



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart**

**Haack, Friedrich**

**Esslingen a. N., 1922**

3. Bildnerei

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-82187)



Abb. 21 Apotheose Homers von Jean Dominique Ingres — Paris, Louvre (Zu Seite 45)

besonders die übrigen Romanen zur Geltung. — Derartige Versammlungen von Geisteshelden verschiedener Zeiten und verschiedener Völker sollten ihrer gar viele im Laufe des 19. Jahrhunderts, teils gemalt, teils in Stein gehauen, auf die Apotheose Homers von Ingres folgen. War es nun einst selbst einem so schaffensgewaltigen Künstler wie Rubens, bei dem die künstlerische Sinnlichkeit die auch vorhandene gelehrte Reflexion weit überwog, nicht geglückt, allegorische und geschichtliche Persönlichkeiten zu einer wahrhaft lebensvollen künstlerischen Einheit zu verbinden, wie hätte es den von des Gedankens Blässe angekränkelten Malern des 19. Jahrhunderts gelingen sollen! — So eintönig sich Ingres bei jener Heldenversammlung, ebenso interessant erwies er sich in seinen einzelnen Bildnissen. Sein Nachlaß enthält 1500 Blätter, die ihn als einen hervorragenden Zeichner kennen lehren<sup>33</sup>). Ist auch sein Strich nichts weniger als flott und großzügig, so doch sicher, bestimmt und von wunderbarer Ausdrucksfähigkeit. Schlicht, wie die darzustellenden Menschen waren, gab er sie wieder und gab er sich selbst in ihrer Wiedergabe. Auf dem Gebiete des Porträts, gleichviel ob des gezeichneten oder des gemalten, erreichte er eine unbestreitbare Höhe (Abb. 22). Das Louvrebildnis, das M. Bertin, den Gründer des Journal des Débats, darstellt und das vielfach abgebildet wurde, wird als Typus des Selfmademan, wie auch ob der augenblicklichen Erfassung individuellen Lebens stets seine Geltung behaupten.

### 3. Bildnerei

#### Italien

An die Spitze des Abschnittes von der Malerei und den zeichnenden Künsten mußte ein Deutscher gestellt werden, weil sich auf diesem Gebiete der Bruch mit der Vergangenheit in Deutschland am entschiedensten vollzogen und das Neue am



kräftigsten geltend gemacht hat. Anders verhält es sich mit der Bildnerei. Auf die Malerei konnte die Antike nur mittelbar durch allgemeine Anregungen, höchstens durch Reliefs, geschnittene Steine, Münzen u. dgl., auf die Plastik konnte sie unmittelbar durch vorbildliche Bildwerke einwirken. Derartige Vorbilder aber waren damals fast ausschließlich in Italien zu finden. Unter solchen Vorbildern konnte nur der Italiener aufwachsen. Dazu kam die ausgesprochene natürliche Formveranlagung des Italieners. So entstand der Welt der erste klassizistische Bildhauer in *Antonio Canova*, der zu den wenigen italienischen Künstlern des 19. Jahrhunderts gehört, die allgemeinen Weltruf erlangt haben. Canova wurde 1757 in Possagno geboren und ist 1822 zu Venedig gestorben<sup>34</sup>). Seine Bildung aber hat er in Rom erhalten, wo er sich als erster seiner Zeit nicht Bernini, sondern die Antike zum Leitstern erwählte. Aus der Rokokozeit hervorgegangen und selbst von Rokokogeist erfüllt, hat er sein Leben lang nach der Antike gelehzt und gedürstet. Aber es ist ihm nicht gelungen, sich ihr ganz hinzugeben, vielmehr schwankte er stets zwischen der Antike und dem Rokoko hin und her. Seine Zeitgenossen sahen nur das Klassizistische in seiner Kunst, weil dieses ihnen als etwas Neues entgegentrat. Spätere haben auch die Rokokoelemente in seinem Schaffen entdeckt. Diese wiegen sogar, absolut genommen, vielleicht schwerer und bilden in unseren Augen jedenfalls das erfreulichere Teil seiner Begabung; seine kunstgeschichtliche Bedeutung liegt aber gerade in der klassizistischen Neuerung, die er herbeiführen sollte.

Der plastischen Kunst höchste und letzte Aufgabe ist es, die Form, im besonderen die menschliche Form, nachzubilden, ihren natürlichen plastischen Inhalt mit voller Betonung der drei Ausdehnungen des Raumes herauszuarbeiten. So haben es die alten Griechen gehalten, so die Donatello und Michelangelo, so können wir es auch in der modernen Kunst wieder beobachten, gleichviel ob wir unsere Blicke aufs Ausland oder auf Deutschland richten, ob auf Hildebrand, der vor allem durch die Beherrschung der Form hervorragte, oder auf den ihm sonst so ungleichartigen gewaltigen Phantasiiekünstler Max Klinger. Nur die Absichten der Barock- und Rokokobildhauer waren auf andere Ziele gerichtet. Bernini, der Schöpfer jener weltberühmten heiligen Theresa (Lübke-Lemrau, Bd. IV, Abb. 194 und Kunstbeilage), hatte eine wild male- rische Auffassung in die Plastik eingeführt. Volle Freifiguren pflegte er so zur Gruppe zusammenzuballen, daß sie wie ein Bild wirken. Die Art, wie er seine Gestalten freischwebend an Kirchenwänden anbrachte, die verschiedenartigen und verschiedenfarbigen Materialien, die er dazu verwandte, die hastigen Bewegungen, die seine Gestalten vollführen, die wehenden Tücher und die flatternden Gewandzipfel, die sie umgeben, tragen das Übrige dazu bei, Berninis Skulpturen einen überaus bildmäßigen Anstrich zu verleihen. Seine Art und Kunst aber blieb maßgebend für die Plastik aller Länder bis auf Canovas Zeiten herab. Da ist es nun dessen unbestreitbares Verdienst, hier Wandel geschaffen, der Bildnerei wieder Ruhe und Besonnenheit verliehen, sie überhaupt auf ihre ureigentliche Aufgabe zurückgeführt zu haben.



Abb. 22 Selbstbildnis von Jean Dominique Ingres





Abb. 23. Hebe von Antonio Canova  
Berlin, Museum (Nach Photographie  
der Photograph. Gesellsch., Berlin)

Bernini komponierte plastische Bilder, Canova meißelte wieder plastische Figuren. In diesem Sinne erhebt sich die ganze nachmalige Plastik auf seinen Schultern. Ein Italiener war der Verführer gewesen, der Erretter sollte und konnte auch nur ein Italiener sein, der unter antiken Statuen aufgewachsen war und sich von ihrer Schönheit vollgesogen hatte. Die Bewunderung und die Nachahmung der Antike hatte ihn zu seiner Erretterrolle befähigt. Der Plastik hat also der Klassizismus unzweifelhaft zum Segen gereicht. Canova stand aber auch der Antike ganz anders gegenüber als Carstens, der die entscheidenden Jugendeindrücke vor Abgüssen erhalten hatte und daher nur die Komposition, die Linie und die Form nachzuempfinden vermochte. Canova dagegen konnte die herrlichen Meisterwerke des klassischen Altertums mit all dem Duft, den nur das Original ausströmt, in sich aufnehmen. Es ist bezeichnend, daß, als er 1815 in London ein Gutachten über die Parthenonfiguren abzugeben hatte, er gerade die gute Behandlung des Fleisches hervorhob. So ist auch an seiner eigenen Kunst die Marmorbehandlung hohen Lobes würdig, mag er sie auch bisweilen ins Weichliche übertrieben haben. Dementsprechend gelang ihm besonders das Liebliche und Zarte in der Wiedergabe edler Jünglings- und Jungfrauengestalten, die er nach dem Vorbild der sinnlich sentimental Venus von Medici bildete. So gab er verhältnismäßig sein Bestes in der „Hebe“ (Abb. 23) oder in den weltberühmt gewordenen „Drei Grazien“ (Abb. 24). Hier stellt er in gleich herrlicher Vorder-, Seiten- und Rückenansicht alle Reize des unbekleideten weiblichen Körpers zur Schau und vermag überdies die drei Akte zu einer fest geschlossenen und dabei dennoch in den

Linien und Maßen flüssigen Einheit zusammenzufassen. Heroischen Aufgaben gegenüber versagte dagegen seine Kraft, und er verfiel dann leicht ins Pathetische und in eine rein äußerliche Auffassung des Helden als Muskelmannes. Bezeichnend in dieser Beziehung ist die Kritik, die Napoleon über sein von Canova geschaffenes Bildnis fällte: „Glaubt denn dieser Mann, daß ich mit meinen Fäusten siege?! —“ Vollends ins Theatralische verfiel der Künstler bei Aufgaben wie den beiden Fechtern und dem Perseus in der Sammlung des Vatikan oder der Theseusgruppe im Hofmuseum zu Wien (Abb. 25).

Es kennzeichnet Canova und seine Zeit, daß ihm der Klassizismus sogar ins Porträtieren hineinspielte und er so Napoleons Bildniskopf einer antiken Idealstatue aufsetzte. Napoleon ließ sie im Louvre verbergen, aber Wellington führte sie später nach London. Eine Bronzereplik davon steht im Hofe der Brera zu Mailand. Die Kaiserin Marie Louise stellte Canova als Konkordia dar, wobei er wiederum nur den Kopf nach dem Leben meißelte, und Napoleons Schwester, die schöne



Paolina, gar im „Kostüm der Mediceischen Venus“ auf einem Ruhebett ausgestreckt liegend, wovon die Zeitgenossen so begeistert waren, daß die Statue bei Tag und Nacht ausgestellt und durch Schranken vor dem Ansturm des Publikums geschützt werden mußte (Rom, Villa Borghese. Abb. 27). Und sie ist schön, fürwahr, diese Paolina, in ihrer Mischung von Naturalismus und Stilisierung, von kühler, edler Antike und prickelnder Rokokopikanterie, in ihrem Reichtum von gleichwertiger Vorder- und Rückenansicht, in der vortrefflich zusammenschließenden Silhouette, im Fluß des Gewandes und in der strahlenden Pracht der enthüllten Glieder. Und dennoch, welcher Abstand trennt eine solche echt klassizistisch reflektierte Schöpfung von den bei aller Koketterie naiv lebenslustigen Gebilden des eigentlichen Rokoko oder gar von der Einfalt, Hoheit und vollendeten Schönheit der Antike! Welche Geziertheit in der Haltung beider Hände, welch merkwürdiges Mißverhältnis zwischen den schlanken Armen, den noch schwächeren Beinen und dem kleinen Kopf auf der einen und der kräftigen Entfaltung der Brustpartie auf der anderen Seite, endlich welch übertriebene Drehung in der Hüfte; von dem Mangel an stofflicher Wahrheit in Kissen und Ruhebett ganz zu schweigen! — Diese Statue der Paolina Bonaparte ladet zu einem Vergleich mit dem Bilde der Mme. Récamier von David ein. Beide charakterisieren vortrefflich die ganze Zeit. Beide Male war ungefähr das gleiche Problem, nur dort in Stein, hier in Farben zu bewältigen: eine ruhend hingestreckte, leicht verhüllte Frauengestalt darzustellen.

In Canovas Schaffen nehmen die Grabdenkmäler eine besondere Stellung ein: am Grabmal der Erzherzogin Maria Christiana in der Augustinerkirche zu Wien (Abb. 26) bewundern wir die Figur der trauernden Tugend und zwei Mädchen gestalten, von denen ihr die eine vorausgeht, die andere folgt — alle drei in langschleppenden Gewändern, mit Aschenurnen in den Händen, über die Blumenwinde tief herabhängen, — wie sie mit gesenkten Häuptern ins tiefe Dunkel des Grabgewölbes hineinschreiten. Von großer Wirkung ist der Gegensatz all der knospenden und voll erblühten weiblichen Anmut, die sich in vielen geschwungenen, gleichsam fließenden Linien vor uns auftut, zu den starren, einander im rechten Winkel schneidenden Geraden des Grabes mit der monumentalen Inschrift; schaurig das tiefe Dunkel des Gewölbes, wie der geöffnete Rachen eines

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. I. 6. Aufl.

4



Abb. 24 Die drei Grazien von Antonio Canova-Rom





Abb. 25 Theseus von Antonio Canova — Wien, Museum (Zu Seite 48)

alles verschlingenden Ungeheuers; schön im einzelnen die Umrißlinie des zum Schreiten erhobenen linken Beines der vorangehenden Gestalt; von einwandfreier Vollendung überhaupt das Ganze — im kleinen Format unserer Abbildung. Aber im großen Maßstab macht sich z. B. in der Profilfigur der Erwachsenen und besonders in den scharf gebrochenen Gewandpartien unterhalb ihres linken Armes die Kleinlichkeit des Epigonen störend bemerkbar, der unerreichbaren Vorbildern nachstrebt. — Bedeutend war Antonio Canovas Einfluß auf die Zeitgenossen, wenige Bildhauer seiner Epoche blieben davon unberührt. Ganz besonders beherrschte seine Richtung die Bildnerei seines Heimatlandes Italien<sup>35)</sup>.

#### Dänemark

Canova hatte nur mit einem Fuß das Neuland des Klassizismus betreten, mit dem anderen war er im Rokoko stecken geblieben. Den weiteren Schritt zu tun, sich ganz und gar, fest und sicher auf den Boden der neuen Kunst emporzuschwingen, blieb einem Manne germanischer Abkunft vorbehalten. Canova selbst beugte sich im Jahre 1803 mit den anerkennenden Worten „un stilo nuovo e grandioso“ vor dem „Jason“, dem ersten bedeutenden Werk *Bertel Thorwaldsens*, in dem er,





Abb. 26 Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christiana von Antonio Canova — Wien, Augustinerkirche  
(Zu Seite 49)

wie damals alle Welt, einen Griechen der klassischen Epoche wiedergeboren wählte. Mit Thorwaldsen<sup>36)</sup> tritt zum erstenmal das kleine Dänemark auf der Bühne der Kunstgeschichte weithin sichtbar hervor. Was Wunder daher, daß das Volk der Dänen sich seinen Thorwaldsen neben dem Märchenerzähler Andersen zum Nationalhelden erkoren, im „Thorwaldsen-Museum“ zu Kopenhagen viele seiner Originale sowie Abgüsse von seinen sämtlichen Werken vereinigt und seine Lebensgeschichte mit Mythen reich ausgeschmückt, ja sogar seine Abkunft von den nordischen Göttern hergeleitet hat! — In Wirklichkeit ist er im Jahre 1770 in der Grüngasse zu Kopenhagen als Sohn eines isländischen Vaters und einer jütländischen Magd auf die Welt gekommen. Sein Schicksal hat aber einen so merkwürdigen Wendepunkt aufzuweisen, daß die Mythenbildung, die später sein ganzes Leben umranken sollte, durchaus begreiflich erscheint. Seit seinem 17. Lebensjahre lebte Thorwaldsen als Sti-



Abb. 27 Paolina Bonaparte als Venus von Antonio Canova — Rom, Villa Borghese  
(Zu Seite 49)



pendiat in Rom still vor sich hin und wollte 1803 die Ewige Stadt verlassen, ohne bisher Anerkennung gefunden zu haben, als im letzten Augenblick, am Tage selbst, an dem die Abreise erfolgen sollte, ein englischer Kunstfreund in seiner Werkstatt vorspricht und ihm den Auftrag erteilt, einen in Gips modellierten Jason in Marmor auszuführen. Damit war sein Bleiben in Rom, damit war sein Schicksal überhaupt entschieden. Diese wunderbare Schicksalswendung sowie sein späteres ungetrübtes Lebens- und Künstlerglück — 40 Jahre freudigsten Schaffens waren dem Liebling der Götter in Rom beschieden — boten seinen bewundernden und beglückten Landsleuten den erwünschten Anlaß, sein Leben als ein von der Vorsehung besonders behütetes und geleitetes zu betrachten. Thorwaldsen, der von Geburt sozusagen ein Nachbar des Carstens war, hat dessen Lebenswerk fortgesetzt. Er hat in feste Gestalten gegossen, was jener nur skizziert, — er hat bei vollkommenem Gleichgewicht der Seele, in olympischer Ruhe und Sicherheit, vom Beifall der ganzen Welt getragen, ausgeführt, was jener mit sich und mit der Welt kämpfend und ringend ersehnt, erhofft und erträumt hatte. Schon ihr Anfang war charakteristisch verschieden: Carstens mußte sich von aufgedrungenen Handwerksbanden gewaltsam befreien, um zur Kunst zu gelangen, Thorwaldsen wurde als Sohn eines Bildschnitzers gleich in seinen zukünftigen Beruf hinein geboren. Und so ist es beiden das ganze Leben hindurch gegangen. Es liegt etwas Naturnotwendiges, Unpersönliches, fast möchte man sagen: Selbstverständliches in Thorwaldsens Schaffen. Niemand von den Klassizisten allen, gleichviel ob sie Baumeister, Bildhauer, Maler, Zeichner waren, ist der Antike so nahe gekommen, ist so völlig in ihr aufgegangen wie gerade er. Was jene Hochgebildeten



Abb. 28 Der Hirtenknabe von Bertel Thorwaldsen

alle ersehnt und erstrebt hatten, das hat er, der Ungebildete, der selten ein Buch in die Hand nahm, seine Muttersprache in Rom beinahe vergaß, ohne je Italienisch ordentlich sprechen zu lernen, der in Gesellschaft ein ausgesprochener Langweiler war — das hat Thorwaldsen vermocht. Unter Künstlern lebend, denen es nur darauf ankam, ihre Ideen und Philosopheme bildnerisch auszudrücken, hat er allein eine gesunde künstlerische Sinnlichkeit besessen, ist er allein von der Natur ausgegangen. Bezeichnend ist die Entstehungsgeschichte eines seiner Hauptwerke. Ein junger Bursch machte sich's in der Modellpause in Thorwaldsens Werkstatt bequem, indem er das eine Bein hochzog und umfaßte, und — der „Hirtenknabe“ war konzipiert (Abb. 28). Aber die Formen, in die Thorwaldsen seine glücklichen, von der Natur empfungenen Eindrücke umsetzte, waren durch das Medium der griechischen Kunst angeschaut. Ihr sah er den reinen Umriß, die strenge Linie, die schöne Form, die keusche Auffassung, die vollendete Übereinstimmung des Ganzen und aller einzelnen Teile — ihr sah er die Harmonie des Leibes und der



Seele ab. Die wunderbare Ausgeglichenheit der Antike kehrt in Bertel Thorwaldsens Schaffen in der Tat wieder. Während aber hinter der griechischen Harmonie eine verhaltene Leidenschaft glüht, während diese Harmonie einen höheren Ausgleich verschiedener, einander widerstrebender Kräfte bedeutet, gewissermaßen der Ruhe nach dem Sturme vergleichbar, während die griechische Schönheit aus urwüchsiger Kraft geboren wurde, ist

Thorwaldsens Kunst wohl harmonisch, aber nicht stark, geschweige denn leidenschaftlich. Im letzten Grunde gab er doch

nur ein äußerliches Abbild der Antike und vermochte nicht in ihre Tiefen hineinzuleuchten, gewahrte er nur die damals gerühmte typische Allgemeingültigkeit der Antike, vermochte aber nicht ihre in Wahrheit vorhandenen, zeitlich und persönlich abgestuften Verschiedenheiten zu bemerken und nachzuempfinden. Ihren feinsten Duft in sich aufzunehmen, war ihm versagt. Dieses Mangels war sich aber weder er selbst noch sonst jemand damals bewußt. Thorwaldsen schuf, ohne zu reflektieren. Der Mitwelt aber galt er schlechthin als der Grieche. Und in der Tat, wenn man seine Werke an denen seiner Zeitgenossen mißt, so kann man sie nicht hoch genug stellen. In entsprechendem Abstand von der Antike werden sie auch jederzeit ein bestimmtes Maß von Gültigkeit behaupten können. Neben anmutigen Jünglings- und Jungfrauenfiguren und -gruppen, wie dem Hirtenknaben (Abb. 28) und den drei Grazien (Abb. 29), die sich von denen des Canova durch das Fehlen des Rokokoeinschlags unterscheiden, ist besonders der Alexanderzug hervorzuheben. Dieser Fries (Abb. 30) wurde als Huldigung für Kaiser Napoleon erdacht und im Jahre 1812 als Schmuck für einen Saal im Quirinalpalaste entworfen, später aber mit Veränderungen in der Villa Carlotta am Comosee in Marmor ausgeführt und noch einmal für das Schloß Christiansborg in Kopenhagen wiederholt. Dabei hat Thorwaldsen auf alle Fortschritte, die der Reliefstil im Laufe der Jahrhunderte gemacht hatte: perspektivische Verkürzung, Masse des Beiwerkes, Mischung verschiedener Ansichten der Figuren freiwillig



Abb. 29 Die drei Grazien von Bertel Thorwaldsen



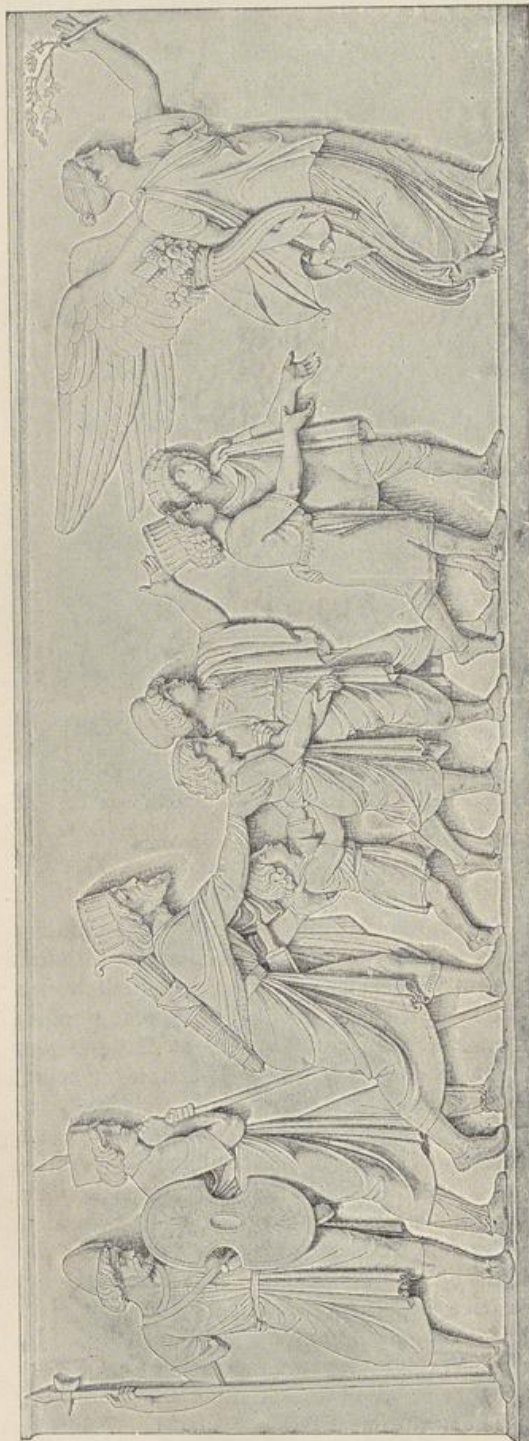


Abb. 30 Teile aus dem Alexanderzug Bertel Thorwaldsens Nach Schorn und Amsler (Zu Seite 53)

verzichtet, um den griechischen Reliefstil in all seiner Schönheit und Reinheit der Umrisse und des gesamten Linienflusses zu neuem Leben zu erwecken.

Ein rein äußerer Anlaß, der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen, führte den Künstler auch auf das religiöse Gebiet, und nun hat er aus seinem durch und durch klassizistischen Empfinden heraus die christlichen Persönlichkeiten in antikisierende Formen gegossen. Thorwaldsens segnender Christus ist weltberühmt (Abb. 31). Gerade von vorn gesehen, steht er still und ruhig da und breitet die Arme aus. Der Kopf ruht senkrecht auf dem Körper, das Gesicht ist von zweigeteiltem Vollbart umrahmt, das in der Mitte gescheitelte Haar fällt in langen Wellenlinien auf die Schultern herab. Hier wird diese abwärts fließende Bewegung von einem stoff- und faltenreichen Mantel aufgenommen, der bis zu den Knöcheln hinabreicht und außer den Füßen nur einen Teil der Arme und der Brust freiläßt. Das linke Bein ist Standbein, das rechte etwas vorgesetzt. Die Haltung, die ganze Aufmachung ist die denkbar einfachste. Offenbar aus bildkünstlerischen Erwägungen hervorgegangen, wird das Bewegungsmotiv als die Gebärde des Erlösers gedeutet, der die Arme ausbreitet, um die Mühseligen und Beladenen darin aufzunehmen. So hat dieser Christus einen ungeheuren Einfluß weithin und auf Jahrzehnte hinaus ausgeübt. Selbst gegenwärtig noch kann man ihn, aus Gips geformt und auf ein bescheidenes Format zurückgeführt, in zahlreichen, auch deutschen Pfarr- und



Bürgerhäusern antreffen. Dabei ist die Auffassung wohl edel, rein und keusch, aber sie läßt Kraft, Größe und Wärme vermissen. Es ist wohl ein Christus der Liebe und Verzeihung, aber kein Christus, der das Kreuz auf sich nimmt, um durch die Tat des selbstgewählten Leidens die Welt zu erlösen! — An den segnenden Christus schließen sich die bekannten Flachrelief-medallions an, die Tag und Nacht darstellen (Abb. 32 und 33). Diesmal war die Aufgabe ungleich einfacher und der Künstler vermochte ihr daher völlig gerecht zu werden. Sein antikischer Flachreliefstil zeigt sich hier von der günstigen Seite, indem sich die Kompositionen aufs glücklichste dem Rund einordnen. Tag und Nacht sind durch fröhlich ausladende Bewegungen dort, durch ängstliches Zusammenkauern hier bedeutungsvoll unterschieden. Seine großartigste Schöpfung

aber gelang Thorwaldsen mit dem „Löwen von Luzern“ (Abb. 34). Am 10. August 1792 waren die Schweizer Gardisten bei der Verteidigung der Tuilerien treu und tapfer gefallen. Zu ihrem Gedächtnis ward im Jahre 1820 ein Denkmal errichtet. Indem Thorwaldsen ein Abbild des auf den Tod verwundeten Löwen, der sterbend noch mit der rechten Pranke den bourbonischen Wappenschild schützt, in die Felswand hinein komponierte, bewährte er wiederum auf das glänzendste sein großes Geschick in der Anpassung der Umrißlinien an einen gegebenen Raum. Von der dunklen Felsenhöhle hebt sich der steinerne Löwe hell und wirkungsvoll ab. Wenn nur nicht der gramverzerrte Kopf des Löwen gar zu menschlich aussähe! — Trotzdem ist und bleibt das Ganze eine vortreffliche Leistung. Wer aber erwartungsvoll zum erstenmal vor das Original tritt, fühlt sich grausam überrascht und von ehrlichem Zorn gegen die Fremdenindustrie ergriffen, die bis in die unmittelbare Nähe des sonst in so stimmungsvoller Umgebung lagernden Löwen heranzukriechen wagt, so daß man vor lauter nachgebildeten Löwen und Löwchen gar nicht recht zu einem wahren und tiefen Eindruck des wirklichen Löwen von Luzern gelangen kann. Unbegreiflich für den Fremdling, daß der sonst so vortrefflich verwaltete Schweizer Staat die Beeinträchtigung



Abb. 31 Christus von Bertel Thorwaldsen



der Wirkung von einem Denkmal zuläßt, das er als eines seiner Volksheiligtümer hüten sollte! —

Der in Rom zum Römer gewordene Däne Thorwaldsen ist in seiner Geburtsstadt Kopenhagen hochbetagt im Jahre 1844 verschieden. Sein Einfluß äußerte sich in seiner wirklichen wie in seiner Wahlheimat und blieb nicht auf die Bildnerei allein beschränkt. Vielmehr verhalf er in Kopenhagen mittelbar auch der Kunstindustrie zum Aufschwung. Den hauptsächlichsten Einfluß übte er aber in Rom auf römische, dänische und deutsche Bildhauer aus<sup>37)</sup>.



Abb. 32 Der Tag von Bertel Thorwaldsen



Abb. 33 Die Nacht von Bertel Thorwaldsen

(Zu Seite 55)

### Deutschland

Als selbständiger klassizistischer Bildhauer deutscher Zunge gilt der Schweizer *Alexander Trippel* (1744—1793), dessen Goethebüste durch ihre schlichte Größe und tief eindringende Charakteristik berühmt wurde. Den Einfluß Trippels erfuhr in Rom, wohin er aus Paris gekommen war, der Stuttgarter *Johann Heinrich Dannecker* (1758—1841), der deutsche Canova<sup>38)</sup>. Dannecker ist der Schöpfer jener Schillerbüste, welcher Goethe eine „staunenswerte Wahrheit und Ausführlichkeit“ nachrühmte, sowie der „Ariadne auf dem Panther“ bei Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. (Abb. 35)<sup>39)</sup>. Die Aufgabe, ein nacktes Weib mit einem Panther, auf dessen Rücken es hingegossen daliegt, zu einer Gruppe zu verbinden, wurde damals häufig gelöst. Dannecker ist die schwierige Gruppenbildung vorzüglich gelungen. Besonders die Rückenansicht wirkt sehr glücklich. Der Panther, allein für sich betrachtet, ist eine ziemlich verwaschene und charakterlose Bildung, Ariadne eine sinnlich schöne und reiche Frauengestalt von vollen, aber gar zu kurzen und gedrunghenen Formen, die genaue Naturbeobachtung ebenso vermissen lassen wie Größe der Auffassung. Es ist bezeichnend, daß die Gruppe mit Vorliebe bei künstlicher, rosaroter Beleuchtung gezeigt wird.

Innerhalb der klassizistischen Bildnerei Deutschlands nahm die Berliner Schule die erste Stelle ein, und an ihrer Spitze stand *Gottfried Schadow* (1764 bis 1850)<sup>40)</sup>, ein Stockpreuße, ein Urberliner. Gerade die Eigenschaften, welche



den Preußen und im besonderen den Altberliner kennzeichneten: Verständigkeit, Nüchternheit, scharfer kritischer Sinn — gerade diese sonst künstlerischem Schaffen widerstrebenden Eigenschaften waren es, die seiner angeborenen Begabung trefflich zustatten kamen. Freilich mußte auch Gottfried Schadow seiner Zeit Zoll entrichten, und zwar, da seine Geburt noch tief in das 18. Jahrhundert zurückreicht, sowohl dem scheidenden Rokoko als auch dem beginnenden Klassizismus. Indessen ragte er unter seinen meißeßenden Zeitgenossen dadurch hervor, daß neben diesen Einflüssen und stärker als sie alle ein urkräftiger Wirklichkeits-sinn in ihm lebendig war. Je nach augenblicklicher Beeinflussung durch Umgebung und Persönlichkeiten, aber auch je nach dem Wesen der Aufgabe, die er zu lösen hatte, hat er barock oder klassizistisch stilisiert oder die Natur schlechthin nachgebildet. Sein in der Dorotheenkirche zu Berlin aufgestelltes Denkmal eines im Kindesalter verschiedenen natürlichen Sohnes Friedrich Wilhelms II., des Grafen von der Mark, den jenem die Rietz, alias Gräfin von Lichtenau, geboren hatte, das erste Werk, mit dem Schadow hervortrat, mutet uns bei flüchtiger Betrachtung wie eine pathetische Barockschöpfung an. Der Knabe ist antikisch gewandet, ein Helm ist unter sein Kissen geschoben, ein Schwert ihm in die Hand gegeben. Aber die Glieder und Gesichtszüge des Toten, der wie ein Schlafender aufgefaßt ist, sind von einer solchen Poesie des Schlafes erfüllt, wie sie weder dem ausklügelnden Verstande, noch der Begeisterung für die Antike zu Gebote steht, sondern einzig und allein der treuen und liebevollen Beobachtung des wahrhaftigen Lebens. Für sein nächstes Hauptwerk, die Quadriga auf dem von Langhans erbauten Brandenburger Tor zu Berlin, studierte Schadow sowohl die antiken Rosse aus Stein und Metall, als auch die lebendigen des römischen Adels. Seinen Zeitgenossen Blücher, dem er in Rostock ein Denkmal zu errichten hatte, bekleidete er auf Anraten Goethes mit einem Löwenfell auf der Brust und beugte sich so schließlich jenem Gewaltigsten, dessen klassizistische Ansichten er vorher wacker bekämpft hatte, indem er die triftigsten Gründe für die Darstellung großer Männer in der Zeittracht angeführt hatte. So schwankte selbst ein Schadow hin und her oder vielmehr: so ließ auch er sich durch Dareinreden anderer von dem für ihn allein richtigen



Abb. 34 Der Löwe von Luzern von Bertel Thorvaldsen (Zu Seite 55)





Abb. 35  
Ariadne auf dem Panther von Joh. Heinr. Dannecker  
Frankfurt a. M., von Bethmann  
(Zu Seite 56)

Wege abdrängen. Wenn er aber diesen Weg beschritt, schuf er bleibende Werte. So, als er den Statuen friderizianischer Feldherren auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin, die sein Lehrer *Tassaert* gemeißelt hatte, einige neue hinzuzufügen hatte. Tassaert war ein aus Paris nach Berlin übergesiedelter niederländischer Naturalist, dessen Marmorbildnis von dem ebenso grundhäßlichen wie grundgescheiten Kopfe Moses Mendelssohns durch den überaus lebensvollen und sprechenden Ausdruck unsere Bewunderung verdient. Bei Tassaert ist Schadow offenbar in eine gute Schule gegangen, und man muß dies mit berücksichtigen, wenn man sich über das Problem Schadow klar werden will. Für den Wilhelmsplatz hat dieser nun den „Zieten aus dem Busch“ (Abb. 36) und den „Alten Dessauer“ modelliert. Die Marmororiginale sind auf dem Umweg über die Hauptkadettenanstalt zu Lichterfelde in das Kaiser Friedrich-

Museum gelangt, während sie auf dem Wilhelmsplatz durch Bronzekopien von Kiß ersetzt wurden. Die beiden Generäle sind nun ohne äußerlich prunkhaftes Hinzutun, aber mit vollständiger Beherrschung der Kunstmittel so aufgefaßt und dargestellt, wie sie gelebt haben und wie sie im Gedächtnis des preußischen Volkes fortleben. Daher sprechen diese Denkmäler auch unmittelbar zum Volke. Der alte Dessauer, der strenge Exerziermeister, nimmt die denkbar schlichteste Haltung ein. Er umkrampft mit der Rechten seinen Kommandostab und mit der Linken den Griff seines Degens. Zieten ist als der „Joachim Hans von Zieten, Husarengeneral“, als der „Zieten aus dem Busch“ aufgefaßt. Den „Busch“ verkörpert ein Baumstamm, an den sich der General anlehnt. Die Beine übereinander geschlagen, stützt er das Haupt in die Hand und lugt scharf in die Ferne hinaus, um den geeigneten Augenblick zum Aufsitzen und Dreinschlagen zu erspähen. Daraus ergab sich für den Künstler der Anlaß, statt der leidigen Repräsentationsstellung der Durchschnittsdenkmäler eine solche zu wählen, die reichen plastischen Gehalt ermöglicht. So lebendig wie die Statue des Helden selbst, sind die Reliefs, die sich um den Sockel seines Denkmals herumziehen und uns sein Husarenleben erzählen (Abb. 37 und 38). Hatte Schadow für die Quadriga antike Pferdestatuen und römische Aristokratenrosse studiert, so klagte er jetzt in komischer Betrübnis darüber, daß seine Künstlerwerkstätte wie von Soldaten so auch von Husarengäulen nicht leer würde, da er diesen wie jenen aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Natur die für die Kunst brauchbarsten Bewegungen abschauen mußte. Das ist ihm aber auch gelungen! — Dabei fügen sich die schwierigsten Verkürzungen der lebhaft bewegten Szenen gut in einen vorzüglichen Reliefstil ein, und es wird dem Helden stets eine beherrschende Stellung eingeräumt.

Interessant ist es auch, mit der Schadowschen Porträtstatuette Friedrichs des Großen mit zwei Windspielen das bekannte Friedrich-Denkmal von seinem Schüler Rauch zu vergleichen (Abb. 39 und 43). Allerdings hatte sich Schadow



von vornherein mit seiner genremäßig aufgefaßten Gruppe von nur drei Figuren in kleinem Format eine ungleich leichtere Aufgabe gestellt, seine Leistung übertrifft aber auch an sprechender Lebendigkeit und packender Natürlichkeit das Werk seines Schülers bei weitem.

Und dieser Soldatenbildner und Bildniskünstler Schadow, der auch der Stadt Wittenberg ihren Luther modelliert hat, war so weit davon entfernt, in Porträts und Soldaten aufzugehen, war so ganz Künstler, daß er — nicht etwa um auch einmal wie andere klassizistische Bildhauer eine Venus zu schaffen, sondern aus reiner Freude an der Schönheit und an der Natur ein nacktes Mädchen modellierte, das sich auf seinen Kissen wohligh dehn, und bei dessen Anblick man im Zweifel ist, ob man die wunderbare Marmorbehandlung, die aus getreuester Naturbeobachtung hervorgegangene Schönheit der Form oder den Reichtum der Ansichten und Bewegungen höher einschätzen soll (s. die Kunstbeilage). Diese Schöpfung macht durchaus keinen klassizistischen Eindruck! Sie ist so vollendet, daß sie über jeden Zeitstil erhaben scheint. — Von unendlicher Liebesswürdigkeit ist das berühmte marmorne Doppelbildnis der Prinzessinnen im Schlosse zu Berlin (Abb. 40). Die beiden Schwestern stehen ruhig da, schmiegen sich aneinander und umschlingen sich mit den einander zugekehrten Armen. Der Künstler hat das hochgegürtete „antike“ Gewand, das die Körperformen durchscheinen läßt und das damals tatsächlich getragen wurde, noch mehr der Antike genähert. Und in dem Sinne ist die ganze Auffassung gehalten. Sie steht zwischen schlichter Naturwiedergabe und antiker Stilisierung just in der Mitte. Gerade in diesem Werk tritt das spezifisch Klassizistische auch des Schadow ebenso kräftig wie glücklich hervor. Die antiken Einflüsse sind völlig frei verwertet. Keine antike Statue, kein Relief ließe sich als unmittelbares Vorbild nachweisen. Höchstens erinnert die Haltung der Kronprinzessin ein wenig an die römische Triumphalstatue einer Germania in Florenz (Abb. z. B. Stacke, Deutsche Geschichte, Velhagen & Klasing. Bd. I, S. 50/51). Es wäre um so begreiflicher, daß sich Schadow dadurch anregen ließ, als jene Statue nach der Überlieferung die sagenumwobene Thusnelda, die hehrste Verkörperung deutscher Weiblichkeit, darstellen soll. Denn sicherlich suchte der Künstler alles zu tun, um der Liebe und Verehrung lebendigen Ausdruck zu verleihen, mit der er, wie jeder Preuße, zu dem Herrscherhaus emporsah. Der eigenartig rührende Zug, der am Markmonument so sympathisch berührt, kehrt hier in höchster Steigerung und Verfeinerung wieder. Die Kronprinzessin ist innerhalb der Gruppe deutlich als Hauptfigur hervorgehoben.



Abb. 36  
Zietenendenkmal von Gottfried Schadow  
Berlin, Wilhelmsplatz



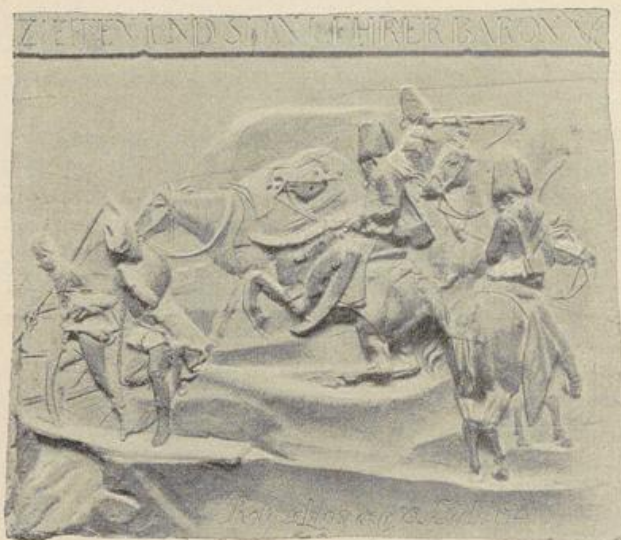


Abb. 37 Sockelrelief vom Zietendenkmal Schadows  
Berlin, Wilhelmsplatz (Zu Seite 58)

Sie ist höher gewachsen, hebt das Haupt — mit dem für Luise charakteristischen Halstüchlein — vornehm empor, steht ein wenig vor der Schwester, diese überschneidend. Die Gewandfalten rinnen an ihrem edlen Körper senkrecht herab und lassen die Formen kräftig durchscheinen. Mit der lässig herabhängenden Rechten rafft sie das Kleid. Die Linke legt sie der Schwester, der Prinzessin Friederike, um den Hals. Deren Gewandgefältel ist reicher, aber knittiger und kleinlicher, ihre Haltung unruhiger, ihre Bewegungen sind zierlicher,

ihr Abwärtsschauen ist von holdestem Liebreiz erfüllt. Beide Gestalten unterscheiden sich etwa wie die Goetheschen Leonoren von einander. —

Schadows Freiheit der Anschauung und sein kerngesundes Streben nach Naturwahrheit äußern sich gelegentlich auch in der zu seiner Zeit äußerst seltenen Neigung, der Farbe, sowohl an Gips- und Tonmodellen als auch an Marmorfiguren, eine bescheidene Mitwirkung einzuräumen. — Endlich war Schadow nicht nur als Künstler, dessen Handzeichnungen, Radierungen und Lithographien übrigens gleichfalls berühmt sind, sondern auch als Mensch und Berliner Akademiedirektor eine ganze und große Persönlichkeit. Mit starker Hand hat er die Zügel seines Regiments geführt, aber auch zur rechten Zeit ein humorvolles Wort gefunden und dem Würdigen gegenüber gütige Nachsicht walten lassen — „der alte Schadow“.

„Schadows Ruhm ist in Rauch aufgegangen“. Dieser bissige und billige Berliner Witz spiegelt vortrefflich das Verhältnis wider, das sich zwischen dem Altmeister und dem aus seiner Schule hervorgegangenen Nachfolger allmählich entwickelte. Allein für die



Abb. 38 Sockelrelief vom Zietendenkmal Schadows  
Berlin, Wilhelmsplatz (Zu Seite 58)





Ruhendes Mädchen (Marmor) von Gottfried Schadow

Berlin, Nationalgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.







Gegenwart besitzt jener Witz keine Gültigkeit mehr. Schadow überstrahlt Rauch wieder, nachdem er jahrzehntelang von ihm verdunkelt wurde. Rauch war aus individueller Vorliebe, aus der Neigung der ganzen Zeit heraus und infolge Thorwaldsenschen Einflusses ungleich klassizistischer gesinnt als sein Vorgänger, wenngleich ein Rest von dem gesunden Berliner Naturalismus auch ihm verblieb. Während Schadow z. B. die Augensterne anzuzeigen liebte, bildete Rauch die toten Augen der mißverstandenen Antike nach, während jener der Farbe auch in der Bildnerei ihr wohlverdientes Recht zuerkannte, schwelgte dieser in schneeweißem, gleichsam zuckersüßem Marmor, während jener in den seitlichen und unteren Abschlußlinien seiner Büsten einen fein individualisierenden Geschmack an den Tag legte, stellte sie dieser immer auf dieselben flachen, runden Teller, während jener die Natur wiedergab, wie er sie sah, suchte sie dieser ins Angenehme und Schöne zu stilisieren und sie dem Geschmack der Gebildeten mundgerecht zu machen. Vor allem aber gebrauchte es dem Nachfolger an dem lebendigen Naturgefühl, an dem künstlerischen Wurf, an dem frischen Temperament, überhaupt an der kraftvollen Eigenart seines Vorgängers.

*Christian Daniel Rauch* (1777—1857) hat sich wie Carstens und Winckelmann aus dunkeln, trüben Verhältnissen zum Licht, zu einem geistigen Dasein, zu Freiheit und Künstlerruhm emporgerungen<sup>41</sup>). Wie Carstens mußte auch er, ehe er sich der Kunst widmen konnte, lange schwere Jahre einem anderen Berufe dienen, er sogar im eigentlichen Sinne des Wortes dienen. Als Sohn eines Kammerdieners im Waldeckschen geboren, brachte er selbst sieben volle Jahre als Kammerdiener Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise zu! — Aber schon vorher und während jener Zeit vermochte er seine angeborene Begabung unablässig weiter zu bilden, ja er hat sogar als Kammerdiener die Kunstausstellung besichtigt. Endlich, als er bereits das 27. Jahr vollendet hatte, schlug ihm die Stunde der Befreiung. Von seinem gnädigen König, dem er zeitlebens, auch als er zu hohem Künstlerruhm emporgestiegen war, ein dankbares, für beide Teile gleich ehrenvolles Andenken bewahrte, ward er mit einer Pension nach Rom geschickt, wo sich ihm im Um-



Abb. 39 Friedrich der Große  
Statuette von Gottfried Schadow (Zu Seite 58)



gang mit Wilhelm von Humboldt der Gesichtskreis erweiterte und die Seele erhob, wo sich die damals berühmtesten Bildhauer seiner Begabung liebevoll anerkennend und fördernd annahmen. So entwickelte er sich glücklich weiter. Und als nun von seiten Friedrich Wilhelms III., der erst an Thorwaldsen und Canova gedacht hatte, schließlich aber doch auf seinen ehemaligen Kammerdiener zurückgekommen war, der Auftrag an ihn erging, der frühverstorbenen Königin Luise ein Denkmal aus edlem Marmorstein zu meißeln, führte er diesen Auftrag so glänzend aus, daß er nicht nur damals die Herzen im Sturm mit sich fortriß, nicht nur mit einem Schlage zum berühmten Künstler ward, sondern sich für immer einen Platz in der Kunstgeschichte, für immer einen Platz im Herzen des Preußenvolkes sicherte. Und fürs Volk schaffen, das Volk erfreuen, erheben, begeistern, war Rauchs Ziel, wie es das seiner Zeitgenossen, des Baumeisters Schinkel und des Malers Cornelius war. Darin unterschied sich Rauch von Thorwaldsen und Schadow. Thorwaldsen kam es im letzten Grunde auf Schönheit, Schadow auf Wahrheit, Rauch auf sittliche Erhebung an. Dieser Standpunkt galt ihm und seiner Gefolgschaft, wie es sein Schüler Rietschel deutlich ausgesprochen hat, als der höhere. In Rauchs Wirksamkeit kam der Einfluß der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen auf



Abb. 40 Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike von Gottfried Schadow (Zu Seite 59)

die Bildnerei zu vollem Durchbruch. Der mit allen Organen an der Natur hangende Schadow gab nur ganz allmählich, Schritt für Schritt den klassizistischen Forderungen Goethes nach. So erklärt sich seine Mittelstellung zwischen Klassizismus und Naturalismus. Rauch dagegen fühlte durch und durch klassizistisch, aber sein König und Besteller verlangte schlichte Naturwiedergabe. Als er die Königin Luise modellierte, rang der König unablässig mit dem Künstler, daß dieser nicht eine antikische Idealfigur, sondern die verstorbene Fürstin, seine liebe Frau, in ihrer schlichten menschlichen Güte und in ihrem seltenen Seelenadel zur Darstellung brächte. Und ist nun die Liegende auch antik aufgebahrt auf antikisierendem Sarkophag und antikisch gewandet, so ist es doch keine Ariadne und keine Diana, sondern die einzige Königin Luise. Für die Aufgabe, die ihm das Monument der toten, als Schlafende aufzufassenden Königin stellte, war Rauch just der rechte Mann (Abb. 41). Das Maß von Naturwahrheit, das auch er seinem Klassizismus beizumischen beliebte, reichte für eine solche Aufgabe gerade aus. An-





Abb. 41 Die Königin Luise von Christian Daniel Rauch — Charlottenburg, Mausoleum

dererseits kamen die Hoheit und der Adel seiner Auffassung dem Denkmale der toten Königin vortrefflich zustatten. Für dieses ward ein eigenes Mausoleum in Charlottenburg errichtet, Jahrzehnte hindurch das Wallfahrtsziel für Männer und Frauen aus allen Teilen Preußens. Rauch hat das Luise-Monument noch einmal in vereinfachter Form für Potsdam wiederholt. Er soll sich ferner in einem Denkmal der Königin Friederike von Hannover, der Schwester der Königin Luise, für das Mausoleum zu Herrenhausen selbst übertroffen haben. Trotzdem lebt er in keinem einzigen seiner Werke wie in dem Grabmal der Königin Luise fort.

Ferner führte er im Auftrage seines Fürsten die Helden der Befreiungskriege: Scharnhorst und Bülow in Marmor zu beiden Seiten der Berliner Neuen Wache (Abb. 42) und gegenüber auf dem Opernplatz Blücher zwischen Yorck und Gneisenau in Bronze aus. Der Marschall Vorwärts, mit dem linken Fuß auf einem Geschützlauf, den Säbel in der Rechten, ist als der alte Haudegen aufgefaßt. Allein, ein solcher Vorwurf lag dem schönheitsdurstigen, zu hoher Bildung hindurchgedrungenen Kammerdiener nicht zum besten. Was Wunder daher, daß sich der „Marschall Vorwärts“ von Rauch mit dem „Alten Dessauer“ und dem „Zieten aus dem Busch“ von Schadow nicht vergleichen läßt. Wesentlich anders steht es mit dem Schlachten-denker Bülow und gar mit dem Organisator Scharnhorst. Hier hatte es Rauch vorwiegend mit geistiger Bedeutung zu tun, hier fühlte er sich unmittelbar ergriffen. Gerade Scharnhorst ist eine Prachtgestalt von scharf ausgesprochener Eigenart. In schlichtem Kontrapost steht er da, hält in der Linken eine Rolle, die Heerordnung, und spricht ernsten Angesichts mit erhobener Rechten, gleichsam belehrend, zum Volke. Vortrefflich rahmen die beiden Denkmäler Scharnhorsts und Bülows die Wache ein, wie ihnen diese wiederum zum sicheren Stützpunkt dient. Trotz aller klassizistischen Aufmachung bilden Helden und Haus zusammen den klaren Ausdruck preußischer Wehrhaftigkeit und sind so aus einer einst wirklich vor-





Abb. 42 Die Neue Wache „Unter den Linden“ zu Berlin von Karl Friedrich Schinkel mit den Denkmälern Bülows (links) und Scharnhorsts (rechts) von Christian Daniel Rauch (Zu Seite 63 und 76)

handenen nationalen Kraft hervorgegangen. Hatte sich Schadow als der nachgeborene Verherrlicher der friderizianischen Heldenzeit bewährt, so war Rauch derjenige der Befreiungskriege. Von Bedeutung, wenn auch nur von sekundärer Bedeutung, erwies sich hier wieder die Kostümfrage. Schadow hatte trotz Goethe die Zeitracht gewählt. Rauch mußte sie seinen Helden anlegen, weil's der König so befahl. Während aber nun Schadow schlecht und recht die friderizianischen Generale tatsächlich so kleidete, wie sie sich getragen hatten, ließ Rauch die Beinkleider sich so eng an den Körper anschmiegen und in solche Falten legen, wie wenn sie in Wasser aufgeweicht wären. Tatsächlich wurden damals in Wasser aufgeweichte Stoffe zu Modellstudien benutzt. Ferner ließ Rauch seine Helden barhaupt erscheinen. Endlich fügte er der Zeitracht eine Art antikischen Mantels hinzu. Er tat es, um die unruhig auseinanderfließenden Linien der modernen Kleidung kräftig zusammenzufassen, er tat's aber auch aus klassizistischer Neigung. Indessen darf dabei nicht übersehen werden, wie Rauch mit dem Faltenzug eines solchen Mantels zu charakterisieren und zu individualisieren verstand, wie z. B. der an Blüchers Heldenbrust prall anliegende Mantel sich höchst bezeichnend von der in vielen reichen Falten herabfließenden Toga eines Scharnhorst unterscheidet. In demselben Jahre 1820 wie das Berliner entstand auch Rauchs Breslauer Erzbild des Fürsten Blücher, das diesen im Anschluß an eine Zeichnung Schadows in vorstürmender Bewegung darstellt. Auch war Rauch weit über die Grenzen des preußischen Königreiches hinaus als Porträtbildhauer tätig. So schuf er eine Marmorstatue des Kaisers Alexander von Rußland. Ferner für München das von Stiglmeier in Erz gegossene Denkmal Max Josephs I. auf dem nach diesem Fürsten genannten Platz vor dem Hoftheater. Der erste bayerische König, der Begründer der bayerischen Verfassung, streckt als solcher gleichsam vom Thron herab die Hand seinem Volk entgegen. Die Sockelreliefs verkörpern die vier lebendigen Mächte, von denen die Wohlfahrt und die Bedeutung des Landes abhängt: Land-



wirtschaft, Kunst, Verfassung und Eintracht der Bekenntnisse. Die Verteilung von Sitzfigur, Sockel und Basis ist leider nicht recht glücklich abgewogen, so daß das Denkmal von vorn wie von der Seite einen etwas ungefügen Gesamteindruck hervorruft.

Endlich machte sich in Rauchs Schaffen ein bedeutsamer Kulturfortschritt der ganzen Zeit geltend. Neben das Fürsten- und Feldherrndenkmäl trat damals dasjenige des Mannes aus dem Volke, der Großes erreicht hat. So schuf Rauch für Königsberg einen Kant, für Nürnberg einen Dürer, für Halle ein Erzbild des Kinderwohlthäters und Waisenhausstifters Aug. Herm. Franke, der, in eine überlange Schaubc im Geschmack des Reformationszeitalters gehüllt, von zwei Kindern begleitet ist, die er belehrt und sittlich erhebt. Es scheint aber, daß Rauch nur den Bildnissen derjenigen, die er selbst kannte, liebte, bewunderte oder mit denen er fühlen und empfinden konnte, persönliches Leben einzuhauchen und nur in ihrer Darstellung sein ganzes Können zu entfalten vermochte. Wirkt schon der Waisenhausstifter Franke trotz der begleitenden Kindergestalten herzlich kühl, so muß das Standbild unseres größten deutschen Künstlers, Albrecht Dürer, in Nürnberg, trotzdem ihm ein gezeichnetes Selbstbildnis des Malers zugrunde liegt, eine völlig verfehlte Leistung genannt werden. Da ist keine Spur Nürnberger Lokalkolorit, kein Hauch vom Geiste der tief erregten Reformationszeit, kein Körnlein von der individuellen Persönlichkeit Dürers! — Diese kalte, gleichgültige Erzfigur<sup>42)</sup> hat wohl die geringe stoffliche Charakteristik mit der Bildnerei der ganzen damaligen Zeit gemein, läßt aber von den besonderen Gaben Rauchs schlechterdings nichts erkennen. Wie hätte auch zu dem herzlieben, urdeutschen, gedankenvollen Nürnberger Meister der so ganz anderen Zielen nachstrebende Berliner Klassizist ein wahres inneres Verhältnis gewinnen sollen?! —

Auf das Gebiet der Romantik hat sich dieser Künstler nur einmal begeben, mit erstaunlichem Glück, in der kleinen Statue der Jungfrau Lorenz von Tangermünde, die, in einen weiten Mantel gehüllt, auf dem Rücken eines Hirsches sitzend dargestellt ist. Seinem ganzen Wesen nach aber war Rauch in stilistischer Hinsicht Klassizist, dem Inhalt seiner Kunst nach ein Herold des preußischen Waffenherrn. Wie indessen Schadow neben seinen friderizianischen Generälen ein Prinzessinnendenkmäl, ein spinnendes, sogar ein nacktes Mädchen modellierte, formte Rauch neben den Helden der Befreiungskriege weibliche Idealgestalten, Kranzwerferinnen, Viktorien, allerdings nicht nur aus kräftigem Naturgefühl und lebendiger Formenfreude heraus, sondern mit der ausgesprochenen Absicht, tatsächlich Viktorien darzustellen, allegorische Gestalten, in denen sich die Idee des Sieges verkörpern sollte.

Während nun die Helden der Freiheitskriege durch Rauch, die Helden Friedrichs des Großen durch Schadow und dessen Vorgänger in Berlin verewigt wurden, war dem großen König selbst immer noch kein Denkmal geworden. Es lag dies fürwahr nicht an einem Mangel an Begeisterung, vielmehr konnte man sich nicht darüber einigen, wie man dieser Begeisterung am besten Ausdruck verleihen, wie man etwas des einzigen Königs Würdiges, etwas seiner Bedeutung Gleichwertiges schaffen könnte. Die abenteuerlichsten Pläne tauchten auf. Statt ein Denkmal zu ersinnen, von dem ein Hauch seines Geistes ausgehen könnte, war man auf äußerliche Großartigkeit erpicht, stellte man sich in Gedanken und in Entwürfen den alten Fritz zu Pferd in römischer Tracht wie einen zweiten Marc Aurel vor, dachte man sich ihn sogar als Triumphator auf der Quadriga, erdrückte man sein eigentliches Standbild unter der Macht umgebender Bauten. Indessen wies der schlichte Sinn Friedrich Wilhelms III. diese Ausgeburt humanistischer Überbildung entschieden ab. Er vermochte sich den alten Fritz nur in der Tracht seiner Zeit vorzustellen, mit dem Krückstock in der Hand und dem Dreispitz auf dem Kopf. Und auch Friedrich





Abb. 43 Das Denkmal Friedrichs des Großen von Christian Daniel Rauch  
Berlin, „Unter den Linden“

Wilhelm IV., der Romantiker auf dem Throne der Hohenzollern, schloß sich in diesem Punkte der Ansicht seines Vaters an. So blieb für den großen König das Gewand seiner Zeit gewahrt. Aber man wollte sich nicht damit zutrieden geben, den König allein darzustellen, vielmehr wünschte man ein plastisches Bilderbuch zu erhalten, das den Titel führen könnte: Friedrich und seine Zeit, und in dem der große König als Mittelpunkt und Herrscher gefeiert werden sollte. In diesem Sinne hat Rauch in den Jahren 1839—51 das Friedrichsdenkmal geschaffen (Abb. 43). Die Gesamtkomposition gleicht der des Münchener Max Joseph-Monumentes, nur ist sie ungleich glücklicher in der Silhouette, in der Verteilung der Massen und ganz besonders darin, daß an Stelle des Thrones, der dort wie eine schwere Masse auf dem Sockel lastet, das Pferd getreten ist, zwischen dessen Beinen der Himmel hindurchscheint, wodurch der Eindruck

des Luftigen und Freien erreicht wird. — Oben auf hohem Postament sieht man den König einherreiten. Um den Sockel drängen sich im schmalen Zwischengeschoss allegorische, im unteren Hauptstockwerk historische Gestalten, die letzteren allerdings, und unter ihnen wieder die Militärs, in überwiegender Mehrzahl. Selbst einem Lessing und gar einem Kant wurde nur ein bescheidenes Plätzchen unter dem Schweif des königlichen Rosses eingeräumt, worüber bei der Denkmalsenthüllung unter den Gebildeten — nicht ohne Grund! — allgemeine Empörung herrschte. An den vier Ecken des Postaments reiten gleichsam vier Reiter heraus, des Königs vornehmste, kriegerische Helfer: Herzog Ferdinand von Braunschweig, Prinz Heinrich, Zieten und Seydlitz. Bei dieser Fülle von Figuren war es schwer, das Ganze einheitlich zu gestalten und es der Figur, im besonderen dem Kopfe des Königs unterzuordnen. Jenes ist Rauch gelungen, dieses nicht ganz. Man vergleiche Rauchs Friedrich den Großen mit Schlüters Großem Kurfürsten. Hier sind jene beiden schwierigen Aufgaben glänzend gelöst. Hier ist



der Sockel niedriger, der Figuren sind weniger, vor allem aber war die Gestaltungskraft des Künstlers größer. Um von den klassischen Reitermonumenten der italienischen Renaissance ganz abzusehen, es reicht Rauchs Standbild an dasjenige Schlüters so wenig heran, wie es sämtliche später geschaffenen Reiterdenkmäler preußischer Fürsten in Berlin übertrifft. An der Formengebung ist im einzelnen mehr die Schönheit und Ausgeglichenheit, als Kraft und Eigenart hervorzuheben. Ganz besonders tritt dies bei dem königlichen Reiter und seinem Rosse hervor. Das Pferd des Königs ist echt klassizistisch empfunden, ein Langschweif, der stolz und dennoch kreuzbrav einherschreitet, ein mit prachtvollem Halsaufsatz begabter Pardegaul, der seine Abkunft von der Antike keinen Zoll breit verleugnet<sup>43</sup>). Und wie steht's mit dem König selbst? —

Einem Scharnhorst war Rauch gewachsen, mit dem Grabmal der Königin Luise hat er sein Bestes gegeben, aber an einen Friedrich hat er nicht herangereicht. Das ganze Denkmal ist zu sehr trocken beschreibende, zu wenig künstlerisch gestaltete Geschichte. Zu viel Genre, zu wenig Heroendarstellung. Zu viel „Alter Fritz“, zu wenig „Friedrich der Große“. Aber auch als „Alter Fritz“ ist der König gar kühl und reflektiert aufgefaßt, entbehrt er völlig des Humors wie überhaupt jeglicher Originalität. Rauch vermochte wohl ein äußeres Abbild des Königs in Bronze vor uns aufzurichten, aber nicht dessen einzigartiger Herrscher-Persönlichkeit völlig gerecht zu werden und sie in einer für alle künftigen Geschlechter gültigen Auffassung im Kunstwerk neu zu gestalten. Diese Tat blieb einem Größeren auf anderem Gebiete vorbehalten: Adolf Menzel.

Neben Rauch war in Berlin *Friedrich Tieck* (1776—1851)<sup>44</sup>) als Bildhauer tätig, der in durchaus antikisierender Anschauung wurzelte und in der plastischen Ausstattung des Schauspielhauses fortlebt. Zu den aus Rauchs Werkstatt hervorgegangenen, zu selbständiger Bedeutung und freier Meisterschaft durchgedrungenen Bildhauern der Berliner Schule zählt in der Tierbildnerei *August Kiß* (1802—65), der es in seinem Kampf zwischen Panther und Amazone auf der Treppenwange des Alten Museums zu Berlin (Abb. 44) verstanden hat, klassizistische Formengebung und frische Naturbeobachtung harmonisch zu verbinden, besonders die bewegten Umrißlinien, die sich aus dem Kampf ergeben, zu einer geschlossenen Silhouette zusammenzuzwingen. Von ihm rührt auch der heil. Michael im Hofe des Berliner Schlosses her<sup>45</sup>).

Was für Berlin Rauch, bedeutete für München *Ludwig Schwan-*



Abb. 44 Die Amazone von August Kiß  
auf der Treppenwange vor dem Alten Museum zu Berlin





Abb. 45 Das Mozartdenkmal in Salzburg  
von Ludwig Schwanthaler

nahm, daß Ludwig mit Recht von sich sagen durfte: „Die Münchener Kunst bin ich.“ Wenn Schwanthaler, der Erbauer der Burg Schwanegg am Ufer der rauschenden Isar, wie im Leben, so auch in der Kunst gelegentlich romantischen Anschauungen huldigte, seine Stoffe wohl ebenso häufig der nordischen wie der antiken Mythologie entlehnte, so blieb seine Formensprache dennoch im wesentlichen klassizistisch. Aber er handhabte den antiken Stil nicht mit derselben Feinheit und Geschmeidigkeit wie Rauch, eine gewisse breite altbayerische Derbheit stand ihm im Wege. Seine Gestalten haben etwas Klotziges, Klobiges, Ungefüges und dabei Leeres in Form und Bewegung. Die Umrisse seiner Figuren und Gruppen sind merkwürdig hart und eckig (Abb. 45). Aber alle diese Schwächen werden durch einen rührenden Zug von Naivität gemildert, den Schwanthaler, man möchte sagen: gegen seinen eigenen klassizistischen Willen aus dem Gemüte heraus seinen Gestalten verleihen mußte (Abb. 46). Sein bekanntestes Werk, die Bavaria auf der nach dem Künstler benannten Schwanthalerhöhe in München, zeigt von diesem seinem größten Vorzug gerade am wenigsten. Es ist ganz erfüllt von dem Bestreben nach Monumentalität, das so wenig wie dem Künstler selbst der von ihm verkörperten Bavaria zustatten kam<sup>47)</sup>.

thaler (1802—48) — allerdings mit einem sehr wesentlichen Unterschiede. Schwanthaler „übernahm 1821 das väterliche Geschäft und lieferte 1824 im Auftrag des Königs Maximilian das Modell für einen silbernen Tafelaufsatz mit Darstellungen aus dem Mythos von Prometheus“. Nichts bezeichnender für den stark handwerklichen Zug im Schaffen dieses klassizistischen Meisters, der in seinem kurzen Leben eine Fülle umfangreicher Aufgaben löste, indem er den meisten der unter König Ludwig I. entstandenen Gebäude den plastischen Schmuck verlieh. Mochte eine solche Aufgabelockend und reizvoll sein, so läßt sie sich doch mit Rauchs Tätigkeit nicht vergleichen. Rauch hatte Helden darzustellen, die sich strahlend vom Hintergrund der ruhmreich kriegerischen Vergangenheit eines ganzen Volkes abhoben, ja dem ganzen Volke ans Herz gewachsen waren. Daher konnte er aus dem Volke heraus und fürs Volk schaffen. Schwanthaler mußte sich damit begnügen, den kunstgeschichtlichen Liebhabereien eines Königs zu dienen<sup>46)</sup>, woran dessen eigenes Volk so wenig inneren Anteil





Abb. 46 Das Donau-Main-Denkmal bei Erlangen von Ludwig Schwanthaler

Schwanthaler in München und Rauch in Berlin entsprach in Dresden *Ernst Rietschel* (1804—61). Rietschel kam von Rauch her. Mit diesem teilte er die Überzeugung, daß die sittlich erzieherischen Absichten in der Kunst höher zu werten wären als diese selbst. Und eine starke Innerlichkeit, Freudigkeit und Überzeugungstreue spricht sich auch in seinem wie in dem Schaffen seines sächsischen Landmannes Ludwig Richter aus, mit dem er überhaupt eine große Ähnlichkeit im Fühlen und Denken besaß. Mit Rauch wiederum ist Rietschel die mangelhafte stoffliche Charakteristik und die ans Temperamentlose streifende Ruhe in der Komposition gemein. Eine Zeitlang opferte er der Romantik: wenigstens dürfte seine Pietà in der Friedenskirche in Potsdam (Abb. 47) schwerlich von deutschmittelalterlicher Bildnerei unbeeinflusst geblieben sein, weder in dem knittigen Gewandgefältel noch in der innigen Herzlichkeit der Auffassung. Erst mit seinen Denkmälern deutscher Geisteshelden gelang es ihm, sich zu einem bescheidenen Realismus emporzurichten. Vor allem bewährte er sich als entschiedener Verfechter der Zeittracht, und diesem Umstande hatte er es vor allem zuzuschreiben, nachdem Rauch sich geweigert hatte, Goethe und Schiller in der Tracht ihres Zeitalters darzustellen, daß ihm die ehrenvollste Aufgabe zufiel, die ein deutscher Bildhauer damals überhaupt erhalten konnte, ein Doppelstandbild der beiden Dichter-Fürsten für Weimar auszuführen. Neben der rhythmischen Schönheit sämtlicher Ansichten zeichnet sich dieses Standbild durch die vortreffliche Charakteristik der männlichen Reife und olympischen Ruhe Goethes im Gegensatz zu der himmelstürmenden Begeisterung Schillers aus. Noch höher wird das Lessingdenkmal für Braunschweig gewertet: Der unerschrockene Kämpfer für Wahrheit und Recht ist hochaufrichtet dargestellt, er legt die rechte Hand an die Brust, während er sich mit der Linken bedeutungsvoll auf den Stumpf einer antiken Säule stützt. Für Dresden endlich schuf Rietschel ein Denkmal des Komponisten K. M. von Weber. In allen diesen Momenten verstand es der Künstler, das menschlich Bedeutende mit



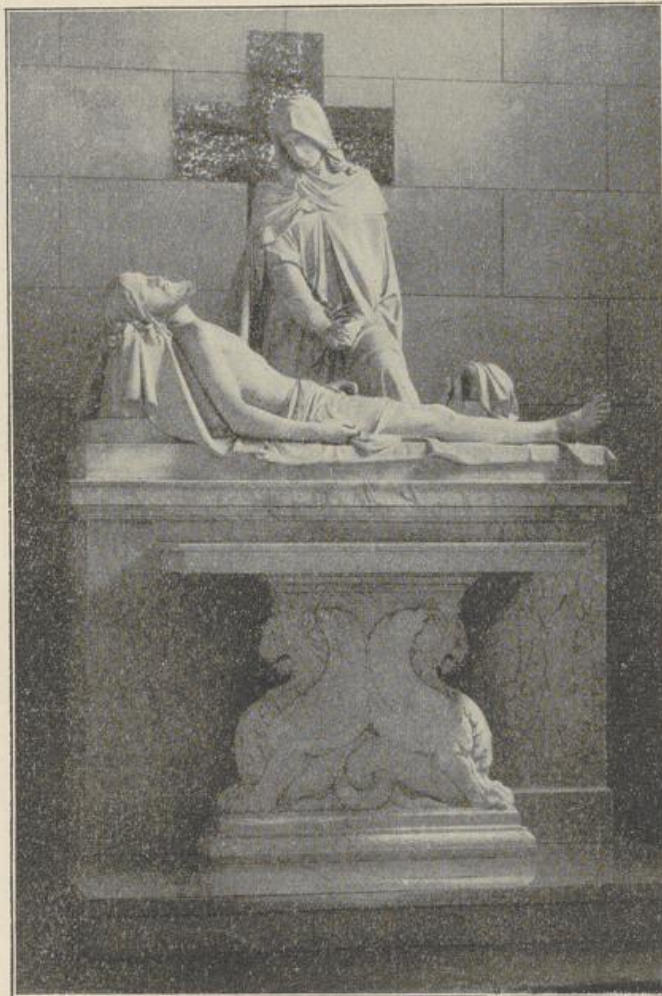


Abb. 47 Pietà von Ernst Rietschel — Potsdam, Friedenskirche  
(Zu Seite 69)

individueller Porträtcharakteristik glücklich zu verbinden, wobei ihm die Frische seines Geistes, die Zartheit seiner Empfindung und der Adel seiner Formensprache in gleicher Weise zustatten kamen. Über seinem letzten und weitschichtigsten Monument, dem Wormser Lutherdenkmal, ist er gestorben. Er sollte und wollte darin den Reformator und zugleich dessen große Helfer verherrlichen. Am Postament der Lutherstatue sitzen sechs Figuren, sechs andere stehen und sitzen im Geviert auf eigenen Sockeln umher. Luther selbst ist aufrechtstehend dargestellt. Er hält in der Linken die Bibel, die Rechte hat er geballt darauf gelegt. Fehlt der ganzen Denkmalsanlage auch der rechte kompositionelle Zusammenhang, besteht auch eine gewisse Eintönigkeit in den Motiven und gänzlicher

Mangel an stofflicher Charakteristik, so ist dagegen das felsenfeste Gottvertrauen und die kühne Wahrhaftigkeit im Gesichtsausdruck wie in der ganzen Haltung Luthers mit überzeugender Kraft zum Ausdruck gebracht. Rietschel selbst hat nur Luther und Wiclef modelliert, die übrigen Figuren wurden von seinen drei Schülern Donndorf, Kietz und Schilling ausgeführt. Auch der Kopf Luthers rührt von Donndorf her. *Adolf Donndorf* aus Weimar (1835–1917) wurde nachmals Direktor der Stuttgarter Akademie und durch sein Sebastian Bach-Denkmal in Eisenach (Abb. 48), sein Schumannndenkmal zu Bonn, namentlich aber durch verschiedene Bismarckbüsten in weiteren Kreisen bekannt. *Gustav Kietz* (1826 in Leipzig geboren, gestorben 1898) verfertigte das Uhlanddenkmal für Tübingen und das Franz Schubert-Denkmal für Stuttgart. *Johannes Schilling* (gleichfalls ein Sachse und in Mittweida im Jahre 1828 geboren, 1910 in Dresden gestorben) modellierte die Tageszeiten auf der Brühlschen Terrasse und erlangte hohe Berühmtheit durch sein Niederwalddenkmal der Germania. An die Germania sei das



Hermannsdenkmal von *Ernst Bandel* (1800—76) angereicht. In klarem Umriß hebt es sich wirkungsvoll vom landschaftlichen Hintergrund des Teutoburger Waldes ab: auf der Spitzkuppel einer Art romanisch-gotischer Säulenhalle steht der Held mit dem Himmel gezücktem Schwert. Als Vorbild soll der große Christoph ob Wilhelmshöhe bei Kassel gedient haben.

#### 4. Baukunst

##### Deutschland

Die Durchforschung Griechenlands und die gewissenhafte Darstellung seiner Denkmäler, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Stuart und Revett erfolgte, war ein Ereignis für die Geschichte der Baukunst. Bis dahin hatte man die antiken Stile nur in der Umgestaltung kennen gelernt, wie sie von den Römern gehandhabt worden waren. Jetzt erst erschloß sich in Wahrheit die antike Architektur in ihrer unvergleichlichen Schönheit. Jetzt erst fing man an, ihr Gesetz zu begreifen und ihre reinen harmonischen Linien nachzufühlen. Aber es bedurfte eines

Meisters von seltener Begabung, um alle die herrlichen neugewonnenen Anschauungen ins Leben zu übertragen. *Karl Friedrich Schinkel* erfaßte die Formen der griechischen Baukunst nicht als etwas Vereinzelt, sondern als lebensvolle Gliederung eines Organismus, dessen Gesetzmäßigkeit er zu ergründen und in dessen Geist er neue großartige Schöpfungen zu vollenden versuchte. Doch hat sich Schinkel nicht allein aus eigener Kraft zu seiner hohen kunstgeschichtlichen Stellung emporgeschwungen, vielmehr war ihm von tüchtigen Vorgängern wacker gearbeitet worden.

Der Berliner Baumeister *Friedrich Gilly* 1771—1800<sup>48)</sup> hatte sich mit demselben Feuereifer wie Winckelmann in die Schönheit antiker Kunst vertieft. Er hatte sie Tag und Nacht studiert und darüber einen frühzeitigen Tod gefunden. Wenn Gilly trotzdem keine bedeutenden Werke ausführte, so hat er doch viele großartige, z. T. phantastische Entwürfe hinterlassen, deren einer den Anstoß geben sollte, daß sich Schinkel der Baukunst, und zwar der antikisierenden Baukunst widmete. Während Gilly in theoretischen Studien und maßlosen Entwürfen seinen Feuereifer frühzeitig verzehrte, hat *Karl Gotthard Langhans* (ge-



Abb. 48 Denkmal Joh. Seb. Bachs in Eisenach von Adolf Donndorf