



Geschichte der deutschen Plastik

Bode, Wilhelm von

Berlin, 1885

Siebentes Kapitel: Die Plastik im Dienste der Barock- und
Rokoko-Architektur (um 1680 - 1780)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96067](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96067)

Siebentes Kapitel.

Die Plastik im Dienste der Barock- und Rokoko- Architektur

(um 1680—1780).

Auch von jenen oben aufgezählten Denkmälern fremder Künstler, die an deutschen Fürstenhöfen beschäftigt waren, ragen nur einige wenige noch in den Anfang des Vernichtungskampfes, dessen Wirkungen in Deutschland heute noch nicht allerorten überwunden sind. Während in Frankreich gleichzeitig das Zeitalter Ludwigs XIV. namentlich für die Entwicklung der bildnerischen Thätigkeit eine neue und, wenn auch nicht die bedeutendste, so doch die glänzendste Epoche der französischen Plastik heraufführte, während in den Niederlanden die malerische Richtung der Kunst auch in der Plastik eine entsprechende eigenartige Blüte entfaltete, vernichtete der dreißigjährige Krieg in Deutschland jede Kunstthätigkeit, ja rottete teilweise selbst die Keime aus, aus denen sich allmählich eine neue Kunst hätte entfalten können. Als gegen Ausgang des siebzehnten und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an verschiedenen Stellen sich eine plastische Thätigkeit in den neu aufblühenden politischen Gemeinwesen zu entwickeln beginnt, geschieht dies nur vereinzelt und nicht in stetiger Fortbildung, in Anlehnung an fremde Schulen und wesentlich zur Ausstattung der Architektur; daher regelmäßig nur in billigem Material und in dekorativer oder handwerksmäßiger Ausführung. Die in manchen Teilen Deutschlands recht umfangreiche bildnerische Thätigkeit im achtzehnten Jahrhundert leidet durchweg mehr oder weniger an diesen Nachtheilen; zu einer freien künstlerischen Entfaltung bringt sie es daher nur in einzelnen großen Talenten, bei denen wir diese Schranken um so mehr zu beklagen haben.

Der erste deutsche Staat, der sich von dem tiefen Elend wieder erhob, war das junge Preußen, zu dessen Führerschaft in Deutschland Brandenburgs Großer Kurfürst mit eiserner Hand den festen Grund legte. Erst seinem Nachfolger war es vergönnt, nach dem frühen Tode des Kurfürsten, wenigstens der Hauptstadt Berlin einen künstlerischen Charakter aufzuprägen, welcher bis heute für den Mittelpunkt der Stadt bestimmend geblieben ist. Kurfürst Friedrich III., seit 1701 Preußens erster König, hatte das Glück, zur Ausführung seiner künstlerischen Pläne einen jungen Künstler zu wählen, der als Architekt wie als Bildhauer gleich begabt, trotz widriger Umstände und bei verhältnismäßig kurzer Thätigkeit in dem Berliner Schloß und im Reiterstandbild des Großen Kurfürsten Deutschland zwei seiner großartigsten Kunstdenkmäler

hinterlassen hat. *Andreas Schlüters* Leben (1664—1714) und Schicksale, sein tragisches Ende hat uns Dohme in seiner deutschen Baukunst erzählt. Uns interessiert hier die eine Frage: unter welchen Einflüssen hat der Künstler seine Ausbildung, insbesondere als Bildhauer erhalten. Nikolai, dessen „Beschreibung von Berlin“ (1786) wir fast ausschließlich das Wenige verdanken, was wir über Schlüter wissen, sagt uns, daß er in Hamburg geboren wurde, jung mit seinem Vater, einem mittelmäßigen Bildhauer, nach Danzig übersiedelte und hier nach seines Vaters Tode der Schüler eines Bildhauers David Sapow wurde, „um die ersten Anfangsgründe zu lernen.“ „Daß er in Italien gewesen, so fährt Nikolai fort, ist zwar nicht gewiß, aber wahrscheinlich. Es erhellt wenigstens aus seinen Werken, daß er, sowohl in der Bildhauerei als in der Baukunst, den berühmten Bernini fleißig studiert habe.“ In der Architektur Schlüters sind allerdings verschiedene Eigentümlichkeiten wohl nur aus einer unmittelbaren Anschauung des italienischen Barock zu erklären; auch den monumentalen Sinn als Bildhauer wird der Künstler an den Bildwerken der Antike und der Renaissance in Italien ausgebildet haben. Aber in seiner Formenauffassung, in seiner Behandlung sind entschieden die Niederländer, insbesondere Quellinus, seine Vorbilder und seine wahren Meister. In Hamburg geboren, das bis in das vorige Jahrhundert, insbesondere für seine Kunstthätigkeit, beinahe als eine holländische Kolonie bezeichnet werden darf, in Danzig aufgewachsen, das seit Jahrhunderten seine Kirchen und Wohnräume mit Gemälden und Bildwerken aus den Niederlanden ausschmückte und von dort sogar gelegentlich die verzierten Werkstücke seiner Prachtbauten bezog, fand der junge Schlüter auch in Berlin, wohin er 1694 als Hofbildhauer von Warschau berufen wurde, eine Kolonie von fast ausschließlich holländischen Künstlern, welche der Kurfürst Friedrich Wilhelm und sein Nachfolger an den Hof und die junge Akademie gezogen hatten. Den niederländischen Einfluß verraten daher in der That sämtliche Bildwerke Schlüters in Berlin: ihr malerischer Reliefstil, die weiche naturalistische Behandlung des Fleisches, selbst die Typen erinnern an die Bildner aus Rubens' Schule, die Duquesnoy und Quellinus. Freilich verleugnet Schlüter dabei nirgends seine Eigenart, die ihn jenen Künstlern entschieden überlegen erscheinen läßt. Namentlich kennzeichnen ihn der große monumentale Sinn, der auch seine Bauten auszeichnet, und großartige Phantasie in Verbindung mit tüchtiger Naturkenntnis und Meisterschaft der Technik. Nach dem Wortlaut der Berufung des Künstlers, welche denselben u. a. zur Anfertigung von Bildwerken in Elfenbein und Marmor für den Kurfürsten verpflichtet, vermute ich jedoch, daß Schlüter in Berlin und überhaupt in seiner Jugend, insbesondere auch während seines Aufenthalts in Warschau mit der Anfertigung kleiner Bildwerke beschäftigt war und erst an den größeren Aufgaben, die ihm in Berlin, namentlich in der Ausschmückung des Zeughauses, gestellt wurden, sich zum monumentalen Bildhauer und Architekten ausbildete. Einige Elfenbein- und Bernsteinschnitzereien, welche im letzten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts in die Kurfürstliche Sammlung kamen und sich jetzt in den Königl. Museen zu Berlin befinden, scheinen Anspruch zu haben, als solche frühe Arbeiten Schlüters angesehen zu werden.

Schlüters erste größere Arbeit in Berlin war die Bronzestatue des Kurfürsten Friedrich III., die 1697 durch Jakobi gegossen wurde, aber erst 1801 ihren (wenig

geeigneten) Platz am Schloß in Königsberg i. Pr. gefunden hat. Sie gehört nicht zu den besseren Arbeiten Schlüters; in der Bewegung hat die Figur etwas Tänzelnbes, auch der Ausdruck ist nicht bedeutend. Jedenfalls wird sie durch das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, dessen Modell Schlüter 1698 begann, während der Guß durch Jakobi im Jahre 1700 ausgeführt wurde, so sehr in den Schatten gestellt, daß sie fast in Vergessenheit geraten ist. Dieses große Bronzedenkmal, das 1703 auf der Kurfürstenbrücke in Berlin aufgestellt wurde, gilt mit Recht als das vollendetste Reitermonument seiner Zeit. Kurfürst Friedrich Wilhelm ist darin seinem Volke verkörpert worden: nicht als der kleine untersehte Mann mit unverhältnismäßig großem Kopfe, wie ihn die Bildnisse seiner holländischen Hofmaler uns vorführen, sondern als die gewaltige Herrschergestalt mit dem ernstesten prüfenden Blicke. Die vornehme Ruhe und die Größe der Erscheinung werden noch gehoben durch den kleinen Maßstab des Pferdes und die Unruhe in der Bewegung der vier „Skaven“ am Sockel. Wenn diese vielleicht das Maß der für ein Standbild zulässigen Bewegung überschreiten, so tragen sie doch ebenso sehr zur Hebung der Hauptfigur bei, wie sie den Aufbau des Ganzen reich und schön in der Silhouette machen. Die Profile des Sockels, die wenigen Ornamente, die beiden kleinen Reliefs an den Seiten, welche sehr geschickt in den Raum komponiert sind, verstärken ihrerseits diese abgeschlossene großartige Wirkung des ganzen Monumentes. *) Die Modelle jener vier Gefangenen sind nach Schlüters Entwurf von vier untergeordneten Berliner Künstlern modelliert worden; sie befriedigen daher im Einzelnen weniger als der Reiter. Schlüters Entwurf ist uns in



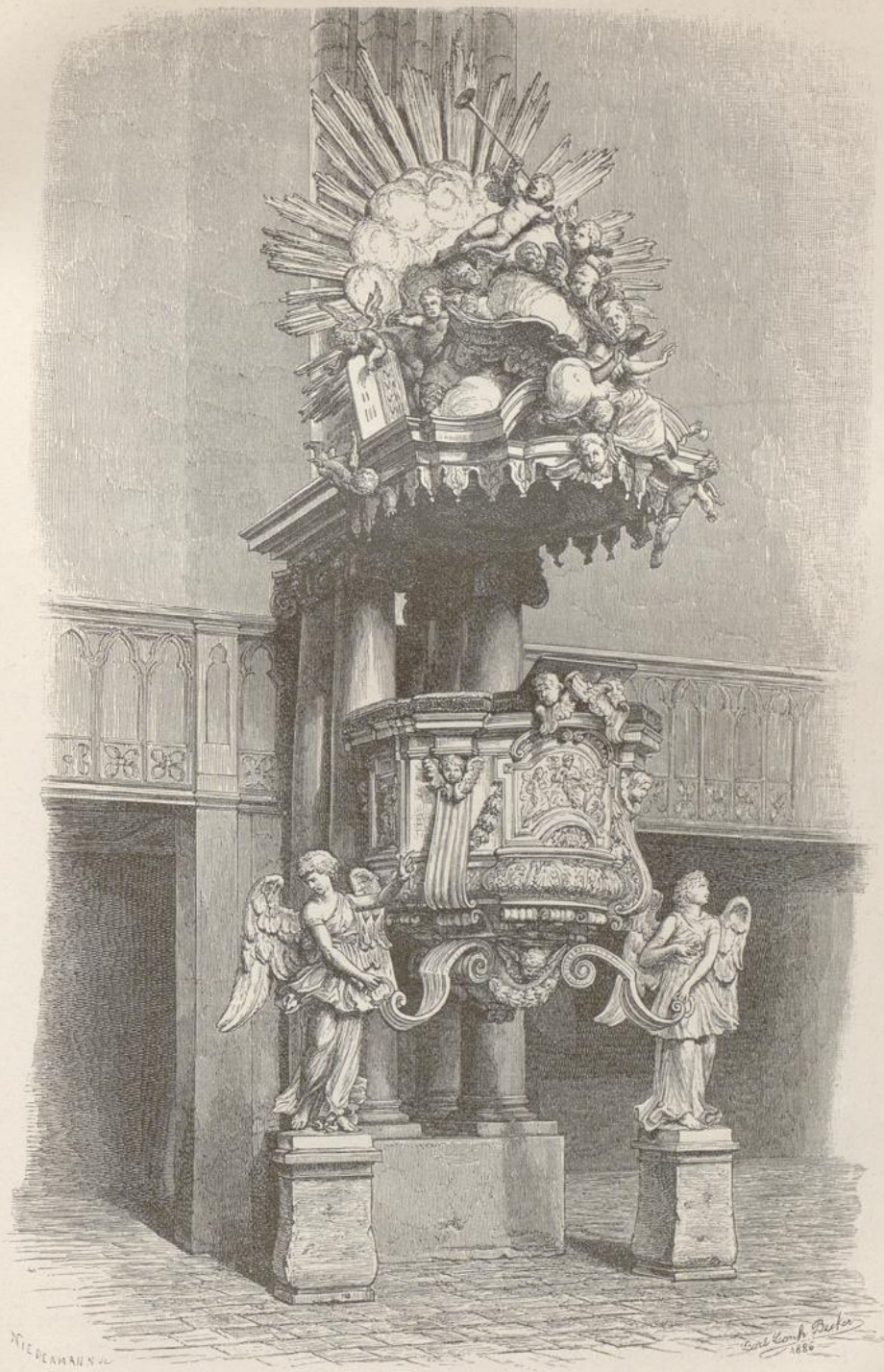
Maske eines sterbenden Kriegers im Hof des Zeughauses zu Berlin; von Andreas Schlüter.

*) Im Schloßhof zu Homburg steht über dem Portal eine kolossale Bronzestatue des Landgrafen Friedrich II., welche der Büste des Großen Kurfürsten nahe kommt und ihr so ähnlich ist, daß die Vermutung nahe liegt, sie sei von Schlüter modelliert worden, um so mehr als der Guß von Jakobi ausgeführt worden ist.

dem sogenannten Modell im Kgl. Museum zu Berlin (einem freilich sehr stark ziselirten Bronzequß über das Modell) erhalten, worin das Pferd und der Reiter noch manche Abweichungen zeigen, namentlich porträtähnlicher gehalten sind.

Gleichzeitig mit dem Reiterstandbild entstand der plastische Schmuck des Zeughauses, dessen Masken sterbender Krieger neben jenem Denkmal den Namen Schlüters als Bildhauer am meisten bekannt gemacht haben. Diese einundzwanzig kolossalen Köpfe, welche als Schlußsteine der Fenster im Innern des Hofes angebracht sind, geben das glänzendste Zeugnis für das außerordentliche Geschick Schlüters, naturalistische Studien in stilvoller Weise zu arrangieren und für ihren Platz dekorativ zu verwerten. Die Schrecken des Todes, der diese Tapferen jäh und zum Teil in furchtbarer Gestalt überrascht hat, sind gemildert und zu tief ergreifender Wirkung gesteigert durch den Geschmack in der Anordnung und die Schönheit der Formen; durch die breite Behandlung und die dekorative Einrahmung ruft der Künstler fast die Täuschung hervor, daß hier Kräfte des Steines zu Formen verkörpert seien. Auf den großartig ethischen Gegensatz dieser Gestalten im Innern, als Ausdruck der furchtbaren Schrecken des Krieges, und der prachtvollen Waffen und Trophäen an der Außenseite des Gebäudes, die gleichfalls meist auf Schlüters Skizzen zurückgehen, ist mit Recht von jeher aufmerksam gemacht worden.

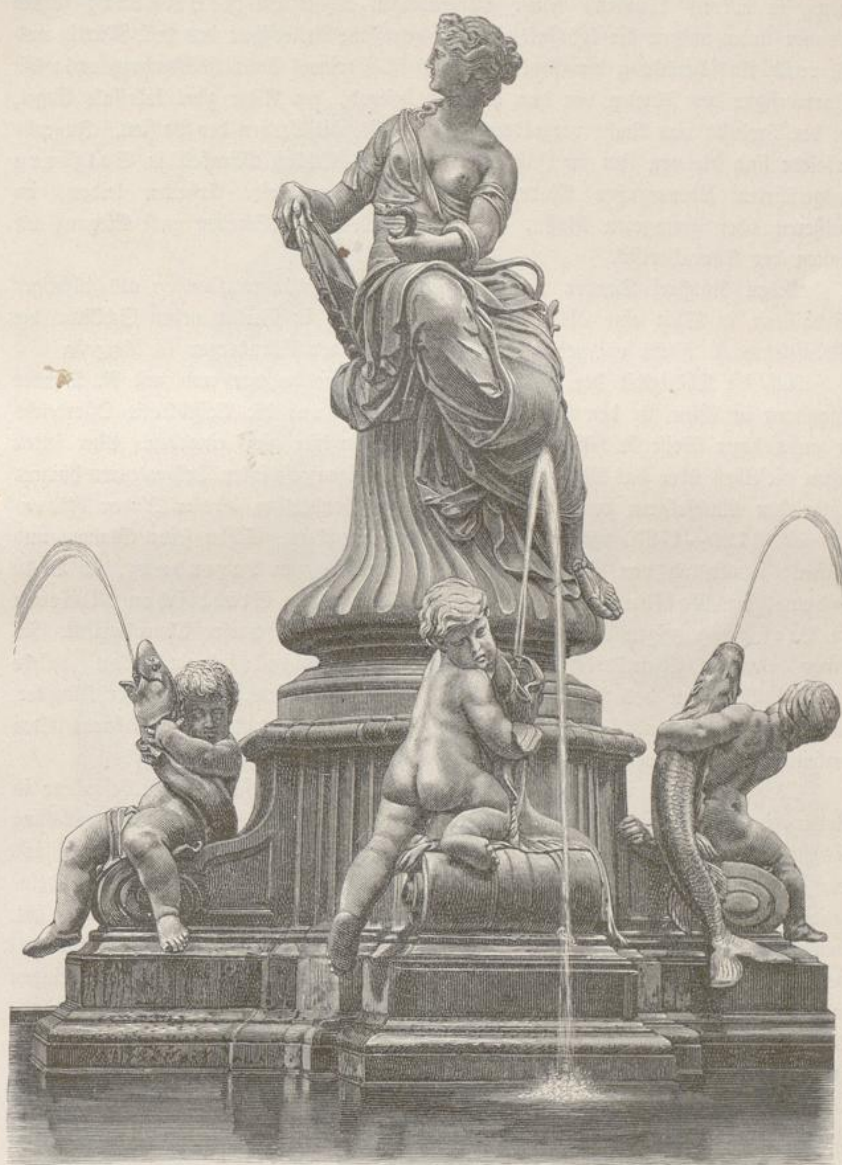
Von den meisterhaft breit behandelten Thonskizzen, nach denen diese kolossalen Dekorationen in Stein ausgeführt wurden, sind noch einige wenige erhalten, die zur Zeit in der Akademie aufbewahrt werden. In kleinerem Maßstabe hatte Schlüter solche Masken sterbender Krieger schon einige Jahre früher als Schmuck von zwei Schilderhäusern vor dem Schloß in Charlottenburg angebracht (1696), die allerdings durch jene späteren Arbeiten sehr in den Schatten gestellt werden. Hier im Schlosse zu Charlottenburg, dessen jetziger Mittelbau von Schlüter herrührt, und in seinem stolzen Berliner Schlosse werden ihm eine große Reihe von dekorativen Reliefs und Figuren zugeschrieben, welche meist nur auf flüchtige kleine Skizzen des Künstlers zurückgehen können. Am bedeutendsten sind die Gruppen der vier Weltteile im Rittersaale, die in anderen Kompositionen vom Künstler noch einmal in dem reizvollen kleinen Baue der jetzigen Loge Royal York in der Dorotheenstraße wiederholt wurden. Eine ähnliche beglaubigte Dekorationsarbeit Schlüters ist die 1703 vom Künstler geschenkte Marmorkanzel in der Marienkirche, deren Wert jedoch mehr in ihren architektonischen Teilen als in dem plastischen Schmucke liegt. Bedeutender ist in dieser Beziehung das Grabmal des 1701 verstorbenen, Schlüter befreundeten Goldschmieds Männlich in der Nikolaikirche, welches dieser ein Jahr nach Männlichs Tode ausführte; gleichfalls architektonisch gedacht als Eingang zum Grabgewölbe, auf dessen Giebel zwischen dem Doppelbildnis des Ehepaars Männlich allegorische Gestalten als Ausdruck der Vergänglichkeit lagern. Für die ganz außerordentliche schöpferische Kraft und Arbeitsfähigkeit Schlüters, für welche wir heute nicht mehr den richtigen Maßstab haben, da zahlreiche dekorative Arbeiten (wie die Statuen auf dem Berliner Schlosse, die Gruppen auf der Langen Brücke u. s. w.) zu Grunde gegangen sind, ist Nikolai der beste Zeuge, welcher der Zeit Schlüters noch ganz nahe stand und seine Nachrichten auf Grund des gewissenhaftesten Sammelns der Urkunden und Überlieferung gibt. Nikolai sagt in seinem kurzen Abriß von Schlüters Leben,



Schlüter's Marmorkanzel in der Marienkirche zu Berlin.

daß derselbe außer den beiden Bronzestandbildern „wohl noch zu achtzig Statuen die Modelle gemacht, die vielen Modelle zu halberhabenen Arbeiten, Zieraten, Trophäen, Decken, Thür- und Kaminstücken ungerechnet; und daß er, als ein sehr dienstfertiger Mann, beständig für andere Künstler, als Bildhauer, Goldschmiede, ja für Tapetenwirker, Tischler u. dgl., Erfindungen, Zeichnungen und Modelle gemacht.“ In allen diesen dekorativen Bildwerken giebt sich das Stilgefühl des Künstlers in der geschickten Raumauffüllung und der feinen Berechnung für die malerische Wirkung, bald als Flachrelief, bald als Hochrelief oder Gruppe, zu erkennen. Für die Ausführung, die meist sehr handwerksmäßig und flüchtig ist, darf Schlüter nach dem Gesagten selbstverständlich nur in den seltensten Fällen verantwortlich gemacht werden.

Dem Andreas Schlüter pflegt ein etwas jüngerer Künstler in Süddeutschland gegenübergestellt zu werden, *Georg Raphael Donner* (1692—1741). Donner nimmt eine ähnlich hervorragende Stellung unter den Bildhauern Süddeutschlands ein und hat für Wiens bildnerische Ausschmückung, namentlich durch den bekannten Brunnen auf dem Neumarkt, eine ähnliche Bedeutung gehabt, wie Schlüter für Berlin. Ein Vergleich zwischen den beiden Künstlern ist aber insofern nicht am Platze, als der um eine Generation jüngere Donner bereits eine ganz verschiedene Richtung der Kunst vertritt: Schlüter ist in Deutschland, als Baumeister wie als Bildhauer, der glänzendste Vertreter des ausgesprochensten Barocks; Donners Streben ist dagegen gerade auf die Bekämpfung des Barocks gerichtet, indem er durch gründliches Studium der Natur und teilweise auch der Antike auf Wahrheit, Einfachheit und Schönheit der Formen ausgeht. Die ähnliche Richtung, welche gleichzeitig in der französischen Kunst der Regence zum Ausdruck kommt, zeigt dieses Streben doch nicht so klar und scharf ausgesprochen. Die Kunst des Rokoko unterbrach freilich schon bei Donners Lebzeiten die Fortentwicklung dieser Richtung; aber durch seine Thätigkeit und seinem Einfluß auf Dör, und dadurch indirekt auf Winkelmann und Goethe, hat Donner in Deutschland doch die Renaissance der Neuzeit für die Plastik mit heraufführen helfen. Der Brunnen auf dem Neumarkt, seine letzte und reifste Arbeit (1739), ist als großes Bassin gedacht und bildet daher ein breites niedriges Wasserbecken, dessen Einrahmung von sehr feiner Profilierung und glücklichen Verhältnissen sowohl zu den Stufen, die ihn umgeben, wie zu den Figuren ist. Auf dem Rande lagern die Figuren der vier Hauptflüsse Niederösterreichs, Gestalten von verschiedenem Alter und Geschlecht mit leicht verständlichen Attributen; in der Mitte die Figur der „Fürsichtigkeit“ auf eigenartigem, reizvollem Sockel, um welche sich vier Kinder in scherzhaftem Spiel mit großen wasserspeienden Fischen gruppieren. Die Figuren haben, ähnlich denen der Schule von Fontainebleau, übermäßig lange Körper und kleine, wenig individuelle Köpfe, sind aber sonst von tüchtiger Durchbildung und in ihrer malerischen Stellung von geschmackvoller Anordnung. Im Aufbau, in den Konturen, im Verhältnis zum Platz und in der feiner Bestimmung entsprechenden Form kann kaum ein zweiter Brunnen sich neben dieses Meisterwerk Donners stellen. Die Figuren, die ursprünglich in Bleiguß ausgeführt waren, sind jetzt durch Bronzefiguren ersetzt worden. Wien besitzt noch verschiedene weniger bekannte Arbeiten Donners, teils in Marmor, teils in Metall ausgeführt. So im Belvedere die Marmorstatue Kaiser Karls VI. und zwei Bronzereliefs, den besonders reizvollen Wandbrunnen im Alten



Brunnen von Donner in Wien; Mittelgruppe.

Rathause mit der Darstellung der Befreiung der Andromeda (1739), die beiden Steinreliefs der „Hagar“ und der „Samaritanerin“ in der Ambraßer Sammlung u. a. m. Während seiner mehrjährigen Thätigkeit in Preßburg führte Donner unter andern die kolossale, in Blei gegossene Reiterfigur des heil. Martin und die reiche Ausschmückung der Grabkapelle des Fürstprimas Emerich Esterhazy aus: die Marmorfigur des Fürsten vor dem Kreuzifix knieend, am Altar zwei kolossale Engel, an der Predella eine Reihe vergoldeter Flachreliefs mit Szenen der Passion. Jugendarbeiten sind die von ihm im Jahre 1726 für das Schloß Mirabell in Salzburg ausgeführten lebensgroßen Marmorfiguren. Einzelne dieser Arbeiten leiden, im größeren oder geringeren Maße, an einem übertriebenen Streben nach Eleganz auf Kosten der Charakteristik.

Neben Raphael Donner nimmt sein Bruder *Matthaeus Donner* als tüchtiger Medailleur in Wien eine ähnliche Stellung ein wie in Berlin neben Schlüter die Medailleur *R. Faltz*, ein geborener Schwede, und der Nürnberger *G. Leygebe*.

Auf die Thätigkeit der zahlreichen Künstler, welche vor und mit R. Donner zusammen in Wien für den Hof, die reichen Kirchen und die Aristokratie Österreichs in ausgiebiger Weise beschäftigt waren, können wir hier nicht eingehen. Nur selten gehen dieselben über das Maß von mehr oder weniger geschickten Dekorateurs hinaus. Unter den Nachfolgern verdient wenigstens der Sonderling *Franz Xaver Messerschmidt* (1732—1783) ausdrücklich genannt zu werden. Schon seine Statuen und Büsten, namentlich von Mitgliedern des Kaiserhauses, in Lagenburg, im Belvedere, im Nationalmuseum zu Budapest, im Städtischen Museum zu Preßburg zeigen ein ausgesprochenes Streben nach scharfer Charakteristik. In seinen bekannten Charakterköpfen (im Besitz des Herrn Klinkosch zu Wien), welche ihm den Beinamen des Hogarth der Plastik verschafft haben, läßt sich der Künstler, in psychologischer und selbst spiritistischer Grübelelei, zu phantastischen Abnormitäten verleiten, die mit dem rein künstlerischen nichts mehr gemein haben.

Mehr noch als in Österreich entfaltete sich in Süddeutschland, insbesondere in Bayern im achtzehnten Jahrhundert, in Verbindung mit der glänzenden Entwicklung des Rokoko in der Baukunst, eine reiche plastische Thätigkeit, während in Norddeutschland nur an einigen Residenzen die fürstliche Bauthätigkeit auch eine umfangreichere dekorative Beteiligung der Plastik notwendig machte. Die große Mehrzahl derselben hat, vom rein plastischen Gesichtspunkte, nur eine geringe Bedeutung; übertriebene Bewegungen und Affekte, bald die höchste Empfindsamkeit, bald lächerliches Pathos, bringen zusammen mit der Oberflächlichkeit der Durchbildung und der Flüchtigkeit der Ausführung bei den Statuen und Reliefs der Künstler dieser Zeit, wenn wir sie allein und von ihren Aufstellungsorten getrennt betrachten, in der Regel eine unvorteilhafte, ungünstige Wirkung hervor. In den meisten Fällen ist aber nur eine dekorative Wirkung beabsichtigt, und diese ist zur Hebung der architektonischen Formen selbst von den geringeren Künstlern oft mit großer Meisterschaft erreicht worden. Kaum eine andere Zeit hat in der Weise monumental den plastischen und teilweise auch den malerischen Schmuck zur harmonischen Zusammenwirkung mit der Architektur gedacht und empfunden. Man beachte nur, wie *Mattielli's* Figuren auf der Dresdener Hofkirche, oder diejenigen auf der Universität in Berlin oder dem Schlosse in

Potsdam (erstere meist von *Joh. Peter Benkert*), die Bauten gegen die Luft abschließen und wie fein sie für den Platz und für ihre Wirkung auf deren Himmel berechnet sind. In München ist *Egydius Asam* der bedeutendste einer Reihe von Künstlern, die namentlich zum Schmucke der Kirchen in München, Freising u. s. f. thätig sind. Der ausgezeichnetste unter diesen Bildhauern in Bayern ist aber *Peter Wagner*



Kindergruppe im Schloßgarten zu Würzburg; von P. Wagner.

(geb. 1730), welcher in Würzburg nach den beiden *Auvera* für die Residenz und die Sommersitze der Fürstbischöfe in ausgiebigster Weise beschäftigt war; werden ihm doch allein über hundert Altäre und Kanzeln zugeschrieben. Von rein plastischen Arbeiten zeigen die vierzehn großen Gruppen der Stationen auf dem Nikolausberge dieselbe Übertreibung und Außerlichkeit der Empfindung, dieselbe Oberflächlichkeit der naturalistischen Durchbildung, welche die allgemeinen Schwächen der Kunst dieser Zeit, insbesondere in Deutschland sind. Dagegen kennzeichnen seine großen Gruppen in den

Wasserbecken des Schlossgartens, der Raub der Europa und der Raub der Proserpina, seine Figuren auf den Kolonnaden, die reizenden spielenden Kinder auf den Balustraden im Garten und auf der Haupttreppe im Schloß, teilweise auch die Figuren und Gruppen im Schloß und Garten von Weitzhöchheim, bei denen es nicht auf seelischen Ausdruck ankam, durch ihren Aufbau und ihre schönen Linien, durch ihr Zusammenwirken mit der Natur wie mit den Bauten, durch den Liebreiz der Figuren einen über die künstlerische Bedeutung aller gleichzeitigen deutschen Bildhauer hinausgehenden Schönheitsfönn und Meisterschaft. Namentlich in den Gruppen der Kinder bewährt sich die Begabung dieser Zeit nach ihrer glücklichsten Seite; sie sind ebenso naturwahr und anziehend in den Formen wie naiv und heiter in ihrem kindlichen Spiel.

Hätten sich die fürstlichen Gönner des Peter Wagner entschlossen, denselben statt zu billiger Massenproduktion, welche die Ausführung durch Handwerker nötig machte, auch zur Ausführung künstlerisch durchgebildeter Einzelbildwerke heranzuziehen, so wäre Wagner befähigt gewesen, mit den besten seiner französischen Zeitgenossen in Wettstreit zu treten. Doch konnte auch ein Künstler wie Wagner den jähen Verfall der Kunst nicht aufhalten. Die Erkenntnis der Unwahrheit und Gedankenlosigkeit dieser Dekorationskunst mußte mit der allgemeinen Vertiefung im Leben und Wissen während der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auch diesem glänzenden Scheinleben der deutschen Plastik ein Ende machen. Die Rückkehr zur Natur und zu den antiken Vorbildern, welche den Beginn der neuen Zeit auch in der Plastik kennzeichnet, vollzieht sich in Deutschland zuerst durch den Berliner Bildhauer *Johann Gottfried Schadow* (1764 bis 1850), dessen Nachfolger *Christian Rauch* (geb. 1777) diese neue, schon außer dem Bereich unserer Betrachtung liegende Richtung der deutschen Plastik zu ihrer glänzendsten Entwicklung bringt. Aber in Schadow ist diese Umkehr, wie überhaupt in der Kunst der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts, keine plötzliche oder scharf ausgesprochene. Die Beziehungen zur Kunst des Rokoko sind noch so vielfache und enge, daß es erst der gründlichen Vorarbeit durch die Wissenschaft und der großen Umwälzung im sozialen und politischen Leben durch die französische Revolution bedurfte, um auch der Kunst ganz neue Bahnen vorzuzeichnen und den Zusammenhang mit der vorausgehenden Zeit fast gewaltsam zu zerreißen — nicht zum Segen der modernen Kunst. Insbesondere weist die Plastik im Norden, zuerst in England, dann auch in Frankreich und Deutschland, bald nach der Mitte des Jahrhunderts bis gegen den Ausgang desselben ein Streben auf größere Ruhe in der Bewegung, Einfachheit und Anmut der Formen, welche in Frankreich als *style Louis seize* bezeichnet wird; die in Deutschland übliche Bezeichnung als „Zopfstil“ kennzeichnet das Wesen dieser Kunst durchaus nicht. Bereits im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts sehen wir eine ähnliche Richtung in der plastischen Kunst auftreten, deren vornehmster Vertreter in Deutschland *Raphael Donner* ist. Jetzt vollzieht sich dieselbe jedoch in stärkerem Anschluß an die Antike, keineswegs aber im grundsätzlichen Widerspruch gegen die Kunst des Rokoko, mit welchem vielmehr Empfindung und Behandlung noch so nahe verwandt sind, daß diese Kunst wie eine letzte Entwicklungsphase des Rokoko erscheint. Wie das soziale Leben, so scheint auch die Kunst nach einem Ausgleich zu suchen, der mit Einschränkung



Königin Luise von Preußen und ihre Schwester von Schweden; im Kgl. Schlosse zu Berlin.

der Auswüchse des Rokoko durch Rückkehr zur Natur und zu edlem Maßhalten wenigstens die Grundlagen der älteren Kunst zu retten sucht. Aber mit halben Mitteln war auch der Kunst nicht zu helfen. Unter der Formensönheit und Grazie der Gestalten eines Falconet und Brudhon verbirgt sich doch noch die Oberflächlichkeit, das gezierte Wesen und Lüsternheit der Empfindung der Kunst Ludwigs XV., wenn auch schüchtern und unter der Maske der Dezenz. Zugleich war damit auch der große Sinn für monumentale Dekoration abhanden gekommen. Auch hier war die Revolution das einzige furchtbare Mittel, um mit dem Alten aufzuräumen und neue Grundlagen zu schaffen.

Schadows Lehrer war der Blame *J. B. Antoine Tassaert* (1729—1788), der



Reliefbildnis von L. Ohnmacht; Berlin, Kgl. Museen.

nach längerer Thätigkeit am Hofe Ludwigs XV. im Jahre 1774 von Friedrich dem Großen als Rektor der Akademie nach Berlin berufen war. Verschiedene Marmorgruppen von mäßigem Umfange, welche die königlichen Schlösser von Potsdam schmücken, zeigen ein den gleichzeitigen französischen Bildhauern verwandtes Streben nach Anmut und äußerer Formensönheit, jedoch bei größerer Fülle der Gestalten, worin Tassaert seine flämische Abkunft und Schule nicht verleugnet. In den beiden Marmorstandbildern von Friedrichs Generalen Seidlitz und Keith (zur Zeit im Kadettenhaus zu Lichtenfelde), an deren Ausführung Tassaert während der zehn letzten Jahre seines Lebens hauptsächlich beschäftigt war, bekundet der Künstler dagegen einen so echt monumentalen, einfach großen Sinn und ein so ernstes naturalistisches Streben, daß sein damaliger Schüler *Schadow* direkt auf dieser Basis weiterarbeiten konnte. Die von diesem, in engem Anschluß an Tassaerts Statuen, gegen Ausgang des Jahrhunderts ausgeführten Standbilder Zethens und des Alten Dessauers sowie die für

Stettin gearbeitete Marmorstatue König Friedrichs gehören durch ihre Naturwahrheit, Einfachheit und Geschmac zu den vollendetsten Standbildern, welche Deutschland besitzt. Schon Tassaert hatte den Mut gehabt, die beiden Generale einfach in der Uniform ihres Regiments wiederzugeben. Sein Schüler folgte ihm, mit größerer Freiheit und feinerem Geschmac; zugleich ist er ungesuchter in der Auffassung und dadurch größer in der Wirkung. Vor diesen Statuen haben wir kaum die Empfindung, noch Werken des vorigen Jahrhunderts gegenüberzustehen; und doch trägt gerade der Zusammenhang mit der vorausgehenden Kunstepoche sehr wesentlich mit zu der glücklichen Wirkung dieser Standbilder bei. Deutlicher empfinden wir dies bei der herrlichen, etwa gleichzeitig (1797) ausgeführten Marmorgruppe der



Reliefbildnis von L. Ohnmacht; Berlin, Kgl. Museen.

Königin Louise und ihrer Schwester im königlichen Schloß zu Berlin. Die reizvolle Verbindung jungfräulicher Schüchternheit mit kindlich heiterem Sinn, die schmiegsame Bewegung der in einander fließenden Glieder der beiden jugendlichen Gestalten, die weiche Behandlung der Gewänder mit ihren auf große Motive verzichtenden Falten, die flüssige Abrundung der Gruppe, die beinahe genrehafte Wirkung derselben, endlich ein leiser Hauch von Sentimentalität, welcher über die liebreizenden Gesichter ausgegossen ist: Alles das sind charakteristische Merkmale der Kunst des „Zopfes“. Selbst in Denkmälern, wie das des Grafen von der Mark in der Dorotheenkirche verleugnet sich dieselbe, trotz des antiken Kostüms, weder in der Auffassung noch in der Komposition und in der Behandlung der Reliefs am Sockel. Erst in den spätesten Werken oder in Motiven, welche direkt der Antike entlehnt waren, wie in den Denkmälern Blüchers in Moskau und Luthers in Wittenberg oder in der Bronzegruppe der Victoria auf dem Brandenburger Thor zu Berlin, zeigt

sich eine entschiedenere Hinneigung zu der schon allgemein herrschenden idealen, pathetisch-antikisierenden Richtung, auf Kosten der einfachen Naturwahrheit und Grazie jener früheren Arbeiten. Daß Schadow, der bis ins höchste Greisenalter rüstig und arbeitsfreudig blieb, die letzten Jahrzehnte fast ausschließlich der Lehrthätigkeit und theoretischer Beschäftigung widmete, wozu er ganz besonders befähigt war, hatte seinen Grund gewiß auch in dem, wenn auch halb unbewußten Gefühl, daß sein eigenes künstlerisches Empfinden mit dem der Zeit nicht mehr ganz zusammenstimme.

Schadow hat verwandte, wenn auch nicht gleich veranlagte Geistesgenossen unter den gleichzeitigen Bildhauern Deutschlands gehabt. Statt sie aufzuzählen, nenne ich wenigstens einen besonders begabten und in ähnlicher Weise thätigen und rasch schaffenden Künstler Süddeutschlands, der heute viel zu wenig bekannt ist, *Landelin Ohnmacht* aus Dünningen in Württemberg (1760—1834). Die antike Kunst, die er erst mit dreißig Jahren in Italien kennen lernte, hat sein innerstes Wesen wenig berührt. Seine Motive sind noch ganz dem Kreise der Mythologie, welche das achtzehnte Jahrhundert bevorzugt, entlehnt. Die Gestalten seiner Nymphen und Faune, seiner Hebe, Psyche und Venus (das Parisurteil in Nymphenburg) haben die hohe Anmut, die äußere Schönheit in Bewegung und Formen, welche das Erbteil des Rokoko sind. Selbst in seinen Bildnissen, die in reicher Zahl, als Grabmonumente, als Büsten oder als Reliefporträts, namentlich die Kirchen von Straßburg (Thomaskirche) schmücken, mischt sich in die treue Wiedergabe der Individualität und in die ernste naturalistische Behandlung unwillkürlich dieser einschmeichelnde Liebreiz. Als Beispiel geben wir die Abbildung der kleinen Reliefbildnisse eines jungen Baseler Ehepaares, des Buchhändlers L. Haas und seiner Gemahlin, einer geborenen Decker. Wie diese Bildnisse, jetzt im Besitz des Berliner Museums, so sind in Basel noch eine Reihe ähnlicher, meist kleiner Bildnisse, die noch jetzt in den Familien aufbewahrt werden, entstanden, als der Künstler hier auf dem Wege nach Italien einen längeren Aufenthalt nahm.

Die ideale, auf unmittelbare Nachahmung der Antike ausgehende Richtung der Zeit verdammt diese nur auf die Natur zurückgehende und aus dem Leben schöpfende Kunst; Goethe übte gerade an den Meisterwerken Schadows herbe Kritik. Aber die deutsche Plastik verdankt diesen Künstlern den dauernden Gewinn, daß sie ein offenes Auge für die Natur aus der alten Kunst mit herübergenommen hat.

