalten aufruft, wenigstens erraten lässt. Dabei wirken in der weiten Hülle des massigen Mantels und des Kopftuches die forgenvollen Züge, welche sie einhüllen, und die vornehmen schlanken Finger doppelt zierlich und fleischig. Die sprechende Bewegung und

254.
Statuen.

treffliche Modellierung der Hände bezeugen eine Feinheit naturalistischer Beobachtung und ein Verständnis, zugleich aber auch eine Summe von Geschmack, wie sie vereint in der deutschen Plastik der späteren Zeit kaum noch einmal zum Ausdruck gekommen sind⁹⁰). « Aehnliche, wenn auch nicht so weitgehende Vorzüge lassen sich einigen der anderen Statuen nachrühmen; so bei zwei weiteren jungen Frauen. »Jugendliche Lebenslust leuchtet aus ihrem heiteren Blick und der edlen Körperfülle, die aber, dem heiligen Platze entsprechend, für den sie bestimmt waren, unter der vollen Gewandung kaum angedeutet ist. Eine Vorahnung gotischer Art und Unart verrät sich in dem Lächeln wie in den Falten des Gewandsaumes der Statue links.« Eine besondere Ausführung widmet *Bode* noch der zweiten Statue links vom Eingang: »jugendlich schlank, von reizend schönen Zügen, und doch von einem hehren Ernst, dessen Ausdruck noch verstärkt wird durch die Bewegung, mit welcher die Fürstin ihren faltenreichen dünnen Mantel über dem schlichten Hauskleid zusammenzieht, in der Furcht, daselbe möge die Reize ihres minniglichen Körpers mehr verraten, als es mit ihrer jungfräulichen Ehre verträglich.« Unmittelbar neben diese wunderbaren Bildwerke gehören die lebensgroßen Statuen des Kaisers *Heinrich II.* und seiner Gemahlin *Kunigunde* am Fürstenportal des Georgenchors des Domes von Bamberg. Wie prächtig schön ist der Faltenwurf des Gewandes des Kaisers und des unteren Teiles des Gewandes der *Kunigunde*. Selten sind im Verlaufe der deutschen Kunst schönere Gewandstücke gemacht worden⁹¹.

Dem Künstler dieser Gewandstatuen glaubt *Bode* auch die Reiterstatue des Kaisers *Konrad III.* (auch König *Stephan der Heilige* von Ungarn) neben dem Aufgang zum Georgschor zuschreiben zu sollen. Die Stellung des Kaisers ist frei und selbstbewusst, die Modellierung des Faltenwurfs trefflich und wirkungsvoll, der Kopf, besonders auch in der Umrahmung der interessanten Haarbildung von hohem individualistischem Reiz.

^{255.}
Reiterstatuen.

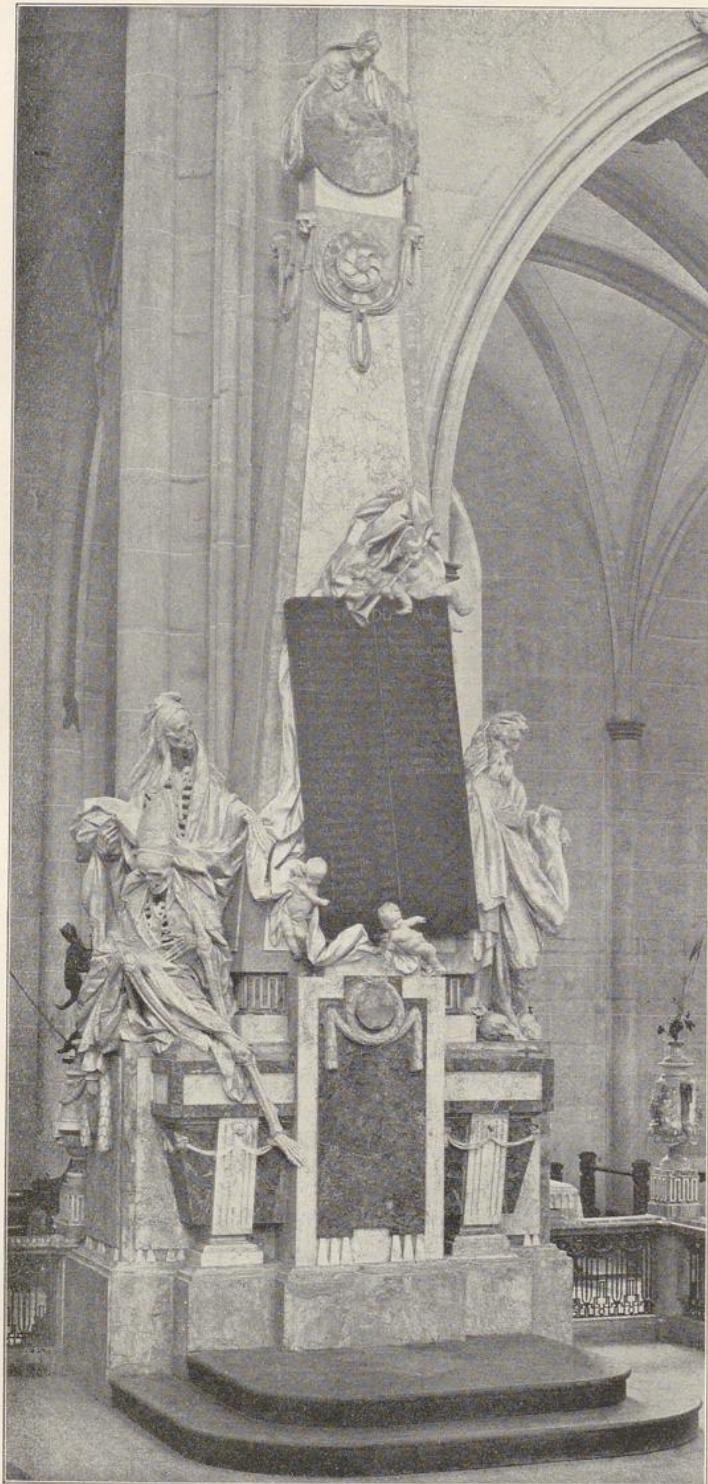
Die Reiterstatuen des Domes von Bamberg und vielleicht auch die Reiterstatue auf dem Markte von Magdeburg sind die beiden seltenen Beispiele für Ehrendenkäler des Mittelalters und noch dazu für Ehrendenkäler in Form von Reiterstatuen. Wenn wir aus der kleinen Reiterstatue *Karl des Großen* aus dem Metzer Domschatz schließen dürfen, dass den Ruhm dieses Kaisers Reiterstatuen verkündeten, so gehörten auch sie zu den seltenen mittelalterlichen Ausnahmen dieser Art. Erst die Renaissance mit ihrem gesteigerten Bewusstsein des Individuums machte sie für Herrscher und Feldherren zur Regel.

^{256.}
Kirchen
als
Auffstellungs-
orte der
Denkmäler.

Dass im Mittelalter das Denkmal von der Straße, wo ihm das Altertum seine Stelle angewiesen hatte, in die Kirche versetzt wird, liegt in der Bedeutung, welche die Kirche allmählich im öffentlichen Leben angenommen hat. Schon die antike Basilika war dem antiken Tempelbegriffe gegenüber ein ausgesprochener Begriff der Öffentlichkeit, und wenn auch das frühe Mittelalter diesen Begriff nicht weiter entwickelte, so geschah es in um so höherem Grade im späteren Mittelalter. In diesem war die Kirche tatsächlich nichts anderes als der umbaute, eingewölbte öffentliche Platz, auf welchem man zur Ehre Gottes und der Jungfrau den Altar aufgestellt hatte und sie und die Heiligen verehrte. Die festlichen Umzüge gingen von der Straße in die Kirche und von der Kirche auf die Straße; unter dem hohen, gewölbten

⁹⁰) Abgebildet in: *BODE*, a. a. O., Taf. bei S. 58.

⁹¹) Abgebildet in: *BODE*, a. a. O., Taf. bei S. 64.



Grabdenkmal der Aebte des Klosters Salem im Münster zu Salem.

Bildh.: Johann Georg Wieland.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Dache der Kirche lauschte die erregte Menge mit derselben Andacht, Frömmigkeit, Fröhlichkeit und Teilnahme den lebenden Bildern und den Mysterienspielen wie auf dem Markte. Wie dort weltliche Schauspieler die Evangelien des *Matthäus* und *Lukas* nacherzählten, so bemühten sich hier die geistlichen Diener Christi und der Jungfrau, dem Volke die Vorgänge der heiligen Geschichte im Bilde und mit Musik und Gefang vorzuführen. Die Feste des Handwerkes, sie werden in der Kirche gefeiert; die Meistersinger üben ihren Wettstreit im Angeicht des Altars. Die Städte hatten noch nicht die Ausdehnung von heute; ihre Mauern umschlossen ein Gemeinwesen, welches den Charakter einer großen Familie hatte, aus der die Kirche nicht abgesondert war. Das Verhältnis des Volkes zur Kirche war ein näheres, innigeres, mehr das eines mütterlichen Verhältnisses als das einer ehrfurchtgebietenden Scheu. Deshalb nahm die Kirche mehr Anteil am Leben und Weben des Volkes und an dem, was seine Seele bewegte. Deshalb ergibt sich das Volk der Kirche offener, freier, unbefangener, weil es in ihr nicht ein strafendes, sondern ein schützendes Moment sieht. Seine Toten übergibt das Volk dem Schutze des Gotteshauses, indem es die Grabstätten im Schatten der Kirche anlegt; daher leitet der »Kirchhof« seinen Ursprung ab. Die Denkmäler setzt es in die Kirche, weil sie hier Schutz genießen und gleichwohl der Öffentlichkeit nicht entzogen sind. So ist das Verhältnis ein gegenseitiges; denn für den Schutz, den die Kirche dem Toten wie dem Denkmal gewährt, erhält sie reiche Geschenke. So besteht das Verhältnis einer großen Familie, als welche die ganze Stadt betrachtet wird. Denn im Mittelalter sowohl wie noch im XVI. Jahrhundert, als schon die Renaissance eine neue Kultur und mit ihr neue Ausblicke brachte, umschloss die Mauer der Stadt eine fest in sich geschlossene Bürgerschaft, die sich von Antlitz zu Antlitz kannte, um welche Verwandtschaft und Interessen ein enges Band geschlossen hatten. Sie waren weder durch einen Unterschied der Empfindung, noch einen solchen der Bildung getrennt. Hieraus ergab sich eine Gemeinsamkeit des Dichtens und Trachtens, die bei den Gelegenheiten des täglichen Verkehrs nicht Halt machte und sich auch auf die außerordentlichen Anlässe übertrug. Und die Feste wurden gemeinsam gefeiert, und auch die Ehrungen wurden von allen dargebracht. Und da die Kirche nicht grundsätzlich aus dieser Gemeinschaft der Empfindung ausgeschlossen war, so gab sie gern zu, die Denkmäler der Ehrungen in ihr errichtet zu sehen; sicherte sie sich doch dadurch nicht nur eine erhöhte Teilnahme zahlreicher Gläubigen, sondern sie machte sich auch in noch höherem Maße zum Mittelpunkt aller geistigen Interessen des Volkes. Dies dauerte lange Zeiträume hindurch, und noch zu Ende des XVIII. Jahrhunderts fehen wir zahlreiche Kirchen sich mit noch zahlreicheren Denkmälern schmücken, fehen wir, wie z. B. die Zisterzienserabteikirche in Salem ihren großartigen Schmuck aus Denkmälern der Periode *Louis XVI.* erhält.

Dies änderte sich mit dem Wachstum der Städte, mit der Vielgestaltigkeit des modernen Lebens, mit der Verschiedenheit der Bildung, mit der Aufklärung und nüchternen Verständigkeit unserer Lebensanschauungen, mit dem stetig um sich greifenden Unglauben in kirchlichen Dingen, mit der Skepsis der ganzen Lebensauffassung. Nur vereinzelt noch findet sich der Romantiker, welcher den realistischen Anstürmen unserer Lebensbedingungen in entfagungsvoller Ueberzeugung stand zu halten vermochte. Die Gemeinsamkeit lockert sich; der Einzelne ist viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt; er ist zu scharf beim Kampfe um das Dasein beteiligt, um für kirchliche Dinge mehr als das Gewohnheits- und Höflichkeitsinteresse, das

257.
Platz
und Straße
als
Aufstellungs-
orte der
Denkmäler.

Interesse des guten Staatsbürgers übrig zu haben. Nicht mehr das Gemüt, nur noch der Verstand wendet sich der Kirche zu, die damit diejenige Bedeutung verliert, die sie im Mittelalter besessen hat. Und in gleichem Maße, wie sie die Herzen verliert, weist sie auch die Kunst von sich ab. Vom häuslichen, idyllischen und friedlichen Charakter eines Kirchenfestes ist keine Rede mehr. Der Tote wird nicht mehr unter den Schutz der Kirche gestellt; der Kirchturm beschattet nicht mehr das frische Grab; dafür sorgen schon die sanitären Verordnungen der Städte. Kein Denkmal erhebt sich mehr in der Kirche oder an ihren Außenmauern; es sucht sich eine andere Stätte. An die Stelle der Kirche tritt die Straße, tritt der Platz, tritt der Markt als die Sammelstätte für die Erinnerungszeichen der Helden des Schwertes und des Geistes, als Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, und hier, umflutet von einem gewaltigen Verkehr, findet nun auch das Denkmal eine Stätte, keine Stätte pietätvoller Beschaulichkeit mehr, sondern eine Stätte flüchtiger Ruhm sucht. Der venetianische Heerführer, der vom Rate von Venedig verlangte, sein Denkmal solle auf der *Piazza von San Marco* aufgestellt werden, er könnte diese Forderung mit größerem Erfolge heute wiederholen. Das ist das Leben; es flutet unaufhaltsam vorwärts und treibt doch in bestimmten Zwischenräumen immer wieder dieselben Wellen an die Oberfläche.

258.
Wanddenkmal
und
freistehendes
Denkmal.

Diese Wandelung der Dinge hatte auf die Gestaltung der Denkmäler den grundlegenden Einfluss, dass nunmehr an die Stelle des Wanddenkmals das freistehende Denkmal in reicherem Aufbau trat. Dies geschah in der Übergangszeit. Hätte man die Aufgabe, aus der umfassenden künstlerischen Thätigkeit der Wende von der Gotik zur Renaissance in Deutschland die Summe zu ziehen, so müßte man das Sebaldusgrab in Nürnberg und das Grabmal des Kaisers *Maximilian* in der Hofkirche zu Innsbruck nennen. Ihre Urheber gehören zu den bedeutendsten und merkwürdigsten Männern der Zeit.

In diesen Männern der ausgehenden Gotik in Deutschland und der deutschen Frührenaissance treten uns deutsche Künstler entgegen, welche, oft abgelegen von der Unruhe des öffentlichen Lebens, in ihrer stillen Arbeitsstätte ihre Kunst wie ihr eigenes Leben empfunden haben und so treu und wahrhaftig deutschen Volkes Art auf edelste Weise in ihren schönen Werken wiederspiegeln. Für sie leitet der Einzug der Renaissance eine Epoche von folgeschwerer und von formenreicher Bedeutung ein. Wer in diesen Werken zu lesen versteht, dem steht das Bild ihrer Künstler als Kämpfer für ihre Kunst vor der Seele, die vielleicht nicht mit der Leidenschaft der italienischen Künstler und auf offenem Markte für ihre Kunst einzutreten hatten, die aber nichtsdestoweniger einen schweren Kampf kämpften, einen Kampf mit ihrer inneren Ueberzeugung um die Güte ihrer Kunst. Ist der italienische Künstler vielfach genötigt, um das Werk selbst zu kämpfen, so bewegt die Seele des deutschen Künstlers, der sich im sicheren Besitze desselben weiss, die mit seiner künstlerischen Ueberzeugung möglichst gewissenhaft in Uebereinstimmung zu bringende Ausführung und Gestaltung. Allenthalben empfindet man an den Werken die ernste Geschäftigkeit, mit welcher im stillen Winkel gearbeitet wird, das rastlose, jedoch nicht prahlische Bemühen, keinem nachzuführen, die stille, in sich gesammelte Thätigkeit, die in einer höheren Welt lebt und aus ihr nur dann herniedersteigt, wenn es gilt, des materiellen Lebens unabweisbare Bedürfnisse zu befriedigen. Aus dieser höheren Welt zieht der deutsche Künstler seine Kräfte; aus ihr empfängt er die Belebung seiner geistigen und künstlerischen Fähigkeiten, die ihn in den Stand

setzt, den oft kleinlichen Widerwärtigkeiten des Lebens standhaft zu begegnen. Der deutsche Künstler spricht zu den Menschen in ihrer Sprache, aber doch wiederum als ein Auserwählter, und in dieser doppelten Eigenschaft der überzeugten Treue seiner Abstammung und der edlen Berufspflicht seiner Kunst ist er uns wert, und durch sie weiss er in der empfindsamen Menschenseele durch seine Werke ein höheres Leben, eine edle Begeisterung zu entzünden. Wer die deutschen Künstler richtig verstehen will, darf an ihre Werke nicht allein mit der dann oft versagenden kritischen Verstandesthätigkeit herantreten, sondern er muss Herz und Seele mitbringen; denn diese wollen in den Werken in erster Linie gesucht werden.

Ein frisches und eigenartiges Leben entfaltet die Bildhauerkunst der deutschen Frühhrenaissance in den Grabmälern, an deren Spitze das Sebaldusgrab steht. Wenn gleich auch mit wenigen Ausnahmen keine Werke entstehen, welche als höchste Gipfelpunkte dieser Kunst zu bezeichnen wären, so bietet doch die durch ein hochentwickeltes Pietätsgefühl angeeiferte Kunst vielfachen Anlass zur Wahrnehmung eigenartiger und frischer Bildungen. Im Sebaldusgrab des *Peter Vischer* vollzieht sich am lebhaftesten jener wunderbare Prozess des langsamem Absterbens der Gotik und des Aufkommens und der Erstarkung antikischer Art. Stand Meister *Adam Kraft* noch ganz in der Gotik, so tritt uns aus dem ein Jahr nach seinem Tode entstandenen Sebaldusgrab seines Jugendfreundes *Peter Vischer* eine neue Welt entgegen. Wie in einem Kunstfrühling sprießt es in seinen Formen und Bildungen, welche die Mannigfaltigkeit zeigen, welche überhaupt die Werke der Meister jener Zeit, die in ihrer Darstellung eine Herzenskunst ausübten, auszeichnen. Mit lebhafter Teilnahme wird man dabei auch hier wie in anderen Werken die gelungenen oder misslungenen Versuche beobachten, in welchen die alte Kunst der Gotik mit der neuen der Renaissance um die Herrschaft ringt. Ein solcher Versuch ist auch das Grabdenkmal des Bischofs *Lorenz von Bibra* († 1519) im Dom zu Würzburg von *Tilmann Riemenschneider*, in dem man nur »einen misslungenen Versuch Renaissanceformen anzuwenden« erblickt hat, während das Denkmal eines der interessantesten Werke der Zeit ist, nicht nur, weil es von einem Künstler ersten Ranges herührt, sondern auch, weil es so ausgesprochen in der Kunstbewegung seiner Zeit steht.

259.
Grabdenkmal
der
deutschen
Früh-
renaissance.

Fortgeschritten ist die Herrschaft der Renaissance am Marmordenkmal des Bischofs *Georg von Limburg* († 1522) im Dom zu Bamberg, welches *Loyen Hering* aus Eichstätt schuf. In Trier gab die Renaissance, und zwar eine an die italienische erinnernde Renaissance, ein Zeugnis ihres Einflusses ab im Epitaphium des Kurfürsten *Richard von Greifenklau* im Dom, das noch bei seinen Lebzeiten (1527) errichtet wurde. Es ist eine pilasterumrahmte Nische mit Figuren und reichen Ornamenten. Die Beziehungen Deutschlands zu Italien kommen auch in den Epitaphien des Kanonikus *Arnold Haldrenius* (1534) und *Anton Kayfeld* im Dom, sowie in einem venetianische Einflüsse zeigenden Grabmal dreier Mitglieder des Cölner Magistrats in *St. Columba* zu Cöln a. Rh. zum Ausdruck. Köstliche Werke der deutschen Frühhrenaissance sind das Epitaphium des Ritters *Johann von Eltz* und seiner Gemahlin in der Karmeliterkirche zu Boppard (1548), das Grabmal des Erzbischofs von *Metzenhausen* im Dom zu Trier (1542), das Grabmal des Kurfürsten *Albrecht von Brandenburg* im Dom zu Mainz (1545), wieder mit starken italienischen Einflüssen und reicher Polychromie, das Grabmal des Markgrafen *Bernhard II.* in der Stiftskirche zu Baden-Baden, Grabmäler in Wertheim, das im Jahre 1533 von der Kurfürstin *Agnes* ihrem Gemahl errichtete Moritzdenkmal in Dresden, das

Baldachindenkmal des *Heinrich Rybisch* († 1544) in der Elisabethkirche zu Breslau, das nach 1556 errichtete Grabmal des Kurfürsten *Adolf von Schaumburg* im Dom zu Köln, das Grabmal des Kurfürsten *Sebastian von Heusenstamm*, 1555 im Dom zu Mainz aufgestellt, das um 1550 in der Memorie zu Mainz errichtete Denkmal des kurfürstlichen Rates *Martin von Heusenstamm*, endlich das Epitaph des Ritters von *Schoenburgk* in der Stiftskirche zu Oberwesel (1555) und der Grabstein der *Agnes von Koppenstein* († 1553) in der katholischen Kirche zu Eltville. Dies sind nur vereinzelte Beispiele einer überreichen Kunst, mit welcher die Frührenaissance die deutschen Kirchen und Kapellen schmückte.

260.
Allgemeiner
Charakter
der
Denkmäler.

Alle diese Denkmäler, aus den verschiedensten Materialien bestehend und oft reich polychromiert — wenn Sandstein allein verwendet ist, jedoch durch die Naturfarbe des Materials polychrom wirkend, wenn schwarzer, weißer, roter, grüner oder ein andersfarbiger Marmor verwendet wurde — zeigen in Entwurf und Auffassung eine gleichwertige Behandlung des architektonischen und des figürlichen Teiles. Ihre Grundtendenz ist eine mehr dekorative als selbstständig sprechende. Sie wollen sich mit Absicht dem Raum, dem sie zugesetzt sind, einfügen, wobei aber nicht ausgeschlossen ist, dass einzelne Werke in dem Fortissimo der architektonischen und bildnerisch-ornamentalen Formengebung eine grössere Beachtung zu erzwingen trachten, als sie die Harmonie der Raumwirkung ihnen zuweisen würde. An diesen Bestrebungen nehmen jedoch noch nicht die bescheidenen und feinfühligen Werke der Frührenaissance teil, sondern erst die Werke der Spätrenaissance wurden ihre Träger.

Nach 1580 verliert die deutsche Bildhauerkunst an Ursprünglichkeit und wird zur Nachahmung der Italiener, die vielfach nach Deutschland berufen werden. Parallel damit verliert sich auch der Zug von Innerlichkeit, von Gemüt, welcher die früheren deutschen Bildwerke auszeichnete; die Verweltlichung nimmt zu; der Prunk tritt seine Herrschaft an. Die Prunkgrabmäler sind fortan, und namentlich in der Barockzeit, die Hauptaufgabe für die Bildnerkunst, soweit der dreissigjährige Krieg das künstlerische Hervorbringen nicht erstickte. Historische Porträtfiguren im Kostüm der Zeit werden derb und tüchtig wiedergegeben.

Viel zu wenig ist noch den Deutschen selbst bekannt, wie tief gesunken die ökonomischen Zustände des Vaterlandes aus dem Streite des dreißigjährigen Krieges hervorgegangen sind, der auf seinem Boden für ganz Europa ausgefochten wurde. Während die Nebenländer ihr intellektuelles Leben fortentwickeln konnten, musste Deutschland erst wieder hundert Jahre lang für die Notdurft des Lebens arbeiten; dann erst erkomm es die geistige Höhe, aus welcher endlich auch die Blüte, der unentbehrlieche Schluss des politischen Daseins aufzuschliessen versprachen.

Solche Zeiten waren keine Blütezeiten für die Kunst. Deutsches Wesen, deutsche Innigkeit, deutsche Sinnigkeit verschwanden; die deutsche Kunst wurde mehr und mehr vom Auslande abhängig. Neben Italien, welches, begünstigt durch die wirtschaftlichen Umstände, seine Einwirkung schon früher geltend machte, trat in der späteren Barockzeit Frankreich mit seinem überall hindringenden Modeeinflus. In die schlichte Anmut, in die oft naive Natürlichkeit der deutschen Denkmalkunst kam ein fremder, repräsentativer Gedanke, ein Zug gewollter, aber selten erreichter Gröfse, weil der deutsche Nationalcharakter hierzu nicht veranlagt war. Es ist daher kein Wunder, wenn die fremden Künstler, die ihr Land beherrschen, auch in Deutschland die Herrschaft anzutreten sich anschicken.

Die weitreichenden Einflüsse *Bernini's* z. B. machten sich im Barockstil Deutschlands stark geltend. Pathos, Pose, Leidenschaft, ja selbst Uebermut kamen auch in diesem ernsteren Lande zum Ausdruck. Der nationale Zug verschwand aus der Bildnerei, und mit der allseitigen Aufnahme *Bernini'scher* Kunst erhielt die Plastik einen gleichmäßig romanisierenden Anstrich. »Man glaubt die Griechen weit hinter sich zu haben und findet in den Werken *Bernini's* ein Feuer, ein Leben, eine Wahrheit des Fleisches, wie man es nicht in der Antike entdecken kann, und bewundert an denselben ein graziöses, lebhaftes, malerisches Wesen, welches *Bernini* dem *Correggio* und *Parmeggiano* abgelernt haben soll« (*Ebe*).

261.
Barock
in der
deutschen
Denkmal-
kunst.

Dieser Auffassung trat *Andreas Schlüter* (1662—1714) mit seiner ernsten und prachtvollen Kunst entgegen. Er entwarf 1697 die von *Jacobi* in Erz gegossene Statue *Friedrich III.*, die unter *Friedrich Wilhelm III.* vor dem Schlosse in Königsberg aufgestellt wurde. In daselbe Jahr reichen die ersten Entwürfe für das Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin zurück, das von *Jacobi* gegossen und 1703 auf der Langen Brücke aufgestellt wurde. Dem 1700 gestorbenen Hofgoldschmied *Daniel Männlich* errichtete er in der Marienkapelle der Nikolaikirche zu Berlin ein Denkmal im allegorischen Geiste der *Bernini'schen* Schule. Neben einer Urne steht die Gestalt der Verwesung, die ein schreiendes, widerstrebendes Kind an sich reift, an der anderen Seite der Genius des Lebens in bangem Entsetzen. Im Jahre 1708 entstand der bleierne und vergoldete Sarkophag für den ersten Sohn des nachmaligen Königs *Friedrich Wilhelm*, den Prinzen *Friedrich Ludwig*, für den Dom in Berlin; ihm folgten die von *Jacobi* in Zinn gegossenen Sarkophage für den König *Friedrich I.* und die Königin *Charlotte*. »Mit dem niederdeutschen Barock im Innersten seines Wesens verwandt, ist er der Vertreter des deutschen Realismus gegen romanische Form und Gelehrsamkeit. Ein Individuum gegen den Typus. Ein Mensch gegen das Buch. Vor ihm der Klassizismus des *Blondel*, nach ihm der Klassizismus des *Eosander*, inmitten seine Erscheinung, glänzend, vorüberrauchend, in ihren Spuren trotz alledem schwer zu verfolgen: ein Meteor⁹²⁾).« Wie ein solches charakterisiert sich auch seine künstlerische Einwirkung: sie erlischt bald nach seinem Tode.

262.
Schlüter.

Im Jahre 1764 erschien *Winckelmann's* Geschichte der alten Kunst, im Jahre 1766 *Lessing's* Laokoon. Von dieser Zeit an wird deutsches Wesen in der deutschen Kunst grundsätzlich unterdrückt. Die beiden Jahre bedeuten den Beginn einer systematischen Bevormundung der ausübenden Kunst durch die doktrinäre Gelehrsamkeit. *Lessing* spricht neben einer Reihe anderer Sätze den Satz aus, jede Kunst dürfe nur das wollen, was sie am vollkommensten leisten könne. Er hat damit viel Unheil angerichtet. An die Stelle der unbefangenen Gefühlsäußerung treten die Formel, das Gebot, die Regel, die Nachahmung. Was muß das für eine Zeit gewesen sein, in der *Winckelmann* den Mut finden konnte, zu behaupten: »Der einzige Weg für uns, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.« Mehr als 100 Jahre wird die bildende Kunst von der Antike beherrscht. »Wir wissen es jetzt, daß es gerade die Gröfse der hellenischen Plastik gewesen ist, die ein Jahrhundert lang auf unserer Bildhauerei gelastet und sie mehr, als jener gut war, in ihren Banden gehalten hat⁹³⁾).« In mehreren Generationen bildet sich ein eigener Stand, welcher es sich zur Berufs- und Lebensaufgabe mache, die Werke

263.
Winckelmann
und
Lessing.

⁹²⁾ Siehe: *BIE, O. ANDREAS SCHLÜTER.* Wefermann's Monatshefte 1896, S. 334.

⁹³⁾ Siehe: *TREU, G. CONSTANTIN MEUNIER.* Pan 1897, S. 126.

des klassischen Altertums auszugraben, zu beschreiben, einzureihen und aus ihnen Regeln abzuleiten für durchaus fremde Verhältnisse. Alles Lob, alle Vorzüge werden auf die Werke zusammengetragen; zahlreich sind die beschönigenden Ausdrücke, denen wir begegnen. »Altertümlich streng, aber von Anmut leise umfloßsen«, preift *Welcker* die kindlichen Reliefs von Xanthos; an der hölzern-trockenen Gigantomachie von Athen, etwa aus der Zeit der Aeginetengruppe, lobt ein anderer die »blühende, echt marmormässige Saftigkeit und Frische des Fleisches«, während wieder ein anderer von denselben Werken sagt, sie besäßen »bei weitem nicht die vollendete Kenntnis des menschlichen Körpers, welche die Aegineten auszeichnet«. Es würde eine arge Selbstäuschung bedeuten, wenn man annähme, es wäre eine nur vorübergehende Erscheinung gewesen. Es war leider eine Erscheinung, die bis in unsere Zeit dauerte und ihre Ausläufer bis in die jüngsten Tage entfendet hat.

Dafs jedoch hierin ein Umschwung einzutreten begonnen hat, beweist der Archäologe *Treu* in seinem Vortrag über »*Winckelmann* und die Bildhauerei der Neuzeit«, in dem er *Winckelmann* preisen konnte, gleichzeitig aber vor der Nachahmung der Antike warnte, die Richtung *Thorwaldsen's* für überwunden erklärte und von der Plastik vor allem Gröfse und Wahrheit der Auffassung verlangte. Der Belgier *Constantin Meunier* war das Vorbild, auf welches er hinwies. Wir sind nicht genug unterrichtet, zu wissen, ob dies das erste Mal ist, dass aus den Reihen der klassischen Archäologen heraus in die Mauer, die *Winckelmann* gegen die nachklassischen Richtungen errichtete, Bresche gelegt wurde. Dafs es aber einmal geschehen ist, ist ein nicht zu unterschätzendes Zeichen einer Wandelung der Dinge. So fehr die Bestrebungen *Winckelmann's* und seiner Gruppe in ihrer Anschauung, ihrer Wirksamkeit und in ihrem Einflus einen unvergänglichen und lebensvollen Kern besaßen, so fehr flachten sie, zur Schule geworden, ab. Eine schulmässig betriebene Kunst hat immer das Mifsliche der Salonerziehung an sich, und fällt die Thätigkeit der Schule in eine Zeit, die wenig geeignet war zu künstlerischen Anregungen, so ist der Niedergang des ehemals wohlthätigen Einflusses nur zu leicht erklärliech. So kommt es denn, dass die akademischen Nachwirkungen der Schule *Winckelmann's* nichts weniger als eine Förderung der Denkmalkunst bedeuteten. Nach einer Weile indifferenten Beharrens, nach Ueberwindung des toten Punktes kam dann eine neue Anschauung herauf, welche sich mit Bewusstsein von der einfachen Nachahmung der Antike abwendete. Ja, diese durch die Bestrebungen der romantischen Periode geförderte Anschauung ließ schon früh die Absicht erkennen, ein Recht auf modernes Fühlen und Leben geltend zu machen, die Wahrheit zum Ziele zu setzen und eine eigene Auffassung und Gröfse zu zeitigen, welche den gewandelten Lebensanschauungen und Zeitverhältnissen entsprach. Indes, allzu schnell sollte es doch mit der Wandelung der Kunstananschauungen noch nicht gehen.

264.
Umwälzungen
am Ende
des XVIII. Jahr-
hunderts.

Das letzte Jahrzehnt des XVIII. Jahrhunderts und die ersten Jahrzehnte des XIX. waren der Kunst der Denkmäler nicht günstig. Die staatlichen Umwälzungen in der ganzen damaligen politischen Welt waren so ungestüme, die Erschöpfung nach ihnen eine so grosse, dass zu dieser Zeit von irgend einer nennenswerten Kunstthätigkeit auch schon der fehlenden Mittel wegen nicht gesprochen werden kann. »Würden plötzlich«, so schrieb am 1. Januar 1798 zur Begründung die erste Nummer der »Neuesten Weltkunde«, der heutigen »Allgemeinen Zeitung«, »durch irgend eine Erneuerung der ersten Schöpfungsscenen die Alpen vom Montblanc bis nach Istrien

in Abgründe hinuntergestürzt, ganz England vom Ozean verschlungen, die Quellen des Rheins und der Donau verschüttet, und durch einen Herauswurf von Land Afrika wieder an Spanien gefügt: so würde diese Revolution in der physischen Welt nicht gröfser seyn, noch die ganze bisherige Gestalt von Europa dadurch eine entschiedenere Umformung leiden, als die Revolution, von der wir seit dem Jahre 1789 Augenzeugen waren, in der politischen Welt hervorgebracht hat.... Alle diese Veränderungen, dergleichen sonst nur die hinschleichenden Jahrhunderte mild und unbemerkt herbeiführten, sind izt das Werk von ein paar Jahren, und bilden eben daher in dem neuesten politischen System von Europa so schreiende Kontraste.... Frankreich eine Republik! wie lächelten die wohlerfahrenen Diplomatiker zu dem Paradoxon! Es war ihnen, als ob man ‚ein Fiebertraum‘ oder ‚eine Seifenblase‘ sagte; und in der That passte diese neue Republik so gar nicht in das bisherige Europa.... Es gieng hier, wie mit allen grofen Werken des Genies und der Begeisterung. ‚Teutschland wird Ihre Sprache nicht verstehen‘, sagte man *Klopstoken*, als er die ersten Gefänge seines ‚Messias‘ ausgearbeitet hatte; ‚so mag Teutschland sie lernen‘, antwortete *Klopstok*.

Freilich giengen wir auch in diesem verhängniss- und wundervollen letzten Jahrzehnd des achtzehnten Jahrhunderts unter Extremen, Paradoxen und Einzigkeiten hin, die zu nichts anders, als einer solchen Entwicklung, in etwas ganz Neues führen konnten.... Wir fahen zu gleicher Zeit den glücklichsten und den unglücklichsten Kampf, den je ein freigewordenes Volk bestand.... Wir fahen ewige Thaten, wie Rom und Griechenland, selbst in ihren heroischen Zeiten, sie nicht erlebten; die Thronen wanken, die Völker staunen, alle Wunder der Freiheit.... Welch eine Zeit also, unsre jetzige!«

Es liegt auf der Hand, dass in diesen Zeiten tiefgreifender Umwälzungen der Denkmalgedanke nur vereinzelt Förderung finden konnte. Die gröfsten künstlerischen Aufgaben, welche am Ende des XVIII. Jahrhunderts die gebildeten Kreise Berlins beschäftigten, waren die Errichtung des Brandenburger Thores und eines Denkmals für *Friedrich den Grossen*. Das Brandenburger Thor ist eine dem Werke des *le Roi* über Athen entlehnte und den Propyläen der Akropolis nachgebildete architektonische Anlage von grossem Wurfe und glücklich für den Platz berechneten Verhältnissen, die ursprünglich kein Denkmal war, aber durch das Schicksal der sie krönenden Siegesgöttin im Bewusstsein des Volkes allmählich zu einem Denkmal der Befreiungskämpfe wurde. Das Thor wurde nach den Plänen von *Karl Gotthard Langhans* gebaut.

Bedeutender war die Bewegung für ein Denkmal *Friedrich des Grossen*. Sowohl aus dem Volke wie aus der Armee wurde das Verlangen nach einem solchen Denkmale ausgesprochen. Der König griff den Gedanken auf, machte die Angelegenheit zu seiner eigenen und forderte die Künstlerschaft Berlins auf, Entwürfe für ein Ehrendenkmal des grossen Königs anzufertigen. Da über Standort und Auffassung des Denkmals in keiner Weise Vorschriften gegeben waren, so sah man sich sowohl Maler, wie Bildhauer und Architekten mit der Aufgabe befassen. Die vielseitigsten Lösungen wurden aufgestellt. Eine Bemerkung des Königs, *Friedrich der Große* müsse in römischer Tracht dargestellt werden, da die zeitgenössische Tracht nicht schicklich erscheine, war die Veranlassung, dass alles, was das Altertum an Denkmalformen hervorgebracht hatte, auf die Lösung der Aufgabe angewendet wurde. Tempel, Obelisken, Säulen, Pyramiden, Thorbauten, Septizonien, kurzum

265.
Denkmal
für
*Friedrich
den Grossen*
in Berlin.

alle Gedanken des Altertums wurden wiederholt. *Langhans* plante nach einem Entwurf im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin auf dem Platze, auf dem heute das Denkmal steht, einen offenen Rundtempel mit der Bronzestatue *Friedrich's*, das Ganze auf einem Stufenunterbau. Verwandt damit war ein Entwurf von *Gentz*. »*Schadow* setzt in der ausgeführtesten von sieben auf der Ausstellung von 1797 vorhandenen Skizzen (in den Sammlungen der Berliner Kunstabakademie) die von der Siegesgöttin geleitete Reiterstatue des Königs auf einen von vier dorischen Säulen getragenen Marmorunterbau, innerhalb dessen Borussia mit den ihr huldigenden Figuren der Silesia und der Provinz Westpreusen Platz findet. An der Vorderseite erblickt man Minerva mit einem Krieger, an der Rückseite Apoll (?) mit der Leyer.

Weitaus am grossartigsten gestaltete sich *Gilly's* Plan (im Ministerium der öffentlichen Arbeiten zu Berlin). Das ganze Achteck des Leipziger Platzes wird hier für einen durchaus im antiken Sinne gedachten Entwurf, der in der Anlage eines Ehrentempels gipfelt, in Anspruch genommen. An Stelle des alten Potsdamer Thores sollte ein mächtiger, mit seinen schwerfälligen dorischen Hallen die ganze Breite des Platzes abschließender Thorbau treten. Schwere, kassettierte Tonnengewölbe überdecken die Einfahrt, welche ein Viergespann mit dem Siegeswagen trägt. In der Mitte des Platzes erhebt sich ein gewaltiger Unterbau von über 100 m Länge und mehr als 60 m Breite mit gewölbten Zugängen zur Königsgruft und Eintrittshallen, welche auf breite, doppelarmige Freitreppen hinführen. Das Ganze krönt ein dorischer Tempel von 36×24 m, dessen Cella die thronende Figur des Monarchen aufnimmt. Obelisken stehen an den Ecken des Unterbaues und am Eingange zur Leipziger Straße. Schattige Baumalleen fassen auf beiden Seiten die Anlage ein. Wir wissen, wie diese kühne und geistvolle Komposition den jungen *Schinkel* begeistert hat, dass gerade sie auf seine späteren Entwürfe zum *Friedrich*-Denkmal und andere Baugedanken von Einfluss gewesen ist⁹⁴⁾. « *Gilly* war der Meinung, er müsse ein Werk schaffen, »das als Nationalheiligtum dienen könnte und das alle Gröfse und Majestät in sich vereinigen müsse, um dadurch zu einem Beförderungsmittel großer moralischer und patriotischer Zwecke erhoben zu werden, wie es die grossen öffentlichen Gebäude und Denkmäler der Alten waren.« In diesem Bestreben fasste er den dorischen Stil mit einer das Wesen dieses Stils noch übertreffenden Herbheit und Strenge auf; er hat »das Dorische überdorisiert«, wie *Dobbert* sich einmal ausdrückt.

Die Entwürfe *Schinkel's* zu einem Denkmal *Friedrich des Grossen* gehören zu dem Bedeutendsten, was die Denkmalkunst je geschaffen. Wir werden sie weiterhin noch zu erwähnen haben. Sie sind das Ergebnis einer Zusammenwirkung von Architektur und Bildnerei, welche sich in der Person *Schinkel's* in gleicher künstlerischer Kraft vereinigten. Sie unterlagen, trotzdem *Schinkel* sich in seinen jüngeren Jahren der blühenden Romantik ganz überlassen hatte, auf seiner italienischen Reise die Ansicht äuserte, die Reste des klassischen Altertums seien dem Architekten nichts Neues, weil er sie von Jugend auf kenne, und trotzdem er einen gotischen Entwurf zu einem Mausoleum der Königin *Luisa* aus dem Jahre 1810 mit den Worten geleitete, die Antike sei für uns kalt und bedeutungslos, erst in der Gotik sei das Ideelle ausgeprägt und veranschaulicht, Idee und Wirklichkeit ineinander verschmolzen, dem Einfluss der Zeitstimmung so weit, dass sie sämtlich die Formen des griechischen oder römischen Altertums angenommen hatten.

⁹⁴⁾ Siehe: BORRMANN, R. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.



Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin.

Bildh.: Gottfried Schadow.

Handbuch der Architektur. IV. 8. b.

Fakf.-Repr. nach: BORRMANN, R. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.



Entwurf für das Völkerschlacht-Denkmal bei Leipzig
von Wilhelm Kreis.

So phantasievoll aber auch diese Entwürfe Schinkel's und der anderen waren, man fühlte »schon damals heraus, dass diese Tempel, Hallen, Ehrenäulen und Triumphbogen mehr zur Verherrlichung des modernen französischen Cäfarismus, nimmer aber zu einem Erinnerungsmale für den Helden von Rossbach und Leuthen sich schicken wollten. Aus ihnen und später aus Schinkel's grofsartigen, mit der ganzen Schönheit der hellenischen Formenwelt umkleideten Entwürfen zum Denkmale des Königs spricht der nämliche Geist einer weiten, reinen und idealen Kunst, die aber mit Geschichte und Volkstum nichts gemein hat. Dem schlichten Hohenzollernsinn *Friedrich Wilhelm III.* verdankt es die Hauptstadt, wenn sie in *Rauch's* Reiterfigur ein Denkmal erhalten hat, das auch zum Herzen des Volkes spricht.« Ich stimme *Richard Borrmann* in der vorstehenden Beurteilung der unter antikem Einfluss entstandenen Denkmalentwürfe bei, ohne mir jedoch die Anerkennung des *Rauch'schen* Denkmals, soweit sie in dem Worte »auch« liegt, aneignen zu wollen.

Die Denkmalangelegenheit für König *Friedrich den Großen* ist in einer preisgekrönten Monographie von *Kurt Merkle* behandelt worden. Darin werden 89 Entwürfe von 44 Künstlern besprochen, darunter die Entwürfe von *Schadow, Chodowiecki, Gantz, Carstens, Dannecker, Langhans, Gilly, Weinbrenner, Schinkel und Rauch*.

Eine längere Entwicklungsgeschichte als diejenige für das Denkmal *Friedrich des Großen* machte bis zur Reife der Gedanke eines Völkerschlachtdenkmales bei Leipzig durch. Auf der Höhe von Stötteritz und Probstheida, wo *Napoleon I.* am 18. Oktober 1813 sich für besiegt erkannte und die Flucht vom deutschen Boden anordnete, soll es als ein Denkmal der Befreiung Deutschlands von französischer Gewaltherrschaft und als ein Zeichen der nationalen Wiedergeburt aufgerichtet werden. Es soll als ein Wahrzeichen des Beginnes der deutschen Bewegung neben dem Wahrzeichen des glücklichen Ausgangs dieser Bewegung, der Germania auf dem Niederwald, stehen.

266.
Völkerschlacht-
denkmal
bei Leipzig.

Den ersten Vorschlag hierzu machte im Jahre 1814 *Ernst Moritz Arndt*: »Ein kleines, unscheinbares Denkmal, das sich gegen die Natur umher in nichts gleichen kann, thut es nicht; ein zierliches und blankes, etwa in Leipzig selbst, auf einen Platz hingestellt, würde in seiner Armseligkeit von der großen That, wodurch die Welt von dem abscheulichsten aller Tyrannen und dem tückischsten aller Tyrannenvölker befreit ward, zu sehr beschämmt werden. Es muss draussen stehen, wo so viel Blut floß; es muss so stehen, dass es ringsum von allen Straßen gesehen werden kann, auf welchen die verbündeten Heere zur blutigen Schlacht der Entscheidung heranzogen. Soll das Denkmal gesehen werden, so muss es groß und herrlich sein, wie ein Koloss, eine Pyramide, ein Dom in Köln. Aber solches in großer Kraft und im großen Sinne zu bauen, fehlt uns das Geld und das Geschick, und ich fürchte, wenn man bei kleinen Mitteln etwas Ähnliches machen will, kommt etwas Erbärmliches heraus. Ich schlage daher etwas ganz Einfaches und Ausführbares vor, ein Denkmal, wobei die Kunst keine Aeffereien anbringen und wogegen unser nordischer, allen Denkmälern so feindseliger Himmel nichts ausrichten kann. Ich befehle einige tausend Soldaten oder Bauern in die Ebene von Leipzig hin und lasse sie in der Mitte des meilenlangen Schlachtfeldes einen Erdhügel von 200 Fuß Höhe auftürmen. Auf den Erdhügel werden Feldsteine gewälzt, und über diesen wird ein kolossales, aus Eisen gegossenes und mit mancherlei Anspielungen und Zeichen geziertes Kreuz errichtet, das Zeichen des Heils und der Herrscher des neuen Erdballes. Das Kreuz trägt eine große vergoldete Kugel, die weit in die

Ferne leuchtet. Das Land rings um den Hügel, etwa 10 bis 15 Morgen weit, wird für ein geheiliges Land erklärt, mit Wall und Graben eingefasst und mit Eichen bepflanzt. Dieser Hügel, dieses Kreuz und diese Bäume wären zugleich ein echt germanisches und ein echt christliches Denkmal, wohin unsere Urenkel noch wallfahren würden. Der Eichenhain würde zum Kirchhof großer deutscher Männer geweiht, wo berühmter Feldherren und für das Vaterland gebliebener Helden Leichen begraben würden. — »Leipzig wäre der Ort,« sagt er später im »Geist der Zeit«, »auf dessen Gefilden die Irminsul des XIX. Jahrhunderts errichtet werden sollte, wohin die Urenkel noch wallfahrteten und einander die ungeheuren Schrecken und Freuden der ersten beiden Jahrzehnte deselben erzählten.«

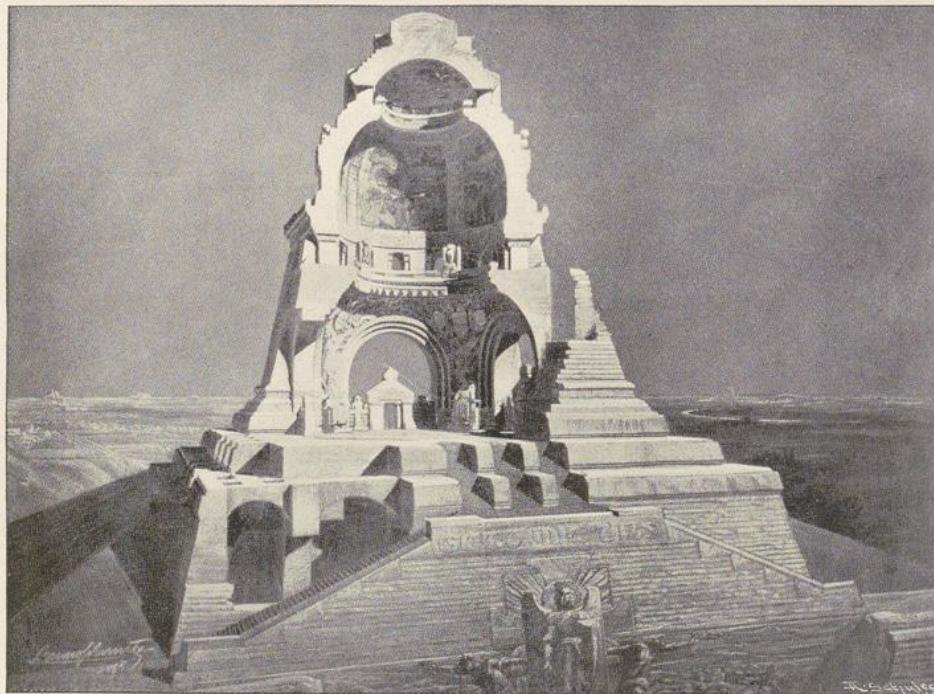
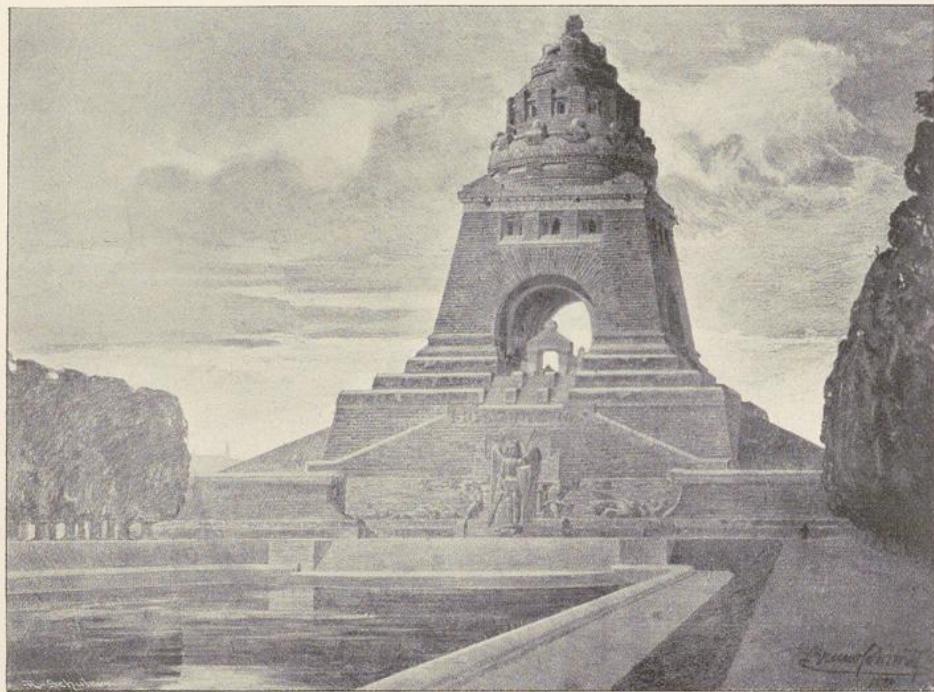
Aber nicht nur Patrioten, wie *Arndt* und *Seckendorff*, sondern auch bedeutende Künstler traten in dieser Zeit mit zum Teil großartigen Plänen an die Öffentlichkeit: der Bildhauer *Dannecker*, der Architekt *Friedrich Weinbrenner* u. f. w. Auch vom Lustspieldichter *Kotzebue* ging ein eigenartiger Vorschlag für ein Denkmal aus⁹⁵⁾. Er wollte die seit den Römerzeiten unweit Reichenbach im Odenwalde liegende, 31 Fuß lange und 4 Fuß starke Granitsäule auf dem Schlachtfeld bei Leipzig als Denkmal aufgerichtet sehen: »als ein Denkmal, verfertigt von den ersten Unterjochern der Deutschen, aufgestellt zur Erinnerung an den herrlichen Sieg über die letzten Unterjocher der Deutschen.«

Dannecker übergab im Juli 1814 dem Fürsten *Metternich* eine Zeichnung zu einem Denkmal. »Auf einer Säule von Granit steht eine männliche Figur, mit einer Löwenhaut bekleidet; links stützt sie sich auf zusammengebundene Stäbe, und in der Rechten hält sie ein Schwert und den Oelzweig. Sie ist das Symbol der Kraft, die durch Einigkeit und Waffenthaten den Sieg erkämpft. Unter dem Knauf der Säule stehen die Bildnisse der Verbündeten. Dann folgen Inschriften und am Fusse der Säule zwei große sitzende Figuren, die Staatsgewalt und die allgemeine Glückseligkeit der Länder bedeutend.«

Weinbrenner plante auf einem quadratischen Unterbau einen quadratischen Tempel, das Ganze erinnernd an das Mausoleum in Halikarnass. Von der Mitte der Seiten führen durch den Unterbau zwei sich kreuzende Strafen. Ihre Eingänge sind als Triumphbögen behandelt und von Siegesgöttinnen umgeben. Auf dem Kreuzungspunkt im Inneren der Anlage steht die Germania. Angestrahlt von dem unerwarteten Lichte, das durch die vier Öffnungen eindringt, ist sie im Begriff aufzustehen. »Mit der Linken hebt sie schüchtern den Trauerschleier, der über ihrem Antlitz hing, und lässt mit der Rechten den unter dem Schleier verborgenen gehaltenen Reichsapfel hell erschrocken wieder als selbständiges Wesen hervorblitzen.« Um den ganzen Unterbau zieht sich außen ein Relief der Schlacht von Leipzig. Acht Gänge führen zur Plattform des Unterbaues und in das Innere des Tempels, der einen Altar und 19 Nischen mit den Bildsäulen der verbündeten Herrscher und Helden enthält. Außen am Tempel befinden sich Ehrentafeln. Auf dem Dache erhebt sich ein Viergespann mit einem Triumphwagen, in dem drei weibliche Gestalten: die Liebe, die Weisheit und die Stärke stehen; über ihren Häuptern hält eine Viktoria einen Lorbeerkrantz.

Auch aus Leipzig selbst kamen Anregungen für eine Gestaltung des Denkmals. Der russische Generalkonsul Staatsrat von *Freygang*, der Ratsherr Dr. *Stieglitz* und der Geschichtsschreiber der Leipziger Schlacht, Major *Aßter* gaben gemeinsam den »Entwurf eines zum Andenken der Schlacht von Leipzig zu errichtenden (nicht

⁹⁵⁾ Vergl. *WUSTMANN*, G. Ältere Pläne zu einem Denkmale der Leipziger Völkerschlacht. Grenzboten 1888.



Entwurf für das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig
von Bruno Schmitz.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Sieges-, sondern) Totenmonuments« mit zwei lithographierten Zeichnungen heraus. Sie planten auf dem Monarchenhügel eine gotische Kapelle.

Von allen diesen Entwürfen kam keiner zur Ausführung. Jeder Funke der Begeisterung erlosch im Groll über die bittere Enttäuschung, die das Volk nach 1813 erfuhr. *Ernst Moritz Arndt* fügte 1818 seinem Aufruf zu einem Völkerschlachtdenkmal pessimistisch hinzu: »Jetzt ist die Zeit wohl schon vergangen: ein Gedanke treibt den anderen, und eine Woge wälzt die andere vor sich her mit einer Geschwindigkeit, dass, was jetzt nicht bald wird, nie wird!«

Erst im Jahre 1863, aus Anlass der fünfzigjährigen Erinnerungsfeier der Schlacht bei Leipzig, lebte der Gedanke wieder auf. Die Feier der Grundsteinlegung zu einem »großartigen Nationaldenkmale« wurde von dem damaligen Oberbürgermeister von Leipzig, Dr. Koch, mit den Worten begleitet: »Der erste Schlag gilt dem Erwachen des deutschen Volkes in seinem nationalen Bewusstsein, gilt allen denen, welche dafür gekämpft, gelitten und geblutet haben! Der zweite Schlag gilt dem treuen Ausharren in der begonnenen Arbeit für die großen Endziele deutscher Nation! Der dritte Schlag gilt dem endlichen Siege des deutschen Volkes im Ringen nach nationaler Macht und Größe, Einheit und Freiheit des heilig geliebten Vaterlandes!« Da lohte die Begeisterung mächtig empor; aber die That blieb wieder aus.

An Entwürfen fehlte es auch jetzt nicht. *Schievelbein* in Berlin veröffentlichte in der »Illustrierten Zeitung« einen figurenreichen Entwurf ohne architektonischen Grundgedanken und daher der Monumentalität entbehrend. Ein ungenannter Münchener Künstler gab 1864 an der gleichen Stelle einen Entwurf mit dem Grundgedanken des Denkmals des *Lysikrates* wieder. Aber der Wunsch, dass über der Ausführung in dieser oder jener Gestalt ein freundlicherer Stern walten möge als bisher, sollte sich immer noch nicht erfüllen. Die Ereignisse von 1864, 1866, 1870—71 drängten alle Pläne wieder in den Hintergrund.

Erst in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre nahm die Denkmalsangelegenheit eine greifbare Gestalt an, als es dem Architekten *Bruno Schmitz* in Berlin gelang, einen Entwurf anzufertigen, der den Charakter des Denkmals der Befreiung und der nationalen Wiedergeburt Deutschlands in großartigster Weise traf und mit ihm die Zustimmung des Volkes fand.

Schmitz geht von der Absicht aus, für das Völkerdenkmal eine eigenartige, klar und bestimmt wirkende, dem Besucher leicht sich einprägende einfache Form zu finden; er sieht ab von einem eigentlichen Turmbau, dessen mehr oder minder eigenartige Form sich keinesfalls genügend lösen würde von der Masse der vorhandenen Erscheinungen. Der Entwurf erstrebt seine Eigenart bei aller Betonung der Höhenrichtung vornehmlich in der Breitenentfaltung seiner Masse; hierdurch verliert letztere den Charakter des Turmes und tritt durch ihre schrägen Seitenlinien in Gegensatz zu den in lotrechter Linie aufstrebenden, Wohn- und Nutzzwecken dienenden Bauten; sie geht damit zugleich auf die monumentalste Urform eines pyramidalen Gebildes zurück, das sich nach unten in mächtigen, an der Vorderseite durch cyklopische Stützmauern abgefangenen Erdschüttungen erweitert und auf diese Weise seine Massenwirkung durch breite Terrassenlagerungen bis zu mächtigster Gewalt steigert.

Die Erdanschüttung, welche eine Höhe bis zu 30 m erreicht, dient seitlich und hinten zur Anlage einer bis zur obersten Terrasse führenden Zufahrtsstraße. Nach vorn ergeben die Stützmauern eine Treppenentfaltung größten Stils, deren Mittel-

wand ein in Stein gehauenes Kolossalrelief, die siegreiche Erhebung des deutschen Volkes darstellend, aufnimmt. Die seitlichen Abhänge der Erdschüttung setzen sich nach vorn, zu beiden Seiten eines vor dem Denkmal gelegenen Sees, als Erdwälle fort, deren breiter Rücken mit schattenspendenden Baumreihen besetzt ist; gegen den vertieft liegenden See fallen die Wälle amphitheatralisch in kleinen Terrassen ab; sie dienen bei festlichen Gelegenheiten zur Aufstellung des Volkes.

Das ganze Bauwerk, am Ende des eichenumrauschten Sees, in rauen Quadern bis zu einer Höhe von 100 m cyklopisch geschichtet, aus dem Wasser aufsteigend und sich darin wiederspiegelnd, mit seinen mächtigen Terrassen und reliefgeschmückten Treppenmauern, seinem oben abgestumpften, allseitig mit Rundbogen durchbrochenen Pyramidenbau, der Befreiungshalle, an deren Innenwänden, von außen sichtbar, farbenprächtige goldschimmernde Mosaiken die Geschichte jener Tage und Thaten verkünden, während ein fäulengetragener, zinnengekrönter, feierlicher Abschluss feine goldene Zier zum Himmel emporreckt als das Sinnbild der damals geehrten und ersehnten deutschen Einheit und Reichesherrlichkeit: dieses Bauwerk ist in der That, das Bild der Stadt machtvoll beherrschend, ein gewaltiges Völkerdenkmal zur Erinnerung an das Erwachen des deutschen Volkes in seinem nationalen Bewußtsein, an alle diejenigen, welche dafür gekämpft, gelitten und geblutet haben, ein Siegesmal des deutschen Volkes im Ringen nach nationaler Macht und Gröfse, Einheit und Freiheit des Vaterlandes, ein Dankeszeichen gegen den Allmächtigen, der die Waffen der Väter segnete!

267.
Hermann-
Denkmal
auf dem
Teutoburger
Wald.

Eine der merkwürdigsten Denkmalangelegenheiten Deutschlands ist diejenige des *Hermann*-Denkmals auf dem Teutoburger Wald. Ein Biograph seines Künstlers, *Hermann Schmidt*, sagt mit Recht: »Es wird wohl für alle Zeiten ohne Beispiel bleiben, daß ein einzelner, ein Privatmann, ein Künstler, einen gleich großartigen Gedanken wie den des *Armin*-Denkmals fasst und ohne alle Beihilfe, ja trotz der größten entgegenstehenden Schwierigkeiten und Hemmnisse durchführt.« *Schinkel* schon plante 1814 ein dem deutschen Volke gewidmetes Denkmal, welches den siegreichen Kampf des Deutschtums gegen die römische Eroberung darstellen sollte. Die Gröfse und Bedeutung des Gedankens veranlaßte ihn, eine in den größten Abmessungen gehaltene figürliche Darstellung zu wählen. Sie bestand in einem berittenen germanischen Krieger mit geflügeltem Helm, der einem im Kampfe unterlegenen, zusammenfinkenden römischen Adlerträger gegenübergestellt ist.

Einen anderen Gedanken verfolgte der Künstler des heutigen *Armin*-Denkmals. In den Jahren 1819—20 fertigte *Ernst von Bandel* (1800—76) die ersten Skizzen zu dem Denkmale an; 1836 bestimmte er auf dem Teutoburger Wald den Platz dafür, und 1838 war das Gipsmodell fertig. Sein Werk sollte ein deutsches werden. »Auf griechischen Konsole stehen die Büsten großer deutscher Männer in einem Griechentempel, der den ehrwürdigen deutschen Namen Walhalla trägt, zwischen griechischen, aber in der That eleganten französischen Viktorien; hoch über einer unserer schönsten Städte ragt stolz die fremde Siegerin und schaut auf die unvollendeten Türme herab; sie sieht spöttisch lächelnd, wie, nach ihr sich modelnd, Altdeutschland sich nun kleidet. Dem wahrhaften Deutschen wird unheimlich in den Städten, in denen er nur schlechte, unverstandene Nachbildungen der Fremde findet, und er sucht die Winkel seiner alten Städte auf, um sich auszuweinen über sein bei anderen berühmtes, zu Hause aber verlorenes Vaterland. Verkannt, vergessen ist unserer Väter großer Sinn; wir sind stolz in unserem Ruin; die Kunst geht in die Irre. Wer möchte den

Beweis führen, dass das jetzige Streben der Deutschen in der Baukunst eine Volks-tümlichkeit hat? Sollte unser deutsches Volk wirklich so wenig künstlerischen Sinn haben, dass es keinen eigenen Baustil mehr gebären könnte? Möchten wir doch bald im alten treuen deutschen Sinne wieder erstarke!«

Erst am 16. August 1875 wurde das Werk feierlich enthüllt. »Es sollte so fein; mein Werk sollte erst dann fertig werden, wenn das grössere Werk, zu dem es vorbereiten half, fertig wäre, um dann unserem großen Volke ein Ehrenzeichen zu werden und nicht ein seine Schwächen bezeichnendes Mahnzeichen an das, was ihm vor allem fehle.« Bandel schuf einen Kuppelbau, dessen Spitze die in Kupfer getriebene Kolossalstatue *Armin's*, das Schwert in der hocherhobenen Rechten, krönt. Er war bestrebt, im Unterbau seinen eigenen deutschen Baustil, der ihm vorschwebte, zu verkörpern. Er nahm aus romanischen und gotischen Elementen die Anregung zur Ausgestaltung der eigenen wuchtigen Gedanken. Der himmelanstrebende Kuppelbau, damals vielfach als stillos angefeindet, sollte organisch dem Berg Rücken entwachsen, zu der umgebenden Waldnatur stimmen und ein starkes Postament für die gigantische Erzstatue bilden. Mit Recht konnte der Künstler von seinem Werke sagen: »Die *Armin-Säule* ist ein Ruhmesmal geworden; deutsches Volk hält sein Schwert frei und ruhmvoll strahlt wie *Armin* vor bald neunzehnhundert Jahren hoch in starker Faust.«

Die grosse revolutionäre Bewegung, die 1848 durch Europa ging, erschütterte namentlich auch Deutschland. Sie hatte aber ihr Gutes. In der Paulskirche zu Frankfurt a. M. fass ein Parlament, welches seinesgleichen suchte. Die durch die Bewegung erlangte politische Freiheit wurde in den Dienst des deutschen Einheitsgedankens gestellt. Dieser ruhte seitdem nicht mehr. Wenn die in ihm wohnenden Ideale sich nicht sofort verwirklichten, obwohl allerseits der beste Wille hierzu vorhanden war, so lag dies daran, dass die Deutschen damals noch nicht jene weise Mässigung besafsen, welche z. B. den reichen Segen der sog. englischen Revolution vom Jahre 1688 veranlaßt hatte. Diese Revolution hatte wenig revolutionären Charakter; aus den Erfahrungen der wilden Stürme zur Zeit des langen Parlaments und aus der Zeit der Herrschaft Cromwell's hatten die Engländer gelernt, eine Revolution auf der Grundlage der Gesetze zu machen, welche nur den veralteten, morschen Teil des Staatswesens und der Gesellschaft auschied und das Bewährte als eine sichere Grundlage beibehielt. Diese nur durch die Erfahrung zu gewinnende politische Weisheit stand den treibenden Faktoren der Bewegung von 1848 nicht zur Seite. Stände, welche aus einer vergangenen wirtschaftlichen Periode hervorgegangen, waren in ihrer Lebensfähigkeit untergraben. Eine allgemeine wirtschaftliche Umwälzung hatte eine Umwälzung im Organismus der Stände zur Folge. Es wiederholte sich, was sich schon in früheren Jahrhunderten ereignet hatte, als im Mittelalter die Kriegs- und Lehensverfassung Freie zu Hörigen erniedrigte und Hörige zu Herren heranwachsen ließ.

Diese grosse Umwandlung unserer sozialen Schichtung setzt sich noch heute fort. Neue Stände kämpfen um ihren rechtmässigen Anteil an der Ausübung der öffentlichen Gewalt. Diese Bewegung wurde 1848 eingeleitet, nicht ohne schwere Opfer. Ihr zu gedenken, sind an verschiedenen Stellen Denkmäler errichtet worden, so 1898 in Berlin für die Märzgefallenen; so das Denkmal *Delle cinque giornate* in Mailand; so die Verfassungsobelisken in Karlsruhe und anderwärts u. f. w.

In der deutschen Denkmalbewegung der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts

268.
Denkmäler
für die
politische
Bewegung
von 1848.

269.
Klenze.

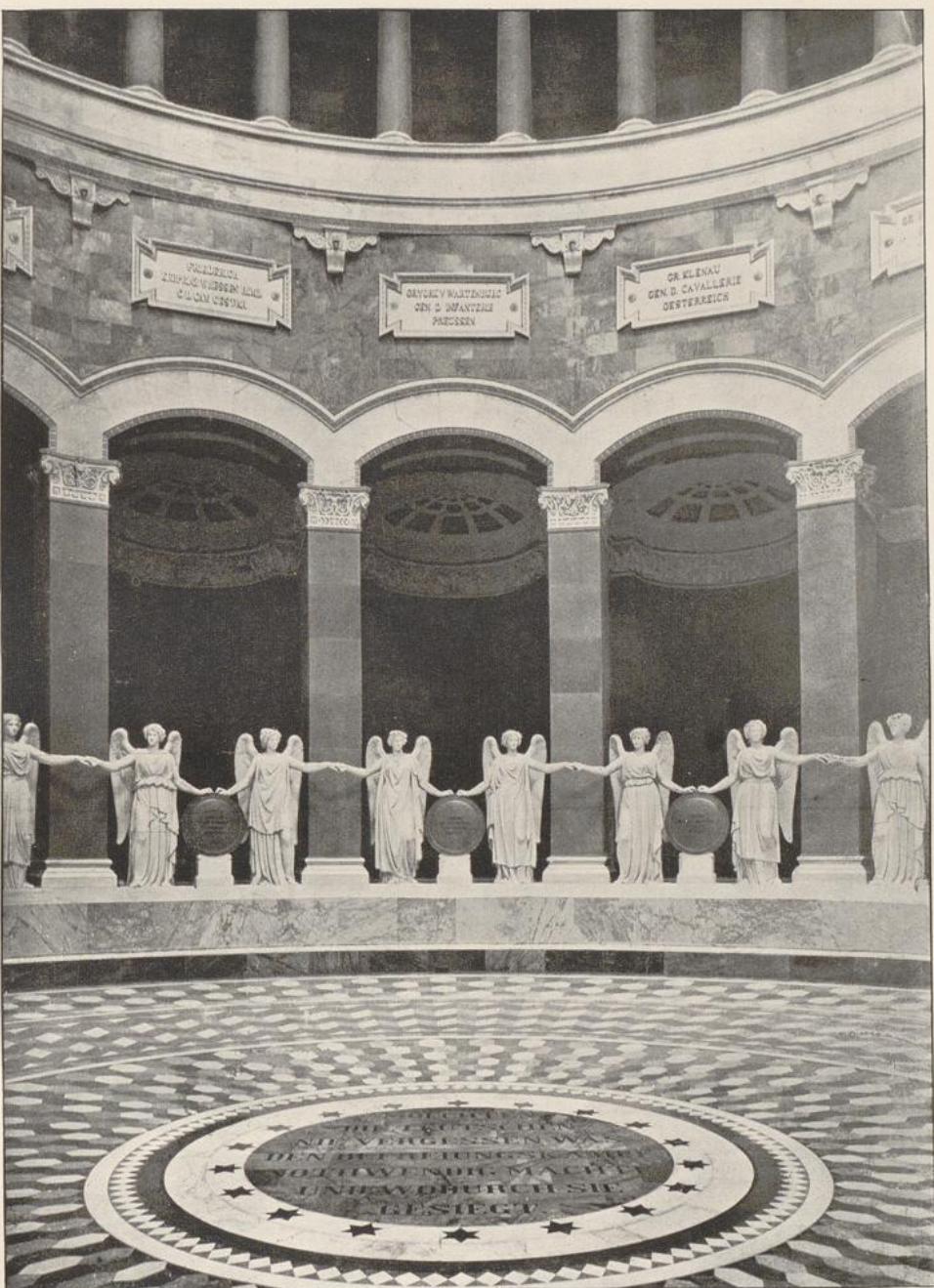
nimmt der am 29. Februar 1784 bei Hildesheim geborene und in Paris bei *Durand & Percier* vorgebildete *Leo v. Klenze* eine besondere Stellung ein. Zum Wiener Kongress entwarf er ein »Monument de la pacification de l'Europe«, das auf hohem Terrassenbau einen toskanischen Peripteros zeigte, ein Motiv, das 15 Jahre später in der Walhalla bei Regensburg zur Ausführung kam. Schon im Jahre 1814 hatte der damalige bayerische Kronprinz *Ludwig* an alle Architekten Deutschlands einen Aufruf zur Einreichung von Plänen zum Bau der Walhalla erlassen. Das Ergebnis war nicht nach dem Wunsche *Ludwig's*, und er betraute *Klenze* mit Entwürfen. Die ersten Skizzen entstanden 1814 in Athen. Ein bestimmter Platz war für das Denkmal noch nicht in Aussicht genommen. In einer Skizze war an einen Terrassenbau am Mönchsberge in Salzburg gedacht; in einer anderen Skizze war eine grosartige Baugruppe aus dem Motiv der Walhalla und Glyptothek zu schaffen versucht. Der griechische Tempelbau spielte in diesen Entwürfen eine beherrschende Rolle. So war die Walhalla ursprünglich als dorischer Peristyl gedacht. Doch auch ein romanischer Entwurf, ein Zentralbau mit Kolonnadenumgang, liegt vor. Am 18. Oktober 1842 wurde die Walhalla eingeweiht. Am 19. Oktober 1842 legte König *Ludwig I.* von Bayern den Grundstein zur Befreiungshalle bei Kelheim. Mit der Errichtung des Baues war zuerst *Friedrich v. Gärtner* betraut, der eine von einer Säulenhalle umgebene Rotunde in romanischem Stil geplant hatte und die Gründungsarbeiten dazu noch ausführen konnte. Nach seinem 1847 erfolgten Tode wurde *Klenze* mit der Weiterführung des Baues beauftragt. Er verließ den Plan *Gärtner's*, entfernte die Säulenumgänge und schuf einen grossen, runden, mit einem kassettierten Kuppelgewölbe abgeschlossenen Raum. Das Werk hat im Aeußeren verloren, im Inneren gewonnen. In den Fussboden ließ König *Ludwig* die Inschrift ein: »Möchten die Teutschen nie vergessen, was die Befreiungskämpfe nothwendig machte und wodurch sie gesiegt.«

Es ist ein bemerkenswertes Zeichen jener unzweifelhaft grossen Gesinnung des Königs, dass er schon ein Jahr nach der Grundsteinfeier für die Befreiungshalle in Kelheim den Grundstein zur Ruhmeshalle auf der Theresienwiese bei München legen ließ. Dies geschah 1843, und mit dem Bau wurde wieder *Klenze* betraut. Er gab der Halle, die das Kolossalbild der Bavaria einrahmt, eine Form, die bei der weit später aufgedeckten Ruhmeshalle von Pergamon schon sich findet.

Als sein letztes grosses Denkmalwerk schuf *Klenze* die Propyläen in München, die den Königsplatz gegen Westen abschließen. Einen Tag nach seiner Thronentsagung, 1848, ordnete König *Ludwig* den Bau an; im Jahre 1862 wurde er dem Verkehr übergeben. Auch zu diesem Bau liegen mehrere Entwürfe vor; einer derselben zeigt einen dorischen Portikus, der, gleich den Propyläen der Akropolis von Athen, von zwei niedrigen Säulenbauten flankiert gedacht war.

Zwei andere Denkmäler, die *Klenze* errichtete, hatten nicht den Umfang der vorgenannten Arbeiten. In das Jahr 1831 fällt die Errichtung der Konstitutionsäule bei Gaibach in Unterfranken, einer kolossalen dorischen Säule auf dreifachem Stufenunterbau, deren Abakus einen kandelaberartigen Aufsatz trägt. Im Jahre 1833 wurde auf dem Karolinenplatz in München der mehr als 30 m hohe Obelisk aus Bronze zur Erinnerung an die im russischen Feldzuge gefallenen Bayern aufgestellt.

Mit *Klenze* vielfach zusammen arbeitete *Schwanthaler*. *Ludwig v. Schwanthaler* (1802—48) errichtete auf der Theresienwiese in München die 19 m hohe Kolossalstatue der Bavaria, welche *Klenze* mit griechischer Architektur umgab. Den Saalbau



Inneres der Befreiungshalle bei Kelheim.

Arch.: L. v. Klenze.
(Siehe die Tafel bei S. 215.)

bereicherte er mit den 12 Kolossalstatuen der Wittelsbacher Fürsten; im Dom zu Speyer stellte er 1843 die Marmorstatue des Kaisers *Rudolf von Habsburg* auf und im Jahre darauf in Mainz das Denkmal des *Frauenlob* im Kreuzgang des Domes. Für Salzburg schuf *Schwanthaler* 1842 die Statue *Mozart's* auf dem Michaelsplatz, auf dem Schlossplatz in Karlsruhe das Denkmal des Großherzogs *Karl Friedrich*, in Darmstadt dasjenige des Großherzogs *Ludwig von Hessen*. Bayreuth beschenkte er 1841 mit der Statue *Jean Paul's*, Frankfurt a. M. 1843 mit dem Standbild *Goethe's*. Erlangen errichtete 1843 unter der Mitwirkung des Künstlers das Denkmal des Markgrafen *Friedrich Alexander von Brandenburg*, und Norrköping in Schweden berief ihn zur Errichtung des Denkmals für König *Karl Johann XIV.* von Schweden. Die Statuen *Tilly's* und *Wrede's* von *Schwanthaler's* Hand wurden 1843 in der Feldherrnhalle in München aufgestellt; 1845 wurden die Denkmäler der bayerischen Residenz durch des Künstlers Denkmal von *Kreittmayr's* bereichert.

Neben und nach *Schwanthaler* treten in der bayerischen Denkmalkunst Namen wie *Ferdinand v. Miller*, *Konrad v. Knoll* u. a. hervor. Von *Miller* röhren her: die Kolossalstatuen von *Shakespeare*, *Humboldt* und *Kolumbus* in St. Louis, Denkmäler für General *Mosquera* in Bogota (Kolumbien) und für *Bolívar* in Venezuela, ein Kolossal- kriegerdenkmal für Charlestown (Amerika); ferner das Denkmal für *Orlando di Lasso* in Prag, Brunnendenkmäler in Bamberg, Würzburg und Trier, die Statuen König *Ludwig I.* in der Walhalla und in Bad Brückenau, die Statue des Prinzregenten in Berchtesgaden und die Reiterstatue desselben in Bamberg, die Statue des *Albertus Magnus* in Lauingen, die Statue des Generals *Hartmann* in Maikammer, das Kriegerdenkmal in der Feldherrnhalle zu München, das Kriegerdenkmal in Elbing, das Geigenmacherdenkmal in Mittenwald, die Kolossalreiterstatue des Kaisers *Wilhelm I.* in Metz, das Standbild von Prinz *Friedrich Karl*, gleichfalls in Metz, das Kolossalstandbild von Kaiser *Wilhelm I.* in Trier u. s. w. Das Brunnendenkmal in Bamberg, das erste Werk des Künstlers, und die Statue König *Ludwig I.* in der Walhalla wurden ihm als Sieger in den betreffenden Konkurrenzen übertragen.

Konrad v. Knoll (1829—99) stand dem Kreise der bayerischen Romantiker nahe. Im Auftrag König *Maximilian II.* fertigte er die Brunnenfigur des *Wolfram von Eschenbach* für die Heimat des großen Parzivaldichters an. Darauf folgten die Kolossalstatuen *Heinrich des Löwen* und Kaiser *Ludwig des Bayern* am alten Rathaus zu München (1862) und der glücklich erfundene »Fischbrunnen« (am Marienplatz), an welchem *Knoll* die Entstehung des Münchener Metzgerprungs in geistreicher Weise gestaltete. Ebenso glücklich war *Knoll's* Entwurf zum *Uhland*-Denkmal für Tübingen, worin er den Dichter in charakteristischer Weise in seiner lyrischen Dichtung, als Romanzen- und Balladsänger, als Dramatiker und Patriot verherrlichte — eine Schöpfung, welche den Beifall des Komitees erhielt, aber aus unbegreiflichen Erwägungen abgelehnt wurde. Vollen Beifall erhielt das Denkmal *Palm's* für Braunau, die Brunnenstatue *Luther's* als Kurrendschüler (für Eisenach) und das Denkmal König *Ludwig I.* in Kissingen. *Knoll* fertigte auch das Unionsdenkmal der Pfälzer Protestanten für die Stiftskirche zu Kaiserslautern und viele Grab- und Ehrendenkmale an.

In Mitteldeutschland eröffnete *Johannes Schilling* in Dresden die Reihe seiner Denkmäler mit der *Schiller*-Statue für das große *Schiller*-Fest in Dresden im Jahre 1859. Die in Sandstein ausgeführten vier Gruppen der Tageszeiten, welche die große Freitreppe der Brühlschen Terrasse schmücken, sind weltberühmt. Auf

271.
Schilling.

der Brühlschen Terrasse selbst steht das in seiner Schlichtheit packende *Rietzschel-Denkmal* und vor dem Dresdener Opernhouse das Reiterstandbild des Königs *Johann von Sachsen*. Von den zahlreichen Werken, die *Schilling* für andere Orte schuf, seien genannt das Kaiser *Maximilian-Denkmal* für Triest, das Kriegerdenkmal für Hamburg, eine *Phidias*-Statue für das Museum in Leipzig, das *Schiller-Denkmal* für Wien und das Reformationsdenkmal für Leipzig. Vor allem aber ist er der Schöpfer des Germania-Nationaldenkmals auf dem Niederwald.

^{272.}
Denkmal-
bewegung im
nördlichen
Deutschland.

Die Thaten *Klenze's* und *Schwanthaler's* sind leuchtende Punkte der deutschen Denkmalbewegung dieser Zeit im Süden. Im Norden sah es weit weniger hoffnungsvoll aus; hier war kein *Ludwig*; hier fand sich nicht in diesem Mafse die Begeisterung für deutsche Art und für deutsches Land. In den dreissiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts, unter der Herrschaft des deutschen Bundestages, bestand hier eine Enge und Kleinlichkeit des politischen Denkens, eine Aermlichkeit und Dürftigkeit der wirtschaftlichen Entwicklung, eine Bedrückung des ganzen menschlichen Daseins, daß an irgend eine ideale Regung nicht zu denken war. Als der Minister *Stein* und die in seinem Gedankenkreis lebenden Männer Hoffnung hegten auf eine nationale Einigung Deutschlands zu einem Staatswesen der Kraft und der Vergangenheit, da scheiterten die darauf gerichteten Bestrebungen an der Eifersucht der Fremden und an der Uneinigkeit der deutschen Großmächte und Einzelstaaten. Noch im ersten Menschenalter nach den Kämpfen von 1813 und 1815 war es ein Vergehen, deutsche Gefühle zu hegen, und es war mit schweren Strafen bedroht, für eine bessere nationale Gestaltung des deutschen Staates sich auszusprechen. Erst als eine große Volksbewegung mit stark ausgeprägten Parteigegensätzen, vom Auslande kommend, eintrat, da begann die Zeit der Ausbildung eines reicherer, der wirtschaftlichen und der geistigen Kultur gewidmeten Lebens.

Es hat jedoch in dieser Zeit nicht an Künstlern gefehlt, deren Werke auch unter dem veränderten heutigen Maßstabe mit Ehren bestehen. Freilich zeigen sie mehr oder weniger das Bild der Abhängigkeit der immer noch vorherrschenden Antike, deren Einfluß bis weit in die Mitte des Jahrhunderts hinein sich verfolgen läßt. Aber was diese Künstler schufen, hat einen eigentümlichen Charakter; es verrät den inneren Kampf zwischen Griechentum und Deutschtum, und es gewinnt mit diesem Kampfzeichen ein höheres, vertiefteres Interesse. Dieser Kampf währt im Norden nicht so lang, wie im Süden. Die Antike hatte hier *Rauch* schon früh durchbrochen.

^{273.}
Schievelbein.

Die Traditionen der *Rauch'schen* Schule pflegte dann *Hermann Schievelbein* (1817—67). Von ihm stammt die Gruppe der Berliner Schloßbrücke, Athene, den Jüngling im Gebrauch der Waffen unterweisend. *Julius Leßing* röhmt ihm eine »eigentümliche Meisterschaft, antike Formen mit neuem geistigen Leben zu erfüllen und sie unserer Empfindungsweise anzubekommen« nach. Er schuf für die Marienburger Nogatbrücke das Kolossalbild des *Hermann von Salza*. Sein Hauptwerk ist das *Stein-Denkmal* auf dem Dönhoffsplatz in Berlin. Darin kommt in einem noch bescheidenen Mafse das Bestreben zum Ausdruck, einen Mittelweg zwischen realistischen und idealistischen Motiven und Formen einzuhalten; dies entsprach der etwas zögernden Natur des Künstlers am meisten.

^{274.}
*Emil, Albert
und Wilhelm
Wolff.*

Emil Wolff (1802—79) setzte indessen noch die klassische Richtung *Thorwaldsen's* fort und bildete 1846 die Gruppe der Viktoria, den Jüngling in der Geschichte unterweisend, auf der Schloßbrücke in Berlin; von seiner Hand röhren ferner

Porträtsstatuen von *Thorwaldsen*, *Winckelmann*, *Niebuhr* und *Palestrina* her. — *Albert Wolff* (1814—92) dagegen half *Rauch* am Denkmal *Friedrich des Großen* in Berlin und arbeitete in dessen Richtung weiter. Von ihm röhren die Reliefs am Kriegerdenkmal im Invalidenpark zu Berlin, die 1853 auf der Schlossbrücke in Berlin aufgestellte Marmorgruppe des Kriegers, der von Pallas in den Kampf geführt wird, die Kolossalstatue *Friedrich Wilhelm IV.* am Königsthor in Königsberg her. In Hannover errichtete er 1861 das ehele Reiterstandbild des Königs *Ernst August*, im Lustgarten in Berlin das nicht sehr glückliche, figurenreiche Reiterstandbild *Friedrich Wilhelm III.* Die Treppenwange des Alten Museums in Berlin bereicherte er mit der Erzgruppe des Löwenkämpfers, Ludwigslust mit der Statue des Großherzogs *Friedrich Franz I.* von Mecklenburg-Schwerin, die Siegesfahne in Berlin mit dem Bronzerelief des Einzuges der siegreichen Truppen 1871 und den Platz vor dem Kriminalgericht in Berlin mit der Löwengruppe.

Ungefähr um dieselbe Zeit lebte *Wilhelm Wolff* (1816—87) und bildete seine berühmten Tiergruppen, unter ihnen die Ebergruppe im Jagdschloss Grunewald bei Berlin, die Gruppe der sterbenden Löwin im Tiergarten zu Berlin u. f. w. Von seiner Hand sind auch eine kolossale Erzbüste *Herder's* für dessen Geburtsort Mohrungen, die Erzstatue der Kurfürstin *Luisa Henriette* in Oranienburg und das Standbild *Friedrich des Großen* in Liegnitz.

Im letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts tritt *Rudolf Siemering* in Berlin (geb. 1835) in die Reihe der deutschen Denkmalkünstler ein. 1877 wird von ihm ein Denkmal *Friedrich des Großen* in Marienburg enthüllt, dessen Sockel vier Gestalten deutscher Hochmeister umgeben. Das zum Siegestor umgewandelte Author in Kassel erhält von seiner Hand zwei Reliefs mit der Darstellung in den Krieg ziehender und heimkehrender hessischer Soldaten. Sein bestes Denkmal, das *Gräfe-Denkmal* in Berlin, vollendete er 1882 und schuf in ihm ein charakteristisches Werk eines Wanddenkmals mit polychromer Tendenz, indem er die Bronzeplatte des berühmten Augenarztes in eine mit grünen Fliesen ausgeschlagene Nische stellte und der Architektur derselben zwei Flügelbauten mit figürlichen Reliefs aus farbiger Majolika, Kranke und Geheilte darstellend, anfügte. Die künstlerische Bedeutung dieses Werkes wird weder durch das *Luther-Denkmal* in Eisenach, noch durch die beiden großen Denkmäler, das 1888 enthüllte figurenreiche Siegesdenkmal auf dem Marktplatz in Leipzig mit der krönenden Figur der Germania, noch auch durch das ebenso umfangreiche, in Bronze gegossene Reiterstandbild *Washington's* für Philadelphia übertroffen.

Entschiedener als die vorgenannten Künstler vollzog der Bildhauer *Reinhold Begas* den Bruch mit der antiken Vergangenheit der Berliner Bildhauerschule; er leitete diese zu dem anderen Gegensatz der realistischen Darstellung über. Er schuf eine Schule, die in unseren Tagen zu der herrschenden wurde, welche sich aber in ihrer späteren Ausbildung nicht geeignet erwies, eine wirkliche und eine deutsche Monumentalkunst hervorzubringen. Die Bildhauerei wurde in Berlin nach einer Periode der formalen Verflachung unter dem Einfluss von *Begas* in ihrem Wirklichkeitsgefühl unzweifelhaft verfeinert und auch auf tiefere Regungen aufgebaut; der Wirklichkeitsgefühl aber, der aus ihr sprach, war doch zu stark, als dass es ihr gelungen wäre, mehr als eine ansehnliche Durchschnittsbedeutung zu erringen. Eher wie jetzt wäre dies am Anfang der *Begas'schen* Periode der Fall gewesen.

Das am 10. November 1871 enthüllte *Schiller-Denkmal* in Berlin z. B. rief

275.
Siemering.

276.
Begas.

damals eine lebhafte Bewegung hervor, die an den Gegensatz zwischen der bis dahin üblichen »Plastik der reinen Form«, der »edlen Körperlichkeit« und der malerischen Wirkung, dem Uebermaß der Bewegung und dem flatternden Raufchen der Gewänder der neuen Darstellungsart anknüpfte. Vor allem fiel die Behandlung der Gewänder auf, die nicht mehr wie früher den Körper durchscheinen ließen, sondern ihn verhüllten. Man tadelte die Formlosigkeit der Glieder und die Absicht, auf Kosten der Wahrheit und Schönheit zu einer ausdrucksvollen Massenwirkung mit Gewändern zu kommen. Man erinnerte sich eines Wortes *Ludwig XIV.* über *Coustou*: »Sein Marmor lebt«, um die zu grose Behandlung der Glieder zu tadeln. Und doch schuf *Begas* in den Gestalten der Lyrik, der Tragödie, der Geschichte und der Philosophie Figuren von modernem Gefühl und freier Auffassung. Daselbe bezieht sich auch auf die Hauptfigur, die gleichfalls im groszen und ganzen nicht den Beifall der damaligen Beurteiler fand. »Diese Erscheinung hat etwas so Abwehrendes, kalt in sich Geschlossenes, dass sie für alle möglichen Menschen eher sich geziemt als für *Schiller*. Darin kann das Volk seinen Sänger nicht erkennen. Es ist, als ob der Naturalismus *Begas'* sich gefürchtet hätte, sich an dem idealen Dichter in seiner ganzen Kraft zu entfalten oder selbst gehen zu lassen, und doch wäre unzweifelhaft etwas Treffendes zu Tage gekommen, wenn er es gethan hätte. Denn ein Uebermaß von Leben wäre wohl eher zu ertragen gewesen als ein fühlbarer Mangel, wie er jetzt vorliegt⁹⁶⁾.« Man wird mit Interesse dieses Urteil mit der heutigen Beurteilung des Denkmals zusammenhalten. Interessant ist auch die weitere Ausführung, die *Bruno Meyer* an die Beurteilung des Denkmals knüpft. Er beklagt es, »dafs der Dichter, der wie keiner im Herzen der Nation lebt und in ihrem Geiste Gestalt gewonnen hat, noch nirgends in einer wirklich dementsprechenden Weise Gestalt in einem Denkmal gefunden hat. Mit *Goethe* geht es kaum besser. Sollte dies nicht daran liegen, dass die Gedanken, die Ideen, welche durch unsere klassischen Dichter in die Zeit hineingeworfen sind, sich noch nicht so tief eingelebt haben, dass sie in abgeklärter Form in der künstlerischen Darstellung ihrer Urheber wieder erscheinen könnten?« —

277.
Denkmal-
kunst
in Berlin.

Diese Erwägung hängt vielleicht mit dem Charakter der Denkmalkunst in Berlin überhaupt zusammen. Die Stimmen sind keineswegs vereinzelt, welche zu der Ueberzeugung gekommen sind, in Berlin habe die Denkmalkunst nie eine aus der vollen Tiefe der Kunst hervorgehende Entwicklung gehabt. In der That: so lange Berlin in der Kunstgeschichte eine Rolle spielt, ist die Sache des Denkmals immer mehr eine äußerliche, eine notwendige geblieben, selten einem inneren Drange des Künstlers gefolgt, und wo dies der Fall war, wie beim Denkmal *Schlüter's* für den Grossen Kurfürsten und bei den Denkmalentwürfen *Schinkel's*, da blieb der Fall vereinzelt, oder es fehlte dem Entwurf die Ausführung. Zu Beginn des XIX. Jahrhunderts gab *Goethe* in den »Propyläen« eine treffende Charakteristik über die Kunst Berlins, eine Charakteristik, die so fehr das innere Wesen der künstlerischen Atmosphäre von Spree-Athen traf, dass sich *Gottfried Schadow* zu einer scharfen Erwiderung in der »Eunomia« veranlasst sah. *Goethe* schrieb: »In Berlin scheint, außer dem individuellen Verdienst bekannter Minister, der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der profaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Land-

⁹⁶⁾ Siehe: MEYER, B. Das Schillermenkmal von Reinhold Begas. Zeitschr. f. bild. Kunst 1872, S. 97.

schaft durch Ausicht, das allgemeine Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.« Zweifellos ein treffendes Urteil, welches in dem Jahrhundert Berliner Kunstentwicklung nach *Goethe* seine volle Bestätigung findet.

In der ganzen Periode der 50 Jahre nach den Befreiungskriegen zeigt die norddeutsche Denkmalkunst nur ein vereinzeltes Aufflackern, welches nach den Umwälzungen des Jahres 1848 und nach den Kriegen der sechziger Jahre kaum lebhafter wurde. Dann aber kamen die grossen Ereignisse der Jahre 1870 und 1871. Bei ihnen hatte die Muse der Weltgeschichte sinnend verweilt und sie mit leuchtender Schrift in die Geschichte eingetragen und Kunde gegeben von einer Seligkeit, wie sie in grossen historischen Augenblicken alle Klassen der Gesellschaft gleichmäig umfasst, jene Seligkeit, die, nach *Niebuhr's* Ausdruck, der Deutsche im Befreiungsjahre 1813 genoss, die »Seligkeit, mit allen Mitbürgern, den Gelehrten und Einfältigen, ein Gefühl zu teilen«. Aus den Schlachtfeldern erhoben sich neue Ereignisse, neue Bildungen; die Kriegsthaten hatten den Schritt der Geschichte beflügelt; auf den zerstörten Hoffnungen der feindlichen Seite bauten sich die Erwartungen des Erfolges auf. Niemals vorher hatte der Kampf der feindlichen Nationen so sehr, so souverän die ganze Welt beherrschte wie in diesen grossen Jahren. Und doch erscheint es als eine der seltsamsten Abweichungen von der ewig sich fortsetzenden, mehr oder weniger bewegten, jedoch meistens logischen Entwicklungsgeschichte der Kunst überhaupt und insbesondere der Kunst der Denkmäler, dass nach den glänzenden Erfolgen der kriegerischen Ereignisse der Jahre 1870 und 1871, als der goldene Schein des Ruhmes wie ein verklärender Abglanz von den siegreichen Waffen auf die Entstehung des neuen Deutschen Reiches überstrahlte, hier die Kunst der Denkmäler an Umfang der Ausübung wie an Tiefe der Empfindung auf einer sehr bescheidenen Stufe stand. Waren die Gestaltungen der politischen Ereignisse so überraschend gekommen, dass sie das Volksgemüt noch unvorbereitet fanden für die Würdigung der neuen Gröfse? Hatte bis dahin das Volk keine Geschichte gemacht wie der mittelalterliche Mönch in seiner einsamen Zelle seine Chronik, der unbekümmert um Mass und Raum die biblischen Begebenheiten vom Anfange der Welt neben die neuesten Ereignisse stellte und sie beide mit dem Mass feiner engen Zelle mafs? War man von dem lange ersehnten und lange erkämpften reichen Besitz so überwältigt, dass man erst einer Periode der *beata tranquillitas* bedurfte, um sich in die Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart, in die Begebenheiten vor den Thüren zuerst hineinzufinden? War man noch nicht im stande, das neue Weltbild zu übersehen und die Gröfse des Errungenen aus dem Vergleiche zu messen? Fehlte dieses den Stolz erweckende, das Gemüt vertiefende und die Phantasie beflügelnde Bewusstsein? Fast wäre man geneigt es anzunehmen; denn nicht nur das Gebiet der Kunst, sondern alle geistigen Gebiete sind von derselben unbestimmten Stimmung beherrscht. »Bleibt es nicht eine der rätselhaftesten Erscheinungen in der Geschichte deutscher Sitte und Dichtung, dass *Schiller* vor der Schlacht von Jena die „Jungfrau von Orléans“ und den „Wilhelm Tell“ schrieb, während nach der Schlacht von Sedan, in den Tagen *Bismarck's* und *Moltke's*, die bahnbrechenden jüngeren Talente statt Jubeltonen nur Wehrufe und Klageläute über die Lippen brachten (*Bettelheim*)?«

Der Zwiespalt kam namentlich zum Ausdruck in den verschiedenartigen Vorschlägen für ein Siegesdenkmal, die bald nach dem Kriege auftauchten. Man dachte an den Ausbau des Straßburger Münsters; man dachte an ein Bauwerk im Sinne der Walhalla bei Regensburg und der Befreiungshalle von Kelheim. Auch

278.
Denkmalbewegung
nach 1870.

279.
Vorschläge
für
ein deutsches
Siegesdenkmal.

ein deutscher Dom der Invaliden wurde von *A. Teichlin*⁹⁷⁾ vorgeschlagen. Er war gedacht in Form eines zentralen Gotteshauses, zu dessen Rechten sich das Arsenal der Trophäen und die Schlachtengalerie, zu dessen Linken Wohngebäude der Invaliden und Veteranen der Armee sich anschließen sollten. Hinter dem Ganzen war ein Camposanto angenommen, auf welchem sich das Denkmal der Gefallenen erheben sollte. Der Dom der Invaliden selbst aber sollte zugleich das deutsche Pantheon sein, in dem in Zukunft die grossen Männer der Nation begraben würden. Der Urheber des Gedankens dachte dabei offenbar zunächst an das grosse, von *Libéral Bruant* 1671—74 erbaute Invalidenhaus in Paris mit seiner Kuppelkirche und seinem Prunkportal, mit Trophäen und dem Reiterstandbilde *Ludwig XIV.*, und vielleicht noch mehr an das weit grossartigere Invalidenhospital zu Greenwich, das Denkmal für Englands Meeresherrschaft, das, 1667 unter *Karl II.* nach *Webb's* Plänen als Königsschloss begonnen und durch *Wilhelm III.* im Jahre 1694 seines jetzigen Bestimmung zugeführt, durch diesen Umstand die Wandelung von der einseitigen Verherrlichung des Königtums zur Huldigung des Volkes zeigt. Prunkvolle Gröfse spricht aus dieser Anlage in erster Linie; die Ruhmeshalle, die *Naval-Gallery*, die in dem einen Dom eine mächtige Vorhalle besitzt, ist zur Hauptfache geworden, das eigentliche Hospital Nebensache. »Sie ist ein Denkmal irdischen Ruhmes, den siegreichen Kriegern *Ludwig XIV.* und ihrem weltbeherrschenden Könige selbst fast mehr geweiht, als den höchsten Lenkern der Schlachten; reich und vornehm strebt sie empor; jedes Glied, ja selbst die Gestaltung der Kuppel schafft der festlichen Stimmung, der Freude des Sieges dauernden Ausdruck. Es wirkt der Dom wie ein jubelndes Tedeum nach glücklich geschlagener Schlacht⁹⁸⁾.«

An solche Werke dachte man, ohne aber dass es auch nur zu einem Anlaufe gekommen wäre. Man vollendete das *Arminius*-Denkmal auf dem Teutoburger Walde; man errichtete das *Germania*-Denkmal auf dem Niederwalde; im übrigen aber überliess man sich einer materialistisch-pessimistischen Stimmung, welche zunächst die Begeisterung für grosse künstlerische Aufgaben zu ersticken drohte. Dies dauerte einige Zeit, bis plötzlich die Wahrnehmung gemacht werden konnte, dass zwei mächtige Strömungen nebeneinander herlaufen: wissenschaftlicher Materialismus und gesellschaftlicher Pessimismus einerseits und ein unerwartetes Zunehmen der Denkmalbewegung andererseits.

Wie kommt es nun, dass bei einer so ausgesprochen materialistischen Gesinnung der Zeit ein so »altmodisches« Gefühl, wie es sich in der Errichtung von Denkmälern bekundet, sich nicht nur behaupten, sondern ins ungemein entwickeln kann? Wie kommt es, dass da, wo die Wirklichkeit und nur die greifbare Wirklichkeit in der gesamten Kunst so sehr herrscht, das ideale, ungreifbare Bedürfnis, wie es sich in der Bestrebung, Denkmäler zu errichten, ausprägt, fortgesetzt an Bedeutung zunimmt? Der Schlüssel zu diesem scheinbar unlöslichen Gegensatz liegt in der reaktionären Rückbewegung, die sich an jede mit Macht vorwärts treibende Bewegung knüpft. Als die Flut des materialistischen Zeitalters über die Völker der modernen Kultur sich dahinwälzte, da schien es, als ob sie alle Beziehungen zur Vergangenheit abreißen und mit fort nehmen wollte. Es schien nicht nur so, sondern es war tatsächlich der Fall. Mit diesem äusseren Gang der Entwicklung aber hielt nicht gleichen Schritt die psychische Umwandlung des Volks-

⁹⁷⁾ Siehe: Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. VI, S. 169.

⁹⁸⁾ Siehe: GURLITT, C. Geschichte des Barockstils etc. Teil I. Stuttgart 1887, S. 192.

gefühles. Dieses ist beharrend, oft rückschauend, und mit Schrecken musste es bald erkennen, dass ihm das verloren ging, was es seine Ideale zu nennen gewohnt war. Man hatte sich ruhig in ihrem Besitze gewähnt und entdeckte plötzlich, dass sie mit der fortschreitenden Entwicklung davongetragen waren. Man wandte sich zu ihnen zurück und fand sie in den Persönlichkeiten und Ideen, von welchen sie ausgegangen waren. Im Denkmal darauf suchte man sie festzuhalten. Aus dieser Empfindung entstehen allerwärts, wo eine künstlerische Kultur sich regt, die Kriegs- und Siegesdenkmäler, die Denkmäler für Fürsten und Feldherren, für Künstler und Dichter, für Staatsmänner und Gelehrte. Wie das Grabdenkmal den durch Tod Verlorenen in die Erinnerung zurückrufen soll, so soll auch das nicht mit dem Grabe verbundene Denkmal den drohenden Verlust durch Erinnerung aufhalten.

In dieser Stimmung mag *Hermann Grimm* seinen Vorschlag eines deutschen Pantheons gemacht haben⁹⁹⁾. »Dem deutschen Volke, das heute lebt und hofft und arbeitet, wird das Gefühl niemals entrissen werden, dass sein geschichtlicher Adel auf dem beruhe, was seine Denker thaten. Unsere kriegerischen Siege feiern wir mit Recht; in der geistigen Arbeit aber sind wir uns unserer Zusammengehörigkeit am reinsten bewusst. Wie die Griechen einst.

Das deutsche Volk bedarf einer Stelle, wo die ruhmreichsten Vollbringer seiner geistigen Arbeit in Bildnissen und Büsten zusammenstehen. England hat seine Westminsterabtei, Frankreich sein Pantheon. In der Umgegend von Berlin sollte ein passender Platz als Garten freigelegt und der Tempel von Olympia da neu errichtet werden, wie er einst in Olympia stand, und sein Inneres den Dichtern und Denkern des Volkes geweiht sein. Deutschland würde ein Denkmal seiner Gröfse darin besitzen, das, sobald es einmal dastände, unentbehrlich erschiene. Für unsere Generäle haben wir die Ruhmeshallen des Zeughauses als ideale Wohnung. Unsere Helden des Gedankens aber stehen einzeln in Sitzungssälen, Vorplätzen und sonstwo vereinzelt herum, wo niemand sie suchen würde. Es bedürfte nur eines geringen Aufwandes an Mühe und Material, um das friedliche Nationalheiligtum des griechischen Volkes als ein neues Denkmal der deutschen friedlichen Arbeit wieder aufzurichten.«

Der Gedanke des Pantheons für Berlin ist später wiedergekehrt; eine Stelle in der Umgebung des Schlosses sollte eine Ruhmes- und Ruhestätte für die grossen Toten Deutschlands werden. Man dachte an eine nordische Walhalla. Der Gedanke blieb aber in seinen Anfängen stecken. Inzwischen hatte die Reichshauptstadt das Nationaldenkmal für *Kaiser Wilhelm I.* errichtet.

Als die Frage des Nationaldenkmals für *Kaiser Wilhelm I.* aus den Vorwägungen in das Stadium der Entwürfe übergegangen war, wurde von ihm gefordert, es solle ein von der Nation gewidmetes Denkmal werden zur Verherrlichung der grossen Zeit, deren Mittelpunkt Kaiser *Wilhelm I.* bildete. Es solle ein Denkmal der ersehnten und erreichten Ideale des deutschen Volkes werden, das Werden des deutschen Reiches und in der Geschichte dieses Werdens zeigen, dass »niemals die Sehnsucht des deutschen Volkes nach seinen verlorenen Gütern aufgehört hat, dass die Geschichte unserer Zeit und der ihr voraufgehenden erfüllt ist von den Bestrebungen, Deutschland und dem deutschen Volke die Gröfse seiner Vergangenheit wieder zu erringen«. Das Denkmal sollte dem Fremden zeigen,

280.
Deutsches
Pantheon.

281.
National-
denkmal
für
Wilhelm I.

⁹⁹⁾ Siehe: Deutsche Rundschau 1896, S. 263.

dass dem deutschen Volke das Ideal, wie *Lagarde* sagt, kein Leckerbissen, sondern tägliches Brot ist, dass es sich dieses Ideal in dem der Zukunft zustrebenden Leben der Gegenwart geschaffen hat, das auf einer von Sehnsucht und Leidenschaft durchwogenen Vergangenheit gewachsen war; denn nie sind grosse Dinge ohne grosse Leidenschaften hervorgebracht worden.

282.
Kultur
der Zeit.

»Menschen und Völker schreiten auf zwei Wegen vorwärts. Entweder so, dass in langsamem Wachstume sich jedes Höhere aus dem nächst Tieferen, jedes Vollkommenere aus dem nächst weniger Vollkommenen entwickelt, oder aber so, dass, nachdem elementare Gewalt den ungenügenden Zustand der Dinge über den Haufen geworfen hat, infolge des Unglücks die Betroffenen, welche nunmehr vor dem hellen Tode stehen, sich gezwungen finden, alle ihre Kräfte zur Herstellung eines genügenden Zustandes einzusetzen. Menschen und Völker kommen also zu ihrem Ziele entweder so, wie die Pflanze zu dem ihren kommt, oder aber wie der Schiffbrüchige zu dem seinen, der auf einer Planke des zerstörten Schiffes treibt und einen Fetzen Segel mit der äußersten Anstrengung und dem schärfsten Nachdenken dazu nützt, dass er ihm zur rettenden Küste zu gelangen helfe¹⁰⁰⁾.«

So etwa war die Lage der Dinge nach Jena. Aber schon seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ist eine Bewegung wahrzunehmen, »in welcher die Deutschen sich zur bewussten Erfüllung ihrer Bestimmung unter den Nationen zu erheben trachten¹⁰¹⁾«. *Herder* schreibt seine Ideen über Natur und Geschichte nieder und hält mit ihnen die gebildete Welt im Banne. *Lessing* verfasst das Drama von der menschlichen Duldsamkeit; *Goethe* und *Schiller* gehen als glänzende Gestirne auf und schenken dem deutschen Volke ihre unsterblichen Werke. Die Philosophie des Königsberger Philosophen bringt eine Umwälzung im Denken hervor; sie verkündet theoretisch den kategorischen Imperativ der Pflicht, den *Friedrich der Große* praktisch lebt. *Schiller* überträgt das *Kant'sche* Prinzip der allgemeinen Gesetzmäßigkeit des Handelns auf seinen *Wallenstein*. *Fichte*, *Schelling* und *Hegel* folgen den Spuren *Kant's*. *Schleiermacher* entwickelt die Religion aus der reinen Innerlichkeit des Seelenlebens. *Friedrich August Wolf* giebt dem Studium des Altertums, sowie der gelehrten Bildung neue Impulse. *Schinkel*, *Drake* und *Thorwaldsen* übersetzen diese Impulse in Wirklichkeit. . . . »Man ist freudig gestimmt, ja enthusiastisch gehoben in glücklichem Schaffen und fühlt sich dabei auf der Höhe aller bisherigen Leistung¹⁰²⁾.«

Es weht uns aus allen diesen Aeußerungen ein Geistesfrühling und eine Rückkehr zum Selbstbewusstsein entgegen, welche die Entwicklung des nationalen Gedankens stärken. Es kam das Zeitalter der deutschen Erhebung, dem deutschen Volke war ein verzweifelter Kampf aufgezwungen; es blieb Sieger. Durch eine Reihe aus dem zentralistischen Verwaltungsprinzip Frankreichs herübergenommener praktischer Verwaltungsmassnahmen, durch die Abrundung und Festigung der süddeutschen Staaten förderte *Napoleon* praktisch den Gedanken der deutschen Einheit, der stets in der Seele des deutschen Volkes latent lag; aus den einzelnen Staaten schuf er die Pfeiler, welche das Gewölbe der nationalen Zugehörigkeit miteinander verband. Preussen tritt an die Spitze der kommenden Bewegung. Schon im Frühjahr 1813 fordert *Fichte* für Preussen die Führung in Deutschland, das sich zu einem »Reiche der Vernunft« erweitern müsse.

¹⁰⁰⁾ Siehe: *LAGARDE*, Deutsche Schriften, S. 401.

¹⁰¹⁾ Siehe: *SCHERER*, W. Zur Geschichte der deutschen Sprache, Berlin 1868, Vorrede.

¹⁰²⁾ Siehe: *EUCKEN*, R. Die Lebensideale zu Beginn und am Schluss des 19. Jahrhunderts, Allg. Zeitg. 1891, Beil. Nr. 2.

Die nun folgende Bewegung setzte sich zusammen aus dem aus dem Anfang des Jahrhunderts herübergewonnenen Idealismus und aus dem von Königsberg verbreiteten kategorischen Imperativ der Pflicht. In der langen Zeit von 1814—70 ist der Gedanke der Einheit nicht aus der Sehnsucht des Volkes entchwunden; man schwankte nur, ob man ihn mit oder ohne Österreich, welches das Volk als den deutschen Kaiserstaat betrachtete, verwirklichen wollte. Die Romantiker wiesen mit Begeisterung auf die Nation hin, die ein Jahrtausend hindurch auf unzählige Schlachtfelder der Waffen, des Gedankens und der Arbeit ihre Siegesmale gepflanzt habe. Sie besangen die Schönheiten des Vaterlandes, den grünen Rhein mit seinen fagenumwobenen, altersgrauen Burgen, wo die Traube glüh' und das deutsche Lied schalle. Das deutsche Mittelalter mit seinen Gefängen und Gestalten wurde wieder lebendig; die Nibelungen erwachten; im Kyffhäuser regte sich's. Eine neue deutsche Kunst erwuchs; der Deutsche vermochte sich wieder an seiner Nation zu erfreuen.

Aber der Begeisterung und dem Idealismus fehlte der Boden der Wirklichkeit. »Die Blüte dieses nationalen Idealismus, dieses Schwärmens ins Blaue war die Erhebung des Jahres 1848.... Es war seit der Reformation das erste Mal wieder, dass die Deutschen als Volkseinheit auf der Bühne der Welt erschienen mit der Absicht, ihr Reich zu gründen.« Alles beugte sich vor dem Volkswillen; die Vorurteile der religiösen Bekenntnisse, der Unterschied der Stämme des Nordens und des Südens waren verwischt. Man schwärmte aber in für jene Zeit noch unerreichbaren Idealen; deshalb blieb, wie 1806, so auch jetzt der Sturz nicht aus. Dann aber neigte man erreichbaren Zielen zu, und nun ist die Entwicklung, unterstützt durch die Schiller-Feier des Jahres 1859, eine stetige. Die deutsche Volks- und Kaiserfrage tritt immer lebendiger vor das Volk. Sie birgt ein gutes Stück unverfälschter deutscher Geschichte, aufgezeichnet vom Volksgeiste selbst und am Herzen des deutschen Volkes erlauscht; sie ist die Trägerin der geheimen Sehnsucht der Jahrhunderte. »So sicher wie die Ströme seewärts fliesen, wird es zu einem Bunde der Deutschen unter Preussens Leitung kommen,« schreibt *Sybel* 1861 in einer Schrift mit dem Titel: »Die deutsche Nation und das Kaiserreich.«

Die Sage ist erfüllt. Auf der Berghöhe des Kyffhäuser türmt sich ein weit-schauendes Wahrzeichen als Bestätigung auf. 1070 Jahre nach *Karl dem Großen* ersteht in der Weihnachtszeit des Jahres 1870 das deutsche Kaisertum. »Mit tiefem Erstaunen betrachtet wohl jeder Zeitgenosse die Unzerstörlichkeit und Kontinuität der Reichsidee und ihre Transformation durch das moderne Prinzip der Gewissensfreiheit und der Nationalität.« (*Gregorovius*.)

In diesem Werden steht *Wilhelm I.* Sein Leben fällt zusammen mit der Entwicklung des Einheitsgedankens seit dem Ende des XVIII. Jahrhunderts. Seine Erziehung, sein Wirken sind Ergebnisse dieser Entwicklung. Er gehört dem XIX. Jahrhundert an, dem Jahrhundert, »deffen Ideale und Probleme innerhalb dieses Zeitraums politisch, künstlerisch und wissenschaftlich erfüllt wurden oder sich ausgelebt hatten.« (*Karl Frenzel*.)

Auf diesem nationalen Prozess hätte sich die Gestalt eines deutschen Nationaldenkmals für Kaiser *Wilhelm I.* aufbauen müssen. Denn »die nötige Wesenheit erteilt« nach *Rumohr* »dem Kunstwerk dessen unmittelbarer Zusammenhang mit dem gesamten Leben der Zeit, aus deren echtem, tiefgefühlten Verlangen und Bedürfnen daselbe hervorgegangen ist.« Diese Gedanken und Ergebnisse sind so groß, so tief,

bewegen so fehr das Herz des Volkes, dass nur ein Denkmal, welches unter Anwendung der grössten Mittel der Kunst, aus der Zusammenwirkung der drei Künste hervorgegangen ist, sie sichtbar darzustellen vermag.

Die psychologische Wirkung des architektonischen Raumes und der architektonischen Linie ist bei den Italienern allzeit in hoher Schätzung gewesen und hat auf die Gestaltung z. B. des italienischen Nationaldenkmals für *Viktor Emanuel* bestimmenden Einfluss ausgeübt. Von der Höhe des kapitolinischen Hügels schaut es in grossen Linien auf das Volk herab, in seiner Höhe und in seiner machtvollen Entfaltung an die Gröfse des Errungenen erinnernd. Eine gewaltige, 110 m breite Halle spannt sich zwischen zwei Eckbauten und bildet mit diesen den mächtigen Hintergrund für die Reiterstatue des Königs. Der grösste Teil der Arbeiten, welche zum Wettbewerb dieses Denkmals einliefen, hatte der natürlichen Empfindung stattgegeben und der Architektur die Hauptrolle zugewiesen; sie bildet immer wenigstens den Hintergrund aller dauernden Kunst. Was wären die arabischen Dichtungen ohne die arabische Architektur? »Auf welcher Stufe,« sagt *Schinkel*, »nun auch das Baukunstwerk unter den übrigen Künsten stehen möge, immer hat es vor ihnen den Vorzug, dass es mit der Darstellung des Ideals den realen, wirklichen Gehalt seiner Darstellung verbindet, dahingegen in den übrigen Künsten nur absolute Darstellung stattfindet; dass das Ideal der Baukunst eine eigentümliche Schöpfung des Geistes im Grundprinzip ist, dahingegen bei den übrigen das Ideal aus den aufser dem Geiste schon vorhandenen Gegenständen konstruiert werden kann.«

284.
Denkmal-
entwürfe
Schinkel's.

Wir haben eine Reihe klassischer Vorbilder für die Gestaltung eines deutschen Nationaldenkmals: die Entwürfe *Schinkel's* zu einem Denkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin und zu einem Denkmal *Friedrich des Grossen* für Berlin. Der Plan eines Denkmals zur Erinnerung an die Grobstthaten des preussischen Volkes auf dem Kreuzberge war in den grössten Zügen gedacht. Schon vom Halleschen Thor aus sollte eine breite Straße zu einem in den stadtlichsten Abmessungen gehaltenen Terrassenbau führen, auf dem das Siegesdenkmal errichtet werden sollte, für das verschiedene Entwürfe hinterlassen sind. *Schinkel* schwankte zwischen der Gestalt eines gotischen Turmbaues, der in wesentlich kleineren und bescheideneren Verhältnissen in dem heutigen Denkmal zur Ausführung gekommen ist, und zwischen der Gestaltung in antikem Sinne als eines Siegesdenkmals mit der Darstellung des von einem Adler zum Himmel getragenen Helden, mit Reliefbildern, mit symbolischen Darstellungen des Sieges, der Trauer und der Verewigung des Helden.

Die Entwürfe für das Denkmal *Friedrich des Grossen* zeigen eine grosse Mannigfaltigkeit des Gedankens und beziehen die Architektur in teils bescheidenem, grösstenteils aber in einem alle anderen Künste weitaus überragenden Masse in die Wirkung ein. *Schinkel* vereinigte gleich den Künstlern der grossen Zeiten architektonisches, malerisches und bildnerisches Empfinden und Können in sich. Der schlichteste der Entwürfe zeigt eine Quadriga auf einem Unterbau von freistehenden Pfeilern, die durch symbolische Figuren *en ronde bosse* belebt sind. — Ein zweiter Entwurf stellt das in antikem Sinne aufgefassste Reiterstandbild auf einem hohen, reich mit Reliefzonen geschmückten Sockel vor einem hochragenden Pfeiler, der nach Art der *Trajan-Säule* in wagrechten Zonen bildnerische Darstellungen aus der Geschichte des grossen Königs zeigt, dar. Das ganze umgibt L-förmig eine strenge dorische Säulenhalle. — Ein noch weiter gehender Entwurf beabsichtigt die Aufstellung einer trajanischen Säule im Schnittpunkte der Achse der Straße Unter den Linden

und der Achse der Universität. Die Säule ist ringsum von einer im Grundriss quadratisch gehaltenen dorischen Halle umgeben, durch welche, ähnlich wie beim Brandenburger Thor, der Verkehr geleitet ist. — Für eine Stelle an der Schloßbrücke, im Zuge der Schloßfreiheit, sind zwei Entwürfe gedacht, von welchen der eine das Schwergewicht in eine in den größten Abmessungen gehaltene Reiterstatue, wieder in antikem Sinne, legt, die frei über eine dorische Gedächtnishalle hinausragt, der andere dagegen auf das Motiv der Quadriga zurückgeht, die auf einem dorischen Peripteros ruht. — Auch den Versuch einer Höhenentwicklung durch Aufeinanderstürmung von drei Geschossen hat Schinkel ange stellt. Auf hohem Sockel mit breiter Freitreppe erhebt sich ein dreigeschossiger korinthischer Hallenbau, dessen innere Wände auf das reichste mit Skulpturen und Malereien geschmückt sind. Das unterste Geschoss enthält eine Nische mit einer Figur allegorischen Charakters. Den oberen Abschluss des Denkmals bildet ein quadratischer Karyatidenbau, der durch eine Nike bekrönt ist. Das Ganze ist von antikem Geist durchdrungen. — Der weitaus bedeutendste aber aller dieser Entwürfe ist derjenige, der für eine Stelle ausersehen war, an der heute die Kaiser Wilhelm-Brücke liegt. Auf einem Pfeilerbau, ähnlich dem an erster Stelle genannten, zieht eine Quadriga einher, das Ganze umgeben von einer weiten Halle in korinthischem Stil. Denkmal und Halle aber werden überragt von einem korinthischen Peripteros, der als Ehrentempel gedacht ist und in der Gesamtanlage etwa an die Nationalgalerie in Berlin erinnert.

Zum Schluss sei noch das *Pentazonium Vimariense*, das Denkmal, welches der Stadtrat von Weimar im Jahre 1825 zum Andenken an die 50jährige Regierungs- und Vermählungsfeier Herzogs Karl August mit der Herzogin Luise durch den Oberbaudirektor C. W. Cou dray entwerfen ließ, erwähnt. Ein Auszug aus der dem Entwurf beigegebenen Erklärung möge das Denkmal erläutern.

285.
*Pentazonium
Vimariense.*

»Idee des Ganzen. Nach Art der römischen Septizonien erhebt sich auf einem fünf fachen, die Ereignisse in jedem der fünf Jahrzehnte von 1775—1825 bezeichnenden Unterbau der Tempel höchsthires Ruhmes.

Zonium I. Feste Substruktion im Viereck zu 100 Fuß; an den Seiten in Bas relief: Karl August beim Antritt seiner Regierung ausgezeichnete Männer in allen Fächern um sich versammelnd, mit denen er das Große und Schöne vorbereitet, wodurch seine fünfzigjährige Regierung verherrlicht worden.

Zonium II. Dorische Säulen halle; darin Fries mit Waffen, in Beziehung auf den französischen Revolutionskrieg, welcher dem herzoglichen Hause und dem Lande mancherlei Gefahren und Drangsal herbeigeführt. In Nischen: nebst den Statuen des Krieges schützende Götter, in dankbarster Erinnerung an die Rettung Weimars von Brand und Plünderung nach der Schlacht bei Jena durch Luise. — In den Metopen: Attribute der Künste und Wissenschaften, zur Bezeichnung, dass auch in drangvollen Tagen Weimar der Sitz der Musen und des Schönen geblieben, und dass damals die Erneuerung des 1774 durch Feuer zerstörten herzoglichen Residenzschlosses, der Bau des römischen Hauses, die Parkanlagen und dergleichen mehr stattgefunden.

Zonium III. Dem fürstlichen Familienglücke geweiht, daher mit Kränzen und Blumen gewinden festlich geschmückt. Das höchste Jubelpaar auf einer freistehenden Quadriga, geleitet von Hymens Herolden; rechts und links in Bas relief die erlauchte Familie der Gefeierten.

Zonium IV. Jonische Säulen halle mit Tripoden, Votivtafeln und Bas reliefs in Beziehung auf das ausgezeichnete Vieles, was Karl August zur Beförderung der Kunst und Wissenschaft gethan. Die Büsten von Wieland, Herder, Schiller, Goethe und anderen vorzüglichen Gelehrten und Dichtern, die unter ihm in Weimar und Jena, dem früheren

Mittelpunkte des gebildeten Deutschland, gewirkt und geschaffen, sind in der Halle aufgestellt. Ueber dem Hauptgesims in Ranken: Masken und Lyren, den Kulminationspunkt des deutschen Theaters in Weimar andeutend.

Zonum V. Aus dem Kern auftreibendes Mauerwerk mit reichem Gesims, in dessen Fries ein umgürter Eichen-, Lorbeer- und Aehrenkranz von Palmen umwunden. An der anderen Seite in Basrelief: *Karl August* auf dem grossherzoglichen Throne, seinem treuen Volke nach dem errungenen Frieden eine beglückende Regierungsverfassung gebend, und das Gemeinwohl durch vielfache Anstalten und Bauwerke begründend und fördernd.

Auf dem fünften Zonum: der Tempel höchstihres Ruhmes. Korinthische Säulenhalde mit aller Pracht der Architektur. Im Innern die Statue des Vaterlandes, auf deren Aegide die höchsten Namen: *Karl August* und *Luisa* im Strahlenglanze. Aus Kassoletten emporsteigende Flammen, als Bild der Liebe des Volkes und der allgemeinen Wünsche für die fernere Erhaltung des hohen Jubelpaares, dessen teures Leben zwei brennende Kanaber bezeichnen. Endlich auf den Giebeln geflügelte Viktorien mit Kränzen, gewunden zu dieser in der sächsischen und deutschen Geschichte stets denkwürdigen doppelten Jubelfeier.«

286.
National-
denkmal
für
Wilhelm I.

In diesem Programm sind auch die Grundzüge für ein Nationaldenkmal für Kaiser *Wilhelm I.* enthalten. Aber wie dieses Denkmal, gleich den *Schinkel'schen* den Strömungen der Zeit entsprechend, durchaus von antikem Geiste durchweht ist, so hätte das Kaiser *Wilhelm*-Denkmal in Berlin ein deutsches Denkmal sein, in Gestaltung und Schmuck zeigen sollen, dass seine Künstler deutsch gefühlt haben, etwa so wie es *Volz* in Karlsruhe verstanden hat, deutschen Charakter in einen Entwurf für den bildnerischen Schmuck für das Kyffhäuserdenkmal zu legen. Er stellte der Figur des Kaisers die Kraft des deutschen Volkes zur Seite, welche durch ihn zuerst zu einer Einheit zusammengefäßt ist. Sie ist verkörpert durch die Heldengestalt *Siegfried's*, der den Drachen der Zwietracht überwunden, der die äusseren Feinde geschlagen und die Kriegsfackel gelöscht, dessen Adler die um den Berg kreisenden Raben verscheucht hat. Dem Kaiser voraus fliegt der Sieg in der Gestalt einer Walküre, Lorbeeren auf seinen Weg streuend und ihm huldigend. In einem reichen Fries ist der getötete Drachen und der abgewehrte Neid dargestellt; aus dem Boden steigt Hertha mit der Krone *Barbarossa's*. An sie schliesst sich das Bild des Friedens in Gestalt einer auf Erntegarben lagernden weiblichen Gestalt mit Kindern. Hierin liegen deutsche Sinnigkeit und deutsches Gemüt.

Das Werk, welches zur Verherrlichung der Glanzzeit des Deutschen Reiches und seines Gründers errichtet wurde, ist aber leider kein Denkmal geworden von Vaterland und Deutschtum, kein Werk, dessen Gestalt aus der Geschichte und aus der Volksstimmung entspringt, aus dem ein Nationalgeist spricht, wie aus der Iliade und der göttlichen Komödie. Es zeigt nicht, dass das Reich der Triumph einer langen Kulturarbeit ist und errungen wurde, »wie alle Siege auf dem Felde der Thatsachen errungen werden: durch Verwendung der Kraft im Dienste der Idee« (*Honegger*). Das Denkmal ist kein Kunstwerk wie die 9. Symphonie oder wie *Faust*; es hat nicht die Züge, für die der ahnungsvolle deutsche Volksgeist ein sinniges Auge besitzt, mit denen er selbst im Laufe der Jahrhunderte das Kaiserbild geschmückt. Es ist kein Werk, welches in sich eine Kunst birgt, welche so in Fleisch und Blut ihres Urhebers übergegangen ist, dass man von ihm sagen kann, wie der Bischof *Nikolas* in den »Kronprätendenten« von *Ibsen* zu *Jare Skule*: »Er ist solch ein Glücklichster, dem die Forderungen seiner Zeit wie eine Fackel ins Hirn flammen . . . und ihm einen neuen Weg weisen, den er geht und gehen muss, bis er das Volk aufjubeln hört.«

In seinem Werke »Christian Daniel Rauch, Leben und Werke« (Berlin 1891) fragt Karl Eggars: . . . »wenn wir im Hinblick auf Rauch's Friedrich-Denkmal Kugler's Worte wiederholen müsten, ‚dafs in diesem Werke künstlerische Probleme vorliegen, deren vollständige Erfüllung, im Fall sich die Gelegenheit dazu findet, wiederum neuer Meisterhand harrt‘, so ist eben jetzt die Zeit gekommen, in welcher der Meisterhand die Gelegenheit geboten wird. Deutschland fordert sein Kaiser Wilhelm-Denkmal. Wie auch die Lösung dieser herrlichsten aller plastischen Aufgaben ausfallen mag: die Nachwelt wird darin besiegt sehen, ob das Ende unseres Jahrhunderts noch dem Verfall des Epigonentums des letzten Menschenalters angehört oder aber ein neuer Auffschwung der monumentalen Plastik beginnt, der dort anknüpft und weiterstrebt, wo dem Streben der höchsten bildnerischen Kraft unserer Zeit ein Ziel gesetzt war: der Kraft des Altmeisters Christian Rauch.« Das Denkmal hat gezeigt, dass das Ende des Jahrhunderts noch dem Verfall des Epigonentums gehört.

Im »Pan«¹⁰³⁾ charakterisiert Alfred Lichtwark das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin mit folgenden allgemeinen Worten: »Das Riesenwerk von Reinhold Begas, das in so unwahrscheinlich kurzer Zeit fertiggestellt wurde, geht nach seinem Inhalt nicht auf das Denkmal Friedrich des Großen zurück, das ein Kompendium der Zeitgeschichte darstellt. Es führt vielmehr die Reihe der allegorisch-dekorativen Sockelbildungen der Denkmäler des Großen Kurfürsten und der Könige Friedrich Wilhelm III. und Friedrich Wilhelm IV. weiter, alle drei in Massen und Massen gigantisch überbietend. Dass es im Prinzip nicht als Geschichtsbild aufgefasst wurde, scheint ziemlich allgemein Zustimmung zu finden. Es ist in der That kaum auszudenken, wie dieser Sockel und diese Säulenhalde mit der starren, wägbaren Historie statt mit der flüssigen, allgefügten Allegorie hätte dekoriert werden sollen. Niemand wird ernstlich wünschen, an Stelle der Viktoren, Löwen und Genien die Paladine des Helden und die großen Männer der Kunst und Wissenschaft, durch deren Dasein das Zeitalter Wilhelm I. wie ein Hochgebirge am Horizont unserer Geschichte aufragen wird, als dekorativen Schmuck des Sockels und der Halle zu erblicken.« Es kommt auch hier, wie in aller Kunst, auf das Wie an, nicht auf das Was. Auch das Kaiser Wilhelm-Denkmal hätte ein Denkmal der Zeitgeschichte sein müssen; dazu aber hätte es des architektonischen Grundgedankens nicht entbehren können.

Die moderne Denkmalkunst entwickelte sich unter dem Einfluss der italienischen Renaissance, die das plastische Denkmal zuerst in Gegensatz zu dem architektonischen gebracht und dem Bildhauer eine führende Stellung in der Denkmalkunst errungen hat. Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin von Reinhold Begas ist einer der letzten und bedeutendsten Ausläufer dieser Richtung.

Anfangs begnügte man sich, die Gestalt verdienstvoller Männer in den architektonischen Rahmen eines Grabdenkmals einzufügen. Mit dem steigenden Ruhmssinn aber überwucherte die figürliche und dekorative Plastik bald das architektonische Gerüst, und dieses fiel gänzlich, als an die Stelle des an das Kircheninnere gebundenen Grabmales das Denkmal auf öffentlichen Plätzen trat. Die Mitwirkung der Architektur schrumpfte schließlich auf den Unterbau des Sockels zusammen, so dass sich im Laufe der letzten Jahrhunderte die Ueberzeugung, öffent-

287.
Architektonische
und
plastische
Denkmäler.

¹⁰³⁾ Jahrg. III (1897), Heft 2.

liche Denkmäler seien auschließlich Sache des Bildhauers, zu einem unanfechtbaren Dogma herausgebildet hat.

Solange man sich mit dem Platzdenkmal begnügte, konnte die Bildhauerkunst mit ihren Mitteln allein noch auskommen, namentlich wenn die Plätze ein gewisses Maß nicht überschritten. Unsere Denkmäler von Bildhauern sind, zum grossen Teil wenigstens, Statuen, die meistens nur für die Mitlebenden und höchstens noch für die nächsten Generationen von Bedeutung sind, für die späteren Geschlechter dagegen nur noch kulturhistorisches Interesse haben.

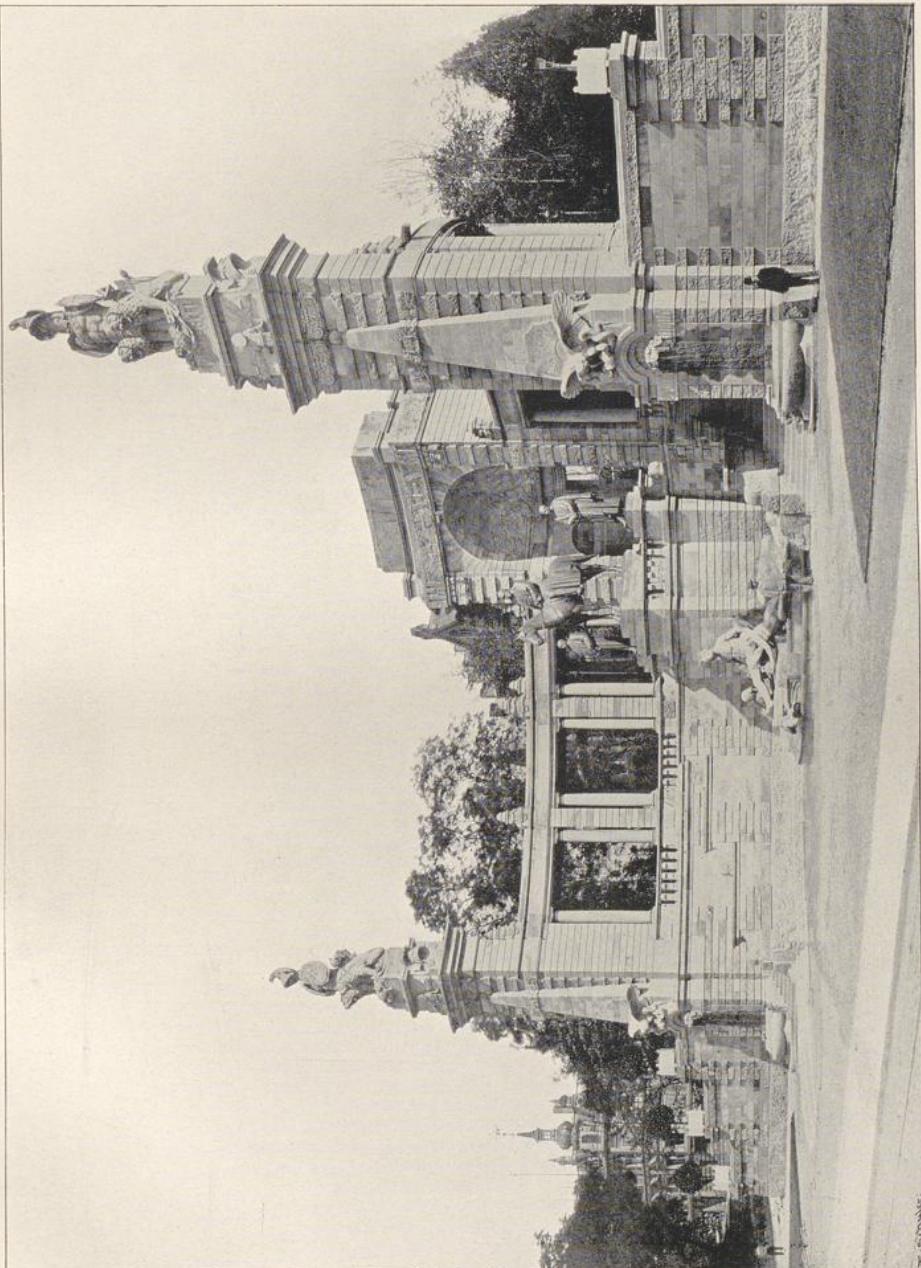
Ein Denkmal von grosser, von nationaler Bedeutung aber soll nicht in erster Linie das Bildnis einer Person darstellen, es soll eine geschichtliche That verherrlichen. Dies kann allein durch ein für die Ewigkeit geschaffenes Bauwerk geschehen, dessen stumme und doch so beredte Sprache der Steine noch in den spätesten Zeiten auf den Besucher wirken, denselben zum Nachdenken zwingen und ihn an den Vorgang, die That, die es verkörpert, erinnern muss!

Als nach dem nationalen Aufschwung unseres Volkes das Bedürfnis entstand, den gewaltigen Vorgang der Wiedervereinigung aller deutscher Stämme von weit in die Lande schauenden Höhen herab durch grosse Denkmäler zu künden, da versagte die Bildhauerkunst durch die Unzulänglichkeit ihrer Darstellungsmittel, und der Architekt trat wieder in seine Rechte. Hier galt es, eine Wirkung ins Erhabene zu steigern, die weltbewegende Bedeutung des Geschehenen zu kennzeichnen; hier musste die Architektur mit den räumlich grossen Mitteln einsetzen, über welche die Bildhauerei nicht verfügen kann. Das klassische Altertum hatte diese Wahrheit noch mehr empfunden als unsere Zeit und deshalb die Baukunst in ausgedehnterer Weise zu seinen Denkmalbauten herangezogen, als es heute der Fall ist.

In unseren Tagen ist durch *Bruno Schmitz* in den Denkmälern auf dem Kyffhäuser, an der Porta Westfalica, am Deutschen Eck bei Koblenz und beim Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig wieder ein Anfang, und gleich in solcher Vollendung gemacht, dass diese Werke wie ein hohes Lied in Stein zu Ehren von Kaiser und Reich wirken. Keines der vorwiegend figürlichen Denkmäler zur Verherrlichung der grossen Zeit des neuen Reiches kommt der Wirkung dieser architektonischen Denkmäler gleich. Was hier angebahnt wurde, ward bei den *Bismarck*-Denkmälern in anderer Weise fortgesetzt.

288.
Bismarck.
Denkmäler.

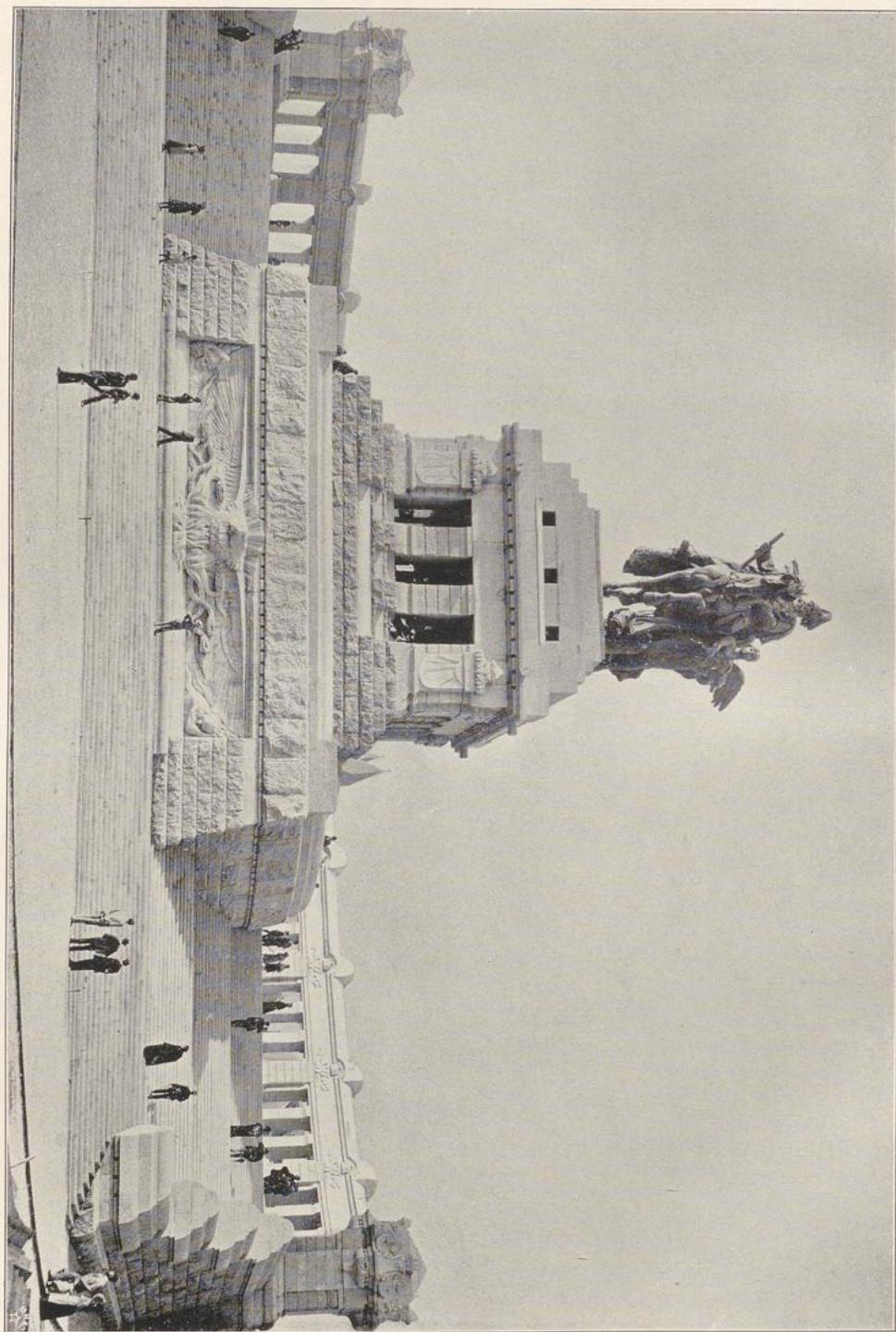
Am 30. Juli 1898 starb Fürst *Otto von Bismarck*, der Schöpfer des neuen Deutschen Reiches, sein erster Kanzler. An einem mythischen Tage, am 1. April 1815 geboren, erreichte er das mythische Alter von 1000 Monaten. Die Weihe des Mythos umgab nicht nur sein Ende; sie umgab schon seinen Lebensabend seit seinem Scheiden aus dem Dienste. Denn nunmehr wurde sein warnendes Wort zum Worte des Propheten; die Periode *Bismarck'scher Staatskunst* lebte fort und lebte, solange ihr Träger lebte. Erst nach seinem Hinscheiden hatte das Volk das Gefühl, dass nunmehr der Abschnitt deutscher Zeitgeschichte zu Ende sei, der den gewaltigen Namen des *Bismarck'schen* führt. Erst als er tot war, kam man zu dem vollen Bewusstsein der Grösse des Verlustes. Und nun trat allerorten das Bestreben hervor, sein Andenken zu erhalten. Dieses konnte aber nicht in der überkommenen Art, welche dem Andenken der anderen nur eben gerecht geworden war, festgehalten werden. Schon in Frankfurt a. M. sollte dem grossen Kanzler ein Denkmal *Schilling's* erstehen, welches seine vom Herkömmlichen abweichende, eigenartige Form auf den Auspruch stützt, den *Bismarck* 1867 that: »Setzen wir



Denkmal für Kaiser Wilhelm I. zu Halle a. S.

Arch.: Bruno Schmitz; Bildh.: Peter Breuer.

Handbuch der Architektur. IV, 8, b.



Denkmal für Kaiser *Wilhelm I.* zu Koblenz.

Arch.: *Bruno Schmitz*; Bildh.: *E. Humann & A. Vogel*.

Deutschland in den Sattel, reiten wird es schon felber.« Eine Germania hoch zu Ross, das bereit zum Ansprung ist, *Bismarck* daneben, dem Ross die Zügel haltend, das ist der Gedanke des Denkmals an der ehemaligen Grenzscheide zwischen Nord und Süd. Urwüchsiger fasste *Theodor Fischer* sein *Bismarck*-Denkmal am Starnberger See auf und fasste die deutsche Studentenschaft ihren Plan. Ueberall in deutschen Landen, wo ein kräftiges Gemeinwesen unter dem Schutze des ge-einten Vaterlandes emporblühen konnte, wo die Alten sich freuen, dass der Traum ihrer Jugend in Erfüllung gegangen, wo die Jungen von der erstrittenen Machtstellung des Reiches den Blick auf hohe, weltumspannende Ziele richten — da werden zum ewigen Gedächtnis des Kanzlers *Bismarck*-Säulen errichtet. Vor ihnen sollen am 1. April, dem Tage, an welchem *Bismarck* vor beinahe neun Jahrzehnten in einem Deutschland geboren wurde, welches wohl einen deutschen Bund bildete, aber kein Deutsches Reich war und alles besaß, nur keine nationale Einheit — an diesem Tage und dann an dem anderen Tage, am 21. Juni, als dem Tage der altgermanischen Sonnenwendfeier, die Deutschen allerorten sich vereinigen zu einem Feste der Freude und sich in aller Zukunft erinnern, dass der Deutsche wieder ein Vaterland besitzt. Am Abend der Gedenktage sollen lodernde Feuerscheine von den Spitzen der *Bismarck*-Säulen herab verkünden, dass der Gedanke an den Kanzler und sein Werk eine lebendige Kraft im deutschen Volke ist, so lange die Säulen dauern. Härtester deutscher Granit wurde für sie gewählt, ein Wettbewerb um ihre Form ausgeschrieben, der wie kein anderer begeisterten Anklang fand. Mit ihm war die Ueberlieferung in der deutschen Denkmalkunst, die immer mehr verflachte, durch einen frischen Strom neuer Gedanken zum zweitenmal seit langer Zeit durchbrochen. Was *Wilhelm Kreis* in Dresden bei Eisenach und an anderen Orten schuf, war neu, groß und dauernd; was er gab, war würdig, der Erinnerung eines Riesen zu dienen. Ihm folgten andere auf der betretenen Bahn, weniger neu, weniger groß, immer aber noch größer als das, was bis dahin dargeboten werden konnte.

Und die dritte Bresche in die verblassende Ueberlieferung legte der Hamburger Wettbewerb des Jahres 1901—02 um Entwürfe für ein *Bismarck*-Denkmal. Nach langer Zeit endlich wieder ein Wettbewerb mit einem der Bedeutung der Aufgabe entsprechenden Ergebnis. Der Bildhauer *Hugo Lederer* und der Architekt *Emil Schaudt* trugen den Sieg davon; sie schufen ein Werk, in welchem die Größe der Form die Größe des Inhaltes deckt. *Lederer* gab *Bismarck* weder als Diplomat, noch als General, noch als Gutsherrn, sondern er schuf seiner mythischen Bedeutung gemäß eine deutsche Idealgestalt im Sinne der alten Rolandfiguren. Er gab seinem *Bismarck* die ruhige Größe und die starre Monumentalität der Denkmäler der früh-mittelalterlichen Periode. Sein *Bismarck* ist mit schwerer Eisenrüstung umkleidet; die Hände liegen vor der Brust auf dem Kreuzgriff des hohen Schwertes; das Haupt ist unbedeckt; von den Schultern fällt ein Mantel in schweren, einfachen Falten herab. Zu Füßen der Figur sitzen, bis zur Kniehöhe reichend, zwei stilisierte Adler. Die Denkmalfigur steht auf einem dreifach gegliederten Postament, dieses auf einer Terrasse mit Freitreppe. Architektur und Figur sind in harmonischer Uebereinstimmung und wachsen zugleich aus den Bedingungen des Geländes heraus. »Wird dann dieser *Bismarck* auf dem Hügel sich erheben und jeden grüßen, der in Hamburg seinen Weg von der Stadt zum Hafen und umgekehrt nimmt, jeden, der von hier aus übers Weltmeer fährt, und jeden, der heimkehrt, als ein Wahrzeichen deutscher

Kraft und Grösse, dann dürfen wir mit stolzer Freude sagen, dass wir endlich ein Denkmal besitzen, das der grossen deutschen Zeit vor einem Menschenalter wahrhaft würdig ist.« (*Max Osborn.*)

Sein erster Bürgermeister, Dr. *Mönckeberg*, fasste die Wünsche Hamburgs für das Denkmal in die folgenden Worte zusammen: »Das Bildnis des Fürsten darf nicht nur den alternden, von der Lebensarbeit ausruhenden, in das Privatleben zurückgetretenen Fürsten darstellen! Um ein vollständiges, seiner würdiges Bild des grossen Reichskanzlers zu gewinnen, müssen wir ihn uns in der Fülle seiner Lebenskraft vorstellen, als den Mann von unbeugfamer Energie, wie er sich schon im Beginn seiner amtlichen Thätigkeit zeigte, als den Diplomaten, der an Feinheit und Gewandtheit seinesgleichen suchte, als den gewaltigen Staatsmann, der auf dem Höhepunkt seines Lebens mit Königen und Völkern spielte, wie mit den Figuren auf dem Schachbrett, oder als den mächtigen Redner, der, ohne jede äussere Kunst der Rede, durch die Kraft seines Willens und die Wucht seiner Worte auf Freund und Feind den Eindruck nie verfehlte. Wir müssen seiner gedanken zu jener Zeit, als er sich selbst den bestgehassten Mann in Deutschland nannte, und zu jener späteren Zeit, als er mit lautem Jubel als der grösste der Deutschen gefeiert wurde. Es ist daher ganz erklärlich, dass in den meisten Denkmälern, die ihm bisher errichtet worden sind, Fürst *Bismarck* in diesem Sinne: als der grosse Staatsmann, der erste Reichskanzler, der gewaltige Redner aufgefasst und dargestellt worden ist. Aber ich meine, dass die volle Bedeutung *Bismarck's* für das deutsche Volk auch bei solcher Darstellung nicht zur Geltung kommt. Immer ist es nur eine Seite des gewaltigen Mannes, die uns vor Augen tritt; immer sind es nur Züge des historischen *Bismarck*, wie wir ihn aus der noch lange nicht abgeschlossenen Geschichte seines Lebens und Wirkens kennen — im Herzen des deutschen Volkes aber lebt Fürst *Bismarck* als ein Ganzes; als eine gewaltige Persönlichkeit, die alle verschiedenen Züge seines Lebensbildes in sich vereinigt und verschmilzt; frei von den Schlacken, die jedem im Kampfe des Lebens stehenden Manne anhaften; frei von den Flecken, mit denen der Parteien Hass und Neid seinen Ruhm zu verdunkeln gesucht hat; frei von den Irrtümern und Fehlern, die *Bismarck* anhafteten wie allen Sterblichen; eine ideale *Bismarck*-Gestalt, der deutsche Nationalheld der neueren Zeit, der Mann, durch den erfüllt worden ist, was das deutsche Volk seit Jahrhunderten ersehnt und in Jahrzehntelangem Ringen vergebens zu erlangen gesucht hatte. So lebt *Bismarck* schon heute in den Herzen der Deutschen; so wird er fortleben, wenn wir, die wir ihn persönlich gekannt haben, nicht mehr am Leben sind, wenn alles Aeußerliche vergessen oder als unwesentlich in den Hintergrund getreten sein wird. So als Idealfigur, als Verkörperung alles dessen, was wir bei dem Namen *Bismarck* denken, bewundern und verehren, so soll meines Erachtens das Hamburger *Bismarck*-Denkmal uns für alle Zeiten sein wahres und grosses Bild vor Augen stellen.« —

Die Absicht Hamburgs, *Bismarck* nicht nur ein Denkmal für die Lebenden zu schaffen, die ihn noch von Angesicht zu Angesicht kannten, nicht nur ein Denkmal zu errichten für Hamburg allein, sondern ein Werk von überragender Grösse am Strande einer Völkerstrasse, ein weithin sichtbares volkstümliches Wahrzeichen, nicht nur der lebendige Sinn, »der die Wege der Zukunft zu sehen weiß, sondern auch der Wagemut, sie zu gehen«, waren die Ursache des ungewöhnlichen künstlerischen Erfolges des Wettbewerbes. In ihm standen alle Richtungen nebeneinander:

»der kühlere Eklektizismus früherer Zeit neben dem erstarkten Wirklichkeitsinn der neueren; Erzeugnisse zierlicher Zuckerbäckerei neben dem plastischen Bombast und der theatralischen Schaufstellung, die gegenwärtig für offizielle Denkmäler an der Tagesordnung sind. Man gewahrte aber auch, wie all diese Erzeugnisse allmählich durch Entwürfe abgelöst werden, die ihre Wirkung in echt steinmässiger Schlichtheit und Geschlossenheit, in Wucht und Grösse suchen — und zwar sowohl im Bau, wie im Bildwerk. Es ist das die entschlossene Abkehr von der eingerissenen Veräusserlichung der Kunst, ihrer Abhängigkeit von der Nachahmung des Fremdländischen in Vergangenheit und Gegenwart, das Ringen nach Schlichtheit, Innerlichkeit und Kraft, kurz, nach einer, manchmal zwar noch etwas ungeschlachten, aber doch ausgesprochen deutschen Eigenart in Wurf und Werk. Mit hoffender Seele erkennen und begrüßen wir diesen starken jungen Trieb unserer neuen Kunst.« (Georg Treu 1902.)

Es ist vielleicht naheliegend, dass die Bedeutung des Hamburger Wettbewerbes zu hoffnungsvollen Blicken in die Zukunft Veranlassung geboten hat. Dr. Edmund v. Sallwürk glaubt, dass neue Grundlagen der Denkmalkunst sich regen, dass der »Bruch mit der landläufigen Anschauung, dass ein Denkmal porträtiertisch gehalten werden müsse«, sich anbahne. Durch die Entscheidung im Hamburger Wettbewerb sei das »Gefühl einer Befreiung« von dem Gedanken hervorgerufen worden, für die Wiedergabe eines Porträts genüge bis zu einem gewissen Grade ein geschickter Punktierer. »Für das herrliche Denkmal aber, den Kranz von *Bismarck-Säulen*, dessenflammendes Band sich lodernd über das ganze deutsche Vaterland schlängen soll, war ein schöpferischer, rein künstlerischer Gedanke notwendig, und dies Ehrenzeichen kündet in seiner Kolossalität den Ruhm des Unsterblichen lauter als das beste Porträt.« Sallwürk wünscht daher, es möge mit der Vorherrschaft des Porträts überhaupt gebrochen werden, »damit andere Ausdrucksmittel auch zu ihrem Recht gelangen und Deutschland nicht nur an Exemplaren von Monumenten numerisch gewinne, sondern das Gesamtbild der künstlerischen Leistung an sich bereichert werde«. Kein Einsichtiger wird sich der Berechtigung dieser Anschauung verschließen können, wenn sie auch in Deutschland nicht bis zum Aeußersten getrieben werden dürfte, die sie in Frankreich anzunehmen scheint. Hier hat sich eine Bewegung zur Errichtung eines Denkmals für den Paladin *Karls des Großen, Roland*, gebildet. Da aber naturgemäß bei einer so legendarischen Gestalt, deren Dasein vielfach überhaupt geleugnet wird, ein Bildnis nicht zu erlangen ist, so meint der »Figaro«, was komme es auf das Gesicht der grossen Männer an? Was man in Marmor oder Bronze darstellen soll, das feien ja nicht sie, sondern ihr Genie oder besser noch ihre Legende. Man könne sogar auf den öffentlichen Plätzen ein Dutzend Statuen aufstellen, welche die grossen menschlichen Tugenden verkörpern: den Mut, die Gabe der Dichtkunst, die Nächstenliebe u. f. w. Und auf dem Piedestal schriebe man im Laufe der Zeiten die Namen derjenigen auf, die diese Tugenden in hervorragendem Masse besessen haben. Da die grossen menschlichen Tugenden in der Zahl beschränkt sind, würde man weniger Statuen auf den Plätzen haben: wie sehr würde die Aesthetik der Städte dadurch gewinnen! Nur die Bildhauer würden sich beklagen. . . .

Kann die Angelegenheit der deutschen *Bismarck-Denkmäler* im eigentlichsten Sinne nach allen ihren Nebenumständen als eine Volkskunst betrachtet werden, eine Kunst, die zugleich vom glücklichsten Gelingen begleitet ist, so muss festgestellt werden, dass die höfische Kunst, die neben ihr herging, nicht im gleichen Masse

289.
Siegesallee zu
Berlin und
die Denkmal-
anlagen vor dem
Brandenburger
Thor.

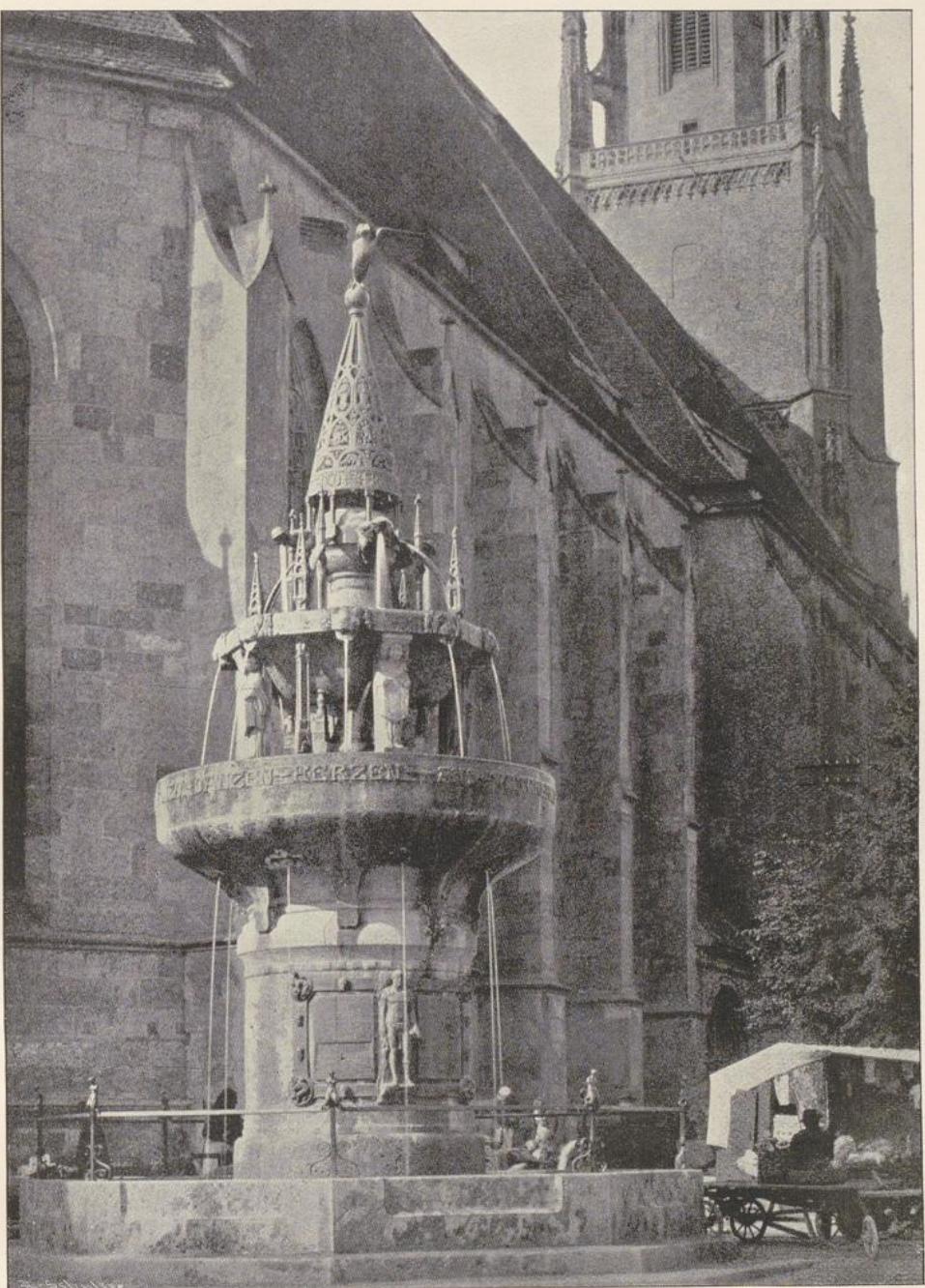
glücklich war. Der Verfasser hat nicht die Absicht, hier in eine Untersuchung darüber einzutreten, ob das Wesen der höfischen Kunst an sich oder das Wesen der Volkskunst zu höheren künstlerischen Leistungen berechtigen; die Ansichten darüber sind geteilt und um so verschiedener, je verschiedener die zeitlichen und persönlichen Begleitumstände sein können. Es handelt sich hier nur um die Feststellung einer Thatache, um die Gegenüberstellung der Denkmalkunst, wie sie uns aus den *Bismarck*-Denkmälern entgegentritt und wie sie die Siegesallee in Berlin beherrscht. Als *Wilhelm II.* am 27. Januar 1895 den städtischen Behörden Berlins den Entschluss ankündigte, die Siegesallee mit 32 Denkmalgruppen nach einheitlichem historischen, nicht aber auch nach einheitlichem künstlerischen Plane zu bereichern, da fand der Gedanke Beifall und Zweifel. Beifall für die dadurch betätigten ideale Gesinnung des Herrschers, Zweifel an der Möglichkeit, diese ideale Gesinnung durch verschiedene Künstlerindividualitäten zu einem harmonischen künstlerischen Ausdruck zu bringen. Der starke dynastische Zug im Wesen des Urhebers der neuen Denkmalstrasse, der an die Fürstenfouveränität des XVIII. Jahrhunderts erinnernde Eigenwillie in der Wahl des Gegenstandes fiele gegenüber der Erwartung einer grossen künstlerischen That nicht in das Gewicht. Wie man heute weiß, hat sich diese Erwartung nicht voll erfüllt. Wenn man dem Volke die Reihe der Standbilder der Herrscher auf brandenburgischem Boden in der Gesellschaft der Herren je zweier ihrer hervorragendsten Zeitgenossen vorführte, so ist der didaktische Wert unbefechtbar, und diese Vorführung wird auch eine lebendige künstlerische Illustrierung der vaterländischen Geschichte sein. Bei allen Vorzügen im einzelnen aber deckt die Kunst der Siegesallee weder den Gedanken, der in ihr liegt, noch erhebt sie das grosse Werk zur Höhe eines künstlerischen Vorbildes.

In einer den Denkmälern der Siegesallee verwandten Art erheben sich vor dem Brandenburger Thor die Denkmäler des Kaisers und der Kaiserin *Friedrich*, jeweils begleitet von zweien der hervorragendsten Zeitgenossen. Das allgemeine Urteil über die Siegesallee erstreckt sich auch auf diese Denkmäler.

290.
Denkmalhof
der Universität
zu Berlin.

Eine ähnlich gross gedachte Denkmalanlage hat die Berliner Universität zu schaffen begonnen. Die Denkmäler dreier grosser Männer stehen bereits vor und in ihrem Vorhof: das Standbild des Staatsmannes, Aesthetikers und Sprachforschers *Wilhelm von Humboldt*, der berufen war, bei der Gründung der Universität in hervorragender Weise mitzuwirken, von *Otto*; das Standbild *Alexander von Humboldt's*, des grossen Naturforschers, von *Begas*; beide halten die Ehrenwacht vor dem Thore der Universität. Im Hofe selbst erhebt sich das Standbild *Hermann von Helmholtz'*, von *Herter*, und ihm soll ein *Treitschke*-Denkmal von *Siemering* folgen. Leider erfolgt die Aufstellung nicht nach einem architektonischen Gesamtplan, so dass der Universitätsvorhof ein einheitlicher Ehrenhof der Wissenschaft wird; denn schon zwischen den aufgestellten drei Statuen ergiebt sich eine Verschiedenheit infofern, als die beiden *Humboldt* sitzend, *Helmholtz* dagegen stehend dargestellt wurden.

So leidet auch hier die deutsche Denkmalkunst in ihrer fruchtbarsten Periode unter dem Mangel einer zusammenfassenden, starken, künstlerischen Hand, welche befähigt wäre, den treibenden Gedanken zu leiten, ihn einheitlich zu gestalten und aus ihm ein künstlerisches Abbild der grossen Bewegungen der Zeit zu machen. Die deutsche Denkmalkunst leidet ferner unter dem Zwiespalt des norddeutschen



Brunnen, zugleich Kriegerdenkmal, zu Nördlingen.

Bildh.: Georg Wrba.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Nach: Der Architekt.

Imperialismus und der süddeutschen monarchischen Demokratie. Den Sieg der Kunst führt die letztere herbei; denn die Kunst ist in ihren ersten und letzten Regungen demokratisch, weil der Künstler aus dem Demos hervorgeht.

14. Kapitel.

Oesterreich-Ungarn.

Oesterreich-Ungarn — was heute unter diesem Staatsbegriff zusammenzufassen ist — bietet für die Denkmäler ein sehr vielseitiges Bild, das vom Grabdenkmal Kaiser *Friedrich III.* im Stephansdom in Wien, dem Meisterwerke des *Nikolaus Lerch* aus Leyden, welches 1513 vollendet wurde, und dem grofsartigen Denkmal *Maximilian's* in Innsbruck über die Dreifaltigkeits- und die Pestfäulen hinüberreicht bis zu den Grabdenkmälern der polnischen Könige in Krakau und sich mit neuen Auffassungen, welche im Walzerdenkmal für *Lanner* und *Strauß* und in den Entwürfen für das *Gutenberg*-Denkmal zum Ausdruck kamen, in die reiche Gegenwart erstreckt. Es ist nur natürlich, dass die Denkmalbewegung auch in Oesterreich-Ungarn in den vergangenen Jahrhunderten abhängig war von den politischen Vorgängen. Eine autochthone Entwicklung trat aber erst im XVII. und XVIII. Jahrhundert ein, in welcher Zeit der österreichische Kaiserstaat in den Zenith seiner Geschichte trat: es ist jedoch die religiöse Bewegung, welche in diesen Zeiten hauptsächlich den Denkmalschatz liefert. Die Pestfäulen, die Dreifaltigkeitsfäulen und die Heiligenstatuen wurden zahllos über die Lande gefügt und bevölkerten den Markt, die Brücke, den Kirchplatz; sie wurden als eine fromme Erinnerung gern unmittelbar in den Strom des Lebens gestellt. Der Todesengel, welcher in jenen Zeiten der Epidemien täglich vor zahlreiche Menschen trat und seine Opfer aus der menschlichen Gesellschaft riss, beschäftigte die Phantasie der Menge und trieb sie zu religiösen Reflexionen. Das gewaltige, furchtbare Rätsel, das Erlöschen des Lebens, die ewig unbeantwortet bleibende Frage nach dem Sein oder Nichtsein hat gerade in jenen Zeiten die Menschen zu merkwürdigen poetischen und bildnerischen Aeuferungen hingerissen. Was *Hermann Lingg* mit dämonischer Gewalt in die Worte kleidete:

Ich bin der grosse Völkertod,
Ich bin das grosse Sterben,
Es geht vor mir die Wassernot,
Ich bringe mit das teure Brot,
Den Krieg thu' ich beerben,

Es hilft euch nichts, wie weit ihr floh't,
Ich bin ein schneller Schreiter,
Ich bin der schnelle schwarze Tod,
Ich überhol' das schnellste Boot,
Und auch den schnellsten Reiter.

das drückt die in jenen Tagen des Unglücks das Volk beherrschende Furcht treffend aus und lässt es erklärlich erscheinen, dass man vor den Ereignissen, denen man ohnmächtig gegenüberstand, in den Schutz der religiösen Idee flüchtete.

Die Pestfäulen, die wir allenthalben in den katholischen Ländern und namentlich in Cisleithanien treffen, stehen daher wie die Pestblätter im Dienste der religiösen Bewegung, welche den grossen Epidemien des Mittelalters, den »grossen Sterben«, folgte. Vielleicht waren die Pestblätter, die schon vor 1450 in Deutschland und in Italien auftraten, Erinnerungsblätter, die man von Bittfahrten zu den Schutzheiligen gegen die Pest heimbrachte; vielleicht betrachtete man sie als eine Schutzwehr gegen die Gefahr und hing sie zu Haufe auf. Die Erinnerung an die

291.
Entwickelung,
im
XVI. bis XVIII.
Jahrh.

292.
Pest- und
Drei-
faltigkeits-
fäulen.

Epidemien wurde neben den Pestblättern noch in verschiedener Weise festgehalten: viele Städte, z. B. Hamburg und Breslau, prägten Silbermünzen, die Pestthalter; in den katholischen Ländern errichtete man die hochragenden, reichen Denkmäler, die namentlich in den österreichischen Städten sich so zahlreich finden. Da Oesterreich-Ungarn seit 1828, wo die Pest in Kronstadt auftrat, von der Epidemie verschont blieb, so reichen alle diese Denkmäler in frühere Zeiten, meist in die Zeit des baulichen Aufschwunges in der Glanzzeit der habsburgischen Dynastie, in die Barockzeit hinein. Es sind in der Grundform obeliskenartige Gestaltungen, die über und über mit plastischem Schmuck beladen zu sein pflegen. Gewöhnlich steht der eigentliche Obelisk, dessen Grundgestalt mehr oder weniger deutlich durch das plastische Bauwerk hindurchleuchtet, auf einem reicher gegliederten Sockelunterbau, der oft der Höhe nach zweiteilig ist und in Voluten ausläuft, die Heiligenfiguren tragen. Bisweilen ist mit dem Unterbau, der auf mehreren Stufen zu stehen pflegt, ein Wasserbecken verbunden. Es ist eine merkwürdige Kunst, die uns aus diesen Denkmälern entgegentritt. Demjenigen, welcher geneigt ist, auch in der Kunst des Bildners »Gesetze« anzunehmen, erscheinen sie als der Ausdruck vollster Willkür, als die in Stein übersetzten Darstellungen der allegorisierenden Bilder, mit welchen das XVIII. Jahrhundert die Ereignisse durch die Kunst des Grabstichels festzuhalten suchte. Es ist eine in sich abgeschlossene und als eine selbstständige Kulturblüte sich darstellende Gruppe von Kunstwerken, die uns in diesen »Säulen« überliefert ist.

^{293.}
Heiligen-
denkmäler.

In die Reihe der in der verschiedensten Weise ausgebildeten Dreifaltigkeitsäulen gehören eine Anzahl anderer Denkmäler, welche gleichfalls die Eigenart der Kunstübung dieser Zeit an sich tragen: das übersprudelnde, nach malerischer Wirkung strebende Element bei mehr oder weniger künstlerischer Fähigkeit in der plastischen Gestaltung. Es sind die zahlreichen selbständigen Denkmäler der Heiligen auf mehr oder minder reichem Unterbau, seltener mit Begleitfiguren, häufiger aber mit erläuternden Sockelreliefs. Darunter sind nicht gar viele künstlerisch fein abgewogene Werke; die Sucht nach wirkungsvollem Ausdruck im gröberen Sinne bei vielfach dramatischer Bewegung des figürlichen Teiles betäubte sehr oft das künstlerische Feingefühl. Doch finden sich neben handwerksmässigen und rein konventionellen Werken auch Denkmäler von sehr beachtenswerter Kunstübung. Die Werke erstrecken sich gleichfalls unter vielen anderen über sämtliche damalige österreichische Lande, namentlich aber über Böhmen. So hat auch Breslau z. B. von der Hand des Bildhauers und Architekten *Johann Georg Urbansky* sein Nepomuk-Denkmal erhalten, das, aus Sandstein gemeisselt, am 16. Mai 1732 vor der Kreuzkirche geweiht wurde ¹⁰⁴⁾.

^{294.}
Canova.

Nachdem die Bewegung, welche die Pest- und die Dreifaltigkeitsäulen hervorgebracht hatte, veraltet war und die Barockkunst überhaupt zur Rüste ging, kam Oesterreich eine Zeitlang unter den Einfluss *Canova's*, welcher der Barockkunst die Antike entgegensetzte, diese aber mit so viel subjektiver Sentimentalität vermischte, dass er seine Werke der Kraft der Vorbilder aus dem klassischen Altertum beraubte. »Sein ‚Theseus‘ in Wien kämpft nicht bloß mit dem Centauren, sondern auch mit alten grossen Vorbildern.« In diesem Urteil liegt viel Wahres. Nur einmal gelang es ihm, eine starke, fast erschütternde Stimmung aus der Mischung von antiken Vorbildern und der sentimental Empfindungsweise seiner Zeit heraus zu erreichen: im

¹⁰⁴⁾ Abgebildet in: *Zeitfhr. f. Bauw.* 1898, Bl. 6. — Siehe auch: *Denkmalpflege* 1902, Nr. 12.

Grabmale der Erzherzogin *Christine* in Wien, mit dessen Ausführung er während seiner Anwesenheit in Wien (1798) betraut wurde, und welches er im Jahre 1805 in der Augustinerkirche aufstellte. Sonst können sich seine grossen Werke und Porträts nicht recht behaupten, und nur sein »Theseus« und sein *Christinen*-Grabmal in der Augustinerkirche bringen in Erinnerung, dass der Bauernsohn aus Possagno die schale Barocke bekämpft hat und der Antike trotz aller Sentimentalität nahe gekommen ist.

Gleichwohl aber ist die Kunst des Venetianers *Antonio Canova* nicht ohne Einfluss auf die einheimische Bildnerkunst geblieben. In Wien arbeitete z. B. im letzten Drittel des XVIII. und im ersten Viertel des XIX. Jahrhunderts der Bildhauer *Franz Zauner von Felpatan* (1746—1822) und nahm durch Vertiefung des Studiums der Antike Stellung gegen den Manierismus. Er errichtete 1790 im Hadersdorfer Parke zu Weidlingau über dem Grabe des Feldmarschalls *Gideon Ernst Freiherrn von Laudon* das Grabdenkmal, das aus einem antiken Sarkophag über einem Stufenbau besteht, auf welch letzterem ein geharnischter Krieger in tiefe Trauer versunken sitzt. Von ihm sind in Wien das Reiterstandbild *Joseph II.*, das Grabmal *Leopold II.* bei den Augustinern und das Denkmal des Dichters *Heinrich von Collin* in der Karlskirche. Er nahm damals in der österreichischen Bildnerkunst einen hohen Rang ein; er trug für seine Person in erster Linie mit dazu bei, den Ruhm der Wiener Akademie zu verbreiten, und seine Reiterstatue *Joseph II.*, die Kaiser *Franz* 1806 auf dem Josephsplatz als Bronzewerk errichtete, wurde als ein weithin leuchtendes Vorbild betrachtet, vom damaligen Standpunkte aus gewiss nicht mit Unrecht. Gleichwohl aber zeigte die durch *Canova* und *Zauner* eingeleitete Epoche wenig Lichtpunkte; sie zog sich in gleichmäsigem Dämmern mehrere Jahrzehnte lang hin.

295.
Zauner
von
Felpatan.

In Wien lebte die etwas kalt und blutlos gewordene Plastik *Canova's* und *Zauner's* erst wieder auf mit dem Aufschwung der Architektur. Zunächst war es das Wehen des romantischen Geistes, welches ihr neues Leben einhauchte; dann aber war es namentlich auch der grosse weltstädtische Zug, der mit der Stadtweiterung in die österreichische Kaiserstadt eintrat. Diese war eine Folge des neuen Geistes, welcher mit dem Eintritt der liberalen Aera in Oesterreich im Herbst 1866 dem gesamten Leben der Donaumonarchie einen neuen Aufschwung gab. Auf den Sturz der schweren, die Stadt einengenden Wallmauern war nach der Schlacht von Königgrätz auch die geistige Schranke, das Konkordat gefallen und es begann nun für die Kaiserstadt an der Donau ein perikleisches Zeitalter. Das Zeitalter *Franz Joseph's* nahm nun erst seinen eigentlichen Anfang. Es unterscheidet sich wesentlich von den Zeitaltern anderer Völker, welche die Geschichte auf den Höhepunkt der nationalen Entwicklung gestellt hat.

Das Zeitalter Kaiser *Franz Joseph's* begann mit einer Periode des Ueberganges, schmerzlicher Verluste, verbläffender Ueberlieferungen und notwendiger Umwertungen. »Uns ward das Glück einer ruhigen, klaren Epoche nicht zu teil,« klagte der Kaiser in einer Thronrede nach dem Verluste der Lombardei. Der Beginn des Zeitalters stand unter den Nachwirkungen des Verlustes der Führung der Macht Oesterreichs im Deutschen Bunde, als *Metternich* auf dem Wiener Kongress die italienische Hausmacht einer Vergrössezung des deutschen Gebietes vorzog, den Besitz am Vorderrhein freiwillig aufgab und den nationalen Gedanken im Zollverein der preussischen Politik verkannte. Der Zusammenhang des Donaubeckens mit dem Deutschen Reiche, der mehr als ein Jahrtausend bestanden hatte, war gelöst, und

296.
Zeitalter
*Franz
Joseph's*.

Kaifer *Franz Joseph* sah sich vor der Notwendigkeit, Oesterreich neu zu schaffen und neu zu gründen. So kommt es, dass die Denkmäler dieser Epoche weniger Kriegsruhm und Sieg, als den kulturellen Wiederaufbau des Reiches, die Erinnerung an seine grossen Ueberlieferungen verkörpern.

Fernkorn stellte seine beiden Reiterstatuen, den Erzherzog *Karl*, den Sieger von Aspern, und den Prinzen *Eugen*, den Helden der Türkenkriege, auf den äusseren Burgplatz; *Kundmann* im Verein mit *Hafennauer* die römische Rostralsäule, das hochragende *Tegetthoff*-Denkmal, auf den Praterstern. *Zumbusch* schuf das *Beethoven*-Denkmal, welches nach der Wienregulierung zu voller Entfaltung seiner Schönheit kommt; ihm schloss er das Reiterstandbild *Radetzky's*, des Siegers von Custozza, und das *Maria-Theresia*-Denkmal an, welches einen Höhepunkt der bildnerischen Thätigkeit des Zeitalters von *Franz Joseph* bedeutet. *Kundmann* schuf weiterhin das *Schubert*-Denkmal und die Marmorstatue *Grillparzer's* im Stadtpark, welche *Weyr* durch seine Hochreliefdarstellungen bereicherte. Von *Schilling* in Dresden erhielt Wien sein *Schiller*-Denkmal, von *Edmund Hellmer* das Türkendenkmal im Stephansdom und die sitzende Statue des Landschaftsmalers *Schindler* im Stadtpark, vor allem aber das *Goethe*-Denkmal an der Ringstrasse, vielleicht eines der bedeutendsten *Goethe*-Denkmäler, die dem Dichter in den Ländern deutscher Sprache errichtet wurden. *Natter* schuf das *Haydn*-Denkmal, *Franz Vogl*, ein Schüler *Weyr's*, das Denkmal für den Volksdichter *Rainmund*. *Hofmann* errichtete beim Rathause die Statue des Erbauers desselben, des »deutschen Steinmetzen« *Friedrich Schmidt*. Von *Silbernagl* röhrt her das Denkmal des Türkennot-Bürgermeisters *Liebenberg*. *Weyr* schuf seinen *Canon*, *Bitterlich* seinen *Gutenberg*. *Lenau* und *Anastasius Grün* wurden durch *Hermen* geehrt. *Pönniger* modellierte das Denkmal des Bürgermeisters *Zelinka*, und der Arkadenhof der Universität wurde zu einem Pantheon der Wissenschaft ausgestattet; hier erheben sich die Büsten *Rokitansky's* von *Emerich Swoboda*, *Skoda's* von *Kundmann*, das Bildnis des Gehirnanatomen *Meynert*, ein Werk von *Theodor Khuem*, eines Schülers von *Tilgner* u. f. w. Eine der Technik gewidmete Denkmalanlage ist an der Technischen Hochschule am Karlsplatze in Wien geschaffen worden. Es handelte sich um die Aufstellung von acht Denkmälern auf einer kleinen Gartenfläche vor der Hochschule; dieselben wurden in Form vergoldeter Bronzefiguren auf polierten Granitsockeln zu beiden Seiten des Mittelfrisitals der Hochschule aufgestellt. Zunächst sind Denkmäler für *Jos. von Prechtl*, den Gründer der Anstalt, *Adam von Burg*, ihren zweiten Direktor, für den Geodäten *Simon Stampfer* und für den Maschinenbauer *Joh. von Radinger* errichtet worden. Auf der Albrechtsbastie erhebt sich das *Erzherzog Albrecht*-Denkmal, eine Reiterstatue von *Zumbusch*. Ein Standbild des Kaisers *Rudolf von Habsburg*, gleichfalls von *Zumbusch*, wurde dem Kaiser *Franz Joseph* als Jubelgeschenk der Erzherzoge dargebracht. Ein schlichter Rittersmann sitzt ruhig auf einem frommen Pferde, die einfache Panzerung ist vom Kaisermantel umwaltet, die linke Hand hält die Zügel, die rechte das Szepter, und das langfallende strähnige Haar wird von dem Kronenreif gehalten. Ernstes Sinnen, einfache Grösse ist dem Gesichte aufgeprägt, in welchem sich die Bedeutung des grossen Kaisers ausdrückt, der zur rechten Zeit aufs Herrscherross kam und dann mit dem Bewusstsein der starken, ungebrochenen Natur die Zügel führte. Ein anderes Kaiserstandbild, dasjenige des Kunstmäcens aus der Blütezeit des Wiener Barockstils, *Karl VI.*, soll sich auf dem neugefertigten Platze vor der Karlskirche erheben. In der Nähe,

wo Brahms wohnte, hat dieser sein Denkmal durch Rudolf Weyr erhalten. Weitere Denkmalentwürfe sind ein Anzengruber-Denkmal im Weghuberpark, unweit des Deutschen Volkstheaters, ein Senefelder- und ein Nestroy-Denkmal, letzteres gegenüber dem Karltheater, erstes in den Parkanlagen vor der Karlskirche als Gegenstück zum Ressel-Denkmal. Neben dieser Platzgestaltung sind es noch die Platzanlagen vor dem Rathause und vor dem Schwarzenberg-Palast, welche als Denkmalplätze im Vordergrunde der künstlerischen Erwägungen stehen. Für letzteren ist eine Hochquellenleitung der Stadt Wien verewigende monumentale Brunnenanlage gedacht; und schon beim Entwurf des ersten Planes für die Anlage des Rathausplatzes, bei der Gruppierung von Rathaus, Parlamentshaus, Universität und Burgtheater ist die Errichtung eines großen Denkmals für Kaiser Franz Joseph in Aussicht genommen worden. Hierauf bezieht sich auch ein Entwurf von Otto Wagner. Andererseits sind die Bestrebungen zur Errichtung eines Denkmals der Kaiserin Elisabeth in Wien in feste Bahnen eingelenkt; für daselbe ist ein Platz im Volksgarten im Zuge der Löwelstrasse bestimmt und eine Summe von 200000 Kronen festgestellt. Das Denkmal soll die in Marmor ausgeführte Figur der Kaiserin in ihrer Vollkraft auf reichem, von Nebenfiguren begleitetem Sockel darstellen.

Die Stilrichtung hat auch in der österreichischen Denkmalkunst die Wandelungen durchgemacht, welche in anderen Ländern beobachtet werden können. Keine Kunst ist so fehrliebend wie die Denkmalkunst, und keine Kunst ist demzufolge so fehrliebend den Einflüssen des internationalen Kunstlebens unterworfen wie diese Kunst. Den Übergang aus der antikisierenden Richtung in die barock-realistische bilden Kundmann, Zumbusch u. a. Ihnen gelang es, den Einfluss Hänel's, Schilling's u. f. w. nach und nach zu verdrängen. Namentlich Zumbusch übte auf die moderne Denkmalkunst in Österreich eine weitgehende Wirkung aus. Dahin kam er als Ausländer; er war Westfale, am 23. November 1830 in Herzebrock geboren. Seine Ausbildung genoss er in Rom und München und hatte in letzterer Stadt auch seine ersten Erfolge. Er schuf als Sieger in einem Wettbewerb das Nationaldenkmal für König Maximilian II. in München, welches seiner Zeit als »modern« verschrien wurde, und errichtete bald darauf die Statue des Grafen Rumford in der Maximilianstrasse. Im Jahre 1873 wurde der Künstler nach Wien berufen, wo er an der Kunstakademie die neue Schule der im damaligen Sinne modernen realistischen Plastik begründete und zahlreiche Schüler erzog. Sein erstes bedeutendes Werk war das 1880 enthüllte Beethoven-Denkmal für Wien mit der sitzenden Kolossalgestalt des Komponisten und den Gestalten des Prometheus und der Viktoria, sowie den schönen Kindergruppen am Sockel; es ist ein kraftvolles, monumentales und liebenswürdiges Werk zugleich. Ihm folgten das Ende der achtziger Jahre enthüllte Denkmal der Maria Theresia zwischen den beiden Hofmuseen in Wien, das Denkmal des Feldmarschalls Radetzky, die Reiterstatue des Erzherzogs Albrecht und eine Reihe kleinerer Werke. Ein größeres Werk noch schuf der Künstler für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal an der Porta Westfalica, die unter dem Baldachin sitzende Statue des Kaisers. Mit diesen Werken aber ragte er schon in eine Zeit hinein, welche in noch höherem Masse wie er die realistische Richtung verfolgte.

Es kam der am 22. März 1847 in Wien geborene Rudolf Weyr auf, welcher in die Plastik die malerisch-dekorative Richtung einführte, die dann durch Victor Tilgner zur Virtuosität ausgebildet wurde. Mit diesen beiden heimischen Boden

^{297.}
Zumbusch.

^{298.}
Weyr und
Tilgner.

entwachsenen Künstlern erhielt die Donaumonarchie dem Charakter des Heimatlandes entsprechende Züge. Was vor ihnen geschaffen war, war eingeführte Kunst, und wenngleich *Zumbusch* jederzeit den Charakter eines konservativen Künstlers von sich wies, so war seine Kunst doch nicht stark genug, den Einfluss der jüngeren autochthonen Künstler zu bannen.

Victor Tilgner wurde 1844 in Pressburg geboren und starb unmittelbar vor Enthüllung seines reizvollsten Werkes, des *Mozart-Denkmales* in Wien (1896). Er betrachtete sich als einen Schüler von *Jos. Gasser*: »Der Mann beherrschte sein Handwerk vollständig, und das lehrte er mich; meine Sache war es nun, das, was ich in mich aufgenommen, nach meiner Weise fortzubilden und zu verwenden.« So entstand das weltliche Werk *Tilgner's*, welches sich in so merkwürdiger Weise vor demjenigen seines Lehrers, der vorwiegend Heiligen- und Kirchenbildhauer war, auszeichnete. *Tilgner* begründete seinen Ruf als Porträtmaler mit einer Büste der Schauspielerin *Wolter*. Es folgten eine grosse Reihe ausgezeichneter plastischer Bildnisse: so jene des österreichischen Kaiserpaars, *Führich's*, *Angeli's*, *Makart's*, *Laube's*, *Dingelstedt's*, *Bauernfeld's*, einer Reihe von Politikern und Gelehrten, wie der Professoren *Oppolzer* und *Hebra*, *Schmerling's*, des Fürsten *Kinsky*, Musikern, Schriftstellern und vor allem schöner Frauen. An Aufgaben monumentalen Charakters wagte er sich erst nach längeren Reisen in Italien, welche ihm Gelegenheit zum Studium der Antike boten. Seine Ueberzeugung wurde es nun: »Das Allergrößte, was die Welt an Kunst besitzt, verdankt sie doch der Antike; aber man muss ein reifer Künstler sein, um den hohen Wert der Antike vollkommen würdigen zu können.« Zu seinen monumentalen Arbeiten rechnet das schöne *Werndl-Denkmal*, welches die Stadt Steyr ziert, eine der reizvollsten Apotheosen der Arbeit, welche die moderne Kunst geschaffen, ein Denkmal mit naturalistischen Anklängen, in welchem die schweifstreibende Arbeit als Segen dargestellt ist (1894). Für Pressburg schuf *Tilgner* ein Denkmal des Komponisten *Hummel*, für Oedenburg 1893 ein *Liszt-Denkmal*, für Hamburg ein Bürgermeisterdenkmal. Unvollendet hinterließ er ein Denkmal *Makart's* für den Stadtpark in Wien, in welchem er den Künstler im *Rubens-Kostüm* seines Festzuges zur silbernen Hochzeit des österreichischen Kaiserpaars in Wien 1879 darstellte, nicht ohne den Widerspruch der künstlerischen Kreise.

Sein Hauptwerk aber ist das im Jahre 1896 hinter der Oper in Wien errichtete *Mozart-Denkmal*. Aus ihm spricht fröhlichste Lebenslust; aus ihm strömt dem Beschauer die echte Wiener Stimmung entgegen, welche dieser Großstadt ihren besonderen Charakter verleiht.

Es ist die gleiche Stimmung, die auch in dem Walzerdenkmal des Bildhauers *Franz Seifert* zum Ausdruck kommt. Das Denkmal wurde 1901 in einem Wettbewerb erstritten. Auch *Seifert* ist aus dem heimischen Boden hervorgegangen; er wurde 1866 in Wien geboren und ist ein Schüler *Hellmer's*. Er schuf ein Denkmal für die beiden Walzerkönige *Strauß* und *Lanner*, welches uns sofort zuraunt: »Sehen's, so schön war einmal das Leben in Wien.« Hinter den stehenden Gestalten der beiden Tanzmeister, welche in Wien das Menuett verdrängten und der Stadt den Wiener Walzer gaben, der alle anderen Tänze aus dem Feld schlug, zieht sich als Flachrelief ein Fries tanzender Gestalten hin, ein Stück vom Leben Alt-Wiens und seiner grossen Tanzepoche, ein Streifen vom flatternden Festbande seiner Fröhlichkeit und Walzerlust. Neben der Art, wie das Denkmal aufgefasset ist, ist schon seine Bedeutung an sich eine merkwürdige. Wer würde an einem anderen Orte zwei

Künstlern ein Denkmal setzen, die kaum die Mitte der vierziger Jahre erreicht hatten, und »zwar ihrer Zeit ein Festgeschenk dargebracht haben, das heute noch golden glänzt und von Frühlingsfrische schimmert«, die aber doch immerhin keine Helden waren, sondern nur den Kampf ums Dasein mit Mut und Uebermut führten. »Sie sind von ganz unten aufgestiegen; sie haben sich aus dem Tiefsten emporgefiedelt; Lanner hat mit dem Teller abgesammelt, Strauß den Hut herumgehalten, und sie dünkteten sich schon Wunder was, als sie ein Quartett zusammenbrachten... Dies war der Anfang ihres Glückes, die erste Staffel auf dem Wege zur Unsterblichkeit. Vom Fiedelbogen zum Marmordenkmal — in der That eine selten beschrittene *Via triumphalis*, und unterwegs Welch' ein Blütensturm von Gesang und Lebensfreude!« Dem Denkmal für *Johann Strauß's Vater* wird sich ein Denkmal für *Johann Strauß's Sohn* anschlieszen.

Das Tanzdenkmal möge den Uebergang bilden zu einer Reihe dekorativer Denkmäler, mit welchen Wien in den letzten Jahren bereichert worden ist. An der Spitze steht *Straßer's Marc Anton*, das schöne Löwenviergespann. Die Gruppe erfüllt zunächst einen rein dekorativen Zweck; sie verdankt ihre Entstehung dem Bestreben, hervorragende plastische Kunstschöpfungen auch unabhängig von bestimmten politischen oder bürgerlichen Denkmalzwecken rein als Schmuckstücke zur öffentlichen Aufstellung zu bringen. Man ist mit diesem Beispiele in Wien dem Vorbilde von Brüssel und Paris gefolgt. *Straßer's Marc Anton* ist ein prächtiges Bildwerk, das in feinen Löwen an die besten Tiergestalten *Gardet's* erinnert.

^{300.}
Straßer
u. a.

In anderen rein dekorativen Denkmälern, in den Quadriegen auf dem Parlamentsgebäude, in den Rossbändigern vor demselben von *J. Lax*, in den Pferdegruppen an der Lastenstrasse von *Theodor Friedl*, im Minervabrunnen vor dem Parlamentsgebäude und vor allem in den beiden grofsen Wandbrunnen am Burgbau, am Michaelerplatz, in der »Macht zur See« von *Rud. Weyr* und in der »Macht zu Lande« von *Hellmer* folgte Wien entweder antiken Vorbildern oder vorbildlichen Werken der Barockkunst, z. B. aus Salzburg. Ein Monumentalbrunnen am Schlusse der Wieneinwölbungsöffnung beim Stadtpark soll nach *Ohmann's* und *Straßer's* Entwürfen erstehen; seine Kosten sind auf 860000 Kronen bemessen, und er sollte zwei kolossale bronzen Elefanten von *Straßer* erhalten, die aus hocherhobenem Rüssel Wasserstrahlen schleudern: eine Erinnerung an italienische Vorbilder.

^{301.}
Dekorative
Denkmäler.

Und nun von den heiteren Denkmälern noch zu zwei ernsten.

Der Plan einer »Walhalla« auf dem Leopoldsberg bei Wien ist in die Erörterungen der Oeffentlichkeit getragen und der Gedanke ausgesprochen worden, die alte Wartburg der Babenberger auf dem Leopoldsberg zu einer »Wartburg österreichischer Geschichte« umzuwandeln, die einen Vergleich mit dem Prager Hradchin und der Ofener Königsburg aushalten könne. Die »Leopoldsburg« soll das Ideal eines vaterländischen Museums werden.

^{302.}
Walhalla
bei Wien
und
Helden-
denkmal
am
Dürnstein.

Auf die napoleonischen Kriege geht der Gedanke eines »Heldendenkmals am Dürnstein« an der Donau nahe Wien zurück. Zwischen der Benediktinerabtei Melk und zwischen Mautern gelegen, war die Gegend des Dürnsteins die Wahlstatt des denkwürdigen Treffens vom 11. November 1805, in welchem die Öesterreicher und Russen sich gegen Napoleon wendeten und ihn unter schweren beiderseitigen Verlusten vor dem weiteren Vordringen nach Wien aufhielten. Die Erinnerung an diesen Tag soll lebendig erhalten werden durch ein am hundertsten Jahrestag zu

enthüllendes Denkmal. Unter dem Eindrucke einer Landschaft, deren düsterer Ernst an Böcklin's Toteninsel gemahnt, wurde von künstlerischer Seite der Gedanke geäußert, das Totendenkmal für den Dürnstein als einen in grosartigen Verhältnissen zu entwerfenden Sarkophag zu errichten und ihn auf einer Plattform in so bedeutender Höhe aufzustellen, daß er von der Donau aus weither sichtbar sei. Die gegebene Stelle hierfür ist der Höhreckberg, zu welchem eine imposante Treppenanlage führen würde. So hofft man, ein Denkmal erheben zu lassen, welches in einer ernsten Landschaft von strengem, feierlichem Eindruck ein Denkmal des grossen Totenopfers sein würde, das Mannesmut, Vaterlandsliebe und Pflichttreue dargebracht haben.

^{303.}
Denkmäler
ausserhalb
Wiens.

Ausserhalb Wiens gelangten zur Aufstellung ein Denkmal des Polenkönigs *Johann Sobieski*, in Nationaltracht und zu Pferde, für den Karl Ludwigs-Platz in Lemberg, ein Werk des Bildhauers *Thaddäus Baroncz* in Lemberg; das Denkmal des Führers der Deutschen in Böhmen, *Franz Schmeykal*, in Böhmisch-Leipa errichtet durch *Jul. Trautzl* in Wien; *Karl Kundermann* schuf ein *Tegetthof*-Denkmal in Pola. In der Mitte des XIX. Jahrhunderts wurden in Prag drei bedeutendere Denkmäler enthüllt: 1848, bei der 500jährigen Jubelfeier der Universität, das Denkmal *Karl IV.* auf dem Kreuzherrenplatz vor der Karlsbrücke, nach *Hähnel's* Modell in Nürnberg gegossen; 1845 das in Form eines gotischen Brunnens gebildete Denkmal Kaiser *Franz I.* nach dem Entwurf von *Kranner*, mit Standbildern von *Jos. Max*, eine 23 m hohe gotische Spitzsäule am Franzensquai, und das 1858 errichtete *Radetzky*-Denkmal auf dem Kleinseitner Ring, nach den Modellen von *Emanuel Jos. Max*, den Feldmarschall auf einem Schild stehend zeigend, der von 8 Soldaten getragen wird. Böhmen besitzt sodann in neuerer Zeit in *Jos. Myslbeck* (geb. 1848 in Prag) einen Bildhauer von grosser, an den klassischen Ueberlieferungen und an einem massvollen Naturalismus gereifter Gesinnung für Monumentalplastik. Sein Grabdenkmal des Kardinals *Schwarzenberg*, des Fürsterzbischofs von Prag, im Dom St. Veit zu Prag, und die bronzenen Reiterstatue des heil. Wenzel sind bemerkenswerte Beispiele für seine Thätigkeit. Die Errichtung eines Denkmals für den Magister *Johannes Hus* in Prag ließ Ende der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts die parteipolitischen Wogen hochgehen. Im Augenblicke, in welchem *Hus* wieder der Held des Tages, sein Andenken in Böhmen wieder lebendig wurde, das czechische Volk sich mit Recht seines welthistorischen Märtyrers der Gewissensfreiheit erinnerte, da erliessen die Jungczechen einen Aufruf zur Errichtung eines Denkmals auf dem Altstädter Ringplatz, auf der Stelle, wo einst die glaubensstarken Führer des böhmischen Aufstandes gerichtet wurden. Die Wahl dieser Stelle ist nicht ohne den heftigen Widerspruch der Klerikalen und der Altczechen geblieben, welche sich dagegen sträubten, das Standbild des Reformators in unmittelbarer Nähe der Mariensäule aufzurichten, die im Jahre 1621 zur Erinnerung an die blutige Niederwerfung des protestantischen Aufstandes aufgespflanzt wurde. Indessen, es behielten die jungczechischen Anschauungen die Oberhand, und am 5. Juli 1903 wurde auf dem Altstädter Ring der Grundstein des Denkmals gelegt. Für das Denkmal, zu welchem 200000 Kronen gesammelt wurden, hat ein junger böhmischer Bildhauer, *Ladislav Saloun*, einen Entwurf geschaffen, der *Hus* auf dem Scheiterhaufen und am Sockel bewegte Figurengruppen zeigt, welche Szenen aus der Reformationsbewegung in Böhmen darstellen. — Die Errichtung eines *Palacky*-Denkmals in Prag vor der Podskaler Brücke und mit einem Aufwande von 562000 Kronen ist nach einem Entwurfe des Professors *Sucharda* durch den Prager Stadtrat beschlossen worden. —

Eine lebhafte Denkmalbewegung gab sich in der letzten Hälfte der neunziger Jahre des XIX. Jahrhunderts in Ungarn kund. Aus Anlass der Feier des tausendjährigen Jubiläums der Gründung des Reiches wurde bestimmt, dass im Pest-Ofener Stadtwäldchen ein die historische Vergangenheit der Nation verewigendes Denkmal mit einem Aufwande von 803 000 Gulden errichtet werde; ferner sollten an sieben verschiedenen Punkten des Landes ähnliche Denkmäler sich erheben, und es sollte in Pest-Ofen neben der Krönungskirche auf der Fischerbastei das Reiterdenkmal *Stephan des Heiligen* für eine Summe von 300 000 Gulden errichtet werden. Im Jahre 1897 sprach Kaiser Franz Joseph in einem Erlass den Wunsch aus, »dass die geeigneten Plätze meiner ungarischen Haupt- und Residenzstadt mit Denkmälern versehen werden, welche als Zierde der Stadt zugleich das Andenken hervorragender Gestalten vergangener Zeiten verewigen, die sich auf den verschiedenen Gebieten des nationalen Lebens ausgezeichnet haben«, und bewilligte »entsprechende Summen, auf mehrere Jahre verteilt, zu dem Zwecke, dass Bildsäulen hergestellt werden, welche den als Märtyrer für die christliche Religion gestorbenen Csanader Bischof St. Gerhardt, den glaubens-eifrigen Graner Erzbischof Peter Pazmany, die Fürsten von Siebenbürgen Stephan Bocskay und Gabriel Bethlen, die heldenmütigen Kämpfer für Vaterland und Christentum Johann Hunyady und Nikolaus Zrinyi, den Generalissimus Ungarns Graf Johann Pálffy, der sich um die Verteidigung des Thrones grosse Verdienste erwarb, den *Anonymous regis Belae notarius*, der die Geschichte der Landnahme Ungarns schrieb, den hochberühmten Rechtsgelehrten Ungarns Stephan Verböczi und den volkstümlichen ungarischen Sänger Sebastian Tinody darstellen sollen«.

Man betrachtete im Volke diese Entschließung als eine That des Herrschers, den staatsrechtlichen Zwiespalt zu beseitigen und eine Einheit des Fühlens zu schaffen. »Die Verherrlichung des Andenkens der Großen in der ungarischen Geschichte bedeutet so viel, dass die Interessen der Dynastie mit jenen der ungarischen Nation zusammengeschmolzen sind.« Bald darauf, im November des Jahres 1898, nahm Kaiser Franz Joseph erneut Veranlassung, die »Einheit des Fühlens« zu bekräftigen. Unmittelbar nachdem Kaiserin Elisabeth ermordet worden war, entstand in Ungarn der Gedanke, der Königin ein monumentales Denkmal zu errichten. Die Mittel zu demselben flossen im reichsten Maße. Es wurde bekannt, es sei der Wunsch des Kaisers, dass das *Elisabeth-Denkmal* auf dem St. Georgsplatze in Ofen errichtet werde, an derselben Stelle, an welcher das *Hentzi-Denkmal* errichtet wurde. Das *Hentzi-Denkmal* wurde entfernt und nach dem Ofener Militärfriedhofe gebracht, wo die sterblichen Ueberreste des Generals *Hentzi* und der Verteidiger Ofens im Jahre 1849 beigesetzt worden sind.

Das *Hentzi-Denkmal* stand in der Festung Ofen auf dem Georgsplatz seit dem 11. Juni 1852. Das Denkmal heißt *Hentzi-Denkmal*, ohne eigentlich ein Denkmal *Hentzi's* zu sein; es ist im gotischen Stil ausgeführt. Der Unterbau des Denkmals ist von Gufseisen, hat einen hohen Sockel mit sechs Schrifttafeln, deren vorderste die Widmung des Ehrendenkmales enthält in den Worten: »General *Hentzi* mit ihm Oberst Alnoch nebst 418 Tapferen starben hier den Opfertod für Kaiser und Vaterland 1849.« Die übrigen Tafeln enthalten die Namen der Tapferen, welche hier den Tod fanden, darunter 32 Offiziere. Auf dem Unterbaue erhebt sich eine die Heldenath symbolisierende Gruppe. Die Gefallenen sind in der Person eines Kriegers dargestellt, der, im Sinken sein treues Schwert festhaltend, von einem Engel mit dem Lorbeer geschmückt wird. Ueber dieser Gruppe erhebt sich ein

304.
Denkmäler
in
Ungarn.

305.
Kaiserin
Elisabeth-
Denkmal.

306.
Hentzi-
Denkmal.

hochstrebender gotischer Baldachin. Rings um denselben reihen sich sechs auf Säulen stehende allegorische Bronzefiguren, die militärischen Tugenden: Fahnen-treue, Wahrheit, Religion, Grosmut nach dem Siege, Wachsamkeit und Aufopferung, darstellend. Das Denkmal wurde von Hofbaurat *Sprenger* entworfen; Prof. *F. Bauer* hat die Gruppe in der Kuppel, Bildhauer *Gasser* die sechs kleinen Eckfiguren modelliert und die fürstlich *Salm'sche* Eisengießerei den Guss ausgeführt.

Seitdem nun dieses gotische Denkmal zum Andenken an die, welche am 21. Mai 1849 in der Verteidigung der Ofener Festung gegen den siegreichen *Görgey* den Soldatentod starben, auf dem Georgsplatze in Ofen errichtet wurde, hat es nicht aufgehört, Gegenstand des nationalen Unwillens zu sein. Es war die Absicht, die letzte sichtbare Erinnerung an den Konflikt zwischen Ungarn und seinem Könige zu beseitigen und zugleich dem ungarischen Nationalstaate ein neues Zeichen der Anerkennung seines endgültigen Sieges zu geben, als der Kaiser verfügte, den Gebeinen der bei der Verteidigung Ofens Gefallenen in der Kadettenschule auf dem Leopoldifelde ein Ossarium zu errichten, das Denkmal von dem Georgsplatze dahin zu übertragen und an dessen Stelle das Standbild der Kaiserin *Elisabeth* zu errichten. Das Denkmal sagt jedoch nichts anderes und will nichts anderes sagen, als dass Männer in Erfüllung ihrer Pflicht den Heldentod gestorben sind. Auf den Schlachtfeldern von Solferino und Magenta stehen die Denkmäler der im Kriege gegen die italienischen Einheitsbestrebungen gefallenen Österreicher, und die italienische Nation hält sie in Ehren. Auf den böhmischen Schlachtfeldern erheben sich die Denksteine der dort im Kriege gegen Österreich gefallenen Preussen, und die Franzosen verweigern den bei Metz und Sedan den Tod für das Vaterland gestorbenen deutschen Kriegern nicht die Ehre, die dem gebührt, der für die Erfüllung seiner Pflicht gestorben ist. So ist das *Hentzi*-Denkmal eines der merkwürdigsten Beispiele für das für die Denkmäler so wahre Wort: *Habent sua fata libelli*.

Dem Andenken der Kaiserin *Elisabeth* wurde von ungarischer Seite bereits in der Kapuzinergruft in Wien durch den Bildhauer *Georg Szala* ein Gruftdenkmal gewidmet. Der Entwurf zu dem grösseren Denkmal für den Ofener Berg Rücken wurde zum Gegenstande eines allgemeinen Wettbewerbes für ungarische Künstler gemacht, welcher indes einen zur Ausführung geeigneten Entwurf nicht zeigte, so dass ein neuer Wettbewerb vorgeschlagen wurde.

Im Verein mit *Huszár* schuf *Georg Szala* das Arader Blutzeugendenkmal. Auf dem Freiheitsplatz in Arad erhebt sich seit 1890 das Gedächtnismal zur Erinnerung an die 1849 in Arad hingerichteten dreizehn ungarischen Generale. Es besteht aus einer Kolossalfigur der Hungaria, vier allegorischen Gruppen und den Medaillonbildnissen der Generale. Vor allem aber ist *Szala* der Schöpfer des ungarischen Nationaldenkmals in Budapest, einer hochragenden Säule mit dem Erzengel Gabriel und begleitenden Säulenhallen mit den Hauptkönigen Ungarns. Der Gedanke eines ungarischen Pantheons, einer Begräbnisstätte für die Grossen des Landes, war für den Blocksberg bei Budapest angeregt.

Von *Huszár* wurde 1882 in Budapest das Denkmal des ungarischen Nationaldichters *Alexander Petöfi* (1823—49) errichtet, ein Werk von trefflicher Charakterisierung. Gleich *Theodor Körner* war er der Dichter mit Leier und Schwert. In den Tagen der nationalen und freiheitlichen Erhebung begeisterte er sein Volk mit dem hinreissenden Schwung seiner Lieder, und als es galt, Ungarns Selbständigkeit

307.
Huszár,
Szala,
Fadrusz
u. a.

gegen *Paskiewitsch's* Kosaken zu verteidigen, da ließ der Dichter sein junges, vielverheißendes Leben auf den blutgetränkten Schlachtfeldern Siebenbürgens.

Das *Honved*-Denkmal in Budapest, welches den Heldenmut der bei der Eroberung Ofens am 21. Mai 1849 gefallenen Freiheitskämpfer verherrlicht, steht in der fog. Festung auf der Ofener Seite der Stadt und ist wieder eine Schöpfung des Bildhauers *Georg Szala*. Das Denkmal wurde im Jahre 1893 enthüllt.

Das *Franz Deák*-Denkmal auf dem Franz Josephs-Platz in Budapest ist dem Weisen der ungarischen Nation gewidmet, dem es 1867 gelang, den Ausgleich mit Cisleithanien zu stande zu bringen. Auf einem Postament, welches an den vier Ecken durch runde dorische Säulen gegliedert ist, die ein dorisches Gebälk mit Triglyphen und Metopen tragen, und vor welchem an den beiden Seiten vollrunde Figuren sitzen, ruht in einem Stuhle die Gestalt des großen ungarischen Staatsmannes. Aufbau und Gliederung zeigen recht harmonische Verhältnisse.

Das *Eötvös*-Denkmal in Budapest, am Ufer der Donau, ist dem Andenken des Schriftstellers und Staatsmannes Baron *Joseph Eötvös* geweiht. Er war, 1848 Mitglied der ersten verantwortlichen ungarischen Regierung und 1867 im Kabinett *Andrássy* Unterrichtsminister, ein für die Kultur Ungarns sehr verdienter liberaler Politiker und Denker. Sein Denkmal wurde 1879 in Erz nach dem Modell des Bildhauers *Adolf Huszár* errichtet und auf dem Eötvösplatz aufgestellt. Auf schlichtem Sockel erhebt sich die aufrechte Gestalt mit dem Mantel, die Rechte zur Rede erhoben, in der Linken eine Rolle. Bewegung und Modellierung sind lebenswahr.

Auf dem Krönungshügel in Pressburg errichtete 1897 der Bildhauer *Johann Fadrusz* (1858—1903) ein Marmordenkmal der Kaiserin *Maria Theresa*, welches die Fürstin zu Pferd, zu beiden Seiten zu Fuß je einen ungarischen Magnaten darstellt. Ein anderes Werk von *Fadrusz*, ein Denkmal des ungarischen Königs *Matthias Corvinus*, des Ruhmreichen und Gerechten, ein Denkmal zur Erinnerung an den Glanz entchwundener ruhmreicher Jahrhunderte, wurde am 12. Oktober 1902 in Klausenburg enthüllt. Es sind die Hauptwerke des früh verstorbenen Meisters.

Die beiden großen ungarischen Denkmalfragen unserer Tage sind das Denkmal der Kaiserin *Elisabeth* und das *Kossuth*-Denkmal. Steht für ersteres ein Entwurf noch nicht fest, so ist für letzteres ein aus einem Wettbewerb hervorgegangener Entwurf des Architekten *Koloman Gerster* und des Bildhauers *Alois Strobl* zur Ausführung gewählt worden. *Ludwig Kossuth* war die Seele des ungarischen Freiheitskampfes. Er schuf die Grundlagen zum Ausbau Ungarns zu einem freiheitlichen modernen Staatswesen. Als er 1894 in Turin starb, wurden allenthalben Sammlungen eingeleitet, von welchen ein Teil für ein monumentales Mausoleum über der Grabstätte, der andere Teil zu einem in Budapest zu errichtenden Denkmale verwendet werden soll. Das Mausoleum stellt eine sechsfäulige dorische Halle auf einer Terrasse dar. Unter der Halle ruht der große Tote, auf der Halle thront der Löwe.

Die Denkmalbewegung in Transleithanien ist eine nicht minder lebhafte wie die in Cisleithanien. Hier wie dort weiß sie die ersten Künstler in den Dienst ihrer Sache zu stellen; hier wie dort ist sie idealen Regungen gewidmet; aber während in Ungarn die ernste Staatsgeschichte die Gestalten für die Denkmäler liefert, ist Cisleithanien über Staatsmänner, Dichter und Maler hinweg bereits beim heiteren Lebensgenuss angelangt. Das Walzerdenkmal und das Denkmal *Kossuth's*, es sind merkwürdige Gegensätze in der an Gegenrätseln so reichen Donaumonarchie.

15. Kapitel.

Russland und die slavischen Länder.

308.
Allgemeine
Zustände.

Nicht wegen seiner kaum aus einem gewissen Zustande der Halbkultur herausgetretenen sozialpolitischen Lage, sondern seiner politischen und bis zu einem gewissen Grade auch künstlerischen Bedeutung wegen ist es nötig, Russland in den Kreis dieser Betrachtungen zu ziehen. Das Denkmalgebiet ist hier kein großes. Nur wenige Städte, St. Petersburg, Moskau, Warschau, Riga, Helsingfors, Kafan u. f. w. sind mit Denkmälern bedacht worden, die meistens den russischen Selbstherrschern, in einigen Fällen den Nationalhelden *Minin* und *Pojarsky*, in selteneren Fällen Staatsmännern, Geisteshelden u. f. w. des russischen Volkes errichtet wurden. Der Grund dafür ist nicht weit zu suchen. Eine Reihe von russischen Selbstherrschern lebte, soweit das XIX. Jahrhundert dies überhaupt zuließ, in Anschauungen, wie wir sie etwa von *Philip II.* von Spanien kennen. War einmal unter ihnen ein Herrscher wie *Alexander II.*, welcher westeuropäischem Einfluss und einem gewissen Liberalismus in russischem Sinne Eingang gestattete, so traten Ereignisse ein, welche das schüchterne Regen des Volksbewusstseins sofort wieder unterdrückten. So ist es bis heute geblieben. Die Dinge bewegen sich in den alten Gleisen langsam und lässig weiter. Die allgemeinen Kulturverhältnisse sind noch wenig geeignet zur Förderung der Ausübung der Kunst im eigenen Lande. Dazu kommen wirtschaftliche Umwandelungsprozesse der Bevölkerung aus einer ackerbautreibenden in eine industrielle, und damit zusammenhängend ein bedrohlicher Rückgang der Landwirtschaft, eine Verödung ganzer Landschaften, welche die leitenden und schöpferischen Kreise so in Anspruch nehmen, dass für die Ausübung einer idealen Tätigkeit Zeit und Kraft kaum mehr bleiben. Und nicht nur die leitenden Kräfte, sondern auch die große Masse des russischen Volkes entbehrt so sehr des politischen Sinnes, des Gefühles für bürgerliche und persönliche Freiheit, des Verlangens nach den Einrichtungen des modernen Rechtsstaates, überhaupt aller Regungen, welche über die einfache Befriedigung des materiellen Daseins hinausgehen, dass man dem Volke vielleicht noch schmeichelt, wenn man von ihm sagt, es gehe vollständig in den wirtschaftlichen Fragen der Scholle Landes, die ihm zugewiesen wird, auf. Wohl hatte sich eine festgegliederte Gruppe von Idealpolitikern, die ihre Bildung im Westen gewonnen hatten und ihr Vaterland mit westeuropäischen Reformen beglücken wollten, zusammengethan, um das russische Volk zu wecken, und eine Zeitlang schien es in der That, als ob Russland erwacht sei; aber es war eine Täuschung. Die russische Halbkultur ist noch nicht reif für westeuropäische Bildungseinflüsse. Die Kunst geht nach dem Westen, ihre Vertreter sind wenig zahlreich, wenn sich auch hervorragende Namen unter ihnen finden. Die Kunst der Denkmäler hält sich meist in den Grenzen autokratischer und behördlicher Anregungen, und in ihrer formalistischen Seite ist sie völlig abhängig vom Westen, namentlich von der französischen Kunst. Einstweilen noch wendet sich der russische Genius völlig panflavistischen und orthodoxen Fragen zu, für welche sich ein nur kleiner Teil der großen Masse des gleichgültigen, apathischen, ja den Freiheits- und Rechtsfragen gegenüber oft feindseligen russischen Volkes interessiert. Diese Erkenntnis russischen Wesens bewahrt den Einsichtigen davor, von hier aus bedeutsame Regungen der Kunst zu erwarten. Selbst die Kriege der letzten Jahrzehnte, welche

anderwärts zahlreiche Denkmäler im Gefolge hatten, waren hier die Anregung für nur wenige, in ihrer künstlerischen Bedeutung zudem nicht hervortretende Denkmäler. Dafs aber im allgemeinen die Staaten mit Halbkultur in der Errichtung von Krieges- und Siegesdenkmälern es versuchen, dem europäischen Westen nachzuthun, beweisen eine Reihe von Denkmälern mitunter grössten Umsanges, welche an mehreren Orten entstanden sind. Sie entspringen aber kaum in solchem Mafse dem Gefühle des Altruismus, wie die Denkmäler des Westens; in der Hauptsache dienen auch sie der leitenden politischen Idee, welche der Panflavismus seit langem verfolgt.

Ein ungeheures Slavenreich vom Eismeer bis zum Schwarzen Meer mit den drei Hauptstädten Petersburg, Moskau, Konstantinopel tauchte schon frühe in der erregten Phantasie auf. Nach den Römern und Germanen hielten sich die Slaven für die nächsten Anwärter der Weltherrschaft. Im Dienste dieser Idee wurden die Kriege der letzten Jahrzehnte geführt; an die Kriegserklärung gegen die Türkei am 24. April 1877 schloß sich die Hoffnung, daß die Morgenröthe des grofsen slavischen Tages erschienen sei und die slavische Welt ihre Wiedergeburt erwarte. Die russische Expansionspolitik fucht die selbstgewählte kulturhistorische Mission, die Beherrschung Afiens, zu erfüllen.

^{309.}
Panflavismus.

Sie folgt damit einer Ueberlieferung, welche schon *Peter der Große* einleitete. Dieser Zar ist die vollständigste Personifikation seines Volkes und ist am meisten in das Volksbewußtsein eingedrungen. Dies beweisen die verhältnismäßig zahlreichen Denkmäler, die man ihm in St. Petersburg, Kronstadt, Poltawa, Woronesh, Lodeinoje Pole und Lipezk errichtete. Seit *Peter des Großen* Zeiten ist der Cäsareopapismus das selbstherrliche Leitmotiv des russischen Kaisertums. Mit seinen guten wie mit seinen schlimmen Eigenschaften ist *Peter* nur der gewaltig gesteigerte Ausdruck seines Landes und seiner Nation. Sein Biograph, *K. Waliszewski*, fasst die Eigentümlichkeit des Volkes, aus der er die Persönlichkeit seines grössten Herrschers erklärt, in folgende zwei Sätze zusammen: »Ausharren, das vorgesetzte Ziel, auch wenn es anscheinend unerreichbar ist, auf dem eingeschlagenen, häufig gefahrsvollen Wege fest im Auge behalten mit den dazu ausersehnen Hilfsmitteln, nur die Kräfte verdoppeln, verdreifachen und nach Art der Holzfäller die Axtschläge mehren und die nötige Stunde entschlossen, geduldig und stoisch abwarten, das ist sein ganzes Geheimnis, tief in seiner Seele liegend, die durch Jahrhunderte der Knechtschaft und ebenso langer Erlösungsarbeit zu hartem Stahl geschmiedet ward.«

^{310.}
*Peter
der Große.*

Etwas von diesen Eigenschaften liegt unzweifelhaft in dem Denkmal, welches dem grofsen Zaren auf dem Petersplatz in St. Petersburg errichtet wurde, ein Werk von großer Kraft und Kühnheit im Entwurf, eine selbständige Arbeit des Pariser Bildhauers *Falconet*, den *Katharina II.* auf *Diderot's* Empfehlung zur Anfertigung des im August 1782 enthüllten Standbildes nach St. Petersburg kommen ließ. *Peter der Große* ist in dem Augenblicke dargestellt, als er, einen Felsen hinaussprengend, auf dessen Gipfel angelangt ist, den Strom und das Land, bei dessen Anblick ihm der Gedanke zur Gründung einer Stadt kam, überblickt und mit der erhobenen Rechten den Schauplatz seiner Thätigkeit festzuhalten und zu segnen scheint. Da das Pferd halb bäumend dargestellt ist, mit seinem vorderen Teile also in der Luft schwebt, so war die richtige Bestimmung des Schwerpunktes, bzw. des Gegengewichtes eine technische Maßnahme von großer Wichtigkeit. Das Gleichgewicht

^{311.}
Denkmal
*Peter
des Großen.*

wurde dadurch hergestellt, dass man der Gufswand der Bronze des Vorderteiles nur etwa ein Drittel der Stärke der Gufswand des hinteren Teiles des Pferdes gab; außerdem soll der Schweif des letzteren noch mit 5000 kg Eisen ausgegossen worden sein. Dem gleichen konstruktiven Zweck dient auch die Schlange, welche das Ross zertritt. Auf dem Felsen steht mit goldenen Buchstaben die Inschrift: *Petro Primo Catherina Secunda 1782.*

^{312.}
Clodt's
Denkmal
Nikolaus I.

In der Statue des Kaisers *Nikolaus I.* von Clodt ist eine Nachahmung des *Falconet*-schen Werkes versucht. Erstere ist hinter *Peter dem Grossen* aufgestellt, aber so wenig gelungen, dass der Petersburger Witz von ihr bemerkt, sie hole ihn nicht ein. Das Denkmal erhebt sich auf einem hohen, zweigeschoßigen elliptischen Sockel. Das untere Geschoß desselben ist mit Reliefdarstellungen geschmückt. An vier Stellen schieben sich Verkröpfungen mit schwachem Vorsprung in die Sockelfläche ein, welche lebhaft bewegte Eckfiguren tragen, die an den vier Ecken des oberen Teiles des Postaments sitzen. Die grösseren Seitenteile des oberen Postamentgeschoßes sind mit Trophäengruppen geschmückt, die Vorderseite enthält eine Inschrifttafel und einen dem krönenden Profil vorgesetzten Doppeladler. Der Kaiser ist in ruhiger Haltung mit Mantel und Adlerhelm dargestellt. Die Komposition des Sockels ist besser wie die plastische Durchbildung der Reiterstatue. Dem Denkmal aber fehlt die Harmonie, weil die grosse geschlossene Masse des Sockels in einem zu ungleichen Verhältnisse zur leichteren Masse des Reiterstandbildes steht. Clodt erreichte darin weder sein französisches Vorbild *Falconet*, noch vermochte er seiner Kunst nationale russische Züge zu geben.

^{313.}
Antokolskij.

Dem Bildhauer *Marcus Antokolskij* war es beschieden, die moderne russische Denkmalkunst auf die höchste Höhe der nationalen Entwicklung zu führen. Er arbeitete in völligem Gegensatze zu *Pemenow* und *Baron Clodt*, die bis dahin als die hervorragendsten russischen Bildhauer gelten konnten. Er begründete die realistische Richtung; seine Denkmalgestalten atmen Lebenswahrheit und vor allem eine individuelle Psychologie. *Antokolskij* wurde im Jahre 1842 als Sohn jüdischer Eltern in Wilna geboren. Ein Standbild des Zaren *Iwan des Grausamen*, welches in Rom in den Jahren 1868—71 entstand, begründete seinen Ruhm. Diesen vermehrte er durch ein Standbild *Peter des Grossen*, welches in Peterhof aufgestellt wurde, ein Werk voll Energie und kraftvollem Ausdruck. Diesem Werke folgte ein Standbild des Kosakenhäuptlings *Jermak Timofejewitsch*, des Eroberers von Sibirien (1581), und die Gruppe der historischen russischen Gestalten fand eine Fortsetzung durch die Statuen *Jaroslaw des Weisen* und *Iwan III.* auf der Alexanderbrücke in St. Petersburg. Denkmäler *Alexander II.* und *Alexander III.* in Bronze für Moskau und ein Denkmal für *Katharina II.* schließen den Kreis der historischen Gestalten Russlands, die durch den Künstler zu neuem Leben erweckt wurden. *Antokolskij* starb 1902.

^{314.}
Troubetzkoi.

In gewissem Grade ein Nachfolger *Antokolskij's* ist Fürst *Paul Troubetzkoi*, der, in seinen kleineren Werken dem französischen Beispiel folgend, welches in einem ersten, wenn auch unvollendeten Eindrucke eines Bildwerkes bereits seine Genüge findet, erst wenige grosse plastische Arbeiten geliefert hat. Von ihm ist ein Denkmal des Zaren *Alexander III.* für St. Petersburg; es ist dem Begründer der grossen sibirischen Eisenbahn gewidmet und erhebt sich vor dem Nikolaibahnhof als ein Reiterdenkmal aus Bronze auf einem Granitmonolith.

Als ein vereinzeltes Kaiserdenkmal in Form einer grossen Denksäule sei die Alexanderfäule vor dem Generalstabsgebäude in St. Petersburg genannt.

Eine Form des Denkmals, wie sie in verhältnismäsig schlichter Weise im Denkmal von St. Stefano zur Ausbildung gelangt ist — eine zentrale Kapelle, auf eine einfache oder mehrfache Terrasse gesetzt, zu welcher Freitreppenanlagen führen und deren Hohlräume für besondere, etwa Beisetzungszwecke, dienen — hat in dieser Grundform, in einer weitgehenden Bereicherung und Vergrößerung, Welch letztere bis zu dem zentralen Kuppelbau sich erweitert, vielfache Anwendung als Denkmalform gefunden. Die Form wurde hauptsächlich zur Erinnerung an unpersonliche Ereignisse gewählt und diese Bauten, unter Anwendung der russischen Abart des byzantinischen Stils, mit einem Reichtum der Farbe und des Ornaments überflutet, welcher das Kennzeichen des asiatischen Kunstgeschmackes ist. In dieser der russischen Kunst und Geschichte eigenen Weise entstanden die Gedächtniskirche und die Kapelle bei Borki in Russland in den Jahren 1891—94 nach den Plänen des Architekten *Robert Marfeld* in St. Petersburg aus Anlass der glücklichen Bewahrung des Kaiserpaars vor einem Eisenbahnunfall, der am 17. (29.) Oktober 1888 auf der Kursk-Charkow-Afowschen Eisenbahn bei Borki stattfand. Die Anlage, die etwa 34000 Rubel beansprucht hat, besteht aus einer kleinen Kapelle in der Nähe der Bahnlinie und aus einem 57^m entfernten reichen Zentralkuppelbau von etwa 19^m Seite des äusseren Quadrats. Die Baukosten wurden aus freiwilligen Beiträgen zusammengebracht, ein in Russland ungewöhnlicher Vorgang¹⁰⁵⁾.

315.
Zentrale
Bauanlage
als
Denkmal.

In diese Gruppe von Denkmalbauten gehört auch die 1902 eingeweihte russische Gedenkkirche auf dem im Feldzug des Jahres 1877 berühmt gewordenen Schipkapass im Balkan, ein Denkmal zur Erinnerung an die heldenmütigen Kämpfe gegen die Türken und zur Erinnerung an die Befreiung des bulgarischen Volkes von der Türkenherrschaft.

Aus Dankbarkeit für die letztere That errichtete Bulgarien in Sofia ein Denkmal für seinen Befreier. Das Denkmal zeigt *Alexander II.*, wie er, begrüßt vom Volke, nach Bulgarien kommt. Der Zar ist vom damaligen Thronfolger *Alexander III.*, dem Großfürsten *Nikolai Nikolajewitsch*, den Generälen *Skobelew*, *Gurko* und *Ignatjew* umgeben. Auf dem Piedestal sind als Basreliefs die Söhne des Zaren *Alexander II.*, Kaiser *Nikolaus II.* und das dankbare Bulgarien dargestellt.

Es ist nur natürlich, dass eine Herrscherin wie *Katharina II.*, die auf die Geschicke des Landes einen so weitgehenden Einfluss ausgeübt hat, trotz ihrer Leichtlebigkeit in verschiedenen Städten Denkmäler erhielt, die nicht durchaus als Denkmäler der russischen Autokratie aufgefasst zu werden brauchen, sondern tatsächlich mehr als das sind. Vor dem Alexandratheater in St. Petersburg erhebt sich nach einem Entwurf von *Mikashin* das Denkmal *Katharina II.*, welches *Alexander II.* im Jahre 1873 seiner weitblickenden Ahnherrin errichten ließ. Das Denkmal baut sich auf runder Grundrissform auf. Auf einem vierstufigen Unterbau erhebt sich der runde, glatte, stark eingezogene stattliche untere Sockel, der nur mit einer Inschrifftafel geziert ist. Die merkwürdige Frau, die das Werk *Peter des Großen* mit Verständnis und unbeugsamem Willen fortsetzte, erscheint stehend mit dem Hermelinmantel und mit dem Scepter in der Rechten, um den Hals die Kette des Andreasordens geschlungen, in der Linken einen Kranz. Den Sockel umgeben jene Männergestalten, die wie *Potemkin*, *Rumjanzow*, *Suvorow*, *Orlow* und *Tschitschagow* durch kriegerische Heldentaten zu Land und zu Wasser, oder wie *Derschawin* und die Fürstin *Daschkow*

316.
Denkmäler
Katharina II.

¹⁰⁵⁾ Siehe: Centralbl. d. Bauverw. 1895, S. 89 ff.

auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft, oder wie endlich *Besborodko* und *Betzki* auf dem der Volkserziehung das Zeitalter *Katharina's* verherrlicht haben. Das Denkmal ist gut aufgebaut und zeigt in der Komposition französische Grundzüge.

Ein anderes Denkmal der grossen Kaiserin mit dem männlich starken Geiste und der ungezügelten Unternehmungslust ist das Denkmal *Katharina II.* in Odessa, ein Werk des Bildhauers *Popoff* und des Architekten *Dmitrienko*; es ist zur Jahrhundertfeier der Begründung der Stadt durch die Kaiserin, im Jahre 1900, enthüllt worden und 10,65 m hoch. Auf rundem Untersockel erhebt sich ein zweiter Rundsockel, vor welchem die Statuen der vier Mitarbeiter der Kaiserin, *Potjemin's*, des Vizeadmirals *Riboso*, des Grafen *Zouboff* und des Franzosen *Volant*, sich befinden. Das Denkmal wird überragt durch die aufrechte Statue der Kaiserin. Die Grösse der Figuren beträgt für die Kaiserin 3,20 m und für die Begleitfiguren 2,80 m.

Dem Denkmal in Odessa schliesst sich ein *Katharina*-Denkmal in Wilna an, ein Denkmal zum Andenken an die Wiedervereinigung des westlichen mit dem übrigen Russland, ein Denkmal der »Wiedererringung des Entfremdeten«. Im Anschluss hieran sei ein Denkmal eines russischen Weibes erwähnt, das zwar keine Kaiserin war, aber im französisch-russischen Kriege des Jahres 1812 eine merkwürdige Rolle spielte. Es ist das Denkmal der *Nadjesjda Andrejewua Durowa* in Jelabuga, die im Alter von 23 Jahren unter dem Namen *Sokolow* in ein Husarenregiment eintrat, den Rang eines Offiziers bekleidete und im genannten Kriege hervorragende Thaten vollbrachte.

317.
Denkmäler
im
Osten.

Während auf dem Wege nach Westen die russische Denkmalkunst mit den Schwierigkeiten der politischen Verhältnisse zu kämpfen hat, in Polen die Enthüllung des Denkmals des grössten Nationaldichters *Mickiewicz* ebenfolche Enttäuschungen hervorrief wie die Verherrlichung des »Unterdrückers« der Polen *Murawiew* durch ein Denkmal, und während die Errichtung eines Reiterdenkmals für den polnischen Nationalhelden *Kosciuszko* durch *Marconi* in Krakau mit Argwohn verfolgt wurde, ein *Chopin*-Denkmal für Warschau langem Widerstand begegnete, scheint die Denkmalbewegung auf dem Wege nach Asien eine fruchtbarere zu sein. Unterwegs erinnern die 20 m hohe Pyramide mit Kreuz auf dem Bratsky-Kirchhof in Sswastopol und das abgestumpfte Pyramidendenkmal von *Kafarski* bei Sswastopol an die schweren Opfer des Krimkrieges. Ueberall begegnet man z. B. auf dem Wege aus dem Grossfürstentum Moskau nach dem Zarentum Kasan Spuren der geschichtlichen und litterarischen Entwicklung des Landes. In Kostroma am oberen Lauf der Wolga erhebt sich auf dem Sufanninplatz seit 1851 ein Denkmal des Bürgers *Iwan Sufannin*, der durch seine Selbstaufopferung dem jungen *Michael Feodorowitsch*, dem letzten Sprössling der *Rurik's*, das Leben rettete und damit den Bestand der *Romanow'schen* Dynastie sicherte. Das Denkmal zeigt eine Granitsäule mit der vergoldeten Bronzefüste des *Michael Feodorowitsch*, an die Säule gelehnt die bronzenen Gestalt *Sufannin's*. In Simbirsk befindet sich vor dem Regierungsgebäude ein Denkmal des Geschichtschreibers *Karamzin*, der hier geboren wurde und welcher durch die Wärme und Anschaulichkeit seiner Schilderungen und durch die Gewalt seiner Sprache sein Volk für die Vergangenheit zu gewinnen wusste. Das Denkmal besteht aus der Büste des Historikers, die sich auf einem Sockel mit der Bronzefigur der Klio erhebt. In Kasan erinnert ein Denkmal des Dichters *Derscharwin*, ein antikisierendes Bronzestandbild auf dem Nikolausplatze, an die Periode *Katharina II.* und ihrer Feldherren, die der Dichter unermüdlich

besang. An die Zeiten, da Kasan noch die Hauptstadt eines Tatarenreiches war, gemahnt die Schädelpyramide *Iwan's*. Nach langer Belagerung gelang es *Iwan IV.*, das Zarentum Kasan zu erobern und seinem Lande einzuverleiben. An diese Belagerung mit ihren Opfern erinnert die Pyramide mit vier Eingängen des Unterbaues, die von Säulen mit Giebelfeldern umrahmt sind. Im Unterbau des Denkmals befinden sich eine Kirche und Gewölbe zur Aufbewahrung der Gebeine.

Das im Jahre 1894 durch die finnische Nation in Helsingfors errichtete Denkmal Kaiser *Alexander II.*, ein tüchtiges Werk des schwedisch-finnischen Bildhauers *Walter Runeberg*, eines Sohnes des Nationaldichters, wird man nicht ohne Zwang zum Bereiche der russischen Denkmäler zählen dürfen; denn das seit dem Jahre 1809 mit Russland durch Personalunion verbundene Großherzogtum Finnland hat mit dem national-russischen Reiche kaum mehr als diesen einen Umstand gemeinsam. Unter *Alexander II.* erlebte es seine glücklichsten Zeiten. Sein Denkmal zeigt die aufrecht stehende Bronzegegestalt des gefeierten Herrschers auf einem hohen Sockel, den die allegorischen Gestalten der Rechtspflege, der Wissenschaft, des Friedens und der Arbeit umgeben; die Hauptfigur etwas konventionell, die Begleitfiguren in schöner Auffassung. *Alexander II.* trat der Wiedergeburt der finnischen Nationalität nicht entgegen; er schonte die Eigenart des »Landes der tausend Seen«, soweit er irgend konnte; er ließ den nationalen Bestrebungen, die so stark waren, dass selbst die auf das westeuropäische Revolutionsjahr von 1848 in Russland gefolgte starre Reaktion nicht vermochte sie aufzuhalten, ihren Lauf. Er dachte daran, dass der finnische Bauer nie die Leibeigenschaft gekannt und dass er schon seit dem Jahre 1363 Anteil am schwedischen Reichstage hatte. Daher trat er den Kundgebungen bei, die zu beiden Seiten des Altars jener Dorfkirche angeschlossen sind und in welchen alle Zaren seit *Alexander I.* die Rechte und Privilegien des Landes zu wahren und zu schützen versprachen. Die nationale Wiedergeburt Finnländs wurde hauptsächlich durch vier auserlesene Geister gefördert: durch *Lönnrot*, den Schöpfer des finnischen Nationalepos »Kalevala«, durch *Kastner*, den Schöpfer der Ethnographie Finnländs, durch *Runeberg*, den größten Nationaldichter des Landes, und durch *Snellmann*, seinen hervorragendsten Publizisten. Während *Lönnrot* die Finnländer mit ihrer Volkspoesie bekannt machte, weckte *Runeberg* mit seinen bezaubernden Liedern den schlummernden Patriotismus seiner Landsleute. Aus seinen Werken, die fast jeder Bauer in Finnland auswendig kennt, schöpfen die Finnländer die Kraft zu ihrem nationalen Zusammenschluss. Und *Snellmann* war der erste finnländische Publizist, welcher durch die von ihm geschaffene Presse die nationale Wiedergeburt des Volkes vorbereitete und mit herbeiführte. Aus der Dankbarkeit für nationales Verdienst entstand das 1885 in Helsingfors errichtete Denkmal *Runeberg's*: eine stehende Figur auf hohem Sockel, an diesen »die junge Kultur« gelehnt. Ihm reihte sich im Jahre 1902 das am 18. Oktober enthüllte Denkmal für *Elias Lönnrot* an, ein eigenartiges Werk des Bildhauers *Emil Wikström*. Geht das Denkmal für *Runeberg* in seiner Gesamtauffassung noch auf die Ueberlieferung zurück, so ist die Arbeit *Wikström's* ganz vom modernen Geiste durchströmt, welcher sich im letzten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts in Kunst und Dichtung geltend machte.

Wie die Gebiete des großen russischen Reiches, welche als früher selbständige Länder mit eigener Kultur seit langem schon dem Volkstum Denkmäler setzten, so bequemte sich, wenn auch zögernd, auch das autokratische Russland hierzu. Auf

318.
Denkmäler
in
Finnland.

dem Suworowplatz in St. Petersburg erhebt sich das Denkmal des volkstümlichen Feldherrn *Suworow*, eine von *Koslowski* modellierte Bronzestatue. Sie stellt den Feldherrn in römischer Tracht dar, mit der Rechten das Schwert schwingend und mit der Linken den Schild über die Kronen des Papstes, Sardiniens und Neapels haltend; es ist kein sehr bedeutendes Werk. Frühe Werke sind die durch einen Schüler *Thorwaldsen's*, durch *Boris Iwanowitsch Orlowskij* (1793—1837), geschaffenen Statuen der Feldmarschälle *Golenischtschew Kutusow-Smolenski* und *Barclay de Tolly* in St. Petersburg. Ihnen reihen sich an das *Puschkin*-Denkmal in der Puschkinskajastrasse in St. Petersburg, das Denkmal für *Alexander Sergejewitsch Puschkin* in Zarskoje-Selo, das Denkmal des bedeutendsten russischen Humoristen *Nikolai Wissiljevitj Gogol* in Moskau, ferner das Denkmal des russischen Fabeldichters *Krylow* in St. Petersburg, der für die Russen so viel bedeutet wie *Gellert* für uns und *Lafontaine* für die Franzosen, ein 1851 errichtetes Werk von *Clodt*; es zeigt den Dichter sitzend, in einem Buche lesend; die Reliefs am Sockel enthalten Darstellungen aus seinen beliebtesten Fabeln. In Poltawa wurde dem Dichter *Kottarewski* ein Denkmal enthüllt, eine Dankbarkeitsbezeugung für die wesentlichen Verdienste dieses Dichters um die kleinrussische Litteratur. Hier seien auch einige dekorative Denkmäler von *Clodt* angefügt. Auf der Anitschowbrücke in St. Petersburg befinden sich vier Gruppen von Pferdebändigern, welche *Clodt* modellierte, von welchen zwei Gruppen als Nachbildungen vor dem Königl. Schlosse zu Berlin stehen. Die Gruppen sind mit guter Bewegung modelliert.

Das Ergebnis der Denkmalbewegung in Russland ist hiernach, wenn unsere Darstellung auch sehr lückenhaft ist, nicht reich. Kein Land in Europa ehrt seine grossen Toten so wenig wie Russland. Einen charakteristischen Fall bietet die Ehrung des bedeutendsten Meisters nationalrussischer Musik, des 1857 in Berlin verstorbenen *Michail Iwanowitsch Glinka*. Kein Tondichter Russlands hat sich so in die Seele seines Volkes gesungen, wie *Glinka* in seinen Opern »Das Leben für den Zaren« und »Prußlan und Ludmilla«. Es gab in Russland bisher nur in Smolensk, der Gouvernementsstadt seines Geburtsortes Nowospassk, ein *Glinka*-Denkmal. Erst im Jahre 1904, zur Feier seines hundertjährigen Geburtstages, sollte dem schon 1856 gestorbenen Komponisten auch in St. Petersburg ein Denkmal nach dem Entwurfe des Bildhauers *Bach* errichtet werden. Auch diese Denkmalangelegenheit ist ein Symptom des Kampfes der moskowitischen mit den west-europäischen Ideen, ein Kampf, der noch ungeschwächt besteht, ja vielleicht in unseren Tagen schärfer ist denn je. Dieser Kampf des Westens mit dem Osten kommt in der russischen Denkmalkunst allenthalben zum Durchbruch. Die Form ist meistens westlich, die Gefinnung aber östlich. Der moskowitische Autokratismus hat bis heute eine Blüte der Denkmalkunst in Russland verhindert.

16. Kapitel.

Dänemark, Schweden und Norwegen.

319.
Wechself-
beziehungen.

Ein breiter Strom gegenseitigen Gedankenaustausches, gegenseitiger Kulturförderung von Volk zu Volk hat von jeher die Länder des Nordens von Europa mit dem Herzen desselben, mit Deutschland und Frankreich, verbunden. Aus

Deutschland sind den Dänen das Christentum, die Wissenschaften und Künste, die Waren des Südens gekommen. Dänemark und Schweden waren feste Stützen des deutschen Protestantismus. Freilich war es Dänemark wegen seines geringen Umfanges und seiner verhältnismässig kleinen Einwohnerzahl weder im XVII., noch im XVIII. Jahrhundert, in der Zeit seiner höchsten Kulturblüte, gegeben, eine solche politische Rolle zu spielen wie etwa Schweden. Aber es war seinem nordischen Nebenbuhler voraus in der Pflege der Wissenschaften und der Künste. *Tycho de Brahe* zog Schüler aus Deutschland und Frankreich an sich heran; *Ludwig von Holberg* machte auf der dänischen Schaubühne nach dem Vorbilde *Molière's* Natur und Wirklichkeit wieder heimisch; zwanzig Jahre verweilte *Klopstock*, durch *Friedrich V.* berufen, in Kopenhagen, um hier seinen »*Messias*« zu vollenden. Wie um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts *Klopstock*, so wurde in den Neunzigerjahren *Schiller* der gefeiertste Name unter den Dänen. Die deutsch-dänische Wahlverwandtschaft schloss sich zur Zeit der Romantik noch enger zusammen; *Adam Oehlenschläger* wurde von der deutschen wie von der dänischen Muse mit dem Lorbeer gekrönt, und der Märchendichter *Christian Andersen* nannte Deutschland sein zweites Vaterland. Zu gleicher Zeit wuchs der Ruf von *Bertel Thorvaldsen* unter uns empor; er schuf Denkmäler für München und Stuttgart. In diese Wechselbeziehungen machte der Krieg von 1864 einen Riss. Es entwickelte sich der Traum einer Vereinigung der drei nordischen Reiche, ohne aber bei dem verschiedenen Charakter der drei Völker zur Wirklichkeit zu werden. So hat jedes der drei Länder seine selbständige Kunstentwicklung behalten.

Es ist nun aber das Schicksal der modernen statuarischen Kunst, dass ihre Aufgaben in einem oft nur zufälligen oder äußerlichen Verhältnis zum Leben und zur Kultur der Zeit stehen; die monumentale Seite der Porträtplastiken namentlich ist in ihrem Bestehen den wechselnden Strömungen der Zeit unterworfen. Was das Kaiserthum auffstellt, reist die Revolution nieder; was eine Zeit vergisst oder verkennt, holt erst ein späteres Geschlecht wieder ein. Oft gehen die Gewalthaber, die sich selbst ihre Denkmäler setzen, der Vergessenheit entgegen. Es trennen sich das persönliche und das künstlerische Moment; das erstere geht unter, das letztere bleibt bestehen. Dies beweisen deutlich zwei dänische Bildwerke: die beiden Statuen von verdienstlosen Regenten aus dem Hause Oldenburg in Kopenhagen. Sie stehen auf den beiden schönsten Plätzen der dänischen Königsstadt: *Christian V.* auf dem Königs-Neumarkt, *Friedrich V.* auf der Amalienburg. Die beiden Statuen werden in der gewöhnlichen Sprache des Volkes und selbst in den Kreisen der Gebildeten nur nach den Pferden genannt, »das Pferd („Heften“) auf Königs-Neumarkt«, »das Pferd auf Amalienburg«. Neben dieser Bezeichnung hat sich bei der Statue *Friedrich V.* immerhin aber auch das künstlerische Verdienst auf unsere Zeit gerettet. Das Werk des französischen Künstlers *Jacques François Joseph Saly* fordert heute noch die verdiente künstlerische Beachtung. Die dargestellte Person ist vergessen; nur eine entfernte Porträthähnlichkeit erinnert an sie. So hat das Denkmal mehr dekorativen als persönlichen Charakter. Ohne jede Bedeutung aber ist das Denkmal des *V. Christian*; die Kritik, die das Volk durch die Benennung nach dem Pferde an ihm ausübt, ist eine in persönlicher und künstlerischer Beziehung berechtigte. Es erhebt sich als überlebensgroße Reiterstatue aus vergoldetem Blei seit 1688 (*Christian V.* starb 1699), durch *Abraham César Lamoureux* geschaffen, vor dem Schlosse Charlottenborg. Unter den Füßen des Pferdes befindet sich die alle-

320.
Denkmäler
Christian V.
und
Friedrich V.
in
Kopenhagen.

gorische Figur des Neides; die Ecken des Postaments sind belebt durch die Figuren der Grofscherzigkeit, des Ruhmes, der Weisheit und der Stärke.

Nach Kopenhagen wurde *Saly* aus Valenciennes auf Empfehlung *Bouchardon's* verschlagen. König *Christian VI.* war 1746 gestorben; das Volk atmete auf. Seine 16jährige Regierung war eine Periode der Herrschaft des strengsten Pietismus. Ihr folgte in der ersten Zeit der Regierung *Friedrich V.* eine Periode eines anscheinenden Aufschwunges aller Verhältnisse und einer volksfreundlichen Regierung. Da tauchte der Gedanke auf, den König durch ein Reiterstandbild zu ehren. Jedoch nicht aus dem Volke, auch nicht vom König kam der Gedanke, sondern von einem ehrgeizigen Künstler. Ein Nürnberger Künstler, *Ulricus Tuscher*, hatte die Absicht, *Christian VI.* durch einen Triumphbogen zu verherrlichen, und als dieser starb, ohne dass der Gedanke zur Ausführung gelangt war, wandte der Künstler seine Verehrung *Friedrich V.* zu und schuf 1750 einen Entwurf, nach welchem das Reiterstandbild des Königs auf einem Felsen, von Springbrunnen mit Tritonen und Delphinen, sowie von allegorischen Figuren umgeben, errichtet werden sollte. Der Entwurf fand Beifall; aber sein Urheber starb. Und nun wurde 1753 *Saly* nach Kopenhagen berufen, um das Reiterdenkmal zu beginnen. Wieder ist bezeichnend, dass das Geld weder das Volk noch der König gaben, sondern die Asiatische Compagnie, eine Handelsgesellschaft, deren Blüte durch das Monopol veranlaßt war. 1764 erst wurde das grosse Modell für den Guss fertig, nachdem ein kleines Modell mit Beibehaltung der *Tuscher'schen* Springbrunnen und der allegorischen Figuren der Kosten halber verlassen worden war.

Das Denkmal *Saly's* steht auf einem hohen Postament aus grauem Marmor, an dessen Seitenflächen ovale Inschriftentafeln angebracht sind. Der durchaus schlichte Aufbau ist durch ein Konsolengesims abgeschlossen. Das starke Pferd geht im Schritt; der König ist als römischer Imperator gekleidet. Er sitzt mit ruhiger Sicherheit auf dem Pferde und stützt einen kurzen Kommandostab auf den rechten Oberschenkel. Einen stolzen Blick wirft er »aus seinen grofsen, antik geformten Augen wie im Bewußtsein des höheren Ursprunges des Königtums. Ein leichtes Lächeln spielt ihm um den Mund; er beugt den Kopf leise zurück, und um das Haupt bis zum Nacken herab liegt ihm der Lorbeerkrantz als eine Bestätigung seiner Erhabenheit über seine Unterthanen in der irdischen Welt.« Der leitende Gedanke des Künstlers war der Ausdruck des Herrschertums; ihn brachte er in Pferd und Reiter zur Darstellung. »Die Weise, wie der König auf dem Pferde sitzt, seine Art, über die Menge hinauszuschauen, und vor allem seine majestätische Haltung sind Elemente, die man in der ganzen Geschichte der plastischen Kunst kaum weit übertroffen findet« (*Knudtzon*). Trotzdem ist der Reiter nur eine dekorative Figur. Der Bildner bildete ihn schöner, als er in Wirklichkeit war. *Friedrich V.* war klein von Wuchs; er bildete ihn der königlichen Haltung wegen mit langem Oberkörper; der Kopf sollte über den des Pferdes beträchtlich hervorragen. Er stellte ihn in römischer Kaisertracht dar und legte ihm den Lorbeerkrantz aufs Haupt. *Saly* verherrlichte den so unbedeutenden Fürsten zu einer bedeutenden Dekorationsfigur für die Amalienburg. Die bronzenen Reiterstatue wurde 1768 enthüllt.

^{321.}
Thorvaldsen. War Dänemark für seine gröfseren Bildwerke im XVII. und XVIII. Jahrhundert der damals ganz Europa beherrschenden französischen Kunstuübung unterworfen, so ging ihm mit *Albert Thorvaldsen* (*Bertel Thorvaldsen*) ein heimischer Stern auf, der weithin leuchtete; der Künstler war am 19. November 1770 in

Kopenhagen geboren und starb daselbst am 24. März 1844. *Thorwaldsen* gehört völlig der Antike. Seine Ausbildung fällt zwischen die Zeit, in welcher die Zeichnungen des »Rebells« *Carstens* einen bestimmenden Einfluss auf ihn ausübten, und seine Rückkehr aus Italien 1819, als er seine Heimat »als der anerkannt grösste und berühmteste Bildhauer Europas« wiedersah. Sein weit verbreiteter Ruhm brachte es damals mit sich, dass bei allen grösseren Denkmalfragen der damaligen Zeit zuerst sein Name in Betracht kam. »Nicht, dass *Thorwaldsen* die Antike nachahmte, das thaten vor ihm sehr viele Künstler, sondern dass er sich innerlich der Antike näherte, macht seine Bedeutung aus. Er besaß, darin an *Winckelmann* erinnernd, eine Art von unmittelbarem Ahnungsvermögen, die Gesetze der griechischen Kunst zu erraten, lange, ehe er die Werke der letzteren in grösserer Zahl kennen lernte. Den Statuen gab er die Ruhe wieder, im Gegensatz zur wilden Beweglichkeit des Barockstiles; aber auch die entgegengesetzte Gefahr, sich in süßliche Weichlichkeit zu verlieren, vermied er.« Zu den Hauptarbeiten *Thorwaldsen's* zählen das 1830 auf dem Universitätsplatz in Warschau aufgestellte Bronzedenkmal des *Kopernikus*, die im gleichen Jahre enthüllte, aber durch den polnischen Aufstand wieder beseitigte Reiterstatue des Fürsten *Poniatowski* in Warschau; ferner das Denkmal des Papstes *Pius VII.*, 1830 in Marmor vollendet und in der Capella Clementina der Peterskirche aufgestellt. Für die Michaelskirche in München schuf er das Denkmal des Herzogs *Eugen von Leuchtenberg*, für den Wittelsbacher Platz der bayerischen Hauptstadt die Reiterstatue des Kurfürsten *Maximilian I.* von Bayern. Mainz beschenkte er 1837 mit einer Statue *Gutenberg's*. Stuttgart 1839 mit einer Statue *Schiller's*. Eine Erzstatue König *Christian IV.* wurde im Dom zu Röskilde aufgestellt, eine andere des gleichen Königs in der Börse in Kopenhagen. Die Denkmalkunst war aber nicht die stärkste Seite *Thorwaldsen's*, da seinem antiken Empfinden das moderne Kostüm der Porträtfiguren Schwierigkeiten bereitete. Ein den Künstler selbst darstellendes Denkmal wurde 1875 in Reikjavik auf Island errichtet.

Zu seinen bedeutendsten dänischen Schülern zählen die Bildhauer *Freund* und *Biffen*. Namentlich der letztere entfaltete eine ausgebreitete Thätigkeit in der dänischen Denkmalkunst, die nach seinem Tode sein Sohn fortsetzte. Von *Biffen* stammt das Bronzestandbild eines tapferen Landsoldaten in Fridericia, an den dänischen Sieg über die belagernden Schleswig-Holsteiner am 6. Juli 1849 erinnernd; das Denkmal des dänischen Astronomen *Tycho de Brahe* vor der Sternwarte in Kopenhagen; von ihm sind ferner die Standbilder *Frederik VII.* in Odense auf Fünen und in Kjöge. Vor der Holmenskirche in Kopenhagen errichtete er das Standbild des Seehelden *Peter Tordenskjold*; in Schloss Kriftiansborg steht seit 1873 die Reiterstatue *Frederik VII.*, des Gründers der Verfassung, in Bronze; sie ist begleitet von den allegorischen Bronzefiguren der Stärke, Weisheit und Gesundheit nach dem Entwurf von *Thorwaldsen*, und der Gerechtigkeit von *Biffen*. Ein Standbild König *Frederik VI.* dieses Meisters zierte den Park Frederiksberg-Have in Kopenhagen. Vor dem Nationaltheater in Kopenhagen steht von ihm das Standbild des dänischen Tragödiendichters *Oehlenschläger*.

Ein Sohn des *Thorwaldsen*-Schülers, *Wilhelm Biffen jun.*, schuf 1890 das Marmorstandbild des dänischen Staatsmannes *K. Chr. Hall* vor dem südöstlichen Ausgang des Frederiksbergparkes in Kopenhagen, und ihm wurde auch das Reiterstandbild des Bischofs *Axel Hvide* von Seeland, des angeblichen Begründers von

322.
Biffen
der Ältere.

323.
Biffen jun.,
Stein u. a.

Kopenhagen (1167), für Kopenhagen übertragen. Das Modell stellt den Eroberer Rügens (1168) im Kettenhemd mit dem Streitkolben dar; an seinen geistlichen Stand erinnert nur ein Kreuz als Helmschmuck.

Von Karl Theob. Stein (geb. 7. Febr. 1829 in Kopenhagen) stammen die Statuen des Schöpfers des dänischen Lustspiels *Ludwig Holberg* vor dem Nationaltheater in Kopenhagen, das Denkmal des Admirals *Niels Juel* vor der Nationalbank dort u. s. w. An der Nordseite des Rosenborggartens in Kopenhagen erhebt sich ein Standbild des Märchendichters *H. C. Andersen von Saabye*, auf dem Oerstedspark ein Denkmal des Naturforschers *Oersted* von Jerichau. An die Freiheitsäule (Frihedsstötten), an den 15 m hohen Obelisk, der 1778 von den Bauern zum Andenken an die Aufhebung der Leibeigenschaft errichtet wurde und dessen reliefgeschmückten Sockel vier allegorische Marmorfiguren von *Wiedewelt* umgeben, schliesst sich das dänische Nationaldenkmal an der Kjögebucht an, wo ein Marmorobelisk daran erinnert, dass die Dänen hier 1677 unter *Niels Juel* einen grossen Seesieg über die Schweden erfochten und dass hier am 4. Oktober 1710 der Norwege *Jvar Hvitfeldt* sich mit dem Linienschiff »Danebrog« in die Luft sprengte und dadurch die dänisch-norwegische Flotte vor dem Untergang rettete. An *Hvitfeldt* erinnert auch die Siegesäule auf der Langen Linie in Kopenhagen, und ein Marmordenkmal des Bildhauers *Dahlerup* an dieser Stelle erhält das Andenken der am 2. April 1801 auf der Kopenhagener Reede gegen *Nelson* gelieferten Seeschlacht. Ein Nationaldenkmal zum Andenken an die beiden schleswigschen Kriege auf dem Rathausplatz in Kopenhagen, ein Reiterstandbild des Königs *Christian IX.* für den von ihm durch Stadtrecht ausgezeichneten Hafenort Esbjerg in Westjütland, ein Standbild *Shakespeare's* von *Louis Hasselriis* gegenüber dem Schlosse Kimborg, eine *Hamlet*-Statue von *Nielsine Pederson* in Marienlyst, Statuen des Malers *Wilh. Marstrand* (1810—73) von *Walter Runeberg*, zusammen mit der Statue des Bildhauers *Wilh. Bissen* (Vater) vor dem Kopenhagener Museum errichtet, u. a. sind dänische Denkmäler der letzten Jahre. An die dänischen Kämpfe des Jahres 1864 gegen die verbündeten Grossmächte Preussen und Oesterreich erinnern das Denkmal auf dem »Königshügel« (Kön-Si-Höi) bei den Dörfern Ober- und Niederfelk in Schleswig, auf welchem einst Runensteine schon von Kämpfen kündeten, die mehr als 800 Jahre zurückliegen, sowie die beiden Denkmäler von Oeversee, das eine, aus Felsgestein, den Oesterreichern gewidmet, das andere ein durch die Dänen 1889 aus Bornholmer Granit ihren Helden errichteter Obelisk. Für den 1241 von seinen Angehörigen ermordeten grossen isländischen Geschichtsschreiber *Snorre Sturlason* errichtete der isländische Bildhauer *Einar Jonsson* auf Island ein als Mausoleum gedachtes Denkmal.

324.
Schweden
und
Norwegen.

Es ist eine verhältnismäsig lebhafte Denkmalbewegung, welche Dänemark darbietet; die Bewegung nimmt ab, je mehr wir nach Norden, nach Schweden und Norwegen, vorschreiten und je mehr das Land hier den reinen Naturzustand zeigt. Denkmäler im ursprünglichsten Sinne des Wortes waren hier vielleicht die Bautasteine, vorgeschichtliche rohe, schmale, hohe Denksteine, mit welchen oft sagenhafte Ueberlieferungen verbunden waren. Sie finden sich sehr zahlreich, z. B. in und um Upsala. Ein 8 m hoher Bautenstein, *Jomfru Marias Synal* (Jungfrau Marias Nähnadel), steht bei Kopervik am Haugesund, nicht weit davon weitere fünf Bautasteine, die »fünf thörichten Jungfrauen«. An diese ursprüngliche Denkmalform knüpfte man an, als man auf dem Haraldshaug, einem Erdhügel nördlich von der norwegischen Stadt

Haugesund, im Jahre 1872 zur tausendjährigen Gedenkfeier von *Harald Haarfager's* entscheidendem Seesieg, welcher ihm die Herrschaft über das Land Norwegen gab, die »Haraldsstötte« errichtete, einen 17 m hohen Obelisken aus rotem Granit auf viereckigem Sockel, umgeben von einer Anzahl 2,50 m hoher Steine, welche die Volksstämme Norwegens versinnbildlichen.

Nur wenige Städte in Schweden und Norwegen, nur etwa Stockholm und Christiania, zeigen eine Denkmalentwickelung, wie sie im südlicheren Europa beobachtet werden kann. Zunächst scheinen es französische Einflüsse gewesen zu sein, die sich auch hier geltend machten. Nach *L'Archevêque's* Modell wurde auf dem Riddarhustorg in Stockholm 1773 das Standbild *Gustav Wasa's* errichtet, und 1796 folgte nach des gleichen Künstlers 1777 geschaffenen Modell auf dem Gustav-Adolfstorg das Reiterstandbild *Gustav Adolf's* mit den Bronzemedailloons von *Torstenson, Wrangel, Banér* und *Königsmark* am Sockel. Das Haupt der schwedischen Bildhauerschule jedoch ist *Johan Tobias Sergel* (1740—1814), von welchem das Standbild *Gustav III.* am Hafen von Stockholm, 1808 enthüllt, herrührt. Es ist eine Widmung der Bürgerschaft für den ritterlichen König zum Dank für den 30 m hohen Obelisken auf dem Schloßberg, der an die Königstreue der Stockholmer Bürgerschaft während der Wechselfalle des finnischen Krieges von 1788—90 erinnert. *Erik Gustav Göthe* (1779—1838) modellierte das Standbild *Karl XIII.* im Königsgarten zu Stockholm; die schönen Löwen am Fusse des Denkmals sind von *Bengt Erland Fogelberg* (1786—1854), welcher in der schwedischen Denkmalkunst einen hohen Rang einnimmt. Nach *Fogelberg's* Modell ist das Standbild des *Jarl Birger* auf der Insel Riddarholmen in Stockholm gegossen; von ihm stammt auch das Büstendenkmal des Königs *Karl XIV. Johann* im Carolinapark zu Uppsala; ein Reiterstandbild desselben Königs als Feldmarschall ließ *Oskar I.* durch *Fogelberg* in der Südstadt von Stockholm errichten. Ein Standbild *Gustav Adolf's*, des Gründers von Gotenburg, schmückt nach *Fogelberg's* Modell die Mitte des Gustav-Adolfstorg zu Gotenburg. Der Künstler liegt begraben auf dem Kirchhof von Gotenburg, wo ein Denkmal von *Molin* sein Grab bezeichnet. *Johan Niklas Byström* (1783—1848), ein Schüler *Sergel's*, steht mit in der vordersten Reihe der schwedischen Denkmalkünstler. Von ihm stammt die Bronzebüste *K. M. Bellman's*, des volkstümlichen schwedischen Liederdichters, im Djurgard bei Stockholm. *Karl Gustav Ovarnström* (1810—67) schuf das Standbild *Tegner's* in Lund, das Standbild des Chemikers *J. Berzelius* im Berzelipark zu Stockholm, das Standbild *Engelbrecht's* vor dem Stadthaus in Örebro, 1865 enthüllt. Von *Frithjof Kjelberg* (1836—85) ist 1885 ein Denkmal für *Karl v. Linné* im Humlegard zu Stockholm aufgestellt worden, ein Kolossalbild des großen Botanikers, umgeben von den allegorischen Figuren der Botanik, Zoologie, Medizin und Mineralogie. In seine Zeit (1846) fällt auch die Errichtung der Statue *Karl XIV. Johann (Bernadotte)* in Norrköping von *Schwanthaler*. Auch *Johan Peter Molin* (1814—73) reicht noch in die jetzige Generation herein; von ihm ist das Standbild *Karl XII.* in Stockholm.

Unter den heutigen Bildhauern Schwedens ist *J. L. Börjeson* vielleicht der bedeutendste. In Malmö steht von ihm auf dem vornehmsten Platze der Stadt, auf dem Stortorget, das große Reiterstandbild des Königs *Karl X.*, eines der besten Denkmäler dieser Art. In Stockholm zeichnet sich sein *Ericsson-Denkmal* durch die kühne Eigenart der schief auf den Sockel gestellten riesigen Büste aus. Für Gotenburg schuf er eine Reiterstatue *Karl IX.*

Erwähnen wir aus Norwegen noch die gusseiserne Pyramide, welche das schwedische Heer 1860 dem Andenken *Karl XII.* bei Frederikshald errichtete, die Statue *Christian IV.* von *Jacobsen*, das Standbild des Rechtsgelehrten *A. M. Schweigaard* von *Middelthun*, das Reiterstandbild *Karl XIV. Johann (Bernadotte)*, 1875 nach *Brynjulf Bergslien's* Modell gegossen, sowie die Statuen von *Ibsen*, *Björnson* und des Komikers *Johannes Burn* in Christiania; gedenken wir der Standbilder *Christie's* und *Holberg's* in Bergen, letzteres von *Börje'son*, des kleinen Bronzestandbildes *Tordenskjold's* in Drontheim, des 1691 hier geborenen berühmten Admirals, und schliesSEN wir mit dem Denkmal für die Stifterin der Kalmarischen Union, die Königin *Margareta* von Dänemark († 1412) in der schwedischen Provinz Schonen — so ist der skandinavische Denkmalschatz, soweit er eine über die Landesgrenzen hinausgehende Bedeutung erlangt hat, genannt, mit einer Ausnahme, mit Ausnahme des Denkmals für den Befreier Schwedens vom dänischen Joch, *Gustav Ericson Wasa* von *Zorn*, ein neueres Werk der schwedischen Bildnerkunst, welchem hohe Eigenschaften nachgerühmt werden. Ein schwedischer Beurteiler, *Tor Hedberg* in Stockholm, bespricht das Modell und nach ihm die fertige Statue mit den folgenden Worten: »Was aus dem kleinen Werke mit eigentümlich ergreifender Macht sprach, das war die Stärke und Schwäche der Jugend: eine bebende, noch nicht gehärtete und gefühlte Begeisterung, der Wille zur großen That, erwachend und weekend, aber noch nicht von der Last der Unglücksjahre befreit, sich vor dem Sturme beugend, aber sich in elastischer Kraft wieder gegen ihn aufbäumend mit der Kraft des jungen Schößlings, der zu einem großen mächtigen Baum heranwachsen wird. Die Jugend, die Jugend des Werkes wie des Mannes, des Volkes und seines künftigen Führers — die wollte der Künstler schildern, und diese erste Eingebung hat er mit bewunderungswürdiger Liebe und Frische während der Ausarbeitung des großen bedeutungsvollen Werkes stets lebendig erhalten, so dass sie nun klarer, reiner und schlichter denn zuvor aus der vollendeten Statue spricht, die sich auf dem Hügel am Strande des Siljansees erhebt. Aber diese Auffassung ist, wie es scheint, nicht die populäre, und sie hat es der Allgemeinheit nicht leicht gemacht, sich das Werk des Künstlers anzueignen; denn das traditionelle historische Bild schob sich dazwischen. Das Bild *Gustav Wasa's*, wie es in der Auffassung des Volkes lebt, ist das Bild des gereiften entschiedenen Mannes, des Landesvaters, des großen Zuchtmasters, des Erziehers und Reichserbauers. Und dieses Bild des reifen Mannesalters hat man in der Phantasie zurückdatiert; man wollte es auch in dem sagenumwunderten Befreiungshelden verkörpert sehen. Man wollte in ihm in erster Linie die Kraft, den selbstsicheren Mut, die Siegesgewissheit finden. Aber *Zorn's* Werk ist eben dem jugendlichen Befreier gewidmet. Er hat die hingerissene, schmerzerfüllte Stunde der Einweihung geschildert. Es ist ein Ruf aus tiefster Not, ein Ruf hinaus in die Ungewissheit, von Hoffnung und zugleich von Verzweiflungbebend — er weckt, und er mahnt, aber er sammelt noch nicht.

Die Sage erzählt, dass *Gustav Ericson* auch diesmal unverrichteter Dinge von den Dalekarliern scheiden musste, und dass er, seine letzte Hoffnung fahren lassend, »Verzweiflung im Herzen«, weiter hinauf nach den öden Grenzlanden zog. Aber die Worte, die er gesprochen, waren doch nicht vergeblich gewesen — in den erregten Finnen wuchs fortan der Geist der Entschlossenheit heran und reiste zur That. In dieser angstvollen Stunde der Entscheidung hat *Zorn* seinen Helden gesehen, und mit solcher Innigkeit, solcher Tiefe hat er sich diese Auffassung zu eigen

gemacht, dass fein Werk — dies ist meine Ueberzeugung — ein ähnliches Schicksal erfahren wird. Seine künstlerische Macht ist von jener Art, die durch die Zeiten wächst und reift. Das Denkmal erhebt sich auf der Stätte, die die Tradition als die historische bezeichnet. Am Ende des Marktfleckens, ein Stück von der Kirche, erhebt sich ganz nahe vom Strande ein begrünter Hügel, um dessen Fuß ein paar Wachholdersträuche stehen. Auf dem Gipfel dieses Hügels liegt ein unbehauener Porphyrblock, und auf diesem erhebt sich das Denkmal. Das Antlitz hinaus zum Siljansee gewandt, steht *Gustav Ericson* da und spricht zum Volke. Er spricht wohl schon lange; er ahnt wohl, dass er vergebens gesprochen; er fühlt, wie der Geist der Unschlüssigkeit, der Widerspenstigkeit rings um ihn anwächst, und er sammelt seine ganze Kraft zu einer letzten verzweiflungsvollen Beschwörung. Einen Augenblick vergisst er alles um sich; seine Augen schließen sich halb, und sein Antlitz nimmt einen visionären Ausdruck an. Die Leidenschaft durchströmt seine ganze Gestalt, die in einer nahezu krampfhaften Spannung erstarrt; die Hände krümmen sich konvulsivisch; er beugt den Körper etwas vornüber, während er den linken Fuß vorschreibt, um dem Nordwind Widerstand zu leisten, der ihm seinen Frieskittel enge an den Leib weht. Er ist in diesem Augenblick nur eine Stimme, die spricht, die Stimme des Vaterlandes, die die eigenen Kinder um Rettung aus tiefster Not anfleht. Diese Leidenschaft und Macht der Rede ist mit bewundernswerter Wahrheit und Schlichtheit gegeben und hat wohl kaum je einen so die ganze Gestalt umfassenden plastischen Ausdruck gefunden wie hier. Wir haben ja genug Statuen, die Reden halten — doch keine, die so beredt ist wie diese.» —

17. Kapitel.

Holland und Belgien.

Eine merkwürdige Reihe von Gegensätzen charakterisiert die beiden kleinen Länder, welche zusammen die Niederlande bilden. Kaum ein Land in Europa vereinigt auf so engem Boden einen solchen Umfang von Geschichte und Entwicklung. Hundertundfünzig Jahre lang, seit dem Beginn des Befreiungskrieges gegen die Spanier bis zum Frieden von Utrecht, hat der an Volkszahl so kleine niederdeutsche Stamm, welcher die Niederlande bewohnt, eine führende Rolle in der Weltpolitik gespielt. Das XVI. und XVII. Jahrhundert sind voll seines Ruhmes und seiner Seefahrten, seines Reichtumes und seiner Kunst. Seine geschichtliche Persönlichkeit als Nation, seine Verfassung und seine Lebensweise, seine wirtschaftliche Tätigkeit, seine Kunstwerke haben einen stark hervortretenden bürgerlichen Charakterzug gegenüber der spanischen und französischen Aristokratie, einen rauen republikanischen Freiheitszinn gegenüber dem religiösen und politischen Despotismus *Ludwig XIV.* und der spanischen Philippe.

Denn diese dem Meere und den Stürmen abgewonnenen Marschen, die nur durch unablässige Arbeit und Wachsamkeit geschützt und fruchtbar erhalten werden könnten, haben ein kräftiges, ausdauerndes, auf seine Unabhängigkeit und Eigenart stolzes Volk erzeugt. Während des Mittelalters waren die vlämischen Städte Brügge und Gent die Mittelpunkte eines weitverbreiteten Handels und einer blühenden In-

325.
Entwicklung
der
niederländischen
Kultur.

dustrie. Hier sind die ersten Ansätze einer Fabrikthätigkeit, der Gewerkschaften und des Proletariats zu finden. Aus dem Reichtum, den die Bürgerschaft durch Arbeit und Handel erwirbt, erwachsen Trotz und Freiheitsdrang gegen die Fürsten und den Adel. Brügge und Gent sind jahrhundertelang die Burgen bürgerlicher Unabhängigkeit.

326.
Bildende
Kunst.

Auch die Kunst empfängt von dem steigenden Wohlstand einen mächtigen Aufschwung. In diesen flämischen Städten ist die Malerei zuerst zu einer bildenden und erziehenden Macht, zu einem Faktor der Kultur für die Kirche wie für die Volksmassen geworden. Das gewaltige Altarbild der Brüder *van Eyck* in der St. Bavokirche zu Gent steht am Anfang der modernen Malerei noch heute als ein Werk von unerschöpflicher Fülle und unvergänglicher Farbenpracht da. Die Kirchen füllen sich mit Denkmälern aller Art und geben Zeugnis von einem ungeheuren Reichtum und einer unvergleichlichen, durch die Kunst geadelten Prachtliebe. Die Plastik ist der Malerei voraus. »Wenn wir aus mehreren in Tournay erhaltenen Grabbildern, die aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts herrühren, einen allgemeinen Schluss ziehen dürfen, so bestand hier eine Bildhauerschule, welche lebendige Naturwahrheit mit Glück erstrebe.« (*Anton Springer*.) Die Messing-Grabplatten des *Walter Coopman* (1387), *Martin de Visch* (1452), des Gelehrten *Schelewaerts* (1483) und der Familie *Bave* (1555) im Querschiff der Kathedrale von Brügge, dann die reich mit Email geschmückte Messing-Grabplatte des *Joh. van Coudenberghe* († 1525) und des *Bernhard van den Hoeve* († 1527) im Chorumgang des gleichen Gotteshauses, die gravierte und emaillierte Grabplatte des *Josse de Damhoudere* und seiner Gemahlin (1581—85) in der Liebfrauenkirche zu Brügge, die metallenen Grabplatten spanischer Familien in der St. Jakobskirche dafelbst, Grabplatten in Breda, Nymwegen, Alkmaar u. s. w. sind Zeugnisse des durch Reichtum unabhängigen und kunstliebenden Bürgertums. Diesen Zeugnissen bürgerlichen Kunstfleisses reihen sich die späteren reichen Werke des Adels an. Die Grabmäler des *Grafen Engelbert von Nassau* und seiner Gemahlin in der grossen Kirche zu Breda und das Denkmal des Erzbischofs *Wilhelm von Croy* in der Kapuzinerkirche zu Enghien sind Blüten der Denkmalkunst der niederländischen Renaissance. Der Marmorskophag *Jans III. von Merode* und seiner Frau in Gheel, die Bischofsdenkmäler in der Kathedrale von Mecheln, das Denkmal des Herzogs *Johann II. von Brabant* († 1312) und seiner Gemahlin *Margareta von York* in der Kathedrale Ste.-Gudule in Brüssel, und vor allem die Grabmäler *Karl des Kühnen von Burgund* († 1477) und seiner Tochter *Maria* in der Liebfrauenkirche zu Brügge, sowie eine Reihe anderer Denkmäler dieser Art geben Kunde von dem grossen Reichtum, der damals in den Niederlanden zusammenfloss und der Prachtliebe, die sich durch ihn entwickelte. Aber diese Kunst und die Freiheitskämpfe, das üppige und behagliche Leben, das sich in den Städten mit Sängerbünden und Gesellschaften der Armbrustschützen, mit Jahrmarkten und festlichen Einzügen, mit Kirmessen und kirchlichen Festen so breit und farbig entfaltete, werden in der Folgezeit durch die Entwicklung überstrahlt, welche die nördlichen Provinzen der Niederlande in ihrem Kampfe gegen die Spanier nahmen.

Die Reformation hat der holländischen Nation das Rückgrat gegeben. Aus dem Gewirr einzelner Grafschaften, Stadtbezirke und Bistümer, die durch Krieg und Erbschaft in die Hände eines Fürsten gefallen waren, aber alle ihre besonderen Rechte und Privilegien, Stände und Magistrate bewahrt hatten, schuf sie einen unabhängigen Staatenbund, der bald durch seine Feldherren und Staatsmänner zu einer

führenden Rolle in Europa gelangte. Mit größerem Talent und Erfolg übernahmen die Oranier, ein Heldengeschlecht von *Wilhelm dem Schweiger* bis zu *Wilhelm III.*, die Stelle als Vorkämpfer der Gewissensfreiheit und der bürgerlichen Unabhängigkeit. Das vorzügliche Reiterdenkmal, welches man 1845 *Willem dem Zwijger* im Haag errichtete, zeigt, dass die weltgeschichtliche Bedeutung der Oranier an die Namen der beiden Wilhelms anknüpft. Sie haben Europa vor der Universalmonarchie und vor der Auschließlichkeit der römisch-katholischen Kirche bewahrt und der Freiheit des Denkens und Schreibens ein Asyl bereitet. Ihr Beispiel und Vorbild erweckten im so nüchternen Phlegma der Holländer die heroische Ader. Haarlem und Leyden wurden durch die Ausdauer, mit der sie den spanischen Heerhaufen widerstanden und die bis dahin Unbesiegten zum Rückzuge zwangen, weltberühmt.

Ein Volk, das die schützenden Dämme und Deiche seines Landes durchstach und seine Felder und Wohnungen lieber von den Fluten zerstören lassen wollte, als das fremde Joch zu dulden, schien unüberwindlich zu sein. Diese kleine Nation war zur Beherrscherin der Meere geworden. Wiederholt fiel den Holländern die spanische Silberflotte zur Beute; wiederholt fegten sie bis zu *Cromwell's* Protektorat den Kanal von englischen Schiffen rein. Ihre Auswanderer, Kaufleute und Ackerbauer, gingen nach den Sundainseln, nach Südafrika, zu den Ufern des Hudson: New York ist ursprünglich eine holländische Niederlassung und hatte noch, wie uns *Washington Irving* erzählt, im Anfang des XVIII. Jahrhunderts einen starken Stich in das Holländische. Welches Land, das zur See erreichbar war, gab es, das mit Holland keine Verbindungen hatte? Welchen Hafen, in dem die niederländische Flagge nicht wehte? Welches Meer, das nicht Schiffe holländischer Kauffahrer trug? Und wie die HandelsSchiffe, haben auch die holländischen Kriegsschiffe alle Meere durchkreuzt. An den entlegensten Gestaden haben die holländischen Admirale gekämpft und besiegt. *Heemskerk* starb den Heldentod bei Gibraltar; *Pret Hein* fiel im Streit mit Dünkirchen, *van Galen* bei Livorno. Der Sieg im Sont kostete Holland seine Admirale *Pieter Florisz* und *Witte de With*. Sieben Söhne des Geschlechtes *Evertsen* gaben ihr Leben fürs Vaterland dahin. *Tromp* blieb zu Ter Heide, *van Gent* zu Solebay, *Kortenaer* und *Waffenaer* zu Lowestoff, *de Vries* zu Schooneveld, *de Liefde* zu Kijkduin. Angesichts des Aetna starb *Michiel Adriaanszoon de Ruyter*. Wahrlich eine ruhmreiche Vergangenheit!

327.
Holländische
Seehelden.

Holland hatte aber auch die Künstler, welche die Thaten seiner Helden mit dem Pinsel, der Feder und dem Zeichenstift verewigten. Die *Rembrandt*, *H. Is., van der Helft*, *Lievens*, *Maes* und *Hoogstraten* schufen unübertreffliche Bildnisse der Männer, die für die Freiheit und Größe ihres Vaterlandes ihr Leben ließen. Andere Künstler, wie *Vroom*, *de Vlieger*, *Porcellis*, *Willaerts*, *Bakhuysen*, die *van de Velde*, machten die Darstellung der Heldentaten zum Gegenstand ihrer Gemälde.

Eine grosse Reihe von Admiralsporträts, wie sie kein zweites Volk sonst besitzt, und von Hafenansichten ging aus den geschickten Händen der Kupferstecher hervor. Blätter von *de Passe*, *Goltius*, *Fischer*, *de Gheyn*, *Hondius*, *Blooteling*, *Houbraken* u. a. verkünden den Ruhm der holländischen Seemacht.

Es haben die Seehelden und ihre Thaten auch die Medaillierung beschäftigt. Eine grosse Zahl der schönsten Denkmünzen verdankt ihren Ursprung der Bewunderung der niederländischen Seemänner und ihrer hervorragenden Waffentaten. Und hinter diesen Ehrungen blieben die Denkmäler nicht zurück. Die gotische Oude

Kerk in Amsterdam besitzt die Denkmäler der Admirale *Jakob van Heemskerk* († 1607), *van der Zaan* († 1669), *Sweers* († 1673), *Cornelis Jansz* († 1633); in der Nieuwen Kerk zu Amsterdam steht an Stelle des Altares das grosse Denkmal des größten holländischen Seehelden, des Admirals *Michiel Adriaanszoon de Ruyter*, ein Werk des *R. Verhulst*.

Handel, Krieg und Staatskunst nicht allein zeichneten die Holländer des XVII. Jahrhunderts aus: einen länger dauernden Triumph haben sich ihre Maler, in geringerem Umfange ihre Bildhauer erworben. In *Rembrandt* verkörpert sich das holländische Wesen so bedeutsam und original, wie das italienische in *Raffael*. Neben den beiden Oraniern ist er der charakteristische Ausdruck des Holländertums, in seinem Leben, seinen Neigungen, seinen Werken. Die Kunst blieb in innigerer Weise als im damaligen Frankreich und Spanien im Zusammenhang mit dem Volke. Die Versammlungen der Zunftmeister, die Aufzüge der Schützen, die Festmahl der Bürger, eine Anatomie, das Innere des Hauses, das Zechgelage in der Schenke sind ihre Gegenstände, nicht Staatsaktionen mit allegorischen Figuren und mythologische Szenen. Wie bei den Romanen alles auf Geistlich, Akademisch und Höfisch, ist hier alles auf Bürgerlich und Volkstümlich gestimmt. Diesem Sinne und dieser Richtung in der Kunst entspricht der moralische und intellektuelle Charakter der damals in Holland herrschenden Klassen. Unangefochten von der bürgerlichen Gewalt konnte hier *Spinoza* seinen theologisch-politischen Traktat veröffentlichen und *Peter Bayle* seine Zeitschriften herausgeben. In Holland gab es weder Pranger noch Folter und Scheiterhaufen für Freidenker und Republikaner.

^{328.}
Holland
im XVIII Jahr-
hundert.

Im XVIII. Jahrhundert war das holländische Volk nicht mehr im stande, seine politische und geistige Stellung in Europa aufrecht zu erhalten. Es wurde von England als Vormacht der Freiheit abgelöst. Die grössere Volkszahl, das festere Staatsgefüge, die stärkere Energie der Briten traten in ihr natürliches Recht. Aus dem oranischen Geschlecht waren der Heldeninn der Vorfahren und die unbezwingliche, auf ein Ziel gerichtete Willenskraft gewichen. Während die Volksmassen oranisch gesinnt und einer Verstärkung der Macht des Statthalters geneigt waren, verknöcherte das Patriziertum der Städte zu einer halsstarrigen und dünnelhaften Oligarchie, die, um unbeschränkt herrschen zu können, am liebsten die Oranier aus dem Lande getrieben hätte. Diese Gegensätze hatten Holland um sein Ansehen nach außen, um Sicherheit und Festigkeit im Inneren gebracht. Unter dem ersten Ansturm der Revolution brach der Staatenbund der sieben Provinzen zusammen, der 80 Jahre lang der spanischen Weltmacht erfolgreichen Widerstand geleistet hatte, und Holland blieb bis 1814 bald ein Anhängsel, bald eine Provinz Frankreichs. Die geistige und künstlerische Abhängigkeit von Frankreich hat es heute noch nicht völlig abgeschüttelt. Seitdem führt, wie Belgien, so auch Holland ein bescheidenes Dasein.

³²⁹
Entwickelung
Belgiens.

Schon früh hatte sich eine gefonderte Entwicklung der belgischen Provinzen gezeigt. Durch das rasche Anwachsen ihres Gewerbfleises und ihres Handels waren diese im XIV. und XV. Jahrhundert gleichfalls zu einer hohen Blüte des Wohlstandes, der Kunst, der politischen Freiheit gekommen. Weithin waren Gent und Brügge wegen ihres Reichtumes berühmt und wegen ihrer mutigen Bürgerschaft gefürchtet. Selbst die mächtigen burgundischen Herzoge *Philipp der Gute* und *Karl der Kühne*, denen es gelang, die südlichen und die nördlichen Provinzen der Niederlande zu einem Staat zu vereinigen, lagen mit den grossen Städten beständig in Hader und Streit. Sie ganz zu vernichten, waren sie nicht stark genug und auch

zu klug, weil diese Mittelpunkte der Industrie und des Handels für sie selbst eine Quelle des Reichtumes und des Ansehens und die Grundlage ihrer europäischen Stellung bildeten. Hatten sie darum heute harte Strafen verhängt, begnadeten sie morgen mit Rechten und Privilegien. Dann fielen die Provinzen durch Heirat an die österreichischen Habsburger und wurden wieder durch Heirat mit Spanien verbunden. *Karl V.* und *Philip II.* beherrschten nacheinander Spanien und die noch ungeteilten Niederlande. Im grossen Kampf der Reformation im XVI. Jahrhundert, in den Bilderstürmern, welche die Kirchen, Klöster und Kapellen verwüsteten, im Bunde der Geusen brach der eingeborene revolutionäre Drang der Massen aus, der sich in der Gegenwart so oft durch die Strikes, die Arbeiterunruhen in dem Aufruhr gegen das klerikale Wahlgesetz Luft machte. Die Reformation verschärft den Gegensatz zwischen dem Norden und dem Süden, zwischen den niederdeutsch sprechenden Holländern und den französisch redenden Wallonen. In Antwerpen stand das Denkmal des Herzogs von *Alba*, eine bewaffnete Reiterstatue, zu deren Füßen sich ein zweiköpfiges Ungeheuer mit sechs Armen befand. Die Statue wurde 1576 zertrümmert. In Rotterdam dagegen besaß *Erasmus* sein Denkmal, das bis 1540 aus Holz war, 1557 in Stein und 1622 in Bronze überetzt wurde. So spiegeln sich die Gegensätze auch im Denkmalwesen wieder. In Gand stand ein Denkmal *Karl V.*, eine Statue auf einer Säule; es hat nicht das Interesse des Volkes gefunden.

Während des XVII. und XVIII. Jahrhunderts sind die belgischen Provinzen das Schlachtfeld zwischen Frankreich und den spanisch-österreichischen Habsburgern gewesen. So eifrig die Franzosen nach der Eroberung dieser Provinzen strebten, so eifrig bemühten sich Spanien und Oesterreich, sie zu behaupten, unterstützt von den Holländern und den Engländern. Eine selbständige Rolle aber spielten die belgischen Provinzen nicht mehr; sie hatten ihre historische Stellung verloren und waren zu einem Anhängsel erst Spaniens und dann, nach dem Utrechter Frieden, Oesterreichs herabgesunken. Ihr Wohlstand konnte sich nicht mehr mit dem Aufschwung Hollands messen; Amsterdam hatte Antwerpen bald im Handel, in der Kunst, im Buchdruck überflügelt. Während die holländischen Zeitungen und Pressen zu einer Waffe des freien Geistes und zu einer politischen Macht sich entwickelten, versank die Bevölkerung Belgiens in Unthätigkeit und Bigotterie. Das Vorbild Spaniens wirkte verhängnisvoll auf diese Provinzen zurück. Eine gewisse demokratische Freiheit und Gemeindeunabhängigkeit blieb infolge der alten Privilegien in den Städten bestehen; aber sie hatte keinen politischen Inhalt mehr. Die wirkliche Gewalt lag in den Händen der Geistlichkeit, des Adels und der patrizischen Familien. Kirche, Adel, Bürger und Volk waren einig in der Abwehr der Toleranz, der Aufklärung und des wirtschaftlichen Fortschrittes.

Nach der Schlacht von Fleurus wurde Belgien durch *Danton* und die Jakobiner ausgeplündert und mit der französischen Republik vereinigt. An die darauffolgenden Napoleonischen Kriege erinnert der Hügel mit dem Löwen von Waterloo. Die alten Privilegien und städtischen Rechte zerfielen. Der Wiener Kongress versuchte, die südlichen und nördlichen Provinzen der Niederlande wieder zu einem Königreich zu vereinigen. Aber die Herrschaft der protestantischen Oranier war den belgischen Klerikalen verhasst und unerträglich, und sie begannen vom Tage der staatlichen Vereinigung Belgiens mit Holland den Aufstand und die Losreisung vorzubereiten. Mit den Klerikalen verbanden sich die Anhänger Frankreichs in den Städten und

die demagogisch bearbeiteten Volksmassen; 1830 gewannen sie einen vollständigen Sieg. Die Furcht vor einem Uebergriff Frankreichs führte die Einmischung Europas herbei und Belgien wurde zu einem unabhängigen Staate erhoben. *Leopold I.* war der erste Herrscher; er starb 1865. Er verstand es, abwechselnd mit den Klerikalen und den Liberalen zu regieren. Aber in der Tiefe dieses äußerlich so wohlgeordneten Musterstaates und der wirtschaftlichen Wohlhabenheit entwickelte sich immer stärker und bedrohlicher das Proletariat. An die Zeit dieser Unabhängigkeitskämpfe Belgiens erinnern eine Reihe von Denkmälern, so das Märtyrerdenkmal in Brüssel, zum Gedächtnis der 1830 im Kampf gegen die Holländer gefallenen Revolutionsmänner, 1838 von *W. Geefs* ausgeführt. Ferner das Marmordenkmal des *Grafen Friedrich von Mérode*, der 1830 bei Berchem gegen die Holländer fiel, in der Kathedrale von Brüssel, sowie das Denkmal für *Mérode* auf der Place des Martyrs in Brüssel, ein Werk des Bildhauers *Paul Dubois* und des Architekten *van de Velde*. An die 1831 gegebene Verfassung erinnert die Kongressfäule in Brüssel.

330.
Belgien
als Industrie-
staat.

Seit 30 Jahren ist in Belgien zwischen den beiden Mühlsteinen des Klerikalismus und der internationalen Sozialdemokratie, die sich Belgien und Spanien zum Versuchsfelde ausgewählt hat, das liberale Bürgertum zerrieben worden. Ein Industriestaat ohnegleichen, ein Land mit reichsten Bodenschätzen ist Belgien zu einem Vorbilde der organisierten Arbeit geworden. Der kolossale Löwe der Thalsperre der Gileppe bei Verviers kann vielleicht als Symbol dieser Industrialisierung des Landes gelten. Ist es ein Wunder, dass in einer solchen politischen Atmosphäre eine Künstlernatur wie *Constantin Meunier* sich entwickelte, und kann es überraschen, dass sein vornehmstes und bedeutsamstes Werk, das Werk, mit welchem *Meunier* seine Lebensarbeit zusammenzufassen und zu krönen gedachte, ein »Denkmal der Arbeit« ist? Freilich nicht das erste; denn ihm ging ein persönliches Denkmal der Arbeit, das Denkmal *John Cockerill's* auf der Place du Luxembourg in Brüssel, ein 1872 errichtetes Werk von *A. Cattier*, voraus; den hohen Blaufteinlockel mit dem Standbilde *Cockerill's* umgeben vier Gestalten von Hüttenarbeitern.

331.
Meunier.

Das Denkmal *Meunier's* erhebt sich in quadratischem Aufbau auf einem grossen Stufenbau. Auf der zweiten Stufe der Vorderseite steht die Gruppe der Mutterschaft: eine sitzende Frau säugt ein Kind und hält mit dem rechten Arm einen älteren Knaben zärtlich umfasst. Die vier Denkmalseiten werden ausgefüllt von vier gewaltigen Hochreliefs, welche die Arbeit in und mit den vier Elementen, Luft, Feuer, Erde und Wasser, symbolisieren. Die beiden ersten stellen die Ernte im wogenden Kornfeld und die Industrie dar, während die beiden anderen die Arbeit in den Minen und im Hafen veranschaulichen. In den vier Ecken zwischen den Hochreliefs sind Gruppen und Gestalten von Arbeitern gedacht. Ueber dem Ganzen erhebt sich die gewaltige Gestalt eines jugendlichen Säemanns, der, langsam vorwärtschreitend, mit ruhiger Sicherheit die Saat für die zukünftige Ernte ausstreut. Es wäre unrichtig, zu sagen, dass *Meunier* bei seiner Verherrlichung der Arbeit von sozialistischer Auffassung oder Motiven geleitet wird. *Meunier* will den Segen der Arbeit preisen und zeigt die Arbeit der niederen Klassen in der Gegenwart, wie sie ist, mit ihren Entbehrungen, ihrer Not und Entfagung und ihren Gefahren, die Arbeit, welche der Preis für die Wunder der Industrie der Neuzeit ist. Es darf ohne Uebertreibung ausgesprochen werden, dass die Gestalten des Säemanns und des sitzenden Schmiedes dem Besten, was moderne Skulptur geschaffen hat, an die Seite zu stellen sind.

Ueber einzelne Teile des Denkmals hat sich der Künstler selbst ausgesprochen. Das von ihm »*L’Oeuvre de l’Industrie*« genannte Relief z. B. ist ein Vorgang in der Glashütte. Acht nervige, halbnackte Männer sind mit der gefahrsvollen Arbeit beschäftigt, einen geborstenen, mit geschmolzenem Glas gefüllten Thontiegel aus dem glühenden Schmelzofen zu ziehen und auf einen eisernen Wagen zu laden, um ihn davonzurichten. »*Le sujet de mon grand hautrelief »l’Industrie» — c’est une scène qui se passe dans une verrerie. Le verre est en fusion dans de grand creusets en terre refractaire et soumis à l’action d’un feu intense dans un four. Or il arrive dans un temps plus ou moins, qu’une fente se produit dans ce creuset, et alors le verre liquide se répand dans le foyer, et il faut sans tarder remplacer ce creuset. Une équipe d’hommes spéciaux vient alors, et à l’aide d’un charriot de fer amène ce creuset incandescent sur le charriot. C’est une opération délicate étant donné le poids de ce creuset rougi à blanc. C’est une mêlée et un mouvement du diable qui dure quelques minutes et que j’ai tâché de rendre.*« Es ist der entscheidende Augenblick im heißen Handgemenge der Arbeit mit der verheerenden Naturkraft.

Von der Gruppe, die das Ganze krönen soll, und vier überlebensgroßen, für die Ecken des reliefgeschmückten Unterteiles bestimmten Arbeitergestalten schreibt der Künstler folgendes: »*Quant au groupe principal, qui doit surmonter mon monument du travail, il a subi plusieurs transformations. Étant toujours à la recherche d’une grande ligne décorative je pense l’avoir arrêté et trouvé depuis quelques jours. Le sujet en est la paix et la fécondité, représenté dorénavant par une figure d’homme, qui, dans un geste large, répand la semence sur la terre pour la féconder. Puis deux figures, une forte femme, fille de la terre, tenant contre son sein l’enfant. Puis une autre figure d’homme récoltant les fruits de la terre. Je ne suis pas encore arrêté au sujet des figures à placer sur les angles du grand piédestal décoré des hautreliefs. Je crains que cela ne devienne trop vaste. Ils seraient empruntés naturellement aux divers métiers, marteleur, débardeur, paysan, mineur, types que je possède . . .*«¹⁰⁶⁾

Das Denkmal wird nicht im Freien aufgestellt, wie Meunier es wünschte. Die Regierung fürchtete, es könnte in der Avenue nach Tervueren, wo sein Standort ausgewählt war, Arbeiterunruhen veranlassen, so dass man beschloss, es in seine Teile zu zerlegen und diese in einem Meunier-Saal des Modernen Museums in Brüssel 1905 aufzustellen.

Kann es bei dem Charakter dieser politischen Stimmung überraschen, dass Meunier mit Begeisterung sich dem Zola-Denkmal zuwandte, dass Vanderstappen ein Denkmal des Altruismus plant? Der Denkmalentwurf für Zola stellt den Dichter auf einem Sockel dar, mit geballten Fäusten, aber herunterhängenden Armen auf sein Ziel loschreitend. An drei Seiten des Sockels sind seine drei letzten Werke personifiziert. »*La Fécondité*« wird durch Meunier’s bekannte Gruppe der »Mutterenschaft« versinnbildlicht, »*Le Travail*« durch einen Bergarbeiter, »*La Vérité*« durch eine nackte, aufrechtstehende Gestalt mit seitwärts ausgestreckten Händen; sie steht vorn am Sockel. Mit einem gros angelegten Denkmalentwurf ist Charles Vanderstappen seit manchem Jahre beschäftigt. Der Bildhauer will der »*Infinie Bonté*«, den altruistischen, den sozialen Trieben in der heutigen Menschheit ein aus vielen Gruppen bestehendes, wirkungsvoll gegliedertes Monument errichten. Vanderstappen fasst diese Arbeit als sein künstlerisches Testament auf. Der Platz, an dem

^{332.}
Vanderstappen.

¹⁰⁶⁾ Nach: TREU, G. Constantin Meunier. Pan 1897. S. 123.

er es am liebsten aufgestellt fähe, wäre der Eingang des Bois de la Cambre in Brüssel.

Vanderstappen und *Meunier* sind charakteristische Vertreter der modernsten belgischen Bildhauerkunst. In keinem anderen Lande haben die Bildhauer so rücksichtslos mit den Ueberlieferungen der griechisch-römischen Plastik gebrochen wie in Belgien. Auch die letzte Erinnerung an den Schönheitskanon der Alten ist verschwunden; in jedem Zuge haben sie die Wendung mitgemacht, welche die Malerei der modernen Realisten seit zwei bis drei Jahrzehnten eingeschlagen hat. Die gleiche rücksichtslose Wahrheit in der Darstellung der schlichtesten Typen des alltäglichen Volkslebens, welche die Maler des französischen Bauernbildes in ihren Werken anstreben, finden wir in den Schöpfungen der belgischen Plastik wieder. In allen anderen Ländern, vor allem in Frankreich, hatte die Begeisterung für die Meisterwerke der alten Griechen durch das langjährige akademische Studium zu feste Wurzeln geschlagen, und bei jeder Aufgabe der Idealplastik suchten die Künstler immer von neuem an den Stil der Griechen anzuknüpfen.

Als die neue Wendung sich zum ersten Male zeigte, glaubten ängstliche Gemüter, dass damit eine Verrohung der modernen Plastik einreisen würde. Doch diese Befürchtung traf nicht überall zu. Das harmonische Ebenmaß der Formen, der schöne Fluss der Linien, an welchen uns die Nachahmer des griechischen Stils gewöhnt hatten, gingen im griechischen Sinne dieser Künstler verloren; dafür gelang es jedoch, in den Gestalten des wirklichen Lebens neue, bemerkenswerte Schönheitsideale zu erreichen. Die modernen Künstler blieben nicht dabei stehen, die Trivialität des Lebens zu geben, sondern sie schufen ernste Charakterbilder, ja selbst Gestalten von erhabenem und heroischem Ausdruck.

Dies hat vor allem *Constantin Meunier* gezeigt. In seinen Werken lebt das Leben, die Wahrheit unserer Tage. Die Kunst erschloss sich ihm, als er in die rauchgeschwärzten Bergwerksreviere Belgiens kam, die fortan seine künstlerische Domäne werden sollten. Von nun an gehörte sein Leben der Aufgabe, das harte, entehrungsreiche und gefährvolle Dasein der Bergarbeiter, der Glasbläser, Fischer und Lastträger in monumentalen, weithinredenden Denkmälern festzuhalten und zu adeln. *Meunier* zeigt den Menschen den feindlichen Elementen gegenüber; er verkörpert ihn in ruhiger, sicherer Haltung, als Herrn der Natur; er meisselt ihn als den Stumpfgewordenen, den das ewige Einerlei harter Fron abtötete; er zeigt uns den unedlen Typ der Weiber. Aber alles dies wächst unter seinen Händen heroisch empor; wir werden durchschauert von den Tragödien der Proletarier; der »Gerichtete« *Meunier's* ist der Christus der Straße. *Meunier* entdeckte und zeigte, wie ein Beurteiler sich ausdrückt, den großen Rhythmus innerhalb der Gewohnheiten unseres Lebens; er kündete die Lehre vom Adel der Arbeit, die Lehre von der brüderlichen Hilfe und der Zusammengehörigkeit aller, die ein Menschenantlitz tragen. »Wenn die Zeit der Versöhnung und des alle durchdringenden Mitleids kommt, wird man mit Ehrfurcht den Namen *Constantin Meunier* nennen.«

333.
Lambeaux.

Mit *Meunier* und *Vanderstappen* zusammen bildet der Brüsseler Bildhauer *Jef Lambeaux* das leuchtende Dreigestirn der modernen belgischen Plastik. Wie sie, so schuf auch *Lambeaux* sein ideales Denkmal; sämtliche gehen wohl im Gedanken auf das Pariser Totendenkmal *Bartholomé's* zurück. *Lambeaux* nennt sein Werk »Die menschlichen Leidenschaften« oder »Das Golgatha der Menschlichkeit«. »Auf die Figur des Gekreuzigten braust die Bewegung der entfesselten Leidenschaften zu

er ragt über sie empor wie ein Leuchtturm über ein wogendes Meer. Auch er war ein Leidenschaftlicher; aber es war eine innere Leidenschaft, die ihn verzehrte, ein glühender Propheten- und Erlösermut, der ihn an das Kreuz gebracht hat. Wie eine Vision der tiefen Ruhe taucht neben ihm ein langbärtiger Patriarchenkopf auf, den drei friedlich-schöne Frauenköpfe wie eine Engelsglorie umgeben. Aber wie um mit aller Härte darzulegen, dass der von den Leidenschaften beherrschten Menschheit der Himmel verwehrt sei, wird dicht unter dem Barte des heiligen Patriarchen der gekrümmte Rücken eines Vertriebenen sichtbar, der mit seinem Weibe von der Seligkeit des Paradieses ausgestossen ist. Denkt man an Adam und Eva, so kommt bei der Figur eines zu ihren Füßen aufgerichteten Mannes, der wie in verzweiflungsvoller Scham den Arm über sein Haupt krümmt, der Brudermörder Kain in Erinnerung. Und nochmals denkt man an Kain, wenn man auf der anderen Fussseite des Gekreuzigten einen Mann in blinder Mordgier über einen zu Boden geworfenen Jüngling herstürzen sieht, der sich vergeblich zu schützen sucht. An Kain mag man denken; aber gewiss ist in diesem Streiterpaar die Wildheit und Roheit jeglichen Mordkampfes ausgedrückt, der den Leib der Menschheit zerfleischt, gleichviel ob Krieg oder verbrecherischer Totfchlag. In der menschlichen Mordgier hat die irdische Leidenschaft ihre äußerste und ruchloseste Entfesselung erreicht. Da gibt es nur ein Zertrümmern, ein Vernichten. Die von Leidenschaften befallenen Menschen sind davon umgarnt wie von Schlangen, die sie erwürgen. Da ist eine Gruppe Schlangenumwundener, kläglich Verendender. Es sind stolze und schöne Leiber, wahre Gigantenleiber; aber die Schlangen haben ihre Gliedmaßen umstrickt, ihre Muskeln zerbrochen.

Links sehen wir eine neue Flut von Leidenschaften heranbranden. Das sind die Leidenschaften der Liebe und des Genusses, sie, die das Leben nicht zerstören, sondern schöner aufbauen und herrlicher ausgestalten wollen, und die doch, zum Uebermaß getrieben, gleichfalls an der Vernichtung arbeiten. Ein Mann greift in wilder Liebesgier nach einem Weibe, stürzt sich darüber hin wie der Tiger über die Beute. Und wie ein Tiger scheint er gehaust zu haben: unter den Füßen des Weibes fällt der edelgebildete Leib eines erschlagenen Jünglings vor. Liebe hat hier zum Mord geführt, entflammte Gier und Eifersucht. Und gewaltsam ergreift sie, nachdem sie den Nebenbuhler hingemäht hat, vom Weibe als von einer verfallenen Beute Besitz. Unten zwei ruhige Gruppen, die uns die Passion der Liebe in ihrer friedlichsten und seligsten Gestalt verkörpern. Da kauert ein junges, schön erblühtes Paar, und da hebt sich, stolz wie Mutter Gää, der Oberleib einer menschlichen Gebärerin, die ihr kräftiges Kind mit innigem Glück auf dem Arme hält. So ist an den beiden entgegengesetzten Enden des Reliefs, oben rechts beim Gekreuzigten und unten links bei der Muttergruppe, die das Kunstwerk durchtobende heftige Bewegung zu ihren Ruhepunkten gekommen. Aber oberhalb der Mutter und des Liebespaars rasst eine Gruppe wilder Bacchantinnen einher, ein lachender, jauchzender Reigen trunkener, verzückter Mänaden. Besinnungsloser Rausch hat diese nackten, tanzenden Weiber befallen, brennt wie ein Fieber der Lust in ihrem Blut. Alle haben sich umschlungen, in langem Reigen, Finger, Arme und Leiber zusammengewirbelt, und während die erhitzten Köpfe sich biegen, durchzuckt diynische Besessenheit die Gruppe.«

Man hat *Lambeaux* mit *Michelangelo* verglichen; er gleicht ihm in der Grösse seines Pathos und in der Kühnheit der Auffassung. Aber richtiger ist er der *Rubens*

der modernen Plastik. Denn mit *Rubens* verbindet ihn die Gewalt der Rasse und die Fähigkeit zu unbedingter Hingabe an den Raufsch. Und fast ist es, als müsse *Rubens'sche* Farbe aus dieser an das Weiß des Marmors gebannten Künstlerorgie hervorschlagen. Ein Mensch voll der gewaltigsten schöpferischesten Leidenschaft hat sich darin ausgesprochen. Die Fülle niederländischer, milchgenährter, blutstrotzender Leiber bannt er in die Plastik, gleichwie *Rubens* sie in das Bild gebannt hat. Mit all seinen Instinkten wurzelt er fest in der Rasse seines Volkes, holländische Sattheit und Wucht mit wallonischer Lebendigkeit und Raschheit verbindend. Den Glanz der niederländischen Malerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts hat die belgische Bildhauerkunst der Wende des XIX. und XX. Jahrhunderts übernommen.

18. Kapitel.

England.

334.
Allgemeines.

Man kann die Frage erörtern, ob *Thomas Carlyle* sein berühmtes Werk über Helden, Heldenverehrung und Heldentum in der Geschichte¹⁰⁷⁾, das in der Mitte des XIX. Jahrhunderts erschien, so geschrieben haben würde, wie es geschrieben ist, wenn die Entwicklung der englischen Denkmalkunst ein reicheres, vielgestaltigeres Bild zeigte, als es tatsächlich im Vergleich mit anderen Ländern bis zu der Zeit, in welcher das Werk erschien, der Fall war. Und man kann auch die weitere Frage aufwerfen, ob der ungewöhnliche buchhändlerische Erfolg des Werkes eingetreten wäre, wenn die Denkmalkunst des Inselreiches eine so fruchtbare gewesen wäre wie z. B. die auf französischem Boden. Dieser Erfolg ist ohne Zweifel auf die gleichen Grundzüge zurückzuführen wie der Umstand, dass in der Litteratur keines Volkes die Biographie und die Memoire einen so breiten Raum einnehmen wie in der englischen. Es will daher scheinen, als ob in der geistigen Kultur Grossbritanniens merkwürdige Gegensätze sich finden, die auch durch ihre beiden vornehmsten Vertreter zum Ausdruck gebracht werden. Betrachtet man die Entwicklung der englischen Denkmalkunst, wie sie in Wirklichkeit im Laufe langer Jahrhunderte stattgefunden hat, so könnte man bei ihrem augenfälligen Zurücktreten gegen ihre Blüte in anderen Ländern zu der Ansicht kommen, dass der Grundzug des englischen Wesens ein realistischer, ein an die nackte historische Begebenheit, an die nüchterne volkswirtschaftliche Entwicklung sich haltender sei, ohne politischen Idealismus, ohne den idealistischen Einfluss von Wissenschaft und Kunst. Man würde an die Auffassung des grossen Landsmannes von *Carlyle*, an *Henry Thomas Buckle* erinnert, welcher die Weltgeschichte als eine Entwicklung betrachtet, die aus sich selbst heraus, aus der zwingenden Notwendigkeit der Umstände, keineswegs aber durch das Eingreifen einer grossen Persönlichkeit erfolgt, im Gegensatz zu *Carlyle*, der für das unbedingte Recht des Genius eintritt, die Welt nach seinen Gedanken zu gestalten, ihr seine Charakterzüge aufzuprägen.

335.
Cromwell.

Die merkwürdigste Gestalt in diesem Zusammenhang aus der grossen englischen Vergangenheit ist *Cromwell*. Er schuf Englands See- und Handelsmacht, unternahm die ersten Versuche zu einer Einigung der drei Königreiche England, Schottland

¹⁰⁷⁾ *On heroes, hero worship and the heroic in history.*

und Irland, verbreitete den Kriegsrühr seines Vaterlandes über die Grenzen der Alten Welt hinaus. Aber es bedurfte erst der dreihundertsten Wiederkehr des Tages, da er am 25. April 1599 in Huntingdon das Licht der Welt erblickte, damit das Parlament sich mit der Aufstellung eines Standbildes des Lord-Protektors in Westminster Hall beschäftigte. Zahlreich sind die einfachen Bildnisse des merkwürdigen Mannes; aber ein Standbild *Cromwell's* besaß bis jetzt nur Manchester; *Noble* hat es gemeisselt. Vor einigen Jahren brachte die liberale Regierung einen Antrag auf Errichtung einer *Cromwell*-Statue in Westminster Hall ein; die Irländer aber brachten den Antrag zu Fall. Darauf schenkte ein liberaler Peer dem Parlament eine Statue des Lord-Protektors; das Standbild hat seinen Platz vor dem britischen Pantheon erhalten. Auf dem Rasenplatz vor der Westminsterabtei steht er, von *Hamo Thornycroft* in Bronze gebildet, barhaupt, die Locken auf das Koller herabfallend, mit der linken Hand die Bibel auf den Schenkel stützend, während die Rechte den Knauf des Schwertes hält. Haltung und Ausdruck des Gesichtes drücken die Entschlossenheit und Zähigkeit aus, die den größten Engländer seines Jahrhunderts kennzeichneten. In vielen Einzelheiten hat die Darstellung Ähnlichkeit mit dem von *Samuel Cooper* gemalten Bildnis *Cromwell's*, das sich im Sidney Sussex College zu Oxford befindet. Auf dem kleinen Rasenplatz ist das 3^m hohe Standbild so aufgestellt, dass die Augen *Cromwell's* auf den östlichen Teil der Westminsterabtei gerichtet sind und ungefähr auf der Stelle ruhen, wo seine Gebeine lagen, bis die Leichenräuber kamen und den halbvermoderten Leichnam nach dem Galgen bei Tyburn schleppen.

Cromwell hat nie die Gunst seines Volkes besessen. In Irland, dessen royalistische und katholische Aufstände *Cromwell* mit Feuer und Schwert niederrwarf, gab es bis heute keinen verhafsteren Namen. In Schottland ist der blutige Tag von Dunbar nicht vergessen, an welchem der General die nach Selbständigkeit ringenden und für die Wiederherstellung der heimischen *Stuart'schen* Dynastie kämpfenden Schotten schlug. Und auch in England konnte keine wahre Begeisterung für den Feldherrn und Staatsmann aufkommen, der einem strengen Puritanismus sich hingab und damit die Hochkirche verstimmte, der *Karl I.* hinrichten ließ und sich damit die Aristokratie zum Gegner schuf. »Nicht des großen Nationalpoeten *Milton* Urteil, nicht *Macaulay's* Verherrlichung des Lord-Protektors, nicht *Carlyle's* mit den wunderbarsten Farben ausgestattete Porträtkunst vermochten den sonst dem Heroenkult zugänglichen Engländer für *Cromwell* dauernd zu begeistern. Der Engländer sieht in *Cromwell*, dessen großes Werk er täglich auf allen Meeren, in allen Himmelsstrichen zu preisen Ursache und Gelegenheit hat, mit seinem die parlamentarische Institution zu höchststellenden Sinn für Volksrechte und Freiheit doch nur den militärischen Tyrannen, den Mann des Staatsreiches, der das parlamentarische Prinzip gedemütigt, gefälscht, die Gewalt usurpiert, das Parlament „gereinigt“, die Opposition hinausgetrommelt hat.« *Milton* urteilte ihn freilich anders; er hielt daran fest, dass *Cromwell* durch seine Leistungen die Thaten der Könige, ja selbst die Geschichte der Sagenhelden weit überboten habe.

So könnte schon die Angelegenheit des *Cromwell*-Denkmals ein Beispiel sein für die augenscheinlich etwas zurückhaltendere Art, in welcher England seine Denkmalangelegenheiten betreibt. Ein weiteres Beispiel könnte das Denkmal *Alfred des Großen* sein, dessen 1000jähriger Todestag (28. Okt. 1901) erst die Erinnerung an den Staatsmann und Gesetzgeber, an den Gründer der Einheit des Reiches,

336.
Alfred
der
Große.

wieder so weckte, daß im Reiche sein Bild in Form von Denkmälern wieder erstand.

In demjenigen Teile seines Werkes¹⁰⁸⁾, worin er einen geschichtlichen Ueberblick über die Ehrenbezeigungen und Ruhmesdenkmäler, die man den Fürsten und berühmten Männern erwies und setzte, gibt, sagt Patte von der englischen Denkmalbewegung: »Les monumens des Souverains en Angleterre ne s'exécutent pas avec l'importance que l'on remarque chez les autres nations. La plupart sont érigés par des particuliers, qui cotisent entre eux pour faire jeter en plomb ou en bronze la statue de leur Prince, qu'ils élèvent ensuite au milieu d'un carrefour, ou d'une place à leur proximité, sans appareil, sans dédicace et presque toujours sans inscriptions.« Was Patte hier im Jahre 1765 schrieb, trifft im wesentlichen noch auf die heutige englische Denkmalbewegung zu.

³³⁷⁻
Früheste
Denkmäler.

Die frühesten Denkmäler finden — wenn wir die alte Streitfrage, ob die Steinkreise von Stonehenge und Avebury in Salisbury Denkmäler in unserem Sinne sind oder eine andere, etwa religiöse Bedeutung hatten, hier nicht weiter berücksichtigen — auch in England als Grabdenkmäler in der Kirche ihre Aufstellung zu einer Zeit, in welcher das Gotteshaus noch die öffentliche Bedeutung hatte, die später der Markt erhielt. Da es vorwiegend Königs- oder Bischofsgräber sind, so wurden alle architektonischen und bildnerischen Kunstmittel in ihren Dienst gestellt, wobei lange Zeit die Kunst des Auslandes, namentlich Italiens, ihren beherrschenden Einfluß geltend machte. Naturgemäß drängten sich diese Denkmäler hauptsächlich in London, weniger in anderen Großstädten des Landes, zusammen; aber so reich auch ihre Anzahl ist, sie verteilen sich lediglich auf drei Hauptstellen, auf die Westminsterabtei, auf die Kathedrale von St. Paul und auf den Parlamentspalast. Soweit die Denkmäler hier nicht schon aus dem Mittelalter oder der Renaissance stammen, gehören sie späteren Zeiten an, die, bis auf die neueste, dem mittelalterlichen Brauch gefolgt sind. Einige Denkmäler sind auch in Guildhall errichtet und einige wenige der alten Kirchen, die das große Londoner Feuer überstanden haben, enthalten bemerkenswerte Denkmäler aus früheren Zeiten, wie St. Helen, St. Olave, Roll's Chapel in Lincoln's Inn, Temple Church, Chelsea Old Church, St. Margaret u. f. w.

^{338.}
Westminster-
abtei.

Alle aber, selbst St. Paul eingeschlossen, treten hinter die Westminsterabtei zurück. »There is nowhere else in the world so long a range of monuments, from the shrine of the Confessor, the tombs of the Plantagenets, to the monuments of poets and the more recent statues of statesmen, without any break, and all set in a framework so beautiful and so full of grandeur that, much as one may take exception to many of these works of monumental sculpture, they sink into insignificance in the building, and do little or nothing to diminish the beauty of the whole, while they add to its interest.« (G. Shaw Lefevre.) Die Denkmäler in Westminster lassen sich in mehrere Gruppen teilen. Erstens in die Denkmäler der Könige und ihrer Familien, beginnend mit dem Grabe Eduard des Bekenners und endend mit den Denkmälern der Elisabeth und der Maria von Stuart. In eine zweite Gruppe mögen die Gräber der frühen Feudalgrafen, sowie einige Denkmäler der reinen gotischen Zeit zusammengefaßt werden. Die besten Beispiele aus dieser Gruppe sind die Gräber von Eduard Crouchback, Graf von Lancaster (1273), und Aylmer von Valence, Graf von Pembroke (1323). Zu einer dritten Gruppe können die Baldachingrabbmäler der Renaissance, die meist zwischen 1500 und 1650 in reichster Form entstanden, vereinigt werden.

¹⁰⁸⁾ Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV.

Das hervorragendste dieser Denkmäler ist dasjenige von *Sir H. Norris* (1600). Die vierte Gruppe von Denkmälern gehört dem Künstlerkreise an, den *Nicholas Stone* (1586—1647), der Vater der modernen englischen Bildhauerei, eröffnet, und an deren Schluss *Flaxmann* (1755—1826), *Gibson* (1790—1866), *Foley* (1818—79) und andere stehen. In dieser Gruppe finden sich auch die Hauptvertreter des allegorischen Denkmäler. Die letzte Gruppe endlich kann als die der Einzelstatuen und Büsten bezeichnet werden. Die grosse nationale Bedeutung der Westminsterabtei hat bis in die letzte Zeit hinein Vorschläge zu ihrer Erweiterung hervorgerufen. Einen Vorschlag zur Angliederung einer englischen Walhalla machten die Architekten *E. B. Lamb* und *J. P. Seddon*¹⁰⁹. Sie wollen eine gotische Halle schaffen »to contain monuments of high art to eminent men and women of all parts of the British Empire . . . The whole group of buildings would form a worthy centre to the metropolis of the Empire, upon the sun never sets«, and in historic and religious interest could not be rivalled.« Der Westminsterabtei gegenüber tritt alles zurück, was England sonst an Denkmälern besitzt.

Das gotische Grabmal des Prinzen *Arthur* in der Kathedrale zu Worcester, die Grabmäler von *John Harrington* in Rutland, *Thomas Cave* in Northamptonshire, *George Vernon* in Derbyshire, *Thomas Andrew* in Northamptonshire, vor allem aber das reiche Grabdenkmal des *Lord Marney* (1523) in Essex sind einige Beispiele teils baldachinbedeckter Grabmäler, teils solcher in einfacher Tumbenform mit ein bis drei auf denselben gelagerten Figuren, welche die Renaissance einleiten oder schon voll darin stehen. Ausgesprochen nordische Renaissanceform zeigen einige Wand- und Nischengrabmäler, z. B. das *Chichester*-Grab in Devonshire (1566), das Grab von *G. Reed* (1610) in Worcestershire, das Grab von *Sir Wm. Spencer* (1609) in Oxfordshire u. f. w.¹¹⁰.

339.
Denkmäler
im übrigen
England.

Das Mittelalter ist bis in das XVI. Jahrhundert hinein in England in Geltung geblieben. Das gotische Wandgrabmal des *Richard Carrew* in der Kirche zu Beddington stammt aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. Der ursprünglich reich bemalte und vergoldete Sarkophag des *Thomas Tropnell* zu Corsham gehört gleichfalls in diese Zeit. Dagegen wird die Renaissance in Westminster durch italienische Mitglieder der zahlreichen fremden Künstlerkolonie in England eingeführt. Das Denkmal *Heinrich VII.*, 1518 in Westminster von *Torrigiano* errichtet, und das Grabmal der Gräfin *Richmond* in derselben Abtei sind frühe Werke der Denkmalkunst der Renaissance in England. Wo die italienische Renaissance auftritt, da geschieht es mit jener Reinheit der unmittelbar von italienischen Künstlern geschaffenen Werke. Nicht ohne Kampf ist sie durch die nordische Renaissance verdrängt worden; denn das Werk des *Torrigiano* behauptete lange Zeit hindurch seine starke Einwirkung.

Die letzten Zeiten der Renaissance in England brachten bedeutende Werke nicht mehr hervor. Erst als *John Flaxmann* (1755—1826) auftrat und mit einer gewissen Strenge sich der griechischen Kunstweise wieder zuwendete, schuf die englische Bildhauerei von neuem Werke von grösserer Bedeutung. *Flaxmann* errichtete in Westminster das Grabdenkmal des Lord *Mansfield* und dasjenige der *Mrs. Baring*, in St. Paul zu London die Denkmäler der Admirale *Nelson* und *Howe*. Es ist bei dem kühlen, verstandesmässigen und reflektierenden Wesen der Engländer, welches durch

340.
Flaxmann.

¹⁰⁹) Siehe: *Builder* 1904, 26. März.

¹¹⁰) Vergl.: GOTCH, J. A. *Early Renaissance Architecture in England*. London 1901.

die englischen Freidenker, bei denen *Voltaire* und *Rousseau* ihre Philosophie holten, eine Blüte der realistischen Seite der Philosophie hervorrief, nicht auffallend, dass der kühle *Flaxmann* auf so sympathischen Beifall rechnen konnte.

341.
Öffentliche
Denkmäler.

Weniger zahlreich wie die kirchlichen Denkmäler sind die öffentlichen, ein Umstand, der besonders in London auffällt. Im Jahre 1884 veröffentlichte *G. Shaw Lefevre*, *First Commissioner of Public Works* in London, in der Zeitschrift »*Nineteenth Century*« eine Studie »*Statues and Monuments of London*«, in welcher er u. a. fagte: »*Of Statues, in proportion to the vast extent of London, we have, perhaps fortunately, but few. It is only within the present century that they have been erected in the open air to others than our sovereigns.*« Die früheste öffentliche Statue ist die Reiterstatue *Karl I.*, und seit jener sind mit wenigen Ausnahmen alle Herrscher in ähnlicher Weise geehrt worden; nur wenige aber dieser Werke haben sich zu einer grösseren künstlerischen Höhe erhoben.

Das Reiterstandbild *Karl I.* auf dem Platze von Charing Cross zu London ist ein gutes Werk, welches *Hubert Le Sueur*, ein Mündel des *Giovanni da Bologna*, auf Kosten des *Lord Arundel* in Bronze goss. Die Statue entstand 1633, follte aber nach der Hinrichtung *Karl's* zum Einschmelzen verkauft werden und wurde von einem Erzgießer *Jean Revet* erstanden, der sie so lange verbarg, bis *Karl II.* sie auf einem von *Grinling Gibbons* entworfenen Sockel wieder aufrichten konnte. Statuen *Karl II.* und *Jakob II.* stehen in der Umgebung des königlichen Palastes in London; eine weitere Statue *Karl II.*, vermutlich von *Grinling Gibbons*, steht vor dem Chelsea Hospital, die andere in Windsor. Eine Statue *Jakob II.* wurde 1686 in Whitehall Gardens errichtet.

Während *Le Sueur* beim Reiterstandbilde *Karl I.* vielleicht als der erste bestrebt war, den König nicht in einem idealisierten Kostüm, sondern im Alltagsgewand darzustellen, zeigt das spätere Werk *Gibbon's* wieder die römische Imperatorentracht. *Wilhelm III.* erhielt erst 100 Jahre nach seinem Tode eine Reiterstatue in St. James' Park durch *J. Bacon* (1808). Königin *Anna* erhielt drei Denkmäler: eines mit allegorischen Begleitfiguren (Großbritannien, Frankreich, Irland und Amerika) vor St. Paul in London, die beiden anderen auf den nach ihr benannten Plätzen. Von den drei Georgen erhielt *Georg I.* eine Reiterstatue aus vergoldeter Bronze auf Grosvenor Square und eine zweite Reiterstatue aus vergoldetem Blei auf den Leicester Fields. Daneben hat nur *Georg III.* durch *Bacon* ein Denkmal erhalten — im Hof von Somerset House —, welches eine höhere künstlerische Wirkung erstrebt. Der Statue in antikem Stil ist die allegorische Figur der Themse beigegeben. Eine Reiterstatue *Georg III.* in Pall Mall East von *Matthew Wyatt* ist »one of very great merit, full of spirit, and with a certain charm of simplicity combined with action« (*Lefevre*). Eine Statue *Georg IV.* von *Chantrey*, ein gutes Reiterstandbild, follte den Bogen vor Buckingham Palace krönen, wurde aber dann vor der Nationalgalerie aufgestellt. Aus der Reihe der übrigen Statuen königlicher Personen tritt lediglich das grosse Baldachindenkmal des Prinzgemahls, das *Albert-Memorial* in Kensington, hervor. Das vielgeschmähte, aber doch in einzelnen Teilen sehr verdientvolle Werk wurde nach einem Gesamtentwurf des Architekten *G. G. Scott* errichtet. Unter den guten plastischen Arbeiten ragen die sitzende Statue des Prinzen *Albert* und die Gruppe Asien, beide von *Foley*, hervor.

342.
Säulen-
denkmäler.

1833 wurde eines der bedeutendsten der englischen Säulendenkmäler errichtet: die nach dem Entwurf des Architekten *Matthew Wyatt* gestaltete dorische Säule auf

dem Waterlooplitz, mit dem Standbilde des Herzogs von York vom Bildhauer *Westmacott*. Ihr folgte 1843 die *Nelson*-Säule auf dem Trafalgarplatz, eine korinthische Säule, den Diagonalen des mit Füllungsreliefs gezierten Postaments vier Löwen von *Landseer* vorgelagert; die Säule ist ein Werk des Bildhauers *Bailey*. Eine mächtige dorische *Nelson*-Säule wurde in Dublin aufgestellt. *Nelson*-Denkmäler wurden außer in London und Dublin in Norwich, Edinburg, in Montreal in Kanada und an mehreren anderen Orten errichtet, die dem Nationalhelden ihre Dankbarkeit beweisen wollten. Das Edinburger Denkmal auf Calton Hill ist eine Nachbildung des Turmes des Lysikrates in Athen. Der *Nelson*-Säule folgte 1854—59 nach dem Entwurfe *Scott's* die Westminstersäule in London. Alle diese Säulen finden ihr unmittelbares Vorbild in der Feuersäule des *Sir Christopher Wren*, die im Jahre 1677 zur Erinnerung an das grosse City-Feuer errichtet wurde.

Der erste Staatsmann, welcher in London durch ein Denkmal im Freien ausgezeichnet wurde, war *William Pitt*. Dem trefflichen Werke von *Chantrey* sind auf Parliament-Square die Statuen *Canning's* von *Westmacott*, *Peel's* von *Behnes*, *Palmerston's*, *Lord Derby's* und *Beaconsfield's* von *Raggi* gefolgt; eine der besten ist die letztere. Noch mehrere andere Plätze Londons tragen die Statuen berühmter Staatsmänner. London besitzt zwei Statuen des Herzogs von *Wellington*, die eine, von *Chantrey*, vor der königlichen Bank, die andere, von *Wyatt*, auf dem Bogen von *Decimus Burton* an Hyde Park Corner. Der sog. »Achilles« im Hydepark, eine Nachahmung nach der Antike von *Westmacott*, 1822 errichtet, wurde dem Herzog von *Wellington* von den Damen Englands gewidmet. Die Statuen des Generals *Havelock* von *Behnes* und von *James Napier* auf Trafalgar-Square von *Adams*, dann diejenige des *Lord Clyde* von *Marochetti* und des *John Burgoine* von *Boehm* im Garten von Carlton Terrace haben wie eine Reihe anderer wenig Bemerkenswertes. Eine eigenartige Auffassung verrät das Denkmal des Krimkrieges auf Waterloo Place von *John Bell*, *John Stuart Mill (Woolner)*, *John Stephenson (Marochetti)*, *Georg Peabody (Story)*, *Lord Byron (Belt)*, *Lord Herbert of Lea (Foley)*, *Carlyle (Boehm)*, *Lord Lawrence (Boehm)*, *Franklin (Noble)*, sowie eine Reihe anderer ausgezeichneter Männer der Nation sind auf den hervorragendsten Plätzen Londons durch Denkmäler verewigt.

Ein interessantes Denkmal, ein Kameelreiterdenkmal, ist das Denkmal des Generals *Gordon* auf dem St. Martinsplatz bei Trafalgar, ein lebensvolles Werk des Bildhauers *Onslow Ford*. Von *Ford* stammen auch die Statuen *Gladstone's* und *Rowland Hill's*, dann die Figur *Irving's* u. f. w. Durch ein vornehmes Denkmal ist das Andenken *Frederick Leighton's* geehrt worden. In St. Paul wurde durch den Bildhauer *T. Brock* ein freistehender italienischer Sarkophag aufgebaut, auf dessen Sarg die Gestalt des Verstorbenen liegt. An den Schmalseiten des rechteckigen Unterbaues sitzen die beiden schön bewegten allegorischen Gestalten der Malerei und Bildhauerei.

Eine eigenartige Erscheinung unter den Denkmälern des Inselreiches sind die in zahlreichen Städten errichteten »Kreuze«. Sie gehen in ihrer ursprünglichen Bedeutung auf *Eleanor*, die Gemahlin König *Eduard I.*, zurück. Diese lebte in so enger Gemeinschaft mit *Eduard*, dass sie 36 Jahre hindurch alle seine gefahrsvollen kriegerischen Unternehmungen teilte und ihn selbst auf einem Zuge in das Heilige Land begleitete. Sie starb 1290 oder 1291 auf dem Landsitte von *Richard de Weston* bei Hardeby in Lincolnshire, während sie den König in Schottland er-

343.
Denkmäler
von
Staatsmännern,
Kriegshelden,
Gelehrten
u. f. w.

344.
Kreuze.

wartete. Ihre Ueberreste wurden in Westminster beigesetzt; damit aber ihr Andenken lange wach gehalten werde, ordnete *Eduard* an, dass auf dem langen Wege von Schottland bis London in jedem Orte, wo der Leichenzug zur Nacht blieb, ein Kenotaph oder Kreuz errichtet werde. Es kann nicht mehr festgestellt werden, wie viele solcher Kreuze errichtet wurden; die Geschichte nennt solche in Hardeby, Lincoln, Newark, Grantham, Stamford, Leicester, Geddington, Northampton, Stoney-Stratford, Woburn, Dunstable, St. Albans, Waltham, Tottenham, Cheapside und Charing. Aus den meisten dieser Orte ist die Nachricht erhalten, dass sich einst dort Kreuze mit jener Bedeutung befunden; aber nur in Northampton, Geddington und Waltham sind sie noch in ihrer ursprünglichen Form erhalten. Der allgemeine Entwurf dieser Denkmäler war ziemlich ähnlich; in den architektonischen und bildnerischen Einzelheiten jedoch wichen sie voneinander ab. Sie waren reich mit figürlichem Beiwerk geschmückt; die Figuren erreichten oft 2^m Höhe. Das Kreuz von Waltham besitzt eine Statue der Königin *Eleanor*, die zu den gut empfundenen frühen Bildwerken zu rechnen ist.

Die Reformationsstürme haben zahlreiche dieser Kreuze beseitigt. Oft haben dieselben in späteren Zeiten Nachfolger erhalten; es scheint aber, als ob sich mit den Kreuzen später eine andere Bedeutung verbunden habe, ähnlich etwa der der Rolande der norddeutschen Tiefelbene. In der Ausgangszeit der Gotik und in der Renaissance wurden in Märkten, Dörfern und kleinen Städten Kreuze errichtet, die ihre Bedeutung in der Rechtsgeschichte dieser Orte finden. Auch von ihnen sind nur wenige Beispiele erhalten, als eines der besten das Kreuz in Brigstock zu Northamptonshire; es stammt aus dem Jahre 1586 und trägt abwechselnd das königliche Wappen und die Initialen der Königin *Elisabeth*. Man nennt die meisten dieser Denkmäler mit Unrecht »Kreuze«, welche Bezeichnung vielmehr eine Art Sammelbegriff für vorwiegend gotische Spitzäulen sein dürfte. Das »*Eleanors-Cross*« auf Charing Cross in London ist in Nachahmung der alten »Kreuze«, eine solche durch den Architekten *E. M. Barry* errichtete gotische Spitzäule, welche in mehreren Zonen Statuen enthält und in einen gotischen Knauf endigt.

345.
Denkmal
der
Königin
Viktoria.

Die bedeutendste Denkmalangelegenheit, welcher sich England je gegenüber sah, ist neben dem *Albert*-Denkmal das aus einem Beschluss sämtlicher Kolonialminister des britischen Weltreiches hervorgegangene Denkmal für die Königin *Viktoria*. Nach einer 64jährigen Regierung vollendete die Königin im Januar 1901 ihr Leben im 82. Jahre. Als 19jährige Jungfrau bestieg sie den Thron der George. An ihrem langen Leben zog eine Welt von Wandelungen der Völkergeschichte, ein Heer von grossen Gestalten der Geschichte vorüber. Sie eröffnete das viktorianische Zeitalter, eine parlamentarische Heroenzeit mit Namen von hohem Glanze, wie *Peel*, *Palmerston*, *Russell*, *Gladstone*, *Disraeli*, *Cobden*, *Bright* u. a.; ein Zeitalter, das reich war an führenden Geistern wie *Darwin*, *Stuart Mill*, *Herbert Spencer*, *Carlyle* und *Macaulay*; eine Glanzzeit der reichsten materiellen und wirtschaftlichen Kultur, der Naturforschung und der Technik, der Handelsfreiheit und des Associationswesens. Das Zeitalter sah die freie Kirche im freien Staat; es hatte die freie Schule, freies Land, freie Arbeit; es that mit seinen freiheitlichen Institutionen, mit seinen Erfindungen, mit seiner Weltwirtschaft vorbildliche Arbeit, so dass England sich mit gerechtem Stolze im Spiegel des viktorianischen Zeitalters an seinem eigenen Bilde berauschen konnte.

Aus dem vorstehenden erhellt, dass ein Denkmal für die Königin *Viktoria*

nicht allein ein persönliches Denkmal sein kann, sondern dass es ein Denkmal des viktorianischen Zeitalters sein muss. England hatte seiner Königin bereits hie und da persönliche Denkmäler gesetzt. Ein feines Werk bildnerischer Kleinarbeit z. B., in dieser vielfach an das Sebaldusgrabmal erinnernd, schuf der Bildhauer *Alfred Gilbert* im Bronzedenkmal der Königin *Viktoria* von England für Winchester, zu welchem die architektonischen Einzelheiten *J. H. Ince* entwarf. Das Denkmal¹¹¹⁾ ist mit dekorativer Pracht entworfen und gibt die Königin in hoheitsvoller Erscheinung wieder. Sie sitzt auf mit figürlichem Schmuck reich versehenem Throne, hält in der Linken das Scepter, in der Rechten die Weltkugel mit der Nike. Ueber der Gestalt schwelt baldachinartig eine grosse durchbrochene Krone. Diese Denkmäler wurden aber meist schon zu Lebzeiten der Königin gesetzt und konnten somit mehr persönlichen Charakter tragen. Ein Denkmal nach dem Tode der Königin jedoch müsste zugleich ein Denkmal ihres Zeitalters werden. Diese grössere, umfassendere Bedeutung des Denkmals muss in seiner Gestaltung enthalten sein, und um diese Bedeutung zum Ausdruck zu bringen, konnte die Mitwirkung der Baukunst nicht entbehrt werden. Diese Mitwirkung war schon von dem zur Förderung der Angelegenheit eingesetzten Denkmalausschusse in Aussicht genommen, wenn er es als sein Ziel bezeichnete, ein Denkmal zu schaffen, das zugleich einen persönlichen und »monumentalen« Charakter tragen solle. Für die Errichtung des Denkmals waren bei den Vorberatungen drei Stellen in dem Teile Londons in Aussicht genommen, welcher als der Mittelpunkt des nationalen Lebens des Inselreiches betrachtet werden kann: die Umgebungen des Parlamentshauses und der Westminsterabtei, oder eine Stelle vor dem Buckingham-Palast. Seit längerer Zeit schon machen sich in London Bestrebungen geltend, die stattliche Uferstrasse zwischen der Eisenbahnbrücke von Charing Cross und der Westminsterbrücke, das Viktoria-Embankment, welches vor dem Parlamentshause endigt, an diesem vorbei und nach Süden weiter zu führen. Dazu wäre es nötig gewesen, die Häuser zwischen Millbank Street und Themse niederzulegen, und es hätte sich so die Möglichkeit einer stattlichen Platzanlage südlich des Parlamentshauses ergeben. Diese Platzanlage, mit dem Parlamentshause als architektonischem Hintergrund, war der eine der in Aussicht genommenen Denkmalplätze.

Bei der Einbeziehung der Westminsterabtei in den Denkmalgedanken handelte es sich in erster Linie um die weitere Verfolgung einer Anregung, die in den letzten Jahrzehnten mehrfach die Oeffentlichkeit beschäftigt hat: um die Errichtung einer neuen Kapelle im Anschluss an Westminster, eines Bauwerkes mit der doppelten Bestimmung, einer Denkmalstatue der Königin als Aufstellungsort zu dienen und die engen räumlichen Verhältnisse der berühmten Westminsterabtei, der Stätte des englischen Nationalruhmes, zu verbessern. Das 50jährige Regierungsjubiläum der Königin im Jahre 1887 war Veranlassung, dass von den Architekten *Sir G. Gilbert Scott*, dem älteren Gotiker, und *J. C. Pearson*, dem jüngst verstorbenen hervorragenden Vertreter der englischen neugotischen Kirchenbaukunst, Entwürfe für eine solche Kapelle angefertigt wurden. Indessen, der Gedanke wurde immer wieder verlassen, und er fand auch, als er bei dem jüngsten Anlass wieder auftauchte, keinen fruchtbareren Boden. Nach einer eingehenden Ortsbesichtigung, an welcher König *Eduard VII.* teilnahm, entschied man sich vielmehr für die Aufstellung des Denkmals vor dem Buckingham-Palast, dem Wohnsitz der Königin.

¹¹¹⁾ Siehe: *Builder* 1889, 12. Jan.

Buckingham-Palace liegt am westlichen Ende von St. James' Park, einer der schönsten Parkanlagen Londons, der unter *Karl II.* durch *Le Nôtre* angelegt wurde, aber seine heutige Gestalt unter *Georg IV.* durch den Architekten *Nash* erhielt. Dieser Architekt war es auch, der das vom Herzog von *Buckingham* erbaute Buckingham-House unter *Georg IV.* 1825 umbaute, das 1837 von der Königin *Viktoria* bezogen wurde und seitdem ihren ständigen Wohnsitz bildete. In der Achse des Palastes zieht sich nach Nordost eine breite Baumallee, The Mall, hin, welche nach dem Trafalgarplatz und nach der Richtung des Strand durch Häusergruppen einen vorzeitigen Abschluss findet. Der Denkmalgedanke für diese Stelle war nun der folgende: es wurde seitens des Denkmalausschusses der Bildhauer *Thomas Brock* beauftragt, ein würdiges Denkmal der Königin zu entwerfen, welches den Mittelpunkt einer architektonischen Anlage bilden sollte. Nach dem *Brock'schen* Entwurfe erhält die in einer Nische sitzende Figur der Königin doppelte Lebensgröße; sie wendet das Antlitz der »Mall« zu. An der Rückseite findet sich eine allegorische Figur der »Mütterlichkeit«; rechts und links der Porträtplatte lagern die Figuren der »Wahrheit« und der »Gerechtigkeit«. Die in sich geschlossene Gruppe wird durch eine Viktoria bekrönt; zu ihren Füßen befinden sich der »Mut« und die »Beständigkeit«. Sie steht auf einem mehrfachen Stufenunterbau und ruht mit diesem auf einer Plattform, die vorn und rückwärts durch Stufen in die Geländeoberfläche übergeht, seitlich aber durch eine Balustrade mit Kriegerfiguren begrenzt wird. An diese Balustrade schließen sich segmentförmige Wasserbecken an. Die Gesamthöhe des Denkmals wird mit rund 21^m, die größte Breitenausdehnung mit rund 50^m und die Ausdehnung nach der Tiefe mit etwa 42^m angegeben.

Für dieses Denkmal nun galt es, eine architektonische Umgebung zu schaffen, welche nicht allein aus dem Buckingham-Palast, der Denkmalgruppe und der mit beiden in Verbindung gebrachten architektonischen Anordnungen eine künstlerische Einheit bilden sollte, sondern von welcher man gleichzeitig »an architectural rearrangement of the Mall with groups of sculpture at intervals, the whole forming a processional road« erwartete. Mit anderen Worten: man gedenkt nicht nur einer grofsartige englische Siegesalle zu schaffen, sondern man lässt auch die Absicht erkennen, die neugeschaffene Denkmalstrasse mit dem Trafalgarplatz, mit Charing Cross und mit dem Strand in eine Verkehrsverbindung zu bringen. Fünf Architekten wurden zu einem engeren Wettbewerb für die architektonische Gestaltung der Denkmalumgebung eingeladen, und zwar *Aston Webb*, *T. G. Jackson*, *Ernest George*, *Sir Thomas Drew* und *Dr. Rowand Anderson*. Die drei erstgenannten Architekten sind Londoner, die beiden anderen ein Ire und ein Schotte. Den Sieg trug *Aston Webb* mit einem Entwurf davon, der ebenso grofs gedacht war, wie er in bester Weise die Verkehrsbedingungen erfüllte. Er schuf vor dem Palaste einen geräumigen Ehrenhof durch Anlage einer halbkreisförmigen Kolonnade, plante das Denkmal selbst im Mittelpunkte dieses Hofs und von ihm ausgehend eine grofsartige Siegesallee von Buckingham-Palace bis Trafalgarplatz und Charing Cross.

In dieser Form ist das Denkmal für die Königin *Viktoria* von England in erster Linie ein Denkmal ihres Zeitalters, und erst in zweiter Linie ein Denkmal der Herrscherin selbst. Denn sie war offenbar keine Persönlichkeit, welche in die Welt Ereignisse umgestaltend eingegriffen hat. Die blühende Entwicklung von Großbritannien auf den Inseln und jenseits der Meere ergab sich aus der Thatkraft der eigenen Bevölkerung und aus den zwingenden Verhältnissen des Festlandes. Sie war

eine Blüte im Sinne *Buckle's*. Aus der Verunken in die Geschichte dieser Blüte ergab sich in *Goethe'schem* Sinne ein Enthusiasmus, der auf die Trägerin der Krone zurückstrahlte und aus ihr eine Heldengestalt, wie sie *Carlyle* nur wünschen konnte, schuf. So ist das Denkmal ein Ausdruck der Synthese aus den Weltanschauungen von *Buckle* und *Carlyle*, aus objektiver Nationalgeschichte und subjektiver Heldenverehrung.

Es wird ein Denkmal werden, würdig des großen Zeitalters, als dessen Verkörperung es erscheinen soll, wenn es auch trotz feiner großgedachten Anlage nicht die Bedeutung der Westminsterabtei erlangen kann. »Denn der größte Ruhm eines Bauwerkes liegt«, nach *John Ruskin*, »thatsächlich nicht in seinen Steinen, noch in seinem Golde, sondern in seinem Alter und in jenem tiefen Gefühl der Beredsamkeit, des ahnungsvollen Miterlebens, ja selbst des Beifalles oder der Verwerfung, deren Zeugen die Mauern waren, welche lange von den Wogen der Menschheit umspült wurden ... und nicht bevor ein Bauwerk diesen Charakter angenommen hat, bis es durch den Ruhm und die Thaten der Menschen geheiligt worden ist, bis seine Mauern Zeugen des Schmerzes gewesen sind und seine Pfeiler aus dem Schatten des Todes aufsteigen, kann sein Dasein, dauerhafter als die natürlichen Dinge der es umgebenden Welt, mit so viel Inhalt, als diese selbst an Sprache und Leben besitzen, ganz erfüllt werden.«

19. Kapitel.

Vereinigte Staaten von Nordamerika.

Mit Nordamerika tritt ein Land von besonderem Gepräge in den Betrachtungskreis der Kunst der Denkmäler ein. Eine vierhundertjährige staatliche und wirtschaftliche Entwicklung hat aus einem Urlande eine Kultur hervorgebracht, die allem, was ihr entspringt, den Maßstab ungewöhnlicher Verhältnisse leihet; als im Kloster Santa Maria de la Rábida in der Nähe der südspanischen Hafenstadt Huelva das siebenjährige Ringen des *Christoph Columbus*, Indien durch eine Seefahrt nach Westen zu erreichen, zu seinen Gunsten entschieden war und ihm durch die Königin *Isabella* die Mittel für seine weitaus schauenden Pläne bewilligt wurden. Als er darauf durch seine Landung in Westindien das Dasein des amerikanischen Kontinents für die damalige Welt feststellte, und als im Jahre 1584 *Walter Raleigh* von der Küste von Nordcarolina tatsächlich Besitz ergriff und das Land zu Ehren seiner jungfräulichen Königin Elisabeth von England »Virginia« nannte, da konnte noch niemand die heutige Entwicklung des nordamerikanischen Kontinents ahnen. Aber 400 Jahre haben genügt, in Nordamerika eine Kultur zu schaffen, welche die europäische mit Erfolg bedroht.

346.
Allgemeiner
Charakter
der
Kultur.

Nordamerika scheint in fast allen Dingen dazu bestimmt zu sein, Urtümliches, Eigenartiges hervorzubringen. Die physischen Eigenschaften des Landes sind ungewöhnliche und unerschöpfliche. Seine Ströme sind breiter als die Wasserläufe Europas; machtvoll rollen sie ihre Fluten dahin und tragen die kostbaren Güter des Gewerbefleisses. Die Gebirge türmen sich zu schroffer Höhe auf und bergen in ihrem Inneren ungeahnten Reichtum. Der Boden besitzt noch die Eigenschaften

hoffnungsvoller Jungfräulichkeit; auf ihm entstehen Städte und wachsen rasch und gewaltig. Er trägt eine Bevölkerung, die es gelernt hat, in zäher Ausdauer mit der Urwelt zu ringen, im immerwährenden Kampfe mit der grossartigen Natur selbst zu wachsen und zu einer Herrschaft über die umgebenden Verhältnisse zu gelangen.

Indessen, wenn auch Nordamerika schon mehr als 400 Jahre bekannt ist, so sind es doch wenig über 100 Jahre her, dass die Vereinigten Staaten in den Kreis der Weltgeschichte traten. Ihre Lokalgeschichte reicht nur mit dürftigen Ueberlieferungen bis in die erste Hälfte des XVII. Jahrhunderts zurück. Langsam kamen die Neu-England-Staaten, Virginien und Pennsylvanien im Wohlstand und Handel empor; langsam schob sich die Bevölkerung, die Wälder ausrodend, im beständigen Krieg gegen die Indianer nach Westen vor. Die 13 Staaten, welche die ursprüngliche Union bildeten, waren dünn bevölkert, ohne eigentliche Industrie; nur mit dem Beistand der Franzosen und der Spanier gewannen sie ihre Freiheit und Unabhängigkeit vom englischen Mutterlande. Ihr rasches und gewaltiges Aufwachsen im XIX. Jahrhundert verdankt die Union der Unermesslichkeit ihres Landbesitzes, den natürlichen Schätzen ihres Bodens und der europäischen Einwanderung. Das alte Rom hatte ewige Kriege mit seinen Nachbarn zu führen und brauchte Jahrhunderte, um auf der italienischen Halbinsel Herr zu werden; das Rom der Neuen Welt erstarkte durch den Frieden. Seine Ernten, seine Viehzucht, sein Gold und sein Silber waren die Waffen, mit denen es Europa bekriegte. Bald war es zu groß und zu mächtig, um in Amerika selbst einen ebenbürtigen Gegner zu fürchten. Lange, bevor die Union ihre panamerikanischen Bestrebungen offen bekannte, fühlte sie sich als die berufene Trägerin der amerikanischen Geschicke. Und so bedeutend war schon ihr Ansehen, dass weder England noch Frankreich während des vierjährigen Bürgerkrieges die gefährliche Lage der Nordstaaten zu ihrem Vorteil auszunutzen wagten. Damals erschien die Union dem europäischen Festlande in einer gewissen idealen Beleuchtung, etwa wie unser Vorfahren *Washington* und die Seinen erschienen waren. Hat man in dieser Zeit Nordamerika in seinem Werden vielfach mit Rom verglichen, so weicht seine weitere Entwicklung aber wesentlich davon ab. Hier gibt es keine Ueberlieferungen, keine Verbindung von Geschlechtern mit der Entwicklung des Landes. In seiner Kultur wie in seiner Politik kann Amerika bei dem Mangel aller Traditionen den Emporkömmling nicht verleugnen. Dieser Zug verstärkt sich noch durch das Uebergewicht, das die wirtschaftlichen Interessen ausüben. In den Südstaaten gab es vor dem Bürgerkrieg durch die grossen Plantagen, welche an die Latifundien der römischen Senatoren erinnerten, etwas wie einen grundbesitzenden Adel; jetzt ist auch hier durch die Aufhebung der Sklaverei die Teilung und Zersplitterung des Besitzes eingetreten. Das bewegliche Kapital hat das Grundeigentum in die zweite Stelle gedrängt; nicht das Erbe, der Erwerb bestimmt den Wert des Mannes. Die neuen Römer vereinigen die Naturen des Karthagers und des Römers. Vor dem über die Erde hin verstreuten Weltreich der Engländer haben sie die feste Geschlossenheit ihres Weltteiles, vor dem Reich der Russen die grössere Einheit, Gleichheit und Beweglichkeit ihrer Bevölkerung voraus. Eine neue Kraft, und zwar nicht nur eine materielle, sondern auch eine moralische und intellektuelle von scharfer Eigenart ist in die Weltgeschichte getreten, mit dem stolzen Anspruch, der Zukunft der Menschheit ihr Gepräge aufzudrücken.

Aber noch sah Nordamerika keine Venus von Milo und keine Raffaelische Madonna erstehen. In einem Lande, in welchem die sozialen Probleme und die

Landfrage, in welchem Schutzzoll und Freihandel zu den täglichen Dingen gehören, wie das Vaterunser beim Mahle, in welchem riesige Streitverbände sich an die Spitze der immerwährenden amerikanischen Lohnkämpfe stellen und das gesamte öffentliche Interesse in Anspruch nehmen; in einem Lande, in welchem auf den Bürgermeisterfessel der ersten Stadt, von New York, ein Schriftsteller, *Henry George*, Ausicht haben konnte, der weiten Volkschichten mit Erfolg predigte, das soziale Elend entspringe aus der Bodenrente, und das Land müsse Gesamteigentum, nicht Privateigentum sein; der das gleiche Recht aller auf den Gebrauch von Grund und Boden betonte, ein Recht, das so klar sei wie das Recht, Luft zu atmen, das durch die Thatssache des Daseins verbürgt sei, das geeignet sei, die Massenarmut, die ewigen Krisen und das eherne Lohngebot aus der Welt zu schaffen — in einem solchen Lande erweist sich die Kunst als eine spröde Schönheit, finden die Schönheit der Form und der Zauber der Farbe nur schwer eine Heimstätte. Von einem Volke abstammend, bei welchem das Ergebnis der Subtraktion, das Soll und Haben, alle anderen Interessen in den Hintergrund drängt, hat das amerikanische Volk auch bei der Besitzerergreifung des von ihm bewohnten Erdteiles nicht Verhältnisse vorgefunden, welche geeignet gewesen wären, neben einem oft wilden Kampfe mit der Natur und neben einem hartnäckigen Ringen um das Dasein Kunstregungen in einem Umfange wie in anderen Ländern aufkeimen zu lassen.

Wir sehen daher, wo die Kunst geübt wird, den Amerikaner seine Blicke nach Europa richten. Auf architektonischem Gebiete weiß er in Deutschland, Südfrankreich, in Spanien und in Italien die frischesten Formen aufzufinden. Die romanische Welt scheint dem germanischen Amerikaner die Welt zu sein, in der er am lebhaftesten empfindet, und was *Napoleon III.* auf dem Gebiete der Politik nicht vermochte, eine Schutzherrschaft des Romanentums in Amerika zu begründen, das hat sich heute auf dem Gebiete der architektonischen Kunst bereits vollzogen. Mit Vorliebe sucht der Amerikaner dabei die Formen des europäischen Mittelalters auf, in denen das Alte mit dem Neuen ringt, vielleicht weil in seinem eigenen Lande das Ringen und Kämpfen dem Bewohner zur zweiten Natur geworden ist. Amerika ist demnach, was die Kunst anbelangt, europäisches Kolonisationsgebiet. Die alte Monroe-Doktrin, »Amerika den Amerikanern«, versagt in künstlerischen Angelegenheiten; gegenüber der natürlichen Entwicklung der Dinge sind die Macht und die Absicht des Einzelnen ohnmächtig. Nordamerika ist kein entlegenes Gebiet mehr; dazu sind die Beziehungen zur Umgebung zu vielfältig und zu stark differenziert. Im Gespräch mit *Eckermann* sagte *Goethe* einmal: »Man spricht immer von Originalität; allein, was will das sagen! Wenn wir geboren werden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Und überall! Was können wir denn unser eigen nennen als die Energie, die Kraft, das Wollen! — — Wir bringen wohl Fähigkeiten mit; aber unsere Entwicklung verdanken wir tausend Einwirkungen einer großen Welt, aus der wir uns aneignen, was wir können und was uns gemäß ist.«

Und diese Einwirkungen einer großen Welt kommen aus Europa. Nicht allein in künstlerischer Beziehung, sondern auch in staatssozialer Hinsicht und mit entscheidender Rückwirkung auf die Kunstuübung. Man vergleiche z. B. *Mc Kinley* und Amerika nach dem spanisch-amerikanischen Kriege des Ausganges des XIX. Jahrhunderts mit *Washington* und seinem Werke in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Als *Georg Washington* am 14. Dezember 1799 auf seiner Besitzung Mount

348.
Einfluss
Europas.

Vernon am Potomacflusse im östlichen Virginien starb, da war mit ihm eine der merkwürdigsten, tugendhaftesten und selbstloesten Gestalten dahingegangen, ein Staatsmann, welchen die Amerikaner vielleicht mit noch grösserem Rechte als wir Deutsche *Bismarck* den Schöpfer unseres Reiches nennen, als den Gründer und Erhalter ihrer Republik, ja als den Gründer ihres Volkes verehren. Uner schütterlich, im Unglück zu heroischer Größe emporwachsend, hat *Washington* mit Erfolg den Unabhängigkeitskrieg geführt. Vom Schicksal schien er zum Diktator bestimmt zu sein; er hätte ohne Gefahr für sich das Beispiel *Caesar's* und *Cromwell's* nachahmen können. Aber er wurde lediglich der erste Präsident des neuen Gemeinwesens, das an seiner Kraft, Klugheit und Tugend erstarkte und vom Ruhme seiner Thaten Ansehen und Glanz in der Welt empfing. Er eröffnete die Reihe grosser Männer in der Geschichte der nordamerikanischen Union — *Georg Washington, Abraham Lincoln, Ulysses Grant* —, welche als Staatsmänner, Religionsstifter und Gesetzgeber für unser Urteil etwas vom Charakter des Übermenschen angenommen haben und vielleicht auch mit deshalb, weil sie in Demut und Selbstlosigkeit, im Mangel aller cäsarischen Gelüste die Periode des demokratischen Prinzips in der Union zur höchsten Entwicklung brachten.

349.
Imperialismus.

Dies änderte sich nach dem spanisch-amerikanischen Kriege, nach welchem die Vereinigten Staaten zur Weltmacht wurden und sich zum Nachfolger der beiden »alten« Weltmächte England und Russland berufen fühlten. Die starke Auswanderung gebildeter und wohlhabender Familien aus Deutschland und Österreich infolge der Stürme der Jahre 1848 und 1849, der amerikanische Bürgerkrieg der Jahre 1861—64 und der Sieg des Nordens über den Süden sind die Grundlage geworden für die wirtschaftliche und die politische Stellung der Union in der neuesten Zeit. In den vier Jahrzehnten nach dem Bürgerkrieg hat sich die Bevölkerung des Landes, zum Teil durch starke Einwanderung, verdoppelt, sein Reichtum durch Ackerbau und Gewerbfleiss verzehnfacht. Riesenstädte wuchsen aus dem Boden; unermessliche Waldfächen des Westens wurden urbar gemacht; Eisen und Kohlen überfluten die Märkte der Alten Welt; die angelsächsisch-amerikanische Kultur wurde nach und nach zum Maßstab aller Unternehmungen: kein Wunder, dass diese Weltoberung geeignet war, der Monroe-Doktrin erweiterten Umfang zu geben und den aufkeimenden Imperialismus des Landes zu stärken. Mit dem Plan einer Vereinigung aller amerikanischen Republiken unter der wirtschaftlichen und politischen Hegemonie der Union tragen sich die Staatsmänner der Vereinigten Staaten seit Jahren. In dieser Richtung dürfte der imperialistische Gedanke seine erste Verwirklichung erfahren.

350.
Denkmalkunst
und ihre
Abhängigkeit
von Europa.

Entspricht nun die Kunst der Denkmäler in den Vereinigten Staaten von Nordamerika dieser so eigenartigen kulturhistorischen Entwicklung des Landes? Keineswegs! Die Bedingungen, unter welchen hier öffentliche Denkmäler errichtet werden, scheinen nicht der Schöpfung grosser Kunstwerke günstig zu sein. Sowohl der Kongress, wie die Regierungen der Einzelpaaten oder die städtischen Körperschaften sind durchaus empfänglich für die Rolle des Förderers der öffentlichen Kunst, und tatsächlich werden dafür grosse Summen ausgegeben, sowohl für architektonische wie für bildnerische Erinnerungszeichen. Aber der künstlerische Durchschnittswert entspricht meistens weder der Bedeutung des Gedankens, noch der Bedeutung der aufgewendeten Summe, noch der Bedeutung des Inhaltes, den das Denkmal haben soll. Dazu kommt der Mangel fast jeder autochthonen Entwicklung, die völlige Abhängigkeit — mittelbar oder unmittelbar — vom Auslande. Die Kunst

der nordamerikanischen Denkmäler hat keine Erscheinung aufzuweisen, wie etwa *Richardson* auf dem Gebiete der Architektur. Es scheint, dass die mit der Entstehung der Union zusammenhängende Einwanderung und Rassenmischung es nicht auch auf künstlerischem Gebiete zu der Unabhängigkeit vom Auslande haben kommen lassen, die sich auf dem wirtschaftlichen Gebiete längst vollzogen hat. Für die unmittelbare Abhängigkeit vom Auslande lassen sich eine Reihe der bedeutendsten Beispiele anführen. Der *Tyler-Davidson*-Brunnen auf dem Fountain-Square in Cincinnati wurde von *Kreling* in Nürnberg entworfen und auch hier gegossen. Die Freiheitsstatue im Hafen von New York ist allerdings ein Geschenk Frankreichs und ein Werk des Franzosen *Bartholdi* in Paris. Es mutet aber seltsam an, wenn der in Amerika Landende den ersten Gruss von einem fremden Bildwerke erhält. Das *Washington*-Denkmal in Philadelphia ist ein Werk des deutschen Bildhauers *R. Siemering* in Berlin, das Kriegerdenkmal in Indianapolis eine Schöpfung des deutschen Architekten *Bruno Schmitz* in Charlottenburg. Die Beispiele unmittelbarer Uebernahme sind damit nicht erschöpft.

Die mittelbare Abhängigkeit vom Auslande äussert sich in der völligen Uebernahme der Kunstformen der Alten Welt ohne nationale Umbildung. Wenn dies bei den Denkmälern stattfindet, welche der Zeit der Einwanderung gewidmet sind, wie beim indianischen Jäger und dem »Pilgrim«, beides Statuen von *J. Q. A. Ward* im Zentralpark zu New York — die letztere übrigens eine sehr lebendige Kostümstatue der elisabethanischen Zeit —, so lässt sich dies wohl noch erklären. Auch die zahlreichen Obelisken, Denksteine und Statuen, welche in den meisten Städten den ersten Kolonisten und den Pionieren der nordamerikanischen Mischkultur gewidmet wurden, mögen mit einigem Rechte die Formen des Landes zeigen, aus dem die Geehrten hervorgegangen sind. *John Bridge* in Cambridge von den Bildhauern *T. R. und M. S. Gould*, *Miles Morgan* in Springfield vom Bildhauer *J. S. Hartley*, das Turmdenkmal für *Miles Standish* bei Duxburg, die lebendige Statue des kämpfenden Farmers von *D. C. French* bei Concord, die Statuen des Generals *N. Greene* in Washington von *H. K. Brown*, des Admirals *Dupont* in Washington und des *Abraham Pierson* in New Haven, beide von *Launt Thompson*, nebst vielen anderen, gehören hierher. Gleichfalls durchaus abhängig von der europäischen Kunst sind die zahlreichen Säulen- und Obeliskendenkmäler oder Denkmäler anderer Form, welche zur persönlichen Erinnerung, als Schlachten- und Kriegerdenkmäler, sowie als Bundesdenkmäler in den Hauptstädten der Einzelstaaten errichtet wurden. Beispiele dafür sind das Schlachtendenkmal in Baltimore von *J. M. M. Godefroy*, ein Säulenstumpf mit Viktoria auf vierseitigem, griechisch-ägyptischem Unterbau; das Kriegerdenkmal in Buffalo von Architekt *George Keller*, eine korinthisierende Säule mit krönender Figur und vier Sockelbegleitfiguren; das Armee- und Flottendenkmal in Worcester vom Bildhauer *Randolph Rogers*, eine korinthische Säule mit krönender Viktoria und vier Sockelbegleitfiguren. Eine ähnliche Form hat das Kriegerdenkmal in Lawrence von *M. J. Powers*. Auch das Denkmal für *Henry Clay* in Lexington ist eine mächtige, figurengekrönte korinthische Säule auf Sockel, das Ganze auf einem mausoleumartigen Unterbau. Eine Mittelstellung zwischen Säule und Obelisk nehmen ein das Kriegerdenkmal in Frankfort vom Bildhauer *R. E. Launitz*, das Feuerwehrdenkmal auf dem Greenwood-Kirchhof von New York, das *Pulaski*-Denkmal in Savannah, sowie das Denkmal für *James Fennimore Cooper* in Cooperstown, alle drei gleichfalls von *Launitz*. Selbständiger Formen erhielten die Bundesdenkmäler in

Savannah und Lexington, sowie das Kriegerdenkmal in Providence, das erstere von *Robert Reid*, das letztere von *Randolph Rogers*.

Immerhin bemerkenswert ist es aber, wenn selbst die neueren und neuesten der gröfseren amerikanischen Denkmäler durchaus auf europäische Formen zurückgehen und ihre Abhängigkeit von der Kultur und Kunst des europäischen Festlandes ganz unverhüllt zur Schau tragen. Die sprechendsten Beispiele hierfür sind das 1897 in New York errichtete *Grant-Mausoleum*, bei welchem sich der Architekt, *Duncan*, durchaus dem Grabmal des *Hadrian* und dem Grab *Napoleon's* im Invalidendome in Paris anschloss, und das Soldaten- und Matrosendenkmal in New York, zu welchem die Entwürfe auf dem Wege des engeren Wettbewerbes gewonnen wurden, aus dem die Architekten *Stoughton & Stoughton* und *Paul E. Duboy* als Sieger hervorgingen. Sie schufen eine leichte, reichere Abwandlung des *Lysikrates-Denkmales* in Athen, die sie mit grossen Terrassen- und Treppenanlagen umgaben; eine mit neuen Elementen versetzte, gute künstlerische Wiederholung, aber doch immerhin nur eine Wiederholung. Mehr oder weniger veränderte Wiederholungen von Formen der Alten Welt ließen sich auch bei früheren Wettbewerben, z. B. bei einem 1885 entschiedenen Wettbewerb für ein *Grant-Memorial*, wahrnehmen. Hier feierte der Markusturm von Venedig eine Auferstehung, oder es fand der Treppenturm des Schlosses von Blois eine im Gedanken getreue Nachahmung; aber es zeigten sich doch auch Ansätze für eine Auffassung im *Richardson'schen* Geiste, z. B. in einem turmartigen Mausoleum für *Grant von Harvey Ellis* in Utica. Auch in einem im Jahre 1888 zur Entscheidung gelangten Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal des Staates Indiana zeigten sich ähnliche Ansätze, z. B. im Entwurf von *Brown* in Washington. Sonst aber war auch hier die Abhängigkeit von der alten Kultur, so sehr die Bestrebungen anzuerkennen sind, möglichst neue Auffassungen mit dem alten Grundmotiv zu verbinden, durchaus die herrschende Richtung.

Ein bemerkenswerter Versuch, von der Ueberlieferung loszukommen, ist im *Garfield-Denkmal*turm des Architekten *George Keller*, in Cleveland, im Staate Ohio, errichtet, gemacht. Aber Beispiele dieser Art finden sich nur vereinzelt; im grossen und ganzen herrscht die europäische Ueberlieferung. Selbst die »Ruhmeshalle« ist herübergenommen und mit der New Yorker Universität verbunden worden. Sie soll eine amerikanische Westminsterabtei für 150 grosse Tote werden; zunächst sind für sie bestimmt *Washington*, *Abraham Lincoln*, *Daniel Webster*, *Benjamin Franklin*, *Ulysses S. Grant*, *Robert Fulton*, *Washington Irving*, *Jonathan Edwards*, *Peabody*, *Harthorne*, *Cooper*, *Henny Ward*, *Beecher*, *Channing* und *Elias Howe*. Was will es gegenüber diesen neuesten Entlehnungen in Europa bedeuten, dass das bereits 1815 begonnene *Washington-Denkmal* auf Washington- und Mount Vernon-Place in Baltimore eine 65 m hohe dorische Marmorsäule nach dem Entwurf von *Robert Mills*, dass das 1848 begonnene und nie vollendete *Washington-Denkmal* vor dem Weissen Haufe in Washington ein noch riesenhafterer Obelisk ist? Der 1889—92 auf Washington-Square in New York mit einem Aufwande von 128000 Dollars errichtete Triumphbogen für *Washington*, der *Dewey-Bogen* in seiner freilich nur vorübergehenden Gestalt, die sich seit 1892 in Broad-Street zu New York erhebende Rostralsäule für *Christoph Columbus*, eine grosse, mit Reliefs geschmückte und mit dem Marmorstandbilde des *Columbus* gekrönte Säule — alles dies fällt in jene Richtung und Tendenz, die vom ägyptischen Obelisken im Centralpark, von der Nadel der *Cleopatra*, ihren Ausgang nimmt.

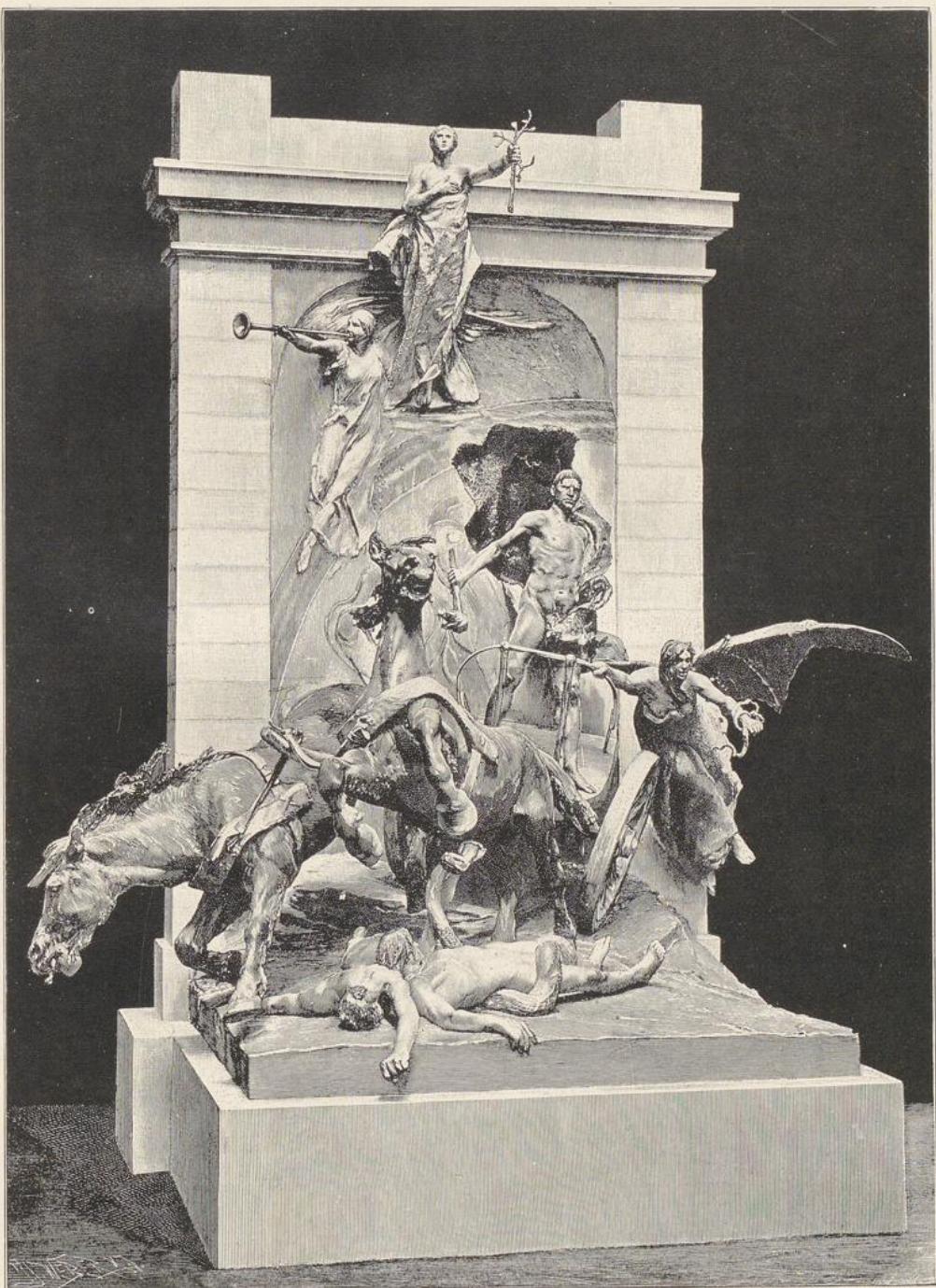
Selbständiger und glücklichere Regungen hat die figürliche Plastik zu verzeichnen. Neben den bereits genannten Meistern tritt namentlich *Augustus St. Gaudens* als eigenartig und fruchtbar hervor. Sein Denkmal für *Peter Cooper* auf dem Astorplatz in New York, mit einer freilich durchaus traditionellen Umrahmung von ionischen Säulen nach dem Entwurf von *Mc Kim, Mead and White*, gibt eine der besten sitzenden männlichen Statuen wieder, die vielleicht je geschaffen wurden. Im Denkmal des Obersten *Robert Gould Shaw* in Boston, einer eigenartigen Anlage eines Wanddenkmals, wieder nach dem Entwurf von *Mc Kim, Mead and White*, schuf *St. Gaudens* ein treffliches Hochrelief als Hauptteil des Denkmals. Am »*Decoration day*« (30. Mai) 1903 wurde am Haupteingang zum Centralparke in New York ein Reiterdenkmal des Bundesgenerals *Sherman* enthüllt, welches zu den besten Werken von *St. Gaudens* zählt. Des gleichen Generals Reiterdenkmal in Washington aber ist ein gutes Werk des verstorbenen dänischen Bildhauers *Karl Rohl-Smith*. Was im übrigen die Fruchtbarkeit der nordamerikanischen Denkmalkunst anbelangt, so versucht sie es, auch in dieser Beziehung dem europäischen Festlande gleich zu thun. Die City in New York z. B. wird außer den bereits genannten Denkmälern von mehr als 60 anderen Statuen und Porträtbüsten bevölkert; hier stehen *Washington* und *Lafayette*, *Webster* und *Hamilton*, *Lincoln* und *Seward*, *Farragut* und *Worth*, *Hughes* und *Hale*, *Morse* und *Ericson*, *Schiller* und *Goethe*, *Burns* und *Scott*, *Franklin* und *Greeley*, *Bryant* und *Moore*, *Dodge* und *Watt*, *Bolivar* und *Garibaldi*, *Shakespeare* und *Irving* u. f. w. Das Bronzestandbild *Washington's* erhebt sich auf der Treppe des Schatzamtes der Vereinigten Staaten; *Franklin* auf Printinghouse-Square; *Garibaldi* auf Washington-Square; *Washington* noch einmal in Gesellschaft von *Lincoln* auf Union-Square (von *H. K. Brown*); die Generale und Admirale *Wood*, *Farragut* und *W. Seward* auf Madison-Square. Neben der City ist der Centralpark der Hauptort der Denkmäler in New York.

351.
Figürliche
Denkmalplastik.

In der Hauptstadt Washington sind es neben dem 1885 eingeweihten, 169^m hohen Obelisken aus weißem Marmor zum Gedächtnis an *Washington* vor allem die sitzende Kolossalstatue *Washington's* im Parke des Kapitols von *Greenough*, das Reiterstandbild des Generals *Jackson* von *Mill* auf dem Lafayette-Square, die Bildsäulen des Generals *Scott* und des Admirals *Farragut*, die genannt werden müssen. Im Kapitol ist eine Nationalgalerie mit den Standbildern berühmter Amerikaner eingerichtet. Philadelphia stellt auf dem 155^m hohen Turme des Stadthauses das Standbild von *William Penn* auf, der die Stadt 1682 gründete; es berief den deutschen Bildhauer *Siemering* zur Gestaltung seines *Washington*-Denkmals und schmückte den Fairmount-Park mit einem Standbilde *Lincoln's*. Boston errichtete im Stadtteil Charlestown einen 72^m hohen Obelisken zur Erinnerung an die Schlacht von Bunker Hill am 17. Juni 1775 und belebte seinen Common-Park mit einem Kriegerdenkmal und einer *Washington*-Statue von *Th. Ball*. Richmond stellte sein Reiterstandbild *Washington's* von *Th. Crawford* vor dem Kapitol auf, errichtete Statuen von *Henry Clay* und *Stonewall Jackson* auf dem Platz vor dem Kapitol und widmete dem General *Lee* ein Reiterstandbild. Auf dem Friedhof Hollywood erinnert ein 27^m hohes Denkmal an die hier begrabenen 12000 konföderierten Soldaten. In Baltimore erhält auf Monument-Square das Schlachtdenkmal das Andenken an die englische Belagerung von 1840. Milwaukee legte zum Gedächtnis seines Begründers auf einem den Milwaukeefluss beherrschenden Hügel den Juneau-Park an und schmückte ihn mit

den Standbildern *Juneau's* und *Leif Ericson's*. Chicago hat seinen Lincoln-Park mit den Standbildern *Lincoln's*, *Grant's*, *Schiller's* und *Lassalle's*. Man achte auf die Zusammenstellung der Namen. Im Lake-View-Park von Cleveland erhebt sich das Mausoleum *Garfield's*, im Wade-Park das Denkmal des Kommodore *Perry*. An der St. Charles Avenue in New Orleans steht auf hoher Säule die Statue *Lee's*, in Canalstreet das Standbild *Clay's*, auf Jackson-Square das Reiterstandbild des Generals *Jackson*, auf Lafayette-Square das Standbild *Benjamin Franklin's*.

Es ist nur ein schwaches Bild der lebhaften Hervorbringung, die auch in den Vereinigten Staaten von Nordamerika das Denkmalwesen kennzeichnet. Und je mehr die Union dem Imperialismus entgegenschreitet, je mehr sie von der Monroe-Doktrin zur Weltpolitik übergeht, desto mehr schließt sich das Denkmalwesen der Alten Welt an; desto abhängiger wird es von ihr. Es vollzieht sich auch hier der ewig gleiche Prozess des Anschlusses der jüngeren Kultur an die ältere.



Rudolf Maison's Entwurf für ein Friedensdenkmal.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

Nach: Leipz. Illustr. Zeitg.

