



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)

3. Bildnerei

Da es eine romantische Plastik so gut wie überhaupt nicht gegeben hat, muß die Bildnerei der renaissancistischen Stilstufe in ihrem Gegensatz zu der klassizistischen gekennzeichnet und verstanden werden. Sie drang nicht mehr ausschließlich auf Schönheit, sondern zum wenigsten ebenso sehr auf Wahrheit, aber sie wagte es noch nicht, der Natur mit eigenen Augen ins unerbittlich strenge Angesicht zu blicken, sondern sie sah mit den Augen der Renaissance. Immerhin ergab sich so eine ungeheure Erweiterung des Darstellungskreises. Hatte man bisher hauptsächlich männliche wie weibliche Körper von voll ausgereifter und dabei dennoch meist geschlechtslos glatter Schönheit dargestellt, so begann man sich jetzt für die unendlichen Verschiedenheiten in der Natur zu begeistern, für Knaben und Mädchen im Alter des Emporschießens vor der eingetretenen Reife wie für die Anzeichen des beginnenden Verfalls am Körper des alternden Menschen. Neben dem Schönen erschien das Charakteristische bis zum ausgesprochen Häßlichen darstellenswert. Man sah nicht mehr ausschließlich auf reine Silhouette, schöne Komposition und harmonische Gruppenbildung, sondern man begeisterte sich für jede, wie auch immer geartete Bewegung. Statt der nichtssagend glatten, an Fleisch- wie an Stoffpartien gleichmäßigen Behandlung der Oberfläche, welche die empfindlichste Schwäche aller klassizistischen Bildnerei, selbst ihrer Hauptmeister, gebildet hatte, bemühte man sich jetzt gründlich und gewissenhaft um eingehende Unterscheidung. Besonders war man auf naturgetreue Wiedergabe der an vollerblühten Frauenkörpern straffgespannten Haut erpicht, wie man es überhaupt wieder wagte, die volle sinnliche Schönheit des Weibes nach dem lebenden Modell im Bildwerke festzuhalten und sich nicht mehr mit einem matten Abglanz antiker Statuenschönheit begnügte. Mit dem endgültigen Sieg der Zeittracht drang eine virtuos stoffliche Charakteristik durch. Das Streben danach führte auch im Gegensatz zur Marmorweiße und Marmorkälte der klassizistischen Bildnerei, die auf der falschen Vorstellung von der Farblosigkeit der antiken Bildwerke beruht hatte, zur tonwarmen vielfarbigen Bildnerei. Man tönte sowohl Gips als auch Marmor, man wagte sich sogar an die Zusammensetzung verschiedener Materialien heran: dem Fleisch aus Bronze ward Gewand aus farbigem Marmor gegenübergestellt. Mit einem Wort: die in der idealistisch-klassizistischen wie in der idealistisch-romantischen Epoche gründlich vernachlässigte und hochmütig verachtete Farbe ward in dem realistisch-renaissancistischen Zeitalter, wie in der Malerei, so auch in der Bildnerei wieder in ihre angestammten Rechte eingesetzt und in ihrem vollen Wert für die künstlerische Wirkung anerkannt. Die Polychromie diente häufig zur Wiedergabe farbiger Volksstämme, der Araber wie der Neger, und fand andererseits namentlich in die Kleinskulptur Eingang, bei welcher der Materialwert stets ein kräftig Wörtlein mitzusprechen hat. Plaketten- und Medaillenkunst blühten. Die Bildnerei trat bei steigendem Wohlstand auch wieder als Gehilfin und Genossin von Kunsthandwerk und Baukunst auf; besonders aber gedieh die Denkmalsplastik, die allerdings ein recht konventionelles Gepräge erhielt. Gerade auf dieser Stilstufe brachte die Bildnerei jene unsäglich vielen und häufig so unsäglich eintönigen Denkmäler aller möglichen Helden und Geisteshelden hervor, ganz besonders aller Landesherren in aller Herren Ländern. Der Grundtyp blieb derselbe wie in der klassizistischen Epoche: Oben auf hohem Sockel die Büste des Helden bzw. der Held in ganzer Gestalt oder gar zu Pferd, rings um den Sockel herum stehende oder sitzende Figuren. Nun trat aber etwas Neues hinzu: die Rolle der Allegorie ward jetzt typisch aufgefaßten Gestalten des wirklichen Lebens übertragen, so verkörpert z. B. an *Chapus* Denkmal des früh als Held im Kriege 1870/71 gefallenen französischen Malers Regnault eine jugendliche Frauengestalt, welche dem Helden einen Kranz reicht, die Jugend — unter

der Büste des Dichters Maupassant von *Raoul Verlet* eine Pariserin im modernsten Straßenkostüm die Bevölkerung von Paris — am Sockel eines Kaiser-Wilhelm-Denkmal von *E. Wenck* in Lichterfelde nächst Berlin eine Frau mit einem Kinde das deutsche Volk. Derartige Gestalten befriedigen ästhetisch noch weniger als die viel verspotteten Idealfiguren der Weisheit, Dichtkunst und Naturwissenschaft, denn sie schieben sich zwischen die Wirklichkeit des Beschauers und die Vorstellung von dem Helden als Angehörige eines dritten und Zwischenreiches ein, von dem man nicht recht weiß, ob es diesseits oder jenseits liegt. Da sie, wie wir, dem Helden huldigen, möchten wir sie zu uns zählen, wundern uns über ihre (noch dazu häufig übernaturalistische) Bildung aus Stein oder Erz und fühlen uns schließlich aufs peinlichste ans Panoptikum erinnert.

Frankreich¹⁵⁴⁾

In Frankreich suchte sich die Bildnerei bald von der strengen Herrschaft der Antike zu befreien und verfolgte überwiegend das Streben nach lebendiger Wirkung, nach Ausdruck und Leidenschaft, selbst bis zu ausgesprochenem Naturalismus. Den Franzosen kommt in allem bildnerischen Schaffen ihr außerordentlich feines Formgefühl, ihr Sinn für wirkungsvolle Darstellung, das selbstbewußte, bis zum Theatralischen gehende Heraustreten der Persönlichkeit zustatten. Feine

formale Durchbildung, höchste technische Vollendung sind im allgemeinen die Merkmale ihrer Schöpfungen; die meisterhafte Schilderung der weiblichen Gestalt in ihrer natürlichen Anmut, in dem stark betonten sinnlichen Reiz der Erscheinung und nicht minder das geistreich und lebensvoll aufgefaßte Porträt stehen dabei im Vordergrund. Daneben wurden der Bildnerei bei der massenhaften Verwendung, deren sie sich an allen öffentlichen Gebäuden zu erfreuen hatte, eine Fülle mehr dekorativer Aufgaben zuteil, in welchen die französische Kunst nicht minder Glänzendes leistete.

In den dreißiger Jahren blühte in der französischen Bildnerei neues Leben empor, indem an die Stelle frostig antikisierender Auffassung die Unmittelbarkeit einer schlichten Naturempfindung trat. *François Rude* (1784—1855), der Delacroix der Bildnerei, mit seinem Merkur, seinem Neapolitanischen Fischerknaben (Abb. 271) zeigte den Weg, gelegentlich wie in seiner Grabstatue Cavaignacs auf dem Montmartrekirchhof herb naturalistisch, oder auch wie in dem Relief „Der



Abb. 271 Neapolitanischer Fischerknabe von François Rude
Paris, Louvre

Auszug“ des Arc de l'étoile hinreißend, gewaltig, großartig (Abb. 272): Bellona, mächtig ausschreitend und mit gewaltigen Gebärden ihr Schwert schwingend, fordert Frankreichs Söhne, über denen sie schwebt und die sie — einem mittelalterlichen Schutzmantelbild vergleichbar — durch ihre Bewegung, ihr fliegendes Gewand und ihre ausgebreiteten Flügel zu einer Gruppe zusammenfaßt, zum heiligen Kampfe fürs Vaterland auf. Die vorderste der Hauptgestalten stellt einen Mann in der Blüte der Kraft mit wallendem Haupt- und Barthaar, von edler, kühner Gesichtsbildung und kraftvollem Körperbau dar, eine herrliche, echt galische Erscheinung. An den Mann, ihm begeistert ins Auge schauend und von ihm an der Schulter gefaßt, reiht sich der Knabe-Jüngling, der in der voll entfalteten Pracht seiner geschmeidigen, sehnigen Glieder einherschreitet. Den Beschluß bildet der seine Kräfte fest zusammenfassende ältere Mann. Alles ist Bewegung, Fluß, Leben, aufs höchste gesteigerte Leidenschaft. Das Ganze eine steinerne Verkörperung der Marseillaise:

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé.

Mit seinem Auszug (1836) hat Rude den dramatisch-pathetischen Ton angeschlagen, welcher die gesamte französische Denkmals- und große Dekorationsplastik dieser Stilstufe kennzeichnet und auch im Ausland, in Deutschland, ganz besonders in Berlin bis auf Reinhold Begas herab widerklingen sollte. Während dieses steinerne Pathos uns nun in Deutschland gar zu häufig den peinlichen Eindruck des Gespreizten und Übertriebenen macht, wirkt es in Frankreich, wo es Natur ist und dem Volkscharakter entspricht, meist hinreißend und überwältigend. Mit Rude wetteifert der etwas jüngere *Francisque Duret* (1804—65), der in seiner Bildnisstatue der Rachel, seinem Neapolitanischen Tänzer, seinem Neapolitanischen Improvisator (von dem sich im Leipziger Museum eine Wiederholung aus Bronze befindet), Werke voll feinen Naturgefühls geschaffen hat. Von ihm rührt auch die Fontaine St. Michel zu Paris her. Neben diesen war der Genfer *James Pradier* (1792—1852), der Schöpfer des Genfer Rousseau-Denkmal, hauptsächlich in der anmutigen Darstellung weiblicher Schönheit ausgezeichnet, die er durch meisterhafte Marmorbehandlung glänzend zur Geltung brachte; alle seine Gestalten, die Grazien, Venus, Bacchantin, Flora, die Viktorien für das Grabdenkmal Napoleons I. u. a. sind hauptsächlich des sinnlichen Reizes und nicht etwa mythologischer Rücksichten wegen geschaffen. Eine durchaus selbständige Richtung verfolgte *P. J. David von Angers* (1793—1856), welcher das Relief für das Giebelfeld des Pantheons, die Marmorstatue Condés im Schloßhofe zu Versailles, das Standbild Corneilles in Rouen, das Gutenbergdenkmal in Straßburg geschaffen, besonders aber als Schöpfer von Bildnisbüsten, auch nach deutschen Männern, wie Goethe, A. von Humboldt, Dannecker, Rauch, Berühmtheit erlangt hat. Als Schüler Pradiers zeichnete sich *Eugène Guillaume* (geb. 1822) aus, der sich von der sinnlichen Richtung seines Vorbildes zu einer ernsteren Auffassung im Sinne altrömischer Skulptur wandte und namentlich durch zahlreiche meisterhafte Bildnisse (so besonders Napoleon I.) auszeichnete. Neben ihm ist auch *Henri Chapu* (1833—91) mit seiner innig und schlicht empfundenen knienden Jeanne d'Arc und seinem Regnault-Denkmal (vgl. S. 323) zu nennen¹⁵⁵.

Eine zahlreiche Schule schloß sich der Richtung Davids an und gewann immer mehr die Herrschaft. So *Carrier de Belleuze* (1824—87), aus dessen Werkstatt Rodin hervorgehen sollte, mit seiner malerisch aufgefaßten Madonna für St. Vincent de Paul, ferner *Charles Cordier* (1824—87), der die malerische Welt des Morgenlandes für die Plastik eroberte, namentlich aber *Jean Baptiste Carpeaux* (1827—75), der Werke von hinreißender Lebendigkeit schuf, wie den Neapolitanischen Fischerknaben oder die berühmte Gruppe des Tanzes an der Neuen

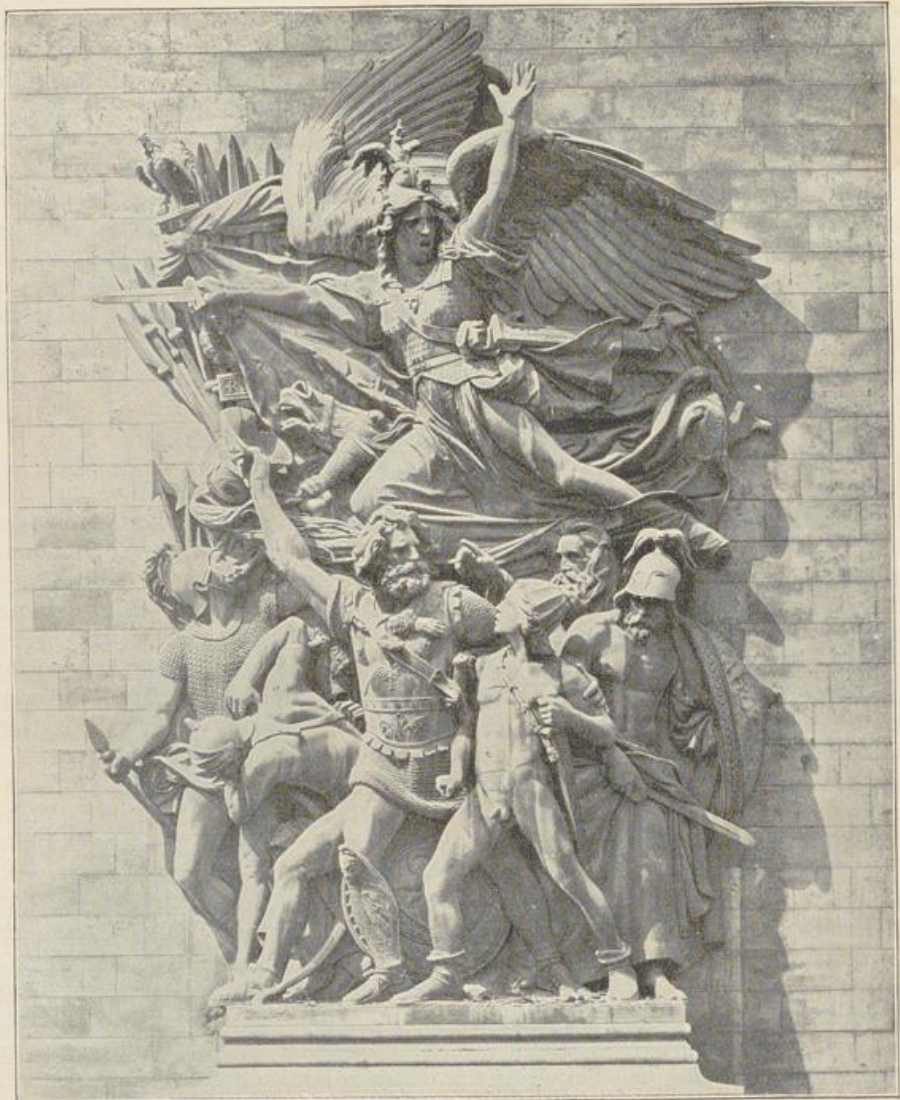


Abb. 272 Der Auszug von François Rude am Arc de l'Étoile in Paris (Zu Seite 325)

Oper (Abb. 273), „in der die süße Wonne und die wollüstige Raserei des Cancans packend wiedergegeben ist. Den geflügelten Genius, der mit leidenschaftlichem Zuruf die Weiber anzufeuern scheint, umkreisen Bacchantinnen in toller Lust mit wehenden Locken. Jauchzend wiegen sie den nackten Leib in den breiten Hüften, während der hüpfende Fuß kaum den Boden berührt. Die einen lächeln selig, wie umstrickt vom Rhythmus des Tanzes, den anderen läßt das erhitzte Blut heißes Verlangen aus den Augen blitzen, während die Lippen sich voll Begierde öffnen. Überall herrscht Rubenssche Lebenslust, gemischt mit einer starken Dosis Rokoko-lüsternheit“ (Schmid). Von höchster Meisterschaft und lebensprühender Frische zeugen zahlreiche Bildnisbüsten Carpeaux', z. B. die ganz ausgezeichnete Büste Gérômes. Namentlich verstand es aber der Künstler, die etwas dekadente Anmut der Damen des zweiten Kaiserreiches wiederzugeben. Weiterhin ist *François*

Jouffroy (1806—82) vorzüglich als Führer einer zahlreichen Schule zu erwähnen, aus welcher *Alexandre Falguière* (1831—1900) als ein vortrefflicher Aktbildhauer hervorgegangen ist. Außerdem sind etwa noch *René de Saint-Marceaux* und *Antoine Mercié* als Vertreter eines ins Malerische strebenden durchgebildeten Naturalismus zu nennen. Von *Mercié* rührt die Gruppe „Gloria victis“ im Mittelhof des Pariser Stadthauses und jene andere berühmte im Tuileriengarten her, die dem Revanchege danken geweiht war: Eine junge Elsässerin in der kleidsamen Tracht ihrer Heimat nimmt einem französischen Soldaten, der zu ihren Füßen zusammenbricht, das Gewehr aus der Hand und schaut trotzig zum Feinde — zu Deutschland hinüber, während der Soldat krampfhaft in die Falten ihres Kleides hineingreift, auch im Tode von ihr nicht lassen will. Jüngling und Jungfrau sind in den Linien der geschickt aufgebauten und stürmisch bewegten Gruppe zu einer Einheit verbunden, wie Frankreich und Elsaß

nach französischer Auffassung unauflöslich zusammengehören. Unter den Tierbildnern behauptete der geniale *Antoine Louis Barye* (1795—1875) den ersten Rang. Seine Bronze-Kleinplastiken voll Naturwahrheit und Formenschönheit pflegte man in Paris überall dort anzutreffen, wo echte Kunst vereinigt war. Neben ihm sind *Auguste Cain* und *Louis Navatel*, genannt *Vidal*, zu erwähnen, der, trotzdem er das Unglück hatte, zu erblinden, Tierfiguren von größter Lebenswahrheit geschaffen hat. Von *Emanuel Frémiet* (geb. 1824, gest. 1910) ist der wundervoll der Natur abgelauschte Hund (Setter) auf der Außentreppe des Luxembourg-Museums hervorzuheben, der sich den Verband von seiner verletzten rechten Vorderpfote mit dem Maul abzureißen sucht (Bronze, „fendu par Eugène Gouon“). *Frémiet* ragt aber nicht nur als Tierbildhauer und als Schöpfer der großen Reliefs für das naturgeschichtliche Museum hervor, sondern er hat sich — ein Geist von großer Vielseitigkeit — auf den verschiedensten Gebieten bewegt, Statuetten und Reiterstatuen gearbeitet. Wir brachten bereits in Abbildung 149 *Frémiets* Denkmal des Malers und Zeichners *Raffet* mit der Figur eines *Tambours* am Sockel. Das



Abb. 273 Der Tanz von Jean Baptiste Carpeaux
an der Fassade der Großen Oper zu Paris

Denkmal, in einem der kleinen Louvregärten aufgestellt, ist in dem auf S. 323 gekennzeichneten Typus gehalten. Interessant ist Frémiets Monument des spanischen Malers Velasquez, hoch zu Roß, gleichfalls in einem der Louvregärten. Prachtvoll seine Jeanne d'Arc, in Paris auf der Place de Rivoli an der Rue de Rivoli aufgestellt, mit der Standarte in der hoch erhobenen Rechten auf großem schweren Pferde, das im Vorschreiten begriffen ist und von seiner Reiterin mit Schenkel- und Zügelhülsen energisch zusammengestellt wird. Dem beigezäumten Kopf des Pferdes entspricht der zusammengeknottete Schweif, dem emporgehobenen linken Vorderbein das erhobene rechte Hinterbein. So ist alles geschehen, um die großartige plastische Komposition bewegt und lebensvoll, zugleich aber als ein in sich geschlossenes Kunstwerk zu gestalten.

Paul Dubois (1829—1905) hat eine ähnliche Reiterstatue der Jungfrau von Orléans geschaffen (Abb. 274). Auf einem mächtigen, mit dem rechten Vorderfuß und linken Hinterfuß flott ausgreifenden Schlachtroß sitzt mit gezücktem Schwert die schlanke und dennoch volle Jungfrauengestalt, deren ausgeprägt weibliche Formen selbst unter dem gotischen Panzer hervortreten. Die Jungfrau und noch mehr ihr Pferd ist von zuckendem Leben erfüllt, dazu von vortrefflicher stofflicher Charakteristik. Auch das schwierige Problem, Roß und Reiterin zu einer geschlossenen, in den Linien gut zusammengehenden Gruppe zu vereinigen, ist glänzend gelöst. Dadurch, daß der Schweif des Pferdes wie vom Wind zurückgeweht erscheint, die Jungfrau den Arm mit dem Schwert zurücknimmt und dieses schräg nach oben richtet, die Füße des Pferdes aber alle vier nach hinten weisen, wird der mächtigen Vorderhälfte des Tieres und seinem energischen Vorwärtstreben ein glückliches Paroli geboten und eine wundervolle pyramidale Komposition erreicht. Nur das Gesicht der Jungfrau erscheint gegenüber den mächtigen Formen des Rosses klein und unbedeutend, wie es eben bei einer in naturwahren Verhältnissen wiedergegebenen Reiterfigur nicht anders sein kann. Es gibt eine Variante dieser Reiterstatue, der ein anderer Pferdetypos zugrunde liegt: der Hals ist kräftiger gebogen, mehr Schwanenhals, und das Tier trägt den Schweif noch höher. Außerdem fehlen Vorder- und Hinterzeug.

Dubois liebte die Formen des noch nicht voll entwickelten menschlichen Körpers und schloß sich dementsprechend, z. B. in seinem berühmten florentinischen Säger, der italienischen Frührenaissance an. Glücklich und geschlossen im Umriß, reizvoll in Erfindung und Bewegung ist die mütterliche Erziehung (Abb. 275) von *Eugène Delaplanche* (1836—91). Als Vertreter der vielfarbigen Bildnerei seien endlich *Charles Cordier* und der Maler *Gérôme*, als Vertreter der Medaillen- und Plakettenkunst *Chaplain* und *Roty* genannt.

Die übrigen Länder

(außer Deutschland und Österreich)

Die belgische Bildnerei bewegte sich meistens in ähnlichen Geleisen wie die französische, auch haben ihre Künstler zum Teil ihre Ausbildung in Paris erhalten. Zu den angesehensten Meistern gehörte *Willem Geefs* (1806—83), der mit seinem Bruder und einigen anderen Künstlern die Bildwerke an dem Nationaldenkmal in Brüssel gearbeitet hat. Überhaupt nahm in Belgien die Plastik, wie die Malerei, lebhaften Anteil an dem Aufschwung des nationalen Bewußtseins infolge des Befreiungskampfes. Geefs hatte u. a. das Denkmal für die Opfer der Revolution von 1830 auf dem Märtyrerplatze sowie das Grabmal des Grafen Mérode für die Kathedrale auszuführen. Außerdem rühren von ihm die Standbilder für Rubens zu Antwerpen und für Grertry zu Lüttich her. Eines seiner reichsten



Abb. 274 Die Jungfrau von Orléans von Paul Dubois

Werke ist die prachtvolle Kanzel für die Kathedrale daselbst. Willems Bruder, *Joseph Geefs* (1808—60), der in Paris studiert hatte, war bei der Ausführung des Nationaldenkmals beteiligt, ferner schuf er die Reiterstatuen Leopolds I. für Brüssel



Abb. 275 Mütterliche Erziehung von Eugène Delaplanche
Kopenhagen (Zu Seite 328)

seinen Platz in der Loggia dei Lanzi zu Florenz als Gegenstück zu Giovanni Bolognas Raub der Proserpina wohl verdient¹⁵⁰). Als Beispiel dafür, daß, wie in Deutschland, so auch in den übrigen Ländern im 19. Jahrhundert eine wahre Denkmalswut herrschte, die sich besonders auf dieser Stilstufe der Plastik und zwar zumeist in künstlerisch gleichgültigen Werken Luft machte, wird das Denkmal Garibaldis von *Em. Gallori* an der Passeggiata Margherita in Rom hier abgebildet (Abb. 276).

In England, das in dieser Epoche so wenig wie in der vorausgegangenen oder in der folgenden auf dem Gebiete der Bildnerei Besonderes geleistet hat, wurde die renaissancistische Bewegung durch den Franzosen *Jules Dalou* (1838—1902) eingebürgert, der, ein genialer Schüler Carpeaux', wegen seiner Teilnahme an der Kommune aus Frankreich flüchten mußte und eine Anstellung als Professor am Royal College of Arts erhielt. Von englischen Bildhauern seien wenigstens *Hamo Thornycroft* (geb. 1850) und *Onslow Ford* (1852—1902) genannt. Thornycrofts „Gordon“ auf Trafalgar Square gehört zu den wenigen Denkmälern in London, die auf den ersten Blick fesseln und auch bei erneuter Prüfung siegreich standhalten.

und Wilhelms II. für den Haag, sowie die des heil. Georg. Außerdem arbeitete er manch Bildwerk idealen Genres. In ähnlichen Aufgaben eines naiv anmutigen Gebietes bewegte sich *Karl August Fraikin* (1819—93), der für Ostende das Grabmal der Königin der Belgier und für Brüssel das Doppelstandbild der Grafen Egmont und Hoorn schuf. Weiter ist der in Rom gebildete *Eugen Simonis* (1810—82) zu nennen, der außer Marmorwerken idealen Genres für Brüssel die Reiterstatue Gottfrieds von Bouillon ausführte.

In Italien zeichnete sich namentlich *Giovanni Dupré* (1817—82) durch edle Empfindung aus. In diesem Sinne ist seine häufig abgebildete Marmorgruppe der Pietà auf dem Friedhof von Siena berühmt geworden. In Mailand ist *Vincenzo Vela* (1822—91) hervorzuheben, dessen Napoleon auf St. Helena tiefe Empfindung und edle Durchbildung verrät. Als *Pio Fedis* (1815—92) Hauptwerk gilt der „Raub der Polyxena“, der durch Kühnheit der Auffassung und Gruppierung

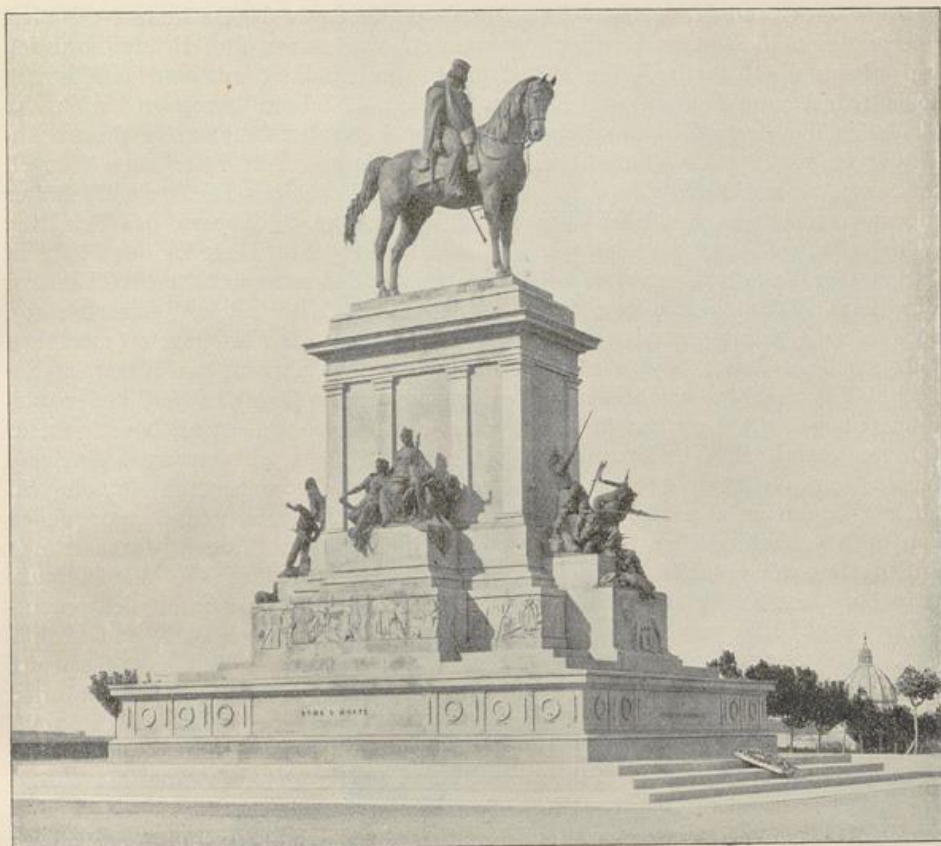


Abb. 276 Denkmal Garibaldis in Rom von Em. Gallori

Deutschland und Österreich

Der vollständige Bruch mit der Antike ward in Deutschland von *Reinhold Begas* (geb. 1831, gest. 1911)¹⁵⁷⁾ vollzogen, einem Berliner Künstler. Die Berliner Bildnerei hat den größten Teil Deutschlands mit Denkmälern versorgt, wie auch das ganze Jahrhundert hindurch gerade auf der Plastik das Schwergewicht der Berliner Kunst beruhte. Begas galt seinerzeit für einen großen Kunstrevolutionär, weil er sich an den Barock der Michelangelo und Bernini anschloß. Eine Nachahmung der italienischen Renaissance-Bildnerei im engeren Sinne hat es im 19. Jahrhundert auf deutschem Boden überhaupt nicht gegeben. Leidenschaft um jeden Preis, Streben nach wirksamer Wirklichkeit, Bewegung im einzelnen und in den Massen, malerischer Gesamteindruck: das waren die Ziele, denen Begas nachjagte.

Reinhold Begas war wohl selbst Berliner Kind, allein seine Familie stammte väterlicherseits aus Spanien, mütterlicherseits aus Schweden¹⁵⁸⁾. Väterlicher- wie mütterlicherseits aber floß Künstlerblut in seinen Adern. Sein Vater, der Maler Karl Begas d. Ä. (1794—1854), war auf der Berliner Jahrhundertausstellung mit gediegenen Bildnissen vertreten. Seine Mutter war die Tochter des Schloßbau-

meisters Bock, und deren Großvater hatte als Bildhauer an der Decke in der Bildergalerie des Schlosses zu Berlin mitgearbeitet. Von seinen fünf Brüdern wurden drei gleichfalls Künstler. Ihn selbst trieb von Kindheit an eine tief innere Leidenschaft zum Formen und Kneten. Mit zwölf Jahren bezog er bereits die Akademie, für deren Direktor Schadow er sich begeisterte und unter dessen Anleitung er zeichnen und im Aktsaal modellieren lernte. Auf väterlichen Wunsch kam er später zu Rauch, ohne daß sich ein innigeres Verhältnis herüber und hinüber angespannen hätte. Ein Christusmedaillon des jungen Bildhauers, das Friedrich Wilhelm IV. zufällig im Atelier von dessen Vater erblickte, bestellte der König in Marmor für die Potsdamer Friedenskirche, und mit den so erworbenen 1000 Talern fuhr Reinhold Begas in einem Sitz bis nach Rom. Hier trat er Feuerbach und Böcklin nahe, turnte, spazierte, spielte Boccia, zechte, sang im Quartett mit ihnen und genoß in ihrem Kreise alle jene Reize, welche italienische Kunst, italienisches Menschentum und italienischer Himmel auf empfängliche Nordländer ausübten, und ein Abglanz von diesem sonnigen Jugendglück liegt auch auf seinem späteren Schaffen. Wundervoll ist die Schilderung, die er vom Aussehen und Wesen seines großen Freundes Böcklin entwirft, der seinerseits damals ein äußerst interessantes Doppelbildnis von Begas und Lenbach gemalt hat: neben dem altbayerisch derben Maler, der aus tiefliegenden Augen durch runde Brillengläser über seinen struppigen Bart hinweg scharf in die Welt schaut, der schöne, im Ausdruck fast etwas süßliche Berliner Bildhauer mit der prachtvollen Stirnbildung und dem wohlgepflegten, sanft gewellten Bart- und Haupthaar. Neben Begas hatten damals in Rom die französischen Bildhauer Carpeaux und Dubois ihre Werkstatt. Von alter Kunst übte anfangs die Antike den größten Eindruck auf ihn aus. Erst, als er durch ihr Studium hindurchgegangen, begeisterte er sich für Michelangelo und Bernini, auch für Canova. Damals modellierte er eine Badende in kleiner Figur und verkaufte das Modell an einen Bronzegießer. Diese Badende soll jetzt noch in römischen Kunsthandlungen als pompejanische Bronze gelten, von Engländern und Amerikanern zu Hunderten gekauft worden, ja sogar als Cellini oder Giovanni da Bologna einstmals beinahe ins Berliner Museum eingezogen sein. Von Rom wurde Begas mit Böcklin zusammen nach Weimar berufen, kehrte aber bald wieder nach Rom zurück, um schließlich sein Leben im wesentlichen in seiner Geburtsstadt Berlin zu verbringen. Die allgemeine Aufmerksamkeit hat er zuerst durch seine nackten Frauengestalten auf sich gezogen. Er ging damit nicht auf tektonische, sondern auf malerische Schönheit, nicht auf Aufbau, sondern auf stoffliche Charakteristik, Bewegung, mit einem Wort: auf lebensvolle Wiedergabe des wirklichen Lebens aus. Begas war seit Schadow der erste deutsche Bildhauer, dessen nackten Frauengestalten man es ansieht, daß dazu nicht antike Statuen, sondern Frauen von Fleisch und Blut Modell gestanden. Und dieser große Körperbildner erwies sich zugleich als ein ausgezeichnete Porträtbildhauer. Von seinem gesamten Werke ist gerade seinen Bildnisbüsten ein unbedingtes Nachleben sicher. Mit vortrefflicher stofflicher Charakteristik verbindet sich hier glückliche Komposition, hinreißende Augenblicklichkeit der Auffassung und doch zugleich eine erschöpfende Erfassung des Bleibenden in der Persönlichkeit des dargestellten großen Mannes. Das gilt z. B. von seiner Büste Moltkes in der Berliner Nationalgalerie, es gilt auch von seiner Büste Adolph Menzels ebendasselbst: „Fast halbe Figur, im Hausrock und Halstuch, ernst vor sich hinblickend, die zur Brusthöhe erhobene linke Hand deutend bewegt.“ Begas' Schillerdenkmal gehört zu den besten Berliner Denkmälern, wie auch zu den besten Schillermonumenten (Abb. 277). Einige Treppenstufen führen zu einer niedrigen Brunnenschale, auf der vier weibliche Gestalten sitzen,

Allegorien der vierfachen Begabung des Dichters: vorn links die Lyrik, jung und schön; rechts das Drama, älter, gereifter, gespannt in Haltung und Gesichtsausdruck und mit einem halb versteckt in der Rechten gehaltenen Dolch; hinten die Geschichte, welche die Namen der großen Männer in ihre Tafeln eingräbt; und die tief verhüllte, sibyllenartige Gestalt der Philosophie. Alle vier gleich charakteristisch für die malerische Auffassung des Künstlers, der in reicher Bewegung und kräftigen Kontraposten schwelgte, wie für das äußerliche Allegorisieren der Bildnerei auf dieser Stilstufe. — Aus der Brunnenschale des Denkmals erhebt sich der Sockel, auf dem der Dichter selbst steht. Das linke Bein ist Standbein, das rechte Spielbein. Er erfaßt sein lang nachschleppendes Gewand mit der Rechten und drückt mit der Linken eine Papierrolle an die Brust. Allen Linien der Figur ist Streben in die Höhe, ein Zug nach oben eigen, und der Dichter selbst blickt mit einem zugleich willenskräftigen und schwärmerischen Aus-

druck gen Himmel. Das Denkmal paßt ausgezeichnet auf seinen Platz vor dem Schinkelschen Schauspielhaus, wie es sich auch vorzüglich in das Gesamtbild der Reichshauptstadt einfügt, wo es im Kriegs- und Siegesjahr 1871 enthüllt wurde. Vornehm und großartig, wie die Stadt Berlin in ihren besten Partien, fehlt ihm dagegen jedwede Herzlichkeit, alles Innige und Sinnige kerndeutschen Wesens. Es fehlt jegliche süddeutsche Nuance. Begas hat eine abstrakte Idealdarstellung von dem Dichter des Don Carlos und der Götter Griechenlands gegeben, wie ihn sich etwa damals der schwärmerisch veranlagte Berliner lediglich nach Schillers Werken vorstellen mochte. Und man kann sich unwillkürlich des Lächelns nicht erwehren, wenn man sich die menschliche Persönlichkeit des Mannes vergegen-



Abb. 277 Das Schillerdenkmal von Reinhold Begas vor dem Berliner Schauspielhaus



Abb. 278 Das Schillerdenkmal in Stuttgart von Bertel Thorwaldsen

wärtigt, der da oben, in edlem Marmorstein ausgehauen, stolz und steif vor uns steht, des Mannes, der so leidenschaftlich gern Tarock gespielt und sein Leben lang unverfälscht schwäbische Mundart gesprochen hat. Ungleich traulicher und inniger zum Herzen sprechend wirkt da doch in der Hauptstadt der schwäbischen Heimat Schillers das bescheidene Bronze-standbild von Thorwaldsen des nachdenklich vornüber gebeugten Dichters, inmitten seiner lebenswürdig malerischen Umgebung, zwischen den alten individuellen Häusern, bei der trauten, lieben Stiftskirche, abseits vom Lärm der Hauptstraße (Abb. 278).

Begas' Bedeutung besteht in der Einzelgestalt, sei es männliches Bildnis, sei es weiblicher Akt. Schon seine aus je zwei Figuren bestehenden Gruppen, wie Merkur und Psyche, Der Raub der Sabinerin, Der elektrische Funke werden nicht gleich

hoch anerkannt, geschweige denn seine vielfigurigen, weitschichtigen Brunnen und Denkmäler. Es fehlte ihm an der geistigen Kraft, Vieles zu einem organischen Ganzen zusammenzufassen, und er ersetzte die mangelnde Größe der Auffassung durch äußerliche Großartigkeit. Trat dieses Streben schon bei seinem Schloßbrunnen zu Berlin (vom Volkswitz nach dem damaligen Oberbürgermeister Forkenbeck „Forkenbecken“ genannt) trotz aller böcklinisch frohen Einzelzüge störend zutage, so noch mehr bei dem Kaiser-Wilhelm-Denkmal gegenüber dem Berliner Schlosse (Abb. 279). Die Grundform ist eine Fortbildung des Schlüterschen und Rauchschen Typus (vgl. Abb. 43): ein Reiter hoch oben auf reichverziertem Sockel. Bei Schlüter ist der Sockel niedrig, der Schmuck bescheiden, aber ausdrucksvoll. Bei Rauch der Sockel höher, der Schmuck quantitativ reicher, qualitativ ärmllicher. Bei Begas ist der Sockel ungeheuer in die Höhe gewachsen, zugleich erstrecken sich seine unteren Ausläufer weit heraus, so daß sie einer zusammenfassenden Hintergrundarchitektur bedürfen. Trotzdem kann das Denkmal doch nicht als einheitliche Gesichtsvorstellung gefaßt werden. Die Schmuckmotive haben sich wohl der Zahl nach vermindert, sind aber an Größenausmaß im einzelnen be-



Abb. 279 Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin von Reinhold Begas

deutend gewachsen. Die Schlüterschen vier Eckfiguren der Gefesselten sind bei Rauch zu Reitern geworden, bei Begas aber haben sie zwiefache Gestalt erhalten, indem sie einmal zu Siegesgöttinnen wurden, die auf Kugeln einher-schweben (übrigens mit starker Anlehnung an Rauchsche Empire-Auffassung), sodann zu den hockenden oder vorschreitenden Löwen, welche die Waffentrophäen, sie mit ihren Leibern deckend, bewachen. Ist schon der Platz des Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf der eigens zu diesem Zweck in die Spree hineingebauten Halbinsel so unglücklich wie möglich gewählt — das Denkmal mit seiner großmächtigen Säulenhalle kann man von keinem Standpunkt aus recht übersehen —, so läßt sich andererseits von der schlichten menschlichen Persönlichkeit des durch seltene Charaktereigenschaften hervorragenden Königs auch nicht der leiseste Hauch verspüren. Dagegen wurde die Wehrhaftigkeit des neu erstandenen Deutschen Reiches, zu dessen erstem Kaiser dieser König gekürt ward, in den Waffentrophäen- und Löwengruppen geradezu glänzend zum Ausdruck gebracht. Ebenso die leider etwas äußerliche Großartigkeit dieses Deutschen Reiches. Was die Einzelheiten anbelangt, so wirkt der ungeschlachte Kriegsgott, der sich auf den Treppenstufen, man kann nicht anders sagen als: herumklümmelt, geradezu fürchterlich. Stilistisch verfehlt sind auch die Reliefs. Mit dem Kaiser-Wilhelm-Denkmal ist Begas in künstlerischer Beziehung auf die schiefe Ebene gelangt. Wenn dieses Denkmal trotzdem und bei all seinen Fehlern

immer noch einen äußerlich imponierenden Eindruck macht, so läßt sich selbst dieses Lob seinem Bismarckdenkmal vor dem Reichstagsgebäude nicht mehr spenden. Hier fallen die Massen gänzlich auseinander, die Allegorie erscheint gequält, unverständlich, der große Kanzler ist recht klein aufgefaßt.

Die Bildnerei im Sinne der späteren Kunst des Begas, die Malerei in dem Werners und die aufgedonnerte Baukunst mit palastartigen Scheinfassaden vor ungeheuerlichen Mietskasernen, in denen glänzend ausgestattete Treppenhäuser und schmucküberladene Empfangszimmer den breitesten Raum einnehmen, während dürrtliche Schlafstuben nach engen Lichthöfen hinausliegen, sind aus einem Geiste heraus geboren, aus dem Geiste der äußerlichen Prachtentfaltung und des protzigen Emporkömmlinggeschmacks, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, namentlich nach dem Milliardensegnen des französischen Krieges und im Zusammenhang mit dem überhasteten, auf Kosten der Landwirtschaft und des Handwerks erfolgten industriellen Aufschwung allüberall in Deutschland schier unheimlich breit machten, namentlich in dem reichshauptstädtischen Berlin und noch mehr in der verhältnismäßig noch reicheren Nachbarstadt Charlottenburg. Dieser neu- und großberliner Kunstgeist unterschied sich sehr zu seinem Nachteil von dem, wenn auch hier und da etwas einfachen und nüchternen, so doch stets vornehmen Altberlinertum Schinkelscher Richtung. Dieser neue Geist enthielt verzweifelt wenig deutsche Innigkeit, dafür außerordentlich viel rednerisches Pathos. Indessen hieße es Reinhold Begas bitter unrecht tun, wollte man ihn bedingungslos mit der eben gekennzeichneten Baukunst und mit der Malerei eines Anton von Werner gleichstellen. Begas steht höher als dieser und erst recht höher als jene. Nur *ein* hervorstechender Zug seines künstlerischen Wesens sollte durch jenen Vergleich hervorgehoben werden: das schönrednerische Pathos, das er als Bildhauer an den Tag legte. Dagegen haben die von dem Bildhauer Reinhold Begas gemalten Bildnisse seiner Schwiegermutter sowie Lenbachs auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung im Jahre 1906 freudiges Erstaunen erregt durch ihre schlichte Auffassung wie ihre psychologisch tief eindringende Charakteristik.

Reinhold Begas gilt uns auch als der verantwortliche Herausgeber jener steinernen Bilderchronik, durch welche Kaiser Wilhelm II. in der *Siegesallee* des Berliner Tiergartens seine Ahnen zu verherrlichen befahl. Gegen den Gedanken an sich läßt sich nichts einwenden, wenn er auch nicht so edel und erhaben war wie diejenigen Ludwigs I. von Bayern, der bei derartigen geschichtlichen Rückblicken und Verherrlichungen durch die Mittel der Bildnerei nicht in erster Linie auf seine eigenen Ahnen, sondern auf alle um sein engeres Vaterland oder gar auf alle um ganz Deutschland verdienten großen Männer abzielte. Die künstlerischen Kräfte und namentlich die Geldmittel standen dem Deutschen Kaiser am Ende des 19. Jahrhunderts freilich ungleich reichlicher zur Verfügung als dem bayerischen König um dessen Mitte. Welche Summe von Geld, welche Summe von eigens zu diesem Zweck ausgegrabener geschichtlicher Gelehrsamkeit, welche Summe von künstlerischer, um nicht zu sagen: handwerklicher Fertigkeit ist nicht zwischen Siegestsäule und Roland in Marmor niedergelegt worden! — Aber die Aufgabe war zu eng gesteckt, der Erfindung des Künstlers war zu wenig Spielraum gelassen. — Immer und immer wieder der stehende Fürst, im Halbkreis herumlaufend die Bank mit den beiden Hermen, in denen die wichtigsten Helfer des Fürsten verewigt werden sollten! — Bei dieser Anordnung erhielt der erste beste Joachim oder Otto ebensoviel Kubikmeter Marmor wie der Große Kurfürst oder gar der Große König zugemessen, wurden geistige Größen zu Handlangern irgendeines unbedeutenden Fürsten herabgewürdigt! — Auch Michelangelo und Raffael hatten ganz bestimmte Aufgaben im oft sogar höchst selbststüchtigen Interesse der Päpste zu lösen, aber in Erfindung und Ausführung waren sie frei. Hier

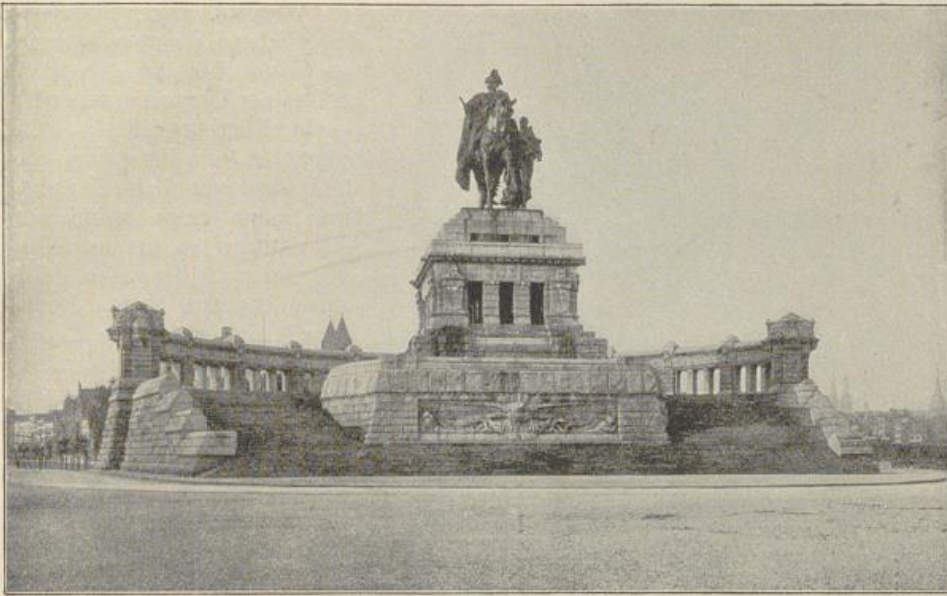


Abb. 280 Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal am Rheineck bei Koblenz
von Bruno Schmitz und Emil Hundrieser
(Zu Seite 338)

dagegen waren der künstlerischen Einbildungskraft des Bildhauers von allem Anfang an die Flügel gestutzt und ihr der freie Aufflug gen Himmel unmöglich gemacht. Die Denkmäler der Siegessäle sind unter sich an künstlerisch-technischer Bedeutung recht verschieden. Zu den verhältnismäßig besten zählen diejenigen von *Adolf Brütt* (geb. 1855), der auch sonst Tüchtiges geleistet hat (Eva, Schwerttänzerin, die Gruppe „Gerettet“).

In dem Roland sollte gleichsam ein bürgerlicher Ausgleich gegen die fürstliche Herrschergewalt geschaffen werden, die in den Gestalten der Siegessäle verkörpert ist. Die Rolandsäulen waren einst in niedersächsischen und brandenburgischen Städten Wahrzeichen städtischer Freiheit, namentlich dessen, daß der Stadt der Blutbann zustand. Wenn demgemäß die gedankliche Berechtigung einer Rolandsäule im damaligen Berlin mehr als zweifelhaft war, so paßt das tatsächlich errichtete Denkmal in künstlerisch-formaler Beziehung durchaus nicht auf den Platz, auf dem es errichtet wurde. Die alten Rolandsäulen wurden unmittelbar vor dem Rathaus errichtet und dementsprechend ausschließlich für Vorderansicht berechnet. So ward nun auch der neue Berliner Roland in altertümlicher Auffassung stilisiert, dabei aber an einem Knotenpunkt mehrerer Straßen aufgestellt! — Dort hätte ein Denkmal hingehört, das nach allen Seiten bedeutende und einander annähernd gleichwertige Ansichten geboten hätte. In diesem Sinne war der Vorgänger des Berliner Roland, der „verflossene“ Wrangelbrunnen, für jenen Platz ungleich geeigneter. In dem buntfarbigen Roland sollte ferner künstlerisch den marmorweißen Statuen der Siegessäle ein Paroli geboten werden — ein Gegensatz, der sich aber nichts weniger als angenehm bemerkbar macht. Auch koloristisch ist der Roland durchaus mißlungen. Noch ungünstiger als Allee und Roland wirken die Denkmäler des Kaisers und der Kaiserin Friedrich vor dem Brandenburger Tor. Gerade gegenüber dem schlicht vornehmen Säulentor tritt der geringe künstlerische Wert jener beiden Denkmäler besonders grell, ja geradezu beschämend hervor.

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



Abb. 281 Relief vom Wiener Mozartdenkmal
von Viktor Tilgner

Was soll man vollends zu dem Richard-Wagner-Denkmal von *Gustav Eberlein* (geb. 1847) im Berliner Tiergarten sagen? — Gewiß, Eberlein ist ein Bildhauer, der sein Handwerk versteht, eine männliche Gewandfigur oder einen weiblichen Akt naturgetreu zu modellieren vermag. Dagegen fehlt seinem Richard-Wagner-Denkmal alle und jede Größe, Eigenart, Poesie und Vornehmheit der Auffassung. Als in des neu geeinten Deutschlands reich aufblühender Hauptstadt dem bedeutendsten deutschen Tondichter des letzten halben Jahrhunderts ein Denkmal gesetzt wurde, da hätte diese Aufgabe nicht einem Eberlein, sondern einem der größten Bildhauer übertragen werden müssen, die nicht nur der Berliner, sondern der deutsche Boden überhaupt getragen hat: einem Hildebrand oder Klinger! — — —

Am Einfluß der Mosel in den Rhein, am „Rheineck“ bei Koblenz erhebt sich ein gewaltiges Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms (Abb. 280). Es macht einen eigenen Eindruck, zwischen den ziehenden Wogen den alten Kaiser im ehernen Abbild einherreiten zu sehen! — Das Bildwerk rührt von *Emil Hundrieser* her, die Architektur von *Bruno Schmitz*, einem Künstler von großer Selbständigkeit, dem es wie hier, so auch in seinen beiden anderen großen Kaiserdenkmälern auf dem Kyffhäuser und an der Porta Westfalica sowie im Entwurf zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal wahrhaft gelungen ist, den deutschen Siegen von 1813, 14, 15 und 1870/71 monumentalen Ausdruck zu verleihen. „Es liegt das Schwergewicht auf der Erzielung eines starken einheitlichen Eindrucks, auf einer entschiedenen Betonung der Größe gegenüber dem bisher namentlich in der Nachahmung des Barock vorherrschenden Reichtum. Man kann sich nicht stärkere Gegensätze denken als zwischen Schmitz' Kaiserdenkmälern und dem des Begas für Berlin...“¹⁵⁹⁾

Geschmackvoller in der Anordnung, namentlich aber behaglicher und lebenswürdiger als Begas war sein Wiener Zeit- und Kunstgenosse *Viktor Tilgner* (geb. 1844 in Preßburg, gest. 1896). Er bildete sich weniger an Michelangelo und Bernini, als am einheimischen Wiener Barock und Rokoko. Überhaupt beruht seine Stärke darin, daß er sich an die vaterländische Überlieferung anschloß und im heimischen Boden kräftig Wurzel schlug. Tilgner ist durch und durch *Wiener Künstler* gewesen. Er hat das ganze schöne, reiche und berühmte Wien seiner Zeit, Herren und Damen, diese am liebsten in glänzender Balltoilette, in farbigen Büsten unter kräftiger Ausnutzung von Licht und Schatten, mit großer Virtuosität im Stofflichen und äußerst lebensvoller Behandlung der Oberfläche porträtiert, Statuen und Büsten an den Wiener Monumentalbauten, Dramenfiguren am Burg-

theater, ein Denkmal Makarts im Rubenskostüm, ein solches Mozarts in Rokokotracht, also in dessen Zeittracht, geschaffen (Abb. 281) und sich ganz besonders — ein würdiger Nachfolger des Altnürnbergers Peter Vischer — in der Darstellung entzückender, über seine Schöpfungen malerisch verstreuter „Kindln“ ausgezeichnet. Edmund Hellmer (geb. 1850) und der Wiener Rudolf Weyr (geb. 1847) sind echt österreichische heitere und gestaltungsfreudige Künstler. Ersterer ist durch sein Goethedenkmal berühmt geworden, das 1900 am Opernring aufgestellt wurde (Abb. 282). Der selbstgefällige Naturalismus, der sich in der gesuchten lässigen Haltung wie in der faltenreichen Wieder-



Abb. 282 Das Goethedenkmal in Wien von Edmund Hellmer

gabe der Zeittracht verliert, vermag uns zwar gegenwärtig nicht mehr zu genügen, dagegen dürfte namentlich die Profilansicht des wahrhaft groß angeschauten Dichtershauptes schwerlich jemals ihre bedeutende Wirkung einbüßen. Endlich ragt in der Wiener Plastik Kaspar Zumbusch (geb. 1830) hervor. Ihm, einem Westfalen von Geburt, sollte es beschieden sein, drei Lieblinge Österreichs zu verkörpern: Beethoven, Maria Theresia und den Feldmarschall Radetzky.

In München äußerte sich die Bewegung in ganz eigener Art, dem *genius loci* entsprechend, der immer sein Besonderes haben will und auf das Behagliche, Gemütliche, Phantasiereiche, Fröhliche und Individuelle abzielt. Alle diese Eigenschaften fand man auf dem weiten Gebiete des Renaissancestils und seiner Ausläufer gerade in der sogenannten „deutschen Renaissance“ beisammen, dieser eigenartigen Mischung von deutscher Gotik und italienischer Renaissance. So ward die „deutsche Renaissance“ im damaligen München auf den Schild gehoben. Konrad Knoll (1829–99) war der Führer der Bewegung. Er gab mit seinem Fischbrunnen am Marienplatz den Anstoß zu all den plastisch wieder erstehenden Knappen, Edelfräulein und Landsknechten. Der mannigfaltig und hochbegabte Baumeister, Bildhauer und Kunstgewerbler Lorenz Gedon (1844–83) schuf seinen hunnischen Reiter, der, schwer bepackt, dennoch heftigster Bewegung fähig ist. Robert Diez (in demselben Jahre 1844 geboren) verschaffte dieser Richtung in Dresden Eingang mit seinem auf allen deutschen Ausstellungen mit ersten Preisen ausgezeichneten Gänsedieb: die Rechte hat eine Gans bereits gepackt, die Linke hascht nach einer anderen, die dem Dieb zwischen den Beinen hindurch ent-

wischen will; er aber klemmt die Knie zusammen, um sie daran zu verhindern. Dagegen erwies sich *Wilhelm Ruemann* (geb. 1850) als der eigentliche Münchener Denkmalplastiker, der wohl unbedingte Natur- und Bildnistreue, dagegen keine wahrhaft künstlerische Auffassung zu erreichen vermochte (Prinzregent-Luitpold- und Kaiser-Wilhelm-Denkmal zu Nürnberg). In Leipzig ragte *Karl Ludwig Seffner* als Schöpfer von Porträtbüsten hervor. Von ihm rührt z. B. eine solche des Kunsthistorikers Anton Springer her.

4. Baukunst

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts herrschte bei ausgesprochenen Kunstbauten, gleichviel ob es sich um Theater, Museen oder gar Kirchen handelte, überall der Klassizismus, dessen Kennzeichen in einer Säulenhalle bestand, wozu ein palmetten- und akroteriengeschmückter Giebel kam. Das heißt: eine antikiisierende Scheinfassade wurde dem eigentlichen Bau vorgesetzt. Denn in Wirklichkeit vertrug sich der antike Baustil weder mit den modernen Bedürfnissen noch mit dem nordischen Klima. Er setzt ein warmes Klima voraus, schaltet mit Säulensestellungen statt der festen Wände und mit einer von oben einfallenden Beleuchtung. Die Menschen des 19. Jahrhunderts und besonders die Nordländer bedurften aber eines sicheren Schutzes gegen Kälte und Sturm, Schnee und Regen, infolgedessen fester Wände nach außen, fester Dächer nach oben und in den Wänden angebrachter Lichtquellen. So war die klassizistische Baukunst ihrem innersten Wesen nach ein Widersinn, und es ist nur zu bewundern, was sie trotzdem an schönem Schein, an glänzenden Schauseiten, feinempfundenen Verhältnissen und reizvollen Einzelheiten hervorgebracht hat. Dennoch konnte auf die Dauer das Verlangen nicht ausbleiben, diese ganze Scheinfassadenarchitektur durch eine Baukunst zu ersetzen, die gesünder, natürlicher, sachlich begründeter wäre. Die romantische Bewegung konnte die Gesundung nicht bringen, denn die mittelalterlichen Stile eigneten sich höchstens für kirchliche Zwecke, außerdem allenfalls für Befestigungsbauten, Kasernen und Schlösser. Dagegen kam die Renaissance (das Wort im weitesten Sinne genommen) dem Baubedürfnisse des nun einmal rückwärts schauenden Jahrhunderts am weitesten entgegen. Hier gab es ein festes Dach, feste Mauern mit Fenstern darin und im Gegensatz zu der perpendikulären Kirchengotik Stockwerke, die sich auch an der Schauseite in kräftig ausgebildeten Wagrechten gegeneinander absetzen. Zugleich gestattete die Renaissance die starken malerischen Wirkungen, auf die man gegen die Mitte des Jahrhunderts auf der ganzen Linie: in der Baukunst wie in der Bildnerei und Malerei hindrängte. Ein Wandpfeiler erscheint im Sonnenlicht als starke lichte Masse und bewirkt auf der Wand, der er vorgelegt ist, einen kräftigen Schatten. Ja, die Renaissance bot noch mehr: ausgesprochene Vielfarbigkeit, nach der das Zeitalter lechzte. So machte man sich auch diesen Umstand gelegentlich zunutze, z. B. in maßvoller Weise am Kunstgewerbemuseum in Berlin, dem Hauptwerk der Baufirma *Gropius & Schmieden*, während das Bankier Pringsheimsche Haus in der Wilhelmstraße ebendasselbst, von der Firma *Ebe & Benda* im Stile der venezianischen Hochrenaissance ausgeführt, von Glasmosaiken und Terrakotten strotzt, und die Fassade der von *Charles Garnier* (1825–98) erbauten Oper in Paris, 1874 vollendet, das mannigfaltigste Material aufweist (Abb. 283). „Roter Jurastein wechselt mit weißem Marmor; Jaspis, schwedischer Marmor und Gold wurden in der verschwenderischsten Weise verwendet. Leider hat die Witterung von diesem Glanze nicht viel übrig gelassen.“

Die Renaissancebewegung setzte bereits sehr früh ein und behauptete sich siegreich das ganze Jahrhundert hindurch. Der kunstgeschichtliche Eklektiker auf dem Throne, Ludwig I. von Bayern, zwang schon den „klassischen Klenze“, bisweilen in diesem Geschmack zu bauen. Aber auch von den drei großen Architekten