



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Deutschland (Schadow, Rauch)

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

der Wirkung von einem Denkmal zuläßt, das er als eines seiner Volksheligtümer 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 aus³⁷⁾.



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 Canova³⁸⁾. 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)³⁹⁾. 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 gedrungenen 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)⁴⁰⁾, 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 Liebenswürdigkeit 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 „antikische“ 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
Zietendenkmal 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), Ebingen 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 mißverständenen 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 gebrach 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 emporgerungen⁴¹). 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 forttrieb, 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 ernstem 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 Billows (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 Stigl Mayer 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 ungefügigen 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 Kinderwohltäters und Waisenhausstifters Aug. Herm. Franke, der, in eine überlange Schabe 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 Erzfigur⁴²⁾ 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 Waffenruhmes. 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 Ausgeburten 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“

druck des Luftigen und Freien erreicht wird. — Oben auf hohem Postament sieht man den König einherreiten. Um den Sockel drängen sich im schmalen Zwischensockel 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

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 Ein-

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 Formgebung 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 verleugnet⁴³). 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)⁴⁴) 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 Kieß* (1802—65), der es in seinem Kampf zwischen Panther und Amazone auf der Treppenwange des Alten Museums zu Berlin (Abb. 44) verstanden hat, klassizistische Formgebung 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 her⁴⁵).

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



Abb. 44 Die Amazone von August Kieß 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 Schwaneck 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 kam⁴⁷).

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 Aufgabe lockend 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 dienen⁴⁶), 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 Landsmannes 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 hochauferichtet 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

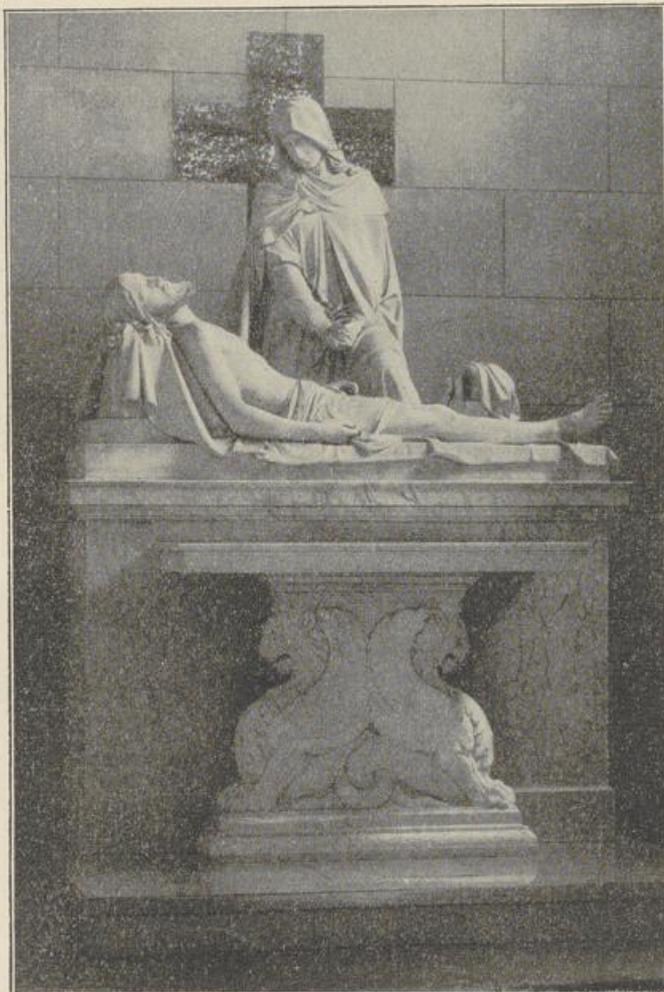


Abb. 47 Pietà von Ernst Rietschel — Potsdam, Friedenskirche
(Zu Seite 69)

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 Wicief 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 Schumanndenkmal 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 gen 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 vorgearbeitet worden.

Der Berliner Baumeister *Friedrich Gilly* 1771—1800⁴⁸⁾ 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