

Denkmäler

Geschichte des Denkmals

Hofmann, Albert

Stuttgart, 1906

13. Kap. Deutschland

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78645](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-78645)

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 Entwickelungsreihe 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.

Ueber 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 geschlungenen 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 Kulturbeispiele absehen, 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 Lebensgröfse 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 Scepter 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 Schönheits Sinn 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 fürtlichen 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 schlchten 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.

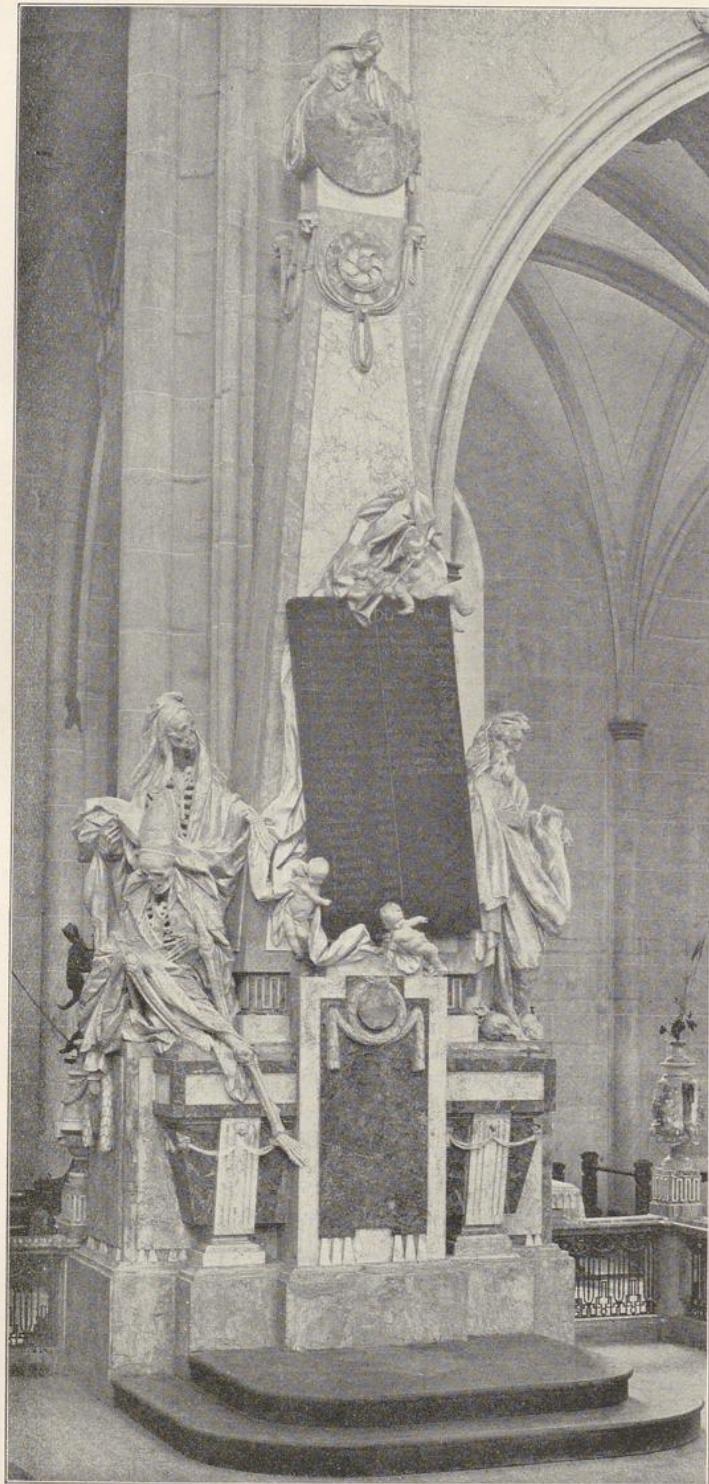
Die Reiterstatuen des Domes von Bamberg und vielleicht auch die Reiterstatue auf dem Markte von Magdeburg sind die beiden seltenen Beispiele für Ehrendenkäler des Mittelalters und noch dazu für Ehrendenkäler in Form von Reiterstatuen. Wenn wir aus der kleinen Reiterstatue *Karl des Großen* aus dem Metzer 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 Angesicht 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 sehen wir zahlreiche Kirchen sich mit noch zahlreicherem Denkmälern schmücken, sehen 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
Auffstellungs-
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 müfste 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 folgenschwerer 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 Frührenaissance 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 langsam 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 Frührenaissance 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 unentbehrliche 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 reisst, 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 machte, 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 Selbsttäuschung 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 erklärlich. 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 Kunstanschauungen 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 Jahrzehend 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 Westpreußen 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 Freitreppe 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, Gentsz, 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.
Völkerschlachtdenkmal
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 beschämt werden. Es muss drausen 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.«

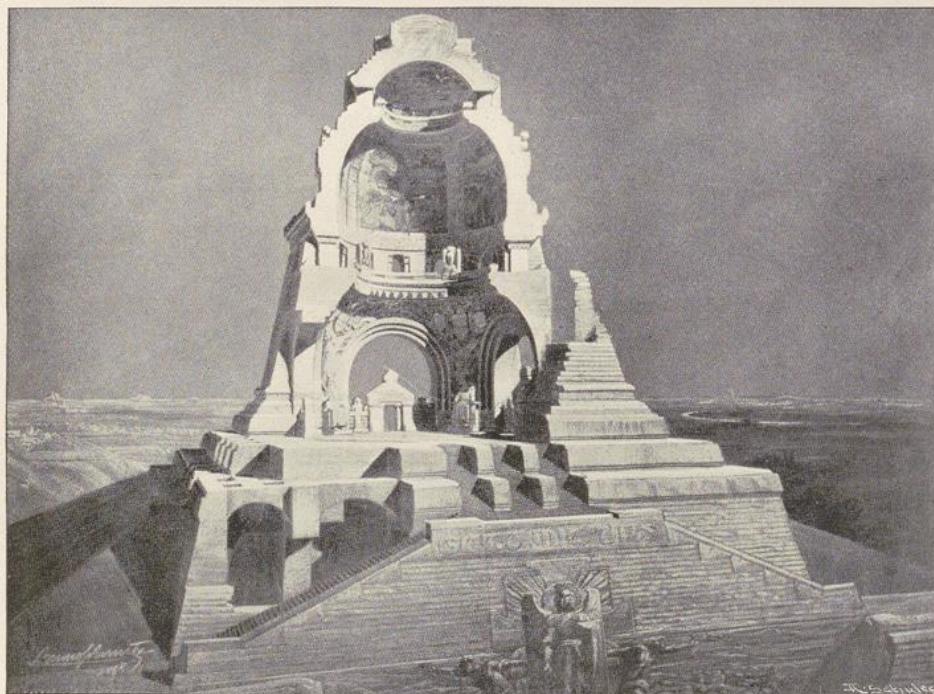
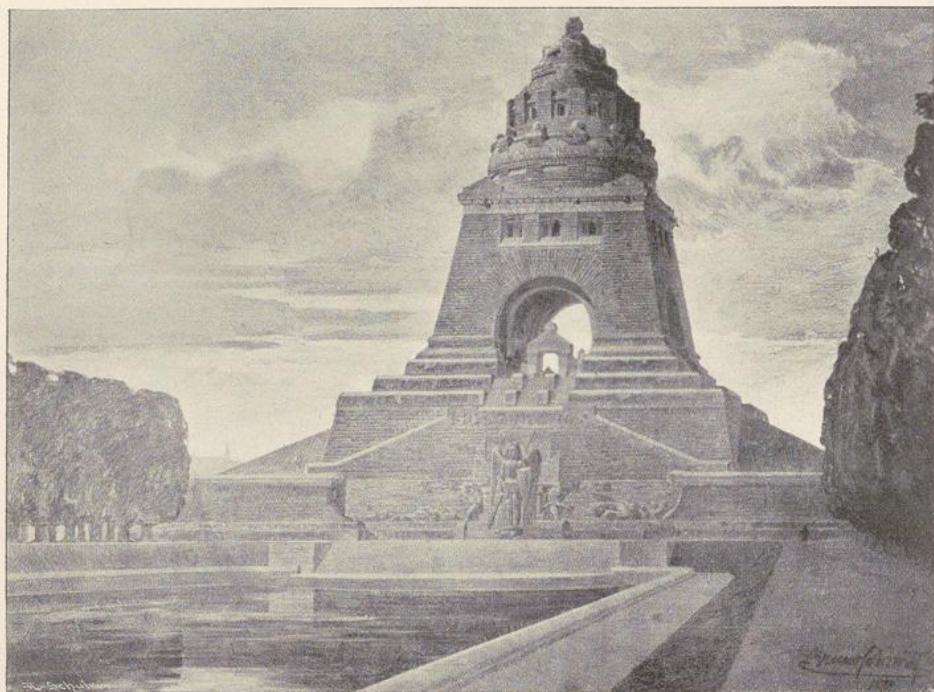
Aber nicht nur Patrioten, wie *Arndt* und *Seckendorff*, sondern auch bedeutende Künstler traten in dieser Zeit mit zum Teil großartigen Plänen an die Öffentlichkeit: der Bildhauer *Dannecker*, der Architekt *Friedrich Weinbrenner* u. f. w. Auch vom Lustspieldichter *Kotzebue* ging ein eigenartiger Vorschlag 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 heisigeliebten 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 *Lyfikrates* 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 rauhen Quadern bis zu einer Höhe von 100 m cyklopisch geschichtet, aus dem Waffer 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 emporreicht als das Sinnbild der damals geahnten und ersehnten deutschen Einheit und Reichesherrlichkeit: dieses Bauwerk ist in der That, das Bild der Stadt machtvoll beherrschend, ein gewaltiges Völkermaul 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 grosartigen 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 Teutberge 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 erstarren!«

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 besaßen, 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 Verfassungobelisken 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 Auffatz 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 Kolossal- standbild von Kaiser *Wilhelm I.* in Trier u. f. 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 Metzgerbrunnens 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 Patrioten 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 Einzestaaten. 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, vertieftes 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 Dönhoffplatz 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 Grofsherzogs *Friedrich Franz I.* von Mecklenburg-Schwerin, die Siegesfäule 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 *Luise 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 Siegesthor 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 Bronzestatue 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 Eisleben, 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 Wirklichkeitsfinne unzweifelhaft verfeinert und auch auf tiefere Regungen aufgebaut; der Wirklichkeitsfinne 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 Anfange 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 Erwürdigung 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 Schillerdenkmal 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.
Denkmal-
bewegung
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 seiner 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 Zugehörigkeit am reinsten bewusst. Wie die Griechen einst.

Das deutsche Volk bedarf einer Stelle, wo die ruhmvollsten 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 Zeughäuses 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 zerschellten 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 herübergemommener 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 glühend und das deutsche Lied schalle. Das deutsche Mittelalter mit seinen Gefangen 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, »dessen 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 Bedürfnis 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 Grossthaten des preussischen Volkes auf dem Kreuzberge war in den grössten Zügen gedacht. Schon vom Halleischen Thor aus sollte eine breite Straße zu einem in den stattlichsten 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 aufgefasste 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 angestellt. 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. Coudray* entwerfen ließ, erwähnt. Ein Auszug aus der dem Entwurf beigegebenen Erklärung möge das Denkmal erläutern.

»Idee des Ganzen. Nach Art der römischen Septizonien erhebt sich auf einem fünfzehn, 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 Basrelief: *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 Säulenhalde; 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 Haufes, die Parkanlagen und dergleichen mehr stattgefunden.

Zonium III. Dem fürstlichen Familienglücke geweiht, daher mit Kränzen und Blumengewinden festlich geschmückt. Das höchste Jubelpaar auf einer freistehenden Quadriga, geleitet von Hymens Herolden; rechts und links in Basrelief die erlauchte Familie der Gefeierten.

Zonium IV. Jonische Säulenhalde mit Tripoden, Votivtafeln und Basreliefs in Beziehung auf das ausgezeichnete Viele, 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

285.
*Pentazonium
Vimariense.*

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 aufsteigendes 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 *Luise* im Strahlenglanze. Aus Kassoletten emporsteigende Flammen, als Bild der Liebe des Volkes und der allgemeinen Wünsche für die fernere Erhaltung des hohen Jubelpaars, dessen teures Leben zwei brennende Kandaber 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 zusammengefasst 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 müssten, ‚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 sehn, ob das Ende unseres Jahrhunderts noch dem Verfall des Epigonentums des letzten Menschenalters angehört oder aber ein neuer Aufschwung 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 Säulenhalle mit der starren, wägbaren Historie statt mit der flüssigen, allgefügigen 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.

287.
Architektonische
und
plastische
Denkmäler.

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-

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.

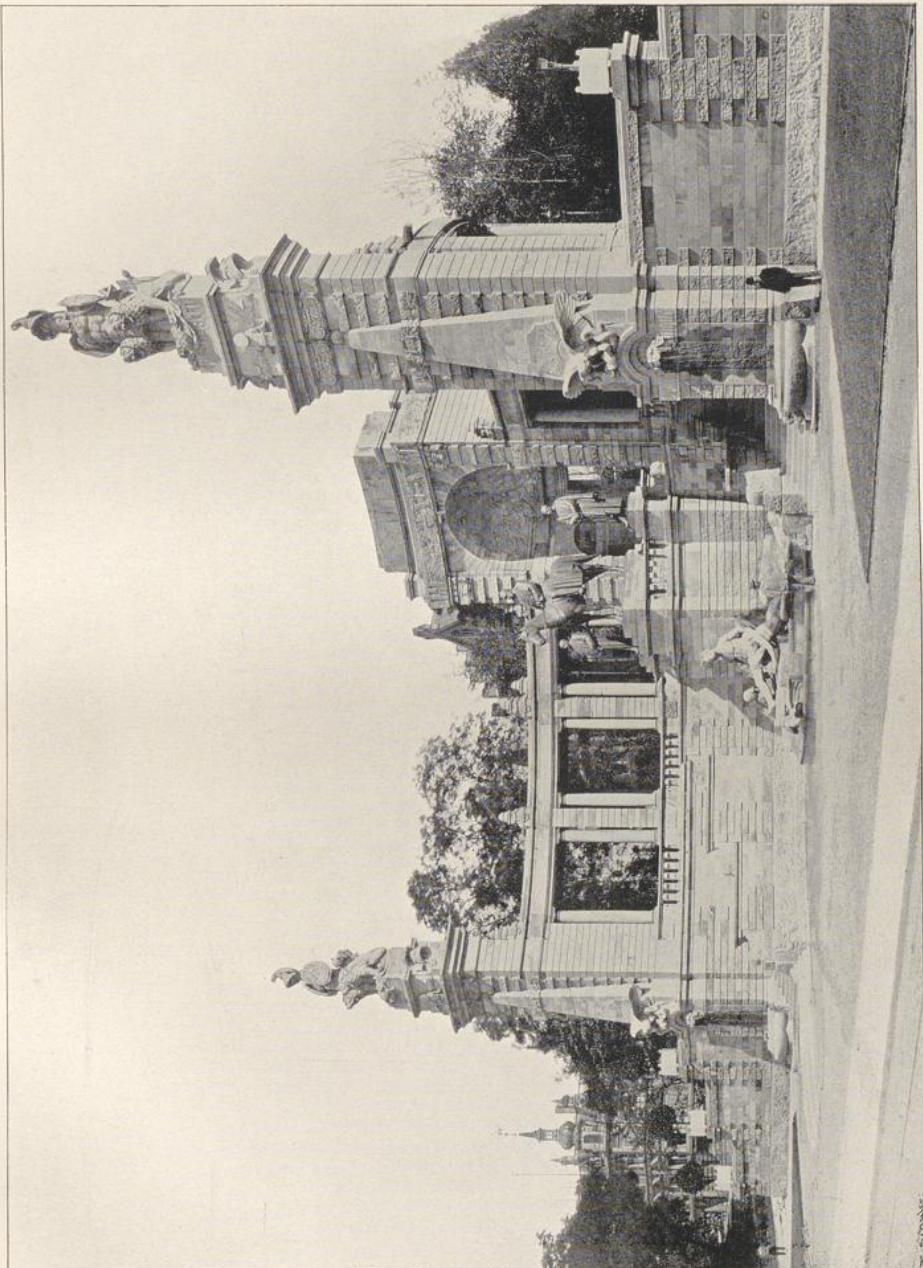
Ein Denkmal von grosser, von nationaler Bedeutung aber soll nicht in erster Linie das Bildnis einer Person darstellen, es soll eine geschichtliche That verherrlichen. Dies kann allein durch ein für die Ewigkeit geschaffenes Bauwerk geschehen, dessen stumme und doch so beredte Sprache der Steine noch in den spätesten Zeiten auf den Beschauer 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.

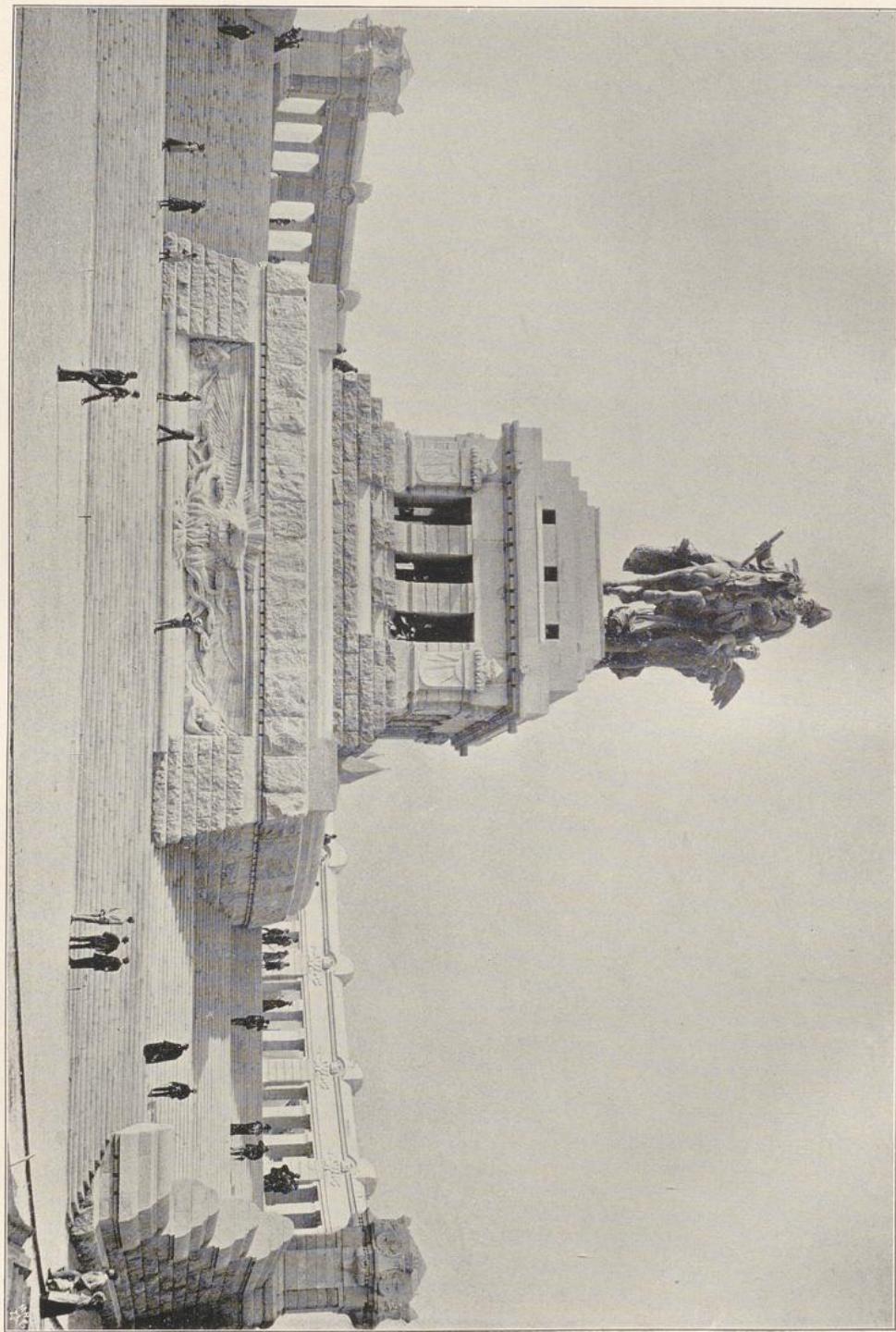
Am 30. Juli 1898 starb Fürst *Otto von Bismarck*, der Schöpfer des neuen Deutschen Reiches, sein erster Kanzler. An einem mythischen Tage, am 1. April 1815 geboren, erreichte er das mythische Alter von 1000 Monaten. Die Weihe des Mythos umgab nicht nur sein Ende; sie umgab schon seinen Lebensabend seit 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*.

Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

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 Bünd 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 Sonnwendfeier, 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 Aeufersten 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.

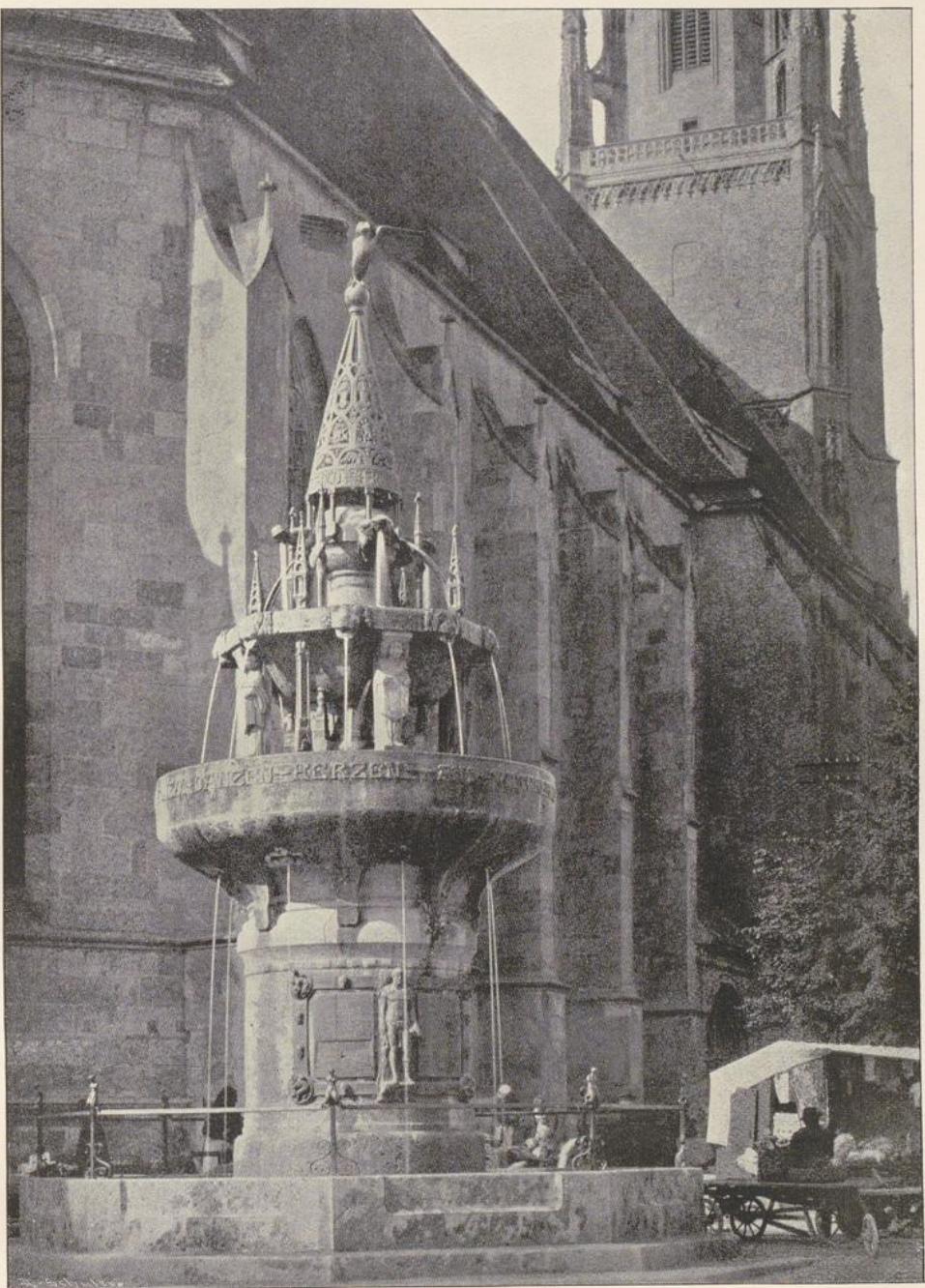
glücklich war. Der Verfasser hat nicht die Absicht, hier in eine Untersuchung darüber einzutreten, ob das Wesen der höfischen Kunst an sich oder das Wesen der Volkskunst zu höheren künstlerischen Leistungen berechtigen; die Ansichten darüber sind geteilt und um so verschiedener, je verschiedener die 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 Fürstensouveränität 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 Pestäulen 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 Pestäulen, die Dreifaltigkeitsäulen und die Heiligenstatuen wurden zahllos über die Lande gesät 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',
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 Pestäulen, 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-
äulen.