UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Denkmäler

Geschichte des Denkmales

Hofmann, Albert

Stuttgart, 1906

urn:nbn:de:hbz:466:1-78645

Visual Library

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gefamtanordnung und Gliederung des »Handbuches der Architektur« (zugleich Verzeichnis der bereits erfchienenen Bände, bezw. Hefte) find am Schluffe des vorliegenden Heftes zu finden.

Jeder Band, bezw. Halbband und jedes Heft des »Handbuches der Architektur« bildet auch ein für sich abgefchloffenes Buch und ift einzeln käuflich.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

HANDBUCH

DER

ARCHITEKTUR.

Vierter Teil:

ENTWERFEN, ANLAGE UND EINRICHTUNG DER GEBÄUDE.

8. Halbband:

Kirchen, Denkmäler und Beſtattungsanlagen.

Heft 2, ~~b~~a:

Denkmäler.

~~V.~~ I

Denkmäler mit architektoniſchem oder vorwiegend architektoniſchem Grundgedanken.

ALFRED KRÖNER VERLAG IN STUTTGART.
1906.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

E. K. 5588.
73/IV
VIII 2a

ENTWERFEN,

ANLAGE UND EINRICHTUNG

DER GEBÄUDE.

DES

HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

VIERTER TEIL.

---

8. Halbband:

Kirchen, Denkmäler und Beſtattungsanlagen.

Heft 2, b a

Denkmäler.

Von

Albert Hofmann,

Architekt und Redakteur der »Deutſchen Bauzeitung« zu Berlin.

~~II.~~ I. (Erſte Umſchlag

Denkmäler mit architektoniſchem
oder vorwiegend architektoniſchem Grundgedanken.

Mit 524 in den Text eingedruckten Abbildungen und 4 in den Text eingehefteten Tafeln.

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE HÖXTER

STUTTGART.
ALFRED KRÖNER VERLAG.
1906.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Redaktion:
Geheimer Baurat Profeſſor Dr. phil. und Dr.-Ing. Eduard Schmitt
in Darmſtadt.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

03
M
18 977



Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Vorwort.

Die die »Denkmäler« behandelnden drei Hefte des vorliegenden »Handbuches« wollen und können nur ein erſter Verſuch, ein Abriſs ſein, mehr nicht. Ein Thema, welches alle Zeiten und Völker des der Kultur unterworfenen Teiles der Erde umfaſst, würde einer das Einzelne mehr, als es hier geſchehen iſt, berückſichtigenden Bearbeitung ſo weite Grenzen ziehen müſſen, wie ſie ein »Handbuch« ſich nicht ſtecken kann. Schon aus äuſseren Gründen alſo wird die Arbeit bloſs ein Abriſs bleiben müſſen, und zu dieſen Gründen treten die inneren, die in der menſchlichen Unzulänglichkeit aller Verfaſſer beruhen. Aus letzteren Gründen kann der Verfaſſer ſeine Arbeit ausdrücklich auch nur als Material zu einer Darſtellung der Kunſt des Denkmales betrachten.

Es iſt ein ungeheueres Gebiet, welches in überſichtlicher Weiſe zuſammenzufaſſen hier, ſoweit der Verfaſſer ſehen kann, zum erſtenmal unternommen wird. Wenn *Adolf Harnack* in einer im Jahre 1901 gehaltenen Rektoratsrede den Ausſpruch getan hat, jede Zuſammenfaſſung ſei die Tat des Mutigen, ſo iſt doch auf der anderen Seite feſtzuſtellen, daſs kein gegen ſich ſelbſt aufrichtiger Autor gegenüber einer ſolchen Arbeit ohne ein tiefes Gefühl der Verzagtheit bleibt, welches ſich um ſo nachdrücklicher geltend macht, je weiter ein Verfaſſer in ſeine Materie eingedrungen iſt. Niemandem ſind die Ungleichheiten einer ſolchen erſten Bearbeitung, ihre Lücken, ihre Fehler ſo bekannt wie dem Verfaſſer ſelbſt, und auch die ſchärfſte Stellungnahme gegen das Werk wird ſie nicht in dem Maſse aufzudecken vermögen, als ſie dem Verfaſſer zum Bewuſstſein gekommen ſind. Derſelbe iſt überzeugt, daſs mancher Beurteiler in Fragen, in welchen er ein gründliches Einzelſtudium zu machen in der Lage war, vielleicht zu einem anderen Ergebnis kommt, als es die vorliegende Arbeit enthält. Darin liegen der Vorteil der Sonderſtudie und der Nachteil der Zuſammenfaſſung. Dieſen Gründen entſpringt die Bitte um nachſichtige Beurteilung dieſer Arbeit; die Einnahme eines freundlichen Standpunktes; der Verſuch des Verſtehens des Gewollten und nicht Erreichten; das Aufſuchen der Gründe für dieſe oder jene Art der Behandlung. Das uneigennützige Beſtreben des Beurteilers, ſich an die Stelle des Verfaſſers zu verſetzen, wird von letzterem ſtets dankbar anerkannt werden. Die Veröffentlichung trägt den vollen Namen des Verfaſſers; es iſt deshalb wohl keine unberechtigte Bitte, daſs die Beurteiler, gleichviel welcher Art ihr Urteil ſei, gleichfalls mit vollem Namen dafür einſtehen.

Es war nicht möglich, den ungemein reichen Stoff in einem Hefte zu bewältigen; es wurde deshalb der Verſuch gemacht, das Material in drei Unter-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

abteilungen zu zerlegen, und zwar: A) Geſchichte des Denkmales, welcher einige Kapitel allgemeineren Charakters vorausgeſchickt wurden; B) Kunſtform des Denkmales, und C) Einzelfragen der Denkmalkunſt. Eine äuſserliche Teilung in drei Hefte ergab ſich bei dieſer Gruppierung des Stoffes dadurch, daſs in das 1. Heft die Geſchichte des Denkmales und in das 2. Heft die Darſtellung der Denkmäler mit architektoniſchem oder vorwiegend architektoniſchem Grundgedanken vereinigt wurden; dieſe beiden Hefte liegen nunmehr vor. Das 3. Heft wird die Denkmäler mit figürlichem oder vorwiegend figürlichem Grundgedanken enthalten; den Uebergang zu ihnen wird eine Darſtellung der Brunnendenkmäler bilden; ihnen werden ſich die Einzelfragen der Denkmalkunſt anſchlieſsen. In letzteren gedenkt der Verfaſſer zu beſprechen: α) Vorbereitung des Denkmales: Zuſammenſetzung der Komitees; Wahl der Art des Denkmales; Preisausſchreiben; Ausführung. β) Wahl des Aufſtellungsortes; Art der Umgebung; Gröſsenverhältniſſe des Denkmales. γ) Stil des Denkmales. δ) Stellung der Hauptfigur und ihre Beziehung zu den Nebenfiguren. ε) Relativer Figurenmaſsſtab. ζ) Allegorie und Symbolik. η) Sockel. ϑ) Pferd und ſeine Bewegung. ι) Koſtüm. ϰ) Individualität der Materialien; ihr Einfluſs auf die Formgebung; Patina und Polychromie. λ) Inſchrift. μ) Verhältnis der Architektur zur Plaſtik. ν) Maler und Bildhauer. ξ) Ausdrucksmittel der Plaſtik; Grenzen ihrer Darſtellung. In dieſer Einteilung hofft der Verfaſſer, das groſse Gebiet wenigſtens einigermaſsen erſchöpfend wiedergeben zu können.

In der Beurteilung der Kunſtwerke war er von dem Bemühen geleitet, ein Denkmal möglichſt als Ganzes aufzufaſſen, in ihm, wie in jedem Kunſtwerk, den leitenden Gedanken zu ermitteln und von dieſem aus erſt zum Einzelnen vorzudringen, immer aber in der Beſchränkung, welche der Umfang des Werkes und, mehr noch, welche ein abgerundetes Urteil zur Pflicht machen. Der Verfaſſer iſt dabei auf jenen Standpunkt gekommen, welchen *Jakob Burckhardt* in ſeiner »Kultur der Renaiſſance in Italien« (Stuttgart 1868) einnahm, wenn er von *Petrarca* ſchrieb, man ſolle ihm nicht mit der Abſicht eines Verhörrichters nahen, vielmehr dem Himmel danken, wenn man nicht zu erforſchen brauche, wie und mit welchen Kämpfen ein Dichter das Unvergängliche aus ſeiner Umgebung und ſeinem armen Leben heraus in das Sichere bringe.

Daneben hat den Verfaſſer die Frage lebhaft beſchäftigt, ob und inwieweit der Autor eines Buches allgemeinen Charakters berechtigt oder verpflichtet ſei, in ſeinem Werke lediglich eine unperſönliche, objektive Darſtellung zu geben oder aber in individueller Weiſe kritiſch in den Gang der Entwickelung und in die Darſtellung des Kunſtwerkes einzugreifen. Der Verfaſſer hat ſich zu der letzteren Haltung entſchloſſen, in der Annahme und Ueberzeugung, daſs es in dem Beſtreben, in einem Werke höheren wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Anſprüchen zu entſprechen, unmöglich ſei, eine unperſönliche Darſtellung darzubieten. Bei aller Enthaltſamkeit in letzterem Sinne ſickert fortwährend und unmerklich Perſönliches durch, ſo daſs der Verfaſſer es für richtiger gehalten hat, die Unvollkommenheit der einen Richtung zu einer entſchiedeneren Haltung in der anderen Richtung zu machen. Dazu kommt, daſs gleich dem Beſchauer vor einem Kunſtwerke der Leſer einem Buche mit perſönlichem Charakter ungleich teilnahmsvoller gegenüberſteht, wie einem unperſönlichen Buche, und daſs der volle Genuſs eines Kunſtwerkes durch das Salz perſönlicher Kritik gefördert wird, welche ja in jeder Aufnahme feeliſcher Eindrücke von ſelbſt enthalten iſt. Aus dieſem Grunde hat der Verfaſſer auch Gelegenheit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

genommen, zahlreiche fremde Ausführungen aufzunehmen. In etwas umfangreicherer Weise wurden namentlich die wertvollen Arbeiten *Bode*'s benutzt, weiterhin in geringerem Umfange die Studien von *Perrot & Chipiez*, *Paluſtre*, *Juſti* u. ſ. w. Wo es möglich war, ſind die fremden Anführungen deutlich gekennzeichnet und ihre Verfaſſer genannt. Dies war aber nicht immer möglich; denn eine nicht geringe Zahl von Angaben und Ausführungen mußten der Tagespreſſe entnommen werden, in deren eigenartigen Verhältniſſen es liegt, daſs ihre Verfaſſer oft zurücktreten.

Die Drucklegung des Werkes hat aus Gründen, die in den Verhältniſſen der Berufstätigkeit des Verfaſſers lagen, längere Zeit beanſprucht, ſo daſs einige Angaben, namentlich des 1. Heftes, durch die Ereigniſſe überholt wurden. Der Leſer wird ſie leicht ſelbſt berichtigen.

Eine beſtimmte Abgrenzung der umfangreichen Materie erwies ſich nach mehreren Richtungen als notwendig. Zunächſt hinſichtlich des Begriffes »Denkmal« überhaupt. Behandelt iſt hier lediglich das Denkmal öffentlichen Charakters im Gegenſatz zu dem Denkmal, welches aus privatem, familiärem Entſchluſs hervorgegangen iſt. Dieſe Unterſcheidung betrifft hauptſächlich das Gebiet des Grabdenkmals; hier fließen jedoch die Grenzen vielfach ineinander. In der vorliegenden Arbeit ſind die Denkmäler betrachtet, die an öffentlichen Orten und an bevorzugten Stellen in Kirchen und Friedhöfen mehr ſind als die Erinnerungszeichen der perſönlichen Zuneigung des Einzelnen oder einer einzelnen Familie. Eingeſchloſſen alſo iſt das Grabmal in ſeiner Bedeutung als öffentliche Auszeichnung: das ſelbſtändig und unabhängig vom gemeinſamen Beſtattungsplatze durchgebildete Grabmal, wie z. B. die großartigen Grabanlagen der Pharaonen des alten und mittleren ägyptiſchen Reiches, welche eigentlich keine Gräber mehr, ſondern großartige Ruhmesdenkmäler ſind. Ausgeſchloſſen aber von dieſer Betrachtung iſt das Grabmal im engeren Sinne des Wortes, das Erinnerungszeichen auf der gemeinſamen Beſtattungsſtätte, ſoweit es inhaltlich eine beſondere Bedeutung nicht beanſpruchen kann, nicht zur Kennzeichnung der Entwickelung dient und wegen des begrenzten Raumes nur in Ausnahmefällen eine reichere künſtleriſche Geſtaltung annimmt. Doch auch hier wieder ſind ſcharfe Grenzen ſchwer zu ziehen.

Eine Abgrenzung hat ferner ſtattgefunden gegen das Gebiet der Kleinplaſtik hin, obgleich auch dieſes in vielen ſeiner Werke Denkmalcharakter annimmt. Unbeſtimmt verlaufen die Grenzen auch auf dem Gebiete der öffentlichen Brunnen. Iſt der *Mende*-Brunnen in Leipzig ein Denkmal oder ein Brunnen? Ein Salomoniſcher Beantworter der Frage wird vielleicht ſagen: ein Denkmalbrunnen.

Die Götterſtatuen des Altertumes, die Marien-, Jeſus-, Apoſtel- und Heiligenſtatuen des Mittelalters fallen dann in unſer Gebiet, wenn ſie durch Größenverhältniſſe und Standort ausgezeichnet ſind und eine Bedeutung haben, die über den religiöſen Begriff hinausgeht. So der olympiſche Zeus des *Phidias*, ſo die Rieſenmadonna bei Puy-de Dôme im ſüdlichen Frankreich. Herrſcherſtatuen ſind auch dann berückſichtigt, wenn ihr dekorativer Charakter den Denkmalcharakter überragt.

Bei den Erörterungen über die Tätigkeit des Altertumes auf dem Gebiete der Denkmalkunſt iſt den ägyptiſchen Denkmälern ein breiterer Raum eingeräumt worden, als es durch die aus der üblichen Abwägung des ägyptiſchen, z. B. gegen das griechiſche Altertum ſich ergebenden Vergleichungen gerechtfertigt wäre. Man geſtatte dem Verfaſſer aber, dieſe Abwägung unbeachtet laſſen zu dürfen; die durch poſitive Hervorbringungen ausgezeichnete Kunſt hält ſich nicht daran. Der ägyptiſche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Obelisk hat in ungezählten Wiederholungen Eingang in die Kunstübung der meisten späteren Kunstperioden gefunden. *Gnauth* gab einem seiner schönsten Grabmäler das architektonische Gerüst des sog. Ifiskioskes der Jnsel Philae, freilich im Einzelnen in die Formen einer gräzisierenden Renaissance übersetzt, und in neuerer Zeit zeigten der Architekt *Bruno Schmitz* und der Bildhauer *August Vogel*, dafs, als ihnen die Aufgabe gestellt war, für den Unterbau des Kaiser *Wilhelm*-Denkmales in Koblenz eine friesartige Füllung mit einem Adler zu schaffen, dessen ausgebreitete Schwingen eine Ausdehnung von etwa 10 m besitzen, es nur durch Zurückgehen auf die in Aegypten gebräuchliche Stilisierung möglich wurde, dieses gewaltige Mafs zu beherrschen. Die hieraus im allgemeinen wie für die vorliegende Arbeit zu ziehenden Schlufsfolgerungen sind recht einfache: da nicht abzusehen ist, inwieweit die alte Kunst bei kommenden künstlerischen Ereignissen wieder zur Mitwirkung berufen wird, so darf hieraus nicht eben der Schlufs gezogen werden, nunmehr die alte Kunst bei einem so »modernen«, man möchte fast sagen »modischen« Gegenstande, wie die Denkmäler es geworden sind, zu vernachlässigen, sondern das gerade Gegenteil hat einzutreten. Sie ist, so weit wie tunlich, ohne die innere Harmonie der vorliegenden Arbeit allzusehr zu gefährden, schon deshalb zu berücksichtigen, weil viele Lehrbücher sie auf der einen Seite in einer über die Gebühr hinausgehenden Weise als Vorbild hinstellen, sie aber doch andererseits nicht einmal in ihren tiefsten Beweggründen zu erkennen vermögen und so das wirklich Grofse, was ihr beiwohnt, nicht berücksichtigen. Dies gilt namentlich für die ägyptische Kunst. Sie läfst in allen ihren Ausführungen eine Gröfse der Auffassung erkennen und verrät einen so grofs angelegten Sinn, wie ihn die Römer nicht übertroffen und wie ihn die Griechen keinesfalls erreicht haben, und dabei ist noch nicht einmal ausgemacht, ob diese Gröfse lediglich eine despotische Gröfse war. Aber selbst wenn dieser Nachweis in umfassender Weise erbracht werden sollte, so ist er für unseren Gegenstand schon deshalb bedeutungslos, weil Kunstforscher, welche gewohnt sind, in einen Gegenstand der Kunst mehr hineinzulegen, als bei ruhiger Betrachtung aus ihm spricht, von dem Unterschiede einer despotischen und einer freigeübten Kunst gesprochen haben, welche in den entwickelten Stadien nicht besteht. Uebersetzt man Despotie in der Kunst mit dem Begriff der energischen Zusammenfassung und souveränen Bewältigung ungezählter Kräfte, dann ist der Medizäerpalast ebenso despotisch wie die Pyramiden von Gizeh oder die chaldäischen Tempelbauten; dann ist das Versailler Schlofs ebenso despotisch wie die Tempel der Akropolis in Athen und die hundertsäuligen Hallen von Karnak, dann sind die gotischen Dome des christlichen Mittelalters ebenso despotisch wie das Kolosseum in Rom oder die untergegangenen gewaltigen Bauten der Ramassiden in Unterägypten. Oder ebensowenig despotisch. Ohne eine Despotie der Kräfte ist nirgends Grofses erreicht worden, nicht da, wo das Individuum sich der Hervorbringung eines Werkes hingibt; nicht da, wo der Umfang des Werkes die Mitwirkung von tausend Individuen verlangt.

Hinsichtlich der Ausstattung der beiden vorliegenden Hefte sind die bei den bereits erschienenen Bänden dieses »Handbuches« bewährten Grundsätze nicht nur beibehalten, sondern noch erweitert worden. Der Verfasser hat es mit aufrichtigstem Danke anzuerkennen, dafs sowohl Verlag wie Redaktion seinen umfangreichen Vorschlägen zur Illustrierung auf das bereitwilligste entsprochen haben. Es ist hier an das Wort *Grillparzer*'s zu erinnern: beschriebene Musik sei wie ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erzähltes Mittageſſen. In gleicher Weiſe iſt von künſtleriſchen Dingen zu ſagen, daſs jede Beſchreibung ohne bildliche Darſtellung auch nicht im entfernteſten den Eindruck des Werkes ſelbſt anzudeuten vermag; keinesfalls können Worte die Stelle des Bildes vertreten. Letzteres wurde daher in reicher Weiſe verwendet, den Gegenſtand ſelbſt zu erſetzen, auch ſchon deshalb, weil die gedachten drei Hefte dem ausübenden Künſtler Anregungen bieten ſollen. Gewiſs aber iſt der Erſatz nur mangelhaft.

Mit Recht ſagt *Goethe* in den »Propyläen«: »Um von Kunſtwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für ſich und andere zu ſprechen, ſollte es freilich nur in Gegenwart derſelben geſchehen. Alles kommt aufs Anſchauen an; es kommt darauf an, daſs bei dem Worte, wodurch man ein Kunſtwerk zu erläutern hofft, das Beſtimmteſte gedacht werde, weil ſonſt gar nichts gedacht wird.« Eine Arbeit wie die vorliegende aber hat mit dem Erreichbaren zu rechnen. Der Verfaſſer hofft, daſs ſie trotzdem ihre Freunde finden wird. Ihnen bietet er ſie dar; nicht beſtimmten Kreiſen, ſondern allen jenen, welchen die ernſte Kunſt des Bildners ein Stück verwandten Seelenlebens, ein Stück ſteinerner Kulturgeſchichte iſt, und die aus dem Werke glauben, einen idealen Gewinn ziehen zu können.

Berlin, im September 1905.

Albert Hofmann.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Architektur.

IV. Teil.

Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude.

8. Halbband, Heft 2, a.

INHALTSVERZEICHNIS.

Achte Abteilung.

Kirchen, Denkmäler und Beſtattungsanlagen.

2. Abſchnitt.

Denkmäler.

		Seite
Vorwort		V
Parerga		1
Pſychologie des Denkmales		17
A. Geſchichte des Denkmales		30
1. Kap.	Einleitung	30
2. »	Aegypten	34
3. »	Meſopotamien	48
4. »	Paläſtina, das übrige Kleinaſien und die Länder gemiſchter Kulturen	52
5. »	Indien und Oſtaſien	57
6. »	Griechiſches Altertum	64
7. »	Etrurien und römiſches Reich	85
8. »	Uebergangszeit und altchriſtliche Zeit	105
9. »	Mohammedaniſche Länder	120
10. »	Italien	130
11. »	Spanien und Portugal	176
	a) Spanien und ſeine Provinzen	176
	b) Portugal	189
12. »	Frankreich	194
13. »	Deutſchland	215
14. »	Oeſterreich-Ungarn	251
15. »	Rußland und die ſlaviſchen Länder	262

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

		Seite
16. Kap.	Dänemark, Schweden und Norwegen	268
17. »	Holland und Belgien	275
18. »	England	284
19. »	Vereinigte Staaten von Nordamerika	293

Verzeichnis

der in den Text eingehefteten Tafeln.

Zu Seite 1: National-Denkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* auf der Schloſsfreiheit zu Berlin.
» » 23: Inneres der Walhalla bei Regensburg.
» » 85: Römerdenkmal zu Igel.
» » 130: Denkmal des *Lorenzo de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz.
» » 158: Denkmal des *Giuliano de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz.
» » 165: Denkmal *Clemens XIII.* in *St. Peter* zu Rom.
» » 181: Grabmäler *Ferdinand des Katholiſchen* und ſeiner Gemahlin *Iſabella*, ſowie *Philipp's von Oeſterreich* und der Infantin *Johanna* in der Capilla Real der Kathedrale zu Granada.
» » 184: Hochgräber des Königs *Johann II.* und der Königin *Iſabella von Portugal* vor dem Hochaltar der Cartuja von Miraflores bei Burgos, ſowie des Condeſtable *Petro Hernandez de Velasco* und ſeiner Gemahlin *Mencia de Mendoza* in der Capilla del Condeſtable der Kathedrale zu Burgos.
» » 185: Grabmal des Infanten *Alonſo* in der Cartuja zu Miraflores bei Burgos.
» » 187: Denkmal der *Iſabella der Katholiſchen* zu Madrid.
» » 188: Denkmal des *Chriſtoph Kolumbus* in der Kathedrale zu Sevilla.
» » 198: Grabmal der Kardinäle *d'Amboiſe* in der Kathedrale zu Rouen.
» » 209: Denkmal für *Alphand* in der Avenue du Bois de Boulogne zu Paris.
» » 214: »*Monument aux Morts*« auf dem *Père Lachaiſe* zu Paris.
» » 215: Walhalla bei Regensburg und Befreiungshalle bei Kelheim.
» » 219: Grabdenkmal der Aebte des Kloſters Salem im Münſter zu Salem.
» » 226: Grabmal des Grafen *von der Mark* in der Dorotheenſtädtiſchen Kirche zu Berlin.
» » 227: Entwurf für das Völkerſchlacht-Denkmal bei Leipzig von *Wilhelm Kreis*.
» » 229: Entwurf für das Völkerſchlacht-Denkmal bei Leipzig von *Bruno Schmitz*.
» » 232: Inneres der Befreiungshalle bei Kelheim.
» » 246: Denkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* zu Halle a. S.
» » 247: Denkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* zu Koblenz.
» » 250: Brunnen, zugleich Kriegerdenkmal, zu Nördlingen.
» » 300: *Rudolf Maiſon's* Entwurf für ein Friedensdenkmal.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



National-Denkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* auf der Schloſsfreiheit zu Berlin.

Arch.: *Guſtav Halmhuber*; Bildh.: *Reinhold Begas.*

Nach einer photogr. Aufnahme von *H. Rückwardt* in Berlin.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

2. Abſchnitt.

Denkmäler.

Von

ALBERT HOFMANN.

»Monumente ſind Denkmäler von Kulturprinzipien, ſinnliche Darſtellungen des inneren Weſens, der lebendigen Ideen, welche eine Zeit beherrſcht haben.« *(Gregorovius.)*

»Dieſe Steine reden von den Geſchicken und der Geſittung des Volkes und erzählen manches, was die Geſchichtsbücher verſchweigen.« *(W. H. Riehl.)*

»Das Denkmal iſt die Dithyrambe der Geſchichtsſchreibung.« *(Albert Hofmann.)*

Parerga.

»*Te ſaxa loquuntur.*«

1. Ueberſicht der Entwickelung.

»*Te ſaxa loquuntur!*« — »Dich rühmen die Steine!« Die ſymboliſchen Worte des Neuthores in Salzburg, ſeinem Erbauer, Erzbiſchof *Sigismund*, gewidmet, ſetze ich an den Beginn dieſer Arbeit, die es nicht ohne Zagen unternimmt, die reiche Kunſt der Denkmäler in einem Abriſſe zu ſchildern, der, ſo ausgedehnt er auch ſein mag, dieſem groſsen Gebiete gegenüber doch immer nur ein Abriſs ſein kann.

»Dich rühmen die Steine!« Es liegt ein tiefer und poetiſcher, ein lebendiger, ein ſchon in dem Buch aller Bücher ausgeſprochener Gedanke in dieſen wenigen Worten. Der dauernde Stein, das ewige Erz ſind ſeit dem Beginn aller Kulturregungen erwählt worden, den flüchtigen Gedanken bleibend zu bannen, der Mit- und Nachwelt bis zu den entfernteſten Geſchlechtern zu erzählen von Ereigniſſen und Verdienſten, geeignet, den Fortſchritt der Menſchheit in dem ihnen zugewieſenen Maſse zu fördern. Wahrlich ein edler Zweck! Ein Zweck, würdig, daſs ihm eine ſtetig aufſteigende Entwickelung der Kunſt der Denkmäler, der künſtleriſch geſtalteten Dithyramben der Geſchichtsſchreibung, gegenüberſtände. Davon aber kann ich nicht erzählen. Kein ununterbrochen fortſchreitendes Werden, von einfachen Anfängen zu ſchöner Erfüllung gebracht, vom kindlichen Stammeln zur gereiften Sicherheit geführt, mit der Krone einſamer Meiſterſchaft gekrönt; ſondern bald aufſteigend, bald fallend, ſanft und jäh, jetzt von den Ereigniſſen getrieben voll Leidenſchaft und Sturm wie das unendliche wogende Meer, dann wieder in breiter Ausdehnung ſich ſeicht ergieſsend, ohne Kraft und Inhalt, wie die im Sande verlaufende gebrochene Welle, ſo ſtellt ſich die Kunſt der Denkmäler dar. Selten ragt eine

feſt gegründete Spitze hervor. Nur einmal iſt von *Pietro Aretino* der berühmte Brief vom 15. September 1537 an *Michelangelo* geſchrieben worden, in welchem die Stelle vorkommt: »Es gibt viele Könige auf der Welt; aber es gibt nur einen *Michelangelo*.« Und nur einmal ſind darin ferner die bewundernden Worte geſprochen worden, die *Bottari* in den *Lettere Pittoriche* (III, S. 87) veröffentlicht hat. »In Euren Händen,« ſchreibt der ſcharfſinnige aber verrufene venezianiſche Satiriker, dem man bei aller Verachtung diesmal um ſo mehr glauben darf, als er von *Michelangelo* keinen Lohn zu erwarten hatte, »in Euren Händen liegt die Idee einer neuen Natur verborgen; denn die Schwierigkeit der zeichnenden Linie wird Euch ſo leicht, daſs Ihr mit den Umriſslinien des Körpers ſchon das Endziel der Kunſt erreicht. Wunderbar! Selbſt die Natur, welche nichts ſo hoch ſtellen kann, daſs Ihr es nicht mit Eurem Fleiſs ergründet, kann ihren Werken nicht die Majeſtät einflöſsen, welche alles, was die erhabene Kraft Eures Pinſels oder Meiſsels ſchafft, von ſelbſt beſitzt . . .« Nicht häufig iſt einem Könige der Kunſt, wie dem titaniſchen Meiſter der Mediceergräber, eine ſolche Anerkennung zu teil geworden, und die Geſchichte hat ſie beſtätigt. Nur einmal iſt mit gewaltigem Sinn für Gröſse das figurenreiche Grabmal *Maximilian*'s in der Hofkirche in Innsbruck geplant und zum gröſsten Teile auch ausgeführt worden, und einſam ſtehen die kraftvollen Geſtalten des *Colleoni* in Venedig, des *Groſsen Kurfürſten* in Berlin auf ihren Poſtamenten. »Welch ein Sturz!« konnte *Reichenſperger* rufen, indem er das Werk *Schlüter*'s mit dem Denkmal im Luſtgarten verglich.

2. Gegenſätze.

Sonſt allenthalben Gegenſätze und vorzeitiges Nachlaſſen. *San Lorenzo* in Florenz und *San Pietro in Vincoli* in Rom enthalten die unvergänglichen Beiſpiele rieſenhaften Wollens und ohnmächtigen Verſagens, begeiſterten Anfanges und miſsmutigen Fallenlaſſens, gröſster Gedanken und kleinſter Ausführungen, fördernder Gunſt und hemmender Verfolgung, geſchichtlicher Erfolge und politiſcher und kriegeriſcher Niederlagen, kurzum den ganzen Umfang menſchlicher Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit. Das beherrſchende Merkmal der bedeutendſten Werke unſeres Gebietes iſt die tragiſche Verknüpfung von Wollen und Verſagen, von Gunſt und Haſs, von Begeiſterung und Entmutigung. Und noch nach anderer Richtung wird dieſes merkwürdige Bild des Gegenſatzes erweitert. Neben dem Standbilde des Arabarchen unter den Denkmälern berühmter Männer auf dem *Forum Auguſti* in Rom, eines römiſchen Beamten, der ſich in ſeinem Amte bereichert hatte und dadurch den Zorn *Juvenal*'s ſo erregte, daſs er aufforderte, das Denkmal in jeder Art zu beſchmutzen, beſaſs das klaſſiſche Altertum das Denkmal der *Athena Promachos* auf der Burg in Athen, zu dem Tauſende in ehrfürchtiger Verehrung wallfahrteten, und welches der Schiffer von weiter Ferne als das willkommene Zeichen ſeiner Heimat begrüſste. Neben den tiefſinnigen Mediceergräbern in Florenz, die heute noch in ihrer Bedeutung den Zwieſpalt der Meinungen hervorrufen, in welche *Michelangelo* das groſse Leid ſeiner Zeit verſenkte und bei denen er den geſchichtlichen Wert der Perſönlichkeiten ſeiner geringen Bedeutung wegen vollkommen unterdrückte, neben dieſen Denkmälern einer gedankenreichen politiſchen Allegorie ſtehen die Reiterſtatuen der verdienſtloſen Regenten aus dem Hauſe *Oldenburg* in Kopenhagen, *Chriſtian V.* auf dem Königs-Neumarkt und *Friedrich V.* auf der Amalienburg, welche in der Sprache des Volkes wie in den Kreiſen der Gebildeten nur »das Pferd auf Königs-Neumarkt« und »das Pferd auf Amalienburg« genannt werden, alſo Werke ohne geiſtigen Inhalt, ohne Denkmalgedanken. Zwiſchen den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Statuen des makedonischen Königs *Philipp* und des Spartanerkönigs *Archidamos* stand in Delphi das Bild der schönen Hetäre *Phryne* von *Praxiteles*, und neben der Statue des *Herzogs von Alba*, die das Volk von Antwerpen im Jahre 1574 mit einem Strick um den Hals durch die Strafsen der Stadt zog, steht die aus dieser Statue im Jahre 1635 gegossene Christusstatue über dem Eingang der Kathedrale in Antwerpen.

3. Schicksal der Denkmäler.

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts entsteht unter *Gibbon*'s kunstgeübten Händen die Statue des Königs *Jakob II.* aus dem Hause *Stuart*, und wird auf einem vorläufigen Sockel in den Gärten von Whitehall aufgestellt. Wenige Jahre später entging der König nur durch schleunige Flucht dem Schicksal seines Vorgängers *Karl I.;* sein Denkmal war eine wertlose Masse Bronze und blieb es bis auf unsere Zeit, in welcher es nach mehr als 200 Jahren in Gesellschaft des Reiterstandbildes *Richard I.* auf dem kleinen Platze neben dem Westminsterpalast in London das Andenken an den »König von England, Schottland, Frankreich und Spanien, den Beschützer des Glaubens« verkünden soll.

Nach den Ereignissen des spanisch-amerikanischen Krieges des Jahres 1898 haben die Frauen von Granada das Standbild des *Christof Kolumbus* gesteinigt, weil sie in dem kühnen Seefahrer die Ursache für das Unglück Spaniens erblickten. Einst in glühender Begeisterung für die Ausdehnung der kolonialen Macht gesetzt, ist es nach dem Zusammenbrechen derselben das Ziel der Aeufserungen der ungeleiteten Instinkte des Volkes geworden. — Vor wenigen Jahren hat man den Aufruf zu einem Denkmal für den scharfblickenden Schilderer österreichischen Volkstums, für *Ludwig Anzengruber*, verbreitet und dabei den Satz ausgesprochen: »Die Menge ist aufgewacht aus ihrer dämmerigen Gleichgültigkeit, und dankbar ist das Volk besonders dem Dichter, der des Volkes nicht vergafs. Stolz sind die Städte wie die Dörfer, wenn ein bedeutender Mann aus ihnen hervorgegangen; überall entstehen Denkmäler, grofse oder kleine, und es ist ein heiliger Wettbewerb entbrannt, die führenden Geister zu ehren.« Heute kündet ein Standbild den Ruhm des mutvollen Volksdichters. Und in derselben Stunde, in welcher dieser Satz für die Gebiete der deutschen Sprache geschrieben wird, wird sein Grundgedanke in England Lügen gestraft, wo zu einem Denkmal für *Byron* in Aberdeen nicht einmal ein Drittel der nötigen Summe aufgebracht werden konnte, wo der Aufruf für ein *Stevenson*-Denkmal noch weniger Erfolg hatte und der Plan eines Denkmals für *Carlisle* in Edinburg sogar ganz in Vergessenheit geriet. Für ein Nationaldenkmal für *Burns* in Manchline ist ein zweiter Aufruf nötig geworden[1]). Und doch bedeuten die genannten Namen die Spitzen der Vertreter des modernen Geistes in England.

In Eger, an der Grenze zweier mächtiger Reiche, wird unter dem Eindruck der Bedrückung des Deutschtums in Oesterreich der Beschluss gefafst, dem Andenken des unsterblichen Begründers des mächtigen Deutschen Reiches einen Denkstein zu widmen; aber aus Gründen der Staatserhaltung wird diesem Beschlusse die obrigkeitliche Genehmigung versagt. Der gleiche Kampf um die Erhaltung der Nationalität wurde wie im Osten so auch im Westen ausgefochten durch die Errichtung eines *Goethe*-Denkmales in Strafsburg, welches als ein neues ideales Band die wiedergewonnene deutsche Stadt Strafsburg mit dem Reiche und dem Vaterlande verbinden, welches wie das Münster ein Symbol sein sollte, dafs Strafsburg und Deutschland allen politischen Wandelungen zum Trotz zu einander gehören. Aber

[1]) Siehe: Beil. zur Allg. Zeitg. 1899, Nr. 40.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

während von der einen Seite gesagt wurde, das Denkmal gelte dem grossen deutschen Manne, der in sich unzählig Vieles verkörperte, der als Toter lebensvoller wirke wie mancher Lebendige, den man mit dem Worte begrüßt, das *Ernst Curtius* am Todestage *Friedrich des Grossen* aussprach: »Sei gegrüßt, Lebendiger!«, wurde der weimarianische Olympier von der anderen Seite in scharfer Weise bekämpft; der freien Würdigung des deutschen Geistesheros trat die religionspolitische Verurteilung gegenüber. Freilich erfolglos, und so sehen wir denn den weiteren Gegensatz entstehen, dass der junge *Goethe* in Strassburg neben den tapferen *Kleber*, dass der deutsche Geistesheld neben den französischen Kriegshelden tritt. — In Prag wird dem Magister *Johannes Huss* ein Denkmal errichtet; aber in dem Augenblicke, in dem *Huss* wieder der Held des Tages, sein Andenken in Böhmen wieder lebendig geworden ist, das czechische Volk sich mit Recht seines welthistorischen Märtyrers der Gewissensfreiheit erinnert, wird er aus ähnlichen Gründen bekämpft, mit welchen die Gegner gegen die Strassburger *Goethe*-Statue anstürmten, und die gleichen jungczechischen Kreise, welche mit der Anregung zur Errichtung des Denkmals anerkannten, dass in erster Linie der Märtyrer von Konstanz dem czechischen Volke seinen Anteil an der Geschichte des modernen Geisteslebens sicherte, weichen dem Ansturm und legen am Fusse des Denkmals Verwahrung ein gegen die Gemeinsamkeit mit dem geistigen Befreier der Nation. — Auf dem St. Georgsplatze zu Budapest liess Kaiser *Franz Josef I.* das *Hentzi*-Denkmal errichten zum Andenken an die bei der Verteidigung der Festung Ofen in der ungarischen Insurrektion gefallenen Soldaten. Das Denkmal war in Ungarn von jeher nicht beliebt. Unabläßig richtete sich das Augenmerk auf seine Entfernung, bis die politischen Vorgänge des Jahres 1898 zu einer solchen führten. Der plötzliche Tod der Kaiserin *Elisabeth* in Genf trat hinzu, und man beschloss, an der Stelle des *Hentzi*-Denkmales ein Kaiserin *Elisabeth*-Denkmal zu errichten. Dazu schrieb *Moriz Jokai*: »Sieh' da, unsere zum Himmel gefahrene Schutzheilige wirkt auch über ihr irdisches Dasein hinaus Wunder für uns. Sie trocknet die letzte Thräne, die schon zur Perle verhärtet war, vom Antlitz unserer Nation. Sie heilt die letzte Wunde unseres Empfindens, von der wir sagen, dass sie nicht schmerzte, die aber dennoch weiterblutete. Jenes Denkmal aus Erz galt ja der Erinnerung an Helden, die im mutigen Kampfe fielen, und denen auch die Gegner die Achtung nicht versagen konnten. Es war aber dennoch eine schmerzliche Erinnerung unserer Vergangenheit, ein eisernes Gespenst, welches den Schleier, der die Vergangenheit verhüllt, durchbrach. Es wird nun durch das Denkmal unserer angebeteten Königin abgelöst werden. Es war die Inspiration ihres erhabenen Sinnes, die in dem Herzen des trauernden Königs zur That geworden. Möge sie das ewige Licht in der Heimat der Sterne umstrahlen! Unsere erhabene Königin sei von Gott gesegnet!« — So leiten die auf- und absteigenden Kräfte des künstlerischen Vermögens und Unvermögens, die hochgehenden Wogen der Politik und der menschlichen Leidenschaften, die verehrende Liebe und der feindliche Hass die Geschichte der Denkmäler, von welchen man in noch höherem Masse als von den Büchern sagen kann: *Habent sua fata libelli.*

Und wie verschieden Wollen und Können! Neben einer Periode gewaltiger Ereignisse, neben den grossen Begebenheiten der Weltgeschichte steht ein Wollen voll grosser Vorsätze, voll starker Kraft, bisweilen mit vollem Gelingen gekrönt, häufiger aber von gescheiterten Hoffnungen und zerbrochener Willenskraft berichtend.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Neben Werken, auf denen der Hauch einer ewigen Jugend ruht, über denen ein immerwährender Frühling ausgebreitet ist und die eine Seele besitzen, die im Wechsel der Empfindungen und Anschauungen des Tages nicht altert, steht eine unendlich gröfsere Zahl von Werken, welche, mehr aus Uebung und geschäftsmäfsigem Drang geboren, die edle Uneigennützigkeit der seelenvollen und heiligen Künstlerschaft vermissen lassen und mit dem trügerischen Mittel des Eintagsglanzes zu täuschen suchen. Aber »wie über die Menschen, so auch über die Denkmäler läfst sich die Zeit ihr Recht nicht nehmen« (*Goethe*). Die Zeit richtet; sie richtet scharf und unerbittlich. Wer künstlerisch schafft, mufs dies thun mit dem frommen Glauben an die Zukunft, der sich auf ein unbefangenes Vertrauen zum Leben gründet. In diesem Vertrauen auf die Zukunft findet der Künstler die Kraft, in dem Schwanken der Ziele, in den wechselnden Ueberzeugungen des Tages, in den bewegten Zeiten des Ueberganges seine Scheu vor grofsen Thaten, die eine natürliche, eine menschliche Eigenschaft ist, zu besiegen und zu Werken zu schreiten, welche nur aus der aus grofsen Ereignissen geborenen tiefsten Aufregung der Seele entstehen können.

4. Denkmal und Gesellschaft.

Zu allen Zeiten wurde die Denkmalkunst geübt. Bald stand sie unter dem Einfluss der Gottheit, bald unter dem Finfluss von Menschen, welchen eine über die natürlichen Grenzen hinausirrende Verehrung der Göttlichkeit ähnliche Eigenschaften beilegte; eine Zeit lang zog sie nur die an der Spitze staatlicher und kirchlicher Gemeinschaften stehenden Personen in den Kreis ihrer Darstellung, und heute dringen in denselben die hervorragenden Glieder des Demos in breiten Mengen ein. So ist die Geschichte der Denkmalkunst eine lapidare Geschichte der Entwickelung der menschlichen Gesellschaft, des Individuums, und aus den gleichen Ursachen, aus welchen man die Geschichte der menschlichen Gesellschaft als eine Geschichte des menschlichen Selbstbewufstseins erklärt hat, ist die Geschichte der Kunst der Denkmäler als eine Geschichte der idealistischen Erhöhung des Menschen und des Menschendaseins zu erklären. Diese Geschichte kann nicht nur in historischer, sondern auch in geographischer Weise verfolgt werden. Wer es unternimmt, von Westen nach Osten, von Norden nach Süden mit seinen Beobachtungen fortzuschreiten, kann für das Gebiet der Erde in geographischer Reihenfolge ähnliche Wahrnehmungen machen, wie sie in historischer Beziehung rückwärts blickend in den Gebietsteilen der Erde gemacht werden können, von welchen wir eine historische Entwickelung, die nach Jahrtausenden rechnet, kennen. Es haben sich also die verschiedensten Zeiten, die verschiedensten Völker in den verschiedensten Ländern mit den verschiedensten Lebensbedingungen mit dem Denkmalgedanken beschäftigt. Die Versuchung liegt nahe, den vorstehenden Satz zu beenden: in der verschiedensten Weise. So natürlich und logisch aber diese Endigung sein würde, so wenig entspricht sie dem thatsächlichen Ergebnisse. Der Mensch ist überall doch nur Mensch, und sein Vorstellungsvermögen und das aus ihm abgeleitete Kunstvermögen haben Begrenzungen, welche sich in verhältnismäfsig engem Umfang halten, so dass schon einer unserer bedeutendsten Anthropologen, *Adolf Bastian*, klagen konnte, dass ein Ueberblick über menschliche Zustände und Vorstellungen eine erschreckende Einförmigkeit nachweisen könne. Einen verwandten Gedanken hat einmal *Goethe* in seinen Maximen ausgesprochen, wenn er feststellt, dass in den geringen Bruchstücken, welche von der gesamten grofsen Weltlitteratur vorhanden sind, unendliche Wiederholungen sich finden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. Häufigkeit des Denkmales.

So werden wir uns alſo beſcheiden müſſen und werden dazu ſelbſt Zeitläuften gegenüber gezwungen werden, welche, wie die römiſche Kaiſerzeit, die Zeit der Renaiſſance bis zur Spät-Renaiſſance und unſere modernſte Zeit von einer Denkmalhochflut heimgeſucht wurden. So weitgehend das letztere Wort klingt, ſo iſt es doch den modernen Beſtrebungen auf dem in Rede ſtehenden Gebiete gegenüber nicht unberechtigt. Wenn die vorliegende Arbeit zu dem vornehmen Zwecke geſchrieben wurde, der künſtleriſchen Produktion der Zukunft in ihrer beſcheidenen Weiſe nützlich zu ſein, ſo darf ſie vor einer offenkundigen Wahrheit nicht zurückſchrecken. Hunderte von Denkmälern entſtehen jährlich in Deutſchland, Frankreich, Italien, Amerika u. ſ. w. Die groſsen politiſchen Ereigniſſe des verfloſſenen Jahrhunderts waren in den meiſten Fällen die Anregung dazu, und wo ſie es nicht waren, haben ſie in ſolchem Maſse auf die Denkweiſe eingewirkt, daſs auch unbedeutendere Ereigniſſe und Verdienſte für würdig befunden wurden, durch ein Denkmal in bleibender ſichtbarer Erinnerung feſtgehalten zu werden. Wäre es anders, es wäre ein verſöhnliches Moment in dem künſtleriſchen Niedergang, welcher infolge der Denkmalflut bis heute angerichtet wurde, und man könnte über den Umſtand hinwegſehen, daſs es eine zu optimiſtiſche Annahme iſt, aus einer tiefen ſeeliſchen Erregung der Völker, wie ſie politiſche Ereigniſſe, von welchen die nationale Daſeinsberechtigung eines Volkes abhängt, im Gefolge haben, ohne weiteres auch eine ſeeliſche Vertiefung der künſtleriſchen Produktion abzuleiten. Daſs eine Verbreitung und eine Vervielfältigung der Produktion nicht auch eine Vertiefung derſelben ſein muſs, haben die letzten groſsen Wettbewerbe für Entwürfe zu Denkmälern handgreiflich erwieſen. Wenn jede Provinz, jeder Kreis, jede Höhe, jede Groſsſtadt, jedes mittlere Gemeinweſen und jedes Dorf für die Kirche, für die Straſse, für den Gottesacker, für das Schlachtfeld zur Erinnerung an groſse und kleine politiſche und andere Ereigniſſe ſeit der Bildung der heutigen Staatenkonſtellationen, d. h. ſeit dem Niedergang der römiſchen Herrſchaft in Europa, ihr beſonderes Denkmal in einer Wertſkala von Millionen bis herab zu wenigen Tauſenden haben will, wo ſoll da die Phantaſie herkommen, allen dieſen Werken einen beſonderen künſtleriſchen Gedanken zu geben? Es müſste eine Phantaſie ſein, die nicht aus Hirn und Seele eines irdiſchen Menſchen oft nur mühſam und in wenigen göttlichen Stunden hervorquillt, ſondern es müſste eine Phantaſie ſein, die von irgend einem rieſenhaften Weſen der Sage kommt. Dies aber in willenloſer Selbſttäuſchung anzunehmen, iſt unſere Zeit doch wiederum zu kritiſch veranlagt, und ſo bleibt denn nichts anderes übrig, als das künſtleriſche Defizit der modernen Denkmalkunſt des Ausganges des vorigen Jahrhunderts bis auf weiteres einfach anzuerkennen.

6. Zeitſtrömung.

So hart dieſes Urteil iſt, wie wir gerne zugeben, ſo ſehr findet es ſeine Erklärung in der Entwickelung der geiſtigen Strömungen der modernen Welt. Daſs wir auf dieſe im Vergleich zur Vergangenheit ſolchen Nachdruck legen, liegt in dem in erſter Linie praktiſchen Zweck, den dieſe Arbeit zu erſtreben ſich vorgenommen hat. Man kennt das launige Wort von *Hobbes:* »Sollen wir das Alter ehren, nun wohl, die Gegenwart iſt älter als die Vorzeit.« Der aufmerkſame Beobachter der intellektuellen Triebe unſerer Tage kann ſich der Wahrnehmung nicht verſchlieſsen, daſs der Ausgang des vorigen Jahrhunderts durch einen Triumph der Arbeit gekrönt wurde, der materiellen, gewinnbringenden Arbeit. Die Seelenkräfte der hervorragendſten Geiſter vereinigen ſich in dieſem Punkte und ſchaffen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eine Lage, die vorzufinden und ohne künſtleriſche Gewiſſensbiſſe ſich zu eigen machen zu können, ein angenehmes und leichtes Erbe der groſsen Menge unſelbſtändiger Künſtlernaturen iſt, welche die Kunſt in erſter Linie vom Standpunkte des materiellen Ertrages betrachten. Wer die Denkmalkunſt verfolgt, wie ſie ſich im Laufe der letzten Jahrzehnte entwickelt hat, dem müſſen an ihr die Merkmale ſolcher Einflüſſe auffallen. Nur ſehr wenige eiſerne Charaktere ſind es, welche in dem friedloſen Rennen unſerer Tage ſich ſo viel künſtleriſche Seelentiefe gerettet und erhalten haben, daſs ſie, das berühmte Wort *Lionardo's* auf ſich angewendet, mit Stolz ausrufen könnten: »*Sono scultore io.*« Selbſt wer den beſten Willen hat, ſeine Kunſt abſeits von dem Lärm des geſchäftlichen Tagestreibens als hoheitsvolle Göttin im weihevollen Tempel, als liebliche Freundin in der ſtillen Andacht des Kämmerleins oder als treue Lenkerin bei der Arbeit der Werkſtatt zu bewahren, wem Charakterſtärke und Feſtigkeit den Weg, den er bis zu dem hohen Ziele zurückzulegen hat, vorzeichnen, ſelbſt ihm iſt nicht mehr eine künſtleriſche Arbeit in ſtillem Frieden beſchert, ſelbſt er muſs ſich hüten, daſs ihn das Auf und Ab, das Hin und Her unſerer Tage nicht um Ruhe und Raſt bringen und ihn nicht vorzeitig müde und verzagt machen.

Eine ſchroffe Zerklüftung hat unſer Inneres zerteilt, und »vom Empfinden der Schönheit bis zur eigenen Produktion, die dem Ideal nur entfernt entſpräche, iſt ein langer Weg, den wenige zurückzulegen vermögen. Auf dieſem Wege, der durch die nüchterne Alltäglichkeit führt, welkt nach und nach der Strauſs, den man gepflückt in dem Gärtlein der unmittelbaren Eindrücke; die Farben werden blaſſer, und die Blätter fallen eines nach dem anderen ab.« Das iſt das reſignierte Bekenntnis einer am Erfolg verzweifelten und am Zweifel zu Grunde gegangenen Seele. »Werde ich ein guter Bildhauer oder nicht?« — das war die ſtändige Seelenangſt des weit über den Durchſchnitt der Künſtlermenge begabten *Stauffer*-Bern. Die Bildhauerei, »das iſt die Kunſt, die gemacht iſt dazu wie keine andere, eine feiertägliche Stimmung im Beſchauer zu erzeugen. Aller Detailkram und alle Nebenſachenkunſt hört da von ſelber auf; der ganze Wert liegt in der edlen Empfindung der lebendigen Form. Die Beſchäftigung mit dieſer Kunſt iſt einfach prachtvoll. . . . Die Plaſtik iſt eine ernſte Kunſt; ſie bewegt ſich zwar in engeren Grenzen wie die Malerei; aber ſchaffend an einem plaſtiſchen Kunſtwerk muſs der Meiſter ein ähnliches Gefühl kriegen, wie unſer Herrgott am ſechſten Tage.« Nicht oft hört man dieſes Bekenntnis aus dem Munde ausübender Bildhauer, und wenn man es hört, iſt es nicht immer ein Bekenntnis innerer Ueberzeugung. Vom Bildhauer verlangen wir gleichwie vom Architekten, daſs ſeine Kunſt über das hinausreiche, was der Tag dem Tage bietet, daſs aus ſeiner Thätigkeit ein Segen erwachſe für eine ferne Zukunft, daſs ſich in ihm die ſchöpferiſche Kraft, die geiſtige Vertiefung und die techniſche Erfahrung vereinigen zu einer Kunſt, die den verborgenen Schatz der Seele erſchlieſst und die Ereigniſſe des Lebens mit Licht und Glanz, Duft und Farbe umgibt und die Endlichkeit der Dinge unſeres Lebens zu einer Unendlichkeit vergeiſtigt, welche dem Daſein ſeeliſchen Wert verleiht und es zu einer vertieften Innerlichkeit führt. Daſs dies unter den Verhältniſſen, wie ſie heute herrſchen, nicht leicht iſt, ſei willig anerkannt.

Wie ſteht es heute um den Künſtler? Oft von Schulen erzogen, in welchen die welken Ueberlieferungen langer Jahre die friſchen Regungen jungen Geiſtes unterdrückten, im vielfach abhängigen Urteil der öffentlichen Meinung verzogen,

7. Denkmal und Künſtler.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von Schmeichlern im künſtleriſchen Machtgefühl überreizt, durch die geſellſchaftlichen Strömungen zu einem Künſtlerbewuſstſein gedrängt, das keine Begründung in den wirklichen Fähigkeiten findet, mag ein Geſellſchaftskünſtler leicht zu dem Glauben kommen, Kunſt und Kunſtgefühl ſeien Dinge, die ſich in einer Hand, welche die verhängnisvolle Routine der Virtuoſität erworben hat, leicht und nach Belieben formen laſſen, um ſo oder ſo in dem ewigen Buche der Geſchichte ihre Stelle zu finden. Vom Erfolge des Tages getragen, von der Fata morgana flüchtigen Ruhmes getäuſcht, von leicht errungener Gunſt verwirrt und von glänzenden materiellen Ergebniſſen verblendet, läuft der im lauten Getriebe des geſellſchaftlichen Lebens ſtehende Künſtler Gefahr, an ſeinem beſſeren Denken und Fühlen Verrat zu üben und mit ſophiſtiſcher Selbſttäuſchung unwillig vorbeizuſehen an dem Zeichen, welches ihm das mahnende Gewiſſen der bethörten Kunſt in ernſter Stunde in flammenden Zeichen vor das fiebernde Auge führt. »Halte dich ſtolz und denke immer daran, daſs deine Kunſt auch das Heilige deines Lebens bleiben muſs,« ſchreibt *Guſtav Freytag* an den Bildhauer *Emil Fuchs*, den Künſtler der ſchönen Marmorgruppe: Mutterliebe. —

8. Porträtſtatuen.

Am 9. März 1888 ſchloſs Kaiſer *Wilhelm I.* ſeine müden Augen. Mit Eintritt dieſes Ereigniſſes ſchlug für die deutſchen Bildhauer eine entſcheidende Stunde. Solche Gelegenheiten bietet die Weltgeſchichte nur ſelten. Wer ſie nicht achtlos vorüberſtreichen läſst, ſondern mit vollem Bewuſstſein ihre Gröſse erfaſst; wer verſteht, wie ſolche Ereigniſſe die treibenden Kräfte für das künſtleriſche Werk eines ganzen Lebens werden können, und wer begreift, daſs die Geſchichte eines groſsen Reiches groſse Darſtellungen verlangt; wer das begreift und nach dieſer Erkenntnis ein Werk ſchafft — der kann plötzlich aus einem Künſtler mit irgend einem mehr oder weniger bekannten Namen der von der Natur berufene Künſtler werden; er kann vom Kunſthandwerk zur wahren Kunſt emporſteigen; ſein Name wächſt aus der flüchtigen Tageschronik in die ewige Weltgeſchichte hinein. Freilich nur wenige haben den weltgeſchichtlichen Augenblick erfaſst und begriffen; ſonſt fand der groſse Moment ein kleines Geſchlecht. Das iſt eine allgemeine Erkenntnis. Entweder wuſsten die Künſtler die an ſie herantretenden Gedanken nicht über das Herkommen hinaus auszugeſtalten, oder gerade dieſes wurde ihnen ſeitens ihrer Auftraggeber zur Richtſchnur gemacht.

Am 3. Juni 1892 ſchrieb *Guſtav Freytag*, geſtützt auf dieſe dem ſorgſamen Künſtlerauge nicht entgangene Wahrnehmung, aus Siebleben an den jungen *Fuchs:* »Das aber iſt, wie ich meine, eine beſonders gute Vorbedeutung, daſs Du in den erſten Jahren Deiner Vollkraft nicht veranlaſst warſt, Zeit und Kraft auf eine der zahlreichen Porträtſtatuen der letzten deutſchen Kaiſer mit und ohne Pferd zu verwenden. Dieſe Aufträge, die ja für beſonders rühmlich gelten, ſind doch nicht Aufgaben, die dem Künſtler die höchſte Befriedigung und die beſte Bürgſchaft für ſeine Freudigkeit im Geſtalten verſchaffen.« Und als *Friedrich der Groſse* ſich einmal gezwungen ſah, die Unbildung ſeines Adels zu tadeln, fügte er die Worte an: »*La même raiſon fit que les arts libéraux tombèrent en décadence: l'Académie des peintres ceſſa; Pesne, qui était le directeur, quitta les tableaux pour les portraits.*« Bildet demnach die Porträtſtatue keineswegs den Gegenſtand des höchſten Ehrgeizes der künſtleriſchen Bethätigung, ſo laſſen ſich doch auch ihr, wie die Meiſter des griechiſchen und römiſchen Altertums, der Renaiſſance und der modernen Zeit, wie *Tilgner*, *Rodin* u. a. bewieſen haben, individuelle künſtleriſche Seiten abgewinnen;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

freilich, nie ſind groſse Dinge ohne groſse Leidenſchaften hervorgebracht worden, und eine groſse Leidenſchaft iſt eine Einzelerſcheinung in deutſchen Landen.

9. Eigenſchaften des Künſtlers.

»Laſſet uns nur davon ſprechen, o ihr Weiſeſten! Schweigen iſt ſchlimmer. Denn alle verſchwiegenen Wahrheiten werden giftig,« ſchrieb einmal *Friedrich Nietzſche*. Wenn die Blüte einer Kunſt allein davon abhinge, daſs dem Künſtler hervorragende Aufgaben und groſse Mittel zur Verfügung geſtellt werden, dann müſste ſich die Monumentalplaſtik aller Kulturländer unſerer Zeit in einer hohen Blüte befinden. Ereigniſſe des Krieges und des Friedens waren in gleicher Weiſe der Anſtoſs, die öffentlichen Plätze und Parkanlagen unſerer Städte und die Bergeshöhen mit Denkmälern zu überſäen, und in Deutſchland und Italien ſind ſeit der ſtaatlichen Begründung dieſer Länder mehr Statuen, Ehrenſäulen und Ruhmesdenkmäler und in gröſserem Umfange errichtet worden, als je in den Jahrhunderten zuvor, ſelbſt die Zeit der Renaiſſance nicht ausgenommen. Und wenn man nach Frankreich blickt und gewahrt, wie trotz ſchwerer nationaler Niederlagen und politiſchen Rückganges jeder Tag neue Denkmäler zeitigt, ſo werden ſelbſt das alte Griechenland und das cäſariſche Rom hinter eine ſolche Thätigkeit zurücktreten müſſen. Wer nun aber, angeregt durch die emſige Schaffensluſt der Zeit, es unternimmt, Umſchau zu halten über das, was in rein künſtleriſcher Beziehung auf dem Gebiete der modernen Monumentalplaſtik geleiſtet worden iſt, und wer namentlich verſucht, zu unterſuchen, wie ſich die modernen Schöpfungen der verſchiedenen Länder mit ihren verſchiedenen nationalen Färbungen unter ſich und gegen die künſtleriſchen Leiſtungen früherer Jahrhunderte verhalten, ob in ihnen Gedanken künſtleriſchen Fortſchrittes wahrzunehmen ſind, der wird nicht immer zu erfreulichen Ergebniſſen gelangen. Selten iſt der Künſtler, der die Bedürfniſſe ſeiner Zeit, die bewegenden Motive ihrer Geſchichte und die treibenden Kräfte ihrer Entwickelung ſo verſtanden hätte, und dem es ſo gelungen wäre, in der Volksſeele, welcher in der Denkmalsplaſtik laute Mitſprache eingeräumt werden muſs, ſo zu leſen, daſs man von ihm ſagen könne, wie der Biſchof *Nikolas* in den »Kronprätendenten« von *Ibſen* zu *Jare Skule:* »Er iſt ſolch ein Glücklichſter, dem die Forderungen ſeiner Zeit wie eine Fackel ins Hirn flammen und ihm einen neuen Weg weiſen, den er geht und gehen muſs, bis er das Volk aufjubeln hört«. Nicht alle Tage erſteht der Meiſter, der in ein groſses Werk ein groſses »Ich« hineingerungen hätte und welches nun aus dieſem Werke wieder ſo herausleuchtet, daſs man das Wort *Schiller*'s an *Goethe*, dem Genius gegenüber gebe es keine andere Freiheit als Liebe, anwenden könnte. Wo iſt der Künſtler, von dem man, wie *Leo Battiſta Alberti* in ſeinem Traktat von der Malerei von *Brunelleschi*, dem Meiſter der Florentiner Domkuppel, ſagt, er zähle zur winzigen Reihe der Menſchen, in denen die Natur ſeit dem Untergang der Antike ihre edle Kraft, »Rieſen und Genies zu ſchaffen«, von neuem bewährte? Wer einen ſolchen Künſtler ſucht und eine Kunſt, von der er ſagen kann, ihre Gröſse ſei die, gröſser zu machen ihn ſelbſt, der wird lange ſuchen müſſen, aber auf ſeinen Pfaden endlich auf den ſagenumwobenen Kyffhäuſer kommen. Dort findet er ein Denkmal, in welches die Sage eine ſchier unerklärliche Zauberkraft hineinbannte und welches das Herz des letzten Hirten der weiten Gefilde der goldenen Aue höher ſchlagen und ſein Auge kühner blicken läſst. Und warum? Weil es mehr iſt als eine tote Bildſäule, mehr als ein kaltes Gedenkzeichen einer groſsen Vergangenheit, mehr als ein bloſses Denkmal inmitten des materiellen Stromes des Lebens, mehr als eine äuſserliche figurenreiche Gruppe, wie ſie in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bronze und Stein unfere Plätze und Märkte beleben. Im Herzen Deutfchlands, in der goldenen Aue, zwifchen dem Harz und dem Thüringer Wald, weithin die Gelände beherrfchend und allenthalben auf Erinnerungsftätten hiftorifcher Begebenheiten weifend, fteht das Denkmal da, ein ftolzer trotziger Turmbau mit Vorhof und Terraffe, ein dem ewigen Felfen abgerungenes, dauerndes Wahrzeichen deutfcher Treue und deutfcher Kraft. In feinem Vorhof ruht in reich gefchmückter Bogennifche *Barbaroffa*, die glanzvolle Zaubergeftalt der deutfchen Volksfage. Ueber fie wie über das ganze Denkmal ift eine zauberhafte Verklärung ausgegoffen; die Seele der Sage in ihrem ganzen Reichtum deutfcher Gemütstiefe hat Stift und Meifsel geführt. »Meine Gröfse ift die, gröfser zu machen dich felbft.«

10. Wandel im Denkmalwefen.

Wir haben ein fehr wahres und fehr intereffantes Wort von *Richard Wagner*, welcher den plaftifchen Menfchen eine »verfteinerte Erinnerung«, die »Mumie des Griechentumes« nennt, ein Vergleich, der viel Zutreffendes enthält, wenn man fich erinnert, dafs in Griechenland Malerei und Plaftik erft nach dem Verfall der Tragödie zur Blüte gelangt find. Und von Nachahmung zu Nachahmung konnte die Plaftik »unbedenklich lange fortleben . . ., ohne dennoch aus wirklicher, künftlerifcher Schöpfungskraft Nahrung zu empfangen.« Ihre Befreiung aus diefem Zuftande bedeutet zugleich ihr Aufhören in diefer Form; denn »erft, wenn die Bildhauerkunft nicht mehr exiftiert oder nach einer anderen als der menfchlich leiblichen Richtung hin, als Skulptur in die Architektur aufgegangen ift, . . . dann erft wird die wahre Plaftik auch vorhanden fein.« In einer auf diefem Wege erweiterten Geftalt, aufgerichtet da, wo der Gaffen enges Gewinkel fällt und wo fich die Plätze weiten, wo eine Bergwand über einem Strome fich erhebt und eine Höhenfläche weit ins Land fchaut, kann die Plaftik die führenden mächtigen Gedanken der Nation verkörpern, »kann fie ein Spiegelbild der Volksfeele werden, indem fie deren Ideen verkörpert, oder ihren Vorkämpfern auf allen Gebieten des Lebens ein Denkmal fetzt, oder fchliefslich in freier, künftlerifcher Schöpfung ein zur Oeffentlichkeit redendes Kunftwerk fchafft, für die Oeffentlichkeit im beften Sinne des Wortes. . . . Aus der Thatfache, dafs ein öffentliches plaftifches Kunftwerk nach zwei Seiten hin zu wirken hat, einmal in dem dargeftellten Gegenftand des Werkes an fich, zum anderen in der Form desfelben, geht die für jedes öffentliche Kunftwerk ungeheuer bedeutende Forderung hervor, dafs es möglichft allgemein verftändlich wirke. . . . Bezüglich diefes Umftandes wird man fich nun fchwerlich der Thatfache verfchliefsen können, dafs der Mangel an Teilnahme, welche den Erzeugniffen der öffentlichen Bildhauerei entgegengebracht wird, nicht zum wenigften auf ihrer im höchften Grade unvolkstümlichen und fchwer verftändlichen Ausdrucksweife beruht. . . . Aus der Stagnation und Verfumpfung der antikifierenden Schule mit ihren dem germanifchen Wirklichkeitsfinn fo widerftrebenden Formen, dem ganzen Zopf und der Verknöcherung, die durch das Gebrauchen eines Rezeptes in der Kunft entfteht, hat uns der unbarmherzige, rauhe und reale Luftzug des Jahrhunderts herausgeholfen, und, mit den neuen Waffen einer neu belebten Darftellungsweife verfehen, fieht fich unfere Kunft den neu entftandenen und entftehenden Aufgaben des Tages zu fiegreichem Kampfe gegenüber.« Das ift in den romanifchen Ländern nicht minder der Fall wie in den germanifchen, insbefondere in Frankreich. Durch einen wirkfamen Ueberfchufs an Temperament zu entfchloffenerer Initiative befähigt, hat die franzöfifche Kunft auch auf unferem Gebiete lange Zeit die Führung gehabt, die ihr nunmehr freilich zu entgleiten droht. Man braucht nur zu vergleichen, was der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

deutsch-französische Krieg jenseits und diesseits des Rheines in der ersten Zeit an Denkmälern veranlasst hat. Der Vergleich ist nicht ermutigend und rühmlich für Deutschland. Was verschuldeten nicht alles die Beziehungen einer antikisierenden Allegorie! Wie wenig verkörpern z. B. zum allergrössten Teile die anlässlich des Feldzuges von 1870/71 entstandenen Denkmäler das Fühlen und Empfinden der Nation! Zur Verherrlichung jenes gewaltigen Zeitpunktes in unserer Geschichte, dessen Bedeutung auf einem mit ungeheurer Wucht zum Ausdruck gelangten germanisch deutschen Empfinden beruht, hat man Ideen und Anschauungen benutzt und verwertet, die alles andere, nur nicht germanisch sind. Den schlichten deutschen Bauernjungen, der für den Schutz der väterlichen Scholle fechtend fiel, betrauert »stilvoll« irgend ein antikes Frauenzimmer, ein in seiner Existenz nur wenigen erklärliches Kunsterzeugnis, an welchem die grösste Menge des Volkes aber teilnahmslos vorübereilt. . . . Dieses Vorherrschen steifleinener Allegorien aber ist für das Unvolkstümliche unseres Denkmalsstils, denn von einem solchen kann man leider reden, ausschlaggebend. . . . Am unglücklichsten löste und löst noch immer die Plastik ihre monumentalen Aufgaben, wenn es sich darum handelt, einem Monarchen oder Fürsten ein Denkmal zu setzen. Fast alle derartigen Schöpfungen bedeuten nichts anderes, als ein modelliertes System, eine marmorne oder erzerne Verherrlichung der Monarchie als Regierungsform überhaupt in der Gestalt des Dargestellten. Die Kunst verträgt es aber schlechthin nun einmal nicht, eine Tendenz auszudrücken, gleichviel ob es eine monarchische oder eine anarchistische wäre; sie sinkt alsbald zur Unkunst, zum Schematismus herab. So wird man denn auch, wenn man sich die grosse Masse unserer Fürstendenkmäler ansieht, die merkwürdige Beobachtung machen, dass alle dasselbe Gepräge tragen. . . . An die Person des Fürsten wagt sich kein Künstler heran oder, besser gesagt, lässt man ihn nicht heran. Sehr bedauerlich; denn wir stehen der Person unserer Monarchen heutzutage sehr viel menschlicher gegenüber, als in den Zeiten eines hinter die Couliſſen des weltgeschichtlichen Theaters abgetretenen Absolutismus, und es ist gewiss sehr fraglich, ob man den Zweck, den Fürsten zu ehren, ihm für seine erfolgreiche Thätigkeit zu danken, an gemütliche Regungen der Volksseele sich wendend, dadurch erreicht, dass man seine Persönlichkeit, welche der Grund des Monuments ist, in den Hintergrund treten lässt, und in dieser Person nur den Beruf derselben — von den einseitigsten Gesichtspunkten aus angesehen — ausdrückt.

11. Künstler und Leben.

Ich will hier nur einige Beispiele erwähnen, z. B. das Denkmal *Friedrich Wilhelm IV.* in Berlin. Der Gelehrte auf dem Königsthron, der kaum in seinem Leben ein Pferd bestiegen, sprengt hier in grosser Uniform, den Hermelin um die Schultern, auf stolzem Ross einher. *Goethe*'s hohen Freund, den Grossherzog *Karl August* von Sachsen-Weimar, hat man, so unzutreffend für seine Person wie möglich, im stolzen Fürstenmantel ebenfalls hoch zu Ross dargestellt, welches Los die einfache, liebenswürdige und kluge Persönlichkeit des Königs *Johann* von Sachsen teilt, dem man das ganze Krönungsornat anzog! Von den Schicksalen, welche die durch ihre Schlichtheit ansprechende und beliebt gewordene Figur des alten Kaisers *Wilhelm* erfahren hat und weiterhin erfährt, gar nicht zu reden. . . . Wenn der frische Luftzug, der unser ganzes Kunstleben durchweht, auch die monumentale Bildhauerei von dem Moderduft, der sie noch zum grössten Teil umgibt, befreit haben wird, so wird man auch bezüglich ihrer in seinen Forderungen anspruchsvoller werden, und jene ungesunden Erscheinungen von heute — Bildhauerateliers, die geradezu zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Denkmalsfabriken herabgesunken sind, oder Geschäfte, die Kaiser *Wilhelm*-Denkmäler auf Lager haben, liebliche Blüten im Strausse moderner Erwerbszweige — werden dann von selbst mehr und mehr schwinden. . . . So sehr der Künstler verlangen kann, dass man seine Individualität in Gestalt seiner Werke im dafür geschaffenen Rahmen der Kunstausstellung achtet, auch wenn man sich nicht mit ihm identifiziert, mit demselben Recht muss von ihm verlangt werden, dass sich seine Individualität, begibt sie sich aufs Gebiet öffentlichen Schaffens, den Bedingungen, die dieses mit sich bringt, anpasst. . . .

Doch nicht nur für jene Werke, welche an Strassen und Plätzen stehen, um die der hochgehende Wogenschlag des täglichen geschäftigen Lebens braust und brandet, gilt das Verlangen nach Auferweckung der Bildnerei von dem Dornröschenschlafe, den sie hinter den stacheligen Hecken der Tradition träumt, auch dort, wo sie fernab vom Gewühl des Tages erloschenen Lebens gedenken lässt, Trauer um die Toten ausdrückt und des Vergehens Herbigkeit durch die Macht der Schönheit an Idee und Form uns in milderem Lichte erscheinen lässt; auch bei diesen Aufgaben auf dem Boden des Friedhofes bedarf ihre Wirksamkeit eines erfrischenden Luftzuges. . . . Im grossen und ganzen aber winken unserer Plastik auf dem weiten und dankbaren, bedeutungsvollen Gebiete des öffentlichen Schaffens noch unerreichte, lockende Ziele, die sie erreichen wird, sofern es ihr gelingt, dem siegreichen Zuge unseres anderen Kunstlebens zu folgen und, dem gewaltigen Pulsschlag einer bewegten Zeit sich anpassend, ihrem schon erstarrenden Sein zu neuem Leben zu verhelfen« (*Hofaeus*). Das aber ist eine schwere, eine sehr schwere Bedingung, doppelt schwer zu erfüllen in Zeitläufen, in welchen Naturwissenschaften und Materialismus, Politik und Philosophie des Egoismus, Unzufriedenheit an der Gegenwart und ein heisses Verlangen nach den Traumbildern der Zukunft die Ruhe und Einheit des Lebens zerstören und die wenigen auf ideale Ziele gerichteten Gedanken im Volke verscheuchen. Es ist nicht zu leugnen, dass die Kunst und namentlich die für die breite Menge kühlere Kunst des Bildhauers da nicht leichten Stand hat, wo die Not zu einer realistischen Auffassung der Dinge drängt, wo die nervenzerrüttenden Kämpfe um das nackte Dasein das Leben zersetzen, wo es für das Volk gilt, gleich edle Güter wie die Kunst zu retten, aber Güter, die für das Dasein unentbehrlicher sind, wie die Kunst. Wo so schwerwiegende Interessen in Frage kommen, da findet die Kunst, welche die stillen Augenblicke reiner, göttlicher Muse sucht, keine Stätte. Ebensowenig da, wo die Behaglichkeit satten Reichtums ihr als fördernde Gefährtin zur Seite wandeln will, wo sich ihr die Gesellschaft zur Herrin aufdrängt, wo sich der Künstlerstolz vor Geld und Ruhm beugt. Wo das geschieht, da wird die Kunst zum leeren Gepränge: Hülle, aber keine Seele; Körper, aber kein Inhalt. In einer solchen Umgebung klingt das Wort »Kunst« fremdartig, oft wie »Gunst«, häufig wie ein verschollener historischer Begriff, wie eine vergrabene Romantik; sie erscheint wie das Mädchen aus der Fremde. Aus dieser Beobachtung heraus liess *Gustav Freytag* seinen Warnungsruf an den Künstler ergehen: »Halte dich stolz und bedenke, dass deine Kunst das Heiligste deines Lebens sei.« Das Heiligste deines Lebens, ein doppelt ernster Mahnruf in einer Zeit, in welcher die Triebkraft der politischen Parteien, sonst ein willkommener Kampfesgenosse zur Stärkung des nationalen Gefühls, die kostbare und seltene Einheit des Lebens zerklüftet.

12. Individualität des Künstlers.

Unter den geistigen Kämpfern eines vorgeschrittenen Volkes, an dessen Seele eine grosse Zeit, eine grosse Bewegung, die langgehegte und langvorbereitete Er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

füllung einer geſchichtlichen Beſtimmung vorübergegangen iſt, muſs der Künſtler an erſter Stelle genannt werden. Denn er iſt es, der ſeinem Volke und ſeiner Zeit das von dieſen ſelbſt dunkel empfundene Ideal geformt und geklärt zum Ausdruck bringt und den Beſten ſeines Volkes und ſeiner Zeit den eigenen Herzſchlag verſtändlich macht. Er lebt auf der Höhe des Gedankens, der alles umfaſst und die gröſsten Tiefen der Volksſeele bewegt und zu ergründen geeignet iſt; er iſt ausgeſtattet mit den geheimnisvollen Kräften der Seele, die, von einer ſympathiſchen, gleichſtrebenden Regung getroffen, bei groſsen Ereigniſſen in elementarer Kraft, mit überſchäumendem Ungeſtüm aus der Tiefe hervorbrechen können und im Volke eine ähnliche Bewegung erzeugen. Er fühlt fein und zart wie ein Weib, handelt ſtark und beſtimmt wie ein Mann, und aus dieſer ſcheinbaren Disharmonie von Strengem und Zartem, Starkem und Wildem entſteht die Harmonie eines wahren Kunſtwerkes: Im wirklichen Künſtler, der ſich ſeine Kunſt als das Heiligtum ſeiner Seele Tag für Tag und Schritt für Schritt erkämpft hat.

Bei wie viel Künſtlerindividualitäten iſt aber in unſeren Tagen die Forderung von *Arnold Boecklin* zur Wahrheit geworden, nach welcher jeder, der heute in ſeiner Kunſt Hervorragendes leiſten wolle, gezwungen ſei, dieſe Kunſt neu zu erfinden? Man kann mit voller Berechtigung zu dieſer Forderung auch das Wort *Goethe*'s anführen: »Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu beſitzen.« Der tiefere Gedanke dieſes Anſpruches nähert ſich dem berechtigten Verlangen des einſamen Schöpfers der »Villa am Meer«, der »Toteninſel« und der »Apokalyptiſchen Reiter«. »Erwirb es«, um es zu beſitzen; wer der einfachen Tradition huldigt, möge dieſes Wort beſonders beherzigen. Einſtweilen herrſcht noch die Tradition vor. Wer aber hätte nicht ſchon, wenn er ihre Werke an ſich vorüberziehen läſst und dabei einen Rückblick in die Vergangenheit wirft, die Erfahrung *Stauffer*'s gemacht: »Es geht mit Kunſtwerken wie mit Freunden; auf die Länge bleibt wenig beſtehen?« —

13. Oeffentliches und privates Kunſtwerk.

Man kann heute darüber ſtreiten, ob die Kunſt mehr Privatſache des Einzelnen oder eine im Dienſte der Oeffentlichkeit ſtehende Sache ſei, und man kann je aus der Stellungnahme zu dieſer Frage die entſprechende Einwirkung auf die Denkmalkunſt von verſchiedenem Standpunkte beurteilen. Darüber aber beſteht kein Zweifel, daſs die Kunſt der Oeffentlichkeit nicht den gleichen Wert zeigt wie die private Kunſt. Die Gründe liegen auf der Hand. Das private Kunſtwerk, wenn es ein wirkliches Kunſtwerk iſt, iſt meiſt der Ausfluſs einer glücklichen künſtleriſchen Stimmung, der Gedanke zu ihm iſt in angeregter Stunde aufgekeimt, iſt in langer innerlicher Verarbeitung gereift und endlich zur Wirklichkeit geworden. Das Werk iſt ein unbeeinfluſstes Stück des Künſtlers ſelbſt, mit ſeiner Seele, mit ſeinem Herzblut geſchaffen, in einem glücklichen Augenblick geboren. Es iſt ein Werk, welches nur die erhabene Perſon des Künſtlers zum Richter hatte.

Wie anders das öffentliche Kunſtwerk. Schon der Gedanke zu ihm iſt in der gröſsten Mehrzahl der Fälle nicht im Künſtler ſelbſt geboren, ſondern ihm von einer Gruppe von Menſchen, die andere Bildung, anderes Denken und Fühlen haben, eingegeben. Die Schablone, die Tradition ſpielen in die Frage hinein, eine rein äuſserliche Nachempfindung und Geſtaltung des Gedankens tritt an die Stelle innerlicher Konzentration und Seelenthätigkeit. Daraus entſtehen die dem Herkommen in ſorgfältiger und ängſtlicher Weiſe Rechnung tragenden Kunſtwerke, die uns in vielen Fällen nichts anderes zu ſagen haben, als daſs der Künſtler ſie im Kampfe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit feiner beſſeren Ueberzeugung mit innerem Widerſtreben geſchaffen hat, um einen wertvollen Auftrag nicht zu verlieren. Der Kampf ums Brot oder der geſellſchaftliche Ehrgeiz ſind das Joch, durch das der für die Oeffentlichkeit ſchaffende Künſtler in häufigen Fällen gehen muſs. Der aber, der noch etwas tiefer leſen kann, erkennt in einer ſolchen Künſtlergeſtalt vielleicht auch eine jener vielen Naturen, welche den gewöhnlichen Ehrgeiz, verbunden mit einem beſcheidenen Talente, fälſchlich für die eigentliche Liebe zur Kunſt halten. Dieſe Geſtalten ſind die zahlreichſten; nur ganz vereinzelt und verloren, oft unbemerkt findet ſich der ſich vor Sehnſucht verzehrende, noch nicht von den ſchädlichen Einflüſſen der Oeffentlichkeit niedergedrückte Künſtler, der gleich dem alten Fauſt unter Herkommen und Doktrin zuſammengebrochen iſt und mit glühender Gier nach der Jugend zurückverlangt, die er für ein Linſengericht verſchenkte. Iſt es ein Wunder, wenn die Kunſt der Denkmäler mehr Verfall als Aufblühen, mehr Untergang als Werden zeigt? Einſt zog ſie in blühender Jugendlichkeit aus und kam aus einer Heimat, in welcher der ſchöne Menſchenleib dem erhabenen Gedanken ſeine Form lieh; heute geht ſie unter, weil eine Mumienumwickelung von Herkommen und Kunſtlehre ihr Leben erſtickt und ihre Geſtalt welk und farblos gemacht hat.

Es iſt nicht zu leugnen, daſs die Bildung unſeres Lebens ſtetig fortſchreitet, daſs in dem Kampfe, den die Sozialpolitik mit den Forderungen des Daſeins führt, letzteres mehr und mehr gewinnt; das Leben erhält wieder Inhalt und Form. Aber es iſt noch weit entfernt von einem reichen, einem glücklichen Inhalt, wenn dieſer Inhalt nicht überhaupt ein Fauſtphantom iſt und wenn wir uns nicht ſchon damit begnügen müſſen, das Leben harmoniſcher, ſeltener von Wechſelfällen heimgeſucht, auf Bedingungen aufgebaut zu haben, welche an die Stelle des Kampfes eine harmoniſche und materielle Zufriedenheit gewährende Entwickelung des Individuums treten laſſen könnten. Schon aus dieſem enger umzogenen Ziel aber erwüchſe der öffentlichen Kunſt ein unendlicher Gewinn. Es ſchüfe den Boden für eine vielleicht nicht erhabene, aber für eine Kunſt, welche nicht einer bevorzugten Klaſſe, ſondern einem ganzen Volke geweiht iſt. »Die monumentale Kunſt verlangt die Sympathie eines ganzen Volkes, eines Volkes, das ſich eins fühlt in ſeinen wirtſchaftlichen Intereſſen, deſſen Herz ſchlägt für das gewaltige Drama der Geſchichte und das ſtolz iſt auf die Kämpfe und Opfer, die ihm ſein Ringen nach Freiheit gekoſtet hat; die Sympathie eines Volkes verlangt ſie, das gewöhnt iſt an eine vornehme, ideale Umgebung, das gewöhnt iſt, ſeinen Gedanken und Beſtrebungen freien, mächtigen Ausdruck zu verleihen, das noch bewegt wird vom Scherz und Ernſt dieſes Lebens, das in einer erfinderiſchen Phantaſie ebenſo wahres Entzücken empfindet, wie vor allem auch in der Schönheit von Form und Farbe« (*Walter Crane*). Bis dahin iſt es freilich noch weit, ſehr weit; die Nähe der Erfüllung dieſes Verlangens ſteht im umgekehrten Verhältniſſe zur Ausbreitung der plaſtiſchen Monumentalkunſt.

14. Kunſtanſtalten und Denkmälerfabriken.

In Deutſchland, Frankreich, Italien, Oeſterreich, England, Amerika u. ſ. w. herrſchen eine fieberhafte Thätigkeit und Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Denkmalkunſt, ein Hervorbringen, das weitaus die Zeiten übertrifft, in welchen die *Scaliger* in Verona ihre Denkmäler aufbauten oder ein *Colleoni* ſich die Errichtung eines Denkmals durch Vermächtnis bedingen konnte. Die politiſchen Vorgänge der vergangenen Jahrzehnte haben Anregungen gegeben, welche durch die Gröſse des Gedankens die Gröſse der Kunſt hervorrufen müſsten, wenn nicht — ja wenn nicht jeder Ort mit einer Handvoll Häuſer, jeder Platz, jede Straſse, jedes Schlachtfeld,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

jede Höhe ein Denkmal beſitzen, wenn nicht jeder König und Fürſt, jeder Staatsmann und Heerführer, jeder Künſtler und Dichter, jeder Gelehrte und Wohlthäter an jedem Orte, mit welchem ſie durch ihren Wirkungskreis in irgend eine Beziehung getreten ſind, in Marmor oder Erz der Nachwelt aufbewahrt werden müſste. Hand in Hand mit dieſer ungeheuren Differenzierung der künſtleriſchen Produktion geht ihre Verflachung ſowohl durch die Künſtler wie durch die Erzgieſsereien und die Kunſtanſtalten für Galvanobronze. Der Künſtler, wenn er ſich aus den Daſeinskämpfen des Lebens noch einen Reſt urſprünglicher Geſtaltungskraft gerettet hat, verliert auch dieſe noch durch die ſtets ſich wiederholenden Aufträge gleicher Art und gleicher Beſtimmung; und verſucht er wirklich im mutigen Trotz gegen das Herkommen die ihm gezogenen Schranken zu durchbrechen, ſo werden ſeine Abſichten von ſo wenig Verſtändnis entgegengenommen, daſs er dem ſelbſtändigen Gedanken mutlos wieder entſagt und ein Werk in bewährten Formen ſchafft, lediglich, um ſich den Auftrag nicht entgehen und ihn an die Metallkunſtanſtalten fallen zu laſſen. Dieſe ſind die hemmenden Faktoren für eine erfolgreiche Entwickelung der Kunſt; ſie bringen ihre jungen Triebe zum Abſterben und bereiten ſo den Untergang einer Kunſt vor, welche durch die zur Darſtellung gebrachten, im Volke wurzelnden Gedanken alle Bedingungen in ſich hätte, eine Volkskunſt zu werden. Sie ſind es, welche den Künſtler zu einem Kampfe veranlaſſen, in dem er unterliegen muſs, weil ihre Waffen andere ſind als die, deren ſich ein wahrer Künſtler bedienen kann und darf. Es wird niemand etwas dagegen einzuwenden haben, wenn der Handwerker ſeine beſcheidenen Räume durch die Gipsbüſten ſeiner Kaiſer, ſeiner Staatsmänner und ſeiner Dichter, die er um wenige Pfennige vom italieniſchen Gipsgieſser erſtand, zu ſchmücken ſucht, obwohl auch ich auf dem Standpunkt ſtehe, daſs ein ſaftiger Schinken der ſchönſte Schmuck für einen Haushalt iſt, in welchem der Pfennig eine entſcheidende Rolle ſpielt. Es wird ferner niemand etwas dagegen haben, wenn der in beſſeren Verhältniſſen lebende Bürger in die Fabrik für Galvanobronze geht und ſeinem anerkennenswerten Kunſtbedürfnis oder ſeiner Pietät durch den Erwerb guter Erzeugniſſe dieſer Art, nach guten Modellen gearbeitet, in anſpruchsloſer Weiſe zu entſprechen ſucht. Wenn aber in der Oeffentlichkeit die Fabrik an die Stelle des Künſtlerateliers treten ſoll, wenn die elektrochemiſche Batterie Modellierholz und Meiſsel verdrängt, wenn unternehmende Metallfabriken mittlere und kleine Städte und Dörfer mit Katalogen von Erzeugniſſen, die ſich als Denkmäler eignen, überſchwemmen: dann muſs im Intereſſe der Kunſt Einſprache erhoben werden. Es erſcheint als eine ſchwere Schädigung der idealen Intereſſen eines Volkes, wenn der Fortſchritt der Kunſt, der ohnedies ſchon durch die in Zeit und Gedanken begrenzende Maſſenhervorbringung zum mindeſten eine Verzögerung erleidet, durch die Fabrikthätigkeit völlig unterbunden wird. Wir haben leider keine auf einen ſolchen Miſsbrauch der Zeitſtrömung zugeſchnittenen Kunſtgeſetze. Daſs aber in hohem Grade öffentliche und ideale Intereſſen auf dem Spiele ſtehen, liegt auf der Hand. — — —

So ergiebt ſich für unſer Gebiet ein höchſt widerſpruchsvolles Bild. Aus dem Realismus der Erhaltung des Daſeins, aus der Imagination ſachlich nicht begründeten Ehrgeizes und aus dem Subjektivismus individueller Stimmung hat ſich ein harmoniſches Kunſtergebnis nicht zeitigen laſſen. Das, was unſer Leben und Treiben beherrſcht, dringt nicht in die Tiefe der Seele, und das, was hier aufkeimt, findet vielfach nicht den Weg in die Oeffentlichkeit. Erfolg der Arbeit und Gewinn der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Seele verſchmelzen nicht zu der wahrhaftigen Kunſtarbeit und ſind nicht mehr, wie in ruhigen Zeitläufen, die natürliche Folge einer aus den Lebensbedingungen und dem Kunſtempfinden hervorgegangenen harmoniſchen Kunſtübung. Die Einheit des Lebens und der künſtleriſchen Thätigkeit iſt in Gefahr, zerſtört zu werden; mächtige Faktoren, die zu bekämpfen der Einzelne zu ſchwach und machtlos iſt, haben das Zerſtörungswerk auf der ganzen Linie begonnen. Der Fortſchritt herrſcht und hat unzweifelhaft eine neue Welt erbaut, in welcher aber die Seele ein Heiligtum noch nicht gefunden hat. Sie irrt ruhelos umher, verfolgt von wilden Leidenſchaften, bedroht von ſchroffen Gegenſätzen, geſchwächt an innerer Sammlung, verflacht im künſtleriſchen Ausdruck. — Und der Ausblick in die Zukunft? Er läſst glücklicherweiſe nicht an einer Beſſerung verzweifeln. Aber »ein Aufſchwung kann nicht aus der trägen Routine des Alltags hervorgehen; auch iſt er nicht ein Werk allmählicher Anſammlung. Ihn können nur groſse Augenblicke bringen, wo die Probleme der geiſtigen Selbſterhaltung wieder einmal alle anderen Sorgen zurückdrängen und den ganzen Menſchen mit leidenſchaftlichem Verlangen erfüllen; wo ein urſprüngliches Leben heranbricht wie ein neuer Morgen, alles Verwelkte und Halbwahre hinter uns verſinken läſst, mit einer feurigen Glut die ſtarren Maſſen in Fluſs bringt und der Geiſteswelt des menſchlichen Kreiſes eine feſte und klare Geſtalt ſchmiedet. Die Werkzeuge ſolchen Schaffens ſind nicht die vielen, ſondern einzelne, durch ſolche Aufgaben zur Gröſse erhobene Perſönlichkeiten, mit denen die Notwendigkeit der weltgeſchichtlichen Lage zur eigenen, weſenerfüllten That wird und in denen Ewigkeit und Augenblick den engſten Kontakt eingehen.« Dieſe Perſönlichkeiten aber ſind vorhanden, ſie halten ſich ſtolz und tragen Sorge, daſs ihre Kunſt das Heiligſte ihres Lebens bleibe. So läſst denn der trübe Abend einen lichten Morgen erwarten.

Und nun nach dieſem mehr düſteren als heiteren, mehr unerbittlichen als ſchmeichelnden Präludium zu einer Betrachtung der Entwickelung ſelbſt. Sie ſtehe unter demſelben Zeichen. Wenn irgendwo, ſo liegt in der Darſtellung eines Zweiges der künſtleriſchen Thätigkeit einer menſchlichen Gemeinſchaft die Forderung nach Wahrheit. Wer ſich durch ſie verletzt fühlt, der erinnere ſich daran, daſs nur die Wahrheit zum Leben führt. Je bitterer ſie ſchmeckt, deſto heilſamer iſt ſie. —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Pſychologie des Denkmales.

»Wo unſere Väter einen Bund ſchloſſen, da bauten ſie einen Altar; wo ſie Quellen und Brunnen an den Wegen und in der Wüſte fanden, da errichteten ſie ein Zeichen. Das Buch vergiſst nicht, es zu erwähnen, und ſie benannten darnach Städte und Länder. Ein ſolches Zeichen für das Volk errichteten wir hier am Wege, ein lange währendes, ein Brunnen der Erinnerung, aus welchem die Geſchlechter ſchöpfen. Unſer Denkmal iſt kein Denkmal der Eitelkeit, der Herrſchſucht; es iſt ein Denkmal ſtill erfüllter Pflicht. Es iſt ein Denkmal der Milde und Liebe.«

(*Moritz Hartmann* bei der Einweihung des Denkmales *Heinrich Simons* [1805—60] bei Murg i. d. Schweiz.)

15. Präſentatives Bewuſstſein.

Die Pſychologie des Grabdenkmales privaten und öffentlichen Charakters, des perſönlichen Denkmales, des Kriegs- und Siegesdenkmales und des Nationaldenkmales iſt nicht die gleiche. Sie durchläuft alle Stufen von altruiſtiſcher Liebe bis zur kühlen Staatsraiſon und ſelbſt bis zum Widerſtande gegen die Staatsraiſon. Ein anderes ſind die Denkmäler für *Horaz*, *Walther von der Vogelweide*, *Voltaire* und *Schiller* oder *Goethe*, ein anderes die Denkmäler für *Jean Calas* oder *Pierre Vaux*. Das Motiv, aus welchem man die Denkmäler *Alexander des Groſsen* oder *Napoleon I.* errichtete, iſt verſchieden von dem, welches die treibende Kraft für die zahlreichen Denkmäler für den deutſchen Kaiſer *Wilhelm I.* bildete und bildet. Die Motive der altruiſtiſchen Pſychologie des Grabdenkmales und des perſönlichen Denkmales, ſoweit es nicht aus »öffentlichem Intereſſe« oder aus »präſentativem Bewuſstſein« hervorgeht, ſind ſo geläufig, daſs über ſie nicht weiter geſprochen zu werden braucht.

Das »präſentative Bewuſstſein« zeigt ſich nach *Spencer* ſchon auf der primären ſinnlichen Entwickelungsſtufe. In dieſer grundlegenden Wahrnehmung liegt die eigentliche Pſychologie des Denkmales. »Das Individuum geht verloren; das Andenken desſelben verſchwindet; und doch iſt ihm und anderen daran gelegen, daſs es erhalten werde.« Dieſem Worte *Goethe*'s entſpricht, vom Individuum auf eine gröſsere Allgemeinheit ausgedehnt, daſs jede politiſche Macht und jede Kunſtblüte auf einer ſtarken Volksindividualität beruhen, welche durch die Verbreitung der Kenntnis der nationalen Vergangenheit, durch Thaten der Kunſt und durch die Darſtellung der Nationalhelden hervorgerufen wird. Es iſt deshalb eine allgemeine und zu allen Zeiten hervortretende Erſcheinung, daſs man ſieht, wie die ſtaatlichen Faktoren darauf bedacht ſind, die Phantaſie der Völker zu beſchäftigen und die Gemüter durch die Idee von Macht, Ruhm, Reichtum und Gröſse zu gewinnen. Eines der eindrucksvollſten Mittel hierfür iſt die Denkmalkunſt. Sie ſind ſich der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

weittragenden Bedeutung einer ſolchen Unternehmung bewuſst; denn »jedes Denkmal, das mehr iſt als das Erinnerungszeichen der perſönlichen Zuneigung eines Einzelnen, iſt notwendig ein Erzieher; denn weshalb würde man es vor die Augen der Menge hinſtellen, wenn es nicht wäre, um Urbild zu ſein und Nachahmung zu wecken? Die Frage iſt darum vor jedem öffentlichen Monument berechtigt: Was ſoll es lehren?« *(Max Nordau.)* »Drum ſtehe und mahne der Enkel Geſchlecht —« ſind die Eingangsworte der Inſchriften verſchiedener Denkmäler. Vor dem Thore Dipylon Athens erſtreckte ſich der Kerameikos, wo längs der Landſtraſse die Denkmäler der Toten das Andenken an die Verſtorbenen wach erhielten und der Nachwelt das Muster ihrer Tugenden zur Nachahmung oder ihre Verirrungen zur Warnung verkündeten. Die Griechen widmeten dem Andenken der Helden von Thermopylä ein Denkmal mit der Inſchrift des *Simonides:*

»Wanderer, meld' es daheim Lakedämons Bürgern: Erſchlagen
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu.«

Man wird gefeſſelt durch die tiefe pſychologiſche Bedeutung dieſes griechiſchen Kriegerdenkmals.

16. Staatsmoral.

Wer aber ſonſt der Pſychologie der zahlreichen Kriegs- und Siegesdenkmäler vergangener und namentlich moderner Zeit nachgeht, der wird, wenn er lediglich ſeinem Gefühl folgt, in einen gewiſſen Widerſpruch mit der öffentlichen Meinung geraten. Das Individuum ſchlieſst in ſeine ſittliche Moral im allgemeinen die Verwerfung des Krieges ein; die groſse Summe der Individuen, das Volk, billigt, verherrlicht ihn, nicht nur den Verteidigungs-, ſondern auch den Eroberungskrieg. Worin liegt der Gegenſatz? Augenſcheinlich in der Erkenntnis, daſs die Moral nicht aus dem Ueberſinnlichen ſtammt, ſondern ein Etwas iſt, welches ſich aus dem menſchlichen Zuſammenleben herausgebildet hat und ein Ergebnis des Kräfteverhältniſſes zwiſchen Können und Wollen iſt. Allerdings: »*La morale n'exige pas que chaque perſonne ſoit ſemblable à toute autre et agiſſe préciſément de la même manière; elle demande que chacun cultive ſon caractère propre et l'améliore dans la meſure de ſes capacités.*« So richtig nun unzweifelhaft dieſes franzöſiſche Wort für das Einzelweſen iſt, ſo ſehr verliert es an Bedeutung für eine Gemeinſchaft von Individuen. Der engliſche Satz: »*Right or wrong, my country*« verdient hier vor allem Beachtung. Wer das Völkerleben als eine Vervielfachung des Einzellebens betrachtet, muſs dieſer Vervielfachung andere Geſichtspunkte der Staatsmoral zugeſtehen. Für die Beziehungen der Staatsweſen als einheitliche Begriffe untereinander, der Staaten und Völker als Einzelweſen, als Individuen, von einem hohen Geſichtspunkte aus betrachtet, ſind die ſittlichen Begriffe maſsgebend, die galten, als der Menſch noch auf der früheſten Stufe ſeiner Entwickelung ſtand. Die Staatsmoral iſt nicht eine millionenfältige Vervielfachung der Einzelmoral, und ſelbſt das Völkerrecht iſt nur ein auf gegenſeitiger Vereinbarung beruhender, keineswegs urſprünglicher oder rechtlich natürlicher Begriff. In dieſem Sinne konnte *Zorn* ausführen: »Der Staatsvertrag als ſolcher reicht nicht in die Sphäre des Rechtes hinein, ſondern iſt nur ein Beſtandteil des Moralgebietes und führt zu Unrecht die juriſtiſche Bezeichnung Vertrag.« Das Recht des Stärkeren, das mit allem Realismus täglich in den Vorgängen der Natur beobachtet werden kann und das in gleicher Weiſe die Menſchheit beherrſcht, iſt auch, trotz aller künſtlichen Gleichgewichtszuſtände, die beherrſchende Kraft der ſtaatlichen Beziehungen. Es kommt zur Geltung, wenn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Gleichgewichtszuſtand von irgend einer Seite geſtört iſt. Dann hört alle menſchliche Vereinbarung auf; es entſteht der Krieg. In dieſer natürlichen Reflexion des Selbſterhaltungstriebes liegt die Berechtigung des Krieges. Im geordneten Staatswesen wird die Selbſterhaltung dem Einzelnen gewährleiſtet; durchbricht er eigenmächtig die hierauf bezüglichen Vorſchriften, ſo begeht er eine verwerfliche Handlung. In den Beziehungen der Staatsweſen unter ſich aber iſt die gegenſeitige Erhaltung nicht gewährleiſtet; an ihre Stelle tritt das Recht des Stärkeren und damit die Notwendigkeit des Krieges. Ihr hat ſich das Individuum mit der ganzen Summe ſeiner Aufopferungsfähigkeit zu beugen. *Heinrich v. Treitſchke* kleidete in ſeinem Aufſatze »Der Zweck des Staates« im 1. Bande der »Politik« dieſen Gedanken in die folgenden Worte: »Der antiken Auffaſſung gegenüber ſteht, wie durch eine Welt getrennt, die moderne Anſchauung des Individualismus, die ſich mit mannigfachen Namen ſchmückt. Sie geht darauf hinaus, daſs der Staat ſich begnügen ſolle mit dem Schutze von Habe und Leben nach innen wie nach auſsen, und der ſo beſchränkte Staat wird dann mit Emphaſe Rechtsſtaat genannt. Dieſe Lehre iſt das rechtmäſsige Kind der Doktrin des alten Naturrechtes. Nach ihr kann — was wir ſchon als widerſinnig erkannt haben — der Staat nur ein Mittel ſein für die Lebenszwecke der Individuen. Je idealer man nun das menſchliche Leben auffaſst, um ſo mehr kommt man zu der Meinung, daſs der Staat am beſten thue, ſich mit dem rein äuſserlichen Schutze zu begnügen. Am geiſtreichſten und beſtechendſten iſt dieſe Anſicht von *Wilhelm v. Humboldt* dargeſtellt worden in ſeiner Jugendschrift: »Ideen zu einem Verſuch, die Grenzen der Wirkſamkeit des Staates zu beſtimmen«. Der Staat ſolle Leben und Eigentum ſeiner Bürger ſchützen, im übrigen aber möglichſt viel Freiheit gewähren. Sittlichkeit ohne Freiheit kann nicht beſtehen, daher hat eine durch den Staat erzwungene Sittlichkeit keinen Wert; der Staat muſs ſich vom freien Leben ſeiner Bürger fernhalten. So die Anſicht *Humboldt*'s. Sie war für viele Menſchen geradezu bezaubernd, das Kind der ſchönheitstrunkenen Zeit von Weimar und Jena, die den Staat als notwendiges Uebel auffaſste. . . . *Humboldt* ſelbſt hat an dieſer ſeiner Jugendidee nicht feſtgehalten. In den Zeiten der Not hat auch er ſich der Zwangsgewalt des Staates unterſtellt und dadurch bewieſen, daſs er wuſste, was Freiheit im Staate heiſst. . . .

17. Staatserhaltung und Krieg.

In dem Augenblick, wo der Staat ruft: Jetzt gilt es mir und meinem Daſein! muſs die ſoziale Selbſtſucht zurücktreten und jeder Parteihaſs ſchweigen. Der Einzelne muſs ſein eigenes Ich vergeſſen und ſich als Glied des Ganzen fühlen; er ſoll erkennen, wie nichtig ſein Leben gegenüber dem Wohl des Ganzen iſt. Darin aber liegt die Hoheit des Krieges, daſs der kleine Menſch ganz verſchwindet vor dem groſsen Gedanken des Staates; die Aufopferung der Volksgenoſſen für einander zeigt ſich nirgendwo ſo herrlich wie im Kriege. In ſolchen Tagen ſcheidet ſich die Spreu vom Weizen. Jeder, der das Jahr 1870 erlebt hat, verſteht, was *Niebuhr* vom Jahre 1813 ſagt; damals habe er empfunden »die Seligkeit, mit allen Mitbürgern, dem Gelehrten und dem Einfältigen, ein Gefühl zu teilen — und jeder, der es mit Klarheit genoſs, wird ſein tagelang nicht vergeſſen, wie liebend, wie freundlich und ſtark ihm zu Mute war.«

Es iſt alſo der politiſche Idealismus, der die Kriege billigt, während der moderne Materialismus ſie verwirft. Jedoch was iſt das für eine Umkehrung der Sittlichkeit, wenn man aus der Menſchheit das Heldentum ſtreichen will! Die Helden eines Volkes ſind die Geſtalten, welche die Gemüter begeiſtern. Sie bilden in den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aufreibenden Wirtſchaftskämpfen des Lebens die ideale Zuflucht; an ihnen richten Seele und Gemüth ſich auf. Alle Hinweiſung auf das Chriſtentum trifft hier nicht zu; die Bibel ſagt ausdrücklich, daſs die Obrigkeit das Schwert führen ſolle, und ſie ſagt auch: »Niemand hat gröſsere Liebe, als daſs er ſein Leben läſſet für ſeine Brüder.« — Mit dieſer Anerkennung iſt die pſychologiſche Bedeutung des Kriegs- und Siegesdenkmales gegeben. Durch dasſelbe werden die Gründe der Staatsraiſon in das Volksgemüt eingeführt.

Daſs dieſes auch gegen die Staatsraiſon Stellung nehmen kann, beweiſen die Fälle *Calas* und *Vaux*. Der am 9. März 1762 infolge eines Ausbruchs von Religionsfanatismus um das Leben gebrachte Touloufer Kaufmann *Jean Calas* wurde 1765 durch das Eintreten *Voltaire*'s gegen die ſtaatlichen Faktoren rehabilitiert und erhielt ein Denkmal. Ein anderes Opfer der Juſtiz war der Schullehrer *Pierre Vaux*, der nach dem Staatsſtreich angeblich wegen Brandſtiftung, in Wirklichkeit wegen ſeiner republikaniſchen Geſinnung, nach Cayenne deportiert wurde, wo er ſtarb. Vor kurzem erſt wurde er rehabilitiert; ein Denkmal ſoll ſein Andenken wieder herſtellen. In beiden Fällen alſo iſt grundſätzlicher Widerſtand gegen die Staatsraiſon das pſychologiſche Motiv des Denkmales.

18. Nationaldenkmal.

Verſchieden hiervon iſt das pſychologiſche Motiv, aus welchem das Nationaldenkmal — das von einer ganzen Nation, von der Geſamtheit eines Volkes einem Ereignis oder einer Perſon gewidmete Denkmal — hervorgeht.

Es liegt auf der Hand, daſs ein Nationaldenkmal nur von einem Volke errichtet werden kann, das zu ſeinem Volksbewuſstſein erwacht und entwickelt iſt und in einem harmoniſchen Verhältnis zu dem Begriff, dem Ereignis und der Perſon ſteht, welchen das Denkmal gewidmet iſt. Die autokratiſche Deſpotie in Aſſyrien und Babylonien, die hierarchiſche in Aegypten kannten kein Nationaldenkmal. Ihre Denkmäler ſind Zeichen eines unumſchränkten Eigenwillens, ſind aufgebaut auf der Knechtung und Unterdrückung des Volkes. Erſt als *Perikles* ſeinen demokratiſchen Kunſtſtaat auf dem Prinzipe des Wohlbefindens, des Glückes der Bürger aufbaut, iſt der Gedanke eines Nationaldenkmales möglich. Der Charakter eines Nationaldenkmales ſchlieſst ein Dankgefühl ein gegen den Gedanken, den es verkörpern ſoll, gegen die Perſon, der es gewidmet iſt. Dieſes Gefühl verſtand *Perikles* zu wecken, als er den atheniſchen Staat ſchuf und bewirkte, daſs, wie *Ranke* ſich treffend ausdrückt, »in ſeinem Staate jeder zu leben haben« und »niemand frieren und ſaumſelig ſein ſollte«. Jede Gelegenheit ergriff er, das ſittliche, geiſtige und künſtleriſche Gefühl des Bürgers zu beleben und zu heben. Die Feſtesfreuden wurden, wie *Duncker* ſchildert, vermehrt, die Pracht der Feſtzüge erhöht, die Opfergaben der Götter reicher ausgeſtattet und die Siegespreiſe in den Wettkämpfen reichlicher bemeſſen. Die Panathenäen waren begleitet von den Wettkämpfen der Zither- und Flötenſpieler und von Wettgeſängen zu Ehren der Schutzgöttin Athens. Dem ärmeren Bürger, »welcher der Erhebung des Geiſtes und Herzens am meiſten bedurfte«, und aus Mangel an materiellem Beſitz den vom Staate abgehaltenen Schauſpielen und den Akten des Kultus hätte fern bleiben müſſen, wurde ein Schaugeld bewilligt, welches ihn befähigte, ſich dem vollen Genuſs des Feſtes hinzugeben. So zog ſich *Perikles* eine Generation heran, die ſeinen von groſsem Geiſte getragenen Kunſtideen empfängliche Herzen entgegenbrachte, und führte mit ihr auf dem Wege ſtrengſter Sittlichkeit den möglichſten Ausgleich der Geſellſchaft herbei. Die von den Perſern zerſtörten Heiligtümer auf der Burg von Athen ſtellte er wieder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

her und errichtete ein neues, den Parthenon, an einer Stelle, von welcher der Blick über die marmorreichen Höhen Attikas und über die Küſten und das Meer weit bis nach Aegina hinreichte. Er diente zu Feſtzügen und zur Verwahrung des Staatsſchatzes. In der Cella ſtand die chryselephantine Bildſäule der Athene Parthenos in voller Rüſtung, die Macht und den Geiſt Athens verſinnbildlichend, in der vorgeſtreckten Rechten die Nike tragend; »denn Siegen verdankte man alles«. Es bedarf nicht des Hinweiſes auf den reichen künſtleriſchen Schmuck dieſes Nationaldenkmales; der Begriff der Parthenonſkulpturen ſagt alles. Es war ein Denkmal, an dem die ganze Staatsverwaltung des *Perikles* zur Erſcheinung kam, ſowohl die groſse Weltſtellung, die er Athen errungen, wie auch das Uebergewicht über die Bundesſtaaten. Es war ein Nationaldenkmal, in dem die ethiſche Empfindung des Volkes, der Staatsgedanke und die künſtleriſche Geſtaltung zu griechiſcher Harmonie zuſammenwirkten.

In nicht minderem Grade wie der griechiſche Boden wäre der römiſche in dem Charakter, den er von der griechiſchen Kultur angenommen hatte, für Nationaldenkmäler geeignet geweſen. Indeſſen, trotzdem in der glänzendſten Zeit der römiſchen Geſchichte *Auguſtus* es nie gewagt hätte, das autokratiſch-monarchiſche Prinzip auch nur, etwa durch Annahme des Titels König, anzudeuten, und obwohl er eine Monarchie einrichtete, die keine Monarchie in unſerem Sinne, ſondern nur ein Prinzipat war, in dem alle republikaniſchen Formen beſtehen blieben, ſtellte ſich der Cäſarismus, der ſchon in ſeinem innerſten Weſen der Volksſeele fremd iſt, nach und nach in einen ſolchen Gegenſatz zum Volke, daſs die natürlichen Beziehungen aufhörten und das Volk ſich ſchon unter *Auguſtus* einer Gewalt gegenüber ſah, welche die oberſte Autorität in Händen hatte und der man gleich der Roma, welche die Hauptſtadt ſymboliſierte, in den Provinzen Tempel und Altäre errichtete. Bei dieſem Verhältnis von Gottheit und Menſch, wie es ſich als eine notwendige Folge der römiſchen Politik herausgebildet hatte, kann nicht an die Empfindung gedacht werden, die bei der Errichtung und Geſtaltung von Nationaldenkmälern vorausgeſetzt werden muſs, trotzdem der mehr und mehr geſteigerte Luxus des Staates und der Regierung in hohem Grade auch »auf ſolche Dinge gerichtet war, welche vom ganzen Volke mitgenoſſen werden konnten«. Die zum allgemeinen Gebrauch beſtimmten kaiſerlichen Prachtbauten Roms, die Thermen, die Schauſpielhäuſer, kamen der ganzen Bevölkerung zu gut; aber bei dem bedenklichen Mangel ſowohl an volkswirtſchaftlichem, wie an ſittlichem Gehalte ermangelten die Anſtalten des tief in der Seele begründeten ethiſchen Gedankens, der allein vermag, Beziehungen zwiſchen dem Volke und einem Prinzip oder der Perſon, die ein ſolches Prinzip verkörpert, zu ſpinnen, Beziehungen, die vom Herzen zum Herzen gehen. Darin liegt der groſse Unterſchied zwiſchen der griechiſchen und der römiſchen Kultur: erſtere will die feeliſche Erziehung des Menſchen zur Aufnahme der höchſten ethiſchen Genüſſe, dieſe ſetzt an Stelle des feeliſchen das rein körperliche Wohlbefinden und den materiellen Genuſs.

Das, was die römiſche Kultur entbehrte, konnte die mohammedaniſche nicht erſetzen. Wenn auch der Rationaliſt *Nazzâm* (835 nach Chr.) als erſte Vorbedingung des Wiſſens den Zweifel forderte und mit dieſem Satze den gärenden und zerſtörenden Keim in das abſolutiſtiſche Autoritätsprinzip des Islam legte, wenn auch die Rechtsſchule in Bagdad Rechtsgrundſätze aufſtellte, welche manche unſerer heutigen Rechtsbegriffe übertreffen, wenn man den Grundſatz vertrat, daſs das Leben eines

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nichtmohammedaners oder eines Sklaven ebenſoviel wert ſei als das eines Rechtgläubigen oder eines Freien, wenn man die Frage erörterte, ob ein Weib das Richteramt ausüben könne oder nicht, ob Nichtmohammedaner zu Staatsanſtellungen zuzulaſſen ſeien, und wenn es auch zahlreiche humane Stimmen gab, welche alle dieſe Fragen bejahten, ſo war dieſe humane Strömung doch nur eine Strömung einer Gelehrtengruppe und ihres Anhanges. Das Verhältnis des Volkes zu den herrſchenden Faktoren war das einer orientaliſchen Deſpotie, das Verhältnis des Volkes zum religiöſen Gedanken das einer Religionsdeſpotie. Es konnte auch nicht anders ſein; denn Staatsweſen und Kultus ſind wie im Altertum ſo auch im Mohammedanismus unlösbar verbunden. Es verſchmolz die Idee der Souveränität mit jener der höchſten religiöſen Würde; der Kalif iſt der Stellvertreter des Geſandten Gottes, und als im arabiſchen Staatsweſen das Staatsoberhaupt eine Bezeichnung erhalten ſoll, erhält es das Wort, mit welchem man urſprünglich den Vorbeter bezeichnete. Dem Volke fehlte zudem das Selbſtbeſtimmungsrecht. Das aber war wieder kein Boden für Empfindungen, aus denen Nationaldenkmäler hervorgehen.

Anders der Occident als der Orient. In gewiſſem Sinne dürfen wir die groſsen Dome und Kathedralen, die unter den Kaiſern der Sachſen, Franken, Hohenſtaufen und ſpäter noch in Deutſchland, im Mittelalter in Frankreich, England und Italien errichtet worden ſind, auf welche die Bürgerſchaft mit Stolz hinwies als auf Bauwerke, in welchen die Innigkeit des Gemütes und die opfervolle Hingabe an eine frei erwählte Pflicht ihren höchſten Ausdruck fanden, die der Opferſinn und die Verehrung für einen groſsen Gedanken, die ſich durch Generationen fortpflanzten, errichtete, als Nationaldenkmäler betrachten. Es liegt in ihnen ein Teil, das beſte Teil der Volksſeele, eine unbedingte und ungekünſtelte Verehrung des Gottesgedankens, die rückhaltloſe Hingabe an ein groſses Werk. Das Volk führt ſie aus mit aller hingebenden Liebe; es iſt ſtolz auf die hochragenden Türme und die ſich weit wölbenden Kuppeln; in dem hohen Schiff mit dem Zauber der Glasmalerei hört es mit Andacht die alten Jubelklänge des geiſtlichen Liedes und läſst ſeine Gefühle in Weihrauchwolken zum Himmel ſteigen. Es bettet in ihnen ſeine groſsen Toten zur ewigen Ruhe und ehrt ſo das eine durch das andere.

Ein ſolches Denkmal, zugleich ein Nationaldenkmal im eigentlichſten und vornehmſten Sinne des Wortes, iſt die Weſtminſterabtei in London. In der Mitte des XIII. Jahrhunderts errichtet, iſt ſie im Laufe der Zeit ein groſsartiges Denkmal der politiſchen und ſozialen Entwickelung des engliſchen Volkes geworden. Die Grabmäler *Heinrich*'s *VII.* und der Königin *Eliſabeth*, *Oliver Cromwell*'s und des Lord *Beaconsfield*, *Chaucer*'s und *Shakeſpeare*'s, von *James Watt* und *Händel*, die Grabmäler der Könige und Staatsmänner, der See- und Kriegshelden, der Philoſophen und Hiſtoriker, der Geſetzgeber und Theologen, der Künſtler und Dichter bilden eine monumentale Entwickelungsgeſchichte des engliſchen Volkes, wie ſie kein zweites Volk aufzuweiſen hat, und zugleich ein treues Spiegelbild der hoch entwickelten engliſchen Verfaſſung und Staatseinrichtung. Die Könige des Geiſtes und der Kunſt werden derſelben Ehren für würdig gehalten, wie die Häupter der Staatsverwaltung. Die Beziehungen zwiſchen Herrſcher und Unterthan ſind geläutert durch rein menſchliche Momente.

Auf dieſer Stufe der Entwickelung ſtehen die nachmittelalterlichen Franzoſen nicht. Die Grüfte von St.-Denis enthalten nur Königsgräber; das Volk hat keinen Anteil daran. Kein Denkmal verkündet, daſs zwiſchen dem Herrſcher und der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Inneres der Walhalla bei Regensburg.

Arch.: *L. v. Klenze.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nation Beziehungen gewaltet haben, welche um ihrer selbst willen dankbare Verewigung gefunden hätten. Wo Denkmäler errichtet sind, sind sie Denkmäler des Ruhmes, Denkmäler eines hoch gesteigerten Individualismus. Versailles ist ein Denkmal des absolutistischen Regimes. Erst seit der Revolution wird das Pantheon, die frühere Kirche *Ste.-Geneviève*, das französische Nationaldenkmal, dem sich in jüngster Zeit der Hof der Tuilerien anreiht, dessen Bauten den grossartigsten Hintergrund bilden für die im Hofe aufgestellten Statuen der französischen Geistesaristokratie. Das französische Nationaldenkmal ist erst möglich, seit der öffentliche Geist in Frankreich eine Umwandlung erfahren hat.

Diese Verhältnisse lagen in Deutschland nach dem 30jährigen Kriege nicht viel anders. Deshalb sehen wir hier das Nationaldenkmal in grösserem Zuge erst in der Neuzeit auftreten. Denn als National- oder als Volksdenkmäler dürfen die Bavaria in München, die Walhalla bei Regensburg und die Befreiungshalle bei Kehlheim wohl betrachtet werden. Ihrer Errichtung und Gestaltung liegt ein der Volksseele sympathischer Gedanke zu Grunde. *Friedrich der Grosse* hatte mit dem bekannten Worte, dass der König der erste Diener des Staates sei, Breschе gelegt in den Absolutismus der deutschen Kleinstaaten, und was dieser freidenkende preussische König im Norden that, das vollbrachte wenige Jahrzehnte später *Ludwig I.* von Bayern im Süden. Wir sehen deshalb auch, wie sich an die Personen dieser beiden Fürsten Denkmalsgedanken von grösster monumentaler Empfindung heften. Im Norden entsteht nach dem Tode des grossen Königs jene lebhafte Bewegung um ein Denkmal für ihn, welche künstlerische Entwürfe von seltener Grossartigkeit des Gedankens zeitigte, die aber nicht so monumental auslaufen sollte, und im Süden entstehen die grossgedachten Bauten bei Kehlheim, bei Regensburg und bei München, deren Bedeutung für uns noch wächst, wenn sie unter den Verhältnissen jener Zeit betrachtet werden.

19. Ruhmsucht.

Das Nationalheiligtum und das Nationaldenkmal treten auf, nachdem das Volk oder der Herrscher eine solche seelische Entwickelung zurückgelegt haben, dass die Selbstverleugnung der Person jene Züge hervorrufen konnte, die das Nationaldenkmal zu verherrlichen bestimmt ist. Daher kommt es, dass uns aus dem Altertum nur vereinzelt, aus der Zeit der Renaissance aber auffallenderweise gar nicht von Nationaldenkmälern berichtet wird. Die Alten, mit Ausnahme der weisen Staatsverwaltung der perikleischen und vorperikleischen Zeit, hielten den Ruhm für das höchste Gut. Die römischen Kaiser hatten den Stolz, ihre Weltherrschaft durch Prachtbauten der Nachwelt zu verkünden und sich in ihnen selbst ein Denkmal zu setzen. Und als die Zeiten dieser Imperatoren wieder in der Erinnerung auflebten, bauten in Mailand die *Visconti* und die *Sforza*, in Ferrara die *Este*, in Mantua die *Gonzaga* und grossartiger als alle in Florenz die *Medici* und *Strozzi* lediglich zu ihrem Ruhme. »Sie bauten in Wahrheit zur Ehre ihres Namens, selbst Kirchen und Klöster nicht mehr zur Ehre Gottes, der Jungfrau oder der Heiligen.« In fieberhafter Ruhmsucht liess *Nicolaus V.* grossartige Entwürfe für die leoninische Stadt machen, die freilich nie zur Ausführung kamen. Er leitete die Bewegung ein, die zum Kunstzeitalter *Julius II.* und *Leo X.* führte, das nur ein Zeitalter des Ruhmes der kunstgesinnten Päpste war. *Petrarca* ist der Prophet der neuen Zeit; er ist voll Ruhmsucht. Die Werke *Raffael*'s und *Michelangelo*'s sind in ihrem ersten und tiefsten Grunde nicht religiös, sondern schön, und die Päpste schmeichelten mit ihnen ihrem Ruhmbedürfnis. Die Denkmäler der französischen Könige des XVII. und XVIII. Jahrhunderts schuf

nicht das Volk, das dem Herrſcher fremd gegenüberſtand und in ihm ſeinen Bedrücker ſah; die Herrſcher ſchufen ſie ſich ſelbſt und verkündeten ſelbſt ihren Ruhm. Nur auf einem Boden, der gleich weit entfernt iſt von der Tyrannis und dem Cäſarismus, wie von dem demokratiſchen Individualismus, kann ſich das Nationaldenkmal geſtalten. Nur in dem Staate, der die Idee des ſozialen Königtums angenommen hat, die zuerſt den Hellenen aufging, in welchem der Herrſcher nach *Plato* und *Ariſtoteles* das »Recht in Menſchengeſtalt« wird, das eine Schutzwehr bildet für Freiheit, Recht und Wohlſtand, nur da, wo die Fürſorge für die geſamte vom Staat umſchloſſene menſchliche Gemeinſchaft das ſtaatsleitende Prinzip bildet, wo die Beteiligung des Geſamtvolkes an der Bildung des Staatswillens zugelaſſen iſt, mit einem Worte, nur, um einen Ausdruck *Mommſen*'s zu gebrauchen, auf dem Grunde der »ſittlichen Subſtanz des Staates« iſt ein Nationaldenkmal möglich. Die aſſyriſche Deſpotie auf der einen und der Sonnenſtaat des Bettelmönches *Thomas Campanella* (1568—1639), oder der Naturſtaat des Engländers *Thomas Morus* auf der anderen Seite laſſen es nicht zu. Es gründet ſich auf ſeeliſche Beziehungen zwiſchen dem Volk und dem leitenden Staatsgedanken; es entſteht, um es auch ganz materiell auszudrücken, da, wo der der Leitung und des Schutzes bedürftige Menſch menſchliches Verſtändnis für die zu ſeiner Erhaltung notwendigen Daſeinsbedingungen findet. Wo ſolche Beziehungen, die aus ihrem materiellen Charakter mit der zunehmenden Verfeinerung der allgemeinen Kultur mehr und mehr in den imponderabilen Charakter übergehen, in Wechſelwirkung treten, da ſind unvergängliche Werke geſchaffen worden. Der Parthenon iſt ein ſtolzer Tempelbau, an dem die Blüte der griechiſchen Bildhauerkunſt ihre ewigen Spuren hinterlaſſen hat. Die mittelalterlichen Dome und Kathedralen ſind hochragende Hallenbauten, welche das Volksempfinden zu Andacht und Verehrung zwangen. Die Weſtminſterabtei in London iſt die reizvollſte Schöpfung der engliſchen Gotik; in ihr ruhen die engliſchen Könige und Geiſtesariſtokraten wie in einem goldenen Schrein. Die Kirche *Santa Croce* in Florenz, deren Werden von denſelben Grundzügen getragen wird, wie die Nationaldenkmäler, und das Pantheon in Paris ſind groſsgedachte Bauten, welche in ihrer eindrucksvollen Macht das Herz mit Verehrung füllen. Demut und Verehrung — das iſt die pſychiſche Grundlage: Demut vor der Gröſse und Verehrung vor der Macht und dem Edelmut. Wo dieſe Faktoren nicht mitſprechen, da verliert das Denkmal überhaupt ſeine Bedeutung. Es trennen ſich das perſönliche und das künſtleriſche Moment; das erſtere geht unter, das letztere bleibt beſtehen. Ein Beweis dafür ſind die oldenburgiſchen Regentenſtatuen in Kopenhagen, die *Chriſtian V.* auf dem Königs-Neumarkt und die *Friedrich V.* auf der Amalienburg; die dargeſtellte Perſon iſt vergeſſen; nur eine entfernte Porträtähnlichkeit erinnert an ſie. Für die Statue *Friedrich V.*, ein Werk des franzöſiſchen Künſtlers *Jacques François Joſèphe Saly*, iſt wenigſtens das künſtleriſche Intereſſe noch wach; im übrigen aber hat ſie nur noch dekorativen Wert. Ohne jede Bedeutung aber iſt das Denkmal des fünften *Chriſtian*. — —

20. Denkmal und Idealismus.

Unter den vielen Problemen, welche zuſammengeſchloſſen als die Kultur des Ausganges unſeres Jahrhunderts bezeichnet werden, die einer Sphinx gleich an der Pforte des neuen Jahrhunderts wacht und der Löſung harrt auf ihre zahlreichen Fragen an die Menſchheit, iſt die Frage, als deren Symptom das Denkmalweſen erſcheint, nicht die letzte. In ihr liegen die Erinnerung an die Ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gangenheit, die Entwickelung des Individuums, der Heroenkultus und die Anbetung des Uebermenschen. Und wenn wir *Ranke* die Richtigkeit seines Wortes zugestehen wollen, dass keine Lehre die Welt bekehrte, sondern eine grosse Persönlichkeit, so müssen wir anerkennen, dass in der Entwickelung des Denkmalwesens ein guter Kern liegt, namentlich dann, wenn wir beobachten, dass es in demselben Masse um sich greift, wie die rauhen Stürme der Gegenwart zunehmen. Der Mensch des Ausganges unseres Jahrhunderts befindet sich einem Meere wogender Gedanken und ringender Bestrebungen, drängender Forderungen und idealer Probleme gegenüber, und in der Unsicherheit, die ihn angesichts dieser gewaltigen Uebermacht befällt, flüchtet er gerne zu dem Andenken eines starken Individuums. Sein Wunsch ist jedoch nicht der von *Friedrich Nietzsche*, welcher einen cäsarischen Gewaltmenschen verlangt, die überflutenden Wogen der modernen Forderungen in ihr regelrechtes Bett zurückzudrängen, sondern er verlangt nur nach einem kraftvollen Individuum, welches die Spannung der modernen Zeit, ihre Erwartung, die unerfüllten Forderungen dadurch zur Lebenshöhe zusammenfasst, dass die Erscheinungen nicht sowohl bekämpft, als ihrer Entartung benommen werden und, als wurzelechte Triebe erkannt, in ihrer Sonderung als Genuss und That, die nach *Lessing* den Lebenszweck bezeichnen, zu sorgfältiger Pflege gelangen. Wo nun aber die Gegenwart eine solche Kraft nicht hervorgebracht hat, da greift der Mensch auf die Vergangenheit zurück, um aus ihr das Ideal gegen die zersetzenden Kräfte der Gegenwart zu holen, um aus ihr neue Hoffnung für das durch den omnivoren Materialismus der Zerstörung anheimfallende armselige Leben der Stunde zu schöpfen und sich an ihr zu erfrischen. Denn ». . . wie betäubend die Schlagworte des Augenblicks sein mögen, der Idealismus schnellt immer wieder in die Höhe; er wandelt, wenn die politische Ungunst der Zeiten ihn abwehrt, neben der Politik seines Weges, um den Zielen des geistigen und materiellen Fortschrittes der Menschheit näher zu kommen; er baut emsig an den Brücken zur Wohlfahrt; er ist der unverwüstliche Pionier der Humanität und Bildung, der Meilenzeiger in den fruchtbaren Geistesepochen der Geschichte, und immer wieder, wenn der Staubwirbel vergänglicher Kämpfe sich vollzogen hat, jubelt er: ‚Und die Sonne *Homer*'s, siehe, sie lächelt auch uns!'« Dieser unzerstörbare Idealismus ist es, welcher in den materiellen Kämpfen der Gegenwart die Erinnerung an die Grosthaten vergangener Zeiten wachhält und die Regung hervorruft, welche als die Reaktion gegen die auflehnende Ausbreitung des zersetzenden Materialismus auftritt. Wenn daher das Verlangen nach grosen Männern auf allen Gebieten des Lebens in unseren Tagen in so starkem Masse hervortritt und die Haupttriebkraft zur Ausbreitung der Denkmäler bildet, so ist es, weil wir am Ende eines Jahrhunderts stehen, »welches gewaltige historische Umwälzungen erlebt hat, welches die Begeisterung zweier Revolutionen aufflammen und erlöschen sah, welches von dem Blute ungeheurer Kriege gedüngt wurde und Zeuge der Einigung Deutschlands und Italiens war«.

Das Ideal nun aber kann zweierlei Natur sein. In Zeiten der Gärung bedeutet es That und Erfolg, in Zeiten der Ruhe und des Genusses des Erworbenen rückblickende Erinnerung. Wenn wir uns daher im Uebergang von einem ereignisreichen Jahrhundert befinden, dessen hochgehende Wogen mehr und mehr abebben, so spiegelt sich in ihrem seichten Verlauf ein anderes Ideal, als dasjenige, welches wie ein frischer Sturm ehemals das Wasser zu Wogen türmte. Die Landung ist erfüllt, das Ziel erreicht; die Spannkraft lässt nach; der Idealismus versenkt sich in die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erinnerung. Es ſchwellen nicht mehr Sehnſucht und Hoffnung nach Verwirklichung eines groſsen Zieles die Bruſt, ſondern dem ehemals ſtürmiſchen Volksideal ſtellt ſich der Erfolg entgegen und bringt es zum Schweigen, ja vielleicht zum Siechtum durch die Macht des um ſich greifenden Materialismus. Nun ertönt der Ruf nach Hilfe. Der Geſunde iſt ſtill; nur der Kranke ruft nach Linderung. In der Zeit des Niederganges idealer Geſinnung iſt der Ruf nach Individuen, welche als die Träger dieſes Ideals angeſehen werden, ein begreiflicher. Die deutſche Periode vom Wartburgfeſt bis zur Verſailler Kaiſerproklamation iſt vorbei; ſelten hat Deutſchland ein friſcheres Geiſtesleben, einen ſtärkeren Heldendrang gekannt. Der Deutſche war damals Sänger und Held in einer Perſon; ſeine Bruſt war von jugendlicher Freude am Kämpfen geſchwellt; das Sehnen weitete die Seelen; die Hoffnung reifte Helden. Man lebte mit ihnen in jenem glücklichen Zuſtand, welcher Forderungen an das Leben nicht kennt, weil dieſes vom Ideal umfloſſen war. Heute, wo die Helden geſchieden ſind und das Ideal vielfach geſchwunden iſt, verlangt die Erinnerung nach ihnen und verſetzt ſie als Stein- und Erzbilder in den reiſsenden Strom des Lebens, das beruhigende Oel des Ideals tropfenweiſe auf die heftige Brandung träufelnd. Nie hat Italien in neuerer Zeit glücklichere Zeiten gehabt als von 1815 bis 1866, als der Kampf um die Einheit den Geiſt wach hielt und die Begeiſterung antrieb, als das Volksideal auch hier Helden ſchuf. Nie hat das unglückliche Spanien glücklichere Zeiten geſehen als die, welche vor einem halben Jahrtauſend die Befreiungskämpfe gegen die mohammedaniſche Vorherrſchaft abſchloſſen. Nie hat Frankreich gröſsere Zeiten gehabt als damals, als es die Befreiungskriege gegen die Engländer und Italiener führte. Aber die Spannung hat allenthalben nachgelaſſen, zum Teil aus Ohnmacht, zum Teil aus Sättigung. Und mit der Spannung verlieren ſich die aus ihr hervorgegangenen Kräfte; die bedeutenden Männer werden geringer an Zahl; das Urteil über ſie nimmt ab; aus der verſtändnisvollen Verehrung wird vielfach Vergötterung. Es treiben Individuen von geringerer Bedeutung an die Oberfläche und da die kritiſche Thätigkeit des Volkes mehr und mehr in Gleichgültigkeit umgeſchlagen iſt, ſo drohen wir uns den Denkmalverhältniſſen des ſpäteren Altertums zu nähern. Das bedeutet Rückgang.

21. Heroenkultus.

Wir brauchen aber nicht bis auf das Altertum zurückzugehen, um Belege für das merkwürdige und oft widerſpruchsvolle Weſen der Denkmalkunſt zu ſuchen. Das Wort, »*Les rois ſ'en vont*« iſt ein neueres Wort, und es iſt ein moderner Politiker, *Caſtelar*, der Landsmann und Geſinnungsgenoſſe des *Marquis Poſa*, welcher die beſorgte Frage ſtellte: »Haben Sie nicht bemerkt, daſs die groſsen Männer verſchwinden?« Mit dieſer Wahrnehmung eng verbunden iſt der Heroenkultus, und ſeine Wirkung ſtrahlt unzweifelhaft auf das Denkmalgebiet zurück. *Caſtelar* irrt aber, wenn er meint, man brauche keine groſsen Männer mehr, weil die ganze Menſchheit hochgewachſen ſei. In einer Zeit, in welcher die Mittelmäſsigkeit den Individualismus zu erſticken droht und der Wert der allgemeinen Bildung in dem Maſse ihrer Verbreitung gefallen iſt, ſind groſse Männer ein Bedürfnis; die Sehnſucht nach ihnen und der Wunſch, einen König oder Feldherrn, einen Staatsmann oder Gelehrten, einen Dichter oder Künſtler verehren zu können, bilden die notwendige Reaktion gegen den empfundenen Mangel. Mag man es nun als einen Widerſtand gegen die Gleichförmigkeit des Daſeins oder mag man es als das Verlangen bezeichnen, die Zuflucht in den Kämpfen der Gegenwart zu einem ſtarken Charakter zu nehmen, oder mag man auch zugeben, daſs beides zuſammenwirkt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Thatfache iſt, daſs der Heroenkultus und die mit ihm zuſammenhängende Denkmälerſucht einen bedrohlichen Umfang erreicht haben. Ein Beiſpiel dafür bietet Frankreich. Die Neigung, »berühmten« Franzoſen Denkmäler zu ſetzen, iſt nirgends ſo weit verbreitet wie in dieſem Lande. Jede kleinſte Stadt beſitzt wenigſtens einen Sohn, welchem man ſolche Verdienſte um die Allgemeinheit zuzuſchreiben geneigt iſt, daſs man ihm das Recht zuerkennt, in Stein oder Erz zum Ruhme der Stadt ihren Marktplatz zu ſchmücken. Findet man keinen Würdigen in der Gegenwart, ſo geht man, wie in Italien, bis in die graueſte Vergangenheit zurück. »*Exegi monumentum aere perennius*,« ſang einſt *Horaz*. Seine Vaterſtadt Venoſa, das alte Venuſia, fand, daſs dies nicht genügend ſei; ſie ſetzte ihrem berühmten Sohne ein Denkmal aus Stein und Erz.

Les rois ſ'en vont, und wo die Helden gehen, tritt der Heroenkultus an ihre Stelle. Seiner bemächtigen ſich zunächſt die Litteratur, dann die Kunſt. Die Heldenverehrung weiſt darauf hin, daſs die Geſchichte der Menſchheit die Geſchichte weniger Auserleſener iſt, die oft von einem Volke und einem Jahrhundert nur einmal hervorgebracht wurden. »Geſchichte ſchreiben, heiſst eine Darſtellung der Bilder geben, die in bunter Reihenfolge das Anſehen unſeres Planeten ändern: wie hier Urwälder gerodet, dort Meere getrocknet werden, an anderer Stelle Waſſerſtraſsen das feſte Land zerſchneiden. So oft man eines dieſer Bilder gab, verſäumte man nie, die Einzelheiten um den Mittelpunkt eines ‚groſsen Mannes' zu gruppieren. Sie waren es, die Straſsen bauten, Felſen ſprengten, Länder unterwarfen. Sie türmten die Städte hoch und hoben neue Schätze aus der Tiefe. Denn ſie ſetzten die Menſchenmaſchine zuſammen, die alles das that, und brachten ſie in Gang.« (*Willy Paſtor.*)

Die Anfänge des modernen Heroenkultus gehen auf die Vorzeit der erſten franzöſiſchen Revolution zurück. *Voltaire* iſt einer der erſten Vertreter. Die demokratiſchen Länder fördern ihn. *Thomas Carlyle*, von welchem der Ausſpruch herrührt: »Das iſt ein groſses Volk, das ſeine groſsen Männer zu ehren weiſs«, ſchrieb ſein Werk: »*Hero Worship*« (verdeutſcht in »Helden und Heldenverehrung« von *Fr. Bremer* [Leipzig 1895]). Sieben Jahre nach ihm folgt der Amerikaner *Ralph W. Emerſon* mit dem Werke: »*Repreſentative Men*« (deutſch von *Oskar Dähnert* unter dem Titel: »Repräſentanten des Menſchengeſchlechtes« [Leipzig]). Obwohl er den Satz ausſprach, nicht die Perſönlichkeit, ſondern die Idee, die dieſe Perſönlichkeit vertritt, die Perſon ſelbſt nur ſo weit, als ſie ihre Idee wirklich ausfülle, ſei verehrungswert — obwohl er alſo in dieſem Satze den Perſonenkultus erheblich einſchränkte, iſt er doch populär geworden und hat weſentlich zur Verbreitung des Heroenkultus beigetragen. Ein moderner Vertreter des Heroenkultus iſt *Hermann Grimm*.

Die durch dieſe Schriftſteller hervorgerufene Bewegung hat die moderne Bewegung auf dem Gebiete der Denkmäler eingeleitet und vorbereitet; der beſte Beweis dafür iſt, daſs das Hauptwerk *Emerſon*'s im *Reclam*'ſchen Verlage erſchien und heute zu den Werken zählt, welchen nach jahrelanger Nichtbeachtung und Verkennung eine ausgebreitete Wertſchätzung zu teil geworden iſt. Als vor mehr als 35 Jahren *Hermann Grimm* auf *Emerſon* hinwies, da verhallte das Wort des Gelehrten wieder, und erſt in neueſter Zeit iſt *Emerſon* in weiteren Kreiſen bekannt geworden. Mit der zunehmenden Verbreitung der Tendenz des Heroenkultus nimmt die kritiſche Schärfe desſelben ſtetig ab und verwandelt ſich im Laufe der Zeit in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den einfachen Altruismus. In diesem Sinne sprach ein deutscher Architekt des Beginnes unseres Jahrhunderts, welchem das Denkmälergebiet Grosthaten verdankt, *Schinkel*, einmal aus: »Das Gefühl der Verehrung gehört überhaupt zu den edelsten im menschlichen Gemüte, indem es alles Egoistische ausschliesst, und deshalb würdigt sich ein Zeitalter selbst, wenn es dieses Gefühl durch die That bewährt. Die allgemein verständlichste und die erhabenste Form hierzu liefert die schöne Kunst«[2]). Mit anderen Worten hat *Goethe* einmal dem Gefühle Ausdruck gegeben, welches mit im Denkmal liegt: »Die Welt ist so leer, wenn man nur Berge, Flüsse und Städte darin denkt; aber hie und da jemand zu wissen, der mit uns übereinstimmt, in dem wir auch stillschweigend fortleben, das macht uns dieses Erdenrund zu einem bewohnten Garten.« Aus diesen Empfindungen heraus ist die moderne Denkmalentwickelung zu begreifen. Aber der Held des Denkmales war ehemals ein anderer wie vielfach heute; eine höhere Bedeutung hatte das Denkmal zu der Zeit, als es noch vereinzelt auftrat, wie in unseren Tagen. *Ibsen* soll einmal das Paradoxon ausgesprochen haben, dass innerhalb einer gewissen Zeit immer nur eine gewisse Summe von Intelligenz sich ergebe und dass, wenn in diese Zeit ein bedeutendes Individuum falle, es diese Summe zum grosen Teile absorbiere. Träfe das für das Zeitalter *Bismarck*'s zu, dann wäre zugleich eine Erklärung gefunden für den eben ausgesprochenen Satz.

Trotz *Goethe* aber ist die Psychologie des Denkmales nicht allein die Psychologie des Altruismus. Gewiss setzt die Errichtung eines Denkmales einen Sympathiebeweis voraus, und es ist eine immerhin verbreitete Empfindung, dass die Sympathie als ein Ausfluss des Gefühls der Gemeinsamkeit das Gegengewicht gegen den Egoismus sei. Indessen es hat schon der englische Utilitarist *Bentham* darauf hingewiesen, dass die Sympathie schon an und für sich eine Art Lustempfindung, also gleichzeitig egoistisch und altruistisch sei. Und hierin liegt thatsächlich der Schlüssel für die nach verschiedenen Richtungen ausstrahlende Psychologie des Denkmales. Mit anderen Worten sucht *Friedrich Nietzsche* den Gegensatz zu überbrücken, wenn er sagt, dass wenn der echte Mensch einem anderen eine Wohlthat erzeige und ihm von seiner Machtfülle etwas gebe oder zugestehe, ein psychischer Vorgang, der zweifellos beim Denkmal gleichzeitig mit anderen Vorgängen vorhanden ist, so geschehe dies nur, weil diese Ueberfüllung des Kraft- oder Uebermenschen eine solche Entleerung verlange. Das Gefühl davon steigere nur wiederum sein Selbstgefühl, also seinen Egoismus.

Man wird sich also daran gewöhnen müssen, das Denkmal nicht als den künstlerischen Ausfluss eines schönen und edlen Altruismus allein zu betrachten, sondern man wird sich mit dem Gedanken vertraut machen müssen, im Denkmal alle Zwischenstufen zwischen Egoismus und Altruismus, zwischen Egoismus und Sympathie, zwischen Altruismus und Gesellschafts- oder Staatsraison u. s. w. zu erblicken. Keinesfalls darf es für die *Buckle*'sche Ansicht, die Kultur habe auf moralischem Gebiete nichts Neues hervorgebracht, ins Feld geführt werden; keinesfalls aber auch dürfen für unsere Zeit im Gegensatz zu vergangenen Jahrhunderten ebensoviele Beweise von Humanität in Anspruch genommen werden, als z. B. Denkmäler gesetzt worden sind. Nichts wäre falscher als das. Denn das Denkmal ist keineswegs immer ein Beispiel für ein in besonderem Masse entwickeltes altruistisches Gefühl, und selbst, wenn es das wäre, dann wäre seine ethische Bedeutung nicht

2) Schinkel, C. F. Sammlung architektonischer Entwürfe. Berlin 1823—33. Textbl. 4.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

immer so hoch anzuschlagen; denn hier kommt durchaus ein Wort *Ihering*'s zur Geltung, nach welchem das Sittliche nichts ist als der Egoismus in höherer Form: der Egoismus der Gesellschaft. »Derselbe Trieb der Selbsterhaltung, der auf der Stufe des individuellen Daseins die Gestalt des Egoismus annimmt, tauscht dafür auf der gesellschaftlichen die Form des Sittlichen ein. Nur der Name, mit dem die Sprache diese höhere Form desselben belegt, wird ein anderer; die Sache bleibt dieselbe.« Wer daher dem Denkmalwesen mit nüchternem Blick gegenübertritt, für den verliert es manches von der Strahlenglorie des Edelmutes, mit der es für den Fernstehenden umflossen ist. Gleichwohl wäre es nicht richtig, das trotz alledem in hohem Masse vorhandene Gefühl des Edelmutes bei diesen Bestrebungen auszuscheiden, ebensowenig wie man annehmen darf, dass ausschliesslich der materielle Trieb des Egoismus die Handlungen und Unterlassungen des Menschen bestimmt.

Dass die Verschiedenartigkeit dieser seelischen Triebe im Verein mit den anderen Umständen, welche zur Zeit der Errichtung eines Denkmales obwalten, die Kunstform desselben beeinflussen können, ist nicht abzuweisen, und vielleicht kommt es unter anderem auch daher, dass das Denkmal einen so grossen künstlerischen Unterschied in seinen einzelnen Erscheinungsformen zeigt. —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

A. Geſchichte des Denkmales.

1. Kapitel.

Einleitung.

22. Altertum.

Am Anfang war das Denkmal. Alle Zeiten und alle Völker haben es in den mannigfaltigſten Formen hervorgebracht. Wo und wann immer ein Ereignis in den gleichförmigen Lauf des Lebens des Tages eingriff, wurde die Erinnerung daran durch ein ſichtbares Zeichen feſtgehalten. Durch dieſen allgemein geübten Brauch hat das Gebiet eine ungeheure Ausdehnung durch alle Zeiten und Länder erhalten. Um es daher überſichtlich bewältigen zu können, wird es ſich empfehlen, dasſelbe abzugrenzen und zu gliedern. In nur flüchtiger Weiſe wird die vorgeſchichtliche Zeit geſtreift; wenig iſt aus unſerem Gebiete aus ihr erhalten, und was erhalten iſt, zeigt wieder ſo wenig Kunſtform — auf deren Darſtellung es hier in der Hauptſache ankommt —, daſs es wohl als ein Glied in der langen Kette, ſoll dieſe nicht abreiſsen, betrachtet werden muſs, keinesfalls aber zu längerem Verweilen oder zu eingehenderer Betrachtung Veranlaſſung gibt. Dann kommt das Altertum. Beim Begriff »Altertum« ſchweben uns »jene glänzenden Groſsſtädte Nordafrikas und Vorderaſiens, Griechenlands und Italiens vor, mit denen unſere Erziehung uns vertraut gemacht hat; wir werden zurückerinnert an die Geſchichte aller jener Kulturvölker, mit denen die Erzählung der Heiligen Schrift und der Profanhiſtoriker ſchon unſere Kindheit und unſere ganze Jugend uns haben verleben laſſen; wie im flüchtigen Traumbilde tauchen vor uns die ſeltſamen und groſsartigen Denkmäler ihrer Baukunſt und Skulptur auf, und wir denken zurück an die Meiſter der Dichtkunſt und Beredſamkeit, an jene herrlichen Litteraturerzeugniſſe, die in der Kunſt des mündlichen und ſchriftlichen Ausdruckes unſere erſten Lehrer geweſen ſind. Allen Bildern, allen Vorſtellungen, die ſo in uns ſich hervorrufen und gleichſam unwillkürlich miteinander verbinden, liegt das unbeſtimmte Gefühl für die tagtäglich durch die Entdeckungen der Wiſſenſchaft ſich mehr beſtätigende und aufklärende Thatſache zu Grunde, daſs wie in der modernen ſo in der alten Welt die auf der Bühne der Geſchichte figurierenden Völker nicht iſoliert dageſtanden haben, daſs ein jedes von ihnen Nachbarn beſeſſen hat, auf die es durch Handelsverkehr oder durch Eroberung einwirkte, und daſs dieſe Einwirkung viel weiter in die Ferne ſich erſtreckte, als man anfangs geglaubt hat, daſs ein jedes von ſeinen Vorgängern etwas angenommen, ſowie die Haupterrungenſchaften ſeines Strebens und ſeiner Arbeit den nachfolgenden übermittelt hat, kurzum, daſs das Werk der Geſittung ein allmähliches und gemeinſchaftliches geweſen iſt. In dieſem Sinne bilden eben diejenigen Völkerſchaften, die

drei bis vier Jahrtauſende hindurch im Umkreiſe des Mittelmeeres gewohnt haben, eine geſchichtliche Einheit, laſſen ſie ſich als Glieder und Organe eines groſsen Körpers betrachten, in dem die Nervencentren, die Sitze des Lebens, der Bewegung und des Denkens allmählich ſich verſchoben, von dem Morgen- nach dem Abendlande, von Memphis und Babylon nach Athen und Rom ſich verlegt haben«[3]). Ausſchlieſsen können wir von dieſer Einheit die Gebiete nördlich der Pyrenäen, der Alpen und der Donau, welche in dieſem Zeitraume an der Kulturentwickelung des Altertums nicht teilgenommen haben. »Sie haben keine Geſchichte und haben um die Chronologie ihres Daſeins ſich nicht gekümmert, haben keine litterariſche und wiſſenſchaftliche Bildung, noch eine Kunſt, die dieſes Namens wert wäre. Hinter einem dichten Schleier von Gebirgen und Waldungen verſteckt, über gewaltige Länderſtrecken ohne ſtädtiſche Anſiedelungen verſtreut, ſind ſie Jahrtauſende hindurch in ihrer Iſoliertheit verblieben, höchſtens daſs ſie einzelne Rohſtoffe, die ſie ſelber nicht zu verarbeiten wuſsten, an Händler abgaben. Sie haben gar nicht teilgenommen an der Geſamtarbeit, die inzwiſchen im Umkreiſe des perſiſchen Golfs und des Mittelmeeres ſich vollzog, an der Reihe von Erfindungen und Schöpfungen, die, fixiert und aufbewahrt durch die Schrift, verwirklicht durch die Kunſt ſchlieſslich zum Gemeingut des geſittetſten Teiles des Menſchengeſchlechtes geworden ſind; wenn ſchlieſslich in der letzten Stunde dieſe Nationen den Schauplatz betreten, ſo geſchieht das vielmehr, um verwirrend und zerſtörend einzugreifen. Zwar wirken ſie mit an der Begründung der modernen Geſittung; aber von den Kulturelementen, welche dieſer die antike Welt durch Vermittelung Roms, der Geſamterbin Griechenlands und des Orients, übermacht, haben ſie keines hervorgebracht.« Die Fähigkeit, Kulturelemente hervorzubringen, erlangen jene Völker erſt mit dem Sieg des Chriſtentums, das in ihnen eine Hauptſtütze fand, und mit dem Fall des abendländiſchen Reiches, welcher die Auflöſung der antiken Einheit herbeiführte, »um nach einem mühſeligen Uebergangsſtadium von gewaltthätigen und verworrenen Jahrhunderten an die Stelle der früheren eine umfaſſendere Einheit zu ſetzen, das europäiſche Staatenſyſtem der Neuzeit, von dem die Kultur über die Ozeane hinaus, über den ganzen Flächenraum des Erdballs ausſtrahlen ſollte.« Denn die alte Welt hatte ihre Aufgabe ſo gut wie beendet, »hatte die Reihe von Formen völlig erſchöpft, in welche Ideen und Glaubensanſichten ſich hüllen lieſsen, die ſeit Jahrtauſenden nur äuſserſt langſam ſich modifiziert und ſtets ſo viel Gemeinſames an ſich behalten hatten, daſs ihnen beſchieden war, bevor ſie verſchwanden, zu einem dunkeln und flachen Synkretismus zu verſchmelzen. Was an latenter Kraft der alternden Welt noch verblieben war, war ſie im Begriff aufzuwenden, um ſich umzugeſtalten, eine neue Religion zu erzeugen, deren Aufkommen dann zu neuen ſozialen und politiſchen Verhältniſſen, zu einer völlig neuen Welt den Grund legte, einer Welt mit eigenen, ebenfalls reichen und klangvollen, vorwiegend aber begriffszergliedernden Sprachen, mit eigenen Litteraturen und einer eigenen Kunſt, in denen kompliziertere Vorſtellungen als ehedem und von dem Empfinden der Alten vielfach abweichende Gefühle ſich ausſprachen.«

23. Begrenzung der Darſtellung.

Wir werden in den Ländern jenſeits der Pyrenäen, der Alpen und der Donau in nachchriſtlicher Zeit eine neue Kultur von höchſter Intenſität ſich entwickeln ſehen, eine Kultur, welche ſo viel überſchüſſige Kraft anſammelt, daſs ſie einen neuen Welt-

[3]) Siehe: Perrot, G. & Ch. Chipiez. Geſchichte der Kunſt im Alterthum. Abt. I: Aegypten. Bearbeitet von R. Pietschmann. Leipzig 1882—84. S. LXIII.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

teil, Nordamerika, damit beſchenken kann, daſs ſie nach Oſten und Norden in die Schneegefilde Ruſslands und der ſkandinaviſchen Halbinſel zieht und hier ihre befruchtenden Keime legt. Wir werden dieſe Länder mit in den Kreis der Betrachtungen zu ziehen haben. Die Denkmalkunſt der Völker Mittelamerikas aber und der nördlichen Hälfte des ſüdlichen Teiles dieſes langgeſtreckten Erdteiles, ſowie der Länder des ferneren Orients, von Vorder- und Hinterindien, von China und Japan, werden wir aus der eingehenderen Betrachtung ausſchlieſsen können, um in nur vereinzelten Fällen auf Kunſtäuſserungen, die in unſer Gebiet fallen, zurückzukommen. Dieſe Länder beſitzen eine reiche, faſt üppige Kultur; in der Kleinkunſt erweiſen ſie ſich als unerreichte Meiſter. Wenn wir aber ihre Denkmale nur flüchtig ſtreifen können, ſo geſchieht es einmal, weil doch jede Arbeit irgend eine Grenze haben muſs und weil dieſe uns da gezogen erſcheint, wo die Auffaſſung der menſchlichen Geſtalt und die Bedeutung des menſchlichen Individuums eine vom Abendlande ſo weſentlich verſchiedene iſt, daſs von einer bereichernden Uebernahme neuer Eindrücke auf die abendländiſche Kunſt nicht wohl geſprochen werden kann. Eine Ausnahme hiervon macht auch Vorderindien nicht, von deſſen früheſter Kunſtthätigkeit wir bei allem verhältnismäſsigen Reichtum der überlieferten Litteratur wenig wiſſen. »Weniger entlegen, beſpült von einem Ozean, den die ägyptiſchen, chaldäiſchen, perſiſchen, griechiſchen und römiſchen Flotten befahren haben, iſt es niemals ohne irgendwelche Beziehungen zu der weſtlichen Ländergruppe geblieben. Die Aſſyrer, die Perſer und die Griechen ſind mit den Waffen in der Hand in das Stromland des Indus eingedrungen, haben beſtimmte Teile desſelben mehr oder minder dauernd mit Reichen verbunden, deren Mittelpunkt im Euphratlande lag und die nach Weſten an das Mittelmeer heranreichten. Stets ſind über das Hochland von Iran und durch die Wüſten, die deſſen Verlängerung bis zu den Oaſen Baktriens, Arias und Arachoſiens bilden, bis zu den Päſſen, durch die man hinabſtieg in das heutige Pendſchab, Karawanen hin und her gegangen. Zwiſchen den Häfen des arabiſchen und perſiſchen Meerbuſens und denen der Indusmündung, ſowie der Küſte Malabar hat ein Handelsverkehr beſtanden, der zu Zeiten zwar ein minder reger geweſen, niemals aber ausgeſetzt worden iſt.« Trotzdem aber hat nur eine Berührung an der Peripherie ſtattgefunden. *Alexander der Groſse* wurde in ſeinem Siegeslaufe durch Verſagen ſeiner Krieger gehemmt; die Eroberer vor ihm hatten nur die Eingänge zum Lande des Indus berührt. »Die erhabene Lyrik der Veden, die epiſche und dramatiſche Dichtung der darauffolgenden Epoche, die religiöſe und philoſophiſche Spekulation, die von den heutigen Sprachforſchern bewunderten gelehrten und grammatiſchen Analyſen, kurz, die ganze reiche und glänzende Geiſtesentfaltung einer der griechiſchen verſchwiſterten und in vieler Hinſicht nicht minder hoch als dieſe begabten Raſſe iſt innerhalb der Grenzen des bis zur mohammedaniſchen Eroberung dem Auslande unzugänglichen Stromlandes des Ganges geblieben«[4]). Von irgend einer merklichen gegenſeitigen Einflufsnahme, welche uns die indiſche Kunſt für unſer begrenztes Gebiet näher bringen könnte, kann daher nicht berichtet werden. »Ueber die Malerei wiſſen wir nichts. Auch enthält weder das indiſche Epos noch das indiſche Drama[5]), wie das griechiſche Beſchreibungen von Bildſäulen und Gemälden, Anſpielungen und Vergleiche, aus denen ſich ſchlieſsen

4) Siehe: Perrot & Chipiez, a. a. O.

5) Im älteſten indiſchen Schauſpiel, der Mritſchtſchhakatika, etwa im I. Jahrhundert nach Chr. entſtanden, werden Bildſäulen und ein Porträtbild erwähnt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

liefse, dafs bei diefem Volke, wie in Griechenland, die bildende Kunft dem Entwickelungsgange der Poefie fich innig angefchloffen, dafs fie die hauptfächlichften Stoffe derfelben in ihre Sprache frei und verftändlich überfetzt hätte. Diefes Zurückbleiben und verfchiedene Verhalten erklärt fich vielleicht aus der Verfchiedenheit der beiden Religionen und Poefien. Indem die früheften Sänger des helleniſchen Volksftammes ihren Göttern menfchliche Züge verliehen, hatten fie gewiffermafsen die Geftalten vorgearbeitet, welche dermaleinft die Bildhauer und Maler fchaffen follten; eine Schilderung bei *Homer* lieferte dem *Phidias* das Vorbild zu feinem olympifchen Zeus. Nicht fo körperlich und, möchte man fagen, verdichtet ift die Perfönlichkeit der Götter in den vedifchen Hymnen. Nur für einen Moment fonderten diefe Götterwefen fich voneinander ab, um dann ihre Attribute auszutaufchen und aufs neue ineinander überzugehen. Es befafs nicht jedes von ihnen gleich den im Olymp zum Feftmahl fich gefellenden Unfterblichen feine eigene, durch die Dichter vorgezeichnete und durch die Ueberlieferung fixierte Phyfiognomie. Der indifche Volksgeift hat nicht in demfelben Mafse wie der griechifche Gefallen an klaren und deutlich gekennzeichneten Bildern; er fügt fich leichter in eine gewiffe Verfchwommenheit, eine gewiffe Unbeftimmtheit, und darin verrät fich eben eine geringere Befähigung für die zeichnenden Künfte.« Schon daraus erhellt, dafs eine allgemeine befruchtende Berührung indifcher und griechifcher Kultur nicht ftattgefunden hat, fondern nur an einem Punkte: an der Nordweftgrenze Indiens, »wo diefes an jenes griechifch-baktrifche Reich ftiefs, von dem wir nichts mehr wiffen als die Namen feiner Beherrfcher und das Datum feines Sturzes. . . . Ein verlorener Poften des Hellenismus, vermochte jenes Fürftentum in diefen entlegenen Gebieten fich nicht lange zu behaupten, befonders feit die Stiftung und Zunahme der parthifchen Monarchie es vom Seleukidenreiche abgetrennt hatten. Sein Beftehen mufs ftets ein mühfeliges, gefährdetes und ungewiffes gewefen fein; doch dazu, dafs es bis zum Jahre 136 währte, gehört, dafs unter diefen Herrfchern mehrere wahrhaft bedeutende Männer waren. . . . Die Ausfchmückung ihrer Städte, Tempel und Paläfte mufs entfprechend gering gewefen fein; rings in Bauwerken joniſcher oder korinthifcher Ordnung Bildfäulen griechifcher Götter und Heroen, fowie die feit *Lyfippus* fich mehrenden Porträtftatuen und hiftorifchen Gruppen; überall Wandmalereien in den Sälen und vielleicht ein paar von jenen Staffeleibildern mit der Namensunterfchrift gefeierter Meifter, welche die Diadochen und Epigonen *Alexander*'s einander ja mit Gold ftreitig machten[6]).« An diefen vereinzelten Punkten mifchen fich griechifcher und indifcher Einfluſs. Die Statue des Buddha fteht neben der bewehrten Athena und dem auf dem Viergefpann einherziehenden Sonnengott. Es ift aber nicht ein Aufgehen diefer Elemente ineinander, fondern ein Beftehen nebeneinander. Mit einer für uns beachtenswerten Kunft tritt Indien erft nach *Alexander dem Grofsen* in die Erfcheinung.

Nunmehr find die Grenzen für das Altertum beftimmt. Sie reichen hinauf bis zu den früheften Kulturmittelpunkten in Aegypten und Chaldäa, die lange Zeit nebeneinander beftehen und fich im Verlaufe der Gefchichte durch phönizifche Uebertragungen und ägyptifche Eroberungen berühren. Von den Turmbauten Chaldäas und den Pyramiden und Koloffen Aegyptens verfolgen wir dann den Weg bis zum perikleifchen Athen und zum Reiche *Alexander des Grofsen*, um über Etrurien zur Cäfarenherrlichkeit der römifchen Kaifer zu gelangen. So erhalten wir von den in die

[6]) Siehe: Perrot & Chipiez, a. a. O., S. LXX.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wolken ragenden Turmbauten des gefegneten Thales des Euphrat und des Tigris, von den ewigen Pyramiden, den erzählenden Obelisken und den ehrfurchtgebietenden Koloſſen des dynaſtiſchen Aegyptens bis zu den Siegerſtatuen, den Weihgeſchenken, den Nationaldenkmälern und den Goldelfenbeinſtatuen der Griechen und den zahlloſen Büſten, Statuen, Viergeſpannen und Triumphbogen der römiſchen Cäſaren eine ununterbrochene Entwickelungsreihe der Denkmalkunſt, welche, ſo verſchiedenartig die Form am Anfang und am Ende iſt, doch nur einem Gedanken huldigt: der individuellen Hervorhebung gegenüber der unterdrückenden Maſſe.

24. Mittelalter und Neuzeit.

Dem Altertum ſtehen Mittelalter und Neuzeit gegenüber. Die Stimmung der frühchriſtlichen Zeit bringt in die Entwickelung einen Stillſtand, und als dieſe wieder anhebt, ſind es die Vorbilder des Altertums, auf welche ſich die nachchriſtliche Denkmalkunſt ſtützt. Das Altertum hatte die Typen geſchaffen, in welchen die Denkmalkunſt zum vollen Ausdruck gelangt. Die ſpätere Zeit hat in Einzelheiten Veränderungen und Bereicherungen einzelner Grundformen eintreten laſſen; dieſe ſelbſt aber ſind gleich geblieben und ſpäter nicht mehr vermehrt worden. Bis heute ſteht daher die Denkmalkunſt auf den Schultern des Altertums. —

2. Kapitel.

Aegypten.

25. Allgemeines.

Das Nilland ſteht am Beginn einer jeden geſchichtlichen Entwickelung, und auch eine überſichtliche geſchichtliche Darſtellung der Entwickelung des Denkmales hat naturgemäſs bei den Völkern zu beginnen, die zuerſt in der Geſchichte auftreten: bei den Aegyptern und Aſſyrern. Wenn die letzteren entgegen den neueren Forſchungen den Aegyptern nachgeſtellt werden, ſo geſchieht das aus beſonderen Gründen. Es erſcheint wohl als feſtſtehend, daſs als die älteſte Kultur des Nillandes nicht mehr die ägyptiſche zu betrachten iſt, daſs dieſe alſo keine autochthone Kultur iſt. Schon 1892 betonte Prof. *Hommel* auf dem Orientaliſtenkongreſs in London einen aſſyriſchen Urſprung der ägyptiſchen Kultur, und im Frühjahre des Jahres 1897 ſind durch die Franzoſen *J. de Morgan* und *Amélineau* und ſchon vorher durch den Engländer *Flinders Petrie* in einer Feuernekropole beim alten Abydos in den Königsgräbern der ſog. I. Dynaſtie Funde von Gefäſsen gemacht worden, welche eine unleugbare Verwandtſchaft mit ähnlichen aſſyriſchen Erzeugniſſen haben. Es wird deshalb von einer Gruppe von Aegyptologen angenommen, daſs das, was man noch bis vor kurzem als prähiſtoriſche ägyptiſche Kultur anſah, nichts anderes als übertragene aſſyriſche Kultur ſei. *Schweinfurth* nimmt an, daſs der uns bis jetzt bekannten frühen ägyptiſchen Kultur, deren hiſtoriſche Zeugniſſe in den Grabſtätten der III. Dynaſtie bis etwa 4000 vor Chr. zurückgehen, noch zwei, vielleicht drei ältere Kulturperioden vorangegangen ſind, aus welchen nach neuen aufgedeckten Grabfunden von den ägyptiſchen völlig abweichende Kunſtleiſtungen vorliegen. Der Gelehrte ſchlieſst ſich den Meinungen der franzöſiſchen Forſcher an, nach welchen Aegypten eine ſemitiſche, von Süden eingedrungene Urbevölkerung beſaſs, welche den im Nilthal unbekannten Elephanten, den Strauſs und den Eſel mitbrachte. Dieſe Urbevölkerung wurde nach der franzöſiſchen Annahme durch aus Yamen in Südarabien eindringende

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

semitische Eroberer unterjocht, und es wurde weiter angenommen, dass letztere wieder etwa um 5000 vor Chr. einem von Nordosten eingewanderten Mischvolk aus semitischen und indogermanischen Elementen zum Opfer fielen. Dieses Mischvolk musste bereits eine hohe Kulturstufe vorgefunden haben, und auf ihr baute es das auf, was wir heute die ägyptische Kultur zu nennen pflegen. Ohne nun aber in eine Erwägung zu Gunsten der einen oder der anderen Hypothese — mehr kann man es vorläufig nicht nennen — über die älteste Kultur des Nillandes eintreten zu können, erscheint es uns doch gerechtfertigt, mit dieser zu beginnen; denn sie liefert die früheſten Denkmäler, an welchen eine bewusste Kunstübung ihre Spuren hinterlassen hat. Nach ihrer Betrachtung verfolgen wir den schmalen, wenig Ausbeute verheissenden Pfad nach den Geländen des Euphrat und Tigris, ersteigen zu flüchtiger Ueberschau die Hochgefilde des medischen und persischen Reiches, durchwandern das damals an Denkmälern reiche Kleinasien und steigen zu den phönizischen Küstengestaden hinab, wo die ewige Welle die Allvermittlerin der Kunst für die um das Mittelmeer gelagerten Länder ist. Die Königsgräber und die Pyramiden, die Memnonssäulen und die Obelisken des Pharaonenlandes, die dem harten Felsen abgerungenen Grabdenkmäler Phrygiens und Lydiens: sie bereiten uns vor auf die Denkmäler jenes Landes, welches wir lange Zeit gewohnt waren, als die einzig ausstrahlende, alles andere verdunkelnde Leuchte menschlicher Kunstthätigkeit zu betrachten. Wenn sich in unserem kritischen Zeitalter auch hierin eine Wandelung im Sinne grösserer Gerechtigkeit vollzogen hat, so werden wir doch das Land der Griechen immer mit jener uneigennützigen Seele suchen, welche bereit ist, Grosses und Erhabenes mit ihrer vollen unbeeinflussten Empfindung zu würdigen. —

26. Zeiteinteilung der Dynastien.

In den Erörterungen über die ägyptischen Denkmäler wird es mehrfach nötig werden, in der Zeiteinteilung auf die Dynastien zu verweisen. Nach *Maspero* fand dreimal ein grosser Umschwung im geschichtlichen Leben Aegyptens statt. Nach einem auch bei anderen Völkern des Altertums bemerkten Brauch nahmen die Aegypter an, dass vor ihren ersten menschlichen Herrschergeschlechtern eine Anzahl Götterdynastien das Land regiert hätten. Die erste Periode der Herrscher menschlicher Abstammung ist die memphitische Periode, die Zeit der I. bis X. Dynastie, in welcher Aegypten unter der Oberhoheit von Memphis und seiner Könige lebte. In Memphis liegt der Schwerpunkt des Landes. »Dort ist die Residenz und die Grabstätte der Könige; von dort aus beherrschen sie das übrige Land, und Memphis bildet den Mittelpunkt des ägyptischen Handels und Gewerbfleisses. Zur Zeit der VI. Dynastie etwa tritt eine allmähliche Verschiebung des Schwerpunktes nach Süden hin ein. Er verweilt zunächst (während der IX. und X. Dynastie) in Herakleopolis in Mittelägypten und beruht schliesslich von der XI. Dynastie an dauernd auf Theben.« Das Reich tritt in die thebaïsche Periode, die Zeit der XI. bis XX. Dynastie, ein. Theben wird die Hauptstadt des Landes, erhält die Oberhoheit und gibt dem Volke die Herrscher. Die XII. Dynastie wird die Zeit der grösten Blüte Aegyptens, der vielseitigsten künstlerischen Entfaltung. Durch den Einbruch der Hirtenvölker wird diese Periode in zwei Teile geteilt, und zwar in das alte thebaïsche Reich von der XI. bis zur XVI. Dynastie und in das neue thebaïsche Reich von der XVII. bis zur XX. Dynastie. »Während der Besetzung Aegyptens durch die Hirtenvölker bildet die Thebaïs die Zufluchtsstätte des Aegyptertums; die Fürsten desselben bekämpfen jahrhundertelang die Eroberer und befreien schliesslich das ganze Nilthal, das der XVIII. Dynastie zufällt, mit welcher die Aera der grosen Kriegszüge gegen das Aus-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

land anhebt.« Es ist die Zeit der ägyptischen Renaissance, in welcher die Pyramidenzeit bereits wie das ägyptische Altertum erschien. Es ist eine Zeit voll glänzender Thatkraft. Mit der XIX. Dynastie verschiebt sich der Schwerpunkt des Landes wieder nach Norden und bleibt hier, so dass mit Beginn der XXI. Dynastie Theben seinen Charakter als Hauptstadt verliert. Es folgt nun ein Rangstreit unter den Deltastädten Tanis, Bubastis, Mendes, Sebennytos und Saïs, in welchem die letztgenannte Stadt siegt und den Namen für die nächste Periode, die saïtische, welche die Dynastien XXI bis XXX umfasst, abgibt. Durch den Einbruch der Perser wird auch diese Periode in zwei Teile geteilt: in die erste saïtische Periode von der XXI. bis zur XXVI. Dynastie, und in die zweite saïtische Periode für die Zeit von der XXVII. bis zur XXX. Dynastie. Nur mit Schwankungen ist es gelungen, für diese Perioden Zahlen unserer Zeitrechnung festzustellen. Während *Maspero* für die 30 Dynastien einen Zeitraum von 4000 Jahren annimmt, der mit *Nectanebus* (um 340 vor Chr.) endigt, setzt *Mariette* den Regierungsantritt des ersten Königs menschlicher Abkunft, des *Menes* der Griechen oder *Mena* der Aegypter, auf etwa 5000 vor Chr. fest, während *Bunsen* im Verein mit anderen Aegyptologen diesen Zeitpunkt auf 3500 vor Chr. festsetzt. *Perrot* sagt: »Jenen *Thutmes III.*, welcher Aegyptens Grenzen, wie es damals von ihm hiess, so weit ausdehnte, wie es ihm beliebte, setzt man übereinstimmend in das XVII. Jahrhundert vor Chr. Er gebot über das heutige Abessinien, den Sudan, Nubien, Syrien, Mesopotamien, Irak Arabi, Kurdistan und Armenien. Diese von der XVIII. Dynastie begründete Machtstellung blieb Aegypten auch im Verlaufe des XV. Jahrhunderts durch die XIX. Dynastie erhalten, zu welcher *Ramses II.*, der *Sesostris* der Griechen, gehört, und zwar verdankte es die Oberhoheit, welche es damals über Vorderasien besass, weit mehr seiner überlegenen Gesittung, als der Tapferkeit seiner Fürsten und Krieger. Unter der XXI. und XXII. Dynastie erleidet diese Machtfülle Einbusse. Die ägyptische Chronologie gewinnt gröfsere Sicherheit aus synchronistischen Anhaltspunkten, welche sich mehrfach aus den Beziehungen der Pharaonen zu den jüdischen Königen gewinnen lassen. Als eine verhältnismäfsig sichere und nur um wenige Jahre schwankende Zeitbestimmung darf man 980 vor Chr. betrachten, das Jahr der Thronbesteigung des mit *Salomo* und *Rehabeam* gleichzeitigen *Scheschonk I.* Aus den daran sich anschliefsenden unabläfsigen Kämpfen der Aegypter mit ihren Nachbarn, besonders den Assyrern, ergeben sich immer zahlreichere chronologische Anknüpfungs- und Vergleichspunkte. Im VII. Jahrhundert wird Aegypten endlich den Griechen erschlossen. . . . Sie kommen dorthin mit ihrem Forschungstriebe, mit ihrer Beobachtungsgabe, und diesen Ausländern, die nichts unbesucht liefsen, ihren umfassenden Aufzeichnungen und Schilderungen haben wir es zu verdanken, dass wir von *Psammetik I.* an, der 656 die XXVI. Dynastie begründete, uns auf gesichertem Boden bewegen können.« Im Jahre 525 vor Chr. wird Aegypten durch die Perser erobert.

Auf der Grundlage dieses geschichtlichen Skeletts können wir den Weg verfolgen, den die ägyptische Gesittung nimmt. »In der umgekehrten Richtung, wie die Aegyptens gewaltige Städte umflutenden, dort mit göttlichen Ehren gefeierten Gewässer, nicht wie diese aus Afrikas Herzen hervorquellend von Süden nach Norden, sondern dem Nil entgegen, landeinwärts, strömten die Wogen der Gesittung; mitten in die Negerlande mündeten sie ein und verloren sich schliefslich in Aethiopiens geheimnisreichem Schofse. Entsprungen sind sie an derselben Stätte, wo der wegmüde Nil seine verdrossen rinnende Flut, in einzelne Arme verzweigt, zum Meer ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſendet, und ihr Quell liegt auf jenen Ebenen unweit von Kairo, über welche allabendlich die Pyramiden ihre Rieſenſchatten werfen.« (*Perrot.*) Von hier aus aber auch wurde Aegypten von *Alexander dem Groſsen* erobert und ſeiner Unabhängigkeit beraubt. Nur die mit einem ungeheuren Maſſenaufgebot von Menſchenkräften errichteten ewigen Denkmäler der unumſchränkten monarchiſchen Gewalt der ägyptiſchen Könige und der willenloſen Unterwerfung des Volkes zeugen noch von der einſtigen Gröſse des Reiches und von ſeinen in unſerem heutigen Sinne ſchroffen ſozialen Verhältniſſen.

27. König und Volk.

Wenn es wahr iſt, daſs die Kunſt der Denkmäler einen zuverläſſigen Grad-meſſer bildet nicht nur für eines Volkes Kultur, ſondern auch für ſeine Geſittung, für die in ihm wohnende tüchtige Geſinnung, die ihrerſeits wieder ein Ergebnis befriedigender Lebensbedingungen iſt, ſo ergeben ſich aus der Erſcheinung der ägyptiſchen Kultur eine Reihe anſcheinend unlösbarer Widerſprüche, die wir wenigſtens von unſerem heutigen Standpunkte der Kultur als ſolche auffaſſen müſſen. Einer Regierungsform, welche ohne Zweifel als deſpotiſch-hierarchiſch, im mildeſten Sinne aber noch ſtreng monarchiſch in der urſprünglichen Bedeutung dieſes Wortes, nicht in ſeiner heutigen, durch Verfaſſungen umſchriebenen Bedeutung, bezeichnet werden muſs, ſteht an den Tempelwänden, in den Grabkammern, überall, wo eine freie Fläche es zuliefs, gemalt, gemeiſselt, durch Inſchriften erläutert, eine ſolche Lebensfreudigkeit gegenüber, daſs wir als heutige Beurteiler antiker Verhältniſſe nicht wiſſen, wie wir uns einen ſolchen Gegenſatz zu erklären haben. Schon der Aegyptologe *Brugſch-Bey* wendet ſich in ſeiner »Geſchichte Aegyptens« gegen das Vorurteil, die Aegypter ſeien ein ernſtes, in ſich gekehrtes, verſchloſſenes, ſehr frommes, nur mit der anderen Welt beſchäftigtes Volk, dem dieſes Leben nichts oder nur wenig galt, geweſen. »Sollte es möglich geweſen ſein, . . . daſs jene fruchtbare und ergiebige Erde, daſs jener herrliche Strom, welcher das Land bewäſſert, daſs jener reine, lachende Himmel, daſs jene ſtrahlende Sonne Aegyptens ein Volk lebendiger Mumien und trauriger Weltweiſen hätte erzeugen können, ein Volk, das dieſes irdiſche Leben als eine Laſt anſah, deren es ſich baldmöglichſt zu entledigen trachtete? Nimmermehr! Man durchwandere der alten Pharaonen Land, man ſchaue die eingeſchnitzten oder gemalten Bilder auf den Wänden der Grabkapellen, man leſe die Worte, welche in Stein gemeiſselt oder mit ſchwarzer Farbe auf dem gebrechlichen Papyrus niedergeſchrieben ſind, und bald wird man genötigt ſein, ein anderes Urteil über die ägyptiſchen Weltweiſen zu fällen. Kein froheres, kein heitereres Volk, kein Volk von kindlicherer Einfalt als jene alten Aegypter, welche das Leben von ganzem Herzen lieb hatten und ſich ihres Daſeins auf das innigſte freuten. Weit entfernt von der Sehnſucht nach dem Tode, richteten ſie an die heilige Götterſchar die Bitte, das Leben zu erhalten und es zu verlängern, wenn möglich bis zu dem ‚vollkommenſten Alter von 110 Jahren‘. Sie überlieſsen ſich dem Vergnügen des heiterſten Lebensgenuſſes; Geſang und Tanz und der kreiſende Becher, fröhliche Ausfahrt aufs Wieſenland und ins Schilfgehege, zur Jagd mit Pfeil und Bogen und Holzſchleuder, oder zum Fiſchfang mit Speer und Hamen erhöhten die Freuden des Daſeins und dienten des Landes edleren Geſchlechtern als Luſtſpiel nach gethanem Werke.«

Und nun als Gegenſatz hierzu der König, der Nachfolger und Abkömmling der Götter, die lebendige und leibhafte Offenbarung Gottes, der Sohn der Sonne, ausgeſtattet mit der höchſten Machtvollkommenheit. Nach Inſchriften zu Ispambul

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und Medinet-Habu bezeichnet sich *Ptah* zu *Ramses II.* und zu *Ramses III.* als »dein Vater, der dich, der alle seine Glieder göttlich erzeugte, der, verwandelt in den mendesischen Widder, sich deiner erhabenen Mutter gesellte, damit sie dich gebäre« [7]). Er ist der Hoheprieſter seines Volkes; er allein darf das Allerheiligste betreten und den Gott von Angesicht zu Angesicht schauen. Er ist unumschränkter Herrscher über das Heer der Beamten und der Soldaten. Auf seinen Wink entvölkern sich Dörfer und Städte, um für die Riesenbauten das ungeheure Arbeitsmaterial zu gewinnen. Bei seinem Siegeszuge durch die Welt bereiten auf seinen Wunsch die Götter eigenhändig den Weg. In einer Inschrift wird er als das »Ebenbild des Râ unter den Lebenden« bezeichnet. »Man begreift leicht den Zauber, welcher bei einer derartigen Steigerung der Königswürde in Aegypten mit der höchsten Machtvollkommenheit verbunden war, begreift, dass ihr Inhaber mehr als in Ehren gehalten, dass er angebetet, dass mit ihm Abgötterei getrieben wurde. . . . Die Göttlichkeit, welche er schon bei Lebzeiten besass, erstreckte sich auch auf das Jenseits und erreichte in diesem ihre Vollendung. Aus jedem Pharao wurde nach seinem Tode eine Gottheit, und jeder Regierungswechsel bereicherte das Pantheon der Aegypter mit einem neuen Götterwesen. Aus der Ahnenreihe der Könige wurde daher eine Götterreihe, welcher der jedesmalige Herrscher zu huldigen, die er anzubeten hatte.« (*Perrot & Chipiez.*) In Aegypten herrschte durchaus der Wille des Königs. Er thronte auf einsamer Höhe. Prieſter, Krieger und Beamte, die ihm im Rang am nächsten standen, waren die Vollstrecker seines Willens. Diese drei Stände waren die Aristokratie des Landes; sie waren die Grundbesitzer, soweit die Ländereien nicht Krongut waren. Die agrikole Bevölkerung bestand lediglich aus Pächtern und Arbeitern, Hirten und Fischern, die städtische aus Handwerkern.

Wo liegt nun der Schlüssel zu dem erträglichen, ja freudigen und frohen Leben im Verhältnis zu dem abgrundtiefen Gegensatze in der Person des Herrschers? Er liegt in der genügsamen Bedürfnislosigkeit der Bevölkerung gesegneter Landstriche. Wo die Natur in freiwilliger Weise dem Bedürfnisse des Menschen entgegenkommt, tritt dieser aus seiner gutgearteten ursprünglichen Stimmung selten heraus; an der Stelle des Ehrgeizes wohnt noch der gelassene Fatalismus; an die Stelle des Neides tritt die bescheidene oder auch stumpfe Selbstgenügsamkeit, die ihn auch, so lange sie ihm gewährleistet ist, vom Verlangen nach Verbesserung der materiellen Lebensbedingungen abhält. »Man ist so bedürfnislos in jenem gesegneten Lande, dass man in seiner vollen, niederdrückenden Bedeutung das, was wir Not und Elend nennen, und seine ganzen Qualen gar nicht kennt; und das klare Himmelslicht, im kurzen Moment der Rast das linde Nilwasser, in tiefen Zügen eingeschlürft, eine köstliche Schlummerstunde im Sykomorenschatten, dann nach des Tages Last und Hitze ein frisches Bad, ein kühler Lufthauch und ein sternbesäter Himmel, wie erquicken und laben sie selbst den Allerärmsten! . . . Niemals von *Menes* an bis auf den heutigen Chedive *Tevfik-Pascha* ist der bürgerlichen Bevölkerung in den Städten oder auf dem flachen Lande überhaupt irgend ein Wunsch, eine Forderung in den Sinn gekommen, die auch nur im entferntesten an etwas wie die sogenannten Volksrechte und deren Sicherstellung gestreift hätte. Jahrtausende sind dahingeflossen, in denen auch nicht die Spur von jener geistigen Bewegung zu merken ist, aus welcher die Verfassungen der griechischen und altitalischen Republiken und später die konstitutionellen Staatsformen der europäischen Christenheit stammen. Der ägyptische

[7]) Naville in: *Transactions of the Society of Biblical archaeology.*

Handwerker und Bauer, mochte ſein Gebieter ſein, wer er wollte, hat ſich nie den geringſten Zweifel daran erlaubt, ob dieſer über ihn verfügen dürfe. Unbedingter Gehorſam gegenüber dem Willen eines Einzelnen, das iſt jederzeit, unter der Fremdherrſchaft nicht minder wie unter den einheimiſchen Dynaſtien, die dieſem ſozialen Mechanismus gleichſam angeborene, ihn im gewohnheitsmäſsigen ſicheren Gange erhaltende Triebkraft geweſen.« (*Perrot & Chipiez*).

28. Volk und Denkmal.

Unter ſolchen Umſtänden, unter welchen von irgend welchen Beziehungen zwiſchen dem Volk und ſeinem Herrſcher oder vielmehr zwiſchen dem Erdenweſen und ſeinem Gott nicht geſprochen werden kann, findet auch der Denkmalgedanke beim Volke keine Stätte. Wo die freie, ſelbſtändige Regung zu irgend einem Gedanken entweder nicht vorhanden oder in ihrer Entſtehung bereits erſtickt wird, wo dieſe abſolute Verneinung einer Regſamkeit, welche über das animaliſche Lebensbedürfnis hinausgeht, ſelbſt die ſichtbaren Zeichen der Verehrung unterdrückt, da kann auch nicht im entfernteſten von einer Denkmalpſychologie des Volkes etwa in unſerem Sinne geſprochen werden. In jeder Denkmalpſychologie liegt doch eine gewiſſe Summe von Kritik, die ſelbſt da vorhanden iſt, wo wir unſerem Gotte ein Gotteshaus weihen. Wo aber z. B. an die Stelle des Kriteriums der Liebe und Güte, die unſere Gottesverehrung beherrſcht, die unbedingte Anbetung ohne Hoffnung auf irgend ein Zeichen göttlicher Gnade tritt, wo an der Stelle des Verhältniſſes einer gewiſſen Gegenſeitigkeit zwiſchen Gott und Menſchen das abſolute einſeitige Herrſcher- und Verfügungsrecht in Anſpruch genommen wird, da können wir ſelbſt in den Gebäuden der Gottesverehrung keine Denkmäler im Sinne des Gegenſeitigkeitsverhältniſſes erblicken. So ſehen wir denn, daſs in Aegypten die Könige — neben ihnen gab es andere Perſonen von ſelbſtändiger verehrungswürdiger Bedeutung nicht — ſelbſt bemüht ſind, ihren Ruhm der Nachwelt zu überliefern. Sie ſchufen die gewaltigen Denkmale, welche auf uns überkommen ſind oder von welchen die Geſchichte berichtet, ſelbſt. Und wenn dabei von der Bethätigung einer monarchiſchen Geſinnung der Bevölkerung geſprochen worden iſt, ſo iſt dieſelbe jedenfalls paſſiver Natur inſofern geweſen, als das aus ſeinen Wohnſitzen auf die Bauſtellen und in die Steinbrüche herdenweiſe getriebene Volk nicht murrte oder ſich auflehnte, ſondern ſein Schickſal, welches es beſſer nicht kannte, willig ertrug. Wo ſollte auch die monarchiſche Geſinnung herkommen in einem Staatsweſen, »wo der Gebieter ſo erhaben daſteht, daſs ſeine Unterthanen insgeſamt gleich einem Menſchenkehricht zu ſeinen Füſsen verſchwinden«?

29. Ruhm der Könige.

So läſst der König, deſſen »Herrſchermacht ungeachtet ſeiner Menſchheit der Gottheit ſo nahe ſtand, daſs er ſeinen Unterthanen meiſt dieſer faſt zum Verwechſeln vorkam«, ſeinen Ruhm durch Tempel und Koloſſalbilder an den Flächen der Pylonen und an den Wänden der hundertſäuligen Hallen, durch Gräber und durch Statuen verkünden, »welche ebenſo weit über die Häupter der Menge emporragten, als ſeine Machtfülle über jegliche andere Befugnis und Würde erhaben war«. *Ebers* berichtet[8]) über den Tempel von Abydos, welchen er für ein Kenotaph *Setis I.* hält, das dieſer ſich zum Gedächtniſſe errichtet habe, ohne hier beſtattet zu ſein; denn ſein Leichnam ruhte zu Theben im libyſchen Gebirge. *Mariette* ferner beſchreibt eine Gruppe von Tempeln auf dem rechten Ufer des Nil, welche nur in Theben und nur in der Zeit der groſsen thebaïſchen Dynaſtien XVIII bis XX vorkommen. »Dieſe Tempel haben ſich Könige als Wahr-

[8]) In: Aegypten in Wort und Bild etc. 1./2. Aufl. Stuttgart 1878—79.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zeichen ihres eigenen Ruhmes errichtet. Nicht mehr, wie zu Lukfor oder Karnak, hat man hier ein Gefamterzeugnis der Thätigkeit mehrerer Generationen, fondern den Tempel je eines Königs, den der Betreffende anfängt und zum mindeften im Entwurf beendet. Ift etwa bei feinem Ableben die Ausfchmückung noch nicht durchweg fertig, fo wird in feinem Namen, gewiffermafsen auf feine Rechnung, das Werk vom Nachfolger zum Abfchlufs gebracht. Der Stifter des Bauwerkes ftellt hier fich dar, wie er die Götter anbetet; vornehmlich aber fchildert er fich in den Haupthandlungen feines Kriegerlebens und feiner Königsjagden. So legt er bei feinen Lebzeiten im Bereiche der Toten den Grund zu einem Bau, welcher die unvergängliche Kunde feines Ruhmes und feiner Frömmigkeit auf die Nachwelt bringen foll.« Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit den grofsen Tempelruinen von Karnak und Lukfor auf dem rechten Ufer des Nil. Sie werden zwar formell für die Götter errichtet; aber bei ihrer durch mehrere Generationen dauernden Bauzeit bauen eine Reihe von Herrfchern an ihnen, und jeder beeilt fich, feinen Namen an dem Bauwerke zu verzeichnen und ihn fo der Nachwelt zu überliefern. Man betrachtet diefe Tempel als Nationaldenkmäler, als öffentliche Heiligtümer, welche die Könige für das Volk den grofsen Göttern »als ewigen Weltprinzipien, aber zugleich auch als treuen Befchützern der ägyptifchen Nation gewidmet haben«. Der Denkmalcharakter alfo tritt in ausgefprochener Weife zu Tage und bekundet fich auch in der Sorgfalt für die Erhaltung. »Von einem Jahrhundert zum anderen ift raftlos daran gearbeitet worden, diefe Tempel zu erhalten, zu verfchönern und zu vergröfsern. Seit der Zeit der XII. Dynaftie bis in die der Ptolemäer, ja bis in die römifche Kaiferzeit ift fchwerlich ein Fürftenhaus zu finden, das fich nicht zur Ehre gerechnet hätte, irgend etwas zu den von den Vorgängern errichteten Baulichkeiten beizufteuern. Läfst der eine Herrfcher ein Hypoftyl oder einen fäulengetragenen Vorhof erbauen, der andere vor dem Eingange lange Doppelreihen widder- oder menfchenköpfiger Sphinxe aufftellen, fo errichtet ein dritter einen Pylon und ein vierter wenigftens einen forgfältig ausgemeifselten Obelisken . . . Jeder diefer Herrfcher, ob er viel oder wenig zu der immerwährenden Vergröfserung beigetragen haben mag, achtet darauf, dafs fein Name auf dem Bauwerk verzeichnet, dafs er gleichfam mit feinem Handzeichen verfehen wird[9].« Weil alle Tempel und Pyramiden im Namen des Königs gebaut wurden, wurde an ihnen die »Königselle«, die gröfser war, als die gewöhnliche Elle (0,525 und 0,45 m) verwendet. So entftanden die reichen Tempelbauten des zweiten thebaïfchen Reiches, der XVIII. und XIX. Dynaftie, in ihrer vollen Entfaltung reicher und mannigfaltiger Formen. Und zur Befriedigung diefes in Stein überfetzten Ich-Bedürfniffes fchickten die Pharaonen von Ober- und Unterägypten Taufende von Sklaven hinaus in die Steinbrüche, das Material für die Tempel und Pyramiden zu brechen, in denen und unter denen fie ihren Todesfchlaf zu halten gedachten. Hier, wo heute der fchnellfüfsige Wüftenfuchs hauft, faufte ehemals die Peitfche der Aufleher; hier lebten und ftarben die Scharen der Fronarbeiter an Entbehrung und durch die Einflüffe der Wüftenglut. Noch heute aber ftehen die Pyramiden und leuchten und glühen in der afrikanifchen Sonne; noch heute künden die Obelisken und die Säulenhallen der Tempel den Ruhm der Pharaonen und ihrer fchlanken, klugen und fchönen Königinnen; nur felten aber wird mühevoll der Name der Bauleute an den Denkmälern entziffert.

30. Grabmäler.

Den Tod ftetig vor Augen, liefsen es fich König wie Unterthan angelegen fein,

9) Siehe: Perrot & Chipiez, a. a. O., S. 257.

frühzeitig ihr Grab zu beſtellen. Aber nur das Ich-Bedürfnis und die Ruhmſucht, namentlich die letztere, waren die Motive. In einer groſsen, von *Maspero* überſetzten Inſchrift von Beni-Haſſan heiſst es: »Der Erbfürſt . . . *Chnumhotep* . . . hat dies gethan zu ſeinem Gedächtniſſe, ſeit er zu arbeiten begann an ſeinem Grabe, ſeinen Namen blühend zu machen auf immer und ſich abzubilden auf ewig in ſeiner Grabſyringe, den Namen ſeiner Vertrauten blühend zu machen und je nach ihrer Beſchäftigung darzuſtellen die Arbeiter und das Geſinde ſeines Hauſes.« Für die Alten war das Grab eine Behauſung, in welcher der Tote wohnte und in ſeiner Art und nach der Phantaſie ſeiner Angehörigen weiter lebte. Im Alten Reich war dieſe Behauſung die gewaltige, aber in der Form ſchlichte Pyramide. Der damalige Architekt ahnte noch nichts von der Pracht und dem majeſtätiſchen Eindrucke, welchen ſpäter, nachdem die ägyptiſche Kunſt unter der XIII. und der XVIII. Dynaſtie eine doppelte Wiedergeburt durchgemacht hatte, die Grabſtätte der Könige umfing. »Pylonen vor dem heiligen Bezirke zu errichten, rieſige Vorhöfe mit zierlichen, ſchattenſpendenden Säulenhallen zu umbauen, auf dem Wege zum Allerheiligſten dem Beſucher langſchiffige, in blendenden Farben ſtrahlende Hypoſtyle vorzuführen, hat man erſt ſpäter erlernt. . . . In dem Zeitalter, in welchem die Tempel von Abydos, Karnak und Luksor errichtet wurden, verfügte derjenige Architekt, welcher im Weſten von Theben für einen jener Eroberer, deren Waffenthaten Aegypten weit und breit zur Geltung gebracht hatten, ein königliches Grabmal erbauen ſollte, bei der Löſung ſeiner Aufgabe durch einen höchſten Machtſpruch unumſchränkt über ſämtliche Hilfsquellen eines Reiches, das vom Inneren Aethiopiens ſich bis nach Damaskus und Ninive erſtreckte. Würde er ſeinem Auftrage entſprochen, den Erwartungen des Herrſchers wie der Völker genügt haben, wenn er, als es einen jener ſiegreichen Fürſten zu verherrlichen galt, nicht Mittel und Wege gefunden hätte, das betreffende Grabmal ſo ſchön und ſtattlich herzuſtellen, daſs es einen Vergleich mit den bewunderungswürdigen Bauten auszuhalten vermochte, welche dieſelben Könige in den Stadtteilen auf dem linken Ufer für die groſsen Götter des Landes errichtet hatten? . . . Gelang es, das Meiſterſtück der neueren Kunſt, den Tempel mit . . . ſeinen Sphinxalleen, Koloſſen und Pylonen, Pfeilerhallen und Säulenhainen zu einem Beſtandteile des geplanten Grabes zu machen, ſo war das Problem gelöſt. . . . Um dieſen Gedanken, welcher zum Teil durch die unvergleichlichen Ruhmesthaten der damaligen ägyptiſchen Herrſcher angeregt, zugleich aber auch der ganzen Richtung und Strömung der damaligen Kunſt entſprungen war, zu verwirklichen, hatte man bloſs die Kapelle von dem Grabe, mit dem ſie durch die Ueberlieferung bisher verbunden und gleichſam zuſammengeſchweiſst war, zu trennen.«

31. Gedächtnistempel.

So entſtanden die Gedächtnistempel des Neuen Reiches in der Ebene, am Fuſse des Gebirges, auf einer Fläche, auf welcher man ſich nach Belieben ausdehnen und die umfangreichſten Anlagen ſchaffen konnte. »Den älteſten von ihnen, den von Deir-el-bahari, hat die Regentin *Hatafu* errichtet, jene thatkräftige und umſichtige Gemahlin und Schweſter *Thutmes II.*, die im Namen ihres Bruders *Thutmes III.* Aegypten 17 Jahre regierte . . . es bilden den Stoff, welchen die mit der Ausſchmückung des Tempels beauftragten Künſtler zu behandeln hatten, die groſsen Thaten dieſer Reichsverweſerin, und tritt ihre kraftvolle und ruhmreiche Regierung uns auch nicht in ihrem ganzen Verlaufe und mit allen ihren Einzelheiten entgegen, ſo wird uns doch hier wenigſtens das Hauptereignis dieſer Regierung, das der Fürſtin ſelbſt als das denkwürdigſte vorgekommen ſein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mufs, von dem Hierogrammaten erzählt und von dem Bildhauer lebhaft veranfchaulicht; wir meinen jene Seefahrt einer ägyptifchen Flotte nach dem fernen Lande Punt, welches entweder das füdliche Arabien oder an der Oftküfte Afrikas das Somaliland gewefen fein mufs.« ... Der Zeit nach fteht unter den Bauwerken diefer Gattung von Deir-el-bahari am nächften das Rameffeum, das Grab des *Ofymandyas* bei *Diodor*. »Innen und aufsen war diefer Tempel ganz voll von Erinnerungen an *Ramfes II.*, und es fchien, als lebe und atme noch hier der grofse Eroberer, bald in der majeftätifchen Ruhe fchlummernder Kraft, bald drohend und furchtbar den Arm über den Häuptern der Befiegten fchwingend. Seine einft im Hofe aufgeftellte, 17 m hohe fitzende Bildfäule ift jetzt zerbrochen und liegt in Stücken am Boden. Doch an den Ueberreften der Mauern erkennt man noch Kriegsfcenen, darunter eine Epifode aus dem Kampfe gegen die Cheta, welche auf den König fowohl wie auf feine Waffengefährten einen tiefen Eindruck gemacht zu haben fcheint. Es handelt fich um jene Schlacht an den Ufern des Orontes, in welcher *Ramfes*, von den Feinden umzingelt, lediglich vermöge feiner Tapferkeit und Entfchloffenheit errettet wurde ... Was für *Ramfes II.* das angebliche Grab des *Ofymandyas* ift, dasfelbe bedeutet für *Ramfes III.* Medinet-Habu, das zweite Rameffeum, wie man es nennen darf; denn *Ramfes III.* Perfon und feinem Ruhme ift fowohl der eigentliche Tempel, wie der zu diefem gehörige Pavillon ausfchliefslich gewidmet. Die Begebenheit, welche hier auf den Basreliefs dargeftellt wird, gehört zu den wichtigften in der ägyptifchen, ja man darf fagen, in der Gefchichte des Altertums; denn es ift die Befiegung der verbündeten Völkerfchaften des Nordens und Weftens, der ‚Seevölker', wie fie bisweilen heifsen, durch *Ramfes III.* ... Zwar hatte jedes diefer Gebäude fozufagen nur einen Eigentümer und ift blofs dem Gedächtnis eines Königs geweiht; doch ftand nichts im Wege, für zwei blutsverwandte Herrfcher einen gemeinfchaftlichen Tempel zu errichten. In dem ebenfalls auf diefer Seite von Theben gelegenen Tempel von Kurna beifpielsweife, der von *Ramfes I.*, dem Stifter der XIX. Dynaftie, begonnen wurde, unter feinem Sohne *Seti* weitergebaut und erft unter feinem Enkel *Ramfes II.* vollendet wurde, erfcheinen *Ramfes I.* und *Seti* mit den Attributen des Ofiris, alfo als vergötterte Verftorbene. Die beiden berühmten, im Altertume als ‚Memnonsbilder' bekannten Koloffe *Amenophis III.* gehörten jedenfalls zu einem von diefem Herrfcher unweit der Bauftelle des fpäteren Rameffeum errichteten Tempel derfelben Gattung, von dem nur noch fchwache Ueberrefte vorhanden find, die aber einen gewaltigen Raum bedecken. Nach den Trümmern zu urteilen, mufs dies ein Gebäude von feltener Pracht gewefen fein. ...« [10]) Der Unterfchied zwifchen den Tempeln der Nekropole und den ftädtifchen ift keineswegs ein fo fcharfer, dafs er jedem, der von einem zum anderen Ufer hinüberkommt, fofort auffallen müfste. Die ins Ungeheure vergröfserten, reich entwickelten und prunkenden Grabtempel hatten eine doppelte Beftimmung. Sie waren einerfeits auf ewige Zeiten zur Gedächtnisfeier und Verherrlichung verftorbener Könige geftiftete Bethäufer, und andererfeits Tempel, in denen vor und mit dem betreffenden Monarchen die Nationalgötter angebetet wurden, welchen er feine Siege und auch, wie wir fagen würden, das zukünftige Heil feiner Seele zu verdanken hatte.

32. Bedeutung des ägyptifchen Tempels.

Der Tempel der Aegypter hatte daher eine grundfätzlich andere Bedeutung, wie etwa der griechifche Tempel für die Hellenen, die Mofchee für den Mohammedaner und die Kirche für die Anhänger des Chriftentums. In ihm wurden keine kirch-

[10]) Siehe: Perrot & Chipiez, a. a. O., S. 252 ff.

lichen Handlungen vollzogen; er ist nicht der Versammlungsort zu gemeinsamer Verehrung des höchsten Wesens; das Volk hat zu ihm nicht Zutritt; nur der König und die Priester betreten ihn. Aber auch die Bedeutung der letzteren tritt in ihrer Beziehung zum Tempel zurück gegen die einzige Person des Königs. »Der Tempel ist,« nach *Mariette*, »ein Königsproskynema, d. h. ein Denkmal der Frömmigkeit desjenigen Königs, welcher ihn errichten liefs, um der Gunst der Götter wert zu werden. Er ist ein Königsbethaus und nichts weiter. Die übermäfsige Ausschmückung der Tempelwände ist sogar nur zu erklären, wenn man sich auf diesen Standpunkt stellt . . . der betreffende Tempel wird dadurch zu einem durchaus persönlichen Denkmal des Königs, welcher ihn gestiftet und geschmückt hat. Daraus erklärt sich auch das Vorhandensein jener hochwichtigen Schlachtenbilder, welche die Aufsenwände bestimmter Tempel zieren. Auf die ihn beschützende Gottheit führt der König eben im letzten Grunde seine Siege zurück.« Unter allen diesen Umständen also wird der Tempel zugleich ein Denkmal der persönlichen Macht und der Herrlichkeit des Königs, das er allenthalben mit seinem Namen versehen läfst und in dem er seine Statue aufstellt. So that schon der ägyptische König in seiner Art nichts anderes, als der venetianische Feldherr *Colleoni*, welcher beim Rate der Stadt Venedig sein Denkmal beantragte, zu dem er die Kosten selbst stellte. Diese Bedeutung des ägyptischen Tempels als Ruhmesdenkmal drängt alle anderen Vorstellungen, welche die Verhältnisse von ihm zu machen erlauben, in den Hintergrund. Zu einer ungeheuren Ausdehnung entwickeln sich die Tempel von Karnak und Luksor, neben ihnen zahlreiche andere. Nicht leicht konnte dem Gröfsenbewufstsein der Könige Genüge gethan werden. Baute der Vorgänger eine eingliedrige Tempelanlage, so beeilte sich der Nachfolger, ein zweites und drittes Glied unter ungewöhnlichem Aufwand von Mitteln hinzuzufügen. Liefs der Vorgänger Kolosse von 9, 10 und mehr Metern aufrichten, so beeilte sich der Nachfolger, seinen sitzenden Kolossalbildern Gröfsen von 17, 23 und mehr Metern zu geben; es entstand das grandioseste, was jemals an plastischer Darstellung geleistet wurde, und dabei immer in Verbindung mit ungeheuren Tempelanlagen. So tritt uns die Erscheinung entgegen, dafs schon der ägyptische Königsindividualismus in seiner starken Betonung der Gottähnlichkeit des Herrschers, in seiner unbegrenzten Machtfülle psychologisch nichts anderes ist als das, was uns in späteren Jahrhunderten, unter wesentlich verschiedener Entwickelung der sozialen Verhältnisse, in gleicher Weise entgegentritt. Das durch die soziologischen Verhältnisse gegebene Machtbewufstsein führt zu einem Ueberlegenheits- und Absonderungsgefühl über die mitlebenden Gesellschaftsklassen, welches sich zu einem schroffen Individualismus entwickelt hat. Der ägyptische Pharao, der römische Kaiser, der venetianische Feldherr, der französische Sonnenkönig und der moderne Monarch, der gern an den Absolutismus vergangener Zeiten zurückdenkt, sie stehen alle in einer Linie. Sie alle erfüllt das Bestreben der Heraushebung der Persönlichkeit über das Mafs, welches ihnen die Staats- und Gesellschaftsverhältnisse gewähren und zugewiesen haben. In dieser rein menschlichen Regung, die sein wird, solange Menschen sein werden, haben die Jahrtausende nicht vermocht, eine Wandelung hervorzubringen. Sie bezeichnet die eine Seite der Psychologie der Denkmalkunst im Gegensatze zu jener anderen Seite, bei welcher die Ehrung durch Denkmäler aus dem Gefühle eines Anderen hervorgeht. Man kann also in einem hervorragenden Sinne von Egoismus und Altruismus in der Denkmalkunst sprechen, beide Begriffe nicht ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nommen im alltäglichen, ſondern im urſprünglichen Sinne des Wortes, in der kritikloſen Unterſcheidung des »ich und der andere«.

33. Königs- und Porträtſtatuen.

Aus den Verhältniſſen des ſchroffen Individualismus und der Gottähnlichkeit des Herrſchers erklärt es ſich auch, wenn in der ägyptiſchen Bildnerkunſt die Götterſtatue vollkommen zurücktritt gegen die Königsſtatue. Ihre ganze Phantaſie und Erfindungsgabe häufte dieſe Kunſt auf das Königsbild. Für das Götterbild fehlten ihr die Anhaltspunkte; eine porträtartige Darſtellung war ausgeſchloſſen, und eine Vergöttlichung der menſchlichen Erſcheinung durch Veredelung der Körperformen und Geſichtszüge, ähnlich wie es ſpäter die griechiſche Kunſt that, war unmöglich durch die der griechiſchen Kunſt nachſtehende Kunſtfertigkeit der ägyptiſchen Bildhauer. Der Umſtand, daſs den Muttempel von Karnak nach einer Berechnung von *Mariette* etwa 572 Statuen der löwenköpfigen Göttin Sechet aus ſchwarzem Granit geſchmückt haben, mag für die geringe Bedeutung der Götterſtatue ſprechen. Angaben, wie die einer Inſchrift von Karnak, in welcher ſich *Thutmes III.* rühmt, für den genannten Muttempel eine Ammonſtatue ohnegleichen geſtiftet zu haben, ſind ſelten. Die Götterſtatue kam auch nicht an den vornehmſten Platz des Tempels; infolgedeſſen fühlte ſich der Künſtler nicht, wie ſpäter in Griechenland, veranlaſst, »alles, was er an Wiſſen und Können beſaſs, zu einer höchſten Kraftanſtrengung aufzubieten, um der gläubigen Nation ein ihrer Vorſtellung von den Göttern entſprechendes Bild vor Augen zu führen, übertraf er ſich nicht gleichſam ſelbſt im Hoffen und Verlangen, ein der Herrlichkeit des Tempels würdiges, ein den frommen Sinn der Volksmenge anregendes Werk hervorzubringen«. Es gab keine Bildſäule, welche der Schutzgott oder die Schutzgöttin eines Tempels geweſen wäre; ſie hätte unzweifelhaft, bei der Neigung der Aegypter für das Groſsartige, koloſſale Verhältniſſe angenommen. Während die Ruinen von Theben mit Königskoloſſen beſät ſind, beſitzen wir keinen einzigen Ammonkoloſs. Die Königsſtatuen waren der Hauptgegenſtand der ägyptiſchen Bildnerkunſt, und errichtete ein König einen Königstempel, ſo verſäumte er nicht, überall ſein Bild anzubringen, »vor den Pforten in Geſtalt der durch ihre Rieſengröſse unſer Staunen erregenden ſitzenden Koloſſe, vor den Pfeilern in Geſtalt der an dieſen lehnenden koloſſalen, dem Könige die Attribute des Oſiris verleihenden Standbilder, unter den Portikushallen reihenweiſe in Geſtalt von Figuren geringerer Gröſse. In dem aus der XVIII. Dynaſtie datierenden Teile von Karnak müſſen allein ſchon die Statuen *Thutmes III.* ſich auf eine mehrfache Zehnzahl belaufen haben.«

Eine unzweifelhaft bedeutendere Beachtung als die Götterſtatuen fanden ſelbſt die privaten Porträtſtatuen. Sie durften als eine Art Weihgeſchenke auch in den Tempeln aufgeſtellt werden. Nach *Maspero* war das Recht, in den Tempeln eine Statue zu errichten, ein Regal, und die zur Aufſtellung gelangenden Statuen tragen einen entſprechenden Vermerk, laut welchem die Aufſtellung als eine Gunſtbezeugung des Königs für den Dargeſtellten aufgefaſst wird. Die Bewilligung zur Aufſtellung erfolgte als eine Belohnung für geleiſtete Dienſte, und die Aufſtellung konnte ſowohl in einem Tempel der Vaterſtadt des Geehrten, wie auch in einem anderen Tempel erfolgen, für den der in der Statue Dargeſtellte eine beſondere Verehrung hatte.

Bei der reichen plaſtiſchen Thätigkeit der Aegypter kann von einer Gruppenbildung nicht geſprochen werden. Soweit reichte das plaſtiſche Können nicht. Die einzige Gruppe, die ſich Jahrtauſende hindurch wiederholt, und zwar ohne

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fortschritt in der Gruppierung wiederholt, ist die Gruppe Vater, Mutter und Kind, keine Gruppe in unserem heutigen Sinne, sondern ein Nebeneinandersetzen der bewegungslosen Figuren. Man darf bei den Aegyptern nicht vergessen, dass sie nicht Plastik um dieser selbst willen, aus Liebe an schönen Formen trieben, sondern dass ihre Plastik aus dem egoistischen Streben hervorgegangen ist, an Stelle des dem Zerfall anheimgegebenen irdischen Leibes einen ewig dauernden Schemen für ein ewiges Leben zu setzen. So bestimmt diese einzige philosophische Reflexion des Fortlebens nach dem Tode die Thätigkeit einer ganzen Kunst. Die stehenden oder sitzenden Statuen hatten den verschiedensten Massstab; sie wechselten zwischen kaum fingerlangen Figürchen und zwischen den in den grössten Abmessungen gehaltenen Kolossen. Vorherrschend ist mit nur vereinzelten Ausnahmen die ganze Figur; unter den Ausnahmen aber finden sich auch Teile der Figur, Köpfe mit einem Teil des Rumpfes, also Büsten. In den Beschreibungen des Rameseums werden die Reste von zwei Kolossalbüsten von *Ramses II.* geschildert, die eine aus schwarzem, die andere aus zur einen Hälfte schwarzem, zur anderen Hälfte rosenrotem Granit.

34. Tierwelt.

Gegenstand der selbständigen plastischen Darstellung des ägyptischen Künstlers war auch die dem Kultus geweihte Tierwelt, insbesondere der Löwe. Vielfach tritt das Bestreben des Künstlers des Nillandes hervor, mit den Teilen wirklicher Lebewesen aus der Phantasie geborene Wesen, welchen man eine symbolische Bedeutung unterlegte, zu schaffen. So entstanden die Sphinxe, zu deren Bildung wohl in erster Linie der Löwe Veranlassung gegeben hat. —

35. Grösse der Auffassung.

Neben der Mannigfaltigkeit der künstlerischen Thätigkeit der Aegypter steht die unzweifelhafte Grösse der Auffassung. Der ägyptische Künstler beherrscht in souveräner Weise Raum und Masse, Material und Form. Wo es die politischen Verhältnisse erfordern, steigert er die Wirkung bis in das Kolossale. So ist die Kunst des zweiten thebaïschen Reiches durch das Motiv des Kolossalen gekennzeichnet, das einem ungeheuren Aufschwunge der Macht und des Wohlstandes entspricht. Der ägyptische Herrscher gebietet über Aethiopien und einen grossen Teil von Kleinasien und Vorderasien; seine baulichen Unternehmungen wachsen mit seinen kriegerischen Erfolgen und nehmen ungewöhnliche Masse an, die wieder eine ungewöhnliche Beherrschung des Materials verlangen. Die dem Bildhauer zum figürlichen Schmuck übergebenen Flächen der Pylone der Tempel wachsen ins Riesige; Kampf- und Siegesscenen, Triumph- und Opferzüge, das kriegerische und das religiöse Element werden in gleicher Weise für den Schmuck tributpflichtig gemacht. Die Wiedergabe der menschlichen Gestalt wächst über alles hinaus, was bisher in diesem Sinne geschaffen wurde. Das Königsgeschlecht betrachtete sich als ein Riesengeschlecht, welchem gegenüber die Gestalt aus dem Volke nicht nur dem Massstabe, sondern auch dem Sinne nach ein Riesenspielzeug wurde. Alle Verhältnisse gingen ins Grosse, ins Weite; an die Stelle der ägyptischen Königselle trat der Riesenschritt der *Ramses*-Kolosse des Haupttempels von Ipsambul. Doch die Flamme, die am hellsten lodert, erlischt am schnellsten. Es treten Schwankungen ein. Der Stern des Nillandes beginnt unterzugehen und leuchtet nur noch für kurze Zeiträume auf. Das Land war schon seit der Ramessidenzeit, noch merklicher aber in der ersten Hälfte des VII. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, wo es zum Gegenstand der Kämpfe zwischen Aethiopien und Assyrien wurde, tiefer und tiefer gesunken; es ersteht aber von neuem unter *Psammetik*. »Es macht sich frei von dem Auslande,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erneuert seine nationale Einheit, ja schickt sogar sich an, auf kurze Zeit wieder das ehemalige Uebergewicht über Syrien zu gewinnen. Diesem glücklichen Umschwung entspricht eine künstlerische Wiedergeburt. Die Herrscher der XXVI. Dynastie bemühen sich, auszubessern, was die inneren Zerwürfnisse oder die von Norden und Süden her erfolgten Invasionen in Trümmer gelegt haben. Hauptsächlich jedoch hatten die damaligen Architekten mit der Errichtung jener von den griechischen Reisenden mit Bewunderung betrachteten Bauwerke Unterägyptens zu thun, von denen so gut wie gar nichts übrig ist. Den Statuen, die so ziemlich über das ganze Land verstreut waren, ist es besser ergangen; man hat deren sowohl zu Memphis, wie zu Theben gefunden und selbst aus dem Schutte mehrerer verschwundener Grosstädte hervorgeholt. . . . Von den Zügen, von der Physiognomie jener glänzenden Herrscher, die am Ende des VII. und Anfang des VI. Jahrhunderts von *Psammetik* bis *Amasis* Aegypten und seine Nachbarstaaten in Täuschung erhielten, um nachträglich im Jahre 527 dem ersten Andrängen Persiens zu erliegen, vermag man höchstens noch nach Denkmälern zweiten Ranges, wie Sphinxen, Stelen und Scarabäen, sich eine Vorstellung zu bilden. Von ihren Statuen und Kolossen müssen die Perser teils in den ersten Tagen der Eroberung, teils im Laufe des V. und IV. Jahrhunderts bei der dreimaligen Wiedereinnahme Aegyptens viele zertrümmert haben; ebenso muss es auch den Bildnissen jener zeitweilig Aegyptens Selbständigkeit wiederherstellenden Fürsten, des *Inarus* und *Nectanebus*, ergangen sein. Für diese ganze Periode ist die Königsikonographie bedeutend ärmer, als für die beiden thebaïschen Reiche.« . . .[11]) Die Grösse der Auffassung ist dahin, und was im Grossen verloren war, suchte man im Kleinen zu ersetzen. An die Stelle der grandiosen Denkmale des Alten und Mittleren Reiches trat bei den Arbeiten der saïschen Kunst eine den Verfall andeutende Weichheit und Verschwommenheit der Formengebung; die scharfe Charakteristik der Königsstatuen des vergangenen Reiches ist verlassen; die Modellierung wird bei kleinerer Auffassung flach und kraftlos. Das trat mit der Eroberung Aegyptens durch *Alexander den Grossen* und unter der Herrschaft seiner Nachfolger in noch verstärktem Masse hervor. Zweimal schon hatte Persien das aufständische Aegypten bekriegt und bezwungen; aber auch wenn die Perser nicht erfolgreich gewesen wären, so drohte Aegypten für seinen nationalen Bestand noch eine andere, ernstlichere Gefahr in der sichtlich zunehmenden Machtstellung, welche die Griechen im gesamten Mittelmeerbecken erworben hatten.

36. Fremde Einflüsse.

»So war in Aegypten schon seit Beginn des IV. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung zu verspüren, wie das Land allmählich in die Hände der Fremden geriet. Aethiopen, Assyrer und Perser hatten es früher überwältigt, nach allen Richtungen es durchzogen und mehr oder minder grausam geknechtet. Phönizier waren in grosser Zahl darin ansässig, und seit Samariens und Jerusalems Fall hatten auch viele Juden dahin flüchten müssen. Durch jede der weit geöffneten Breschen drangen schliesslich von allen Seiten her die Griechen ein und machten allerorten ihre Ueberlegenheit als die eines Volkes geltend, welches sich alle Errungenschaften der gealterten Rassen angeeignet hatte und nun reicher, kundiger und mächtiger dastand, als seine älteren Schwestervölker je gewesen waren.

Ein durch feindliche Einfälle dermassen zu Grunde gerichtetes und von jener allmählichen Durchsetzung mit jugendfrischeren Elementen so untergrabenes Land, wie Aegypten, war damals nicht mehr in der Lage, in sich noch den alten tiefver-

11) Siehe: Perrot & Chipiez, a. a. O., S. 651.

borgenen Lebensquell zu beſitzen, und hatte nicht mehr darauf zu rechnen, daſs, wie es vordem in ſeiner langen Vergangenheit mehrfach geſchehen war, ein erneuter Saftumlauf eintreten würde, der es etwa ſo hätte ergrünen und erblühen laſſen, wie es alljährlich mit dem ſandigen Wüſtenſaume geſchieht, ſobald ihn die Hochflut des Nils erreicht hat. Es beſtand mithin zwar gewohnheitsmäſsig weiter und blieb erhalten, beſaſs aber kein eigentliches Leben mehr. . . . Die Hand des Künſtlers war ſo geübt, daſs die Architekten, Bildhauer und Maler noch lange Zeit mit maſchinenmäſsiger und faſt zur zweiten Natur gewordener Genauigkeit die monumentalen Vorbilder nachzubilden fortfuhren, welche in beglückteren und kraftvolleren Jahrhunderten erfunden waren. Da aber keine Erneuerung in den Ideen eintrat, muſste man ſich ausſchlieſslich die getreue Wiederholung derjenigen Formen angelegen ſein laſſen, in welche das Volksbewuſstſein, noch bevor es erſchöpft war, die letzten ſelbſtändigen Gedanken künſtleriſch eingekleidet hatte« [12]).

Aber auch das dauerte nicht lange mehr. Schon als Aegypten durch die Perſer erobert wurde, war die Kunſt des Nillandes bereits erſchöpft. Sie hatte bis dahin alles gegeben, was ſie zu geben vermochte; neues förderte ſie nicht mehr zu Tage. Dann kam der griechiſche Einfluſs, der ſich ſchon ſeit dem VII. Jahrhundert durch die Beziehungen zwiſchen den joniſchen Ländern und den Städten des Deltagebietes mehr und mehr bemerkbar gemacht hatte, zum vollen Durchbruch. Wohl waren *Alexander der Groſse* und ſeine Nachfolger bei der Eroberung des Landes beſtrebt, religiöſe Einrichtungen und Gebräuche nicht anzutaſten, und wohl ſträubten ſich die ägyptiſchen Künſtler lange Zeit, der jüngeren griechiſchen Kultur ihre alten, feſtſtehenden Traditionen zu opfern, und zwar mit einem ſolchen Erfolge, daſs von einem Einfluſs der ägyptiſchen Bildhauerkunſt auf die griechiſche geſprochen werden kann und die Aegypter ſomit in dieſem Einfluſs ihre Beſieger wieder beſiegten. An einer Stelle ſeiner Werke ſagt *Diodor*, die Aegypter erhöben Anſpruch darauf, in ihrer Schule die namhafteſten der altgriechiſchen Bildhauer erzogen zu haben, ſo *Telekles* und *Theodoros*, die Söhne des *Rhoikos*, die für die Samier die Bildſäule des pythiſchen Apollo angefertigt haben. Es iſt mir aber nicht bekannt, ob es ſchon gelungen iſt, dieſen wirklichen Einfluſs feſtzuſtellen. Jedenfalls aber läſst ſich ſagen, daſs wenn auch Griechenland der geſamten morgenländiſchen Welt ſeine Sprache und Litteratur, ſeine religiöſen und künſtleriſchen Vorſtellungen als die eines kraftvoll emporſtrebenden jüngeren Volkes einer abſterbenden Kultur gegenüber aufzuzwingen vermochte, die Amalgamierung oder die Umwandelung ſich in Aegypten doch nicht ſo ſchnell vollzog. Erſt im Laufe längerer Zeit machte ſich an den Tempeln der Ptolemäer- und der Römerzeit die Entartung bemerkbar, jene kraftloſe Vermiſchung, welche nicht mehr zur Nachahmung reizte, ſondern verurſachte, daſs ſich die künſtleriſchen Kräfte der neuen Kultur zuwandten. Nunmehr tritt Aegypten ab von der Bühne der Kunſt des Altertums; die ägyptiſche Kultur beginnt zu erlöſchen. Indem wir ſie in dem Meere neuer Einflüſſe verſinken ſehen, nehmen wir Abſchied von ihr als einer Kunſt von einer unvergleichlichen und ſpäter nicht wieder erreichten Gröſse der Auffaſſung in der Geſtaltung ihrer Denkmäler. Wer dieſe Gröſse verſteht und im Sinne ihrer Zeit zu würdigen weiſs, wird auch dem ägyptiſchen Altertum die Wertſchätzung nicht verſagen können, die in ſo reichem Maſse, vielfach aber auch in einſeitiger Weiſe, dem griechiſchen und römiſchen Altertum zu teil geworden iſt. Es lag auch Gröſse in dem, was die

[12]) Siehe ebendaſ., S. 78 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ägyptiſche Kultur that. Die Aegypter waren in der glücklichen Lage, Bauten und Denkmäler ſchaffen zu können, die lediglich den Zweck hatten, zu beſtehen, zu erinnern; ihre Geſchichtsbücher ſind die koloſſalen Tempelanlagen. Welches Volk hätte Aehnliches aufzuweiſen? —

3. Kapitel.

Meſopotamien.

37. Allgemeines. Gleichwie Aegypten ein Geſchenk des Nil, ſo war das eine ähnliche Kultur aufweiſende Tiefland Meſopotamien ein Naturgeſchenk der beiden Flüſſe Euphrat und Tigris. Wüſten wir mehr von dem Lande und ſeiner Kultur, als es thatſächlich der Fall iſt, wäre das Gebiet in dem Maſse erforſcht wie Aegypten, ſo würden wir bei den nachgewieſenen engen Beziehungen der beiden Länder auch auf einen ähnlichen Kulturzuſtand, vielleicht nur unterſchieden durch die Verſchiedenheiten der Oertlichkeit, durch die natürlichen Daſeinsbedingungen des Landes, treffen. Heute iſt das Land kahl, verödet, unfruchtbar. Aber wer etwa im Altertum zum Standbilde des Königs *Nabuchodonoſor* auf den Gipfel ſeines 80 oder 100 m hohen Tempels des Bel oder Bal emporgeſtiegen wäre und ſeine Blicke hätte über das Land ſchweifen laſſen können, der hätte wohl auf eine Landſchaft hinausblicken können, welcher eine reiche Kultur ein blühendes, farbiges Ausſehen gab. In dieſe Zeiten muſs man ſich zurückverſenken, wenn man ein annäherndes Bild des hohen Kunſtbetriebes des Landes erhalten will. Wenn dieſer Verſuch hier in groſsen Zügen nur gewagt wird, ſo iſt dabei von dem Unterſchied zwiſchen Aſſyrien und Chaldäa, zwiſchen dem wechſelweiſen Emporkommen und Unterliegen von Babylon und Ninive abgeſehen; denn vom armeniſchen Gebirge bis zum perſiſchen Golf zeigten Glaube, Sprache und Kunſt der in dieſem Thal vereinigten Völker eine auffallende Aehnlichkeit, während die feineren Unterſchiede nur für einen Forſcher, der Einzelſtudien unternimmt, in Frage kommen.

38. Kultur. Die Gröſse der Anſchauung, welche bei den ägyptiſchen Herrſchern beobachtet werden konnte, ſie zeichnet auch die Beherrſcher des Thales der zwei Ströme aus. Ihre Unternehmungen zur Hebung der Kultur des Landes, zur Schaffung ſeiner politiſchen Gröſse ſind nicht weniger groſsartig, wie die der Beherrſcher des Nillandes, was dieſe zu ihrem Nachteil oft erfahren muſsten. *Herodot* bewundert den königlichen Kanal (Nahar-Malcha), welchen *Hammurabi* anlegte und *Nabuchodonoſor* unterhielt; der Obelisk *Salmanaſar III.* in London berichtet auf ſeinen vier Seiten von 31 Feldzügen, welche dieſer unerſchrockene aſſyriſche König als Sieger gegen die Nachbarvölker leitete. Die Unternehmungen dieſes groſsen Königs haben dazu beigetragen, daſs man die Aſſyrer in Emporkommen, Blüte und Untergang mit den Römern verglich. Wie es dieſe vielfach thaten, bauten auch ſie den unterworfenen Völkern gegenüber ihre Autorität auf Gewalt und Schrecken auf, ſtatt auf Hoffnung und ruhige Entwickelung. Dadurch unterſchieden ſie ſich von den ägyptiſchen Herrſchern, und wenn man *Nabuchodonoſor* den *Ramſes* von Chaldäa nannte, ſo geſchah es nur, weil er neben ſeinen zahlreichen kriegeriſchen Unternehmungen noch Zeit fand, Kanäle zu graben, Paläſte zu errichten, Tempel zu begründen. »*Le roi conſtructeur par excellence*« nennt ihn *Maſpero* in ſeiner »*Hiſtoire ancienne*«. Er machte Babylon zur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gröfsten und fchönften Stadt Afiens. Aber es war ihm nicht befchieden, die Gröfse der Aegypter zu erreichen.

39. Stellung des Herrfchers.

Unzweifelhaft läfst fich die Kunftftufe eines Volkes an der Art meffen, wie es die Gedanken, welche ihm durch das Göttliche eingegeben werden, in wahrnehmbare Formen überfetzt, nach der Art, wie der Architekt den Tempel errichtet, wie der Maler und Bildhauer dem Bilde, welches fie fich von dem Walten der Natur und der höheren Mächte machen, wahrnehmbare Züge verleihen. Der Beurteilung diefer Züge ift auch die Denkmalkunft unterworfen; denn fie geht in ihren Anfängen auf das Gebiet des Kultus zurück; die gleichen feelifchen Beweggründe bewegen die Uebung der einen wie die Ausübung der anderen, ganz abgefehen davon, dafs Gott und Herrfcher fich vielfach in einer Perfon vereinigten. Und wenn fich auch in Affyrien die Könige die Anbeter des »Herrn der Herren«, des »Bel Beli« nennen, fo beanfpruchen fie doch einen Teil diefer Verehrung für fich. So fehr fie fich alfo einerfeits von den ägyptifchen Königen, welche die Gottheit an fich waren, unterfchieden, fo fehr nähern fie fich in ihrem göttlichen Abfolutismus auch wieder diefen Königen, freilich aber, ohne die Ausdrucksmittel derfelben erreichen zu können. Ihre Kunft war nicht grofs genug, den Begriff des Beherrfchers des Weltalls, des gemeinfamen Königs und Vaters der Menfchen und Götter in fichtbare Formen zu überfetzen. »*Ni les temples de Ninive, ni ceux de Babylone n'ont eu leur ftatue d'un Jupiter olympien*« (*Perrot*). Bleiben fchon diefe Verhältniffe nicht ohne Rückwirkung auf die Denkmalkunft, fo find auch die fozialen Verhältniffe in keiner Weife geeignet, diefe auf die Höhe der ägyptifchen z. B. zu heben. Der durch den Mord gemäfsigte Defpotismus, das war die Regierungsform des Euphratlandes. Die königliche Gewalt ftützte fich auf die Armee; eine Militärmonarchie verwaltete das Land; der König war Defpot und Eroberer; er fcheute keine Gefahr; »*le premier au péril, comment n'aurait-il pas été le premier à l'honneur? C'était donc lui qui implorait, en perfonne, l'intervention de ce dieu au profit duquel il bravait tant de dangers; c'était lui le remerciait des fuccès obtenus et qui lui offrait la dépouille des nations vaincues. S'il n'était pas déifié, comme les Pharaons, pendant fa vie ou même après fa mort, tout au moins était-il le vicaire d'Affour fur la terre, l'interprète et l'exécuteur de ses décrets, fon confident, fon lieutenant et fon pontife.*« (*Perrot*). Daher kam es auch, dafs der königliche Wille alles beherrfchte. Ihm war die Kunft in vollem Umfange dienftbar. Wo der Architekt Paläfte errichtete, brachte er das Bild des gottähnlichen Bewohners in vielfacher Wiederholung an. Die grofsen Thaten des Monarchen als Feldherr und Eroberer, die Wirkungen feines defpotifchen Willens als Städtegründer, als Unternehmer der grofsartigen Bauten waren für den affyrifchen Bildhauer hundert Vorwände, mehrere Jahrhunderte hindurch das Bild des Herrfchers zu meifseln. »Ein Schmeichler kann fich wohl wiederholen; das Lob ermüdet diejenigen nicht, welche es empfangen.« So fehen wir denn die Königsgeftalten in allen Lagen des Lebens, auf der Jagd, im Kriege, beim Gelage, in feierlichem Zuge, in die koftbaren affyrifchen Gewänder gehüllt, auf den Mauern der Paläfte des *Salmanafar*, des *Sargon*, des *Sennacherib* und des *Affurbanipal* dargeftellt. Und find diefe Darftellungen auch mit Bezug auf ihren Ort mehr architektonifch-dekorativer Natur, fo enthalten fie durch ihre Monumentalität und durch die Abficht, der fie entfprangen, doch auch wieder Denkmalcharakter. Die Darftellung des *Affurbanipal* auf der Jagd in Kudjundfchik, des Königs *Sargon* und feines Grofsveziers auf dem nahezu 3 m hohen Relief von Khorfabad, fowie eine grofse Reihe

anderer Darſtellungen erinnern an die koilanaglyphiſchen Bilder der ägyptiſchen Tempelfaſſaden; aber ſie haben nicht jenen zum Volke ſprechenden Charakter der Verehrung, ſondern ſie enthalten bei einer unbeſtreitbaren Gröſse der Auffaſſung eine Reihe innerer Widerſprüche; in ihnen ſtellt ſich die aſſyriſche Seele als zu gleicher Zeit wollüſtig und blutdürſtig, fein und roh, myſtiſch und grauſam dar. Eine Eigenſchaft haben ſie zudem, von welcher ich nicht erkennen kann, ob ſie beabſichtigt oder zufällig iſt. Die Darſtellungen in ihrer doppelten und mehrfachen Lebensgröſse berühren mit ihrer Baſis den Boden, denſelben Boden, auf welchem das Volk wandelte. Als Sockelſkulpturen gaben ſie ſo dem Volke die unmittelbare Andeutung der Gröſse der dargeſtellten Perſönlichkeit. —

40. Tempel.

Vielleicht hatte auch der aſſyriſche Tempel Denkmalcharakter. Er iſt von Grund aus verſchieden vom ägyptiſchen Tempel und ſchlieſst ſich mehr der Pyramidenform mit Grabkammern als der Tempelform mit feierlichen Innenräumen an. *Strabo* iſt der einzige griechiſche Schriftſteller, welcher Angaben über den chaldäiſchen und aſſyriſchen Tempel gemacht hat. Er bezeichnet ihn als eine vierſeitige Pyramide aus gebrannten Ziegeln, die ſich bis zu 185 m Höhe erhob. Von der Stufenpyramide von Khorſabad erzählt *Diodor*, daſs *Semiramis* auf ihrem Gipfel drei Statuen aus getriebenem Gold aufſtellen lieſs: die Statuen des Zeus, der Hera und der Rea. In einem Wiederherſtellungsverſuch eines chaldäiſchen Tempels mit doppelter Rampe errichtet *Chipiez* vor der Pyramide eine Koloſſalfigur. Die in dieſen Bauwerken ausgeſparten Kammern und Räume ſind, wie bei den ägyptiſchen Pyramiden, Grabkammern geweſen.

Inwieweit auch die in gröſstem Maſsſtab gehaltenen, mit aller Kunſtfertigkeit gemeiſselten aſſyriſchen Menſchenſtiere in ihrer tieferen Bedeutung als Vereinigung der höchſten Mächte und Kräfte der Natur und des Lebens Denkmalcharakter beanſpruchen dürfen, ſei dahingeſtellt. Daſs der Stier, der Löwe und der Adler in ſolcher Verbindung gewählt werden, deutet auf eine ungewöhnliche Bedeutung dieſer plaſtiſchen Darſtellungen hin. Daſs dem Menſchenſtier gleich dem ägyptiſchen Sphinx, mit welchem er formale Verwandtſchaft hat, noch eine tiefere Bedeutung denn die als Tempel- und Palaſtwächter beigelegt wurde, darauf läſst ein Basrelief des *Sargon*, welches die Feldzüge dieſes Königs in Phönizien darſtellt und auf welchem wir einen Menſchenſtier über das Meer ſchreiten ſehen, ſchlieſsen. In einem anderen Falle tritt er als Beſchützer der Schiffahrt auf.

41. Stele und Obelisk.

Wenig iſt in Meſopotamien erhalten von dem, was wir ohne Umſchreibung als Erinnerungszeichen oder Denkmal bezeichnen würden. Hierher iſt zu rechnen eine von *Place* veröffentlichte und bei *Perrot*[13]) abgebildete Stele mit quadratiſchem Querſchnitt, mit Kaneluren und bekrönender Palmette; dann vor allem aber vier Obelisken von beſcheidenen Maſsverhältniſſen im Britiſchen Muſeum. Einen derſelben veröffentlicht *Perrot*[14]). Sie ſind, obgleich Monolithe und aus Hartſtein, in keiner Weiſe mit den ägyptiſchen Obelisken zu vergleichen; denn die gröſsten von ihnen erreichen kaum 3 m Höhe. Der beſterhaltene iſt der Obelisk *Salmanaſar II.* im Britiſchen Muſeum, mit reichen Keilinſchriften und zonenartiger Darſtellung von Menſchen- und Tierſcenen. Von den anderen Obelisken ſind nur Teile erhalten; zwei von ihnen wurden unter *Aſſurnazirpal* gemeiſselt; der älteſte geht auf *Tegath-Phalaſar I.* zurück. Ihrem Inhalte nach ſind es Ruhmeszeichen der Fürſten des

13) A. a. O., S. 270.
14) A. a. O., S. 271 u. 525.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Doppelſtromlandes; die figürlichen Scenen ſtellen Huldigungen dar, welche dem Sieger von unterworfenen Völkerſchaften dargebracht werden.

42. Statue. Daneben kommen auch vollrunde Königsſtatuen vor, gleichfalls aus Hartgeſtein, aber in durchaus beſcheidenen Abmeſſungen. So hat eine Statue des *Aſſurnazirpal* im Britiſchen Muſeum, gut erhalten, eine Höhe von nur 1,04 m. Etwas gröſser iſt eine ſitzende Baſaltſtatue *Salmanaſar II.*, die *Layard* fand und in das Britiſche Muſeum brachte; ſie iſt 1,45 m hoch ohne Kopf, im ganzen alſo wenig über Lebensgröſse. Was ſind dieſe beſcheidenen Statuen gegenüber den ſtolzen Koloſſen der Aegypter! Daſs jedoch auch die Chaldäer eine Art Koloſſalſtatue gekannt haben müſſen, freilich von beſcheidenerer Gröſse wie die ägyptiſche, läſst *Herodot* erkennen, welcher in einem Tempel eine groſse goldene Statue des »Jupiter«, mit Thron und Unterſatz 800 Talente wert, ſah und von einer 12 Vorderarmlängen hohen Goldſtatue berichtet, die in einem heiligen Bezirke ſtand.

43. Relief. Der Schwerpunkt der Denkmalkunſt der Länder des Euphrat und Tigris liegt unzweifelhaft im Relief, darauf deutet auch eine Denkmalform hin, die mit der Regierungszeit des *Aſſurnazirpal* beginnt. Sie beſteht in einer Stele, aus deren Vorderfläche das Bild des Königs als Relief, bei vertieftem Grunde, herausgemeiſselt iſt, alſo wie in Aegypten koilanaglyphiſch. Ein intereſſantes Beiſpiel dieſer Art beſitzt das Britiſche Muſeum in der 2,15 m hohen Stele des *Samasvul II.*, des Enkels des *Aſſurnazirpal*[15]).

Aſſyriſche Ruhmesdenkmäler in des Wortes eigenſter Bedeutung ſind die groſsen Reliefs der Felſen von Bavian bei Moſſul, welche *Sennacherib* zur Verkündigung ſeines Ruhmes meiſseln lieſs. Die Reliefs, von welchen das beſterhaltene und gröſste 9,12 m breit und 8,50 m hoch iſt, beſtehen aus mehreren Figuren von koloſſalem Maſsſtabe. Die beigeſetzten Inſchriften ſprechen von der Anlage von Kanälen zur Bewäſſerung des Landes, von militäriſchen Unternehmungen, nicht aber auch von dem Grunde, aus welchem die Denkmäler gerade hier, in einem engen Thale, abſeits der groſsen Durchgangsſtraſse, angelegt wurden. Ein zweites Relief von ähnlichen Maſsen zeigt in der einzigen erhaltenen Figur einen aſſyriſchen Reiter, welcher etwa unſeren Turnierrittern verwandt iſt. Neben dieſen Reliefs hat *Layard* noch elf weitere, kleinere gezählt.

Die Ueberlieferung von königlichen oder heiligen Handlungen an die Nachwelt durch eine Darſtellung derſelben in Form von Basreliefs war ein von den Völkern der vorderaſiatiſchen Gebietsteile allgemein geübter Brauch, der ſich ſowohl bei Beyruth, im Thal von Nahr-el-Kelb, wo auch die Pharaonen ihre Spuren in Siegeszeichen in Form von Basreliefs hinterlaſſen haben, wie in Cappadocien und bei den Völkern des Iran findet. Aus dieſem Brauch entſtanden z. B. auch die Reliefſriefe von Ghunduk und von Malthaï in der Nähe von Moſſul. Die letzteren ſind in einer Höhe von 300 m über dem Thale in den Felſen gemeiſselt; ihre Höhe beträgt allerdings nur etwa 2,50 m; dafür aber iſt ihre Längsausdehnung bei zahlreichen Figuren eine ſehr beträchtliche. Der Inhalt der Darſtellung iſt die Anbetung der nationalen Götter durch den König; Inſchriften ſind nicht gefunden worden. *Layard* und *Place* ſchreiben die Darſtellungen übereinſtimmend der Zeit der Sargoniden zu, entweder *Sennacherib* oder ſeinem Vater, Sohne oder Enkel.

Was alle dieſe Darſtellungen gemein haben, das iſt eine beſtimmte Gleichheit der Auffaſſung und Anordnung und bei kriegeriſchem Inhalte die Abweſenheit

15) Abgebildet in PERROT, a. a. O., S. 621.

aller beſiegten und der getöteten Krieger. Offenbar liebte es der aſſyriſche Uebermenſch in ſeinem ſtrotzenden Kraftgefühl nicht, auch nur an teilweiſe Niederlagen und Verluſte erinnert zu werden. Der ägyptiſche Künſtler iſt weniger zurückhaltend.

44. Charakter der Kunſtübung.

Trotzdem nun die thebaïſchen Fürſten der XVIII. ägyptiſchen Dynaſtie die meſopotamiſche Tiefebene erobert haben und zeitweiſe auch von den einheimiſchen Herrſchern als Herren des Landes anerkannt wurden, trotzdem andererſeits ſpäter die Sargoniden ihre Kriegszüge nach Aegypten unternahmen, hat doch eine Vermiſchung ägyptiſcher und meſopotamiſcher Art nicht ſtattgefunden. Die gröſsere Auffaſſung, der gröſsere Sinn bleiben den Aegyptern; dieſer grundſätzliche Unterſchied bleibt auch in der formalen Behandlung des plaſtiſchen Kunſtwerkes beſtehen. Sehr treffend führt *Perrot*[16]) aus, der ägyptiſche Bildhauer vereinfache, kürze ab, gebe die Form als Ganzes; er beobachte den menſchlichen Körper gewiſſermaſsen durch einen leichten Schleier, welcher nur die Hauptlinien durchſcheinen läſst und die kleinen Einzelheiten verdeckt. Der aſſyriſche Bildhauer dagegen erweitere die Form, gehe in die Einzelheiten, ſtudiere die Natur mit der Lupe. Der ägyptiſche Künſtler drückt in der Bewegung ſeiner Figuren einen Gedanken aus; er adelt ſie durch die Art der Bewegung. Das verſucht auch der aſſyriſche Künſtler; aber unter ſeinem Meiſsel entflieht der Gedanke. Im übrigen iſt zu ſagen: »*S'agit-il de comparer les deux ſculpteurs, celui de Thèbes et celui de Ninive, . . . nous trouvons, d'une part, des artiſtes qui, pour la tombe et pour le temple, ciſèlent avec amour, dans les matières les plus dures comme dans les plus tendres, des images dont les unes nous charment par leur air de vérité naïve, tandis que les autres nous frappent par leur grave nobleſſe et par leurs dimenſions gigantesques.*«

45. Niedergang.

Die Länder des Euphrat- und des Tigristhales hatten verſchiedene Schickſale. Den erſten Stoſs zum Untergange Aſſyriens führte Medien, welches ſich zu einem einheitlichen Reiche geſammelt hatte, aus. Die Meder verbündeten ſich mit dem babyloniſchen König *Nabopolaſſar* und beſiegten 606 vor Chr. in heiſsem Kampfe Aſſyrien, das mit Meſopotamien an die Meder fiel. Wechſelvollere Schickſale hatte Babylon. In der Zeit von 911—860 vor Chr. fällt es den Aſſyrern anheim, wird durch die Chaldäer erlöſt, erreicht als neubabyloniſches oder chaldäiſches Reich unter *Nebukadnezar* ſeine höchſte Macht und ſeinen gröſsten Ruhm, wird 538 eine perſiſche Satrapie und fällt nach *Alexander*'s Tode an das ſyriſche Reich. An den Wänden der Königspaläſte, die jeder Herrſcher neu errichtete, verherrlichten die Könige ihre Kriegsthaten und Friedensarbeiten in Schrift und Bild und ſchufen ſo, gleich den Aegyptern, eine ſteinerne Geſchichte. Die Königspaläſte ſind die Ruhmesdenkmäler; ihr Ruhm aber iſt ein anderer wie derjenige der ägyptiſchen Tempel. —

4. Kapitel.

Paläſtina, das übrige Kleinaſien und die Länder gemiſchter Kulturen.

46. Litterariſche Ueberlieferungen.

Im Thale des Fluſſes Kiſon war lautes Schlachtgetümmel. Das Volk Israel kämpfte heiſs, aber vergebens gegen die Kanaaniter, »bis ich aufſtand, *Deborah*, bis ich aufſtand, eine Mutter in Israel,« und das 20 Jahre ſchwer auf dem Volke laſtende Joch des kanaanitiſchen Königs *Jabin* von Hazor abwarf. Nach dem

16) A. a. O., S. 693.

glücklichen Ausgange der Schlacht ſtanden die Heerhaufen ab in der Verfolgung und lagerten ſich zur Raſt.

»Erhebe dich, erhebe dich, *Deborah*,
Erhebe dich, ſinge ein Lied,
Auf, *Barak!* führe deine Gefangenen vor,
Sohn *Abinoams!*«

Und *Deborah* antwortete:

»Ich will Jehovah, ich ſelbſt will ihm ſingen.«

Und nun entſtand aus Geſang und Wechſelgeſang das 3000 Jahre alte Siegesdenkmal, welches im 5. Buche der Richter uns erhalten iſt.

Nur litterariſche Ueberlieferungen, kein ſteinernes Siegesdenkmal geben uns Kunde von den erfolgreichen Unternehmungen eines kriegeriſchen Volkes, mit deſſen Thaten wir aus den Berichten des Alten Teſtamentes vertraut geworden ſind. Zum Streite ſteigt es aus den Gebirgen hernieder, nachdem es Jehovahs Stimme zu gemeinſamer That zuſammengerufen; durch Kriege erobert es das zerriſſene Land. König *David* entfaltet eine glänzende Macht und zieht die Grenzen des Landes bis an das Mittelmeer und an das Doppelſtromland. *Salomo* (993—53) bringt den Staat zur höchſten Blüte, fördert Kunſt und Wiſſenſchaft, unternimmt groſse Bauten, darunter den Tempel; aber kein Denkmal berichtet hierüber wie über die Kriegszüge, deren Schilderungen uns im Alten Teſtamente erhalten ſind. Es mag vielleicht daher kommen, daſs die Juden wohl Dichtkunſt und Muſik für die gottesdienſtlichen Handlungen mit jener tiefen Empfindung pflegten, die uns zur Bewunderung zwingt, wenn wir z. B. die Pſalmen oder das Hohelied leſen, daſs ſie aber in der bildenden Kunſt den ſie umgebenden Völkerſchaften untergeordnet waren, ſo daſs *Salomo* den Tempelbau durch phöniziſche Meiſter errichten laſſen muſste.

Die Bildhauerkunſt wurde nur ſehr beſcheiden geübt; der Kultus war nicht geeignet, ihr groſse Aufgaben zuzuweiſen. Als Israel in Kanaan einwanderte, fand es eine Urbevölkerung vor, deren religiöſe Vorſtellungen durch babyloniſche Einflüſſe beſtimmt waren. Die Geſchlechter verehrten die Heroen und Ahnen bei ihren Gräbern, bei heiligen Bäumen, bei Steinen und bei Quellen. »Da, wo ein belebendes Element die Oede der Natur durchbricht, ein immergrüner Baum der Hitze des Sommers und der Näſſe des Winters trotzt, oder eine Quelle Fruchtbarkeit ſpendet, wird das Wirken und die Nähe eines dort wohnenden übermenſchlichen Geiſtes empfunden.« Dieſen Kultſitten muſsten ſich die Eingewanderten zunächſt unterwerfen, wollten ſie im Lande feſten Fuſs faſſen. Und ſie thaten es mit jener politiſchen Klugheit, die den Juden noch heute nachgerühmt wird, um nur allmählich den Jehovahkultus einzuführen. Das geſchah aber an den Kultſtätten der Urbevölkerung, gab ſomit keinen Anlaſs zur Errichtung von Baulichkeiten, die für dieſes Werk von Intereſſe ſein könnten.

»Die Kriege ſind die Höhepunkte des nationalen und des religiöſen Lebens. Jahves Stimme ruft die Helden zum Streite; ſeine Seher beſprechen den Feind; Jahve zieht mit Israels Scharen in die Schlacht.« Aber kein Siegesdenkmal verkündet die Erfolge der Nachwelt; kein Grabmal iſt erhalten, welches ſich über den Reſten eines Helden auftürmt, ſeinen Ruhm den ſpäteſten Zeiten zu verkünden. Das Volk, deſſen tapfere Kriegs- und Siegeszüge wir in den lebendigen Geſängen des Alten Teſtaments verfolgten, das Volk, deſſen kriegeriſche Unternehmungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

unſere jugendliche Phantaſie in lebhaften Bildern beſchäftigten und in der bildenden Kunſt aller Zeiten und Völker das Motiv zu unzähligen Werken gegeben haben, es hat aus eigener Thätigkeit keine gröſseren körperlichen Werke hinterlaſſen, welche durch ihr Beſtehen ſeinen Ruhm der Nachwelt verkündeten; es ſcheidet nahezu aus aus einer Betrachtung über die Denkmäler.

47. Denkmalreſte.

So lebendig uns auch das Bild des Volkes Israel in Kultur, Sitten und Gebräuchen überkommen iſt, ſo genau wir es auch in ſeiner langen Geſchichte verfolgen können von der Freiheit bis zum Exil, von der Sitteneinfachheit bis zur Prachtliebe, von den Kämpfen der Gebirgsſtämme bis zu den kriegeriſchen Königstagen Jeruſalems: in künſtleriſcher Beziehung iſt das Bild kein reiches. Das Denkmal beſchränkt ſich auf wenige und zudem häufig zweifelhafte Werke und Reſte. Die ſtelenförmigen Grabſteine, die Mazewas, ſind eine immer wiederkehrende Form; durch Stammes-, Standes- oder religiöſe Zeichen werden die verſchiedenen Stände bezeichnet. Die älteſten Judengräber ſind im Kidron- oder Joſaphatthale bei Jeruſalem. Unter ihnen ſind die bedeutendſten das aus dem Felſen gehauene Grab des Königs *Joſaphat*, deſſen breiter Eingang mit einer Umrahmung geziert und mit einem Giebel bekrönt iſt; das gleichfalls aus dem Felſen gehauene Grab des *Zacharias*, von würfelförmiger Form, durch joniſche Säulen gegliedert und durch eine Pyramide bekrönt, und das Grab des *Abſalom*, von ähnlichem Unterbau wie das vorige, einem rechteckigen Aufbau, auf ihm ein weiterer cylindriſcher Aufbau, der kegelförmig in eine Spitze endigt. Dieſe Denkmäler beſitzen eine Kunſtform, welche an ihre Bedeutung erinnert. Nicht der Fall iſt dies bei dem aus der Zeit vor etwa 500—100 vor Chr. ſtammenden ſog. Grabe des Propheten auf dem Oelberg und bei den Grabmälern, welche die Ueberlieferung als die des *Abraham* und der *Sarah* bezeichnet und die bei Hebron liegen. Es ſind Felſengräber ohne architektoniſchen Aufwand. Dieſer tritt erſt wieder bei den aus der Zeit des *Herodes* ſtammenden Grabſtätten des *Jakobus* und dem Grabe der *Helena* von Adiabene, auch Grab der Könige genannt, auf. Es iſt jedoch keine eigene, ſondern eine Miſchkunſt aus pelasgiſch-griechiſchen und phöniziſchen Elementen, die uns hier entgegentritt. Das Judentum hat auch auf dem Gebiete der Baukunſt wenig geleiſtet; die Schilderungen der Bibel erweiſen ſich vielfach als orientaliſche Uebertreibungen, und nicht ſelten wird für die Juden in Anſpruch genommen, was durch fremde Bauleute entſtanden iſt. In dieſer Beziehung iſt auf die Denkmäler im Kidronthale bei Jeruſalem, auf das groſse Grab der Könige, auf das *Abſalom*- und das *Zacharias*-Grab hinzuweiſen. Da ſie doriſche und joniſche Elemente gemiſcht zeigen, ſo hat man für ſie ein hohes Alter für wahrſcheinlicher erklärt, als ihre Datierung in die Diadochenzeit, in die Zeiten der Römer oder an das Ende des IV. Jahrhunderts nach Chr. *De Saulcy*[17]) z. B. ſpricht ſich für ein hohes Alter aus, welches *Durm*[18]) mit der Jahreszahl 1000 vor Chr. belegt. Das zweite Buch *Samuelis* ferner und der jüdiſche Geſchichtsſchreiber *Joſephus* berichten von einem Denkmal, welches König *David*'s Sohn *Abſalom* noch während ſeiner Lebenszeit zwei Stadien von Jeruſalem habe errichten laſſen. Weitere Nachrichten bleiben aus bis 333 nach Chr., um welche Zeit ein Pilger von Bordeaux das Denkmal beſchrieb. Ich ſelbſt habe mich in meinen »Joniſchen Studien«[19]) für eine frühe Periode ausgeſprochen; ich

17) In: *Voyage autour de la mer morte etc.* Paris 1858.
18) Siehe Teil II, Bd. 1 dieſes »Handbuches«.
19) Siehe: Allg. Bauz. 1888.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bin aber bei wiederholtem Studium der Denkmäler zweifelhaft geworden, ob nicht doch eine Spätzeit für ihre Entſtehung in Betracht zu ziehen iſt. Denn ſowohl die doriſchen wie die joniſchen Elemente zeigen ſich ſo gut ausgebildet, wie das in einer Frühzeit kaum der Fall ſein kann, und die — zielbewuſste möchte ich es beinahe nennen — Vermiſchung beider Elemente, wie ſie hier erfolgt iſt, ſcheint mir eher auf Abſicht als auf mangelndes Unterſcheidungsvermögen zurückzugehen. Und das deutet wieder auf ſpäteren Urſprung. Wie dem aber auch ſei, keinesfalls ſind die Juden die Urheber der Denkmäler, ſondern jedenfalls fremde Bauleute.

48. Miſchkulturen.

Die verſchiedenen Einflüſſe vermiſchen ſich in dieſen Ländern in unverkennbarer Weiſe. Kleinaſien und insbeſondere Syrien und Cypern waren die Braukeſſel des Altertums, in welchen ägyptiſche und meſopotamiſche Einflüſſe mit autochthonen Hervorbringungen zuſammengeführt wurden und vermiſcht ihre Weiterverbreitung in ſämtliche Küſtenländer des Mittelländiſchen Meeres fanden. Von Meſopotamien führten der Landweg und ſeine Karawanen, von Aegypten der Seeweg und ſeine Schiffe dem phöniziſchen Volke fremde Kunſt zu. Die ganze ſyriſche Küſte iſt wie zur Seefahrt geſchaffen; die Windſtrömungen führen nach Rhodos und Cypern, von wo Aegypten leicht zu erreichen iſt; von hier aus führt eine Meeresſtrömung die Schiffe wieder ſchnell den heimatlichen Geſtaden zu. Auch der Landweg nach den Thälern des Euphrat und Tigris bot keine Schwierigkeiten. So war mannigfache Gelegenheit zum Austauſch materieller und geiſtiger Güter gegeben; die Kultur wird dadurch eine Miſchkultur, die Kunſt eine Art Sammelkunſt der verſchiedenen Einflüſſe. Sie neigt im Süden nach Aegypten, im Oſten nach Meſopotamien und im Nordweſten nach Griechenland. Phrygien iſt das vermittelnde Land. *Ernſt Curtius* nennt in ſeiner »Griechiſchen Geſchichte« das Volk der Phrygier »das Gelenke, durch welches die occidentaliſchen Arier mit den eigentlichen Aſiaten zuſammenhängen«. Durch dieſen Zuſammenhang erhalten die hier zu erwähnenden, durch *Texier*, *Fellows*, *Falkener* u. a. aufgenommenen Grabdenkmäler Lykiens, Kariens u. ſ. w. eine erhöhte Bedeutung. In den Felſengräbern von Antiphellos, Telmiſſos und Myra beſitzen wir Zeugniſſe aſiatiſcher Denkmalkunſt, welche für einen hochentwickelten Monumentalſinn der Völkerſchaften von Aſia minor ſprechen. Sie ſind vielleicht eher vor als nach 1000 vor Chr. entſtanden und überragen ſomit die ähnlichen Denkmäler griechiſcher Initiative, ſoweit ſie uns bekannt geworden ſind, an Alter nicht unbeträchtlich. Dieſe Grabdenkmäler gehören jener Zeit an, in welcher die aſiatiſchen, die ſogen. joniſchen Griechen zum erſtenmal nach Hellas hinüberfuhren.

Ein ähnlich entwickelter Monumentalſinn wird auch im übrigen Kleinaſien, namentlich in Phönizien, beobachtet. Das bekannte turmartige Grabmal von Amrith u. a. ſind ein Beweis dafür, wie die Phönizier ihre Toten in monumentaler Weiſe zu ehren wuſsten. Der Sinn für das Groſse und ſelbſt Koloſſale — man denke an die Koloſſalſtatue des Gottes Baal-Hammon, welchem die edlen Familien ihre Kinder opferten — kam von Aſſyrien und Aegypten. Der Louvre beſitzt ein Votivdenkmal in Form eines Poſtaments mit Säule ohne Kapitell und damit einen Beweis für einen ausgeſprochenen Sinn für das Denkmal. In überraſchend groſsartiger Weiſe kommt dieſer in den ſtattlichen Grabanlagen zum Ausdruck, wie ſie in den Nekropolen von Amrith u. s. w. auf uns gekommen ſind. Die kreisrunden Turmgräber mit den Löwengeſtalten am Sockel, viereckige, obeliskenartige Türme, welche über den Felſengrabmälern errichtet wurden, wie das Grab des *Hiram* bei Tyrus, und vor allem die Nekropole

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von Sidon mit den berühmten Sarkophagen ſind höchſt bedeutſame Zeichen einer hochentwickelten monumentalen Geſinnung. Eine beſondere Sorgfalt wurde der Ausſchmückung der Sarkophage zu teil, mögen ſie nun aus Stein oder Metall geweſen ſein. Namentlich in den ſidoniſchen Sarkophagen zeigt ſich eine ſtarke Abhängigkeit von Aegypten. Hier ſind insbeſondere die Sarkophage von Amathus, von Athienau u. ſ. w. auf Cypern zu nennen.

In vorgeſchrittener Entwickelung tritt auf Cypern die Stele auf, und cypriſche Nekropolen, wie die von Amathus und von Nea-Paphos, zeigen, daſs das Grabmal auch hier eine hervorragende Ausbildung genoſs. Aehnliches war auf Malta und auf karthagiſchem Gebiete der Fall. Auf afrikaniſchem Boden findet ſich auch das berühmte Mauſoleum von Thugga: auf einem quadratiſchen Unterbau von fünf Stufen erhebt ſich ein von joniſchen Eckpilaſtern flankierter Sockel; auf ihm weitere drei Stufen und auf dieſen das Hauptgeſchoſs mit den Thüröffnungen, an jeder Seite gegliedert durch joniſche Halbſäulen, welche die ägyptiſche Hohlkehle tragen. Ob ſich auf dem Denkmal ein Pyramidion oder ein weiteres Stockwerk oder endlich eine Art Zinnenbekrönung erhoben hat, ſteht dahin. Solche Denkmäler laſſen erkennen, eine wie bedeutende Rolle es war, welche Phönizien in der Kunſt des Altertumes ſpielte. In dieſen Grabmälern und Mauſoleen kommt eine eigenartige Kunſt zum Ausdruck, unabhängig und ſtolz, monumental und groſs, würdig des Volkes, welches im Wirtſchaftsleben des damaligen Altertums die erſte Stelle einnahm.

Merkwürdige Denkmäler des Altertums ſind die Nuraghen auf der Inſel Sardinien. Turmbauten aus cyklopiſchem Steingefüge, in welchem Quader von 1,90 m Länge verwendet ſind, teils von rundem, teils von dreieckigem Grundriſs mit geſchweifter Umriſslinie, bisweilen auch als mächtiger Turmbau gebildet und mit Mauern umgeben, welche durchaus den Charakter der mittelalterlichen Feſtungsmauern beſitzen, ſcheinen dieſe ſeltſamen Bauwerke Rieſengrabmale zu ſein, in welchen in unruhigen Zeiten die Bevölkerung einen feſtungsartigen Zufluchtsort fand, wenn die Anlage der Nuraghen dies geſtattete. Es iſt nicht nachzuweiſen, ob ſie autochthone Bauwerke ſind oder ob ſie ihre Entſtehung den Einflüſſen verdanken, welche ſich in den Küſtenländern des Mittelmeeres verbreiteten.

Dieſe Einflüſſe wurden griechiſche, als die erſten Völkerzüge von Aſien nach Europa ſtattfanden. Das waren zunächſt die pelasgiſchen Völker, welche die Geſtade Kleinaſiens, die Küſte der Propontis und jenſeits alles Land von Thrakien bis Tänaron überzogen. »Dieſem Völkerzuge folgten einzelne Stämme, welche ſich ſpäter aus den gemeinſamen Urſitzen der griechiſchen Nation ablöſten und den Beruf hatten, innerhalb der Völkermaſſe, die ihnen bahnbrechend vorangegangen war, das geſchichtliche Leben zu erwecken; an Zahl geringer, aber durch höhere Begabung zur Beherrſchung der Maſſen und zu Staatengründungen befähigt.« Darunter waren auch die Jonier; zu dieſen geſellen ſich die Achäer und Dorier, »und ſo findet nun auf beiden Seiten des Archipelagus jene Reibung der Stämme ſtatt, welcher die Funken der Kunſt und Wiſſenſchaft entſprühen.« (*Curtius.*) Das griechiſche Zeitalter hatte begonnen. —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. Kapitel.

Indien und Oftafien.

Die Länder des äufserften Orients mit ihrer hochentwickelten Kultur werden wir nicht aus dem Kreis unſerer Betrachtung ausſcheiden können, wenn ſie auch nur flüchtig zu berühren ſein werden. In ungeahnter Weiſe dehnen ſich heute die Grenzen der Welt, und was früher üppigſte Phantaſie war, wird heute Wirklichkeit. Wenn der gelehrte Kanzler *Heinrich VIII.* von England, wenn *Thomas Morus* heute noch einmal ſein berühmtes Buch: »*De optimo ſtatu rei publicae deque nova inſula Utopia*« zu ſchreiben hätte, er dürfte ſein utopiſches Reich nicht mehr auf dieſem Planeten ſuchen. Was noch vor hundert Jahren eine faſt legendenhafte Unternehmung war, der Zug *Napoleon*'s nach Aegypten, iſt heute eine Vergnügungsfahrt geworden. An die Umſpannung des gewaltigen aſiatiſchen Weltteiles in ſeiner gröſsten Breite mit einem Schienengleiſe hätte man vor fünfzig Jahren höchſtens im *Jules Verne*'ſchen Sinne gedacht. Mit der Behauptung, über Land in vierzehn Tagen den ſtillen Ocean erreichen zu können, hätte man noch vor zwanzig Jahren auf laute Zweifel geſtoſsen. Was damals unmöglich und ſeltſam erſchien, wird heute mit gelaſſener Ruhe als Wirklichkeit erörtert; was noch vor wenigen Jahrzehnten als phantaſtiſcher Roman galt, wird heute mit dem Gleichmut des Beſitzes betrachtet. »Der Horizont unſerer ſogenannten Weltgeſchichte (auf weſtlichem Kulturbereich) iſt durchbrochen, die ihn bisher umſchränkenden Grenzpfoſten bröckeln zuſammen; frei ſchweift der Blick über die Weiten der Erde dahin, aus deren früher wenig nur beachteten (oft faſt unbekannt verbliebenen) Fernen Frageſtellungen fremdartiger Ausſchau von allen Richtungen her gleichzeitig heranzutreten beginnen und mit der ganzen Wucht ihrer für praktiſch gewichtigſte Intereſſen des ſozialen (und nationalen) Lebens bedeutungsvollen Tragweite demgemäſse Berückſichtigung erheiſchen.« (*A. Baſtian.*) Die Welt iſt allenthalben erſchloſſen, und der ſtille Ocean beſpült Küſtengebiete, hinter welchen Länder mit einer Kultur liegen, welche Anſpruch auf Beachtung erheben darf. So tritt Oſtaſien in den Kreis unſerer Betrachtung ein. Wenn wir aber die Kulturen der Stromländer des Indus und des Yantſekiang, ſowie diejenigen des japaniſchen Inſelreiches zuſammenfaſſen, ſo iſt dieſe Zuſammenfaſſung allerdings eine mehr räumliche, als eine in der Entwickelung begründete; denn anders iſt dieſe in Indien, anders iſt ſie in China und Japan. Bekannter iſt die Welt am Indus; vielfach noch zu erſchlieſsen iſt diejenige des groſsen öſtlichen Mittelreiches. 49. Allgemeines.

Noch vor den Zeiten, als mit den Poeſien *Homer*'s für das Menſchengeſchlecht die hiſtoriſche Periode anhebt, welche wir als das Altertum zu bezeichnen gewohnt ſind, ſehen wir in drei Fluſsthälern drei hervorragende Kulturen entſtehen: im Nilthal die Aegyptens, im Thale des Euphrat und Tigris die Chaldäas und Aſſyriens und im Thale des Yantſekiang die Chinas. Dazu tritt in ſpäteren Zeiten die Kultur des Indus. Aegypten und Chaldäa und Aſſyrien ſind heute abgeſtorbene Kulturen; aus Indien iſt mit dem Buddhismus auch die Kunſt ausgezogen, auf deren Berührung es im vorliegenden Kapitel ankommt. Aber China, begünſtigt durch ſeine Lage, abgegrenzt durch die Wüſten, Gebirge und durch die Mauer, welche es umgiebt, lebt heute noch als das China des *Confucius* auf ſeiner alten Grundlage. Hier herrſcht die alte Theokratie; das Volk verehrt und fürchtet die Geiſter, welche es im Walten der Natur vermutet und erkennt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nicht viel anders war es in dieſer Beziehung mit der Kultur, welche im Thale des Indus entſtand. Hier, abgetrennt durch hohe Gebirge, andererſeits aber wieder zugänglich durch das umſchlieſsende Meer, eine Kultur, die heute nur an wenigen Punkten noch auf der alten Baſis lebt, wenn ſie auch, gleich jenen anderen Kulturen, einſt eine hohe Blüte beſafs. Die fünf oder ſechs Jahrhunderte, welche genügten, Griechenland und Italien zu dem Kulturzuſtand zu bringen, welchen wir als das Zeitalter des *Perikles*, des *Alexander* und des *Auguſtus* bezeichnen, ſind in den Kulturen des Thales des Nil, des Euphrat und Tigris, des Indus und des Yantſekiang nicht ſo eng abgegrenzt; ſie erſtrecken ſich über weitaus längere Zeiträume, ohne aber dafs es deshalb auch nur annähernd gelungen wäre, dem menſchlichen Individuum eine ſolche Bedeutung zu verſchaffen, wie in Griechenland oder Italien. Das mag ſchon aus dem einen Umſtand erhellen, dafs das Kunſtwerk nur in Griechenland und Italien den Namen des Künſtlers gibt, in allen anderen Kulturen aber nur den Namen des Königs, der es befohlen hat.

50. Indiſches Kulturleben.

Das indiſche Kulturleben folgt ſtreng der indiſchen Geſchichte. Im III. Jahrtauſend vor Chr. wandert ein indogermaniſcher Volksſtamm in das Stromgebiet des Indus ein; im XIV. Jahrhundert vor Chr. dringen die Inder weiter nach Oſten bis Bengalen vor. In jahrhundertelangen Kämpfen kämpften ſie ihre Heldenzeit durch, von welcher die groſsen Nationalepen Râmâyana und Mahâbhârata beredte Kunde auf die Nachwelt überbracht haben. Doch die Eroberung des Landes an den Ufern des Ganges, ſein erſchlaffendes Klima und die ſtrotzende Ueppigkeit der Natur ſcheinen den kriegeriſchen Geiſt des Volkes erſchöpft zu haben; denn bald ſehen wir es unter dem Einfluſſe des mächtigen Prieſterſtandes ſeine Tage im friedlichen Erwerbe dahinleben. Das öffentliche Leben verliert mehr und mehr an Teilnahme; »die Inder, abgeſtoſsen vom wirklichen Leben, flüchteten ſich ganz in die Welt der Phantaſie«. Die Folgen zeigten ſich bald im Zerfall des Reiches in eine Anzahl kleinerer Reiche mit ausgeſprochenen Sonderbeſtrebungen. Das VI. Jahrhundert vor Chr. ſah den Buddhismus in Indien einziehen und ſich dem Brahmanismus entgegenſtellen. Im XI. Jahrhundert nach Chr. fallen Mohammedaner unter *Mahmud* von Cabul ein und beginnen die Bedrängung der einheimiſchen Religionsübung mit ſolchem Erfolge, dafs der Buddhismus heute aus Indien gewichen iſt. Das konnte freilich um ſo leichter geſchehen, als die Kulturen und die Künſte der Völker als Träger dieſer beiden Religionsſyſteme ein gewiſſes Gemeinſames hatten, welches einen ſchroffen Gegenſatz nicht aufkommen lieſs. Eine lebensfähige Kunſt fand eine andere lebensfähige Kunſt vor, und unter gegenſeitiger Einflufsnahme entſtand die indiſch-mohammedaniſche Kunſt. Eine Glanzzeit in der nachchriſtlichen Epoche erlebte Indien unter der Herrſchaft des Groſsmoguls *Akbar* (1556—1605), welcher neben einer ſtrengen, doch im orientaliſchen Sinne einſichtsvollen Regierung die indiſche Kunſt in groſsartiger Weiſe förderte durch Errichtung von glänzenden Paläſten, Moſcheen und Grabmälern in Delhi und an anderen Orten. Doch ſchon im Anfang des XVIII. Jahrhunderts zerfiel das Reich; es wird von Perſern und Afghanen bedroht und verheert, bis um die Mitte dieſes Jahrhunderts mit den Eroberungen des *Lord Clive* die engliſche Periode anhebt, welche ſich zum britiſch-indiſchen Kaiſerreich unſerer Tage entwickelt hat.

Die indiſche Welt iſt, wie die orientaliſche Welt überhaupt, eine »potamiſche Welt«. Kultur und Leben ſpielen ſich in ihren Stromthälern ab. Der Ganges verläſst bei Hurdvar, dem Wiſchnuthore, den Himalaya und tritt in das hindoſtaniſche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Tiefland ein. »Die prachtvollen Reſidenzen der brahmaniſchen Fürſten, viel beſungen in der heimiſchen Poeſie, der Schauplatz der Dramen des *Kalidaſa* und uralter epiſcher Kämpfe: ſie erhoben ſich hier alle in dicht gedrängter Reihe von Hurdvar bis in die Landſchaft von Behar an den Ufern des Ganges und Yamuna, und ſo auserleſen iſt die Lage an den Doppelſtrömen, daſs auch die mohammedaniſchen Horden, die Feinde brahmaniſcher Geſittung, an dem klaſſiſchen Boden der letzteren feſtgebannt blieben und ihre neuen Hauptſtädte Delhi und Agra auf den Trümmern der alten anlegten.. Von Hurdvar beginnend, ſtoſsen wir zuerſt auf Haſtinapuras, bereits im XII. Jahrhundert vor Chr. blühend, das Troja im indiſchen Epos, dann Indraprafthra und Mathura, ſtrotzend von Marmor und Gold, ihre Tempelſchätze ſelbſt für die beuteſüchtigen Ghaznawiden unermeſslich, — im Nordoſten des Ganges das unbeſiegbare Ayodhya, deſſen Ruinen meilenweit den Boden bedecken, deſſen Herrlichkeit bereits der Râmâyana preiſt. Palaſt reiht ſich an Palaſt, Tempel an Tempel. Niemand war hier ohne Ohrgehänge, ohne Halskette, Wohlgerüche und koſtbare Kleider. Weiter öſtlich tritt uns das glänzende Benares mit ſeinen tauſend Pagoden, in weitem Bogen am Ganges gebaut, entgegen.« (*Springer.*) Es liegt auf der Hand, daſs dieſe potamiſche Welt, »daſs die thatſächliche Gewalt von Naturelementen, welche die Landſchaft neu ſchaffen, . . . auch in der allgemeinen Anſchauung der Dinge einen hervorragenden Platz einnimmt, der Angelpunkt für das geiſtige Bewuſstſein wird, um welchen ſich alles dreht«. Von einer reichen Natur umgeben, muſste der Menſch ihrem Eindruck erliegen, der Sinn der verſchwenderiſchen Fülle in ihm genährt werden, und es muſste das Geheimnisvolle und Wunderſame ſeiner erregten Phantaſie eine notwendige Folge des tropiſchen Klimas ſein. Ein phantaſtiſches und märchenhaft geheimnisvolles Sagengewebe umſchlingt das Volk, durchſetzt ſeine Poeſie, nimmt ſeinen Geiſt gefangen und verſetzt es in ein glückliches, weltabgewendetes Traumleben. Daraus erklärt ſich auch die Scheu des menſchlichen Intellektes, mit dem Naturleben in eine Gemeinſamkeit zu aktiver Teilnahme an den Lebensvorgängen einzutreten.

51. Dichtkunſt und bildende Kunſt.

Daraus erklärt ſich aber auch ferner der merkwürdige, anderwärts nicht beobachtete Umſtand, daſs das Phantaſieleben mehr auf die Dichtkunſt beſchränkt bleibt, während die Bildnerkunſt für unſer Gebiet wenig ergiebig iſt. »Es fehlt die Fähigkeit, plaſtiſch ausgebildete Geſtalten zu entwickeln; es fehlt das Gefühl für maſsvolle Kompoſition« [20]). Dazu kommt, daſs die indiſche Weltanſchauung den Menſchen nicht als einzelnes Individuum, ſondern nur als Glied einer langen Kette kennt und daſs der Charakter des Volkes, ſoweit dieſes überhaupt als Kulturvolk in Betracht kommt, zwiſchen Sinnlichkeit und Peſſimismus ſchwankt. Unter dieſen Umſtänden verliert ſelbſt das Kultbild, das Urbild des Denkmales, an Bedeutung. »Es iſt ganz dem Charakter der Weltauffaſſung angemeſſen, daſs das Kultbild, das Bild des Religionsſtifters, ins Unendliche redupliert wird und dadurch ſeine Individualität verliert. Der Buddhatypus, der einzige Vorwurf von einigermaſsen ſtatuariſcher Art, welchen man taſtend entwickelt und auf Grund fremder Formengebung kanoniſiert hatte, wird dekorativ behandelt zum Faſſadenſchmuck groſsartiger Tempelbauten, welche die Kosmogonie illuſtrieren, die Welt meditativer Sphären auf Erden darſtellen ſollen. Der Groſsartigkeit dieſer Denkmäler beſchaulicher Naturbetrachtung gegenüber geht die Geſtalt des einen groſsen Mannes durch Schematiſierung und Wiederholung ins Unendliche wieder verloren.« (*Grünwedel.*) Kann es da Wunder

[20]) Siehe: Grünwedel, A. Buddhiſtiſche Kunſt in Indien. Berlin 1893. S. 162.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nehmen, wenn die Erwähnung von Bildſäulen und eines Porträtbildes im älteſten indiſchen Schauſpiel des I. Jahrhunderts nach Chr., in der Mritſchtſchhakatika, wenn das Porträtbild in vergoldeter Bronze des Groſslama von Tra-ſhi-lhum-bo in Tibet, des *Pal-dän-ye-ſhe* (1737—79), übrigens ein Bild von lebenswahrer Auffaſſung, ganz vereinzelte Erſcheinungen geblieben ſind? Die Bildhauerkunſt muſste von Indien nach Tibet gehen, um hier aus dem Schematismus der Götterbilder, aus dem Idealporträt das Naturporträt zu ſchaffen. Von denkmalartiger Auffaſſung aber keine Spur.

52. Architektoniſche Denkmäler.

Etwas reichere Ausbeute verſpricht die architektoniſche Kunſt, ſoweit ihre Denkmäler, über deren Alter vielfach unrichtige Annahmen verbreitet ſind, erhalten ſind. Man nimmt an, daſs den Steinbau in groſsem Stil erſt König *Aſoka*, der eine erſte Glanzperiode hervorrief, gepflegt habe. Wenig iſt aus dieſer Zeit (etwa 250 vor Chr.) erhalten. Doch muſs der Denkmalgedanke zur Entwickelung gekommen ſein; denn die Gräber der Könige erhalten kugelförmige Aufbauten und Steingehege, und von *Aſoka* berichten die heiligen Schriften, daſs er 84000 Stupas im Reiche errichtet habe. Sie waren urſprünglich Königsgrabmäler und hatten ſpäter eine doppelte Bedeutung: ſie wurden einmal da errichtet, wo ein bedeutendes Ereignis im Leben eines Buddha ſtattfand, oder ſie dienten als Reliquienbewahrer. Der in ihnen wohnende Denkmalcharakter erhielt eine Bekräftigung durch die ſie umgebenden Steinzäune mit Thoren, die mit reichen bildneriſchen Darſtellungen geſchmückt wurden und durchaus die Bedeutung von Ehrenpforten hatten. Der Stil iſt der in Stein überſetzte urſprüngliche Holzſtil. Das berühmteſte Beiſpiel dieſer Art iſt die Stupa von Santſchi im Fürſtentum Bhopal, in deren Geſellſchaft noch zehn andere Stupas errichtet ſind. Die gröſste iſt von einem Steingehege mit vier auf das reichſte mit bildneriſchen Darſtellungen geſchmückten Thoren aus feinkörnigem Sandſtein umgeben. Während die Stupa ſchon zu *Aſoka*'s Zeit entſtanden iſt, alſo etwa 250 vor Chr., wird das Steingehege mit den Thoren erſt in verſchiedenen Zeiträumen des I. nachchriſtlichen Jahrhunderts errichtet. Ihre beſondere Bedeutung findet die reiche Ausſchmückung dieſer Thore, von welchen das eine ſich in einem Naturabguſs im Völkermuſeum zu Berlin befindet, durch die feſtlichen Prozeſſionen, die zu den Stupen veranſtaltet wurden.

53. Säulen.

Als einziges ausgeſprochenes Denkmal der indiſch-buddhiſtiſchen Kunſt iſt die Säule — Stambha — zu nennen. Sie wird mit ihrem glockenförmigen Kapitell unmittelbar aus Perſien eingeführt und als Inſchriftſäule in der Form des Denkmales aufgeſtellt. Das berühmteſte Denkmal dieſer Art iſt die eiſerne Säule von Delhi. Auch religiöſe Symbole, wie das buddhiſtiſche Rad, oder Löwen oder Elefanten trägt die freiſtehende Einzelſäule. Trugen die Säulen Löwen, ſo hieſsen ſie Simhaſtambhas. Ob ſie Siegesſäulen oder nur Denkſäulen waren, ſteht um ſo mehr dahin, als König *Aſoka* ſie in groſser Zahl errichten lieſs und ſie nach *Schnaaſe* Tugendſäulen — Cilaſtambha — nennt, »weil die Lehren des Buddha, die darin eingegraben ſind, den Menſchen zur Läuterung ſeines Weſens anſpornen ſollten«. Die Säulen hatten recht beträchtliche Abmeſſungen, etwa 12^{m} Höhe. Ihre Inſchriften waren gruppenweiſe nach den vier Himmelsrichtungen geordnet; oft haben die mohammedaniſchen Fürſten der ſpäteren Zeit die Säulen *Aſoka*'s durch Hinzufügung ihres Namens zu den ihrigen gemacht. *Ferguſſon* berichtet über eine Säule des *Firuz Schah*, eines Fürſten des XIV. Jahrhunderts in Delhi, welche dieſer in ſeinem Palaſt als Siegeszeichen über die beſiegten Hindus aufſtellen lieſs. Säulenreſte dieſer Art ſind noch erhalten in Allahabad, bei Bahrak und bei Mathiah und Radhia. »Daſs der Gebrauch derartiger

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Säulen vornehmlich als Ruhmes- und Siegesdenkmale noch längere Zeit fortbeſtand, kann ein ganz ähnliches Denkmal bei Bhitari, öſtlich von Benares, zeigen, welches dem König *Skandagupta* aus dem III. Jahrhundert unſerer Zeitrechnung angehört. Nach Hinwegräumung des Schuttes kam am unteren Teile des Schaftes die Inſchrift mit dem Namen dieſes Herrſchers zu Tage. Ihr Inhalt iſt ausſchlieſslich kriegeriſcher Natur.« (*Schnaaſe.*) So verſchiebt ſich allmählich die Beſtimmung der Säulen. Auch die Grottenbauten von Ellora, Elephanta u. ſ. w. haben obeliskenartige Denkſäulen, welchen der reiche bildneriſche Schmuck Denkmalcharakter zuweiſt. Im ganzen aber iſt die Ausbeute des buddhiſtiſchen Indiens an Denkmälern eine beſcheidene und entſpricht in keiner Hinſicht der Lebhaftigkeit und der künſtleriſchen Entwickelung der Dichtkunſt. —

54. Oſtaſien; Allgemeines.

Nicht viel reicher iſt die Ausbeute auch in den Ländern des ferneren Oſtens. Im Mittelpunkte der oſtaſiatiſchen Kultur ſteht die chineſiſche. Japan, Korea, Tibet, Kambodja, Anam, Siam, Birma und alle Mongolen bis an die untere Wolga fallen in den Ausſtrahlungskreis der chineſiſchen Kultur, und »zugleich ſtrahlten im Lauf der uralten Geſchichte, die über ganz Aſien hinging, Beziehungen aus dem fernſten Süden und Weſten, aus Indien, Perſien, Griechenland und dem Reich der Römer« in den chineſiſchen Kulturkreis zurück. Es wirkt die alte Kultur der Chineſen und ihre Kunſt »als etwas ganz Groſses, zeitlich und räumlich Gewaltiges in der Menſchheit«. (*Max Buchner.*) Für unſer engeres Gebiet aber ergibt ſich aus einer ſolchen Kultur doch verhältnismäſsig wenig, obgleich die Chineſen eine ununterbrochene Geſchichtsſchreibung von vier Jahrtauſenden haben und obgleich ihre künſtleriſchen Hervorbringungen nicht wie bei den alten Völkern des Mittelmeerbeckens aus Ruinen und Gräbern wiedererweckt werden müſſen, ſondern zum groſsen Teil noch als wirklicher Beſitz eines lebenden Volkes gelten können. »Die Chineſen haben nie aufgehört, ihre eigene Geſchichte zu ſchreiben, und uns damit ein Denkmal ihrer Kulturentwickelung von den früheſten Zeiten hinterlaſſen, wie es ſich einheitlicher für einen ſolchen Zeitraum bei keiner Nation des Weſtens wiederfindet. Nicht nur chineſiſche Geſchichte wird uns darin mitgeteilt, ſondern vor allen Dingen auch die der umgebenden Völker Aſiens von den Geſtaden des Stillen Ozeans bis an die Grenzen des Saſſanidenreichs.« (*Friedrich Hirth.*) Bei dieſer Sorgfalt in der Verzeichnung der geſchichtlichen Ereigniſſe fällt es um ſo mehr auf, daſs die Chineſen kein Nationalepos beſitzen, obgleich im Laufe der Jahrtauſende mehr als 20 Dynaſtien in der Beherrſchung des Landes abgewechſelt und ereignisvolle Zeitläufe den normalen Gang der Entwickelung unterbrochen haben. Und wie die Litteratur die Vorläuferin der bildenden Kunſt iſt, ſo iſt das Epos der Vorläufer des Denkmales; ſo erklären ſich die nur beſcheidenen Denkmalreſte. Vielleicht iſt dieſe Erſcheinung zurückzuführen auf den mangelnden Individualismus in der chineſiſchen Volksentwickelung und auf die eigenartige geſellſchaftliche Stellung der chineſiſchen Volksklaſſen, bei welcher nur Gelehrte, Ackerbauer, Handwerker und Kaufleute unterſchieden werden, bei welcher bevorzugte Geſellſchaftsklaſſen im abendländiſchen Sinne nicht vorkommen und der Einfluſs nur mit einem Amte erworben werden kann. Es gibt nur eine Ariſtokratie der Aemter, keine Ariſtokratie herrſchender Familien im Sinne hiſtoriſcher Tradition. So konnten ſich denn etwaige Denkmalbeſtrebungen im abendländiſchen Sinne nicht zunächſt an die Perſönlichkeiten der höchſten Kreiſe knüpfen und mit der fortſchreitenden Individualiſierung der Geſellſchaft auch in die Volkskreiſe eindringen. Das war um ſo weniger der Fall, als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wir die charakteriſtiſche ſoziale Erſcheinung verzeichnen können, daſs dem Chineſen ſogar ein Aufſtandsrecht gegen Tyrannen anerkannt iſt. Aus alledem ergibt ſich hier eine völlige Verſchiebung der individualiſtiſchen Beurteilung gegenüber dem Abendlande, welche noch durch die zahlreichen fremden Einflüſſe kompliziert wird, welche in den erſten Jahrhunderten nach Chr. ſchon ſich bemerkbar machen.

55. Fremde Einflüſſe.

Friedrich Hirth weiſt darauf hin, daſs, wenn heute ein Forſcher die chineſiſche Kultur zu analyſieren hätte, er bei jeder einzelnen Erſcheinung, ſei es auf dem Gebiete der Kunſt, des Handwerks und der Induſtrie oder der Volksgebräuche zu unterſcheiden habe »zwiſchen autochthonen, d. h. urſprünglich chineſiſchen Elementen und ſolchen, die durch fremde Einflüſſe entſtanden ſind. Die Eröffnung der zentralaſiatiſchen Wege durch den Kaiſer *Wu-ti* war das Signal zu einem allgemeinen Umſchwung.« Römiſche, griechiſche und weſtaſiatiſche Einflüſſe haben in den Blütezeiten jener Kulturen bei der Entwickelung der chineſiſchen Kunſt eine groſse Rolle geſpielt. Inwieweit das auch bei unſerem Gebiete ſtatthatte, iſt ſchwer nachzuweiſen, da Steindenkmäler mit gröſseren bildlichen Darſtellungen äuſserſt ſelten ſind. Doch laſſen Skulpturfragmente, welche in den Grabkammern am Hügel Wu-tſchï-ſchan in der Provinz Shan-tung gefunden wurden und zu einer Gruppe von Skulpturen gehören, welche bereits im XII. Jahrhundert wieder entdeckt wurden — *Hirth* ſetzt die Entſtehung der Ueberreſte an den Anfang bis zur Mitte des II. Jahrhunderts nach Chr. —, auf eine ausgeſprochene Thätigkeit nach der Richtung der Grabſkulpturen ſchlieſsen. In ausführlicher Weiſe hat ein franzöſiſcher Sinologe, der Profeſſor *Edouard Chavannes*, in einem 1893 in Paris erſchienenen Werke »*La ſculpture ſur pierre en Chine au temps des deux dynaſties Han*« darüber gehandelt. Die Darſtellungen ſind Flachreliefs, zu welchen Maler die Entwürfe anfertigten. In den Biographien bekannter chineſiſcher Maler jener Zeit wird berichtet, daſs ſie ſich mit der Herſtellung von Grabdenkmälern beſchäftigten. Die Darſtellungen erinnern vielfach an weſtaſiatiſche Einflüſſe. »Pferde und Wagen, ſowie einzelne andere phantaſtiſche Figuren könnten in letzter Linie auf Muſter zurückgehen, die bei dem bis dahin nur zeitweiſe unterbrochenen Verkehr mit den baktriſchen Grenzländern in Geſtalt von Kunſtwerken irgendwelcher Art aus Weſtaſien nach China gelangten.« Wenn auch *Hirth* dieſen Gedanken als Hypotheſe ausſpricht, ſo hat er doch viel Wahrſcheinlichkeit für ſich. Das beweiſt auch die ſtarke Einführung römiſcher und griechiſcher Erinnerungen nach China. Ueber letztere ſchrieb *Heinrich Bulle* in einem Aufſatze »Chineſiſche und griechiſche Kunſt«[21]. Intereſſant aber iſt, daſs Griechenlands und Roms Kultur und Kunſt nicht in ihren Urſprungsländern aufgeſucht wird, ſondern die kleinaſiatiſchen und nordafrikaniſchen Kolonien ſind die Ausſtrahlungspunkte gegen China. Die Hauptſtädte des Landes Ta-ts'in, wie die Chineſen das ihnen durch ſeine politiſche Macht imponierende römiſche Reich nannten, ſind nicht Rom oder Byzanz, ſondern Antiochia und Alexandria.

56. Grabmal.

Zweifellos ſind aus dieſer weſtlichen Kulturverbindung auch Einflüſſe auf das Denkmalweſen hervorgegangen; darauf laſſen ſchon die dromosartigen Anordnungen von Menſchen- und Tierfiguren, wie ſie bei vielen Grabmalbauten, insbeſondere den *Ming*-Gräbern, dem Grabe des *Confucius* u. ſ. w. vorkommen, ſchlieſsen. Bei der verhältnismäſsig beſcheidenen Befähigung der chineſiſchen Architekten für monumentale Bildungen dürfte der Grabmalbau der Zweig der raumgeſtaltenden künſtleriſchen Thätigkeit ſein, welcher für unſer Denkmalgebiet die meiſte Bedeutung hat.

[21] In: Beilage zur Allg. Zeitg., 20. Febr. 1897, Nr. 41.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wie im ganzen Orient ist auch in China das eigentliche Denkmal das Grabmal, in reichster Form durch die Herrscherfamilien ausgebildet, wie die *Ming*-Gräber bei Nanking zeigen. Diese und andere ähnliche Gräber sind in ihrer Anlage so umfangreich, dass sie an den monumentalen Reichtum der ägyptischen Tempelanlagen erinnern. Das Grabmal ist dabei in mancher Beziehung abhängig von der Form der indischen Stupa, und es entspricht diese Abhängigkeit westlichen Einflüssen im weiteren Sinne. Bemerkenswert ist, dass in den buddhistischen Völkergebieten das Grabmal eine solche Bedeutung erlangt, dass es vielfach dem Tempelbau vorangeht und gleich diesem zur Versammlungsstätte bei Kultübungen wird. Diese Bedeutung teilt es mit den frühchristlichen Katakombenanlagen des Abendlandes. Die *Mahaprasât*-Pagode und die Pagode des *Wât-Tschang* in Bangkok sind zugleich königliche Grabstätten, die bei ihrer gottesdienstlichen Bestimmung den Charakter der Denkmalkirchen annehmen.

57. Chinesische Skulptur.

Nach *Friedrich Hirth*[22]) darf man es als Regel betrachten, dass bei den orientalischen Völkern bildende Kunst und Litteratur selten ineinandergreifen, so dass die letztere wenig zum Verständnis der ersteren beiträgt. Wenn dies nun auch bei der chinesischen und japanischen Litteratur nicht in diesem Masse zutrifft, so sind doch gleichwohl diese Quellen wenig ergiebig, und wir sind auf die Reste angewiesen. Diese aber sind spärlich. In China war die Skulptur immer im Dienste der Architektur oder des Grabmales, also nicht oder nur wenig selbständig. Da nun verschiedene Dynastien beim Antritt der Regierung nichts Eiligeres zu thun hatten, als die Denkmäler der Vergangenheit, Paläste, Türme, Bogen, Portale, Tempel und Grabbauten zu zerstören, so erklären sich hieraus die geringen Ueberreste. In Reliefs von einem Palais in Hiao-t'ang-chan in der Provinz Shan-tung, aus dem XI. Jahrhundert vor Chr. stammend, ist der Versuch unternommen, die assyrischen Königsreliefs nachzuahmen. Die grossen Buddhastatuen von Hang-tchu und Sin-tchang von über 12 und 20 m Höhe aus dem VIII. Jahrhundert nach Chr. sind seltene Beispiele denkmalartiger Auffassung. Dasselbe ist der Fall bei den schon erwähnten Figurengalerien der *Ming*-Gräber (1420) oder der Grabmäler der *Thsing*-Dynastie (1644), beide in der Umgebung von Peking. Sie legen Zeugnis ab von einer gewissen Grösse monumentalen Empfindens. In erhöhtem Masse zeigt sich dies bei den aus Indien übernommenen Stupas, den kuppelartigen Grabbauten, zu welchen wie dort grosse triumphbogenartige Portalbauten führten. Diese Portalbauten nehmen in dem zeremoniellen Religionsleben hier eine ähnliche Stellung ein, wie die Triumphbogen im öffentlichen Leben der Römer. Erinnert sei an den dreiteiligen Portikus des Tempels des *Confucius* in Peking[23]), wie an den fünfteiligen Eingang zu den *Ming*-Gräbern[24]).

An westasiatische Einflüsse knüpft die Form der Miaohs oder Ehrendenkmäler für hervorragende Tote an. Auf einem rechteckigen oder quadratischen erhöhten Baukörper, zu welchem auf allen vier Seiten Freitreppen hinaufführen und dessen Rand von einer Brüstung umgeben ist, steht eine Art Tempel, meist zentral angelegt, welcher einen Sarkophag enthält, über dem eine Götterstatue thront. Ein Denkmal dieser Art erhebt sich am Abhange des Wau-schôn-schan, wie die *Ming*-Gräber von reicher Vegetation umgeben.

22) Chinesische Studien. München u. Leipzig 1890.
23) Siehe: Paléologue, G. M. *L'art chinois.* Paris 1888. S. 87.
24) Siehe ebendas., S. 128.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die abendländiſchen Einflüſſe ſetzen ſich ſelbſt auf die ſüdoſtaſiatiſche Inſelgruppe des malayiſchen Archipels fort. So findet ſich auf einem chineſiſchen Begräbnisplatze in Batavia der Dromos aus Menſchen- und Tierfiguren; es finden ſich obeliskenartige Bildungen mit oſtaſiatiſcher Abwandelung u. ſ. w.

Die zahlloſen Kult- und anderen Figuren, wie, um nur einige zu nennen, die ſitzenden Bronzefiguren Buddha's im Aſakuſapark zu Tokio, die Buddhafiguren von Nara, dann die Löwengruppen an der Löwenſtraſse in Kioto u. ſ. w. ſind entweder nicht im engeren Sinne als Denkmalſtatuen aufzufaſſen oder ſtehen doch ſo erheblich hinter dem Grabdenkmal zurück, daſs ſie bei dieſer überſichtlichen Betrachtung nur flüchtig in Frage kommen.

58. Japan. Mit der Erwähnung der vorſtehenden Gruppen haben wir uns ſchon auf das Gebiet Japans begeben. Wir können dies unbedenklich thun. »Die japaniſche Kunſt als ein Ganzes iſt wie ein anmutiger Thalgrund, den ein Gebirge bewäſſert, das überall in dieſen Thalgrund hineinragt, das wir als groſse Maſſe erſt von ihm aus erblickten. . . . Dieſes Gebirge iſt die chineſiſche Kunſt. . . . Das zufällig uns ſchon bekanntere Japan iſt nur ein Teil der weiten Gebiete, deren Kunſt und Kultur von China ausſtrahlt.« (*Max Buchner.*) Und doch iſt ſie wieder verſchieden; darauf deutet ſchon die ungleiche Aufnahme weſtlicher Kultureinflüſſe. Der Gedanke eines gewaltigen Pferdedenkmales aus Dankbarkeit für die Dienſte des Pferdes im Kriege und für ſeine volkswirtſchaftliche Bedeutung wäre in China noch nicht möglich. Auch ſchon die hiſtoriſche Entwickelung muſste ungleiche Kulturverhältniſſe erzeugen. Denn während Japan in mehr als tauſend Jahren eine ruhige inſulare Entwickelung durchmachen konnte, die freilich vielfach durch feudale Kämpfe unterbrochen wurde, die aber niemals einen Wechſel der heute noch regierenden Dynaſtie ſah, ſind über das Rieſenreich der Mitte 21 Dynaſtien dahingegangen, und jeder Wechſel hat das Reich bis auf den Grund erſchüttert. Daher mag es kommen, daſs ſchon ſeit dem frühen Mittelalter die chineſiſche Kultur abwärts ging und in einen allmählichen Rückſchritt verfiel, den auch die berühmte *Ming*-Dynaſtie nur aufhalten, aber nicht unterdrücken konnte, und der ſchlieſslich zu dem für China demütigenden Friedensſchluſs von Schimonoſeki (1897) führte. Im Gegenſatze dazu hat ſich die japaniſche Kultur friſch erhalten und konnte in der zweiten Hälfte unſeres Jahrhunderts jene merkwürdige Moderniſierung durch freie Aufnahme weſtlicher Einflüſſe vornehmen.

Damit ſei das aſiatiſche Gebiet des Buddhismus verlaſſen. —

6. Kapitel.

Griechiſches Altertum.

59. Thronkultus. Die Entwickelung des griechiſchen Denkmales hat die Entwickelung des griechiſchen Epos zur Vorausſetzung. Die erſten Arbeiten einer monumentalen Kunſt heften ſich an das Kultbild, und wo ſelbſt dieſes noch nicht beſteht, wie im mykenäiſchen Zeitalter, da findet ſich auch das Denkmal noch nicht. Der Thronkultus, über den uns aus dem früheſten Altertum berichtet wird, für welchen Beiſpiele ſich in den Volksgräbern von Tiryns, Mykenä u. ſ. w. finden, in Bezug auf welchen uns von *Xerxes* berichtet wird, daſs er auf ſeinem Zuge gegen Griechenland einen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

leeren Thron für den Sonnengott mitführte, den kein Sterblicher beſteigen durfte, und welcher endlich in der Bundeslade der Juden auf dem Exodus wieder nachzuweiſen ſein dürfte, deutet auf einen bildloſen Kultus hin. Der Archäologe *Wolfgang Reichel* hat in ſeiner Schrift: »Ueber urhelleniſche Götterkulte« (Wien 1897) den Urſprung der Sitte des bildloſen Thronkultus auf die Felsthrone zurückgeführt, die, in den natürlichen Felſen gehauen, auf der Inſel Chalke bei Rhodos, auf Thera, in Phrygien u. ſ. w. erhalten ſind. Das berühmteſte Beiſpiel iſt der von *Humann* entdeckte Thron des Pelops auf dem Sipylos. Auf den Berghöhen wurden die unſichtbaren Götter verehrt; dieſem Kultus begegnen wir bei *Homer* und ſelbſt noch bei den Juden, wenn von dieſen in der Bibel berichtet wird, daſs ſie Jehovah oder Jahwe auf dem Sinai anbeteten. Auf den Wanderungen der Völker tritt an die Stelle des Felſenthrones ein Thron aus Holz, mit Metallblech beſchlagen, und er bleibt lange Zeit das alleinige Kultusdenkmal. Erſt nach Verlauf längerer Zeit wird dieſes mit einem ungeſchlachten Kultbilde bereichert. Der amykleiſche Apollo des *Pauſanias* beſtand wahrſcheinlich urſprünglich aus einem Grabmal mit dem Götterthron, zu welchem erſt ſpät und unorganiſch die Apolloſtatue hinzukam. Dieſen bildloſen Kultus nimmt *Reichel* für die mykenäiſche und die ſcharf von ihr geſchiedene homeriſche Periode an. Dann erſt tritt an die Stelle der anikoniſchen oder bildloſen Periode die ikoniſche, die Periode der Götterbilder; die unbearbeiteten Steine, Pfeiler, Säulen, die Balken und Bretter heiliger Bäume, welche an die göttliche Gegenwart erinnern ſollten und ſomit die erſten Beiſpiele für das Denkmal ſind, werden durch die menſchlich geſtalteten Götterbilder erſetzt.

60. Einfluſs des Epos.

Es waren, bereits im VII. Jahrhundert vor Chr. in den griechiſchen Städten als ein beſonderer Kunſtzweig gepflegt, ebenſowenig ſtatuariſche Kunſtwerke, wie viele der mittelalterlichen und ſpäteren Heiligenbilder; aber ſie unterſtützten die Phantaſie, und als zu ihnen noch das lebendige Epos trat, da war der Boden für die Entwickelung der plaſtiſchen Denkmalkunſt vorbereitet. »Das Epos mit ſeiner Plaſtik in Mythologie und Sagengeſtaltung, mit ſeiner Durchbildung göttlicher und menſchlicher Charaktere hat der bildenden Kunſt ſo ſehr vorgearbeitet, daſs man *Homer* mit gröſserem Recht den Begründer der plaſtiſchen Götterwelt der Griechen nennen könnte, als ihn *Herodot* als Schöpfer der nationalen Mythologie und Götterlehre bezeichnet. Und zwar hat das Epos der bildenden Kunſt ſowohl formal wie in Beziehung auf die Gegenſtände der Darſtellung mächtig vorgearbeitet, formal, indem es jene vollendet menſchliche Götterwelt ſchuf, jene Göttercharaktere und Göttergeſtalten, welche die fernen Jahrhunderte der Blütezeit der Kunſt plaſtiſch nachzuſchaffen thätig und allerdings auch erſt ſie befähigt waren, jene in reiner Menſchlichkeit übermenſchlichen Göttertypen. Den Gegenſtänden nach hat aber das Epos der bildenden Kunſt vorgearbeitet, indem es die unendliche Fülle des Sagenſtoffes in poetiſch verklärter Geſtalt weithin durch die griechiſchen Stämme und Städte verbreitete, einen Stoff, der der bildenden Kunſt zur unerſchöpflichen Fundgrube wurde«[25]). Dem kurzen Heldengeſang von den »Ruhmesthaten der Männer« bei Feſten und fürſtlichen Mahlen folgte durch die äoliſchen und joniſchen Griechen aus den Traditionen der kleinaſiatiſchen Sängerfamilien und Rhapſoden das längere epiſche Gedicht, bis dieſes um 900 vor Chr. in der Ilias und der Odyſſee, welche den Namen des *Homeros* tragen, die höchſte Blüte erlebt.

61. Heroenverehrung.

Der Einfluſs *Homer*'s — ich ſehe ab von der bekannten Streitfrage und faſſe die

25) Siehe: Overbeck, J., Geſchichte der griechiſchen Plaſtik. Leipzig 1869. Bd. I, S. 62 ff.

aus den sog. homerischen Dichtungen hervorgegangenen künstlerischen Aeußerungen als die einer harmonischen Individualität auf — auf seine Mit- und Nachwelt war ein ungeheurer. Die von ihm geschaffenen Gestalten der Götter und Heroen dienten der bildenden Kunst als typische Vorbilder; die Heldenverehrung wurde zu einer Nationaleigenschaft und bereitete dem Denkmal einen fruchtbaren Boden. Das homerische Zeitalter wurde das heroische oder Heldenzeitalter. Bei den Epikern nach *Homer* beginnt allmählich die göttliche Verehrung der Heroen unter Anknüpfung an die Stätten und Denkmäler der heroischen Vorzeit, insbesondere der Grabmäler. Nach und nach ging die Sitte der Heroenverehrung auf geschichtliche Persönlichkeiten über, wie auf die Kämpfer von Marathon, bei den Thermopylen, auf um das Staatswohl früh verdiente Männer, wie *Harmodios* und *Aristogeiton*, und wird schließlich auch auf Lebende übertragen, wie auf *Lysander*, welchem man göttliche Verehrung bei Lebzeiten zubilligte. Mit dem Eindringen orientalischer Einflüsse unter *Alexander dem Großen* kam die Unsitte der göttlichen Verehrung der Herrscher immer mehr auf, wurde an den Höfen griechischer Fürsten im Orient, wie bei den Seleukiden und Ptolemäern, zu einem unwürdigen Kultus entwickelt und als Kultuszeremoniell auch nach Rom übertragen. Doch davon später.

62. Entwickelung des Denkmalgedankens.

Es ist als eine der zahlreichen Eigenschaften, welche die Hellenen zu ihrem die alte Welt beherrschenden Berufe befähigten, die psychische Vorliebe für Denkmäler festzustellen. Diese Veranlagung wird durch die Entwickelung und rhapsodische Ausbreitung des Heldengesanges so gestärkt, daß sie sich im Laufe der Zeit zu einem wenn auch imponderabilen, so doch nicht zu unterschätzenden politischen Moment entwickelte. Entwickelung der politischen Verhältnisse und Entwickelung der Kunst der Denkmäler gehen Hand in Hand. Wenn man von der frühesten Periode, wie sie uns durch die Funde auf der Insel Thera (Santorin), deren Entstehung auf etwa 2000 vor Chr. angesetzt wird, entgegentritt, absehen, einer Periode, die jedenfalls eine anikonische war, so eröffnet uns die mykenäische Kultur, die etwa um 1450—1250 vor Chr. bestanden hat, in den Kuppel- und den Schachtgräbern auf der Akropolis von Mykenä, im Grabe beim Heräon von Argos, in den Gräbern von Orchomenos in Böotien, Volo in Thessalien, Menidi in Attika, ferner in den Felsengräbern von Mykenä, Spata in Attika, von Nauplia und von Matrensa die ersten Ausblicke auf ein entwickeltes Bedürfnis nach einem Gedächtnismale. Daran ändert der Umstand nichts, daß an den Werken kleinasiatische Traditionen zum Ausdruck kommen und nach der Sage lykische Werkleute an ihnen beschäftigt waren. *Thiersch* wies dann geschichtlich nach, daß zunächst unter dem Einfluß der Sagenpoesie und in weiterer Entwickelung unter dem Einfluß des Epos das Bedürfnis nach Bildern erwachte, welche die Gottheit darstellten, und daß dieses Bedürfnis bald an die Stelle der rohen Gegenstände der anikonischen Periode vollständige Götterbilder setzte. Es entstehen die Xoana, die hölzernen Götterbilder, vor *Dädalos* formlos, nach ihm formgewandter. In diese Zeit können die frühesten Anfänge des figürlichen Denkmales verlegt werden; »denn die älteste griechische Darstellung der Menschengestalt ist durchaus naturalistisch und unterscheidet zwischen Göttern und Menschen so wenig, daß sie ein Schema der nackten Mannesgestalt für den Gott, den Athleten und die Bildnisstatue auf dem Grabe verwendete« (*Overbeck*). Das Epos selbst nimmt nur ganz vereinzelt auf Götterbilder Bezug; in der Ilias und in der Odyssee wird nur ein einziges Götterbild, die troische Athenastatue, der die Weiber ein Gewand auf die Kniee legen, genannt. Trotz-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem mufs angenommen werden, dafs fchon im VII. Jahrhundert hölzerne Rundbilder gefertigt wurden und eine Kunft begann, die im VI. Jahrhundert weiter entwickelt wurde und erftarkte. Dabei fchöpfte der Künftler die Motive ebenfowohl unmittelbar aus der Sagenpoefie, wie er fie der bildlichen Ueberlieferung nachbildete. Es entfteht nun im Zeitalter des *Bathykles* von Magnefia, um 580—540, ein Werk, in welchem fich der Denkmalgedanke als eine wefentliche Fortbildung darftellt. Es ift der Thron des 30 griechifche Ellen oder etwa 15 m hohen amykläifchen Apollo, den *Bathykles* berufen wurde, anzufertigen. Das Koloffalbild ftand auf einer altarförmigen Bafis, welche das Grab des *Hyakinthos* eingefchloffen haben foll, zu welchem eine eherne Thür führte. Das Bild war fomit Kultbild und Denkmal zugleich; auf letzteren Umftand deuten auch die zahlreichen heroifchen Scenen, mit welchen *Bathykles* den Thron fchmückte. Diefe Scenen ftellen die Heldenverherrlichung dar.

Als die anikonifche Periode im Kultus überwunden war, da traten, wie erwähnt, neben den Götterbildern auch die Denkmäler der göttlich verehrten Heroen auf; den Uebergang dazu bildeten die Gruppen von Götterftatuen, die, vom Tempel losgelöft, felbftändige plaftifche Werke waren. So wird von *Pythagoras von Rhegion*, der um 480 vor Chr. arbeitete, berichtet, dafs er ein Götterbild, den Apollon Pythoktonos, Apollo im Kampfe gegen die Pythosfchlange, gearbeitet habe. Das Bild war zweifellos kein Tempelbild, fondern eine freie, unabhängige Gruppe, welche den Uebergang zu den halb göttlich, halb profan verehrten Heroenbildern bildete.

Einen weiteren Schritt in der Entwickelung, das frühe Auftreten des präfentativen Bewufstfeins, welches den Hauptinhalt des Denkmalgedankens bildet, bezeichnend, ftellen die etwa 10 bis 20 Olympiaden fpäter wie der Thron des amykläifchen Apollo anzufetzenden fitzenden Statuen der Prozeffionsftrafse vom Hafen Panormos nach dem Heiligtume des didymäifchen Apollon bei Milet dar (Olympiade 50 bis 60). Es find männliche und weibliche Geftalten, fitzend, archaïfch bewegungslos, deren Urbilder ihre Bildnisftatuen dem altberühmten Orakelheiligtume geweiht haben. Das intereffanteftе Merkmal diefer Statuen für uns find die denfelben beigefügten Infchriften, wie: »Ich bin *Chares, Kleifis* Sohn, Archon von Teichiufa. Ein Weihgefchenk an Apollon.« Präfentativer und felbftbewufster hätte fich auch *Colleoni* feine Denkmalinfchrift nicht verfaffen können, als er dem Rate von Venedig die Goldgulden zur Errichtung des Denkmales fchenkte.

In den frühen Zeiten, in welchen die Völker um ihre Wohnfitze kämpfen oder die Erhaltung der Stammesgemeinfchaft zu verteidigen haben, bilden die Siegeszeichen wertvolle Denkmäler der Erinnerung. Unter den Nikeftatuen der Frühzeit ift die delifche Nike ein Hauptwerk. In Olympia wird um diefe Zeit das Schatzhaus der Megarer errichtet als Weihgefchenk für einen Sieg derfelben über die Korinther, und es erhält ein Giebelrelief mit dem Kampfe der Götter gegen die Giganten. Alfo allenthalben Kampf, Sieg, durch Siege geftärktes Selbftbewufstfein, Entwickelung des Individuums, Hervortreten desfelben aus einer gröfseren Gemeinfchaft. Der Mythus und das Epos geben vielfach die Gedanken für die Kunftwerke; neben den Heroenftatuen erfcheinen fchon die Künftlerporträts, wie die Statuen des *Theodoros* von Samos und des kretifchen Künftlers *Cheirifophos*.

In diefe Zeit fallen auch die Anfänge der Darftellung der olympifchen Sieger. Nachdem in den Heimatftädten der Sieger fchon früher Siegerftatuen aufgeftellt worden waren, gelangen diefelben um die 60. Olympiade (um 540 vor Chr.) nach *Paufanias*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch in Olympia zur Aufstellung. Aus dieser Periode wird berichtet, dass ein Bild des Arion auf dem Delphin von dem Dichter und Musiker selbst auf Kap Tänaron errichtet wurde, und *Herodot* erzählt, dass die Argiver um Olympiade 50 die Statuen der berühmten guten Söhne *Kleobis* und *Biton* nach Delphi weihten. Das sind die vereinzelten, scharf hervortretenden Beispiele einer Zeit der Anfänge, sowohl in soziologischer und psychischer, wie auch in künstlerischer Beziehung. Die Kunst der 50. und des Anfanges der 60. Olympiade gibt dem Individuum die Freiheit und die Kraft, die Tradition zu freier Entfaltung zu durchbrechen. Indessen ist bei allen den Denkmälern dieser früheften Epoche bis zu den Aegineten und darüber hinaus doch kaum von Kunst in unserem heutigen Sinne des Wortes zu sprechen. Sie muten uns fremd, ungebildet, unbeholfen an, und wenn sie für uns eine Bedeutung haben, so ist es nur die Bedeutung als Glieder einer Kette, die von den Uranfängen bis zur Vollendung leitet. Wir versuchen diesen Bildungen näher zu treten, indem wir die äusseren und inneren Bedingungen ihrer Entstehung uns klarlegen, indem wir die Einflüsse erkennen, als deren Ergebnisse die Eigentümlichkeiten der Werke zu betrachten sind. »Es ist unnötig, nachzuweisen, was jeder Verständige von selbst begreift, dass erst mit dem Augenblicke, wo das unklare Staunen, mit dem die Muster der griechischen Kunst jedes nur halbwegs empfängliche Gemüt unmittelbar erfüllen, in die bewusste Bewunderung übergeht, in die Bewunderung, die sich ganz hingeben kann, weil sie nicht zu fürchten braucht, durch subjektives Gefallen misleitet zu werden, dass erst mit diesem Augenblicke der Erkenntnis der wahre und volle Genuss des Herrlichsten der Kunst beginnt.« Mit der Kunst der Barbaren im antik griechischen Sinne gemessen, mit den Werken der Aegypter, Assyrer und Phöniker verglichen, besitzen bei aller Anerkennung der Grösse der Auffassung, die wir bei den Aegyptern und Assyrern schätzen, die Werke der Griechen allerdings einen Vorsprung, welcher einen unbedingten Verehrer der klassischen Archäologie wie *Overbeck* immerhin zu dem etwas überschwenglichen Satze hinreissen konnte: »Die Griechen . . . sind das eigentlich und wesentlich künstlerische Volk; die griechische Kunst ist Kunst im höchsten und spezifischen Sinne und gilt deshalb sehr erklärlicherweise als Inbegriff und Summe dessen, was das Altertum auf diesem Gebiete menschlichen Schaffens vermochte«[26]. Wir denken heute etwas objektiver darüber, und insbesondere das Gebiet der Denkmäler weist grösere Leistungen in der späteren römischen, als in der früheren griechischen Zeit auf. Gleichwohl bereitet die in unserer Betrachtung nunmehr folgende Periode, die etwa die Zeit von Olympiade 65 bis 80 umfasst, jene Blütezeit der griechischen Kunst vor, in welcher diese wohl »Kunst im höchsten und spezifischen Sinne« des Wortes genannt werden kann.

63. Blütezeit.

»Im Anfang der Periode finden wir in Griechenland noch die ältere Tyrannis blühend, *Polykrates* auf Samos (bis Olympiade 64, 2. 522), die Peisistratiden in Athen (bis Olympiade 67, 2. 510), die Gewaltherrscher der sizilischen Städte Akragas, Himera, Gela, Syrakus als Förderer der Pracht und Kunst. Dennoch sind dies meistens nur die Ausläufer der früheren Zeit, während in der neuen mancherlei politische Umwälzungen im aristokratischen und republikanischen Sinne gleichzeitig auftreten und mit der wachsenden politischen Machtstellung und Bedeutsamkeit der grösseren Staaten, mit grosartig erweitertem Handelsverkehr und der Blüte der kleinasiatischen und der Inselstädte, sowie Korinths, Kerkyras und Aeginas, denen durch die Ver-

[26]) Siehe: Overbeck, a. a. O.

treibung der Peiſiſtratiden, von der *Herodot* (5, 87) den Aufſchwung datiert, Athen zur Seite tritt. In der Litteratur war dies die Zeit der ausgebildeten Lyrik des äoliſchen und doriſchen Stammes, die das an Altersſchwäche verſtorbene Epos verdrängt hatte, zugleich die Zeit der Anfänge der Tragödie, die unter des *Thespis* Führung Olympiade 61. 536 bis 532 zuerſt auftritt. Bald darauf (Olympiade 63, 3. 525) wurde *Aeſchylos* geboren, nächſt ihm *Pindar* (Olympiade 65, 3. 517), neben denen der ältere (Olympiade 56, 1. 556 geborene) *Simonides* wirkt, ſo daſs die in dieſer Zeit zu reifen Männern wurden, in deren Werken ſich die kommende groſse Zeit ſpiegeln ſollte. Mittlerweile begann von Oſten her das Ungewitter des perſiſchen Krieges aufzuziehen; der Olympiade 72, 1. 500 vor unſerer Zeitrechnung erfolgte Aufſtand der joniſchen Städte gegen die Perſer wird Olympiade 72, 1. 492 niedergeworfen, und gleichzeitig beginnen die Rüſtungen gegen Hellas. . . . 490 endet der erſte Zug der Perſer in der Schlacht bei Marathon, 480 und 479 wird die Kraft der Barbaren bei Salamis, Platää und Mykale gebrochen. *Perikles'* Verwaltungsantritt Olympiade 79, 4. 460 bringt in der Politik, *Sophokles'* erſter Sieg Olympiade 77, 4. 468 in der Litteratur und *Phidias'* Herrſchaft über die bildende Kunſt Athens etwa gegen Olympiade 80. 460 in dieſer die neue Periode zu unbeſtrittener Geltung.« (*Overbeck.*)

Es liegt auf der Hand, daſs in einer ſo ereignisreichen Zeit das, was früher nur als dünnes Rinnſal dahinfloſs, nunmehr als ein breiter Strom daherrauſcht. *Agelaidas* arbeitet um 520—504 vor Chr. neben Einzelſtatuen olympiſcher Sieger Siegesviergeſpanne mit den Statuen des Siegers und ſeines Wagenlenkers; der Umfang der Gruppen der Weihgeſchenke wird durch die Zahl der Figuren vergröſsert, wie bei desſelben Künſtlers Weihgeſchenk der Tarentiner, welches aus Anlaſs eines Sieges über die Meſſapier in Delphi aufgeſtellt wurde. Ein Siegesweihgeſchenk, welches der argiviſche Künſtler *Ariſtomedon* für Delphi arbeitete, beſtand aus einer Gruppe der Feldherrn der Phokier und ihrer Heroen, welche über die Theſſaler geſiegt hatten. *Hieron* von Syrakus beſtellt bei *Onatas* ein Viergeſpann, das in Olympia aufgeſtellt wird. Aus 10 Figuren, die Griechen vor Troja darſtellend, beſteht das Weihgeſchenk der Achäer nach Olympia, das *Onatas* gleichfalls anfertigte. Während die Sitte der Schenkung eherner Viergeſpanne beibehalten wird, erhält *Anaxagoras* den Auftrag, aus der Beute der Schlacht von Platää (479) einen koloſſalen ehernen Zeus für Olympia zu machen. In dieſer Zeit wird auch das eherne Löwendenkmal unter der Halle der Propyläen in Athen aufgeſtellt, welches *Amphikrates* zum Andenken an die verſchwiegene Geliebte des *Harmodios* ſchuf. Auch die erſten Pferdedarſtellungen werden in Athen aufgeſtellt: die Erzbilder der vier Stuten, mit welchen Kimon drei olympiſche Siege errungen hatte. Etwas ſpäter, vielleicht erſt unter *Perikles*, wird auf der Akropolis von Athen ein ehernes Viergeſpann als Triumphdenkmal eines Sieges der Athener über die Böoter und Chalkideer aufgeſtellt. Nunmehr entſteht auch durch *Kritios* und *Neſiotes* die Gruppe der Tyrannenmörder *Harmodios* und *Ariſtogeiton*; in ihrer heldenhaften und triumphierenden Kraft, in ihrem monumentalen Fluſs wird ſie die Grundlage für das Werk des *Phidias*. Ungemein zahlreich und mannigfaltig in der Form ſind die bildneriſchen Denkmäler, welche als Siegerſtatuen, Weihgeſchenke, Triumphzeichen in dieſer Periode an den heiligen Stätten aufgeſtellt werden. Nunmehr treten auch die figürlichen Stelen als Grabdenkmäler auf, als die berühmteſten unter ihnen die Grabſtele des *Ariſtion*, ein Werk des *Ariſtokles*, und die in Orcho-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

menos gefundene naxifche Stele des *Alxenor*. In Kleinafien wird auf der Grenze des VI. und V. Jahrhunderts das fog. Harpyienmonument von Xanthos als ein vierfeitiger, 6 m hoher Kalkfteinblock mit figürlichem Fries und krönendem Gefimfe aufgerichtet und damit eine neue, afiatifche Form in das Denkmalgebiet eingeführt. Das in Dresden erhaltene dreifeitige Marmorpoftament mit reichen figürlichen Füllungsreliefs ift ein Beifpiel dafür, wie man koftbare Dreifüfse als Weihgefchenke aufzuftellen pflegte. Nunmehr tritt *Myron* von Eleutherä in Böotien auf und leitet mit feinen Heroen- und Athleten-, fowie mit feinen berühmten Tierbildern als ein Künftler, der nach *Plinius* nach voller Wahrheit in feinen Werken ftrebte, neben *Kalamis*, dem Attiker, welcher eine Nike apteros, Roffe mit Reitern und Viergefpanne fchuf, die Zeit der erften grofsen Kunftblüte Griechenlands ein. Das Zeitalter des *Perikles* und des *Phidias* brach an.

64. Einfluſs der Kulturblüte auf das Denkmal.

Die glorreiche nationale Erhebung nach der Abwendung der drohenden perfifchen Fremdherrfchaft, die Siege von Salamis, Platää und Mykale fchufen das Griechenland, welches in Athen feine ruhmvolle Spitze fah. *Perikles*, der Sohn des Siegers von Mykale und der *Agarifte*, wird durch feine Abkunft der Vertreter der beiden griechifchen Tendenzen, welche auf äufsere Machtentfaltung und auf Durchbildung der Verfaffung gerichtet waren: er wird Leiter des Demos. Der griechifche Denkmalbau wird erft unter *Perikles* aus einer Angelegenheit weniger Bevorzugter eine Volksangelegenheit. Erft als *Perikles* feinen demokratifchen Kunftftaat auf dem Prinzip des Wohlbefindens und des Glückes der Bürger aufbaut, wird das Denkmal eine wirkliche Volksangelegenheit, erhält es Beziehungen aus dem Volke zu dem Gedanken, den es verkörpern, zu der Perfon, die es ehren foll. Es fpricht das ethifche Gefühl des Volkes mit, und diefes verftand *Perikles* zu wecken, indem er, als er den athenifchen Staat fchuf, bewirkte, dafs, wie *Ranke* fich treffend ausdrückt, in feinem Staate »jeder zu leben haben« und »niemand frieren und faumfelig fein follte«. Jede Gelegenheit ergriff er, das fittliche, geiftige und künftlerifche Gefühl des Bürgers zu beleben und zu heben. Die Feftesfreuden wurden, wie *Duncker* fchildert, vermehrt, die Pracht der Feftzüge erhöht, die Opfergaben der Götter reicher ausgeftattet und die Siegespreife in den Wettkämpfen reichlicher bemeffen. Die Panathenäen waren begleitet von den Wettkämpfen der Zither- und Flötenfpieler und von Wettgefängen zu Ehren der Schutzgöttin Athens. Dem ärmeren Bürger, »welcher der Erhebung des Geiftes und Herzens am meiften bedurfte« und aus Mangel an materiellem Befitz den vom Staate abgehaltenen Schaufpielen und den Akten des Kultus hätte fern bleiben müffen, wurde ein Schaugeld bewilligt, welches ihn befähigte, fich dem vollen Genufs des Feftes hinzugeben. So zog fich *Perikles* eine Generation heran, die feinen von grofsem Geifte getragenen Kunftideen empfängliche Herzen entgegenbrachte, und führte mit ihr auf dem Wege ftrengfter Sittlichkeit den möglichen Ausgleich der Gefellfchaft herbei. Die von den Perfern zerftörten Heiligtümer auf der Burg von Athen ftellte er wieder her und errichtete ein neues, den Parthenon, an einer Stelle, von welcher der Blick über die marmorreichen Höhen Attikas und über die Küften und das Meer weit bis nach Aegina hin reichte. Er diente zu Feftzügen und zur Bewahrung des Staatsfchatzes. In der Cella ftand die chryselephantine Bildfäule der Athena Parthenos in voller Rüftung, die Macht und den Geift Athens verfinnbildlichend, in der vorgeftreckten Rechten die Nike tragend; »denn Siegen verdankte man alles«. Es war ein Denkmal, an dem die Staatsverwaltung des *Perikles* zur Erfcheinung kam, fowohl die grofse

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Weltſtellung, die er Athen errungen, wie auch das Uebergewicht über die Bundesſtaaten. Es war ein Nationaldenkmal, in dem die ethiſche Empfindung des Volkes, der Staatsgedanke und die künſtleriſche Geſtaltung zu griechiſcher Harmonie zuſammenwirkten.

In dieſer groſsen Zeit »wurden nach der Schilderung *Plutarch*'s alle prachtvollen Materialien verwandt, edles Holz und der einheimiſche Marmor vom Pentelikos, Erz und Gold und Elfenbein, das der Handel aus dem fernen Orient herbeibrachte; da arbeiteten Architekten und Bildhauer, Erzgieſser und Ciſeleure, Maler und Kunſtweber, Goldſchmiede und Elfenbeinarbeiter, jeder an ſeiner Stelle, wohin der groſse Meiſter, dem ſelbſt Männer, wie die berühmten Architekten *Iktinos*, *Mneſikles* und *Kallikrates*, ſich willig unterordneten, ihn hinwies; da wirkte jeder zum Ganzen, wie es *Phidias* empfunden hatte, jeder wie das Glied eines groſsen Körpers, deſſen Haupt voll erhabener Ideen *Phidias* und deſſen Herz voll groſsartigen Thatendranges *Perikles* war. Da entſtanden neben- und nacheinander in unglaublich kurzer Zeit alle Hauptgebäude Athens und Attikas . . ., der Parthenon, das Erechtheion, der Tempel der Siegerin Athena, des Ares, des Hephäſtos, der Aphrodite Urania, der Weihetempel der Demeter in Eleuſis, der Tempel der Nemeſis in Rhamnus und viele andere; daneben wurden von 437—432 die Propyläen erbaut. . . . Die Tempel erhielten ihre Kultusbilder und ihren Ornamentſchmuck in Giebeln, Metopen und Frieſen, und auch bei den Profangebäuden dürfen und müſſen wir uns die Plaſtik beteiligt denken in der Herſtellung von Weihgeſchenken voll hiſtoriſcher Erinnerungen. Alles dies wurde aus dem Groſsen und Vollen geſchaffen . . ., und überall in Hellas, in der Peloponnes, in Kleinaſien erhoben ſich prachtvolle, neue Heiligtümer, teils an der Stelle älterer, teils von ganz neuer Gründung. . . . Und zwar iſt dieſe maſſenhafte Bauluſt in Griechenland nicht nur an ſich, ſondern auch für die anderen bildenden Künſte von ſo beſonders hervorragender Bedeutung, weil die Architektur . . . in dieſer groſsartig aus dem Groſsen ſchaffenden Zeit am wenigſten geneigt war, auf die Mitwirkung der Malerei und Plaſtik zu verzichten und ſich mit ihren beſcheidenen Mitteln zur Ausſchmückung ihrer Monumente zu begnügen. Infolgedeſſen iſt die Plaſtik in dieſer Zeit überwiegend, faſt ausſchlieſslich, mit öffentlichen Aufgaben beſchäftigt; und wenn man nun nicht vergiſst, daſs zu jeder Zeit die Verwendung der Kunſt zu groſsen öffentlichen Aufgaben ihr eine gewiſſe Groſsartigkeit, einen Geiſt des Monumentalen verleiht, ſo wird man ermeſſen, wie weit es die bildende Kunſt dieſer an ſich groſsartig angelegten Zeit ſteigern muſste, wenn ihr weſentlich nur erhabene, monumentale, öffentliche Aufgaben wurden. Blicken wir demgemäſs wohin wir wollen, es tritt uns plötzlich überall eine Fülle der Entwickelungen, ein Glanz der Leiſtungen, eine Erhabenheit der Schöpfungen der Kunſt entgegen, die wir vergebens in irgend einer Periode alter und neuer Kunſtgeſchichte wieder ſuchen würden, eine Fülle, ein Glanz und eine Erhabenheit, vor der ſelbſt die Zeit *Leo X.* und *Raffael*'s zurückſtehen muſs, wenn man das Verhältnis der Kräfte zu dem Gewirkten erwägt.« (*Overbeck.*)

Gewiſſermaſsen als ein materielles ſymboliſches Denkmal dieſer groſsen Geſinnung beherrſchte die Burg von Athen die ſog. Athena Promachos, die Vorkämpferin, welche *Phidias* dort aus Erz errichtete. *Demoſthenes* nennt ſie die groſse eherne Athena; doch wiſſen wir nur, daſs ſie alle Gebäude der Akropolis überragte, nichts aber über ihre genaue Gröſse. Ihre Errichtung fällt in die Frühzeit, in die kimoniſche Periode der Thätigkeit des unſterblichen Meiſters; *Pauſanias* bringt ſie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit dem Siege bei Marathon in Zuſammenhang. In der zweiten Periode ſeines künſtleriſchen Schaffens, als ein Denkmal gereifter Meiſterſchaft, entſteht die Athena Parthenos des *Phidias*, durch die Nike in der Rechten als ein Siegesdenkmal gekennzeichnet, wie es nicht wieder geſchaffen wurde. Nach *Plinius* 26 Cubitus oder 12 m hoch, war die Statue aus Gold und Elfenbein gearbeitet; golden waren Gewand und Waffen, aus Elfenbein die nackten Teile der Statue. Sie ſtand in der Cella des Parthenon als das majeſtätiſche Bild der jungfräulichen und ſiegreichen Schutzgöttin. Reich waren Gewand und Waffen geſchmückt mit ornamentalen und bildlichen Darſtellungen; ſie war die vollkräftige Tochter des Zeus, »das Ideal einer in ſich gefeſteten Perſönlichkeit und einer über irdiſches Drangſal erhabenen Göttlichkeit voll Kraft und Milde.«

War die Athena Parthenos die den Sieg bringende attiſche Landesgöttin, ſo muſste ſie bei all ihrer Herrlichkeit immerhin noch hinter dem panhelleniſchen Zeus in Olympia ſo weit zurückſtehen, wie der dieſem zu Grunde liegende Gedanke »eines einheitlichen griechiſchen Nationalgottes und Götterkönigs die Idee einer attiſchen Landesgöttin überragt«. Wunderbar war dieſes erhabenſte Werk des *Phidias*, wieder ein göttliches Siegeszeichen; denn auch Zeus hielt in ſeiner Rechten die gegen ihn gewendete Nike mit der Tänie. Sein ſei der Sieg und die Siegesvollendung. 13 m hoch erhob ſich das gewaltige ſitzende Götterbild in Elfenbein, Gold und Email; begeiſterte Verehrung brachte man dieſem gröſsten Werke religiöſen Idealſinnes Griechenlands dar; in ſeiner erhabenen Majeſtät ſchlug es ſelbſt den kühlen Römer *Aemilius Paulus* in Demut. Friedſelig und milde ſchaute es von ſeinem Throne herab, der in ſeinem künſtleriſchen Schmuck eine Welt von Kunſt und eine Welt von Gedanken enthielt.

Dieſe erhabenen Werke freilich blieben einſame Werke. Die griechiſche Kunſt hatte ihren Gipfelpunkt erreicht; materiell und ſpirituell lag er auf der Burg von Athen. »Es war das Athen des *Perikles*, das Athen auf dem Gipfel ſeiner Gröſse und Macht, auf der Sonnenhöhe ſeiner geiſtigen Entwickelung und ſeines Ruhmes, das ſich in dieſer Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal ſetzte, das man, ſo ſehr alles dort Geſchaffene politiſchen und religiöſen Zwecken diente und dieſen entſprach, in ſeiner Geſamtheit vergebens aus dem Zweckmäſsigkeitsprinzip zu erklären verſuchen wird, möge man dies auch in ſeiner höchſten Steigerung und in der gröſsten Mannigfaltigkeit auffaſſen. Denn ſo wie alles ſeinen praktiſchen Zwecken entſprach, ſo ging zugleich alles über dieſe praktiſchen Zwecke weit hinaus und verkündete ein Volk und eine Zeit, der das Gröſste nicht zu groſs und das Ueberſchwenglichſte nicht unerreichbar ſchien.« (*Overbeck.*)

Dies kommt neben der abſoluten und künſtleriſchen Gröſse der Denkmäler, namentlich auch in ihrer Zahl zum Ausdruck. In Athen und an den Zentren des Zuſammenfluſſes groſser Menſchenmaſſen zur Begehung von Kultübungen oder Feſtſpielen ſchwoll die Denkmalkunſt zu einem breiten Strome an. Zu *Plinius'* Zeiten wurden in Delphi mehr als 3000 Statuen aus Gold, Silber, Erz und Marmor gezählt. Man denke ferner an *Demetrios Phalereus*. *Demetrios Phalereus* aus Phaleron, der Hafenſtadt Athens, lebte von 345—283 vor Chr. und leitete in Athen unter glücklichen Verhältniſſen 10 Jahre lang die Verwaltung der Stadt, wozu ihn König *Kaſſandros* im Jahre 318 infolge des Einfluſſes, den *Demetrios* ſich als Redner in Athen errungen hatte, berief. Aus Dankbarkeit errichteten ihm die Athener 360 Statuen, ſo viele, wie ſie Tage im Jahre zählten. Das iſt keineswegs ein vereinzeltes Beiſpiel für die fort-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gesetzt sich steigernde Vorliebe des griechischen Altertums für die Denkmäler. Man vergegenwärtige sich nur das Bild des schon genannten Delphi: auf einem freien Raume rechts von der heiligen Strasse stand das aus 37 Einzelbildsäulen bestehende Weihgeschenk für *Lysander*'s Sieg bei Aegospotamoi (404 vor Chr.); in einem grosen Halbrund daneben standen argivische Heroen, das Weihgeschenk der Argiver zur Erinnerung an ihre Teilnahme bei der Gründung von Messene durch *Epaminondas* um 370 vor Chr.; das gegenüber gelegene Halbrund war mit den Statuen der 7 Epigonen geschmückt. Nicht weit davon erhoben sich die Schatzhäuser der Sikyonier und der Siphnier. Zur Aufbewahrung der Weihgeschenke der Stadt, welche sie errichtet hatte, bestimmt, waren sie gleichzeitig Erinnerungsmale an historische Begebenheiten und erhielten dementsprechend einen reichen architektonischen Schmuck. So wird in Delphi das Schatzhaus der Thebaner errichtet zum Andenken an den Sieg bei Leuktra 371 vor Chr.; das Schatzhaus der Athener wird aus der Siegesbeute von Marathon aus parischem Marmor erbaut. In ihrem ganzen Verlauf vom Eintritt in das Temenos an war die heilige Strasse in Delphi auf beiden Seiten mit Schatzhäusern, Götterstatuen, Siegesstatuen, Tierbildern (von Pferden und Stieren) u. s. w. besetzt, und dieser reiche bildnerische Schmuck steigerte sich bis zu jenem das ganze Gelände in weiter Umschau beherrschenden Punkte an der Nordostecke beim Altar von Chios, wo dichtgedrängt, am Abhang terrassenförmig aufsteigend, die zahlreichen Weihgeschenke standen. Alles aber krönte der Tempel des delphischen Apollo.

Noch gröseren Reichtum an Denkmälern, Siegesstatuen u. s. w. besasen Olympia und die Burg von Athen. Sehr stark wurde die Plastik auch zum Schmucke der unmittelbaren Umgebung der Tempel herangezogen. »Standbilder von Erz waren in der Vorhalle eines Tempels in Korinth, Marmorbilder der Athena und des Hermes vor dem Eingange in den Apollotempel zu Theben; am Eingange in den Parthenon war das Standbild des *Iphikrates* aufgestellt; in Hermione standen rings um den Tempel Bildsäulen; den gleichen Schmuck vor den Säulen hatte der korinthische Tempel des Zeus Olympios in Athen. Allenthalben wurde auf die Entfaltung eines reichen, durch Natur und Kunst geadelten Bildes gesehen.« *Durm* leiht dem Eindruck des Tempelbezirkes von Olympia die folgenden Worte: »Hatten auch nicht alle Bildwerke und Architekturen die gleich hohe Vollendung, Pracht und Schönheit der Ausführung wie in Athen, so muste doch die Anlage, Gruppierung und Masse der aufgestellten Kunstwerke inmitten der schattenspendenden Platanen der Altis, der ehrwürdigen Oelbäume mit den sie umgebenden Tempeln, Schatzhäusern, Thoren und Hallen und den Baulichkeiten des Gymnasion, der Rennbahn, des Theaters etc. mächtig angezogen haben. Die Anzahl der Götterstatuen, der Bildnisse von Siegern, der reihenweise aufgestellten Weihgeschenke war ungeheuer. Grosartig und bedeutend mögen aus diesen das 27 Fus hohe Zeusbild der Eleer, der 10 Ellen hohe Herakles, die schöne Nike des Päonios von Mende, die Pferdegruppen mit den Rosselenkern, die ehernen Stiere, der eherne Knabenchor auf der Altismauer, das Dutzend bronzene Zeusstatuen vor der Terrassenmauer der Schatzhäuser und die ehernen Denksäulen mit den eingravierten Friedensverträgen hervorgeragt haben.«

65. Beginnender Rückgang.

Es bleibt nun aber ein ewiges Verhängnis der Weltgeschichte, dass Grösse nicht dauert, sondern, wenn sie nicht von äuseren Feinden zerstört wird, den inneren Feinden eines Landes erliegt. Das erfuhr Griechenland durch den mit dem höchsten Aufwande an Mitteln und mit aller Kraft geführten peloponnesischen Krieg, welcher mit der Niederlage Athens gegen Sparta endigte. Zum Andenken an den Sieg

der Spartaner über die Athener bei Aegospotamoi um 404 wurde nach Delphi das umfangreichſte Weihgeſchenk geſtiftet, über welches uns eine Kunde erhalten iſt. Schon in der lückenhaften Aufzählung des *Pauſanias* werden 38 Figuren gezählt, eine Zahl, die zweifellos noch gröſser war. Es ſtand in der Nähe des Weihgeſchenkes der Athener für den Sieg bei Marathon, und wie hier als Mittelpunkt der Gruppe *Miltiades*, umgeben von Athena und Apollon und von den attiſchen Landesheroen, dargeſtellt war, ſo beſtand die Hauptgruppe des lakedämoniſchen Weihgeſchenkes aus *Lyſandros*, dem Eroberer Athens, umgeben von Poſeidon, Zeus, Apollon, der Artemis, den Dioskuren, dem Wahrſager *Abas* und dem Steuermann *Hermon*. Zahlreiche Künſtler waren an dem umfangreichen Werke beſchäftigt: *Antiphanes* aus Argos; *Athenodoros* und *Dameas* aus Kleitor in Arkadien; *Kanachos* aus Sikyon; *Theokosmos* aus Megara; *Piſon* aus Kalauria; ferner *Tiſandros*, *Alypos* und *Patrokles* aus Sikyon.

Etwa drei Luſtren nach der Vollendung der Parthenos durch *Phidias* entſteht durch *Paeonios* von Mende die berühmte Statue der Nike in Olympia, welche von den Meſſeniern und den Naupaktiern nach der Niederlage der Spartaner auf der Inſel Sphakteria um 424 nach Olympia geweiht wurde, zu gleicher Zeit, als aus demſelben Anlaſs die Athener eine eherne Nike auf der Akropolis aufſtellten. »Meſſenier und Naupaktier haben (dies Werk) dem olympiſchen Zeus vom Zehnten feindlicher Kriegsbeute geweiht; *Paeonios*, der Mendäer, hat es gearbeitet, der auch den Firſtſchmuck für den Tempel machend ſiegte«, ſo lautete die Widmungsinſchrift des graziöſen, auf hohem Sockel aufgeſtellten Werkes; die Nike iſt frei ſchwebend gedacht.

Krieg und Sieg und die aus ihnen abgeleiteten Handlungen, das waren die Motive der bildenden Kunſt der Griechen in ihrem Aufſtieg, in ihrer Blüte und in ihrem Niedergang. In den Siegeszeichen und in den Grabmälern, in den Giebelfeldern und in den Frieſen kehren die Motive in unzähligen Kompoſitionen wieder. Am glänzendſten in der Zeit, in welcher Athen nach dem nationalen Aufſchwung durch die Perſerkriege an der Spitze des griechiſchen Kunſtlebens ſtand und durch ſein ſtolzes Anſehen und ſein gewaltiges politiſches Bewuſstſein die monumentalen Aufgaben in aller Pracht und Herrlichkeit erſtehen lieſs. Durch die griechiſchen Bürgerkriege aber wurde dieſe prädominierende Stellung untergraben; der nationale Reichtum wurde erſchöpft; die geiſtige Thätigkeit wendete ſich vom Schönen zum Nützlichen; die Kunſt wurde aus einer öffentlichen zu einer privaten Angelegenheit. So ergab ſich eine veränderte Stellung des Lebens zur bildenden Kunſt. Wurden dadurch notwendigerweiſe die Mittel zu ihrer Unterſtützung geringer, ſo trat dafür ein neuer, die Kunſt fördernder Umſtand auf. »Dieſe neue Zeit hat, indem ſie die Schranken der alten Nationalgrundſätze durchbrach, den Geſichtskreis des helleniſchen Volkes nach manchen Richtungen hin erweitert, hat, indem ſie das Band der alten Sitte und der alten Denkweiſe lockerte, zugleich vielfache Kräfte entfeſſelt, für deren Bewegung in der alten Zeit kein Raum war, hat eine Menge neuer Keime ſprieſsen und zu glänzenden Blüten ſich entfalten laſſen, die in dem härteren Boden der vergangenen Perioden unentwickelt ſchliefen. . . . Die neue Zeit befreite das Individuum im Menſchen, und während die griechiſche Nation als Nation eine gröſsere und glorreichere Zeit nicht gehabt hat, noch haben konnte, als die der Perſerkriege, entfaltete der griechiſche Menſch als Menſch erſt in der Periode in und nach dem peloponneſiſchen Kriege die ganze Fülle der wunderbar reichen Anlagen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des Geiſtes, mit denen die gütige Natur ihn ſo verſchwenderiſch ausgeſtattet hat.« (*Overbeck.*)

66. Zeit *Alexanders des Groſsen.*

Man hat nun geglaubt, mit dem Aufleuchten des Sternes *Alexanders des Groſsen* und mit dem Aufblühen ſeiner Herrſchaft ein Aufblühen der Kunſt im Sinne der attiſchen Glanzzeit verbinden zu dürfen; verſchiedene Gründe aber verbieten das. Zunächſt war die Herrſchaft *Alexander*'s nicht dauernd genug, um ein Kunſtzeitalter zu begründen. Die unausgeſetzte Bewegung ſeiner weitverzweigten kriegeriſchen Unternehmungen lieſs nicht die Ruhe zu ungeſtörter Entwickelung aufkommen. Die makedoniſche Weltmonarchie war nicht einmal im ſtande, das zu erſetzen, was ſie zerſtört hatte, geſchweige denn die attiſchen Verhältniſſe wieder herzuſtellen. Alle Kunſtentwickelung hängt auf das innigſte mit ſtaatlicher Blüte zuſammen; unter *Alexander dem Groſsen* und ſeinen Nachfolgern aber wurde der politiſche Schwerpunkt aus Griechenland nach dem Orient verlegt und ſo dem Mutterlande die Hauptbedingung der Kunſtblüte entzogen. In dem Umſtande, daſs die republikaniſchen Gemeinweſen in Monarchien verwandelt wurden und eigene kleinere Kunſtzentren bildeten, iſt ein Erſatz für den Verluſt jener Hauptbedingung nicht zu finden. So kann das meteorhafte Aufleuchten *Alexander*'s über den ſtetigen Niedergang der Kunſt nicht hinwegblenden. Athen ſetzte dem *Demetrios Phalereus* die ſchon erwähnten 360 Ehrenſtatuen; ſie wurden zerſchlagen und durch goldene Statuen des *Demetrios Poliorketes* erſetzt, als dieſer Athen beherrſchte. »Das waren die Aufgaben, die der Kunſt eines Staates blieben, der früher das Gröſste und Herrlichſte geſchaffen hatte, was die antike Kunſt hervorgebracht hat, Aufgaben, von denen jeder fühlt, daſs ſie nicht allein der Kunſt geringen Vorſchub leiſten, ſondern daſs ſie jede wahre Kunſt von Grund aus vernichten müſſen.« Die alten Kunſtſtätten gingen unter, es bildeten ſich neue; die alte Kunſt mit ihrer innerlichen Herrlichkeit verſchwand; an ihre Stelle trat eine neue mit äuſserlicher theatraliſcher Gröſse. An die Stelle des olympiſchen Zeus des *Phidias* tritt die ſitzende Rieſenfigur, welche der Architekt *Deinokrates* aus dem Berge Athos ausmeiſseln laſſen wollte. An die Stelle geiſtiger Vertiefung tritt körperliche Vergröſserung. Wie im ausgehenden ägyptiſchen Altertum tritt auch hier das Koloſſale die Herrſchaft an.

Es wäre nun aber falſch, die Zeit von *Alexander dem Groſsen*, die Diadochenzeit, bis zum Uebergange Griechenlands in römiſche Herrſchaft aller Verdienſte entkleiden zu wollen; auch ſie hatte eine blühende Kunſt; dieſe war aber eine andere als die der vorangegangenen groſsen Blüteperioden, welche den Maſsſtab für die Beurteilung der ſpäteren Zeit gegeben haben. Neue Motive für unſer Gebiet werden kaum gebildet. Die Niken, die Siegerſtatuen, die Weihgeſchenke u. ſ. w. bilden auch in dieſer Zeit zahlreiche Aufträge für die plaſtiſche Thätigkeit; in der Hauptſache aber hat dieſe andere Ziele; nicht mehr Kampf und Sieg ſind ihre Vorwürfe, ſondern der Ausdruck der ſeeliſchen Bewegung in der ſchönen menſchlichen Geſtalt. *Lyſippos*, *Praxiteles* und *Skopas* ſind die leuchtenden Künſtlernamen, die Niobidengruppe das erhabenſte Werk dieſer Zeit. An die Stelle der Oeffentlichkeit trat die Innerlichkeit. Das iſt keine Stimmung für Denkmäler, wenn es ſich nicht etwa darum handelt, das Grabmal zum Denkmal zu erheben, wie das Mauſoleum in Halikarnaſs, an dem *Skopas*, *Bryaxis* und andere arbeiten.

67. Porträts.

Dagegen erklärt ſich aus einer ſolchen Stimmung die Verbreitung des Porträts. *Leochares* bildet *Alexander*, ſeinen Vater *Philipp*, ſeine Mutter *Olympias* und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Philipp's Eltern *Amyntas* und *Eurydike* für das Philippeion, das Schatzhaus des *Philipp* in Olympia, in Gold und Elfenbein. Porträts waren auch die beiden Koloſſalfiguren des Königs *Mauſolos* und ſeiner Gemahlin *Artemiſia* auf der Quadriga des *Pythis* auf dem Gipfel des Mauſoleums zu Halikarnaſs. In dieſer Zeit werden die Statuen des *Lykurgos* und ſeiner drei Söhne aufgeſtellt; *Kephiſodotos* bildet die Dichterinnen *Myro* von Byzanz und *Anyte* von Tegea, vielleicht auch zuſammen mit ſeinem Bruder *Timarchos* für das Dionyſostheater in Athen die vortreffliche Statue des Komödiendichters *Menandros*, die Zierde des Vatikans. Im Jahre 280 wird dem *Demoſthenes* durch den atheniſchen Künſtler *Polyeuktos* eine Erzſtatue errichtet, und *Euphranor* fertigt die Porträts *Philipp*'s und *Alexander*'s von Makedonien auf Viergeſpannen an. Die gröſste Thätigkeit aber entfaltete *Lyſippos* in den Porträts *Alexanders des Groſsen* von deſſen Kindheit an. Als ein Zeichen der Geſinnung der Zeit ſchrieb ein Dichter auf die Baſis einer *Lyſippos*'ſchen Alexanderſtatue: »Aufwärts blicket das Bild zu Zeus, als ſpräch' es die Worte: ‚Mein ſei die Erde, du ſelbſt herrſche, o Gott, im Olymp'.« Das bedeutendſte Denkmal *Alexander*'s war des *Lyſippos* Reitergruppe in Delphi zum Andenken an die Schlacht am Granikos.

Das ſind nur vereinzelte hervorragende Beiſpiele für eine weitverbreitete Sitte. Die Griechen hatten eine Leidenſchaft für das Porträt. Die Statuomanie, über die wir heute uns vielfach luſtig machen, blühte bei ihnen in gröſserem Maſsſtabe. In einem Aufſatze der *Revue des deux Mondes*[27]) ſpricht es *Edmond Courbaud* treffend aus: »*On se représente difficilement*,« führt er aus, »*l'incroyable profusion de statues et de bustes répandue sur le sol de la Grèce. Aujourd'hui avoir son buste est un luxe qui n'est pas à la portée de toutes les fortunes. Ajoutez que la photographie, qui a déjà tué la gravure, porte aussi un coup redoutable à la sculpture comme à la peinture de portraits. En Grèce, où le grand art n'avait pas à souffrir de cette concurrence, toutes les classes de la société s'adressaient aux sculpteurs. Riches ou pauvres, personnages illustres ou petites gens, même l'humble artisan, même le cordonnier Xanthippos ou le forgeron Sosinos trouvaient moyen d'avoir leur image. Et tous les lieux aussi, publics ou privés, profanes ou religieux, étaient propres à recevoir ces portraits: temples, places, portiques, maisons particulières, parcs et jardins, théâtres et odéons, bibliothèques et gymnases, nécropoles, lieux de réjouissances ou d'affaires, lieux de prière ou de deuil. Les grands centres religieux surtout, ceux de Delphes et d'Olympie, étaient peuplés véritablement de tout un monde de marbre et d'airain qui se dressait pêle-mêle aux abords du sanctuaire, réunissant dans l'enchevêtrement le plus bizarre des rois et des philosophes, des devins et des tyrans, des athlètes vainqueurs et des généraux.*«

Als ein eigenartiges Denkmal entſteht in der Tripodenſtraſse von Athen das choragiſche Denkmal des *Lyſikrates* als korinthiſcher Rundbau mit ſeinem zierlichen Frieſe und ſeinem ehernen Dreifuſs. Als ein Beiſpiel jener Koloſſe, welche die alten Tempelbilder an Gröſse bei weitem übertrafen, ſei erwähnt, daſs *Chares* von Lindos auf Rhodos den Koloſs von Rhodos ſchuf, den Sonnengott, der 70 griechiſche Ellen oder 32 m Höhe hatte; er fand zahlreiche Nachahmungen. Abenteuerlicher noch als auf Rhodos und den von dieſer Inſel abhängigen Kunſtſtätten ſcheinen ſich die Dinge in Alexandrien, dem damaligen neuen Mittelpunkte griechiſchen Geiſtes und Lebens, entwickelt zu haben. In den mit überſchwenglicher Pracht ausgeſtatteten Feſtzügen

[27]) 1898, 15. Auguſt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wurden Koloſſalſtatuen einhergefahren, und der Ausbau der prachtvollen Stadt mit Tempeln, Hallen und Paläſten ſtellte neben jenen Eintagsarbeiten der Plaſtik die gröſsten Aufgaben. Die Nachrichten über die alexandriniſche Kunſt flieſsen aber ſpärlich. Wir erfahren von Ehrenſtatuen des *Ptolemäos Philadelphos* an verſchiedenen Orten Griechenlands, auch davon, daſs *Philadelphos* den Homertempel in Alexandrien mit den Statuen des Dichters und ſeiner ſieben Geburtsſtädte ſchmückte. Erhalten ſind uns eine Reihe von Denkmalwerken; alles aber iſt nicht geeignet, ein Bild von dem reichen alexandriniſchen Denkmalweſen dieſer Zeit zu geben.

68. Pergameniſche Denkmäler.

Erſt die Kunſt von Pergamon führt uns wieder auf ein Gebiet, auf welchem ſich die ſchönſte Blüte der Bildhauerkunſt des Hellenismus entfaltete. Verurſacht wurde ſie durch die erfolgreichen und in nationalem Sinne vielgefeierten Kämpfe *Attalos I.* von Pergamon gegen die Gallier. »Aus der plaſtiſchen Verherrlichung von *Attalos*' Gallierkämpfen entwickelte ſich in Pergamon die Hiſtorienbildnerei im eigentlichen Wortſinn, ein Neues, dieſer Periode Eigentümliches, von dem nur die erſten Triebe der vergangenen Zeit angehören.« Die ſpäte Kunſtblüte läſst ſich zunächſt an den vier Weihgeſchenken erkennen, welche *Attalos* gegen 200 vor Chr. in Athen aufſtellen lieſs und dafür von der Stadt glänzend gefeiert wurde. Die als Statuengruppen aufzufaſſenden Erinnerungsgaben ſtellten den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und über die Perſer bei Marathon und den Gallierſieg des *Attalos* dar. Mehr als 80 einzelne Statuen dürfte das königliche Erinnerungsgeſchenk umfaſst haben; der Grundgedanke war die Darſtellung ſeiner und ſeines Volkes nationalen Thaten und Siege neben einer Paralleldarſtellung des Gedankens des Kampfes gegen Gewalt, Barbarei und Fremdherrſchaft. Von beſonderer Wichtigkeit iſt die realiſtiſche Behandlung des künſtleriſchen Motivs. *Overbeck* bemerkt darüber: »Zum erſtenmal im ganzen Verlaufe der Geſchichte der Plaſtik finden wir in den Gallierſchlachten der Könige von Pergamon als Gegenſtand der Darſtellung eine geſchichtliche Begebenheit, die der Gegenwart ſelbſt oder der unmittelbaren Vergangenheit angehört. . . . Wo immer ſonſt es galt, nationale Siege in Skulpturwerken zu verherrlichen, da griff die Plaſtik entweder auf die Kämpfe und Siege der Heroenzeit zurück, . . . und damit wich ſie dem hiſtoriſchen Realismus aus und erwarb ſich das Recht, durchaus ideal und im idealen Stoffe zu komponieren; oder aber ſie verzichtete auf die Darſtellung der geſchichtlichen Handlung als ſolcher und begnügte ſich, die zu verherrlichenden Perſonen in Porträtſtatuen und Porträtgruppen, zum Teil untermiſcht mit Heroen und Göttern, als Weihgeſchenke einer Gottheit in geheiligten Räumen aufzuſtellen. Der Art iſt das Siegesdenkmal der Schlacht von Marathon, ſo gut wie das der Schlacht von Aegospotamoi, und auch die lyſippiſche Gruppe der Genoſſen *Alexander*'s am Granikos muſs dieſer Klaſſe zugerechnet werden und enthält . . . erſt die Keime der eigentlichen hiſtoriſchen Kunſt. Die Künſtler von Pergamon fanden demnach in den Schöpfungen der früheren Kunſt kein Vorbild für das, was ſie in den Darſtellungen der Gallierkämpfe des *Attalos* zu leiſten hatten, und dies um ſo weniger, je eigentümlicher beſonders ihre Aufgabe war, nicht allein zum erſtenmal einen gleichzeitigen geſchichtlichen Gegenſtand, ſondern gerade dieſen geſchichtlichen Gegenſtand, die Niederlage fremder Barbarenſtämme darzuſtellen. Bedingte ſchon die handgreifliche Wirklichkeit des Gegenſtandes einen gewiſſen Realismus ſeiner Darſtellung, ſo machte die unmittelbar lebendige Erinnerung an die wilden und rohen Geſtalten der furchtbaren Feinde, die jahrelang Griechenland und Kleinaſien

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gebrandſchatzt, verwüſtet und in Angſt und Schrecken gehalten hatten, ihre idealiſierende, das Barbarentum nur andeutende Darſtellung ſo gut wie unmöglich und gebot den Künſtlern, von dem thatſächlich Gegebenen auszugehen.« Es werden der Realismus und das tragiſche Pathos in die Kunſt eingeführt; neben den alten tragiſchen Helden wird den leidenden und ſterbenden Barbaren der ſittliche Rang künſtleriſcher Darſtellung zugebilligt. Hierdurch führt das Triumphdenkmal des Sieges des *Attalos* und des Griechentums über die barbariſche galliſche Invaſion ein neues Moment in die plaſtiſche Kunſt ein.

Das Gebiet aufserhalb der grofsen Mittelpunkte der griechiſchen Kunſtübung ergibt in dieſer Zeit eine nur beſcheidene Ernte. Wir erfahren, daſs die Sikyonier *Attalos I.* eine eherne Koloſſalſtatue und eine goldene Statue errichteten; es ſind Nachrichten erhalten, daſs *Hieron II.* dem römiſchen Senat eine goldene Nike zum Geſchenke machte. Alles aber überſtrahlt die grofse Nike von Samothrake, nach *Benndorf* »eine ſchöne Allegorie für eine gewonnene Seeſchlacht«; ſie ſteht auf dem Vorderteile eines Kriegsſchiffes und erreicht mit dem ſo geſtalteten Poſtament eine Höhe von über 5 m. Glänzend vertritt ſie die griechiſche Kunſt des IV. und III. vorchriſtlichen Jahrhunderts.

Zum Schluſſe dieſer überſichtlichen Betrachtung ſei noch einer beſonderen Art von Denkmälern gedacht, welche durch ſidoniſche Funde vom Jahre 1887 glänzend vertreten ſind. Es ſind vier Prachtſarkophage, die zu den ſchönſten Werken der griechiſchen Plaſtik des V. bis II. Jahrhunderts gehören. Sie ſind in Konſtantinopel zur Aufſtellung gelangt.

69. Niedergang.

Mit der Erwähnung dieſer Prachtwerke nehmen wir Abſchied von der griechiſchen Kunſt auf nationalem Boden. »196 kam Hellas unter römiſche Herrſchaft; die politiſche und künſtleriſche Geſtaltungskraft des Volkes war damit gebrochen. Die Pflanzſtätten der Kunſt, Korinth (146) und Athen (86), wurden im Sturme genommen und zerſtört, Kleinaſien (64) zur römiſchen Provinz erklärt; die Kunſtwerke Griechenlands wanderten als Beuteſtücke in das ewige Rom. 785 Erzſtatuen und 230 Marmorſtatuen ſchleppte *Fulvius Nobilior* aus Aetolien und Akarnanien herbei; *Aemilius Paulus* brauchte bei ſeinem Triumphzug 250 Wagen für die geraubten Statuen und Gemälde . . . ‚Doch das eroberte Hellas eroberte wieder den wilden Sieger und brachte die Kunſt nach Latium.‘ 117 bis 138 nach Chr. erhielten durch *Hadrian*'s Gunſt Athen und die kleinaſiatiſchen Städte wieder neuen, aber flüchtigen Glanz, um dann in Vergeſſenheit zu geraten und der Kunſt der Neuzeit nach den Ausſchreitungen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts wieder reinigende und verjüngende Kraft zu verleihen.« (*Durm.*) Das Chriſtentum ſtellte ſich der griechiſchen Kultur durchaus feindlich gegenüber. Die Kirchenväter griffen die Einrichtungen in Olympia, Delphi und auf der Akropolis von Athen als heidniſche ſo fanatiſch an, daſs die Neuplatoniker, in welchen das Griechentum warme Verteidiger fand, ihren Untergang nicht aufzuhalten vermochten. *Konſtantin der Grofse* plünderte Delphi und die anderen Mittelpunkte griechiſcher Kunſt wiederholt, um ſeine neue Reichshauptſtadt Konſtantinopel mit griechiſchen Werken zu ſchmücken. Noch einmal befrug Kaiſer *Julian* vor ſeinem Zuge gegen die Neuperſer das delphiſche Orakel; aber es war nur ein letztes Aufflackern vor gänzlichem Erlöſchen. Zwei Jahre vor ſeinem Tode hob *Theodoſius der Grofse*, der 395 als letzter Kaiſer des ungeteilten römiſchen Reiches ſtarb, die Feierlichkeiten in Olympia auf, ſtellte die pythiſchen Spiele ein und verbot die weitere Thätigkeit des delphiſchen Orakels. Mit dieſen treibenden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kräften für die griechiſche Kunſtübung muſste naturgemäſs auch dieſe ſelbſt erlöſchen. Was nicht der Zerſtörung *Theodoſius II.* im Jahre 426 anheimfiel, oder was nicht in die Kalköfen wanderte, das beſorgten in Olympia der Alpheios und Erdbeben, in Delphi die Kaſtrioten, an zahlreichen anderen Stätten die gleichen elementaren und kulturfeindlichen Einflüſſe. Es fand keine Erhebung mehr ſtatt. Selbſt mit dem Chriſtentum hat Griechenland nicht vermocht, eine Kunſt hervorzubringen, die auch nur entfernt an die des Altertums erinnerte. Aus dem Umſtande, daſs nacheinander ein *Sophokles* und ein *Paulus* über die griechiſchen Gefilde gewandelt ſind, eine daraus hervorgegangene Verbindung des ſittlichen Ernſtes und kühnen Thatendranges des Chriſtentums mit der heiteren Schönheit des klaſſiſchen Altertums, eine Renaiſſance auf griechiſchem Boden, zu folgern, wäre ebenſo kühn wie zu vergeſſen, daſs auch die Tragödien des *Sophokles*, der Zeus des *Phidias*, die Akropolis und das Gaſtmahl des *Platon* nur das Ergebnis jahrhundertelanger Kulturarbeit waren und daſs nach der Leere des Mittelalters und der Jahrhunderte bis in unſere Zeit neue Keime nicht gleich zu fruchttragenden Bäumen aufſchieſsen können. Die Keime wurden gelegt, als das Hellenenreich unter den Klängen der Freiheitshymne von *Solomos* wieder neu erſtand; aber die politiſchen Verhältniſſe haben die Keime bis heute nicht aufgehen laſſen. Das ehemalige griechiſch-byzantiniſche Königreich hatte ſeinen Mittelpunkt in Konſtantinopel; die Griechen, welche von dort her dem neuen freien Reiche zuſtrebten, der intelligenteſte Teil der Nation waren und ihre Ahnen bis auf die griechiſchen Kaiſer zurückführten, waren von Neu-Hellas nicht ohne Grund beargwöhnt und eine Zeit lang von den Staatsgeſchäften ausgeſchloſſen. Dazu kommt der Mangel eines angeſtammten Königshauſes, welches, mit der Kultur des Volkes verwachſen, in der Lage wäre, dieſe Kultur zu fördern und zu heben und das Land aus dem finanziellen Ruin zu befreien. So fehlen die hauptſächlichſten Faktoren, Griechenland wieder dem Beginne einer ſeiner groſsen Vergangenheit entſprechenden modernen Kultur zuzuführen. —

70. Arten der Denkmäler.

Aus einem flüchtigen Ueberblick über den vorſtehenden kurzen Abriſs der griechiſchen Denkmalkunſt erweiſt ſich dieſe, ſoweit uns die lückenhaften Nachrichten überkommen ſind und die Phantaſie des Leſers an zuverläſſige Anhalte anknüpfen kann, als eine auſserordentlich mannigfaltige Kunſt des Werdens, Blühens und Unterganges der griechiſchen Kultur. Ein groſser Teil der Denkmäler der griechiſchen Kunſt fällt unter den Begriff der Weihgeſchenke; bei dem vielfach genreartigen Charakter der letzteren iſt es nicht immer klar zu entſcheiden, ob ſie den eigentlichen Denkmälern zuzuweiſen ſind, oder ob ſie der Genre- oder Kleinplaſtik angehören. Die Sitte der Weihgeſchenke war neben Italien in den geſamten Ländern der öſtlichen Hälfte des Mittelmeeres verbreitet. Hier war es ſeit den älteſten Zeiten Gebrauch, Figuren oder Gruppen aus Thon, Stein oder Erz zu weihen, welche die zu Ehren der Gottheit vorgenommenen Handlungen wiedergaben. Durch Rinder und Schafe wurde an die Tieropfer, durch Reiter und Wagen an die Wettrennen und Wettfahrten, durch Lyra- und Flötenſpieler an die muſikaliſchen Aufführungen, durch tanzende Figuren an die χοροί erinnert. In einer groſsen Mehrzahl der Fälle muſs hier wohl der Denkmalbegriff dem Begriff des Genrebildes weichen. Im allgemeinen laſſen ſich neben den Weihgeſchenken folgende weitere Gruppen von Denkmälern unterſcheiden: die Götterbilder, von ihren unbeholfenſten Anfängen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bis zu den chryselephantinen Koloſſalbildern; ſie ſind nur ſo weit zu berückſichtigen, als mit ihrer Entſtehung eine beſondere Begebenheit verknüpft iſt. Die Heroenbilder, wie die verſchiedenen Darſtellungen des Herakles, des Perſeus als Beſieger der Meduſa u. ſ. w. Dann Athletenbilder, d. h. Siegerſtatuen in der Heimat der Sieger oder für Olympia, Athen und Delphi, deren nach *Pauſanias* in Olympia Hunderte aufgeſtellt waren und die oft mit dem dem Begriff des Denkmales nicht gleichen Begriff des Weihgeſchenkes zu belegen ſind; die Bildnisſtatue des Platzes, des Theaters, des Grabes u. ſ. w. und der Sarkophag. Ferner Tiere, wie die Kuh und die vier Stiere des Myron, und endlich architektoniſche Denkmäler, wie die Stele, das Harpyiendenkmal, das turmartige Denkmal des *Lyſikrates*, der Tumulus, das Mauſoleum von Halikarnaſs u. ſ. w. Die vielgeſtaltigſte Form nimmt das helleniſche Siegesdenkmal an; ſie unterliegt zu Anfang den Satzungen und Vorſchriften der Amphiktyonien. Hervorgegangen iſt das Siegesdenkmal aus den Trophäen (Tropaion), welche an der Stelle, an der ſich der Gegner zur Flucht wandte, aus den erbeuteten Waffen aufgerichtet wurden. Auf böotiſchen Münzen kehrt vielfach ein Baumſtamm mit Querbalken wieder, an welchem die Rüſtungsſtücke und Waffen aufgehängt wurden. Die Siegeszeichen wurden dem Zeus geweiht, gleichwohl aber war es verboten, ihnen eine Geſtalt zu geben, welche von längerer Dauer geweſen wäre. In den meiſten Fällen wurde eine Eiche ihrer Zweige und Aeſte beraubt und mit den Waffen gepanzert, wenn dieſe nicht mit nach der Heimat gebracht und in den Tempeln aufgehängt wurden. Die aus den Seekämpfen hervorgegangenen Siegeszeichen wurden, wie z. B. das nach der Schlacht von Salamis, aus den Schnäbeln der eroberten Schiffe gebildet.

71. Siegeszeichen.

Dieſe vergänglichen Siegeszeichen wurden in dauernde, monumentale verwandelt, als die Satzungen der Amphiktyonien nicht mehr als die politiſche Macht angeſehen wurden, wie in der erſten Zeit ihres Beſtandes, und demnach nicht mehr ſo ſtreng befolgt wurden. Das war glücklicherweiſe ſchon in der Blütezeit der griechiſchen Kunſt der Fall. Nach den Kämpfen, welche die Thebaner und Lakedämonier um die Hegemonie in Hellas ausfochten, treten zum erſtenmal die dauernden Siegeszeichen auf, welche nun eine mannigfaltige Form annehmen. Weithin berühmt war das Denkmal auf dem Schlachtfelde von Mantineia zum Andenken an den Sieg der Spartaner über die Argiver im Jahre 418; es iſt nicht erhalten. Als im Jahre 371 vor Chr. die Thebaner unter *Epaminondas* bei der böotiſchen Stadt Leuktra einen glänzenden Sieg errangen, wurde ein turmartiges Siegesdenkmal errichtet, das mit einem Triglyphenfries und mit einem Kuppelaufbau gekrönt war, der aus neun groſsen Schilden gebildet wurde und das Weihgeſchenk an den Siegesſpender Apollon, einen Dreifuſs, aufnahm. Ein Tumulus bezeichnet noch heute die Grabſtätte der Lakedämonier. Bei Marathon, wo 490 die Athener unter *Miltiades* den glänzenden Sieg über die Perſer errangen, ſah *Pauſanias* den 12 m hohen und 150 m im Umfang haltenden Hügel, welcher das Grab der gefallenen Athener deckt, und das Trophäon, ſowie das Denkmal des *Miltiades*, deren Fundamente heute noch erhalten ſind. Ein ruhender Löwe bezeichnete die Stelle im Engpaſs der Thermopylen, in welchem *Leonidas* mit ſeinen tapferen Kriegern dem Verrate des *Ephialtes* unterlag. Den Helden widmete *Simonides* die berühmte Inſchrift:

»Wanderer, meld' es daheim Lakedämons Bürgern: Erſchlagen
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu.«

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ein Löwe war es auch, welchen man, 3,75 m hoch, ſitzend, auf einem hohen Unterbau auf dem Schlachtfelde von Chäroneia zum Andenken an den Untergang der Thebaner bei dem Siege *Philipp*'s von Makedonien 338 vor Chr. auf dem Grabe derſelben errichtete. *Pauſanias* berichtet über ihn wie auch über zwei Siegestrophäen, welche *Sulla* nach ſeinem Siege über die Heerführer des *Mithridates* 86 vor Chr. hier errichten liefs. Der Löwe von Chäroneia, welcher aus Marmor beſtand, wurde 1827 durch griechiſche Freiſcharen zerſtört, ſoll aber nunmehr wieder aufgerichtet werden. — An das Mauſoleum in Halikarnaſs klang das Denkmal an, welches auf einem Vorgebirge bei Knidos zum Andenken an den Sieg der Perſer unter *Konon* über die Spartaner unter *Piſander* 394 vor Chr. errichtet wurde. Auf einem quadratiſchen, mit doriſchen Halbſäulen gegliederten Unterbau von 12,50 m Seitenlänge erhob ſich eine Stufenpyramide, welche mit einem Löwen gekrönt war; das aus penteliſchem Marmor gebildete Denkmal erreichte eine Geſamthöhe von 19 m.

Im Verlaufe der Entwickelung erhält das Sieges- oder Erinnerungsdenkmal in demſelben Maſse eine Geſtaltung, welche die architektoniſche Form zurückdrängt, in welchem die Bildnerkunſt ſich entwickelt. Es ſind namentlich die bedeutenderen unter den Weihgeſchenken, die eine politiſche Beziehung hatten und aus einem zu dieſem Zwecke ausgeſchiedenen Teile der feindlichen Beute errichtet wurden, die hier in Betracht kommen. Die Feſtſtätten auf der Akropolis in Athen, in den heiligen Bezirken von Olympia und Delphi, von Alexandrien und Pergamon waren mit zahlreichen dieſer Werke bereichert. Erwähnt ſeien unter anderen die Erzgruppe, welche von den thebaniſchen Künſtlern *Hypatodoros* und *Ariſtogeiton* angefertigt war und von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Sie ſtellte die ſieben Heerführer jenes ſagenhaften Zuges dar, welcher unternommen wurde, um den aus Theben vertriebenen *Polyneikes*, den älteren Sohn des *Oedipus*, als den rechtmäſsigen Herrſcher auf den Thron ſeiner Väter zu ſetzen. Eine zweite Gruppe der ſog. Epigonen, der Söhne der Sieben gegen Theben, war von denſelben Künſtlern und wurde von den Argivern geweiht, weil die Söhne den Zug ihrer Väter mit gröſserem Glück und vollem Gelingen wiederholten. *Plinius* und *Velleius Paterculus*, ein ſpäter römiſcher Schriftſteller, berichten von einer groſsen Reitergruppe des *Lyſippos*, die zum Andenken an die Schlacht am Granikos in der Hauptſtadt Dion aufgeſtellt und von *Metellus Macedonicus* nach Rom gebracht wurde. Sie beſtand aus 25 (porträtähnlichen?) Reitern und 9 Kriegern, die als Genoſſen des Königs in der Schlacht an ſeiner Seite gefallen waren. *Alexander* ſelbſt ſoll einen Beſtandteil der groſsen Gruppe gebildet haben, welche die hiſtoriſche Darſtellung der ſtatuariſchen Plaſtik einleitet. Das Andenken des Sieges bei Marathon ehrte man durch eine Gruppe aus 15 Figuren, welche *Phidias* als eine Jugendarbeit fertigte.

72. Koloſſalbilder.

Zum Andenken an die Siege bei Salamis und Artemiſion wurden nach *Pauſanias* ein ehernes Standbild des Apollon und eine 18 Fuſs hohe Statue mit einem Schiffsſchnabel in der Hand nach Delphi geſchenkt, während gleichzeitig für Salamis ein Koloſſalbild, wahrſcheinlich eine Perſonifikation der Inſel, aufgerichtet wurde. Die Sitte der Koloſſalbilder nahm eine ungewöhnliche Ausbreitung an. Ein Schüler des *Lyſippos*, der Rhodier *Chares*, fertigte ein ſtaunenswertes Koloſſalwerk an, und *Plinius* berichtet von hundert anderen, von rhodiſchen Künſtlern gearbeiteten Koloſſen auf Rhodos, die, obwohl kleiner als das des *Chares*, doch jeder für ſich genügt haben würde, um den Aufſtellungsort berühmt zu machen. Vermutlich wurde dieſe Sitte aus Staatsmitteln gefördert, da die Koloſſe, die entweder Ehrendenkmäler von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Feldherrn und Königen oder Weihebilder der Schutzgötter waren, ſchwerlich aus Privatmitteln oder aus ſolchen allein hergeſtellt werden konnten. Das berühmteſte Werk dieſer Art war die Athena Promachos auf der Akropolis von Athen, ein Koloſſalbild des jugendlichen *Phidias*, welches aus einem Teile der Siegesbeute von Marathon errichtet wurde. *Demoſthenes* nennt ſie die groſse eherne Athena, die man ſchon von Sunion ſehen konnte und die daher alle Bauwerke der Akropolis überragt haben muſs. Es fehlen alle natürlichen Anhaltspunkte für eine Schätzung ihrer Gröſse, die auf über 16 m ohne die Baſis angenommen worden iſt, eine Schätzung, die gegenüber der Firſthöhe des Parthenon eher zu niedrig als zu hoch iſt. Nach atheniſchen Erzmünzen war die Haltung der Athena eine ruhige, keineswegs die einer Kampfſtellung; die Rechte hielt die aufrecht ſtehende Lanze, die Linke den Schild.

73. Denkmäler von beſonderer Form.

Ein eigenartiges Denkmal wurde nach Delphi geweiht; es beſtand in einer vergoldeten Palme mit der Statue der Athena. Noch eigenartiger war das Denkmal, welches nach *Herodot* die Hellenen als Sieger von Platää nach Delphi weihten, während ſie einen koloſſalen ehernen Poſeidon dem Iſthmos ſpendeten. Das delphiſche Weihgeſchenk war ein eherner, mit Goldblech beſchlagener Schlangendreifuſs, deſſen Gold im phokiſchen Kriege geraubt wurde und deſſen Erzreſte von Konſtantin nach dem Hippodrom von Byzanz verſetzt wurden. Erhalten ſind nur noch die koloſſalen Schlangenleiber, welche die Mittelſtütze des Dreifuſses bildeten, einen goldenen Keſſel trugen und in ſymboliſcher Weiſe das heilige Geräte bewachten. Auf den Schlangenleibern ſind die Namen der einzelnen Städte eingegraben, welche am Kampfe gegen die Perſer teilgenommen hatten. Die heutigen Ueberreſte des Denkmales haben eine Höhe von 4,50 m; die Geſamthöhe des einſtigen Denkmales wird auf etwa 8 m angenommen.

Ungemein mannigfaltig in Form und Gröſse waren die Denkmäler, welche die Hellenen zum Gedächtniſſe an ihre gefallenen Helden und an ihre zahlreichen Siege gegen übermächtige Feinde errichteten. Nur wenige Jahrhunderte liegen zwiſchen der bildloſen Periode und jenen Denkmälern, mit welchen *Lyſippos*, *Phidias*, die rhodiſchen und andere Künſtler die Tempelbezirke und die Landſchaften bereicherten. Welche kurze Entwickelung, zugleich aber auch welche reiche Entwickelung! —

74. Grabmäler.

Das Grab in ſeiner Bedeutung als denkmalartige Auszeichnung findet ſich in ähnlicher Weiſe, wie es in Aegypten vorkam, auch in den griechiſchen Ländern des europäiſchen und aſiatiſchen Feſtlandes. Als aus dem Felſen gemeiſseltes, architektoniſch umrahmtes Denkmal kommt es namentlich in Kleinaſien vor und wurde Vorbild für die Grabgrotten auf Rhodos, Kypros, an der Nordküſte von Afrika, in Kyrene, in Nauplia und Syrakus, auf Kreta, Aegina, Melos, Delos, Thera u. ſ. w. Wir finden auch hier die in Aegypten beobachtete Sitte, daſs man dem Toten für ſein Weiterleben als Schemen Geräte, Schmuck und Nahrungsmittel mitgab oder von Zeit zu Zeit brachte. Darauf deutet auch eine Stelle bei *Thukydides* hin.

Mehr jedoch als dieſe Anlage erinnern an die ägyptiſchen Grabtempel die Kuppelgräber der griechiſchen Heroenzeit. Vielleicht ſind ſie die in Stein überſetzten alten phrygiſchen Reiſig- und Erdhütten. In den Bergabhang von Mykenä eingebaut iſt das Schatzhaus des *Atreus*. Schatzhaus und Grabmal waren eines; *Pauſanias* berichtet, daſs in der Tholos von Mykenä *Atreus* und ſeine Kinder ihre Schätze bargen und daſs ſich deren Gräber dort befanden. *Schliemann* fand reiche Goldſchmucke in den Gräbern beim Löwenthor. Nach *Plutarch* wurde *Philopömen* in dem Schatzhauſe zu Meſſene beerdigt, und in Menidi bei Athen wurden in einer Tholos

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leichen mit allem Schmuck gefunden. Die Schatzgräber waren auf das reichſte ausgeſtattet. »Es iſt nicht unmöglich, daſs eine Inkruſtation das ganze Zugangsgemäuer bedeckte, daſs Halbſäulen die Thüreinfaſſung reicher geſtalteten, daſs ein Figurenrelief den Dreieckszirkel über dem Portal ausfüllte, daſs Farbe und metalliſcher Schmuck dem Ganzen ein völlig anderes Ausſehen gaben, an die Geſtaltung äuſserer Wandflächen gewiſſer phrygiſcher Gräber (Grab des *Midas*) erinnernd, und daſs wir in der heutigen Form nur den rohen Steinkern einer ehemals prächtigen, im Stil aſiatiſierenden Architektur vor uns haben. Mit dem Reichtume und den Schätzen, die das herrſchende Geſchlecht in den gewöhnlichen Lebensverhältniſſen umgaben, läſst ſich dieſe Annahme ſchon in Einklang bringen.« (*Durm.*) Neben der *Atreus*-Tholos in Mykenä und verſchiedenen anderen Kuppelgräbern daſelbſt ſind das ſchon genannte bei Menidi, die Gräber von Orchomenos und Pharis bei Amyklä, beim Heraion ſüdlich von Mykenä und bei Volo in Theſſalien zu nennen. *Pauſanias* bezeichnet das Schatzhaus des *Minyas* bei Orchomenos als ein Wunderwerk.

Die Totenmale der homeriſchen Helden ſind die koloſſalen Erdaufwürfe, oft auf ſteinernem Unterbau, deren Beiſpiele ſich noch am Gygesſee bei Sardes, auf der Hügelterraſſe von Alt-Smyrna und anderwärts erhalten haben.

»Aber ſie maſsen im Kreiſe das Mal und legten den Steingrund
Rings um den Bund und häuften geſchüttete Erde zum Hügel.«

75. Pyramiden.

Auch die Pyramide findet ſich in einem einzigen Beiſpiel bei Kenchreä; ſie iſt aus groſsen Polygonblöcken auf einer Baſis von etwa 15×12^{m} erbaut. »Ob der in Griechenland faſt einzig daſtehende Bau ein Grab- und Siegesdenkmal (ſog. Polyandrion) oder ein Wartturm oder dergleichen war, iſt noch ſtreitig.« (*Durm.*)

Unter dem Einfluſs der Kunſt des *Phidias* entſtanden eine groſse Reihe von Grabſteinen und, an ihre Form anſchlieſsend, von Votivreliefs, welche zum Teil als in Stein gehauene Urkunden, Erlaſſe, Verträge u. ſ. w. zu betrachten ſind, die durch die poeſievolle und tiefempfundene Erfindung ihrer lebhaften Kompoſitionen trotz vielfach handwerksmäſsiger Herſtellung zu den erfreulichſten Werken der damaligen Bildnerkunſt zählen. *Schöne* hat ausgewählte Beiſpiele in ſeinen »Griechiſchen Reliefs aus atheniſchen Sammlungen« (Berlin 1872) veröffentlicht. »Der Mehrzahl nach ſtellen ſie Familienſcenen dar, die, obwohl ſie mehr typiſch als idealiſiert ſind, von groſser Innigkeit der Erfindung zeugen; aber auch Scenen der Freundſchaft und einzelne Perſonen in einer charakteriſtiſchen Situation, Jünglinge mit Lieblingstieren, kleine Mädchen mit ihren Puppen u. dergl. mehr, daneben Kämpfe, die auf Kriegsthaten des Beſtatteten hinweiſen.« Ihrem Stil nach dürften die meiſten Grabſteine, wie auch wohl alle Votivreliefs und diejenigen von öffentlichen Urkunden der entwickelten Periode angehören; »in einigen aber lebt der Geiſt der ſchlichten und groſsen Auffaſſung des Gegenſtandes und der Formen, die der Zeit der erſten Kunſtblüte eigen iſt«. (*Overbeck.*)

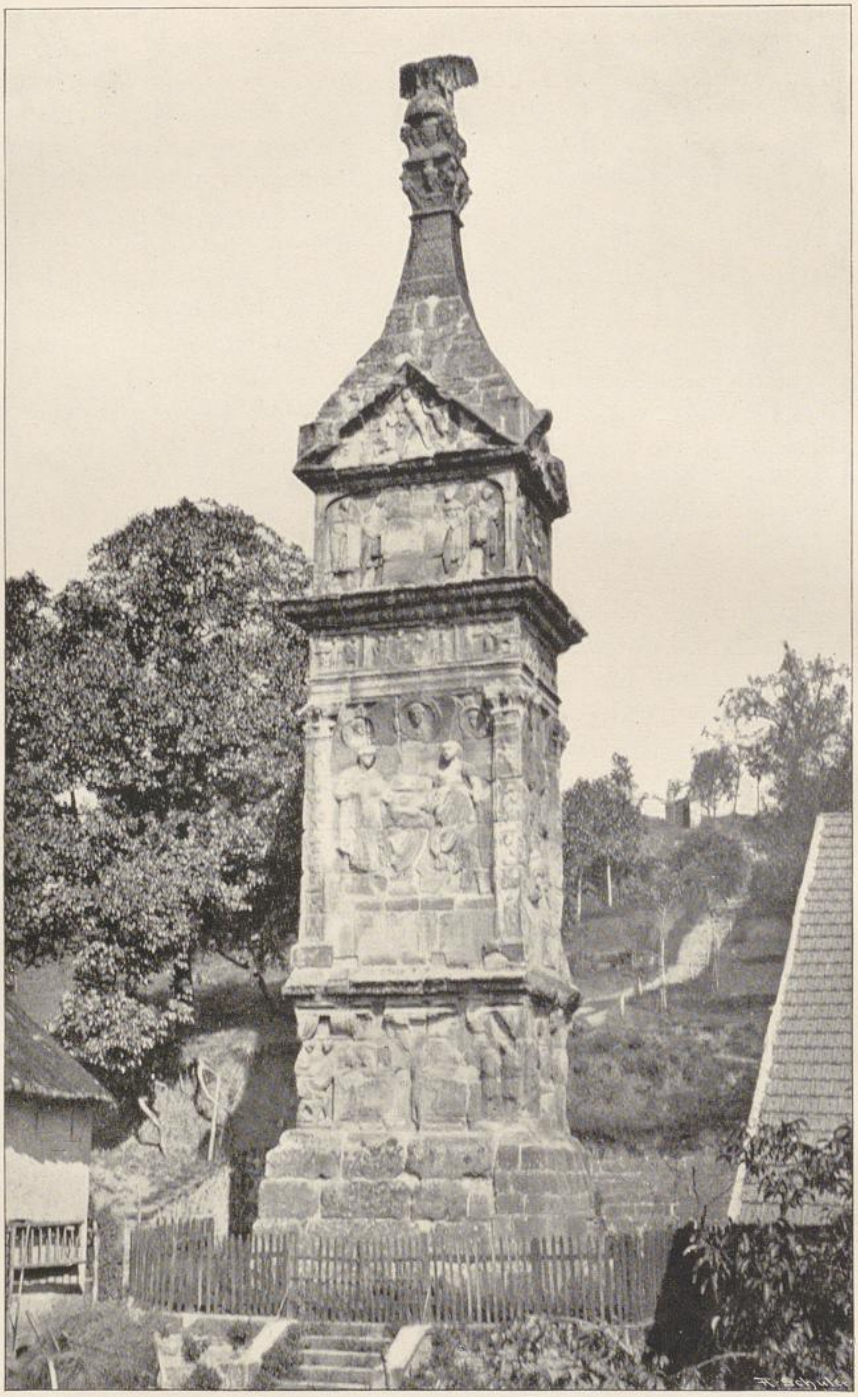
Der griechiſche Totenkultus der ſpäteren Zeit erhob das Grabdenkmal vielfach zu höchſter auszeichnender Bedeutung. Schon das galt als Auszeichnung, daſs in Städten, in welchen im Laufe der Zeit die Sitte, die Toten im Hofe oder Garten des Hauſes zu beſtatten, aufgehoben wurde, eine Ausnahme von dieſer Vorſchrift geſtattet wird. Die auszeichnende Behandlung des Grabdenkmales ſteigert ſich allmählich zu ſolchem Luxus, daſs *Demetrios Phalereus* eine Verordnung dagegen erlaſſen muſste

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und dafs in Attika eine Vorfchrift eingeführt wurde, nach welcher eine Grabftele fich nicht 3 Ellen über den Grabhügel erheben durfte. Auch die Grabfäule wird ein fo allgemeiner Grabfchmuck, dafs fie felbft dem Grabe des Armen nicht verweigert wird. Mit der zunehmenden Entwickelung entftehen die von Säulen umgebenen und giebelgefchmückten Heroen. Das Grabdenkmal nimmt auch die Form der reichgefchmückten, mit einem Portikus verfehenen Grabkammer an, wird als freiftehendes, tempel- oder hausartiges Denkmal aus dem Felfen gehauen und gewinnt vielgeftaltige Formen namentlich in den Thon- und Marmorfarkophagen, z. B. im Thonfarkophag aus Klazomenai in den kgl. Mufeen zu Berlin oder in den makedonifchen Königsfarkophagen[28]). Findet der Thonfarkophag in Klazomenai allerdings als fremde Form fchon im VI. Jahrhundert und früher in reicher Geftalt in Griechenland Eingang, fo fcheint der Marmorfarkophag mit Reliefffchmuck erft im IV. Jahrhundert vor Chr. Ausbreitung gewonnen zu haben. Gleichwie die Faffung der heiligen Quellen, fo nimmt in der Blütezeit griechifcher Baukunft auch das monumentale Grabmal die Geftalt des Zentralbaues an; wie die Tholos des *Polykleitos* aus Epidauros aus dem IV. Jahrhundert vor Chr. ein zentrales Brunnenhaus ift, das einen äufseren dorifchen und einen inneren korinthifchen Säulenumgang befitzt, fo entftehen auch die zentral geordneten Grabmäler und als das glänzendfte um 350 das Maufoleum von Halikarnafs, die Krone des formenreichen griechifchen Grabdenkmales.

Welche reiche Entwickelung! »Freilich Jahrhunderte find vergangen, bevor der Erdhügel fich in des Königs Pyramide verwandelte, die Felskammer des Patriarchen fich zum Hypogäon ganzer Gefchlechter erweiterte, die befcheidene Denktafel als Felsfaffade am Königsgrabe wiederholt wurde.« »Aber welche Stufenleiter der baulichen Entwickelung liegt zwifchen der kleinen Heroenkapelle und dem zu fchwindelnder Höhe aufgetürmten Maufoleum, auf deffen Spitze das Bild des Heros wie ein hochbegnadeter Götterliebling triumphierend geftellt wurde. Aus ifolierten Grabftätten erwuchfen Gräberftrafsen und ganze Totenftädte; — ja in befonderen Fällen wurde das fonft fchwer zugängliche Grab zum Mittelpunkte der Stadt, zur hochheiligen Stätte der Verehrung und Anbetung erhoben, und in diefer Auffaffung zum weithinragenden Wunderbau für die Wallfahrten ganzer Völker geftaltet.« (*Adler.*) So ftehen der olympifche Zeus des *Phidias*, die Athena Parthenos, die Nike von Samothrake und das Maufoleum von Halikarnafs nebeneinander als die erhabenften Blüten griechifcher Gröfse und hellenifchen Edelfinnes. Aber fie erreichen nicht entfernt die grofsartigen Pläne, welche die römifchen Kaifer auf dem palatinifchen Hügel und auf den Foren in die Wirklichkeit übertrugen. Auf ihnen drängte fich alles das zufammen, was Rom war und was feine Cäfaren gewollt haben, und wenn es *Ranke* ausgefprochen hat, dafs alle alte Gefchichte in die römifche fich hineinergiefst, gleichfam wie ein Strom, der in einen See mündet, fo wird, wenn wir diefes Bild weiter verfolgen dürfen, das, was auf den Foren und dem palatinifchen Hügel zufammengedrängt ift, zu dem Meere aller der Zufammenflüffe, welche das römifche Imperium nach feiner Begründung nach Rom zufammengeleitet hatte. Unter ihnen war der bedeutendfte der griechifche; aber er war nur ein Zufluſs. Meer und Zufluſs, das ift das Verhältnis, in welchem fich die Denkmalkunft nun weiter entwickelt. —

[28]) Siehe: Durm, J. Die makedonifchen Königsfarkophage. Centralbl. d. Bauverw. 1890, S. 329.



Römerdenkmal zu Igel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

7. Kapitel.

Etrurien und römiſches Reich.

76. Allgemeines über Etrurien.

Für Etrurien iſt die Geſchichte der Denkmalkunſt vielfach auf Vermutungen angewieſen. Das Volk einer im Altertum ſtark bevölkerten mittelitalieniſchen Landſchaft, welche in blühender Fruchtbarkeit dem Lande Reichtum und Wohlſtand brachte, ein Volk, das im Beſitze ausgedehnter Handelsbeziehungen war, welche durch die hafenreichen Küſten des Landes unterſtützt und gefördert wurden und die Etrusker mit der griechiſchen Kultur in Berührung brachten, die im Lande freie Aufnahme fand; ein Volk, welches in den Jahren 800—400 vor Chr. blühte und an den Mittelmeergeſtaden eine einflufsreiche politiſche Rolle ſpielte, ſo dafs es eine Zeit lang die junge römiſche Republik in ein Abhängigkeitsverhältnis zu ſich brachte und für die karthagiſche Seemacht ein fühlbarer wettbewerbender Faktor wurde; ein Volk, welches ein ſo ſtark vorwärts drängendes Weſen hatte, mufs auch der pſychologiſchen Logik ſtandhalten, nach welcher ſtark entwickelter Thatendrang nach Erreichung beſtimmter Ziele zu einem dauernden künſtleriſchen Ausdruck, zu denkmalartiger Verkörperung zu gelangen ſucht. Neben den erhaltenen Tempel- und Gräberbauten errichtete das Volk ohne Zweifel auch Prachtbauten, die vielleicht unter griechiſchem Einfluſs entſtanden, und die Etrusker würden ein merkwürdiges Beiſpiel von Wahlpſychologie liefern, wenn anzunehmen wäre, dafs nicht auch griechiſches Denkmalweſen in dieſer oder jener Form und Ableitung von ihnen übernommen worden wäre. Die perſönlichen Eigenſchaften: eine frühzeitige Neigung zu reicher Kleidung, zum äufserlichen Ausdruck von Stand und Würde, zur feierlichen Begehung von glanzvollen Triumphen, kurzum, ein ſtark ausgeſprochenes repräſentatives Weſen mufs auf dem Gebiete der ſehr entwickelten bildenden Kunſt Wirkungen hervorgebracht haben, wie wir ſie anderwärts in der Entwickelung des Denkmalweſens beobachten können. Was erhalten iſt und berichtet wird, unterſtützt dieſe Annahme in weitgehendem Maſse. Von dem Reichtum, welchen die etruskiſchen Städte an plaſtiſchen Kunſtwerken beſafsen, möge die Nachricht zeugen, dafs bei der Eroberung der Stadt Volſinii etwa 2000 Statuen gefunden wurden. *Plinius* ſchildert die etruskiſchen Künſtler als hervorragend im Erzguſs; die archaïſtiſche eherne Wölfin auf dem Kapitol und der Redner der florentiniſchen Sammlungen, beides Denkmalwerke von ausgeſprochener Individualität, ſind Beiſpiele dafür. Der *Arco di Auguſto* in Perufia, ein etruskiſcher Thorbau mit reicher architektoniſcher Gliederung durch zwei Halbrundbogen, joniſche Pilaſter und einen Metopenfries; das Thor in Volaterrae, an den Kämpfern und im Scheitel mit vollrunden Köpfen verziert, und insbeſondere die *Porta Marzia* in Perufia, eine hervorragende architektoniſche Leiſtung mit reichem bildneriſchem Schmuck, entfernen ſich in dem Maſse ihrer architektoniſchen Ausſtattung nicht weit von den einfachen römiſchen Triumphbogen und laſſen vermuten, dafs auch die etruskiſchen Sieger wie ſpäter die römiſchen durch ähnliche Bauwerke ihren feierlichen Einzug gehalten haben. Vielfach unterbrachen die Linien des landſchaftlichen Bildes die Erdhügel des Helden- und Königgrabes, und wie in Kleinaſien ſteht auch hier neben dem ſchlichten Hügel die reichſte architektoniſche Ausbildung. Das Grab wird, wie z. B. das Grab der *Volumner* bei Perufia, zum Denkmal, die ſterblichen Reſte des Verſtorbenen werden in reich geſchmücktem Sarkophag beigeſetzt. Allenthalben begegnen wir einem ausgeſprochenen präſentativen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bewufstfein, welches zu den reichften künftlerifchen Hervorbringungen Anlafs gab. Das fog. Grabmal der Horatier und Curiatier bei Albano, ein viereckiger Mauerkörper mit vier kleineren und einem mittleren gröfseren Kegel; das Grabmal des *Porfenna*, ähnlich in der Gefamtanlage, nach *Varro* aus einem quadratifchen gemauerten Unterbau von etwa 100 m Seitenlänge und 16 m Höhe mit kegelartigen Aufbauten geftaltet, find Beifpiele fowohl für eine gewiffe Gröfse der Auffaffung, wie auch für eine nicht gewöhnliche Eigenart der Erfindung. Diefe Gröfse der Auffaffung wird uns auch durch Nachrichten über Koloffalftatuen, deren Bildung den Etruskern geläufig gewefen zu fein fcheint, beftätigt. Die nicht zu beftreitende lebhafte Phantafie der Etrusker, ihr reich entwickeltes plaftifches Gefühl kommen in den zahlreichen Sarkophagen mit ihrem bewegten figürlichen Schmuck zu einem vielfach noch etwas unbeholfenen, aber doch bedeutfamen Ausdruck. —

77. Allgemeines über Rom.

So vorbereitet war der Boden für die römifche Kunft. In den erften Zeiten der Errichtung der Stadt Rom und ihres Ausbaues machte fich, wie das nicht anders erwartet werden kann, ein ausgefprochener Zug nach dem Nützlichen bemerkbar. Es wurde zunächft gebaut, um dem Bedürfnis zu genügen.

78. Entwickelung zur Pracht.

Das reicht bis in die Zeit der Kaifer hinein. Daneben aber entwickelt fich fchon vor diefer Zeit doch auch ein Zug nach dem Schönen um feiner felbft willen. *Ludwig Friedländer* hat in feiner »Sittengefchichte Roms« darauf hingewiefen, dafs der Umfchwung vom Nützlichkeitsftandpunkte zu der Entfaltung grofser Pracht im Verlaufe nur kurzer Zeit erfolgte. »In Rom wurde die Verfäumnis aller früheren Zeiten in einem einzigen Menfchenalter nachgeholt. Jene fünfunddreifsig Jahre vom Konfulat des *Lepidus* (dem Todesjahr *Sulla*'s) bis zum Todesjahr *Julius Cäfar*'s (78—44) waren eine Zeit der gröfsten Eroberungen und Erwerbungen im Orient und Occident.« Es war die Zeit grofser Kriege, in welchen Feldherren wie Beamte und Gefchäftsleute ungeheure Reichtümer gewannen und fie durch grofsartige Prachtentfaltung auf allen Gebieten zum Ausdruck brachten. Die reiche Nobilität fteuerte freigebig zur Aufführung öffentlicher Gebäude, Denkmäler, Hallen, Bogen und Tempel bei, und ihr verdankt vornehmlich die griechifche Architektur ihre Einführung. In diefer Zeit bahnt fich die Prachtliebe an, die in der Kaiferzeit einen ungewöhnlich reichen Ausdruck gewinnt. Der Brand Roms unter *Nero* war für die Stadt mehr als eine Handlung verbrecherifcher Luft; er hatte für diefelbe, insbefondere für den Teil zwifchen Palatin und Esquilin, einen grofsartigen Auffchwung zur Folge. Die Nachfolger *Nero*'s: *Trajan*, *Hadrian*, die *Antonine*, fchufen prächtige Tempel und Bafiliken, koloffale Grabmale; *Septimius Severus* und *Caracalla* vermehrten fie.

79. Foren.

Die Mittelpunkte des architektonifchen Glanzes des alten Rom aber waren die Foren. Unter ihnen fteht das 52 m breite und 154 m lange, zwifchen Kapitol, Esquilin und Palatin gelegene *Forum Romanum* obenan. Es wird feit dem Jahre 42 vor Chr. der Sitz des politifchen Lebens und erhält im Laufe der Zeit, namentlich unter *Auguftus*, eine glänzende Geftalt durch Tempel, öffentliche Gebäude und Denkmäler verfchiedener Art. Es erheben fich die beiden erften Triumphbogen: der *Arcus Auguſti*, welcher zum Andenken der Wiedererlangung der von den Parthern eroberten Feldzeichen neben den *Aedes Divi Julii* errichtet wurde, und der *Arcus Tiberii*, welchen man wegen der Wiedererlangung der bei des *Varus* Niederlage verlorenen Feldzeichen neben dem Saturnustempel aufrichtete. *Titus* errichtete um 80 nach Chr. am *Clivus Capitolinus* feinem Vater und Bruder zu Ehren einen Tempel (*Templum Veſpaſiani*); feine eigene koloffale Reiterftatue liefs er mitten auf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem Forum aufſtellen. Vor dem Tempel der Concordia entſteht um 203 nach Chr. der *Arcus Septimii Severi.* Den Säulen des dem *Julius Cäſar* geweihten Tempels gegenüber ſtarrten die *Roſtra Julia,* die bei Actium erbeuteten ägyptiſchen Schiffsſchnäbel. In der Nähe ſtand die Säule aus numidiſchem Marmor, die das römiſche Volk dem Vater des Vaterlandes errichtete und die *Cicero* niederreiſsen lieſs. Der Längsſeite der *Baſilica Julia* gegenüber ſtanden die Ehrenſäulen.

Ein ſo reiches Bild bot das *Forum Romanum.* Neben ihm entſtanden in der Zeit des römiſchen Kaiſertums eine Reihe anderer Foren, nach den Kaiſern benannt, die ſie zu Urhebern hatten, und mit gleicher Pracht ausgeſtattet wie ihr Urbild. Es waren das nach *Cäſar*'s Tod vollendete *Forum Julium* oder *Forum Caeſaris*; ferner das im Jahre 2 vor Chr. geweihte *Forum Auguſti*, mit dem Votivtempel des Mars ultor, der aus einem Gelöbnis entſtand, das auf die Schlacht von Philippi zurückging, und auf dem ſich die beiden Triumphbogen des *Druſus* und des *Germanicus* erhoben, welche neben zahlreichen anderen Denkmälern in der Hauptſache den auf die Kriegführung zurückgehenden Schmuck des Forums bildeten. Auf dem *Forum Veſpaſiani* erhob ſich der Friedenstempel, den *Veſpaſian* nach der Beſiegung der Juden errichten lieſs. Ein weiteres Forum, das *Forum tranſitorium*, begann *Domitian* und vollendete *Nerva*, weshalb es auch die Bezeichnung *Forum Nervae* führte. An einem Kreuzungspunkte des Verkehrs gelegen, war es mit einem der von vier Seiten zugänglichen Bogen, dem *Janus quadrifons,* geſchmückt. Alle dieſe Anlagen, mit Ausnahme des *Forum Romanum,* aber übertraf das *Forum Trajani*, welches in ſeinen groſsartigen Trümmern noch heute erhalten iſt und das neben *Trajan*'s Reiterſtatue den Triumphbogen dieſes Kaiſers und ſeine berühmte Triumphalſäule trug.

80. Häufigkeit der Denkmäler: Rom.

An zahlreichen anderen Orten des alten Rom entſtanden zur Kaiſerzeit herrliche Denkmäler. Nachdem unter *Commodus* ein beträchtlicher Teil der Kaiſerpaläſte, welche *Auguſtus* begonnen hatte, die flaviſchen Kaiſer reich ausſchmückten und *Tiberius*, *Caligula* und *Domitian* erweiterten, einer Feuersbrunſt zum Opfer fiel, ſtellte ſie wahrſcheinlich *Septimius Severus* wieder her und errichtete ſich bei dieſer Gelegenheit an der Südſpitze des Palatinus ſein Septizonium. *Auguſtus* ſchmückte das Marsfeld und ſeine Umgebung mit öffentlichen Gebäuden; die ganze Straſse von der *Porta Carmentalis* am Fuſse des Kapitols an nordweſtlich bis zum *Theatrum Pompeji* (55 vor Chr.) war mit Prachtgebäuden (die Portikus der *Octavia*, mit Tempeln des Jupiter Stator und der Juno u. ſ. w.) geſchmückt. Die das *Campus Martius* öſtlich begrenzende *Via lata* wurde durch Neu- und Umbauten immer prächtiger und erhielt mehrere Triumphbogen. Zwiſchen der *Via Flaminia*, der Fortſetzung der *Via lata*, und dem Tiber errichtete *Auguſtus* das *Mauſoleum Auguſti* für ſich und ſeine Familie. *Hadrian* und die *Antonine* führten in der Gegend der jetzigen *Piazza Colonna* eine Reihe prächtiger Portikus und Tempel auf. An der *Via Appia* wurden zahlreiche Grabmäler errichtet, darunter das der *Caecilia Metella* und der *Scipionen.* In der Nähe des ſpäteren goldenen Hauſes des *Nero* erbaute *Auguſtus* die der *Livia* gewidmete *Porticus Liviae;* in der Nähe des *Amphitheatrum Flavium* ſtand der Koloſſus des *Nero*, eine Apolloſtatue mit *Nero*'s Porträt, nach welchem das Amphitheater ſeinen noch heute gebräuchlichen Namen *Coliſeo* oder Koloſſeum erhielt. *Domitian* legte in der gleichen Gegend die *Meta ſudans*, einen prächtigen Springbrunnen an, und gleichfalls nicht weit davon wird der ſog. Bogen des *Conſtantin* errichtet. Am Fuſse des Palatin entſteht der Bogen des *Titus;* an der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Porta Oſtienſis werden zahlreiche Grabdenkmäler errichtet, darunter die Pyramide des *Ceſtius*, welche in die aurelianiſche Mauer eingebaut und ſo erhalten wird. Jenſeits des Tiber, durch den *Pons Aelius*, die heutige Engelsbrücke, zugänglich, lag die gewaltige *Moles* oder das *Mauſoleum Hadriani*, welches die Gräber aller Kaiſer und ihrer Familienglieder vom Gründer bis auf *Commodus*, wenn nicht bis *Caracalla* enthielt, unter *Honorius* aber zur Hauptfeſtung Roms wird. —

So entſtehen neben den prächtigen und prunkvollen Bauwerken zahlreiche Denkmäler aller Art und Form zur Verſchönerung der Stadt. Man errichtete zu Ehren von bedeutenden Perſonen die Portikus, ſelbſtändige oder an vorhandene Bauwerke angebaute Hallen, mit welchen ſchlieſslich alle Hauptſtraſsen und Plätze geſchmückt wurden. An belebten Straſsen errichtete man die Jani oder Durchgangsbogen, entweder mit einfachem (*Gemini*) oder kreuzförmigem Grundriſs (*Quadrifontes*); die Triumphſtraſsen ſchmückten die zahlreichen Triumphbogen. Die Kaiſer errichten ſich und anderen Koloſſalſtatuen, deren Herübernahme aus der griechiſchen Kunſt ihrem groſsen Sinn entſprach; zu rieſigen Säulen, wie denjenigen des *Trajan* und des *Marc Aurel*, mit geſchmückten Poſtamenten und bekrönender Figur, geſellen ſich die Obelisken. Als ausgezeichnetes Bronzewerk iſt uns die Reiterſtatue des *Marc Aurel*, die 1538 vom Lateran an das Kapitol verſetzt wurde, erhalten. Allenthalben tritt ein edler Wetteifer ein, die öffentlichen Plätze, Straſsen und Bauwerke mit den Statuen berühmter Männer zu ſchmücken. *Auguſtus* lieſs auf ſeinem Forum die Statuen berühmter Römer ſeit *Aeneas* aufſtellen und mit Lobſprüchen ihre Bedeutung erläutern. Viele ſpätere Kaiſer folgten ihm in dieſem Beiſpiele, und ſo werden der Friedenstempel und unter *Alexander Severus* das *Forum Trajani* und das *Forum tranſitorium* mit zahlreichen Statuen berühmter Männer bereichert und belebt. Es entſteht auf dieſe Art eine ſteinerne Verſammlung von Menſchen, welche die Blüte der römiſchen Kultur darſtellen. Freilich nicht ohne ſarkaſtiſchen Widerſpruch. Von *Cato* geht das Wort, daſs er es lieber ſähe, daſs die Oeffentlichkeit frage, warum ihm keine, als warum ihm eine Statue geſetzt werde. Und *Cicero* fragt: »*modum ſtatuarum haberi nullum placet?*« (Du willſt dir Bildſäulen ohne Maſs und Ziel ſetzen laſſen?) —

81. Provinz. Und wie in der eigenen Stadt, ſo gingen die Römer auch in der Provinz vor. Das am beſten erhaltene Beiſpiel hierfür iſt Pompeji, neben ihm eine Anzahl neu erforſchter römiſcher Niederlaſſungen im nördlichen Afrika, wie das um 100 nach Chr. von *Trajan* gegründete Timgad und andere im Norden.

82. Pompeji. In Pompeji zeugen heute noch zahlreiche Poſtamente gröſseren und kleineren Umfanges, zum Teil noch mit koſtbarem farbigem Marmor bekleidet, davon, daſs nach dem Vorbilde Roms auf dem *Forum civile* reicher plaſtiſcher Schmuck von gröſseren Gruppen, Reiterbildern und Einzelſtatuen ſich befand. So ſtanden an der Weſtſeite des Forums 7 oder 8 Reiterſtatuen, von deren Poſtamenten der rohe Mauerkern noch erhalten iſt. An der Oſtſeite ſtanden unter einer ſchönen Marmorhalle 15 Statuen. Die Triumphbogen des Forums ſind noch in ihrem Mauerkern, zum Teil noch mit Reſten der Marmorbekleidung, der Säulenſtellung und von Brunnenanlagen erhalten. Sie lagen zu beiden Seiten des Jupitertempels, der linke Bogen in der Höhe der Frontſäulen, der groſse Bogen am hinteren Ende des Tempels, das Forum hier abſchlieſsend, gekrönt durch Reiter oder Siegesgeſpanne. Aus den Reſten ſind etwa 60 Poſtamente verſchiedener Gröſse, entweder frei auf dem Forum oder an Säulen gelehnt oder unter den Hallen feſtgeſtellt worden. »Fünf dieſer Poſtamente ſind ſo

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

grofs, dafs fie wohl Unterbauten gewefen find für Koloffalftatuen, Triumphwagen oder gröfsere Gruppen. So war der Marktplatz zugleich eine Ruhmeshalle, klar, überfichtlich, monumental, nicht wie beim Forum in Rom durch eine verwirrende Maffe von Tempeln und Gebäuden befetzt . . . Welcher Skulpturenfaal unferer Zeit kann nur annähernd den Vergleich aushalten mit dem kleinen fäulen- und figurengefchmückten Forum der Provinzialftadt, das, abgefchloffen durch den ftolzen Jupitertempel, wie ein offener Prunkfaal erfcheint, über den die Wolken fliegen.« (*Weichardt.*) Eine folche Ausbildung des Forums aber konnte nur dann ftattfinden, wenn es nicht befahren wurde. Nur dann erfchien es mit feinem reichen plaftifchen Schmuck und feinen Säulenhallen wie der Vorhof zum Tempel des Jupiter.

83. Nordafrika.

Ueberall, wo die erobernden Römer aufserhalb Italiens fich häuslich niedergelaffen hatten, in Kleinafien, Nordafrika, Spanien, Gallien, England, an der Mofel, am linken Rheinufer, an der Donau, in Pannonien, und in den norifchen Alpen, überall richteten fie fich nach einheimifcher römifcher Art ein, und überall hin verpflanzten fie die heimifchen Sitten und die in Italien üblichen Gebräuche und Gewohnheiten. »In der Anlage gleicht eine Stadt mit ihrem Forum und öffentlichen Gebäuden, in denen fich jeder Flecken Rom zu kopieren bemühte, der anderen. Durch das Eingangsthor, das manchmal mit Pilaftern und Säulen reich gefchmückt ift, führt die mit Platten belegte, von erhöhten Fufsfteigen eingefafste Römerftrafse auf das Forum, auf dem Infchriften das Andenken der Bürger bewahren, die auf ihre Koften Treppen, Trottoire, Roftren, Portiken, Statuen und Brunnen errichten liefsen. Dafs von den gewifs zahlreichen Statuen von Kaifern, Statthaltern und Magiftratsperfonen nur wenige übrig geblieben, erklärt fich dadurch, dafs das Forum wie übrigens die ganzen Städte felbft in fpäteren Zeiten zu Steinbrüchen wurden. In naheliegenden Zitadellen findet man oft die Sockel von Statuen als Grundfteine; der Marmor felbft hat zur Kalkbereitung gedient [29]).« Der Marmor wandert in die Kalköfen, die Bronze in die Schmelzöfen; doch ift noch mancher Reft erhalten, umfangreich genug, um aus ihm ein annäherndes Bild römifchen Lebens in der Fremde zu rekonftruieren. Dazu wird von Zeit zu Zeit Neues entdeckt und ausgegraben, wie die fchon erwähnte Stadt Timgad in Algier. Als im Jahre 100 nach Chr. *Trajan* hier römifche Veteranen anfiedelte, erbaute er ihnen eine Stadt nach dem Vorbilde der italienifchen. Ihr Mittelpunkt wurde das Forum, nicht fo grofs und nicht fo hervorragend, wie das Forum Pompejis oder gar wie eines der römifchen, aber in feiner Bedeutung für Timgad gleich wichtig, wie die Foren für die fie umfchliefsenden italienifchen Städte. Es lag an der Hauptftrafse, die durch zwei Triumphbogen gegen die Stadt abgefchloffen war. Vor dem einen derfelben, dem Trajansbogen, erhoben fich auf Sockeln die Statuen des Mars und der Konkordia. Auf dem Forum ftanden eine reiche Zahl von Statuen, darunter viele Kaiferftatuen und das Bild des *Marfyas*, als Wahrzeichen der freien Stadt. An der Rednertribüne erhoben fich die Statuen von Viktorien, und auf dem Kapitol thronte die 7 m hohe Statue des Jupiter. Wo es nur anging, war dem reichen plaftifchen Bedürfniffe, welches fich in der Kaiferzeit von Rom aus bis in die entfernteften Kolonien verpflanzte, Genüge geleiftet. Diefe einheitliche Kulturarbeit war für das ausgedehnte Reich auch in künftlerifcher Beziehung von grofsem Segen. *Theodor Mommfen* hat in der Einleitung des V. Bandes feiner »Römifchen

29) Vergl. Die Erforfchung der Baureffe und Infchriften des ehemals römifchen Afrika. Umfchau, Jahrg. 1, Nr. 38.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geſchichte« der Kulturarbeit des römiſchen Kaiſerreiches im allgemeinen einen warmen Ausdruck verliehen und dabei gewiſs die künſtleriſchen Beſtrebungen nicht ausgeſchloſſen. »Das römiſche Kaiſerreich hat in ſeinem Kreiſe, den die, welche ihm angehörten, nicht mit Unrecht als die Welt empfanden, den Frieden und das Gedeihen der vielen vereinigten Nationen länger und vollſtändiger gehegt, als es irgend einer anderen Vormacht je gelungen iſt. In den Ackerſtädten Afrikas, in den Winzerheimſtätten an der Moſel, in den blühenden Ortſchaften der lykiſchen Gebirge und des ſyriſchen Wüſtenrandes iſt die Arbeit der Kaiſerzeit zu ſuchen und auch zu finden. Noch heute gibt es manche Landſchaft des Orients wie des Occidents, für welche die Kaiſerzeit den an ſich ſehr beſcheidenen, aber doch vorher wie nachher nie erreichten Höhepunkt des guten Regiments bezeichnet; und wenn einmal ein Engel des Herrn die Bilanz aufmachen ſollte, ob das von *Severus Antoninus* beherrſchte Gebiet damals oder heute mit gröſserem Verſtand und mit gröſserer Humanität regiert worden iſt, ob Geſittung und Völkerglück im allgemeinen ſeitdem vorwärts oder zurückgegangen ſind, ſo iſt es ſehr zweifelhaft, ob der Spruch zu Gunſten der Gegenwart ausfallen würde.«

In dieſer Anerkennung ſind zum Teil auch ſchon die Gründe für die ungewöhnliche Entwickelung des präſentativen Bewuſstſeins, wie wir ſie bei den Römern wahrnehmen, bloſsgelegt. Wer etwas leiſtet, will dieſe Leiſtung auch zu einem perſönlichen äuſseren Ausdruck gebracht ſehen. Dazu kommt das Folgende.

84. Pſychologie des römiſchen Denkmales.

Wo die Römer hinkamen, verbreiteten ſie ihre Kultur; dieſe Kultur aber war die orientaliſch-griechiſche, die ſich mit der lateiniſchen vereinigt hatte und in dieſer Miſchung die Kultur für die eroberten, nicht kultivierten Gebiete wurde. Die fortdauernd günſtigen kriegeriſchen Unternehmungen in den Uferländern des Mittelmeeres und jenſeits der Alpen nährten im Volke den Glauben an ſeine Unbeſiegbarkeit, und dieſer Glaube war die »ſittliche Subſtanz« des Staates. Es liegt nun nahe, die treibende Kraft auch dieſes Glaubens äuſserlich zum Ausdruck zu bringen. Das geſchah in erſter Linie durch die Verherrlichung der ſiegreichen Feldherren in den Triumphzügen und als Statuen auf den Foren. In häufigen Fällen waren die Feldherren die Kaiſer ſelbſt, und wenn ſich *Auguſtus* die Bezeichnung »Auguſtus«, d. i. der Verehrungswürdige, beilegte, ein perſönlicher Anſpruch, der ſpäter in die offizielle Vergötterung des Kaiſers überging, ſo war neben den rein politiſchen Gründen für dieſe Auszeichnung, die darin beſtanden, daſs die Auflehnung gegen den Kaiſer als ſchwerſtes Verbrechen gebrandmarkt wurde, auch der Perſonenkultus maſsgebend, ein durchaus orientaliſches Kulturelement, das auf die dortigen Groſskönige, vor welchen das Volk auf den Knieen lag, zurückging. »Mit der Verehrung der Roma, welche die Hauptſtadt ſymboliſierte, vereinigte ſich die Verehrung des *Auguſtus*, der in dieſer ſelbſt die oberſte Autorität in den Händen hatte. Beiden zugleich wurden in den Provinzen Tempel und Altäre errichtet.« (*Ranke.*)

Zahlreiche Statuen ſind uns erhalten, in welchen die römiſchen Kaiſer ſich als Jupiter darſtellen lieſsen. Durch dieſe Vorgänge des perſönlichen Kultus unterſcheidet ſich die römiſche Denkmalkunſt grundſätzlich von der griechiſchen. In der griechiſchen Kultur war ſchon durch ihren Urſprung die Denkmalangelegenheit eine Angelegenheit des Volkes; durch die Traditionen der Heldendichtungen und der Heroenzeit ſpielte ſie vielfach auf das religiöſe Gebiet über; dieſes aber war gleichfalls eine Volksangelegenheit, kein Faktor der politiſchen Macht der regierenden Kreiſe, wie in Rom. Nicht in gleichem Maſse wie auf griechiſchem Boden wurde

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aber auf römiſchem die Angelegenheit eines Denkmales zu einer Angelegenheit des Volkes. Trotzdem in der glänzendſten Zeit der römiſchen Geſchichte *Auguſtus* es nie gewagt hätte, das autokratiſch-monarchiſche Prinzip auch nur, etwa durch Annahme des Titels »König«, anzudeuten, und obwohl er eine Monarchie einrichtete, die keine Monarchie in unſerem Sinne, ſondern nur ein Prinzipat war, in dem alle republikaniſchen Formen beſtehen blieben, ſtellte ſich der Cäſarismus, der ſchon in ſeinem innerſten Weſen der Volksſeele fremd iſt, nach und nach in einen ſolchen Gegenſatz zum Volke, daſs die natürlichen Beziehungen aufhörten und das Volk ſich ſchon unter *Auguſtus* einer Gewalt gegenüber ſah, welche die oberſte Autorität in Händen hatte und der man, wie erwähnt, gleich der Roma, welche die Hauptſtadt ſymboliſierte, in den Provinzen Altäre und Tempel errichtete. Bei dieſem Verhältnis von Gottheit und Menſch, wie es ſich als eine notwendige Folge der römiſchen Politik heraus gebildet hatte, kann nicht an eine dem Denkmalbau günſtige Volksempfindung gedacht werden, trotzdem der mehr und mehr geſteigerte Luxus des Staates und der Regierung in hohem Grade »auf ſolche Dinge gerichtet war, welche vom ganzen Volke mitgenoſſen werden konnten«. Die zum allgemeinen Gebrauch beſtimmten kaiſerlichen Prachtbauten Roms, die Thermen, die Schauſpielhäuſer, kamen der ganzen Bevölkerung zu gut; aber bei dem bedenklichen Mangel ſowohl an volkswirtſchaftlichem wie an ſittlichem Gehalte ermangelten die Anſtalten des tief in der Seele begründeten ethiſchen Gedankens, der allein vermag, Beziehungen zwiſchen dem Volke und einem Prinzipe oder der Perſon, die ein ſolches Prinzip verkörpert, zu ſpinnen. Darin liegt der groſse Unterſchied zwiſchen der griechiſchen und der römiſchen Kultur: erſtere will die ſeeliſche Erziehung des Menſchen zur Aufnahme der höchſten ethiſchen Genüſſe; dieſe ſetzt an Stelle des ſeeliſchen das rein körperliche Wohlbefinden. Daraus ergeben ſich die grundſätzlichen Widerſprüche der Denkmalpſychologie, wenn auch die römiſche Denkmalform vielfach an griechiſche Vorbilder anknüpft. Mit Recht weiſt *Brunn* darauf hin, daſs die Kunſtrichtung, die wir als die römiſche Kunſt der Kaiſerzeit zu bezeichnen pflegen, ſich an keine vorhergehende griechiſche Kunſtepoche enger anſchlieſst, wie an die pergameniſche Kunſt der attaliſchen Periode. Hier fand ſie eine innerliche Verwandtſchaft. Damit ſoll jedoch keineswegs nur dieſe einzige Richtung der Abhängigkeit der römiſchen von der griechiſchen Kunſt gemeint ſein; denn wenn auch die Denkmalkunſt der Römer ganz neue Erſcheinungen zeitigte, ſo iſt ſie doch in ihren urſprünglichſten Formen von der griechiſchen Kunſt abhängig. Erinnert ſei vor allem an die Mauſoleen als kegelförmige Grabhügel und an die Trophäen.

85. Trophäen.

Bis in die graue Vorzeit, wenn auch vorläufig nicht über *Homer* hinaus, reichen die Nachrichten über die aus griechiſchem Urſprung hervorgegangene Trophäe, die gewöhnlichſte, der unmittelbaren Empfindung am leichteſten verſtändliche Form unter der Fülle von Denkmälern, mit welchen die Völker des Altertums ihre Siege verkündeten. Ihr Gedanke wurzelt, wie *Otto Benndorf* in einem Vortrage »Adamkliſſi« in der anthropologiſchen Geſellſchaft in Wien ausführte, in volkstümlichen Vorſtellungen von dem ſchädlichen Fortwirken abgeſchiedener Seelen. »Wie man der Leiche des Feindes die Glieder abhaut, den Sitz der Fortpflanzung verſtümmelt, um ſeiner ausfahrenden Pſyche die Möglichkeit der Rache zu nehmen — und dieſer urtümliche Kannibalismus iſt ſelbſt in lichteſten Zeiten nie völlig erloſchen — ſo beraubte man ſie vor allem der Waffen. An ſichtbarer Stelle des Schlachtfeldes wird aus Steinen ein Hügel zuſammengetragen, ein Pfahl auf ihm errichtet, über einer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Querſtange die erbeutete Rüſtung des Toten, Hemd oder Panzer aufgehängt, Schwert, Schild und Lanze wie im Leben daran befeſtigt, der Helm dem Pfahlende übergeſtülpt als Krönung. Wie eine Vogelſcheuche im Saatfelde, wie ein Galgen auf der Richtſtätte ſoll dieſer Kriegerſchemen Schrecken verbreiten und zugleich den ſiegverleihenden Gott ehren, dem man die Gefangenen vor dem Tropäum zum Opfer abſchlachtet.« Das Motiv ſolcher Siegeszeichen, die auch der Feind heilig hielt und nur die Zeit zerſtörte, hat die Kunſt dann in dauernde Denkmäler von Stein oder Erz übertragen, mit mannigfachen Zierformen in der Wirkung geſteigert und weiter gebildet, ſeltener in griechiſcher, um ſo häufiger in römiſcher Zeit, und aus römiſcher Sitte griffen die Renaiſſance und ſpätere Zeiten das Tropäum auf, um es an ihren Paläſten und öffentlichen Bauwerken zu verwenden und um es bis auf die Gegenwart zu vererben. Monumental im höchſten Sinn verwendete es die Architektur der Kaiſerzeit, die ſo oft Wirkungen von ſchauerlicher Gröſse erſtrebte, mit Vorliebe da, wo ſie auf Barbaren zu wirken hatte. Untergegangen ſind zwar die groſsen Prunktrophäen, die *Druſus* an der Elbe, *Germanicus* an der Weſer, *Pompejus* auf einem meerbeherrſchenden Gipfel der Pyrenäen errichtete; aber in der Ruine eines hohen Turmes bei Nizza am Fuſse der Seealpen (La Turbia) haben wir noch das Denkmal, welches Kaiſer *Auguſtus* nach der Beſiegung der Alpenvölker aufführen lieſs. An die Tradition dieſer Trophäen knüpft auch ein Denkmal an, ein Siegeszeichen, welches der Kaiſer *Trajan* beim rumäniſchen Dorfe Adamkliſſi in der Dobrudſcha errichten lieſs. Es hat die Form eines maſſiven Rundturmes, der in ſeiner Zerſtörung noch 27 m Durchmeſſer und 18 m Höhe miſst; es wurde im Jahre 1837 von einer Gruppe im Dienſte des Sultans *Mahmud II.* ſtehender preuſsiſcher Offiziere mit *Moltke* an der Spitze, welche die Befeſtigungen der Donaulinien zu prüfen hatten, entdeckt. Das Werk wurde wahrſcheinlich nach dem Entwurfe des Hofarchitekten *Apollodor* von Damaskus in zweijähriger Bauzeit errichtet und im Jahre 109 nach Chr. dem rächenden Kriegsgotte, Mars ultor, geweiht. Es beſtand aus einem Turmbau, auf welchem eine 12 m hohe Trophäe aus Stein Aufſtellung fand; das Ganze erhob ſich bis zu einer Geſamthöhe von 32 m. Auf dem Gipfel des fertigen Baues prangte der Name *Trajan*'s in koloſſalen Buchſtaben neben dem Namen des Gottes. Dieſes in ſeinen Trümmern erhaltene Werk eröffnet uns das Verſtändnis für eine ganze Klaſſe verſchwundener Denkmäler. Es iſt ein Markſtein der römiſchen Kaiſergeſchichte und eine der denkwürdigſten Bauleiſtungen, welche die Antike der nördlichen Nachwelt hinterlieſs. Des Schmuckes, der es auf allen Seiten umgab, iſt es längſt beraubt; aber noch in ſeiner Kernform gewährt es einen Eindruck von Gröſse. In monumentaler Form wurde die Trophäe auch auf den groſsen Gräbern aufgerichtet, z. B. auf dem Grabmal der *Caecilia Metella* bei Rom, auf dem Denkmal der *Plautier* bei Tivoli und auf dem Grabmal des *Munatius Plancus* bei Gaëta. —

86. Porträts.

Zum Teil auf die aus der etruriſchen Kultur vererbte Charakteranlage, zum Teil auf das ſtetige Kriegsglück geht die Entwickelung des Perſonenkultus zurück, der bei keinem anderen Volke des Abendlandes in ſo groſsartiger Weiſe gepflegt wurde, wie bei den Römern, und der in keinem anderen Lande ſo glänzende Denkmäler hinterlaſſen hat, wie hier. Ein künſtleriſcher Zweig dieſes Kultus iſt das Porträt. In der Geſchichte der römiſchen Denkmalplaſtik nimmt das Porträt einen breiten Raum ein. In dieſem Zweige der Bildnerei verrät die römiſche Kunſt die gröſste Unabhängigkeit und Selbſtändigkeit. Das Bildnis, wie auch eine Reihe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anderer plaſtiſcher Hervorbringungen, läſst den römiſchen Charakter klar erkennen. *Furtwängler* nannte ihn einmal »nüchtern, klar, proſaiſch; ihm fehlen durchaus die feineren Schwingen des Schönheitsſinnes des Hellenen; feinen Werken mangelt der dichteriſche Schwung, der den griechiſchen Schöpfungen auch der ſpäteren Zeit eigen war. An deſſen Stelle tritt der Sinn für Würde.« Das Bildnis war es, welches bei der Ueberflutung Roms mit griechiſchen Kunſtwerken, in einer Zeit, in welcher die Nachahmung griechiſcher Werke das Loſungswort des Tages war, das national-römiſche Element in ſelbſtändiger Kraft entwickelte.

Wie weit die Anfänge der römiſchen Bildniskunſt hiſtoriſch in das römiſche Altertum hinaufzurücken ſind, iſt nicht feſtzuſtellen. Die Statuen der erſten römiſchen Könige ſind nicht Werke ihrer Zeit. Nach *Plinius* aber muſs das plaſtiſche Bildnis im VI. Jahrhundert der Stadt bereits allgemein verbreitet geweſen ſein; denn er berichtet, daſs ſowohl der Staat verdienten Bürgern Bildſäulen als Ehrendenkmäler errichten ließs, wie auch, daſs ſogar Privatleute ihre Bildnisſtatue am Forum zu errichten pflegten. Dieſer Miſsbrauch muſs einen weiten Umfang angenommen haben; denn im Jahre 596 der Stadt Rom oder 158 vor Chr. verfügten die Cenſoren *P. Cornelius Scipio* und *M. Popilius*, daſs alle nicht von Senat und Volk geſetzten Statuen vom Forum zu entfernen ſeien. Und gerade um dieſe Zeit, in der 156. Olympiade oder um etwa 154 vor Chr., erhob ſich nach *Plinius* die Kunſt aufs neue; eine Flutwelle griechiſchen Kunſteinfluſſes drang nach Rom und befruchtete namentlich dieſen Kunſtzweig ſo ſehr, daſs er bis in die Kaiſerherrſchaft hinein zu einer, man iſt verſucht zu ſagen, wuchernden Entwickelung kam. Denn thatſächlich mag die Porträtbildnerei manche andere Kunſtregung des plaſtiſchen Gebietes erſtickt haben. Was uns von römiſchen Porträtſtatuen und Büſten erhalten iſt, reicht in der Hauptſache nicht über die Kaiſerzeit hinauf; das bezeugen ſchon die dargeſtellten Perſonen, die vorwiegend Kaiſer oder Mitglieder des Kaiſerhauſes ſind. Bei den letzteren, ſowie bei den meiſten Kaiſern dürfen wir annehmen, daſs ihre Bildniſſe zu ihren Lebzeiten oder doch nicht lange nachher entſtanden ſind. Die Anfertigung der Statuen und Büſten erfolgte durch amtlichen Auftrag.

87. Naturaliſtiſche und idealiſtiſche Porträts.

Overbeck unterſcheidet in der römiſchen Porträtbildnerei eine naturaliſtiſche und eine idealiſtiſche Darſtellungsweiſe. Die Werke der erſteren bezeichneten die Römer als *ſimulacra iconica*, als Werke von natürlicher Treue nach dem Leben, im Gegenſatz zu den Werken, in welchen die dargeſtellte Perſönlichkeit einen idealiſierenden Prozeſs behufs Erhöhung des repräſentativen Eindrucks durchzumachen hatte.

Die naturaliſtiſche Statue behält die Tracht des Lebens, die Toga, bei. Dieſe Statuen heiſsen darum bei den Römern auch *ſtatuae civili habitu* oder *togatae*. Dieſe ſich in der Hauptſache gleich bleibende Tracht war eine Urſache für den Gebrauch, Statuen ähnlicher Art, jedoch ohne Kopf, auf Vorrat zu arbeiten und den Kopf dem aktuellen Bedürfnis entſprechend ſpäter aufzuſetzen. Damit iſt nicht geſagt, daſs nun, was das Antlitz anbelangt, lauter ſchablonenhafte Werke entſtanden ſeien; es ſind vielmehr Arbeiten von feiner Individualiſierung erhalten. Beiſpiele für dieſe Statuengruppe ſind die Statue des *Tiberius* im Louvre, die Statue des *Auguſtus* aus der Baſilika von Otricoli im Vatikan u. ſ. w.

Parallel mit den *ſtatuae togatae* gehen die *ſtatuae thoracatae*, Kaiſerſtatuen in Kriegsrüſtung, die Darſtellungen der Kaiſer als Feldherren oder als oberſte Kriegsherren des römiſchen Heeres. Die Kaiſer werden in reichgeſchmückter Rüſtung als Redner vor dem Heere dargeſtellt. Das ſchönſte Beiſpiel hierfür iſt die berühmte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Statue des *Auguſtus*, die im Jahre 17 vor Chr. entſtand, 1863 vor der *Porta del Popolo* in Rom in den Ruinen einer Villa der *Livia* aufgefunden und im Braccio Nuovo des Vatikan aufgeſtellt wurde. Auch als Sieger erſcheinen die Kaiſer in den Kaiſerſtatuen, und in dieſem Falle iſt ihnen irgend ein Attribut beigegeben, welches auf die Art des Sieges hinweiſt. So beſitzt eine Statue des Siegers in der Schlacht von Actium, des *Auguſtus*, im kapitoliniſchen Muſeum ein Schiffsvorderteil als Beigabe. Im weiteren Verlauf wird die Porträtfigur aufs Pferd geſetzt — hervorragende Beiſpiele dafür ſind die beiden *Balbus*, Vater und Sohn, aus Herculaneum, im *Muſeo Nazionale* in Neapel und die aus der Zeit nach *Hadrian* ſtammende Reiterſtatue des *Marcus Aurelius* aus vergoldeter Bronze auf dem Platze vor dem Kapitol in Rom — und ſie erſcheint auf den Zwei-, Vier- und Sechsgeſpannen aus Pferden und in Verbindung mit den Elefantengeſpannen, auf deren Geſtaltung der römiſche Künſtler verfiel, als ſich die Figuren der Zwei- und Viergeſpanne nicht mehr auf die Kaiſer und Feldherren beſchränkten, den Kaiſern aber doch ein Beſonderes zu geben war.

Neben den trotz allen Beiwerkes mehr naturwahren Porträtſtatuen erſcheinen auch idealiſierte, in welchen der Dargeſtellte zu einem heroiſchen oder gar zu einem göttlichen Bilde erhöht wird. *Statuae Achilleae* nannte der Römer die erſtgenannten Bildnisſtatuen; die Toga fällt bei ihnen fort; an ihre Stelle tritt, wenn die Statue überhaupt ein Gewand trägt, das griechiſche Obergewand, und Attribute drücken die heroiſche Bedeutung aus. Beiſpiele ſind eine Statue des *Claudius* aus Herculaneum, die Statue des *Agrippa* in Venedig, die Statue des *Germanicus* im Louvre, die zahlreichen Darſtellungen des *Antinous* u. ſ. w. — Das göttliche Bild kommt nur den Kaiſern oder den Mitgliedern ihrer Familie in beſchränktem Maſse zu. Wie ſchon *Alexander der Groſse* als Zeus dargeſtellt wurde, ſo verlieh man den römiſchen Kaiſern die Geſtalt des Jupiter. Es »ſollten die Kaiſer durch die Bildung ihrer Porträtſtatuen nach dem Typus des oberſten Gottes und des Regierers der Welt als ſeine Stellvertreter auf Erden bezeichnet werden, und ſo ſehen wir ſie bald, und zwar in der Mehrzahl der Fälle, thronend in ruhiger Würde, bekleidet mit dem griechiſchen Himation, das ſich um den unteren Teil des Körpers legt, und nur den Oberkörper frei läſst, wie z. B. bei der wirklich groſsartig komponierten Statue *Nerva*'s im Vatikan, bald, obwohl ungleich ſeltener, ſtehend mit dem Scepter und Blitz in den Händen, wovon die Bronzeſtatue des *Auguſtus* aus Herculaneum ein Beiſpiel darbietet. Die Darſtellung der Kaiſer oder der Mitglieder ihrer Familie unter der Geſtalt anderer Götter iſt aus naheliegenden Gründen ſelten und hängt von beſonderen Motiven ab. Wo dieſe beſonderen Motive ſich fanden, iſt jedoch auch die ſtatuariſche Bildung des Kaiſerporträts nach dem Typus anderer Götter keineswegs unerhört, wie dies, um anderes zu übergehen, einige Darſtellungen *Nero*'s als Apollo darthun.« (*Overbeck.*) Inwieweit die weiblichen Bildnisſtatuen der römiſchen Kaiſerzeit, die wie die männlichen ſowohl in naturaliſtiſcher wie in idealiſierter Darſtellung als Muſe, Göttin u. ſ. w. vorkommen, Anſpruch auf Denkmalcharakter erheben können, bleibe dahingeſtellt. Es wird vielleicht in nur ſelteneren Fällen ſelbſt den Statuen der Damen des kaiſerlichen Hofes dieſer Charakter zuzuſprechen ſein.

88. Triumphalſäulen.

Bei dem ſtarken präſentativen Drange der Römer lag es nun auf der Hand, daſs, wie die Reiterſtatue bald in die reichere Form des Denkmales, wie dasſelbe in den Zwei-, Vier- und Sechsgeſpannen geſchaffen wurde, überging, auch die einfache Statue bald nicht mehr mit dem Poſtament als vierſeitigem Prisma vorlieb nahm, ſondern nach einem reicheren Ausdruck ſuchte. Er wurde in der Sieges- und Ehrenſäule

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gefunden. Statuen auf niedrigen Säulen ſind ſchon im Anfange des V. Jahrhunderts der Stadt nachweisbar; ſie gehen, wenn nicht vielleicht eine autochthone Entwickelung ſtattgefunden hat, auf frühere Vorbilder Griechenlands zurück, wo die Säule auf den Gräbern aufgeſtellt und als Denkmal dem Sieger in den choragiſchen Spielen geſetzt wurde, in welchem Falle ſie den Dreifuſs trug. Allmählich jedoch genügte die einfache Säule nicht mehr lediglich als Trägerin eines erhöhten Standbildes. In dem Maſse, in welchem ſich die Verdienſte eines Feldherrn um den Staat durch glückliche Siege mehrten, und der Senat oder ſpäter das Volk dieſe Verdienſte, ſofern es ſich um die Beſtreitung der Koſten aus Staatsmitteln handelte, in reicherer künſtleriſcher Weiſe anerkannt wiſſen wollte, oder in dem Maſse, in welchem, wenn es ſich um öffentliche Sammlungen für das Denkmal handelte, die Mittel hierzu reicher floſſen, nahm auch die künſtleriſche Form der Säule an Reichtum zu. In der erſten Zeit trugen die Säulen nicht unbedingt Bildnisſtatuen wie in der ſpäteren Zeit. Die 260 vor Chr. nach dem erſten römiſchen Seeſiege des *Duilius* dieſem errichtete *Columna roſtratra* war nur mit Schiffsſchnäbeln, die den Stamm der Säule umgaben, geziert. Auch die *Columna Maenia* trug keine Statue; ſie wurde täglich von einem Gerichtsdiener beſtiegen, die Tageszeiten auszurufen, und ſie diente auch als Pranger. *Durm* ſieht nur noch in den auf Silbermünzen des *Auguſtus* und *Veſpaſian* vorkommenden Piedeſtalen mit ihren durch Schiffsſchnäbel geſchmückten Standſäulen der Kaiſerſtatuen Anhaltspunkte für die Geſtalt der *Columna roſtrata*. Auch *Auguſtus* lieſs ſich eine *Columna roſtrata* ſetzen.

Die berühmteſten unter den Säulen des römiſchen Altertums, ſowohl in Rom ſelbſt wie in den Hauptſtädten der Provinz, waren neben der Säule des *Theodoſius* in Konſtantinopel, der Ehrenſäule *Diocletian*'s in Alexandrien u. ſ. w., die Trajansſäule und die Säule des *Marc Aurel* in Rom, beide heute noch wohlerhalten. Von der 161 nach Chr. errichteten Ehrenſäule des *Antoninus Pius* ſind plaſtiſche Darſtellungen in den beiden Reliefs des erhaltenen Unterbaues — eine Apotheoſe des Kaiſers und die Scene des Umrittes am Scheiterhaufen — auf uns gekommen. Die Säule wurde 1724 ausgegraben; ein Verſuch, ſie wieder aufzurichten, miſslang; es wurde nur das Poſtament in den vatikaniſchen Gärten aufgeſtellt. An ihm befinden ſich die beiden genannten plaſtiſchen Darſtellungen. Es iſt möglich, daſs in der 113 nach Chr. von Senat und Volk zum Andenken an den glücklichen Feldzug *Trajan*'s gegen die Parther errichteten Trajansſäule zum erſten Male ſo gewaltige Maſse zur Anwendung kamen, die dann in der ſpäteren Marc-Aurelſäule noch überholt wurden. Der Unterbau der Säule enthielt die Grabkammer des Kaiſers; darüber folgt, aus 28 cylindriſchen Marmorblöcken aufgetürmt, 27 m hoch die Säule, durch 22 Spiralwindungen mit der Darſtellung von Scenen aus den Kriegen *Trajan*'s gegen die Dacier geziert. Ein Kapitell krönt die Säule; auf ihm erhebt ſich ein cylindriſcher Aufſatz; er trug das vergoldete Erzbild des Kaiſers; in 114 Einzelſcenen iſt der ganze Feldzug des Kaiſers zur Darſtellung gebracht. Während einige der Meinung ſind, daſs dieſe pompöſe Form des Denkmales in Rom ſelbſt ihre Ausgeſtaltung erfahren habe, glauben andere, hierfür auf alexandriniſche Einflüſſe hinweiſen zu ſollen.

Zur Höhe von 29,50 m erhebt ſich die 180 nach Chr. errichtete Ehrenſäule des *Marc Aurel* zum Gedächtniſſe der Feldzüge dieſes Kaiſers gegen die Markomannen. In 30 Windungen zieht ſich die Reliefdarſtellung der Kampfſcenen um den Schaft der Säule. An ihrer Baſis trug ſie eine Apotheoſe *Marc Aurel*'s, gleich der 20 Jahre

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

früher errichteten Säule des *Antoninus Pius*. Die korinthiſche Säule des berüchtigten byzantiniſchen Kaiſers *Phocas* (geſt. 610 nach Chr.), wurde wahrſcheinlich einem älteren Gebäude entnommen und hat ſich in ihrer veränderten Beſtimmung, die vergoldete Bronzegeſtalt des miſsgeſtalteten früheren oſtrömiſchen Centurio zu tragen, bis heute erhalten. Sie iſt in hiſtoriſcher Beziehung in gleicher Weiſe ein Denkmal von Roms Verfall, wie die Form der koloſſalen Triumphalſäule in künſtleriſcher Beziehung die Trübung der Begriffe bedeutet, die ſich Griechenland von dieſer Denkmalform gebildet hatte.

89. Uebernahme der griechiſchen Kunſt in die römiſche.

Auch in dieſer Beziehung verfiel die griechiſche Kunſt ihrem römiſchen Schickſal: »Auf die geſamte griechiſche Kunſt in Rom hat Rom ſelbſt nur den einen, freilich weitreichenden Einfluſs ausgeübt, ſie dienſtbar zu machen, ihr die freie Selbſtbeſtimmung, den Selbſtzweck zu rauben und ihr damit die Möglichkeit originaler Schöpfung und neuer Produktion abzuſchneiden.« Der römiſche Sieger war nicht ſentimental; er war ein nüchterner Realpolitiker. Seine auf praktiſche Staatsintereſſen gerichtete Geſinnung lieſs ihm keine Zeit, die ſchöpferiſche Thätigkeit der von ihm beſiegten Griechen zu überbieten. Nur in einer Richtung ſchuf er ſelbſtändige Werke: im Porträt und in den ſteinernen Illuſtrationen der Zeitgeſchichte, in den hiſtoriſchen Bildwerken auf Triumphbogen und Triumphalſäulen. Aengſtlich war der Römer in der Erhaltung und Verbreitung ſeines Ruhmes; ſonſt aber zog er ein langes Zehren am Eroberten vor; er ſchaltete dabei frei und willkürlich mit dem griechiſchen Erbteil. Daher der merkliche Wechſel des künſtleriſchen Geſchmacks und ein trotz gelegentlichen Anſteigens allmähliches Sinken der erfindenden künſtleriſchen Thätigkeit. Schon in der helleniſtiſchen Epoche begann die Kopie in der idealen Plaſtik; das ſteigert ſich in Rom ins Ungemeſſene. Schon der helleniſtiſchen Zeit iſt eine gewaltige Ausbreitung der griechiſchen Kunſt eigen; in der römiſchen Periode herrſchte ſchlieſslich in den entfernteſten Gegenden des Weltreiches die gleiche Kunſt, der gleiche Geſchmack. Charakteriſtiſch iſt die zunehmende Verwendung der plaſtiſchen Kunſt zum profanen Schmuck des Hauſes, des Palaſtes, der öffentlichen Anlagen.

Die römiſche Kunſtepoche gliedert ſich in mehrere Perioden. Das letzte Jahrhundert der Republik, das I. Jahrhundert vor Chr., iſt die Zeit der Einverleibung der helleniſchen Reiche, der Aneignung griechiſchen Weſens. Das Griechiſche ſtrömt maſſenhaft nach Italien; es bürgert ſich zunächſt als einfaches Nachbild älterer Muſter ein. Es iſt die Zeit des unendlichen Kopierens der alten Werke. Daneben aber ſteht das national-römiſche Element noch in ſelbſtändiger Kraft, namentlich im Porträt. Der zweiten Periode, der Zeit der juliſchen und claudiſchen Kaiſer, iſt eine Verſchmelzung der beiden Elemente, des rein griechiſchen und des national-römiſchen, eigen, wobei das letztere zurücktritt. Der Herrſchaft des Klaſſizismus in der auguſteiſchen Zeit, für welche die Dichtungsweiſe des *Horaz* eine gleichartige Erſcheinung auf dem Gebiete der redenden Künſte bildet, muſs ſich das National-römiſche beugen, ſogar im Porträt. In der dritten Periode, von *Nero* bis *Trajan*, macht ſich ein neues Aufleben der italiſchen Art bemerkbar; ein Abſchütteln des ſtrengen Klaſſizismus, ein Zurückgreifen auf die erſte Periode kommt zur Geltung und findet ſeinen groſsartigſten Ausdruck in den Triumphalwerken *Trajan*'s. Die vierte Epoche, die Zeit *Hadrian*'s und der *Antonine*, läſst die klaſſiziſtiſche Richtung wieder aufleben, aber in ſteiferer Geſtalt, eleganter, ſüſslicher. Es wird von neuem intenſiv kopiert, äuſserlich ſogar genauer, aber mit weniger eigenem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geiſt. Eine Welt von Schein und Glanz herrſcht wie in der Sophiſtik ſo in der Kunſt. Die fünfte Periode endlich iſt die des eigentlichen Niedergangs und Verfalls.

90. Viktorien.

In allen dieſen Perioden aber bleibt die römiſche Kunſt beſtrebt, ſich die griechiſche dienſtbar zu machen. Es ficht ſie nicht an, wenn damit Rückgang verbunden iſt. Das beweiſt auf unſerem Gebiete auch das Motiv der Viktoria. Dieſes geht auf das Nikemotiv der griechiſchen Kunſt und Mythologie zurück. Der Zeus von Olympia und die Athena Parthenos des *Phidias* trugen die Nike in der Hand. Das künſtleriſche Motiv hatte in den Reliefs der Baluſtrade des Athena-Niketempels auf der Akropolis in Athen, in der Nike des *Paionios* von Mende aus Olympia und namentlich in der Nike von Samothrake im Louvre zu Paris eine vollendete Ausbildung erfahren. Und wenn auch der Kultus der Siegesgöttin, der Viktoria, in Latium ſchon vor der Gründung der Stadt Rom nachzuweiſen iſt, ſo waren doch die griechiſchen Einflüſſe die hauptſächlich mitwirkenden Faktoren, daſs die Viktoria in Rom zur höchſten Bedeutung neben der des Jupiter maximus ſtieg, daſs man ſie im Cirkus durch beſondere Spiele feierte und daſs ſie namentlich durch die ſiegreichen Feldherren auf dem Kapitol verehrt wurde. Berühmt war die geflügelte, zur Erde herabſchwebende (*adveniens*) und auf eine Kugel aufſetzende Viktoria aus der Beute von Tarent, aber wohl eine griechiſche Arbeit. Doch ging dieſe Auffaſſung, ergänzt durch das Siegeszeichen Roms, den Lorbeerkranz, in die geſamte römiſche Kunſt über. Dieſe Geſtalt hatte auch die Viktoria, die *Auguſtus* zum Andenken an den Sieg bei Actium in die Juliſche Kurie weihte. Sie wurde ſpäter in das von *Domitian* errichtete Senatsgebäude überſetzt und ſtand hier als Schutzgöttin des Senats bis zur Erſtarkung des Chriſtentums. Die Viktoria nahm bald eine ſchematiſche Form an, und wenn ſie auch im Laufe der weiteren Entwickelung mit der Säule in Verbindung gebracht wurde, ſo wurde damit der römiſche Schematismus im Gegenſatze zu der die Kunſt bereichernden griechiſchen Individualiſierung nicht zerſtört. —

91. Triumphbogen.

So ſehr die römiſche Kunſt auf dem Gebiete der Plaſtik von der griechiſchen abhängig war, ſo ſelbſtändige Schöpfungen hat ſie auf dem Gebiete der Architektur hervorgebracht, als die eigenartigſten und römiſchem Weſen am meiſten entſprechenden unter ihnen die Triumphbogen. Sie ſind aus kleinen Anfängen hervorgegangen und bilden eine Art Syntheſe zweier urſprünglich nebeneinander hergegangenen Gepflogenheiten.

Der Ruhm des Krieges, die Auszeichnung, die in einer Schlacht gewonnen wurde, waren für den ehrgeizigen Römer das am meiſten erſtrebte Ziel, mittels deſſen er erwarten durfte, unter ſeinen Mitbürgern eine vorherrſchende Rolle zu ſpielen, oder durch das ihm die Möglichkeit gegeben ſchien, auf der Stufenleiter ſtaatlichen Einfluſſes und öffentlicher Macht raſch emporzuſteigen. Es begreift ſich daher, daſs dieſes vornehmſte Motiv bei den treibenden Kräften des öffentlichen römiſchen Lebens ſchon früh Formen annahm, welche als allgemein anerkannte, ja als geheiligte galten. Die Sitte, den ſiegreichen Feldherrn eines Reiches, deſſen Fundamente ſich faſt ausſchlieſslich auf eine expanſive Eroberungspolitik gründeten, in der Hauptſtadt feierlich zu empfangen und dieſem dabei Gelegenheit zu geben, durch Mitführen koſtbarer Beuteſtücke den Glanz und die Bedeutung ſeines Sieges darzuthun, ſoll bis auf *Romulus* zurückgehen, der die Waffen eines beſiegten feindlichen Königs dem Jupiter geweiht hatte und ſie in feſtlichem Zuge zu deſſen Tempel führte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

92. Triumphzüge.

Das vereinzelte Geſchehnis fand Beifall, wurde nachgeahmt, und aus der vielfältigen Nachahmung entſtanden die Sitte und die ſtaatlich anerkannte, durch geſetzliche Vorſchriften geregelte Gepflogenheit der Triumphaleinzüge. »Nur dem Diktator, Konſul oder Prätor konnte die Ehre des Triumphs zu teil werden; nur der Senat konnte ſie beſchlieſsen. Vor den Thoren muſste der Sieger halten, zur Erinnerung, daſs ſeine imperatoriſche Macht in der friedlichen Stadt nicht gelte, von dort aus in demütiger Bitte vom Senat die Erlaubnis des Einzuges einholen. Bald wurden dann auch die Triumphzüge eine Gelegenheit, dem Volke ein prachtvolles Schauſpiel zu geben und ſo ſich neue Gunſt und Anſehen zu ſchaffen. Je weiter die Waffen der Römer ſich über Italien hinaus erſtreckten, deſto bedeutender wurde dieſes Gepränge. Seit dem macedoniſchen Siege des *Metellus* waren Kunſtwerke dabei unerläſslich, ſobald die Gegenden griechiſcher Bildung der Schauplatz des Krieges geweſen waren. Hatte man Barbaren beſiegt, ſo muſste dagegen der wilde Anblick und die fremde Tracht der Gefangenen, die rohe Geſtalt ihrer Götzen dem römiſchen Volke das Bewuſstſein ſeiner beſſeren Sitte und ſeiner Macht erneuern. Tempelgerät und andere Koſtbarkeiten, Schmuck und Waffen der Beſiegten, Bilder der unterworfenen Städte durften dann überall nicht fehlen. Der Tag des Triumphs war ein allgemeines Feſt; die Verhandlungen des Forums ruhten; alle Tempel waren geöffnet; das Volk erhielt Spenden; der Soldat durfte ſich von der Strenge der Disziplin durch freieſten Scherz erholen; die erbeuteten Schätze, wenn ſie deſſen würdig waren, wurden in den Tempeln niedergelegt. Da war es denn natürlich, daſs ſchon frühe die Sitte der Errichtung eines Bogens aufkam, durch welchen der Triumph auf feſtgeſetzter Straſse einherzog, welcher den Weg bezeichnete und das Volk auf das bevorſtehende Feſt vorbereitete.« (*Schnaaſe.*)

93. Triumphalreliefs.

Der Triumphbogen nun iſt eine Vereinigung zweier urſprünglich und im Gedanken getrennter Teile: des architektoniſchen Gerüſtes und der Triumphalreliefs. Die letzteren gehen aus den gemalten Darſtellungen hervor, durch welche die Feldherren ſchon zur Zeit der Republik ihre Triumphzüge bereicherten, oder die ſie öffentlich ausſtellten, damit das Volk eine augenſcheinliche Kenntnis ihrer Heldenthaten erlange. Das früheſte bekannte Beiſpiel gab nach *Overbeck* und *Philippi* im Jahre der Stadt 491 (263 vor Chr.) *Valerius Maximus Meſſala*, der auf Sizilien die Karthager und *Hieron* in einer Schlacht beſiegt hatte, von welcher er eine bildliche Darſtellung anfertigen lieſs, die er in einem Flügel der *Curia Hoſtilia* in Rom öffentlich ausſtellte. Ein weiteres Beiſpiel gab im Jahre 464 der Stadt oder 190 vor Chr. *Lucius Scipio*, der Sieger über *Antiochos* von Syrien bei Magneſia; er weihte eine Darſtellung dieſes Sieges dem Kapitol. Aehnlicher Art dürfte die Darſtellung geweſen ſein, mit welcher im Jahre der Stadt 608 (146 vor Chr.) *L. Hoſtilius Mancinus* dem Volke auf dem Forum die Belagerung und Eroberung Karthagos durch *Scipio* erklärte. Die ſchrittweiſe Weiterentwickelung dieſes Brauches bis zur Darſtellung ſolcher Scenen in Stein und bis zu ihrer Verbindung mit dem architektoniſchen Gerüſte des Bogens läſst ſich nicht mehr verfolgen. Die Triumphalreliefs werden ſchlieſslich nichts anderes, »als ausgedehnte, in Stein gehauene Chroniken der Feldzüge, Siege und Triumphe der Kaiſer, die ſich mit den aſſyriſchen Bilderchroniken auf eine Linie würden ſtellen laſſen, wenn nicht die unverwüſtliche Ueberlieferung der griechiſchen Kunſt auch dieſe Gebilde noch mit einem Funken inneren Lebens beſeelte«. (*Overbeck.*) Die bemerkenswerteſten dieſer Triumphalreliefs ſind die Fragmente von dem im Jahre 51 auf 52 nach Chr. errichteten Triumphbogen des *Claudius* in der Villa Borgheſe und die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildwerke des 81 nach Chr. errichteten Triumphbogens des *Titus*. In umfangreicherer Weise wird diese Tendenz der steinernen Chroniken an den Triumphalsäulen geübt.

94. Entstehung der Triumphbogen.

Dem Triumphbogen verleihen die Triumphalreliefs eine erhöhte historische und künstlerische Bedeutung. Der Triumphbogen, *Arcus triumphalis*, ist aus der vorübergehenden Festdekoration hervorgegangen. Das Motiv des Durchzuges durch eine thorartige Oeffnung war den Römern seit alters bekannt. In den italienischen Städten des Altertums standen auf belebten Strafsen und Plätzen die Thorbogen, dem Gotte Janus, der den Ein- und Ausgang beschirmte, gewidmet und daher *Jani* genannt. Sie waren sowohl einfache Durchgangsbogen inmitten einer Strafse, wie auch Bogen an den Strafsenkreuzungen, welche von vier Seiten den Durchzug gestatteten. Sie im Sinne der reich geschmückten Augenblicksdekorationen in reicherer Form auf dem Wege des Triumphators als monumentale Bauwerke zu errichten, war nur ein Schritt. Noch die früheften Bogen aus der Zeit der Republik, von denen wir Nachrichten haben, die Bogen des *Lucius Stertius* oder *Stertinius* und des *P. Scipio Africanus*, ersterer 196 vor Chr. im Circus maximus, letzterer 190 vor Chr. am Kapitol errichtet, scheinen mehr der Seite der Jani sich zugeneigt zu haben, als Triumphbogen im späteren Sinne des Wortes gewesen zu sein. Sie waren wohl Luxusbauten, mit vergoldeten Bronzefiguren und marmornen Wasserbehältern versehen; als Triumphbogen im eigentlichen Sinne des Wortes aber können sie vielleicht doch nicht bezeichnet werden. Als diese wurden nur die Bogen angesehen, die auf der Triumphalstrafse errichtet wurden. Aus den Nachrichten der Schriftsteller ergaben sich für Rom etwa 20 Bogen, von welchen jedoch nur 3 auf uns gekommen sind, und zwar der Bogen des *Titus*, der Bogen des *Trajan*, auch *Constantins*-Bogen genannt, weil *Constantin* durch spätere Zusätze sich ihn aneignete oder vielmehr aus der nach Münzdarstellungen einbogigen Ehrenpforte *Trajan*'s eine dreibogige schuf, und der Bogen des *Septimius Severus*. Von dem im XVII. Jahrhundert zur Freimachung des Korso abgebrochenen Triumphbogen des *Marc Aurel* sind eine zeichnerische Aufnahme, sowie die Reliefs vorhanden; von dem im Jahre 51 auf 52 errichteten Triumphbogen des *Claudius* werden in der Villa Borghese in Rom Bildteile aufbewahrt, welche den Kaiser, seine Offiziere, Standartenträger und Soldaten in dichten Gruppen zeigen, die noch ohne Berückfichtigung der Gesetze der Perspektive entworfen sind.

95. Urheber der Triumphbogen.

Die Triumph- und Siegesbogen wurden sowohl vom Senat wie vom Volke dem Sieger geweiht, und später errichteten auch aus politischen Gründen die Fürsten der Vasallenstaaten und die Städte der Provinz Bauwerke dieser Art. Andere Siegesbogen, die jedoch blofs als Ehrenbogen zu betrachten sind, wurden am Peribolus des vom Sieger gestifteten Tempels errichtet.

96. Form der Triumphbogen.

Die Form der Triumphbogen wechselt zwischen der einfach aus einem Mauerkern geschnittenen gerade (wie bei der kleinen Ehrenpforte am *Forum boarium*, welche die Kaufleute und Wechsler dem *Septimius Severus* weihten) oder im Halbkreis überdeckten Oeffnung und dem von drei Oeffnungen durchzogenen Mauerkern, von welchen die mittlere meistens die gröfsere war, um den Wagen des Triumphators mit den Beutestücken durchzulassen. Auf Münzen des *Augustus* erscheinen auch Ehrenbogen mit drei gleich hohen Oeffnungen, wie uns einer in der *Porte de Mars* von Rheims erhalten ist. Diese Form der Durchgänge in einer Richtung erhalten die Bogen, wenn sie inmitten des Strafsenzuges errichtet werden; finden sie aber ihre Stelle an der Kreuzung zweier Strafsen, so treten an vier Seiten vier Bogen auf.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Diese architektonischen Grundformen nun werden auf das reichste mit Pilastern und vorgestellten Säulen, mit figürlichen Friesen an der Fassade und in den Durchgängen, mit Medaillons, mit Inschriften, mit Zwickelfiguren, mit freistehenden Figuren, mit hohen Attiken, mit Vier- und Sechsgespannen, mit Kassetten an den Gewölben, kurzum mit dem ganzen Aufwand architektonischen, ornamentalen und figürlichen Schmuckes versehen, über welchen der römische Künstler verfügte, und so zu rauschenden monumentalen Festbauten gemacht. Die plastischen Darstellungen waren in ihrem Motiv ursprünglich auf den Gedankenkreis des Siegers und den des Sieges, den er gewonnen, beschränkt. Durch die fortgesetzte Ueberbietung an bildnerischem Schmuck, die von einem Bogen zum anderen statt hatte, griff man bald auch auf Stoffe aus dem privaten Leben des Kaisers zurück. Diese Darstellungen wie der Schmuck überhaupt wurden, wie beim Bogen des *Septimius Severus*, schliesslich so gehäuft und in so üppiger Fülle über diese Bauwerke ausgeschüttet, dass die Klarheit des architektonischen Gefüges notgedrungen beeinträchtigt werden musste. Inwieweit die römischen Stadthore, wie die *Porta maggiore* in Rom, die *Porta nigra* in Trier, das Nordthor in Köln, die Thore von Aosta, Perugia, Verona, Turin u. s. w. in ihrer über den einfachen Nutzzweck hinausgehenden architektonischen Ausstattung sich dem Charakter der hier besprochenen Bauwerke nähern, bleibe dahingestellt.

97. Triumphbogen in der Provinz.

Die Formen des Triumphbogens, die die römische Kunst in der Hauptstadt schuf, übertrugen sich auch auf die Provinz. Im Doppelstromlande steht der Triumphbogen zu Susa, zu Ehren des *Augustus* im Jahre 8 nach Chr. durch *M. J. Cottius* errichtet, mit einer von Säulen flankierten Oeffnung. Reste von Triumphbogen sind in Petra in Kleinasien (Palästina) erhalten. Zu Pola in Istrien wurde der Bogen der *Sergier* errichtet, im übrigen Italien die Bogen von Rimini, Aosta, Ancona, Benevent, und auch Spanien zeigte eine Anzahl römischer Triumphbogen, darunter der dem *Trajan* gewidmete Bogen auf der Brücke von Alcantara über den Tajo. Das hervorragendste Denkmal dieser Gruppe in Gallien ist der reichgeschmückte, leidlich erhaltene, mit drei Oeffnungen versehene Triumphbogen von Orange, der zur Zeit des *Tiberius* etwa um 21 nach Chr. zu Ehren eines Sieges des Legaten *C. Silius* errichtet wurde. In Germanien wie in Britannien scheinen die kriegerischen Verhältnisse nicht zur Errichtung von Triumphbogen geführt zu haben. —

98. Siegeshallen.

Eine andere Form der römischen Siegesdenkmäler waren, vielleicht im Anklang an die choragischen Denkmäler der Griechen, die Siegeshallen. Als früheste Beispiele werden die Halle des *Cnejus Octavianus* (168), die Halle des *Marcus Minutius* und diejenige des *Lutatius Catulus* (109) erwähnt. Man hat ihnen die Form der Stoen oder Portiken zugeschrieben und angenommen, dass sie mit Trophäen, Viktorien und anderem auf den Sieg bezüglichen Schmuck ausgestattet waren. Vielleicht wurden in ihnen auch, soweit es nicht in den Tempeln geschah, die Beutestücke der Siege zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. Ich vermag aus den mir zur Verfügung stehenden Angaben nicht zu erkennen, inwieweit mit ihnen ein persönliches Moment in dem Sinne verbunden war, dass sie als Siegesdenkmäler oder als Erinnerungszeichen an nur eine mit einer bestimmten Person verbundene Begebenheit errichtet wurden. Denn vielfach wurden diese Hallen einer erweiterten Bestimmung unterworfen.

99. Septizonien.

Obwohl die Septizonien — aus sieben Geschossen mit Säulen bestehende, auf quadratischer Basis mit Abtreppungen errichtete Bauwerke — in die spätere Denkmalkunst, z. B. in *Schinkel*'s Entwürfe für ein Denkmal *Friedrich des Grossen*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Berlin, übergegangen ſind, iſt es doch fraglich, ob ſie bei den Römern dieſe Beſtimmung hatten. Wir haben Nachrichten über ein Septizonium aus der Zeit des *Titus* und ein ſolches aus der Zeit des *Septimius Severus* auf dem Palatin; Papſt *Sixtus V.* ließs ein in noch drei Geſchoſſen erhaltenes Septizonium der Säulen wegen abtragen. Wir haben aber keine Nachrichten über die Beſtimmung der Gebäude. In einer beſonderen Schrift behandelte *Hülſen* das Septizonium des *Septimius Severus*[30]; auch *Hermann Riegel* widmete ihm neuerdings in ſeinem Werke »Beiträge zur Kunſtgeſchichte Italiens«[31] ein Kapitel unter dem Titel: Das Haus der ſieben Zonen (Septizonium) im alten Rom. Er erörtert darin eine Reihe von Beziehungen zu Kultübungen, in welchen die Zahl 7 eine Rolle ſpielt, und beleuchtet die Erklärungen *Hülſen*'s und *Peterſen*'s. *Redtenbacher* ſieht in dieſen Bauwerken Waſſertürme. Näher auf dieſe Erörterungen einzugehen, würde an dieſer Stelle zu weit führen. —

100. Grabmäler.

Es kann nicht überraſchen, wenn auch das Grabmal bei dem hochentwickelten präſentativen Bewuſstſein der Römer jene monumentale Geſtalt annimmt, welche die Grenze zwiſchen dem privaten Erinnerungsmal und dem öffentlichen Denkmal aufhebt. Der dem Grabmal innewohnende Gedanke iſt auch beim Römer der der alexandriniſch-orientaliſchen Sitte, die durch das ganze Altertum ſich hindurchzieht und nach welcher das Grab als die Behauſung des Toten bei ſeinem Fortleben nach der Erfüllung des irdiſchen Daſeins betrachtet und dementſprechend vielgeſtaltig gebildet und ausgeſchmückt wird. Es wiederholt ſich hier die ſchon bei den Aegyptern gemachte Beobachtung.

101. Tumulus.

Im allgemeinen wird als Grundform des monumentalen Grabmales die Form des etruskiſchen Tumulus gewählt. Sie tritt ſelbſt bei den größten und den berühmteſten Grabmalbauten des römiſchen Altertums wieder auf. Indeſſen werden hier nicht allein die etruskiſchen Einflüſſe zur weiteren Durchbildung gekommen ſein, ſondern es werden auch griechiſche und kleinaſiatiſche Nekropolen hier entſprechende Vorbilder auf dem Wege über Etrurien geliefert haben. Es ſei nur an das ſog. Grabmal des *Tantalos* erinnert, das einen aus Steinen geſchichteten kreisförmigen Unterbau von 33,6 m Durchmeſſer beſitzt, auf welchem ſich der Kegel mit einer phalliſchen Endigung erhob. Das Grabmal der *Caecilia Metella* an der *Via Appia* bei Rom zeigt eine faſt übereinſtimmende Formengebung. Eine ähnliche Geſtalt mögen das Grabmal der *Plautier* bei Tivoli, dasjenige des *Munatius Plancus* bei Gaëta und das ſchon erwähnte Denkmal bei Adamkliſſi gehabt haben. Die Verbindung von Trophäenaufbauten auf den Tumuli geht, wo ſie ſtattfand, ſelten ſo weit, daſs die Urform nicht mehr zur Geltung kommt.

In das Rieſenhafte wurde das Motiv des Tumulus geſteigert beim Grabmal des *Auguſtus*, welches nach *Strabo* als ein hoher Erdhügel von kegelförmiger Geſtalt zu denken iſt, der ſich auf einem ſockelartigen, mit Marmor belegten Unterbau erhob. Bei einem Durchmeſſer des Unterbaues von 60 bis 70 m oder mehr ergibt ſich für den mit der Koloſſalſtatue des Kaiſers gekrönten Tumulus eine Höhe, welche jener der größten ägyptiſchen Pyramiden nicht nachſteht. Auch die Nachricht von einer Baumbepflanzung des Erdkegels läſst auf ſehr bedeutende Abmeſſungen ſchlieſsen.

Wenn uns berichtet wird, daſs *Alexander der Groſse* den Scheiterhaufen, auf

30) Berlin 1886.
31) Dresden 1898.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welchem die Leiche ſeines Freundes *Hephäſtion* verbrannt wurde, auf das reichſte wie ein groſses und koſtbares Denkmal mit Bildwerken und Statuen ausſtatten lieſs[32]), ſo dürfte das Mauſoleum des *Hadrian*, die *Moles Hadriani*, in der Kaiſerzeit kaum hinter einer derartigen Ausſtattung zurückgeblieben ſein, ſo ſehr hatte ſich der imperialiſtiſche Luxus auch des einfachſten baulichen Motivs bemächtigt. —

102. Einzelerſcheinungen des römiſchen Denkmalweſens: *Antinous*.

In einigen hier noch zu erwähnenden Einzelerſcheinungen tritt die tropiſche Entwickelung des römiſchen Denkmalweſens, die zum Teil ſchon von den Kriterien der Entartung begleitet iſt, recht deutlich neben die modernen Beſtrebungen dieſes Gebietes. Eine bemerkenswerte Geſtalt in dieſer Beziehung bildet der ſchöne Jüngling aus Claudiopolis in Bithynien, *Antinous*, der Liebling des Kaiſers *Hadrian*. Was die Römer an öffentlichem Perſonenkultus geleiſtet haben, iſt auf dieſe Geſtalt vereinigt worden. Sie wurde heroiſiert und zum Gotte erhoben; eine neue Kolonie Beſa wurde nach ihr Antinoopolis genannt; in Bithynien und in Mantineia wurden ihr eigene Kultübungen gewidmet, und unzählig ſind die Statuen, in welchen von *Hadrian* und anderen, von Staatsbehörden und Stadtvertretungen das Andenken des 130 oder 132 vor Chr. geſtorbenen Jünglings gefeiert wurde. Allein was uns erhalten iſt, läſst im Vergleich zu den von anderen Perſonen erhaltenen Büſten und Statuen auf einen ungewöhnlich ausgedehnten Perſonenkultus ſchlieſsen. Schon im Anfange unſeres Jahrhunderts wurden durch *Levezow* 18 Büſten und 10 Statuen des Günſtlings *Hadrian*'s beſprochen und nachgewieſen, und dieſe Zahl iſt in einer Arbeit von *L. Dietrichſon* in Chriſtiania im Jahre 1884 noch beträchtlich vermehrt worden. Und dabei ſind es mit geringen Ausnahmen künſtleriſch wertvolle Arbeiten, welche dieſer Kultus zeitigte. So kann es denn auch nicht wunder nehmen, wenn ſeit der Begründung der archäologiſchen Forſchung nach der Antike dieſe Geſtalt im Mittelpunkt des Intereſſes derſelben ſteht und daſs ſeit dem XVIII. Jahrhundert zahlreiche Gelehrte ihr ein Sonderſtudium gewidmet haben. Es umflieſst dieſe Geſtalt ein gut Teil römiſcher Romantik; ſie kam dem Geiſte der Zeit entgegen, der unter *Hadrian* und den *Antoninen* in der Kunſt durch ein ausgeſprochenes Streben nach Glanz und Schein beherrſcht wurde, welches das Ferment dieſer ungewöhnlichen perſönlichen Ehrung bildete. Dieſe iſt als ein hervorſtechendes Kulturmoment um ſo bemerkenswerter, als ſie eigentlich einer privaten Neigung, wenn auch eines Kaiſers, entſpringt. Wenn es ſich um die Ehrung perſönlicher Eigenſchaften handelt, welche auf das Staatswohl von ausſchlaggebendem Einfluſs ſind, oder wenn kriegeriſche Groſsthaten das Motiv einer ungewöhnlichen Ehrung bilden, ſo ſind das Vorgänge, die ſchlieſslich auch uns nicht ungeläufig ſind. Aber wenn ſelbſt private Neigungen eine ſolche Bewegung hervorrufen konnten, daſs Gebäude aller Art, Grabmäler, Tempel u. ſ. w. zu Ehren einer privaten Perſon entſtehen, ſo iſt das ein ausgeſprochener, die Merkmale voller Entartung tragender Zug der römiſchen Kaiſerzeit.

103. *Atticus Herodes*.

In nicht viel anderer Beziehung iſt eine intereſſante Figur auf dem Gebiete der römiſchen Denkmalkunſt *Tiberius Claudius Atticus Herodes*, der, aus edelſter athenienſiſcher Familie ſtammend, als Sohn des *Atticus* unter Kaiſer *Trajan* geboren wurde und entweder bis zu den letzten Jahren des *Marc Aurel* oder bis zu den erſten des *Commodus* lebte. Er beſaſs einen ungewöhnlichen Reichtum, der von dem Funde eines Schatzes durch ſeinen Vater *Atticus* herrührte. Der Schatz machte ihn nicht nur zum reichſten Manne Griechenlands, ſondern der ganzen damaligen Welt. Er

32) Siehe: Schnaase, a. a. O., S. 260.

machte im Sinne der Kunſt den beſten Gebrauch davon. In Griechenland wie in Kleinaſien und Italien ließs er Bauwerke aufführen und Denkmäler errichten. Als man *Atticus Herodes* in Rom die Würde des Konſulats übertrug, gelang es ihm, als Gattin *Anna Regilla*, die Schweſter des *Appius Annius Braduas*, der 160 nach Chr. Konſul war und aus edlem und begütertem Hauſe ſtammte, heimzuführen. Ihr zu Ehren errichtete *Herodes* in Athen ein Stadion aus penteliſchem Marmor und ein Theater, das ihren Namen trug. Die Trümmer des Stadions wurden 1845 entdeckt. In Olympia ſtiftete er ſeiner Gattin *Anna Regilla* zu Ehren eine Waſſerleitung mit einer Exedra als Abſchluſs. Ein weites Becken wurde aus zahlreichen marmornen Löwenköpfen geſpeiſt. Auf der Vorderſeite des Beckens ſtand ein Stier aus Marmor, der 1878 bei den Ausgrabungsarbeiten auch wieder aufgefunden wurde. Er war das Symbol des flieſsenden Waſſers und der Kraft; an ſeiner rechten Flanke hatte er eine griechiſche Inſchrift des Inhaltes, daſs *Regilla*, die Prieſterin der Ceres, den Brunnen und die ihn umgebenden Dinge dem Zeus gewidmet habe.

Als *Anna Regilla* geſtorben war, ſtiftete *Herodes* ihr zu Ehren verſchiedene Sanktuarien und weihte ihre ſich an der Appiſchen Straſse bei Rom entlang ziehenden Güter den Gottheiten Ceres und Proſerpina. An den Grenzen der Güter ließs er Säulen errichten, welche in kurzen, liebevollen, zweiſprachigen Inſchriften, griechiſch und lateiniſch, erzählten, »wie dieſe Ländereien das Eigentum der *Anna Regilla*, Gattin des *Herodes* und Leuchte ſeines Hauſes (τὸ φῶς τῆς οἰκίας) geweſen ſeien«. Die Gräfin *Erifilia Caëtani-Lovatelli* berichtet in einem Aufſatze[33]), dem auch die vorſtehenden Angaben entnommen ſind, daſs, als *Maxentius* im Jahre 309 die *Via Appia* erneuerte, eine dieſer Gedenkſäulen zum Meilenſtein, zum ſiebenten vor der *Porta Capua*, wurde. Im Mittelalter nach der Kirche des heiligen *Euſebius* auf dem Esquilin verſetzt, blieb ſie dort bis zum Beginn des vorigen Jahrhunderts, wo ſie — zum Verkauf ausgeboten — vom Kardinal *Alexander Albani* erworben wurde. Heute ſteht ſie in den Sammlungen des kapitoliniſchen Muſeums.

Eine gleichlautende Inſchrift, wie auf dieſer Säule, ſcheint einem Denkmale angehört zu haben, welches der *Regilla* bei Kephiſſia in Griechenland errichtet wurde. Dort beſaſs *Herodes Atticus* eine Prachtvilla, in deren Umgebung er ſeiner Gattin ſehr wahrſcheinlich Denkmäler errichtete.

Nach ihrem Tode wurde *Anna Regilla* zur Heldin, und als ſolche erhielt ſie von *Herodes* zu ihrem Gedächtnis eine Bildſäule im Tempel unter der Obhut der Ceres und der Proſerpina.

104. Athen und Rom.

Als Urheber aller dieſer Denkmäler iſt *Herodes Atticus* eine der intereſſanteſten Geſtalten aus dem römiſchen Kunſtleben der nachtrajaniſchen Epoche; die von ihm veranlaſsten Werke ſind ſprechende Beweiſe für das übertriebene, alle Zeichen des Verfalles der Kultur an ſich tragende Hervortreten der Perſönlichkeit. Ein ſophiſtiſcher Geiſt beherrſcht die Kultur; Litteratur und Kunſt werden prunkvoll aufgeputzt; aber ſie ſind innerlich hohl. Athen und Rom leben ſich aus in der alten Geſchichte; ihre ferneren Geſchicke jedoch ſind nicht die gleichen. Während Athen aufhört, ein Ausſtrahlungspunkt der Kunſt zu ſein, zieht ſich die ſpätrömiſche Antike wie ein dünner Faden durch das Mittelalter, um in der Renaiſſance zu einem breiten Strome künſtleriſchen Lebens und befruchtender Einflüſſe wieder anzuſchwellen. »Rom, die ſtolze Beherrſcherin der alten Welt, iſt immer eine Stätte reichen geſchichtlichen Lebens geblieben, iſt noch heute in gewiſſer Beziehung ein Mittelpunkt

33) In: Allg. Zeitg. 1897, Nr. 135.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Welt. Athen, das auch in den Zeiten ſeiner politiſchen Blüte eine mehr intenſive als extenſive Machtentfaltung beſaſs, iſt zwar als Schöpferin einer bis auf den heutigen Tag wirkenden Kultur Gegenſtand der höchſten Bewunderung — aber grundverſchieden ſind Athens Schickſale von denen des ewigen Rom. Während die Stadt der Römer im Uebergang zu neuen Zeiten ihre Weltſtellung behauptete, ſank Athen zur unbedeutenden Provinzialſtadt herab; denn als der Oſten Europas, innerlich vom Weſten immer getrennt, auch äuſserlich ſich von Rom löſte und ein neues Reich, eine neue Kultur ſchuf, da wurde die Hauptſtadt dieſes neuen Reiches nicht Athen, ſondern Byzanz, eine Gründung des Kaiſers *Konſtantin*, indem er der Stadt, entſprechend ihrer weltbeherrſchenden Lage, auch die gebührende politiſche Stellung anwies. Athen verlor ſelbſt den alten Glanz einer Lehrſtätte der gebildeten Welt, als *Juſtinian* im Jahre 529 die alten Philoſophenſchulen ſchloſs, die freilich ſeit der Herrſchaft neuer Ideen nur noch ein kümmerliches Daſein gefriſtet hatten. Athen hörte faſt auf, etwas Reales in der Welt zu ſein; höchſtens ſpricht der oder jener Chroniſt einmal ehrfurchtsvoll den Namen der Stadt aus, wie in dunkler Erinnerung an die geiſtige Gröſse längſt entſchwundener Zeiten, und bis auf heute genieſst Athen meiſt nur eine platoniſche Liebe, ohne daſs man ſich dabei einer modernen Stadt gleichen Namens recht erinnert. Und der Reiſende, der flüchtig die Straſsen Athens durcheilt, um die Akropolis zu erreichen, fühlt ſich zurückverſetzt nur in jene Zeiten, wo ein unvergleichliches Volk jene unvergleichlichen Denkmäler ſchuf, bei deren Anblick es eine Entweihung wäre, ſich um das Alltagsgetriebe der Gegenwart zu kümmern.

»Athen weiſt ſeit dem Abſterben des antiken Lebens kein Denkmal auf, das eine neue geſchichtliche Epoche verkündete; denn die wenigen unanſehnlichen Kapellen aus byzantiniſcher Zeit oder die letzten Zeichen türkiſcher Herrſchaft — Reſte einer Moſchee, eines Minarets — können höchſtens die Vorſtellung öder, geſchichtsloſer Jahrhunderte verſtärken, in denen Athen kaum mehr war als ein Dorf von jenem Gepräge, wie es heute die armſeligen, von Albaneſen bewohnten Hütten am Nordabhang der Akropolis zeigen.

»*Gregorovius*, der klaſſiſche Geſchichtsſchreiber des mittelalterlichen Rom, hat den Verſuch gemacht, auch die Geſchichte des mittelalterlichen Athen darzuſtellen; aber des *Gregorovius* ‚Geſchichte der Stadt Athen im Mittelalter' (Stuttgart 1889) iſt alles eher als eine Geſchichte der Stadt ſelbſt, und der Verſuch dieſes Hiſtorikers zeigt eben recht eindringlich, wie arm an geſchichtlichem Leben Athen war. Die zwei Jahrhunderte vom Erlöſchen der griechiſchen Freiheit bis in unſer Jahrhundert hinein ſind eine Kluft, die nicht durch die Kontinuität geſchichtlicher Entwickelung ausgefüllt iſt, deren Oede auch nicht das glänzende Talent eines *Gregorovius* mit geſchichtlichem Inhalt zu beleben vermochte. Neben den Reſten der antiken Stadt ſteht unvermittelt die Reſidenz des heutigen griechiſchen Königreiches, eine Stadt, die in der kurzen Zeit von kaum zwei Menſchenaltern mit faſt amerikaniſcher Geſchwindigkeit aus dem Boden gewachſen iſt[34].«

Und daneben ſteht Rom als, wenn auch mit Unterbrechungen, fortdauernd ausſtrahlendes Kunſtzentrum. Was wäre die heutige Denkmalkunſt ohne das alte Rom? Die Reiterſtatue, die Säule, der Triumphbogen, die Hallen, das Turmdenkmal, ſie entlehnen die wirkungsvollen Motive den Bauwerken des alten Rom. Auch für das Gebiet des Denkmales iſt Rom das ewige! —

[34]) Aus: Deutſche Rundſchau.

8. Kapitel.

Uebergangszeit und altchriſtliche Zeit.

105. Allgemeiner Charakter des Chriſtentums.

»Ueber die antike Welt hinweg ging der Triumphzug des Kreuzes.« Es war dem Chriſtentum nach harten, jahrhundertelangen Kämpfen gelungen, eine Staatsform zu bilden, unter welcher es ſich entwickeln konnte; es hatte einen heidniſchen Tempel nach dem anderen ſich ſchlieſsen oder in eine chriſtliche Kirche verwandeln ſehen, und es hatte endlich als gröſste That vermocht, die griechiſche Philoſophie, die in das römiſche Reich übertragen war und in ihm ſich fortgepflanzt hatte, zu überwinden. Trotz ihrer Entartung war ſie der gefährlichſte Gegner des Chriſtentums; ſie war die Vertreterin der individualiſtiſchen Kräfte, ſie ſah das höchſte Gut in Tapferkeit und Körperſtärke, in Geiſtesgröſse und in Kühnheit des Handelns. Das Chriſtentum dagegen verklärte mehr den demütigen und beſchaulichen Menſchen; es verlangte Stärke zum Leiden und nicht Stärke zur tapferen That.

Carlyle ſpricht es einmal aus, daſs es »anti-individualiſtiſche Kräfte waren, denen die europäiſche Welt ihre Wiedergeburt verdankte, als ſie gegen den Ausgang des Altertums dem Individualismus verfallen ſchien: eine Lehre, welche Hingebung, Liebe, Selbſtentäuſserung zum Geſetz des menſchlichen Daſeins erhob und ein jugendliches Volk, welches zwar an Ziviliſation tief unter der damaligen helleniſch-römiſchen Welt, aber doch ſozialpolitiſch inſofern höher ſtand, als es durch ein ‚altruiſtiſches', ſozial-ethiſches Motiv — durch das Band der Treue — zuſammengehalten wurde und ſchon dadurch zum Sieg über eine Geſellſchaft berufen war, die neben äuſserem Zwang nur noch ‚Gewinn- und Verluſtphiloſophie' zuſammenhielt.« (*Pöhlmann.*)

Das war ferner die Gröſse der chriſtlichen Religion und Weltanſchauung, daſs ſie keine Klaſſen- und keine Raſſenintereſſen kannte, daſs ſie mit reinen, allgemein menſchlichen Zügen ſowohl die verſchiedenſten Nationen wie die verſchiedenſten Raſſen in gleicher Weiſe mit ihrer Heilskraft bedachte und als eine Religion der ganzen Menſchheit nicht halt machte vor dem »an die Raſſe gebundenen Judentum, vor der ariſtokratiſchen Schwertreligion des Islam, vor dem durch die Schlingpflanzen des Aberglaubens und der Vielgötterei halb erſtickten Buddhismus«. Durch dieſe, den beſtehenden Religionen gegenüber erweiterte Weltkenntnis konnte das Chriſtentum in den Kreuzzügen mit dem Islam, im Zeitalter der groſsen Seefahrten und der geographiſchen Entwickelungen mit dem Buddhismus des fernen Orients, mit dem Glaubensbekenntnis Indiens, Chinas und Japans in Verbindung treten und ſo eine ungeheure, ſieghafte Ausdehnung gewinnen. Freilich trugen verwandte Züge des religiöſen Bekenntniſſes dieſer Länder nicht wenig zur Ausbreitung bei; die Demut Chriſti hatte im Charakterbilde *Buddha*'s einen um Jahrhunderte voraus geeilten Vorläufer gefunden und, wenn man will, war die urſprüngliche Grundtendenz des Buddhismus, die freilich im Laufe der Zeit vielfach umgeſtaltet wurde, der Grundtendenz des Chriſtentums überlegen. Im allgemeinen aber ergab ſich aus der Vergleichung ein gemeinſamer Beſitz einer Art Weltreligion mit übereinſtimmenden Vorſtellungen, dogmatiſchen Begriffen, Mythen und Legenden. Nur das Ornament war verſchieden und den jeweiligen religiös-politiſchen Bedürfniſſen angepaſst. Darin aber wurzelt die Ueberlegenheit des Chriſtentums, daſs

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſeine Grundbegriffe nicht durch das ornamentale Element überwuchert wurden, ſondern daſs das menſchheitliche Ideal in ſeiner Verbindung mit dem Bewuſstſein einer tiefbegründeten Moral in voller Klarheit bei allen ſeinen Aeuſserungen zur Erſcheinung kommt. Und wenn die Lehre der Apoſtel und die neuplatoniſche Philoſophie noch unter dem Banne des Wunders ſtanden, ſo liegt dies in dem Umſtande begründet, daſs keine Entwickelung ſprungweiſe erfolgt, ſondern daſs ſich das Nachfolgende ſtufenweiſe und mit bisweilen feinſter Differenzierung aus dem Vorausgegangenen entwickelt. So kam es, daſs der Begriff der Gottheit in Menſchengeſtalt in gleicher Weiſe der der alten Religionen, der griechiſchen und römiſchen Philoſophen, wie der nachfolgenden chriſtlichen Dogmatiker war, und in dieſem Anpaſſungsvermögen, wenn man es ſo nennen darf, liegt eine der Hauptſtärken des Chriſtentums und einer der Hauptgründe für die noch ſtetig ſich fortſetzende Ausbreitung. Gegenüber dieſer Stärke verſchlägt es nichts, wenn der dogmatiſche Inhalt, das Ornament, im Laufe der Entwickelung der menſchlichen Kultur mehrfach hat eine Einbuſse erleiden müſſen. In ſeinem tiefſten Weſen iſt es ſtets ſich ſelbſt treu und gleich geblieben; in ſeinen Buchſtaben und Formen aber war es mehr oder weniger von der herrſchenden Zeitſtrömung abhängig.

Es wäre nun aber irrig, aus dieſer Stärke auch einen entſprechenden Rückſchlag auf unſer Gebiet ableiten zu wollen. Das Denkmal ſteht und fällt mit dem Individuum. Wo die individualiſtiſchen Kräfte aufſteigen, da findet auch das Denkmal einen nahrhaften Boden und wo ſie durch eine andere Philoſophie verdrängt werden, da tritt auch das Denkmal zurück.

106. Chriſtentum und Denkmalkunſt.

Dazu kommt der Verfall der Bildhauerkunſt. In römiſcher Zeit war dieſe ſtetig zurückgegangen; der religiöſe Grund, welcher die Griechen aneiferte, dem Bildnis der Gottheit die gröſste Vollendung zu geben, er ſchwand bei den Römern mehr und mehr. Schönheit, Weisheit, Macht und Majeſtät waren Begriffe, welche man bei den Griechen mit dem höchſten Eifer verſuchte, in dauerndes Material zu übertragen. Der römiſche Bildhauer aber lenkt ſeine Aufmerkſamkeit immer mehr auf das Beiwerk. Die Gewandung wurde Hauptgegenſtand der Darſtellung und um ſo mehr, je mehr man ſich dem dem Nackten abholden Chriſtentum näherte. Es iſt auſser Frage, daſs die erſten Zeiten des Chriſtentums von durchaus kunſtfeindlichen Tendenzen erfüllt waren; die neue Kultur, welche im Sinne der Kunſt nicht ein Fortſchreiten bedeutete, ſondern welche ſich nur auf den Trümmern der alten Welt aufbaute, ſie öffnete eine weite Spalte in der Weiterentwickelung, und dieſe Spalte muſste ſich um ſo mehr verbreitern, als zur kunſtfeindlichen Tendenz noch das künſtleriſche Unvermögen und eine Art künſtleriſcher Unluſt in den erſten chriſtlichen Jahrhunderten ſich geſellen ſollten. »Die künſtleriſche Schöpfungskraft war im weſtrömiſchen Reiche zur Zeit *Conſtantin*'s ſchon völlig erloſchen; die Kunſt, zumal die bildneriſche, die recht eigentlich die Kunſt der Antike geweſen war, zehrte von Traditionen, welche mehr und mehr verblaſsten, und in den immer roheren und empfindungsloſeren, immer ſpärlicheren Nachbildungen verlor ſich allmählich auch die handwerksmäſsige Fertigkeit. Für den Bronzeguſs fehlte es . . . an Ausdauer und techniſchem Können, für die Ausführung von Freifiguren überhaupt an künſtleriſchem Vermögen; die bildneriſche Thätigkeit wurde daher bald auf das Relief beſchränkt. . . .

»Die chriſtliche Religion war ſchon an ſich für die plaſtiſche Geſtaltung ihrer Ideen und Perſonen wenig geeignet, ſie war ihr auch durch ihren Zuſammenhang

mit dem mosaischen Gesetz abgeneigt; infolgedessen wurde die Plastik von den grosen monumentalen Werken, welche die Anerkennung des Christentums als Staatsreligion notwendig machte, so gut wie ganz ausgeschlossen. Aber auch der greisenhafte Zustand der Zeit, das Fehlen jeder erfinderischen Kraft für die neuen künstlerischen Aufgaben, welche durch das Christentum und die christliche Staatskirche erwuchsen, machten ein Zurückgehen auf antike Vorbilder und teilweise selbst auf antike Motive, ja eine knechtische Entlehnung derselben notwendig.

»In erster Linie steht, als Ausfluss des tiefgewurzelten altitalischen Totenkultus der Schmuck der Sarkophage . . . Die Einzelfigur trat zurück; das erzählende Relief . . . wurde fast ausschliesslich, wie in den Anfängen der Kunst, eine bildliche Erläuterung des neuen Glaubens.

»Diese aus spätrömischer Tradition herausgewachsene und in römischer Form und Auffassungsweise in die Erscheinung tretende Kunstübung, die als altchristliche Kunst bezeichnet wird, starb langsam ab unter den Stürmen der Völkerwanderung, in denen das weströmische Reich durch deutsche Völkerschaften zertrümmert wurde, die nicht im stande waren, dauerhafte Zustände an die Stelle zu setzen« [35]).

107. Christentum und Kaiserzeit.

Eine Zeit, in welcher sich der Untergang der alten Welt in heftigem Zucken und Todesringen vollzieht, in welcher sich durch die Jahrhunderte andauernden Wanderungen der Völker alle Grundlagen staatlicher Gemeinschaft, ruhigen Besitzes, gesammelter Kulturthätigkeit verschieben, ist wenig geeignet, die Kunst der Denkmäler, die Kunst eines bleibenden Werkes, zu fördern. *Theodor Mommsen* hat uns erst drei Bände seiner römischen Geschichte geschenkt; den vierten Band, der die Geschichte der Cäsaren bis *Diocletian* uns schildern soll, hat er noch versprochen; zu dem fünften, dem Untergange der alten Welt gewidmet, dürfte der heute mehr als Achtzigjährige kaum mehr Lebensmuse finden. So sind wir denn auf *Niebuhr* und *Gibbon* angewiesen und gezwungen, hinzunehmen, was der Romantiker *Niebuhr* und der Voltairianer *Gibbon* unter dem Einfluss ihrer Umwelt und an der Hand der rationalistischen Weltanschauung über jene Periode des Absterbens und Werdens aus den römischen Denkmälern und hinterlassenen Schriften herausgelesen haben. Es ist das wesentlich verschieden von jener historischen Weltanschauung, welcher eine Art naturwissenschaftlicher Methode mit beträchtlich verfeinerten Hilfsmitteln dienstbar gemacht ist. Wo wäre eine solche Methode, welche die nüchternsten Beweise an die Stelle der glänzendsten Konjekturen rücksichtslos setzt, mehr am Platze, als in den frühen legendenreichen Zeiten des Christentums, in welchen alle Ereignisse, welche aus der Behauptung einer neuen Ueberzeugung, aus dem Kampf um ihren Bestand und ihre Erhaltung so zahlreich entspringen, mit dem Märtyrernimbus umgeben und durch ihn verändert werden; in welchen namentlich die Kämpfe, die von neuen religiösen Gemeinschaften gegen die herrschenden Anschauungen mit Aufopferung und Ausdauer geführt werden, so leicht den Charakter legendenhafter Umbildung annehmen?

Unter der Anwendung einer solchen Methode dürfte sich leicht erkennen lassen, dass die staatssoziale Stellung der Christen in der römischen Kaiserzeit eine völlig andere war, als die Legende sie annimmt; dass die Errichtung christlicher Kultstätten bis weit hinauf in die frühe Kaiserzeit reicht; dass die Christen nicht so sehr wegen ihres religiösen Bekenntnisses als vielmehr auf Grund der Vorschriften staatlicher Ordnung, die sie bei ihren Zusammenkünften vielfach umgingen und durchbrachen, bestraft wurden und dass selbst *Diocletian*, dessen Gattin *Prisca* und Tochter *Valeria*

35) Siehe: Bode, W. Die italienische Plastik. 2. Aufl. Berlin 1893. S. 1 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Chriſtinnen geweſen ſein ſollen, den Chriſten wohlgeſinnt war, bis er nach den Perſerkriegen im Anfang des IV. Jahrhunderts aus Gründen der Heeresdisziplin genötigt war, Maſsregeln gegen dieſelben zu ergreifen und 303 auf des *Galerius* Drängen hin das Edikt zu ihrer Verfolgung erlieſs, die er ſo bereute, daſs man dieſer Reue eine Hauptwirkung bei ſeinem Entſchluſs vom 1. Mai 305, die Herrſchaft niederzulegen, zuſprach. So ſpielten die Chriſten im römiſchen Staatsleben eine weit bedeutendere Rolle, als man ſie gemeinhin ihnen zuzuweiſen bereit iſt oder war; man darf auf Grund dieſer Erkenntnis annehmen, daſs in Zeiten, in welchen zahlreiche chriſtliche Kultgebäude wenigſtens durch Nachrichten, wenn auch vorläufig nicht durch Ueberreſte, erwähnt oder feſtgeſtellt werden, auch das chriſtliche Denkmal in irgend einer Form, vielleicht innerhalb der Gehege der den Chriſten zugewieſenen Kultſtätten und Begräbnisplätze, gebräuchlich war. Aber dieſe Form wird in den meiſten Fällen keine neue, ſondern nur der aus dem Altertum entlehnte Sarkophag geweſen ſein oder es war ſpäter die Gedächtniskirche, wie *Santo Stefano rotondo* in Rom, *Santa Coſtanza* bei Rom u. ſ. w.

108. Einfluſs *Konſtantin's.*

Eine völlige Umwandelung in der Stellung der Chriſten im römiſchen Reiche vollzog ſich, als *Conſtantin* ſeinem Vater *Conſtantius* im Jahre 306 folgte, als *Maxentius* den *Severus* ſtürzte und nunmehr *Konſtantin der Groſse* die Staatsgewalt übernahm. Die erleichterten Bedingungen, deren die Chriſten ſich unter ſeiner Regierung erfreuen durften, hatten bald einen ſolchen Aufſchwung der Architektur im Gefolge, daſs *Conſtantin* im Jahre 334 den Architekten zahlreiche Vergünſtigungen gewährte und die Gründung von Bauſchulen in der Provinz durch Geſetz anordnete. Die nun zur Entwickelung kommende baukünſtleriſche Thätigkeit ſtützte ſich auf die Werke des römiſchen Reiches und auf die Traditionen des Orients. Sie boten den Architekten jener Zeit eine reiche Fülle von Vorbildern, und wenn ſie nach *Mothes* »das ägyptiſche Hypoſtyl, die Palaſtbauten Aſſyriens und Perſiens, ja ſelbſt die oſtindiſchen Tſchaityas, Viharas und Tſchultrys, die Bauten Jeruſalems, die Hallen von Athen, Elis und Sparta, die römiſchen Handelsbaſiliken, die Porticus Apſidatae, die Kurien, die Säle der Thermen, die dreiſchiffigen Hallen der Thermen, Paläſte u. ſ. w. teils in ihrer Geſamtheit, teils in einzelnen Teilen« als ihre Vorbilder benutzt haben, ſo werden ſie auch nicht blind an den vor und in dieſen Bauten ſtehenden Denkmälern vorübergegangen ſein, hatte doch das Chriſtentum dasſelbe Intereſſe daran, ſeine feſtgegründete Exiſtenz durch äuſserliche Zeichen zu betonen, wie jede neue Unternehmung überhaupt. Das iſt die unverkennbare Pſychologie des Neuen und das Gegengewicht gegen den Rückgang des Individualismus. —

Zu allen Zeiten war die Einheit einer zuſammengeſchloſſenen Gemeinſchaft nie ſtärker, als wenn ſie von äuſseren Gefahren bedroht war, und wenn wir vom erbitterten Sektenſtreit der jungen chriſtlichen Kirche, von ihrer Spaltung in Nazaräer, Ebioniten, Gnoſtiker, Montaniſten und in die Novatianiſchen Wiedertäufer hören, wenn wir erfahren, wie der Streit um die Dreieinigkeit wieder eine Spaltung in Subordinatianer, Patripaſſianer und Monarchianer u. ſ. w. zur Folge hatte; wenn uns die Kirchengeſchichte über zahlreiche andere Spaltungen in den chriſtlichen Gemeinſchaften berichtet: ſo kann unmöglich angenommen werden, daſs dieſe Gemeinſchaft ſich ſo bedrückt fühlte, daſs ein ſelbſtſchöpferiſches Kulturleben zur Unmöglichkeit wurde. Im Gegenteil, die Lage war eine ſolche, daſs die Biſchöfe von Rom ein ſo üppiges, mit Grauſamkeiten untermiſchtes Leben führen, einen ſolchen Hochmut an den Tag legen konnten, daſs *Valentinian* und *Valens* ſich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ernſtlich mit ihnen beſchäftigen mufsten. Zu erreichen war allerdings wenig; denn die Biſchöfe beſafsen Reichtum und Macht. Unter *Gratian* erreichten ſie ihrerſeits, dafs 382 den heidniſchen Prieſtern die Privilegien entzogen wurden, und als *Maximus* beſiegt war und 388 nach langer Zeit wieder ein kaiſerlicher Triumphzug in Rom einzog, da wurden die Heidentempel, die noch dem heidniſchen Kultus geöffnet waren, geſchloſſen. 390 wurde die alte Religion ganz verboten. Dieſe Umſtände zeugen von einer ſolchen Erſtarkung des Chriſtentums, dafs dasſelbe ſich unmöglich ohne Denkmäler irgend welcher Form beſchieden haben kann.

Das antike Rom war freilich mehr und mehr zurückgegangen; erſt unter *Honorius* kam es wieder zu einigem Aufſchwung, bis *Alarich* es zerſtörte und 410 plündern lieſs. *Honorius* verlegte 404 ſeine Reſidenz von Mailand nach Ravenna, wodurch dasſelbe ſchnell aufblühte. Roms Bistum erlangte unter *Innocenz I.* die Bezeichnung »apoſtoliſcher Stuhl« und bezeugte ſeine Macht, als es dem Papſt *Leo* im Verein mit dem Senator *Avienus* und dem Präfekten *Trigentius* gelang, den Hunnenkönig *Attila*, der vor den Thoren Roms ſtand, zum Abzug zu bewegen. Aber 455 wurde die Stadt wieder, durch *Geiſerich*, geplündert. Nun kam *Odoaker*. Er »ſchützte die Grenzen Italiens; ja erweiterte ſie durch Eroberung Dalmatiens und einen Teil von Norikum; er ordnete nach Kräften die zerrütteten bürgerlichen und kirchlichen Zuſtände; aber Emilia, Toscana, Umbrien lagen verwüſtet und waren menſchenleer, Rom ſelbſt zertrümmert und verarmt, Ackerbau, Handwerke und Künſte lagen darnieder«. So konnte *Odoaker* nur einen beſcheidenen Fortſchritt anbahnen.

109. *Theodorich*'s Bildniſſe und Bildſäulen.

Mehr zu thun war dem mächtigen *Theodorich* vorbehalten; er hatte ſich in ſiegreichen Kämpfen bewährt, als ihn *Zeno* 475 zum Patrizier und Konſul und zu ſeinem Adoptivſohn machte und ihm eine Bildſäule zu Pferd errichtete. Es iſt das eine ſehr vereinzelte Nachricht einer Denkmalerrichtung aus dieſer Zeit. *Zeno* ſendet *Theodorich* gegen *Odoaker*; dieſer wird bei Aquileja geſchlagen, flüchtet nach Verona und Ravenna und kapituliert hier 493 vor *Theodorich*. Durch ſolche Siege unterſtützt, griff *Theodorich* mit mächtiger Hand in die Entwickelung ſeiner Länder ein; er beſuchte im Jahr 500 Rom, bewunderte die noch vorhandenen Denkmäler und bedauerte die Zerſtörungen. Er ſtellte nach *Caſſiodor* einen eigenen Beamten an, den *Centurio rerum nitentium*, der die Aufgabe hatte, ſelbſt durch nächtliche Patrouillen, »das zahlreiche Volk von Statuen und die Herde von Roſſen« zu beſchützen und vor Beſchädigungen zu bewahren. Indes er wählte nicht Rom zu ſeiner Reſidenz. »Er baute ſich,« nach *Mothes*, »Paläſte in Terracina, Pavia, Spalato und Ravenna und verſchönerte dieſe Städte, ſowie Capua und Neapel durch Kirchen, Bäder, Säulengänge und Waſſerleitungen, legte auch bei den Paläſten, beſonders von Pavia und Ravenna, groſse Gärten an; aber das feſteſte Schloſs hatte er in Verona, wohin er ſtets ging, wenn ein Einfall oder Angriff drohte . . . Die Eiſenbergwerke Dalmatiens, die Goldgruben von Bruttium wurden wieder in Betrieb geſetzt, die pontiniſchen Sümpfe und die bei Spoleto dem Ackerbau zugänglich gemacht, der Handel begünſtigt und geſchützt« und ſo allenthalben wieder Wohlſtand verbreitet. Dieſer geſtattete, ſich nun auch idealen Aufgaben hinzugeben. In Ravenna wird die Baſilika des Herkules wieder hergeſtellt und mit ihr vermutlich auch das Standbild des Hercules horensis, eine Herkulesſtatue, die als Sonnenzeiger auf einem Brunnen vor der Kirche ſtand und dieſer ihren Namen gab. Zweihundert Pfund Golds wie *Theodorich* jährlich an, um die Cäſarenpaläſte in Rom, das Theater

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des *Marcellus* und die *Aqua Claudia*, ſowie zahlreiche andere Bauten vor dem Verfall zu retten. Er baute das Amphitheater und die Thermen in Pavia; er errichtete Thermen und Portiken in Spoleto und in einer neu angelegten, wieder verſchwundenen Stadt bei Trient — kurzum, neben ſeinen ausgebreiteten wirtſchaftlichen Maſsnahmen förderte er in weitgehender Weiſe auch die Kunſt. Bei dieſer Bedeutung des gewaltigen Oſtgoten konnte es nicht ausbleiben, daſs eine Reihe von Bildniſſen und Denkmälern von ihm entſtanden und von dem Wiedererwachen des individualiſtiſchen Prinzips, das ſich zunächſt in der Perſon *Theodorich*'s verkörperte, Zeugnis ablegen. In Neapel befand ſich von ihm ein Moſaikbild. Auch in Rom muſs ein ſolches geweſen ſein; denn des *Symmachus* Tochter wird angeklagt, das Bild beſchädigt zu haben. Man hat vermutet, es ſeien dies Rundbilder in geringer plaſtiſcher Durchbildung geweſen, welche auf ihrer ganzen Fläche mit Moſaik belegt waren und durch dieſes ihre Zeichnung und Modellierung erhielten; andere wieder wollen in ihnen nur die gewöhnlichen Statuen ſehen. Mir fehlen die Anhaltspunkte, um mich für die eine oder die andere Art des Bildwerkes zu entſcheiden. Auch aus Turin wird über ein Bild *Theodorich*'s berichtet; *Mothes* läſst es aber unentſchieden, ob es ein Moſaikbild oder eine Statue war. »In Pavia (Ticinum) hatte *Theodorich* gleichfalls einen Palaſt erbaut; *Agnellus* ſah dort an dem Gewölbe des Tribunals das in Moſaik ausgeführte Reiterbild des *Theodorich*; — noch 908 war es vorhanden, denn in dieſem Jahre wurde eine Urkunde datiert: in der Stadt Pavia, im heiligen Palaſt, wo *Herr Berengar* tagte in der gröſseren Gerichtshalle, welche unter dem *Theuderich* genannt wird. 924 wurde der Palaſt ſamt der Kirche *San Michele* von den Ungarn zerſtört. . . . — Vor dem Palaſt ſtand ein Reiterſtandbild, welches nach der Tradition ebenfalls den *Theodorich* vorſtellte, *Regiſol* hieſs, 1202 nach Mailand geſchafft werden ſollte, 1315 wirklich dahin geſchleppt, 1335 wieder in Pavia aufgeſtellt ward, 1785 einen neuen ſäulenförmigen Unterſatz erhielt und 1796 von den Franzoſen zerſtört ward, aber auch einen römiſchen Kaiser dargeſtellt haben kann. Wenn es, was aber wohl *Agnellus* erwähnt haben würde, wirklich den *Theodorich* darſtellte, ſo mag es von ſeiner Tochter *Amalaſuntha* errichtet worden ſein, was auch wohl von dem Moſaikbild in der Niſche der Loge über dem Portal des Palaſtes zu gelten hat; denn ſo nur kann man ſich die Stellung unter dem *Theuderich* denken.«

Von Bildniſſen des *Theodorich* in oder an ſeinem Palaſte in Ravenna berichtet *Agnellus* nach *Mothes* folgendes: »Hier aber (in Ravenna) war ein ähnliches (Bild wie das Reiterbild am Tribunal zu Ticinum) in jenem Palaſt, den er ſelbſt baute, in dem Tribunal des Triclinium, welches ‚zum Meere' heiſst, über der Thüre — und an der Vorderſeite der Regia, die man ‚*ad Calchi*', hieſige Stadt, nennt, wo das erſte Thor des Palaſtes war, an einem Ort, der Sicreſtum heiſst, wo die Kirche des Erlöſers ſteht; in dem Baldachin (*in pinnuaculo*) dieſes Ortes war ein Bildnis des *Theodorich*, bewundernswert aus Würfelchen geziert, in der Rechten die Lanze haltend, in der Linken den Schild, mit dem Kettenpanzer (*lorica*) angethan. Neben dem Schild ſtand (aus Würfelchen geziert) Roma mit Wurfſpieſs und Helm; auf der Seite aber, wo er die Lanze hielt, war Ravenna dargeſtellt, mit dem rechten Fuſs auf dem Meer, mit dem linken auf der Erde, auf den König zuſchreitend.

»Am Triclinium, alſo nach dem Meere zu, befand ſich ein Reiterbild (*imago ſedens ſuper equum*); über der Thür der Regia aber, an der Calchis, nach dem Sicreſtum zu, in einer Niſche ein ſtehendes Bild (*effigies*) mit Nebenfiguren.« — Die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bilder des Königs, der Roma und der Ravenna erſtrahlten alſo in der Niſche des Palaſtes des *Theodorich* zu Ravenna, welche ſich im oberen Geſchoſs findet und von welcher aus für das vor dem Palaſt harrende Volk eine Art Rechtſprechung erfolgte. Im Palaſte ſelbſt war noch eine königliche Halle, in welcher *Theodorich* Hof hielt, Audienzen erteilte und Recht ſprach; vielleicht hatte auch ſie eine Niſche. Sie konnte *tribunal triclinii ad mare* genannt werden. Ueber dem Thor der Niſche war das Reiterbild, als ſolches auf einem Moſaikbild in *San Apollinare dentro*, welches die dem Meere zugekehrte Front des Palaſtes des *Theodorich* darſtellt, im Giebelfeld über dem mittleren Bogen des dreibogigen Mittelteiles erkennbar.

110. Grabmal des *Theodorich*.

Neben dieſen Denkmälern und denkmalartigen Darſtellungen des *Theodorich* ſind noch zwei Denkmäler zu nennen, von welchen uns das eine in unmittelbarer Nähe von Ravenna erhalten iſt. Es iſt ſein Grabdenkmal *Santa Maria della Rotonda* vor der *Porta Serrata*. Ein um 840 nach Chr. geſchriebenes Manuſkript des *Agnellus* berichtet nach *Mothes*: »*Sepultus eſt in Mauſoleum quod ipſe aedificari juſſit extra portas Artemetoris quod usque hodie vocamus ad Farum ubi eſt Monaſterium Sae. Mariae quae dicitur ad memoriam Regis Theodorici*«. Eine Zeit lang glaubte man nun, *Amalaſuntha* habe das Denkmal nach dem am 30. Auguſt 526 erfolgten Tode *Theodorich*'s errichten laſſen; aber der *Anonymus Valeſianus* (Biſchof *Maximinian* 546—52) berichtet von *Theodorich*: »*ſe autem vivo fecit ſibi monumentum ex lapide quadrato et ſaxum ingentem, quem ſuperponeret, inquiſivit.*« Damit iſt die Identität unanfechtbar feſtgeſtellt.

Das andere Denkmal war eine Reiterſtatue auf dem *Pons Auguſti* über den Fluſs Padenna. Es wird uns auch darüber in der allerdings lückenhaften Handſchrift des Biſchofs *Agnellus* berichtet. Danach ſtand, vielleicht auf einem Unterbau, ein als »pyramis« bezeichnetes Poſtament von etwa 0,66 m Höhe, aus Vollquadern und Zweidrittelſteinen erbaut. Für den Ausdruck pyramis nimmt *Mothes* entweder eine Stufenpyramide oder ein nach oben verjüngtes Poſtament an. Darauf ſtand ein aus bräunlichem Erz gegoſſenes Roſs von ſolcher Größe, daſs aus den Nüſtern und dem Maul die im Inneren niſtenden Vögel ausflogen; der darauf reitende *Theodorich* hielt auf der linken Schulter den Schild, mit der erhobenen Rechten den Speer. Dieſe Beſchreibung des *Agnellus* wird in nicht ganz klarer Weiſe durch ein ſchmähendes Gedicht des *Walafried Strabo* ergänzt, der das Denkmal in Aachen ſah, wohin es nach des *Agnellus* Zeugnis *Karl der Groſse* ſchaffen ließ, als er es 801 in Ravenna erblickte, wobei er äuſserte, daſs er etwas ähnlich Schönes noch nie geſehen habe, obſchon er eben aus Rom kam.

Ueber den Untergang des heute verſchwundenen Denkmales fehlen uns die Nachrichten. Eine Angabe bei *Strabo* über weitere figürliche Darſtellungen an dieſem Denkmal glaubt *Mothes* nicht auf Poſtamentreliefs beziehen zu ſollen; er meint vielmehr, die erwähnte nackte Figur zur Rechten vom Beſchauer und eine mit der Lacerna bekleidete Figur, welche die ehernen Saiten mit dem Plectrum ſchlägt, könnten ebenſowohl eine den Reiter geleitende Gruppe von zwei oder vier Figuren ſein, welche die Zügel des Pferdes halten und muſizieren. »So viel ſteht jedenfalls feſt, daſs die Statue nicht dem Typus der Reiterſtatuen römiſcher Kaiſer folgte; denn unter dieſen dürfte keine bekannt ſein, deren Reiter mit vorgehaltenem Schild und emporgehobener Lanze, ohne die Zügel zu führen, vorwärts ſprengt. Solch wildes Gebaren ſtand dem römiſchen Imperator nicht zu, wohl aber dem *Dietrich von Bern.*«

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Am 30. Auguſt 526 ſtarb der gewaltige Recke; ſein Denkmal wurde nach Aachen entführt; ſein Reich zerfiel. Wohl regierte ſeine Tochter *Amalaſuntha* noch einige Zeit in ſeinem Geiſte weiter, vollendete ſein Grabmal und den Palaſt in Ravenna, führte auch noch eine Reihe von Neubauten auf; aber als ſie den Neffen *Theodorich*'s, *Theodat*, zum Mitregenten angenommen hatte, ließ dieſer ſie zum Danke im Jahre 535 im Bade ermorden. Die nun ausbrechenden Spaltungen benutzte *Juſtinian*, um durch ſeinen Feldherrn *Beliſar* Eroberungszüge in Italien zu machen. Am 10. Dezember 536 zog er in Rom ein; im März 538 verließ er es wieder. In der Sophienkirche in Konſtantinopel ſchuf er einen wirklichen Denkmalbau und ſetzte ihm vier breite Pfeiler vor, die vielleicht Reiterbilder getragen haben. Dann kam der Einbruch der Longobarden; *Alboin* eroberte 568 raſch hintereinander Vicenza, Verona, einen Teil des venetianiſchen Gebietes, Padua, Mantua, Mailand u. ſ. w. und wählte Verona zu ſeinem feſten Sitz, wo er ermordet wurde. Wenn die Longobardenherrſchaft auch eine beachtenswerte Kunſtübung mit ſich brachte, ſo ſind gleichwohl Nachrichten über Denkmalbauten nicht auf uns gekommen.

Inwieweit der Mangel von Nachrichten über ſolche Denkmäler mit dem künſtleriſchen Vermögen oder Unvermögen der Zeit im allgemeinen zuſammenhing, inwieweit namentlich auf erſteres durch den Beſchluſs des Concilium Quiniſextum 692, daſs die heiligen Bilder Grazie und Wahrheit darſtellen ſollten, daſs Chriſtus nicht mehr unter dem Symbol des Lammes, ſondern in Menſchengeſtalt gebildet werden ſolle, geſchloſſen werden kann, bleibe dahingeſtellt. Daſs die Zeitläufe der Kunſt eher feindlich als freundlich gegenüberſtanden, beweiſen die zahlreichen Plünderungen und Morde. So ließ der Brudermörder *Conſtans II.*, der 663 aus Konſtantinopel vertrieben wurde, viele Statuen einſchmelzen, zerſtörte das goldene Dach des Pantheon und ſuchte auf jede Weiſe Geld zu machen. —

III. Zeit nach 800 n. Chr.

Erſt als *Karl der Groſse* nach Italien zog und ſich im Jahre 800 in Rom durch *Leo III.* ſalben und krönen ließ, nahm das weſtrömiſche Reich wieder einen Aufſchwung. Um dieſe Zeit aber tritt Venedig als ſelbſtändiger Staat auf; Süditalien und Sizilien fallen an die Sarazenen; in Rom gewinnen die Päpſte ſeit *Hadrian I.* immer mehr Macht; die ottoniſche Politik bringt eine Verſchiebung der Verhältniſſe hervor — kurz alles flieſst, nichts hat Beſtand. Und als *Konrad II.* im Jahre 1027 von Papſt *Johann XIX.* die Kaiſerkrone empfing, war dieſer Akt keineswegs ein Akt der Stetigkeit im Staatsgefüge. Parallel mit der fortwährenden Umbildung ging eine Unluſt am Bauen, welche unter anderem auch mit dem für das Jahr 1000 erwarteten Weltuntergang zuſammenhing. Nur ſpärliche Denkmäler berichten über die Ereigniſſe der Zeit. Am Hafen von Brindiſi wurde eine Denkſäule zum Andenken an den Wiederaufbau der 860 durch *Ludwig II.* im Kampf gegen die Sarazenen zerſtörten Stadt errichtet. Der Wiederaufbau erfolgte durch Kaiſer *Baſilius* den Macedonier (867—86); die Denkſäule (*Turris Baſilii*) ſteht auf hohem Stylobat und beſitzt ein Kapitell mit figürlichen Bildungen.

Kunſt und Kultur liegen, wo ſie überhaupt geübt werden, in den Händen von Ausländern. Im Anfange und am Ende des IX. Jahrhunderts ſind Engländer Biſchöfe von Vercelli, ein Spanier Biſchof von Turin; in einem Verzeichnis des Kloſters *Santa Giulia* kommt unter den Namen der Nonnen, Mönche und Prieſter auf 30 deutſche nur ein italieniſcher Name. Im X. Jahrhundert bilden die deutſchen Biſchöfe die Mehrzahl.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vereinzelt wird in dieſer Zeit das Denkmal des *Regulus Conſtantinus* in Torralba genannt als eine Kunſtleiſtung ohne Befähigung. Das Denkmal zeigte eine halbkreisförmige Mauer mit 62 kleinen Niſchen und hochgelegener Grabkammer. Erſt als im Jahre 1035 in Verona der erſte Scaliger in *Santa Maria antica* begraben wird, da eröffnet ſein Denkmal die berühmte Reihe der Scaligerdenkmäler, und erſt mit dieſen betreten wir wieder den Boden einer vollkräftigen, bewuſst und erfolgreich arbeitenden Kunſtübung.

112. Provinzieller Individualismus.

In der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts beginnt in Italien die Zerteilung in eine Reihe ſelbſtändiger ſtaatlicher Gemeinſchaften, und wenn in der Zeit der longobardiſchen Künſtler durch die Werke der Baukunſt ein gewiſſer einheitlicher Zug ging, »ſo daſs der Wanderer hoch oben in dem Gebirge des Apennin wie an den Geſtaden des Meeres, weit im Süden Calabriens, wie an den Vorbergen der Alpen dieſelben ſäulentragenden Löwen, dieſelben geſtelzten Bogen, dieſelbe Verſtärkung der Wölbſteine nach dem Scheitel zu, dieſelben Blendarkaden und ſpäter dieſelbe Art der Liſenenverteilung, dieſelben Kopfkonſolen unter den Bogenfrieſen, dieſelben Halbſäulchen an der Apſis, dieſelbe Teilung der Wandflächen in zweifarbige Schichten, dieſelbe Verwendung von Schüſſeln etc., dasſelbe ſtufenweiſe Fortſchreiten beim Suchen nach einer der Bogenarchitektur entſprechenden Kapitellform antrifft«, und wenn ſich dieſer einheitliche Zug auch auf die etwa hervorgebrachten Denkmäler erſtreckt haben mag, ſo tritt nunmehr eine Art von provinziellem Individualismus, eine Kunſt ſtaatlicher Einzelweſen in ihre Rechte.

Der ſich im Laufe des italieniſchen Mittelalters und mehr noch in der Zeit der Renaiſſance entſpinnende Wettbewerb unter dieſen ſtaatlichen Einzelweſen, die Ruhmſucht ihrer Herrſcher, die ſich in gegenſeitiger Ueberbietung in der Ankündigung ihrer Machtfülle und ihres Reichtums durch glänzende Bauwerke hervorzuthun ſuchten, iſt auf die Entwickelung der Kunſt der Denkmäler von günſtigſtem Einfluſs geweſen. Bald ſehen wir ſie in eine Blütezeit eintreten, die aber nicht ohne vorbereitende Stadien aus dem kahlen Boden geſchoſſen iſt, ſondern welche auf eine vorhergegangene Zeit folgte, die nach den kriegeriſchen Wirren des erſten Jahrtauſends endlich zu einiger Sammlung und Ruhe kam und nun Kulturzwecken ſich zuwenden konnte.

113. Sarkophagdenkmäler.

Den Beginn der Reihe der Scaligergräber haben wir bereits erwähnt. Die hier zum Ausdruck kommende Form des Baldachin- und des Sarkophagdenkmales wird eine vielfach und unter mannigfachen Einzelveränderungen angewendete Form. Ein frühes Beiſpiel hierfür ſind die Grabmäler von *San Pietro in coelo aureo* zu Pavia, einer 743 geweihten, nach einigen 604 von *Agilulf* begonnenen, nach anderen 712 von *Liutprand* erbauten Kirche. Das Grab des *Boëthius* beſtand aus einem auf vier Säulchen ſtehenden Sarkophag. Vielleicht gehörten auch das Grab des *Liutprand*, wie das des *Franz von Lothringen* und das des *Richard von Suffolk*, die 1844 ſämtlich zerſtört wurden, in dieſe Reihe, wenn ſie auch aus anderen Zeiten ſtammen. Daſs die Form des Sarkophags eine vielfach nachgeahmte war, beweiſt ſchon das aus dem XIV. Jahrhundert ſtammende, urſprünglich in derſelben Kirche aufgeſtellte, ſpäter in die Kathedrale überſetzte und veränderte Grabmal des heiligen *Auguſtin*. Zu nennen ſind in der weiteren Entwickelung die beiden Denkmäler auf der *Piazza Galileo vor San Domenico* in Bologna, beides Sarkophagdenkmäler mit Baldachinüberbau, von welchen das ältere aus dem Jahre 1100 ſtammen mag und 1289 umgebaut wurde. Es war das Grabmal der heute ausgeſtorbenen Familie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Foscherari. Das jüngere und gröfsere, auch reichere der Grabmäler des heute öffentlichen Platzes ſtammt etwa aus dem Jahre 1300 und wurde zu Ehren des Prokonſuls *Rolandino Paſſegieri* errichtet. Es diente dann den im Amte verſtorbenen Corretori di Notari.

Im erſten Viertel des XII. Jahrhunderts, im Jahre 1125, wurde die Badia von Altacomba bei Ciamberi in Savoyen von Graf *Amadeus III.* gegründet, Mitte des XIII. Jahrhunderts in umfaſſender Weiſe umgebaut und zur Königsgrabſtätte eingerichtet. —

Um jene Zeit war der deutſche Einfluſs mächtig in Italien. *Konrad von Hohenſtaufen* ſetzte ſich 1128 die Krone Italiens aufs Haupt und wurde hierbei von der hohenſtaufiſch-ghibelliniſchen Stadt Mailand unterſtützt. In ſchweren Kämpfen gegen die meiſtens im Lager der welfiſch-päpſtlichen Partei ſtehenden Städte Oberitaliens fand er in Mailand Beiſtand, bis dieſes auch zur welfiſchen Partei überging. Es dieſerhalb zu demütigen, zog *Friedrich Barbaroſſa* 1154 nach Mailand und kehrte 1158 zur Verhängung ſtrengerer Maſsregeln nochmals dahin zurück. Aber Venedig, Papſt *Alexander III.*, welchen er 1167 beſiegt hatte, und der griechiſche Kaiſer verbanden ſich mit den Städten welfiſcher Geſinnung zu einer ſtarken Gegnerſchaft, welche ihn 1176 in der Schlacht von Legnano beſiegte. Dieſen Sieg zu verherrlichen, wurde 1180 die Porta Romana in Mailand mit einem Basrelief geſchmückt, welches nach *Mothes* den *Frater Jacobus* von den Crociferi als Bannerträger der einziehenden Mailänder zeigte und nach *Giulini* und *Odorici* von einem Bildhauer *Girardo* aus Piacenza herrührte. —

114. Monumentale Grabmäler.

Immer zahlreicher werden um dieſe Zeit die monumentalen Grabmäler. Trotzdem die Kämpfe auch jetzt nicht ausblieben, ſo waren ſie doch nicht ſo verheerend, wie die Kämpfe der Völkerwanderungszeit und der folgenden Zeiten einer noch recht mangelhaften Geſittung. Unter dem Einfluſs fortſchreitender ſtaatlicher Konſolidierung gelangte auch das Individuum mehr und mehr zur Sammlung und zur Selbſtwertung; Zeitläufe mit ruhiger Entwickelung führen zur Selbſtbeſinnung und aus dieſer heraus vielfach zur Pietät und zum Andenken. Das Grabmal iſt der zunächſtliegende Gegenſtand, welchem Egoismus und Altruismus ihren Einfluſs zuwenden. Es entſtehen weitere Glieder in der Reihe der berühmten Scaligergräber in Verona, die ſich in ſteter Steigerung gegen den Ausgang des Mittelalters zu einer herrlichen Blüte der oberitalieniſchen Bau- und Bildnerkunſt entfalten. In Padua wird um die Mitte des XIII. Jahrhunderts ein Sarkophag-Baldachindenkmal mit zierlicher Backſteinarbeit des Ueberbaues, am Anfang des XIV. Jahrhunderts (1303) das Grab des *Antenor* in gotiſchen Formen an jetzt öffentlicher Straſse errichtet; in Bologna errichtet *Roſo da Parma* 1318 bei der Kirche *Santi Vitale ed Agricola* das ſchöne Grabmal des Arztes *Liucci*, und 1319 wird in Bergamo der Sarkophag des Grafen *Guillelmo de Longis de Anderaria* auf Löwen in einer Spitzbogenniſche aufgeſtellt. Dies ſind einzelne Glieder aus einer offenbar reichen Kette, die aber zerriſſen und lückenhaft auf uns gekommen iſt.

115. Denkmäler in Sizilien.

Eine nicht minder ſorgfältige Pflege wie im Norden Italiens findet das Grabmal um dieſe Zeit und früher auch im Süden. Noch während *Barbaroſſa* in Oberitalien mit Papſt *Alexander III.* ſich herumſchlug, feſtigte ſich im Süden das ſizilianiſche Königreich der Normannen. Im Jahre 1058 kam *Roger*, der jüngſte Sohn des Grafen *Tancred*, von Hauteville nach Apulien und ſchritt im Jahre 1061 zur Eroberung von Sizilien. Welche Kunſtzuſtände er in Unteritalien und Sizilien vor-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fand, ist aus den spärlichen Nachrichten, welche uns aus dieser Zeit überkommen sind, nur zu vermuten. Dem durch die Ostgoten und Longobarden bis nach Unteritalien erstreckten Einfluss stellte sich hier und in Sizilien der byzantinische Einfluss entgegen und blieb nicht ohne Einwirkung auf die künstlerischen Bestrebungen, zu welchen die Byzantiner eine ältere Tradition mitbrachten, als die deutschen Eroberer. *Symmachus* berichtet über eine Blüte der Mosaikkunst am Ende des IV. Jahrhunderts auf Sizilien. In Syrakus blüht in der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts eine Hofhaltung und erregt die Aufmerksamkeit der Sarazenen. In der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts erobern die Sarazenen Sizilien und bringen es unter dem 995 verstorbenen *Abul Kasem* zur höchsten Blüte. In Palermo wird 909 für *Ibrahim-ibn-Achmed* ein Prachtgrab erbaut; sizilianische Architekten werden nach auswärts berufen und verbreiten hier eine Kunst, die damals eine berühmte Kunst war und die aus den wenigen Ueberresten, die auf uns gekommen sind, von uns auch heute noch als eine solche geschätzt werden muss. Dies sind vereinzelte Lichtpunkte, die noch zu uns herüberleuchten; im grossen und ganzen aber sind die Nachrichten aus der vornormannischen Zeit ziemlich spärlich.

Roger »war kein roher Seeräuber, sondern ein feingebildeter Edelmann, welcher in seiner Heimat den stolzen Bau der Kathedrale von Coutances hatte emporsteigen sehen, vielleicht auch den kunstreichen Abt *Ildebert* kannte, welcher 1022 den zweiten Bau auf Mont Saint-Michel begonnen hatte. Religiöser Eifer hatte vielleicht ebenso viel Anteil an seinem Heldenzug nach der islamitischen Insel als Abenteuerlust und das Streben, der Bevormundung seines Bruders *Giuscard* sich zu entziehen. Er selbst spricht es mehrfach aus, dass er ‚mit vieler Mühsal und mit seinem Blut Sizilien von der Hoffart und der verruchten, gegen die Christen geübten Tyrannei der Sarazenen erlöst habe, dass, mit den Waffen göttlicher Macht ausgestattet, sein siegreicher Arm gestählt worden sei, dass die Gnade des heiligen Geistes mitgewirkt und vorbereitet habe, und dass er so die Kirchen der Gottlosigkeit der Sarazenen entrissen und zum Heil für seine und seines Bruders *Robert* Seele Gott und den Heiligen zurückgegeben habe'. Und in der That, kaum hatte er Troina erobert und trotz heimtückischen Anfalls der dortigen Griechen, in deren Häuser normannische Krieger einquartiert worden waren, behauptet, als er zur Gründung einer Kirche schritt.« (*Mothes.*)

Trotz *Roger*'s ausgebreiteter Bauthätigkeit ergeben sich für unser Gebiet wenige Nachrichten über Denkmalbauten. Erst als 1109 die Kathedrale von Palermo mit ihrer Krypta begonnen wird, tritt auch das Grabdenkmal wieder auf, und zwar in der üblichen Form des Sarkophags mit oder ohne Baldachin. Die Grabdenkmäler des Königs *Roger II.*, des Kaisers *Heinrich VI.*, des Kaisers *Friedrich II.*, der Tochter *Costanza* des Königs *Roger* u. s. w. im Dom von Palermo sind klassische Beispiele der sarazenisch-normannischen Denkmalkunst. Eine auffallende Abweichung von der Form dieser Grabmäler zeigt das Grabmal der 1069 gestorbenen Tochter *Emma* des Grafen *Gottfried von Conversano* in der Kathedrale zu Andria; es hat die Form einer Säule, ein vereinzeltes Beispiel, bei welchem die Säule in dieser Verwendung so früh wieder auftritt. Zahlreich sind die Grabmäler des normannischen Kunsteinflusses in Unteritalien und in der späteren Zeit. In Monte vergine sind drei Grabmäler, deren letztes aus dem Jahre 1335 stammt; in Neapel bieten eine Reihe schöner Grabmale Interesse, weil sie eigenartige Bildungen zeigen. So tragen z. B. bei einer Anzahl von Grabdenkmälern »innerhalb einer giebelbekrönten Spitzbogen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

blende Säulen den Sarkophag, an deſſen Enden zwei Engel Vorhänge lüften. Unter dieſen Gräbern iſt das älteſte das der *Katharina von Oeſterreich* in *San Lorenzo* und wird dem *Maſuccio II.* zugeſchrieben; es trägt noch reichen Moſaikſchmuck; dann folgt das Grabmal *Carl's von Calabrien* († 1328) in *Santa Chiara*, das erſte, welches mit den ſymboliſchen Darſtellungen der Tugenden als Sarkophagträgern ausgebildet iſt; es ähnelt in der Arbeit der Kanzel, an welcher hier zuerſt der Moſaikſchmuck durch einfarbig dunklen Grund hinter den den piſaniſchen Arbeiten ſich nähernden Skulpturen erſetzt iſt« (*Mothes*). Aehnlich den Grabmälern in *Santa Chiara* zu Neapel und gleichfalls an die Cosmatenarbeiten erinnernd iſt das Grabmal der Witwe *Carl II.*, *Maria*, in *Santa Maria Donna Regina* zu Neapel, ein 1326 vollendetes Werk von *Dinus* von Siena und *Gallardus de Sunna* von Neapel. *Pancius* von Tholonia (Toulon) arbeitete dann für *Santa Chiara* in Neapel in Gemeinſchaft mit *Johannes* von Florenz das Grabmal des Königs *Robert*, welches er vermutlich ſchon vor dem Tode des Königs (1343) begann. Hier wie in den weiteren Denkmälern dieſer Reihe in *Santa Chiara* wird das Normanniſche ſchon ſtark durch andere Elemente verſetzt. In dieſen Werken ſind architektoniſche Anordnung und Ausſchmückung zu hohem Prunk gediehen; die Bildung der Einzelheiten iſt ſtark von franzöſiſchen Einflüſſen beherrſcht. Aehnliches gilt von dem Denkmal *Carl I. Durazzo* (1347) in *San Lorenzo*. Die weiteren Denkmale in *Santa Chiara*, das der *Maria Durazzo* († 1366), der zwei *Balzo* (um 1370), der *Johanna I.* (1382) und der *Maria von Valois*, in *San Lorenzo* zwei Werke von 1371 und 1387, zeigen ſchon den durch die überhandnehmende Prunkſucht beſchleunigten Verfall des Stils.

116. Werke der Cosmaten.

Eine beſondere Art reizvoller Denkmäler, und zwar, dem Zuge der Zeit folgend, wieder Grabdenkmäler, geht aus der geſchickten Thätigkeit der Cosmatenfamilien hervor. *Cosma I.* wirkt in der erſten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Er wird vor 1195 geboren und ſtirbt um 1260. *Cosma II.* wird um 1213 geboren; ſein Sohn *Deodat* lebt von etwa 1265—1332. Die Arbeiten dieſer Familie zerfallen in zwei Gruppen: die erſte Gruppe entſteht in den Jahren 1160—1250, die zweite Gruppe in der Zeit von 1270—1322. »Den Arbeiten beider Gruppen iſt feiner Sinn für Farbenteilung, hohe adelige Grazie der Formen eigen; im ganzen aber fehlt es dieſer Künſtlergruppe mehr als jeder anderen des Mittelalters in Italien an Sinn für architektoniſchen Organismus, an der Fähigkeit namentlich, den Organismus der Gotik zu begreifen, daher auch an der Fähigkeit, eine gewiſſe Verſchiedenheit der Ausdrücke, entſprechend der Beſtimmung, zu erreichen; deshalb iſt ſie auch am wenigſten fruchtbar an neuen Formen und ganz arm an Reſultaten auf dem Gebiet der Stilentwickelung, der ſie nur ſchleppend folgte, ohne ſie zu beeinfluſſen.« Ich weiſs nicht, ob dieſe von *Mothes* gegebene Charakteriſtik nicht aus dem Grunde zu weit geht, weil es nicht in der Art der Cosmatenarbeiten, weil es nicht in ihrem lediglich ſchmückenden Charakter liegen kann, oder nicht ausgeſprochenerweiſe liegen muſs, in die Erfindung neuer architektoniſcher oder plaſtiſcher Kunſtformen einzugreifen. Doch ſei dem wie ihm wolle, die Grabmäler, die als Beſtandteile der erſten, frühen Gruppe der Cosmatenarbeiten gelten, ſowie die von *Giovanni*, dem zweiten Sohne *Cosma II.*, angefertigten Grabmäler der zweiten Gruppe gehören zu den hervorragendſten Werken der italieniſchen Denkmalkunſt des Mittelalters. Hierher ſind zu rechnen die um 1294 und in den folgenden Jahren entſtandenen Grabmäler der Grafen *Gaetani* in der Kathedrale von Anagni, das Grabmal des 1276 geſtorbenen Papſtes *Hadrian V.* in *San Francesco* zu Viterbo, die Grabmäler der Familie *Savelli*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in *Santa Maria in Aracoeli* zu Rom, aus den Jahren 1266, 1270, 1287 ff. und das aus dem Jahre 1286 ſtammende Grab des *Anchera* in *San Praſſede* in Rom, nach *Cicognara* eine Cosmatenarbeit. In die Art der Cosmaten fällt ferner das Grabmal des Kardinals *Philipp d'Alençon* in *Santa Maria in Traſtevere* zu Rom, der 1397 ſtarb und deſſen Grabmal ſchon ſo ſtark zur Renaiſſance hinneigt, daſs *Kugler* von ihm ſagt, es bereite energiſch den Geſchmack der Renaiſſance vor. In Bezug auf die Form dieſer Grabmäler ſei erwähnt, daſs eines der Denkmäler in *Santa Maria in Aracoeli* zu Rom einen antiken Sarkophag als Baſis beſitzt, auf welchem gewundene, mit Moſaik geſchmückte Säulchen ſtehen, welche den gleichfalls moſaizierten Bogen tragen. In *Santa Cecilia* zu Rom befindet ſich ein Grabmal, bei welchem Konſolen den Sarkophag mit Biſchofsfigur tragen und die Architektur durch gewundene Säulen gegliedert iſt. Wappen und Ornamente bilden den Schmuck des Denkmales. Mit figürlichem Schmuck verſehen iſt das Grabmal des Kardinals *Vulcani* in *Santa Francesca Romana;* es ſtammt aus dem Jahre 1322 und erinnert durch die Statuen der Tugend an neapolitaniſche Gräber. Gleichfalls neapolitaniſche Anklänge, doch mit nordiſchen Einflüſſen vermiſcht, zeigt das Grab des Kardinals *Guglielmo de' Bray* in *San Domenico* zu Orvieto mit der Inſchrift: »*Hoc opus fecit Arnolphus*«, geboren 1232 in Colle di Val d'Elſa als Sohn des *Cambio*. Alle die ſpäteren Grabmäler ſtecken tief in der Gotik, ſo auch das ſog. Grabmal der *Hecuba* in Aſſiſi, vielleicht um 1270 entſtanden und an *Arnolfo*'s Arbeiten erinnernd. Im Jahre 1296 liefert des *Cosma II.* Sohn *Johannes* das Grabmal des Biſchofs *Guglielmo Durante* in *Santa Maria ſopra Minerva* und 1299 das einfache, vornehme Grabmal des Kardinals *Gonſalvo* in *Santa Maria Maggiore* zu Rom. Der Sockel trägt eine Inſchrifttafel; zwei Pilaſter ſtützen den mit Maſswerk geſchmückten Spitzbogen, deſſen Wimperg mit Kriechblumen beſetzt iſt, und deſſen Kämpfer zu Konſolen erweitert ſind, auf denen Fialen ſtehen. Unter dem Spitzbogen ſteht ein Ruhebett mit liegender Porträtfigur, begleitet von zwei Engeln. Im Tympanon befindet ſich ein Moſaikbild des vor der Jungfrau knieenden und von den HH. *Hieronymus* und *Matthäus* begleiteten Kardinals. Dem Cosmatenſohn *Johannes* werden ferner das Grab des Diakonus *Stefano dei Scudi* in *Santa Balbina* und das des *Bonifacius VIII.* in den vatikaniſchen Grotten in Rom zugeſchrieben. Auch *Giovanni Piſano* wird als der Urheber einer Gruppe von Grabmälern genannt, ſo des Denkmales des 1304 geſtorbenen *Benedikt XI.* in *San Domenico* zu Perugia, der zerſtörten, in den letzten drei Luſtren des XIII. Jahrhunderts gearbeiteten Denkmäler der Päpſte *Urban IV.* und *Martin IV.* zu Perugia u. ſ. w.

Man ſieht, in dieſen Zeiträumen iſt es vorwiegend das Grabdenkmal, in welchem ſich Verehrung, Pietät, überhaupt altruiſtiſche Geſinnung verkörpern. Es wird immer reicher; aus dem einfachen, freiſtehenden Baldachindenkmal wird das Wanddenkmal, indem das Baldachindenkmal in der Hälfte durchſchnitten und an der Stelle der Pyramide, die es bekrönt, durch einen Wimperg abgeſchloſſen wird. Die architektoniſche Formengebung bleibt oft hinter den Erwartungen zurück, und bisweilen treten Beſtrebungen und Bildungen auf, welche aus dem Architekturwerk ein Relief machen wollen; ſo wenn z. B. in einer Reihe von Grabmälern, beginnend mit dem des *Paolo Loredan* in *Santi Giovanni e Paolo* zu Venedig, die obere Fläche des Sarkophags mit der Porträtfigur des Beſtatteten gegen den Beſchauer ſo geneigt wird, daſs die Porträtfigur von unten deutlicher zu ſehen iſt, daſs es aber auch erſcheint, als falle ſie vom Sarkophag herab. Bietet die Kirche *Santi Giovanni e Paolo*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Venedig ſo Beiſpiele einer beginnenden Verirrung der Formengebung, ſo bietet ſie doch zugleich auch eines der glänzendſten Wandgrabmäler des ausgehenden Mittelalters, das Grabmal des *Micch. Morofini*.

117. Piſa. Das entwickelte Mittelalter blühte in Italien insbeſondere in Piſa, Venedig und Verona. In den dreiſsiger Jahren des XI. Jahrhunderts hatte Piſa ruhmvolle Siege errungen und reiche Beute gemacht und baute zum Dank dafür *San Siſto*, deſſen weitgeſpannte Bogenhallen auf antiken Säulen, einer Siegesbeute, aufgerichtet wurden. Weitere Siege über Lipari, Korſika, Elba und noch reichere Beute gaben 1035—60 Anlaſs zu neuen prunkvollen Bauten, und die Einnahme und Plünderung von Palermo 1063 endlich zur Erweiterung und reichſten Ausſtattung des ſeit 1020 benutzten Domes; die nunmehr reiche und mächtige Stadt Piſa wollte anderen Städten nicht nachſtehen. Die Stadt wuchs zudem ſtetig und ſchnell an Einwohnerzahl. Die Piſaner beherrſchten bald den Handel des ganzen weſtlichen Mittelmeeres; ihr ungeheurer Reichtum war in Italien ſprichwörtlich und führte die Patrizier und den Adel zu fürſtlichen Gewohnheiten. 1115 empfing noch eines der alten Thore den Namen Porta Aurea zum Andenken an den goldenen Erfolg eines Sieges, der durch dieſes Thor in die Stadt gebracht ward. 1124 wurde in der Nähe desſelben der Gigant, eine Koloſſalſtatue, aufgeſtellt. Im Laufe des XIII. Jahrhunderts, in ſeiner erſten Hälfte, erweiterte Piſa teils durch geſchickte diplomatiſche Züge, teils durch kriegeriſche Unternehmungen die Vorherrſchaft, dehnte ſie über das ganze weſtliche Mittelmeer und über die Städte Mittelitaliens aus. Es häufte in ſeinen Mauern weiter Reichtum auf Reichtum, der im Dom, im Baptiſterium, im Campoſanto, im Campanile zum baulichen Ausdruck kam und den Boden abgab für eine Kunſtblüte, die zum nicht geringſten Teil auf den im klaſſiſchen Sinne arbeitenden und damit der Renaiſſance die Thore öffnenden *Niccolo Piſano* zurückging. So ſieht Piſa in der Mitte des Jahrhunderts auf der Höhe ſeines Ruhmes und Reichtumes in die verheiſsungsvoll winkenden Zeiten der Renaiſſance, die es aber in dieſen glücklichen Verhältniſſen nicht mehr erleben ſollte; denn der Genueſe *Uberto Doria* beſiegte die Piſaner in einem Kampfe wegen der Inſel Korſika, und dieſe Niederlage des 6. Auguſt 1284 hat es für immer gebrochen. Nunmehr galt das Wort: »Wer Piſa ſehen will, gehe nach Genua.« Ihren Ruhm begruben die Piſaner in ihrem Campoſanto, dem Werk, welches in ſeiner erhabenen Ruhe und Würde über allen Denkmälern ſteht, die auf der Erde je hervorgebracht wurden. Nicht in Triumphbogen, Hallen und anſpruchsvollen Denkmälern der öffentlichen Plätze bekundete das republikaniſche Piſa ſeine Gröſse und Macht, ſondern in der unvergleichlichen Baugruppe, die aus Baptiſterium, Dom, Campoſanto und Campanile am nördlichen Ende der Stadt, allem profanen Verkehr entrückt und nur der geheiligten Erinnerung gewidmet, errichtet iſt. In dieſer Baugruppe liegt ſo viel Gröſse, ſo viel Würde, ſo viel ernſte Tüchtigkeit und ſo viel Reichtum, wie ſie in keiner Zeit vorher und nachher wieder in ähnlicher Weiſe zum Ausdruck gelangt ſind. —

118. Venedig. Glücklicher wie Piſa war in dieſen Zeitläufen die Anadyomene der Adria, Venedig. Als der Prieſter die Stadtweihe vollzog, hob er die Hände zum Himmel und rief aus: »Wenn wir einſt Groſses wagen, dann gib Gedeihen! Jetzt knieen wir nur vor einem armen Altar; aber wenn unſere Gelübde nicht umſonſt ſind, ſo ſteigen dir, o Gott, hier einſt hundert Tempel von Marmor und Gold empor!« Dieſe Verheiſsung des Prieſters iſt ſpäter thatſächlich in Erfüllung gegangen. Venedig ſah glückliche Zeiten. Nach den Heimſuchungen durch die Franken und Longo-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

barden konſolidiert ſich allmählich der Kern der ſpäteren glänzenden Handelsſtadt; aus der Vereiniguug von Rialto und Olivolo entſteht eine Stadt von immer zunehmender kommerzieller Bedeutung, die insbeſondere, nachdem im X. Jahrhundert jegliche Abhängigkeit vom oſtrömiſchen und vom deutſchrömiſchen Reiche abgeſtreift war, zu einer Handelsmacht anwuchs, welche den Güteraustauſch zwiſchen dem Morgen- und dem Abendlande in den Händen hatte und beherrſchte. Am Ende des X. Jahrhunderts dehnt der Doge *Peter II. Orſeolo* (991—1009) die Grenzen Venetiens auf das gegenüberliegende Ufer der Adria aus und legt ſich den Titel Herzog von Venedig und Dalmatien bei. Der Beſitz von Dalmatien und Iſtrien wird dem Dogen *Vitale Falieri* (1084—96) vom Kaiſer *Alexis* beſtätigt. In die Bewegung der Kreuzzüge greift Venedig lebhaft und nicht ohne reichen Gewinn ein. Im Jahre 1172 ſoll der noch in demſelben Jahre infolge eines Aufſtandes ermordete Doge *Michiele Vitale II.* die beiden Säulenſchäfte der Piazetta aus dem Archipelagus mitgebracht haben. Der eine, weſtliche, aus rötlichem Granit, trägt heute den früheren Schutzheiligen Venedigs, *St. Theodor*, auf einem Krokodil, der andere aus grauem Granit den geflügelten Löwen von *St. Marcus*. *Mothes* ſetzt die Aufrichtung der beiden Säulen ſchon in das Jahr 1170 und nennt *Nicolà Barattieri* als den Unternehmer dieſer Aufſtellung. Nach anderen Angaben hätten die Säulen zunächſt lange gelagert, bis die eine mit *St. Theodor* 1329 aufgerichtet wurde. Der Marcuslöwe der anderen Säule ſoll nach einer Angabe bei *Gſell-Fels* im XV. Jahrhundert gegoſſen, 1797 nach Paris entführt und 1815 zurückgebracht worden ſein, aber in Stücken und blind, ohne die Edelſteine der Augen, »daſs er den Fall der Gröſse Venedigs nicht ſehe«. Damals ſtellte *Ferrari* den Löwen wieder her; in neueſter Zeit iſt er einer wiederholten Wiederherſtellung unterzogen worden.

Im Beginne des XIII. Jahrhunderts erlangen die Venetianer unter dem Dogen *Enrico Dandolo* die Herrſchaft über den Oſten und bringen etwa 1204 die vier antiken, vermutlich von einem römiſchen Viergeſpann ſtammenden Roſſe von *San Marco* nach Venedig. In der Zeit der Napoleoniſchen Eroberungen zieren ſie durch eine Reihe von Jahren den Triumphbogen der *Place du Caroussel* in Paris, werden aber 1815 zurückgeliefert.

Das Emporkommen Venedigs hatte eiferſüchtige Regungen Genuas zur Folge, die ſich zu kriegeriſchen Verwickelungen auswuchſen, in welchen die Venetianer ſiegreich blieben und Korfu erwarben. Doch neue kriegeriſche Unternehmungen mit Genua, durch die Wiederherſtellung des byzantiniſchen Kaiſertums (1261) entſtanden, führten am Ende des Jahrhunderts (1298) zu einer Niederlage des Dogen *Andrea Dandolo* und zum Frieden von Mailand. Er war aber kein endgültiger; erſt nach dem Frieden von Turin im Jahre 1381, zu welchem Genua nach einer ſchweren Niederlage gezwungen wurde, trat die Republik in eine Periode glücklichſter friedlicher Entwickelung. In den Jahren 1402—6 kamen Vicenza, Verona, Baſſano, Feltre, Belluno und Padua in venetianiſchen Beſitz; in den Jahren 1418—21 kam hierzu das ganze Gebiet von Friaul, 1428 Brescia und Bergamo und 1440 Ravenna. In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts tritt der Condottiere *Bart. Colleoni* aus mailändiſchen in venetianiſche Dienſte; Sultan *Mohammed* übergibt um 1480 Albanien, Teile von Dalmatien und Morea an Venedig; 1483 erwirbt dieſes Cephalonia und Zante, 1484 Rovigo und Gallipoli, und 1489 wird Cypern nach erfolgter Abtretung durch *Catarina Cornaro* der Mittel- und Stützpunkt für die orientaliſchen Unternehmungen der Republik. So tritt Venedig in glücklichen ſtaatlichen und wirt-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schaftlichen Verhältnissen, gross, reich und mächtig in die Renaissance ein. Handel und Wandel blühten und brachten unermesslichen Reichtum; Wissenschaft und Kunst wurden in einer Weise wie selten zuvor und nachher gefördert, das legendarische Wort der Stadtweihe wurde thatsächlich zur Wahrheit. *San Marco* wird erweitert und glänzend ausgeschmückt; die Siegeszüge im Orient bringen ihm die Marmorpracht und die Farbenherrlichkeit der Mosaiken; der Tempel erstrahlt golden auf die festliche Menge in und vor ihm. Die Gotteshäuser füllen sich mit Denkmälern der Dogen. Die Kirchen *Santi Giovanni e Paolo* und *Santa Maria dei Frari* werden Ruhmeshallen der ruhmreichen venetianischen Geschichte; der Dogenpalast wird erbaut, ergänzt und nach Brandunfällen in immer glänzenderer Weise wieder hergestellt; kein Königspalast erreicht ihn an Reichtum und Kunst. Allenthalben entfaltet sich die Kultur zu einer wundersamen Kunstblüte.

Aber die Flamme, die am glänzendsten lodert, erlischt am schnellsten. Nicht mit gleichem Glück wie zu Ausgang des Mittelalters behauptete sich Venedig in der Renaissance. Die Eroberung Konstantinopels im Jahre 1453 und die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien 1498 waren für die Macht und den Reichtum der Königin der Adria verhängnisvolle Ereignisse. Nach der Besitzergreifung der oströmischen Kaiserstadt dehnten die Türken ihre Herrschaft aus, und in den Friedensschlüssen der Jahre 1479, 1503 und 1540 verlor Venedig Kreta, Cypern, die jonischen Inseln und einen Teil Albaniens. Damit war der Welthandel dahin. Der Seesieg von Lepanto konnte ihn nur zum Teil wieder zurückbringen, und selbst als in einem neuen Türkenkriege 1645—69 Venedig unter seinem Feldherrn *Francesco Morosini* glänzende Siege erfocht, musste es doch infolge einer Niederlage das inzwischen wieder gewonnene Kreta von neuem abtreten. Erst die Niederlage der Türken vor Wien (1683) schwellte die Hoffnungen der Venetianer von neuem; es gelang ihnen, alte Gebietsteile wieder zu erlangen; sie verloren sie aber 1718 zum Teil wieder, so dass in dem Hin und Her der zahlreichen Friedensverhandlungen doch ein Stück um das andere von Venedig abbröckelte; dieses war nach 1718, dem Frieden von Passarowitz, kaum noch eine Macht von bestimmendem Einfluss. Wie aber die Kunstthätigkeit mit dem staatlichen Emporkommen wächst, so ist sie auch auf das engste mit dem staatlichen Niedergange verbunden. —

9. Kapitel.

Mohammedanische Länder.

119. Allgemeines.

»Wir drehen uns, die Welt steht fest; wir sterben, dies bleibt als Andenken.« Diese Inschrift des Mausoleums der *Mu' mine Châtûn*, der Gemahlin des kühnen selgukischen Emporkömmlings *Ildegiz*, in Nachtschewân im Araxesthale, das im Jahre 1186 vollendet wurde, ist nur ein Beispiel für die zahlreichen monumentalen Gestaltungen, in welchen der Mohammedaner pietätvolle Erinnerung festzuhalten und seinen starken Drang nach präsentativem Bewusstsein zum Ausdruck zu bringen suchte. »Es befahl den Bau dieses Grabmals der kundige, gerechte, sicher thronende, siegreiche, grosse König *Schems eddîn*, der Hort des Islam und der Muslims, die Erhabenheit der Welt und der Religion,« heisst der übrige Teil der stolzen Inschrift

dieſes Denkmals[36]), und einen noch weit ſelbſtbewuſsteren Ton ſchlägt die Inſchrift des Mauſoleums des *Mahmud Paſcha* in Konſtantinopel, der 1474 ſtarb und deſſen Mauſoleum bald nachher errichtet worden ſein dürfte, an. »Der Stifter der Wohlthätigkeitsanſtalten, der an Charaktereigenſchaften Preiswerte, die Quelle der Gütigkeit, der Vollkommene, der treue Diener des Sultans, *Mahmud der Edle*, ging, vergewaltigt, zur Seligkeit. Er ſtarb — Gott ſei ihm gnädig! — geprieſen als Märtyrer, als Weltabgewandter 878[37])«. Die Stimmung, die aus ſolchen Inſchriften uns entgegenſchlägt, iſt allerdings zu einem gewiſſen Teil auf orientaliſche Wucherung des Ausdruckes zurückzuführen; nicht zum kleineren Teil aber iſt ſie der Ausdruck eines ſtarken Ichgefühls, welches auch bei dieſen Völkerſchaften die leitenden Perſönlichkeiten beherrſcht, obgleich der Koran (Qur'ân) eine gewiſſe Einſchränkung dieſes Gefühles, wenn auch nicht unmittelbar, ſo doch mittelbar in gleicher Weiſe zur Pflicht zu machen ſcheint, wie alle die Religionen, auf welche ſich *Mohammed* in kluger Erwägung der beſtehenden Verhältniſſe bei der Begründung ſeiner Macht ſtützte. Ich ſage »ſcheint«. Denn es iſt keine Kleinigkeit, den Koran, den der gelehrte Herausgeber der Ueberſetzung von *Friedrich Rückert*, *Auguſt Müller*[38]), mit Recht einem Schutthaufen bei weitem ähnlicher bezeichnet, als einem wohlgefügten Lehrgebäude, auf alle die Stellen zu unterſuchen, welche für unſer Denkmalgebiet von Bedeutung ſein könnten.

120. Nachbildung der menſchlichen Geſtalt.

Die Frage, ob der Koran die Nachbildung der menſchlichen Geſtalt verbietet oder erlaubt, ob alſo in den mohammedaniſchen Ländern, mit Ausnahme der Gebiete der ſchiitiſchen Perſer, welche, von oſtaſiatiſchen Einflüſſen beherſcht, eine gewiſſe religiöſe Duldſamkeit ſo weit ausübten, daſs ſie in dekorativen Arbeiten Kämpfe aus der iraniſchen Heldenſage oder Vorgänge aus dem Haremsleben zur Darſtellung brachten, die abſolute Abweſenheit des figürlichen Denkmales auf religiöſe Vorſchriften zurückzuführen iſt, kann um ſo mehr eine offene bleiben oder beantwortet ſich um ſo mehr von ſelbſt, als die politiſche Tendenz von *Mohammed*'s Lehre durchaus darauf hinausging, bei aller rückſichtsloſen Schärfe gegen den Götzendienſt, wo es irgend möglich war, an geheiligte Ueberlieferungen anzuknüpfen, alte Vorſtellungen zu erhalten und weiter zu pflegen, um auf dieſe Weiſe leichteren und umfaſſenderen Eingang für die neuen Lehren zu gewinnen. »Der Islam iſt aus einer auf dem Boden des altarabiſchen Heidentums vollzogenen flüchtigen und ungleichartigen Vermengung chriſtlicher und jüdiſcher Ideen hervorgegangen[39])«. Der in dem Gebote: »Du ſollſt dir kein Bildnis, noch irgend ein Gleichnis machen« — liegende monotheiſtiſche Zug iſt in vollem Umfange auf die mohammedaniſche Lehre übergegangen; der Koran enthält verſchiedene Stellen, welche dieſes Gebot mit etwas anderen Worten dem Gläubigen mahnend vor Augen führen. Ich erinnere z. B. an Abſchnitt 57 der 3. Sure, wo es nach *Rückert*'s Ueberſetzung heiſst:

»Sag ihnen: O ihr Schriftinhaber, kommt heran
Zu einer gleichen Rede zwiſchen uns und euch:
Daſs wir nichts auſser Gott anbeten,
Noch ihm abgöttiſch beigeſellen etwas,
Noch uns einander ſelber
Zu Herren nehmen auſser Gott!« —

KUNSTGEWERBESCHULE HÖXTER

36) Siehe: Deutſche Bauz. 1899, S. 549.

37) Siehe: Deutſche Bauz. 1888, S. 475.

38) Der Koran. Im Auszuge überſetzt von Friedrich Rückert, herausgegeben von August Müller. Frankfurt a. M. 1888.

39) Siehe: Kremer, A. v. Culturgeſchichte des Orients unter den Chalifen. Wien 1877.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Oder wenn es im 134. Abſchnitt der 7. Sure heiſst:

»Und führten über's Meer die Söhne Israels;
Da kamen ſie zu einem Volke,
Das mit Verehrung ſtand vor Bildern,
Und ſprachen: *Moſe*, mach' uns einen Gott, wie die hier Götter haben!
Er ſprach: Ihr ſeid ein Thorenvolk.
Hier dieſe, auszurotten iſt das was ſie treiben,
Und nichtig, was ſie thun.

Die Stellen ähnlicher Art laſſen ſich noch vielfach vermehren, und es bedarf in der That kaum des nackten Verbotes der Nachbildung des Menſchen, ihm auf dieſer Erde eine bleibende Erinnerung zu verleihen. Vielleicht darf als ein Kennzeichen für dieſe Stimmung unter anderem auch betrachtet werden, daſs, als die Mohammedaner 629 Mekka eroberten, ſie aus der Ka'ba alle Statuen und Idole entfernten, und als ſie 655 nach Chr. Rhodos in Beſitz nahmen, ſie alsbald die Reſte des Koloſſes zerſtörten und verkauften.

121. Eudämoniſtiſcher Zug der mohammedaniſchen Lehre.

Es würde nun aber auch dem ganzen eudämoniſtiſchen Zuge der Lehre *Mohammed*'s geradezu widerſprochen haben, für dieſes Leben bleibende Erinnerungen anders als im Grabmal zu ſchaffen. Denn wie *Pantz* in ſeinem Werke über *Mohammed*'s Lehre [40]) es zutreffend ausſpricht, ſteht der Begriff »Gott« in einem nur äuſserlichen Verhältniſſe zu den Gläubigen; Gott iſt der orientaliſche Deſpot, vor dem man knechtiſch in den Staub ſinkt. Von den inneren ethiſch-religiöſen Idealen und Forderungen, die das Chriſtentum auszeichnen, von der Nächſtenliebe, von der guten That um ihrer ſelbſt willen, von der allbarmherzigen Liebe, kurzum von allen edlen und uneigennützigen Regungen findet ſich in den Lehren des Mohammedanismus kaum eine Spur; die treibende Kraft iſt hier die Belohnung in einem beſſeren Jenſeits, die Verheiſsung eines mit allen erdenklichen ſinnlichen Reizen ausgeſtatteten Lebens im Himmel, alſo eine Art naturaliſtiſcher Auffaſſung des Jenſeits. »Wiſſet, das irdiſche Leben iſt nur ein Spiel, nur ein Scherz. Die Pracht, die Sucht nach Ruhm und die Vermehrung der Reichtümer und Kinder gleichen den Pflanzen, durch Regen genährt, deren Wachstum den Landmann erfreut, die aber dann dürre und, wie du ſiehſt, welk und zuletzt verdorrte Stoppeln werden. In jenem Leben erhalten die, ſo dem Irdiſchen nachſtreben, ſchwere Strafe, die aber, welche demſelben entſagen, Verſöhnung von Gott und Wohlgefallen. Das irdiſche Leben iſt nur ein Vorrat von Täuſchungen.« — Dies iſt die Schilderung des irdiſchen Lebens in der 57. Sure. Und in der 36. Sure heiſst es: »Die Gefährten des Paradieſes werden an jenem Tage nur ganz der Luſt und Wonne leben und ſie und ihre Frauen in ſchattenreichen Gefilden auf herrlichen Polſterkiſſen ruhen. Die ſchönſten Früchte und alles, was ſie nur wünſchen, ſollen ſie dort haben.« Solcher Stellen enthält der Koran noch zahlreiche, z. B. in der 35. Sure, wo es heiſst: »In Edens Gärten ſollen ſie geführt und dort geſchmückt werden mit Armbändern von Gold und Perlen und Kleider tragen von Seide und ſagen: Lob ſei Gott, der alle Sorgen nun von uns entnommen hat [41])!« — Kann es dieſem eudämoniſtiſchen Zuge gegenüber, der die Glückſeligkeit in einem anderen Leben verheiſst, das beſſer iſt, als das Leben auf dieſer Erde, kann es da wundernehmen, wenn man die Erdenlaufbahn möglichſt ſpurlos abzuſchlieſsen ſucht und alle Kraft, allen Reichtum, alle Sorgfalt, alſo das geſamte

[40]) Siehe: Pantz, O. Mohammed's Lehre von der Offenbarung. Leipzig 1898.

[41]) Der Koran. Aus dem Arabiſchen wortgetreu neu überſetzt und mit erläuternden Bemerkungen verſehen von L. Ullmann. 8. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1881. S. 472 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Denken und Fühlen auf die Grabſtätte zu vereinigen trachtet? Entſpricht dies nicht der ganzen Tradition des Altertums, und kann es auffallen, wenn die Grabſtätte zum erhabenſten Denkmal, welches dem Gotteshauſe nicht nachſteht, erhoben wird? Wir wiſſen aus dem ſchönen Buche des Grafen *Adolf Friedrich von Schack* über »Die Poeſie und Kunſt der Araber in Spanien und Sizilien«, daſs z. B. faſt alle omajadiſchen Herrſcher ihre Regierung durch glänzende Denkmäler der Architektur zu verherrlichen ſuchten, und dieſer groſse Sinn geht auf den Denkmalbau, welcher der Bau und die Entwickelung des Mauſoleums iſt, über. Der arabiſche Dichter *Makkari* beſingt dieſe Pflicht der Fürſten:

»Ein Fürſt, der Ruhm begehrt, muſs Bauten gründen,
Die nach dem Tode noch ſein Lob verkünden.
Du ſiehſt, aufrecht noch ſteh'n die Pyramiden,
Und wie viel Kön'ge ſind dahingeſchieden!
Ein groſser Bau, auf feſtem Grund vollbracht,
Gibt Kunde, daſs ſein Gründer groſs gedacht.« —

In der geſamten mohammedaniſchen Baukunſt erfreut ſich das Grabmal einer auszeichnenden Formengebung ſelbſt gegenüber den Moſcheen und anderen monumentalen Bauwerken. In Aegypten und in Syrien kamen die Mohammedaner in Länder, die mit chriſtlichen Kirchen und Klöſtern überſät waren. In dieſen Ländern ſpielte der Kuppelbau eine hervorragende Rolle, und es begreift ſich daher, wenn auch die Mohammedaner ihn bereitwillig aufnahmen. Intereſſant iſt dabei, daſs nach *Franz Paſcha*[42]) die Kuppel als Groſskonſtruktion, wie bei der Agia Sofia, in der Blütezeit nicht ausgeführt wurde, wenn ſie aber verwendet wurde, mehr bei Denkmalbauten als bei Moſcheen Anwendung fand. »Nur über den Gräbern hoher Perſönlichkeiten und an den Mauſoleen der Moſcheen findet man in Aegypten Kuppeln allgemein, wie bei den Moſcheen Sultan Haſan, Barkuk, Kait-Bai, El-Ghuri u. a., aber niemals zur Einwölbung der Gebeträume (einige Gebeträume aus der osmaniſchen Periode etwa ausgenommen).« Sie werden dabei in jeder Weiſe durch die Verwendung koſtbarer Baumaterialien und durch Schriftzeichen oder ornamentale Bildungen unter reicher Verwendung ſatter Farben geſchmückt.

122. Ethik des mohammedaniſchen Denkmales.

Aus dieſer bevorzugten künſtleriſchen Behandlung iſt ſchon zu erkennen, daſs das arabiſche Denkmal keine Angelegenheit des Volkes weder im altruiſtiſchen Sinne, noch im Sinne ſeiner Ausbreitung war. Die vereinzelten humanen Züge der mohammedaniſchen Kultur waren nicht geeignet, den abſolutiſtiſchen Deſpotismus zu mildern, geſchweige zu beſeitigen. Wenn auch der orientaliſche Rationaliſt *Nazzâm*, der um 835 nach Chr. lebte, als erſte Vorbedingung des Wiſſens den Zweifel forderte und mit dieſem Satze den gärenden und zerſtörenden Keim in das abſolutiſtiſche Autoritätsprinzip des Islams legte; wenn auch die Rechtsſchule in Bagdad Lehren vertrat, welche zum Teil unſere heutigen Rechtsbegriffe übertreffen; wenn man den Grundſatz aufſtellte, daſs das Leben eines Nichtmohammedaners oder eines Sklaven ebenſoviel wert ſei wie das eines Rechtgläubigen oder eines Freien; wenn man die Frage erörterte, ob ein Weib das Richteramt ausüben könne oder nicht, ob Nichtmohammedaner zu Staatsanſtellungen zuzulaſſen ſeien, und wenn es auch zahlreiche humane Stimmen gab, welche alle dieſe Fragen bejahten — ſo war dieſe humane Strömung doch nur die Strömung einer kleinen Gruppe von Gelehrten und ihres Anhanges. Das Verhältnis des Volkes zu den herrſchenden Faktoren war das einer orientaliſchen

42) Siehe Teil II, Bd. 3, zweite Hälfte (Die Baukunſt des Islam. Von Franz-Pascha) dieſes »Handbuches«.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deſpotie, das Verhältnis des Volkes zum religiöſen Gedanken das einer Religionsdeſpotie. Es konnte auch nicht anders ſein; denn Staatsweſen und Kultus ſind im Altertum unlösbar verbunden. Es verſchmolz die Idee der Souveränität mit jener der höchſten religiöſen Würde. In Griechenland und Rom verrichtete der König prieſterliche Handlungen; der Kalif iſt der Stellvertreter des Geſandten Gottes. Und als im arabiſchen Staatsweſen das Staatsoberhaupt eine Bezeichnung erhalten ſollte, gab man ihm das Wort, mit welchem man urſprünglich den Vorbeter bezeichnete. Dem Volke fehlte das Selbſtbeſtimmungsrecht. Infolgedeſſen nimmt es nicht an den Segnungen teil, mit denen eine hochentwickelte Kultur ein Volk zu bereichern pflegt. Die Errungenſchaften dieſer Kultur bleiben vielmehr das Vorrecht einzelner ausgewählter Kreiſe oder Perſonen, von welchen ſie auch als Vorrecht beanſprucht und gehütet werden. Dies kommt insbeſondere beim Bau der Mauſoleen zu einem ſprechenden Ausdruck.

123. Mauſoleen.

Die Mauſoleen werden entweder von hervorragenden fürſtlichen Perſonen oder von den Groſsen des Reiches meiſtens für ſich ſelbſt oder aber auch von anderer Seite den Schechs, den Heiligen, an der Stelle errichtet, an der ſie ſtarben. Sie ſind Werke, mit denen unter allen Umſtänden eine Auszeichnung und eine Erinnerung verbunden iſt und die auch eine dementſprechende architektoniſche Behandlung erfahren. Wenn auch vielfach die herrſchenden Familien ihre Grabſtätten in beſonderen Räumen der Moſcheen anlegten, ſo iſt doch ebenſo häufig das ſelbſtändige Mauſoleum. Dasſelbe beſteht aus einem würfelförmigen Unterbau mit Kuppel, in deren Rund vielfach geſtaltete Ecklöſungen überleiten. Je nach der Bedeutung des Baues und dem Reichtum ſeines Errichters werden Material und Schmuck beſtimmt. An dieſen Bauwerken entfaltet die mohammedaniſche Kunſt ihr beſtes Können. Die Bedeutung des Mauſoleums iſt dadurch gekennzeichnet, daſs ihm die Kuppel als Eindeckung vorbehalten blieb. Eine eigenartige Anlage mit zwei Kuppeln und dazwiſchen geſpanntem Bogen bietet das Mauſoleum *Um-es-Sultan Haſan* aus den Mameluckengräbern bei Kairo, ein Werk des XV. Jahrhunderts. Zu den ſchönſten Beiſpielen der weſtislamitiſchen Kunſt gehört die Gruppe der Kalifengräber und in ihr das Grabmal des Sultan *Soliman-ibn-Selim* aus dem XVI. nachchriſtlichen Jahrhundert, ein graziöſer Kuppelbau mit Zinnen und reich ornamentierter Kuppel. Als Schech- oder Heiligengräber ſind zu nennen das Mauſoleum des Schech *Ru' ey* und das Grabmal des Schech *Manaui*, beide in Kairo und von einfachſter Anlage.

124. Grabmoſcheen.

Einen weſentlichen Teil der mohammedaniſchen Denkmalbauten bilden die Grabmoſcheen. Sie ſind Moſcheen, in welchen der Gebetraum in ſeiner Ausbildung zurücktritt und andere Anlagen der Baugruppe, wie die Mauſoleen, Wohnungen und die Wohlthätigkeitsanſtalten, in ihrer Bedeutung mehr hervortreten. Denn es ſind vielgeſtaltige Bauwerke, um die es ſich hier handelt. Man kann ſie auch durch humane Anſtalten aller Art erweiterte Mauſoleen nennen. Die berühmte Nekropolis der Kalifengräber bei Kairo enthält hervorragende Beiſpiele dieſer Art; ſo die Grabmoſchee des *Barkuk* zu Kairo, 1384 durch den Architekten *Scherkis-el-Haranbuly* als eine faſt quadratiſche Anlage errichtet, die ſich mit Bogenhallen um einen geſchloſſenen Hof gruppiert und in zwei ſtattlichen Kuppelbauten in den äuſserſten Ecken des Quadrates die Grabmäler enthält; hinter den Bogenhallen liegen die Räume für Pilger und Schüler, auſserdem gibt es Wohnräume, Anlagen für die Waſchungen u. ſ. w. Eine ſtattliche Anlage von 103 m Breite, eine der gröſsten Anlagen Aegyptens, iſt die 1456 nach Chr. erbaute Grabmoſchee des Sultans *Malek-el-Aſchraf-Inâl*, die nördlichſte

in der Gruppe der Kalifengräber bei Kairo, eine unregelmäfsige Anlage, deren Kuppelbau rechts herausgerückt ift. Ferner ift hier zu nennen die Grabmofchee der *Sitte Rokaiah* zu Kairo, aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts, dann die um 1500 erbaute Grabmofchee des Emir *Kebir*, im füdlichen Teile der Nekropolis von Kairo.

125. Verbreitung des Grabdenkmales.

Wenn auch die fortgefetzten Forfchungen und Auffindungen neuer Denkmalrefte die Kunft des Islam des bisher ihr zugefchriebenen Charakters eines einheitlichen Ganzen entkleidet und fie in verfchiedene, geographifch und ethnographifch voneinander getrennte Zweige aufgelöft haben, fo bleibt doch in der weiten Ausdehnung der mohammedanifchen Welt, von den verfchwundenen Werken auf fpanifchem Boden bis zu den erhaltenen Marmorbauten Indiens, das Denkmal, welches beinahe ausfchliefslich die islamitifche Denkmalkunft darftellt, das Maufoleum, das gleiche; in Einzelheiten ift es örtlich gefärbt, in Anlage und Aufbau aber von den gleichen Grundzügen beherrfcht. Der Reichtum der erhaltenen Beifpiele wächft im Fortfchreiten von Weften nach Often. Sehr fpärlich find die Refte in Spanien und Sizilien; über die iberifche Halbinfel find nach ihrer Einnahme durch die maurifchen Könige Nordafrikas und nach dem Erlöfchen ihrer Herrfchaft im XV. Jahrhundert mit der Periode der Entdeckungen Ereigniffe hereingebrochen, welche mit den Reften des Mittelalters fcharf ins Gericht gingen. Auch aus dem nordweftlichen Afrika wird wenig für die Denkmalkunft gewonnen, fchon deshalb nicht, weil hier die mohammedanifche Staatenbildung nicht mit jener Ruhe und zeitlichen Entwickelung ftattfinden konnte, dafs Kunft und Wiffenfchaft ernfte Pflege hätten finden können. Ein Mittelpunkt hierfür wird erft der nordöftliche Küftenfaum des afrikanifchen Kontinents. Von Aegypten bis nach Indien erhalten wir in den Maufoleen eine Kette von Denkmälern, in welchen fich die beften Eigenfchaften arabifcher Kunftübung mit einer ausgezeichneten Behandlung des Materials vereinigen.

In der Nekropole der alten Kalifenftadt Kairo tritt uns eine Denkmalanlage ohnegleichen entgegen. In einer Ausdehnung von beinahe 6 km erheben fich die Kuppelgräber und Maufoleen. Die bedeutendften unter ihnen find von den Fürften der Tfcherkeffendynaftie errichtet, und unter ihnen ragt wieder das Maufoleum des Sultans *Kait-Bai el-Melek el Afchraf abul-Nasr*, das 1463 errichtet wurde, hervor. *Kait-Bai* errichtete fich feine Grabmofchee zu Lebzeiten; er ftarb nach 28jähriger Regierung 1496. Er brachte Aegypten und die von ihm abhängigen Länder zu hoher Blüte; in Syrien, in Arabien, in Mefopotamien waren glückliche Zeiten, und deshalb ift fein Denkmal eines der ftattlichften und künftlerifch bedeutungsvollften; es bedeutet den Abfchlufs einer halbtaufendjährigen Bauperiode arabifcher Herrfchaft im Nillande. Vom Nillande führt die Entwickelung weiter zunächft nach Konftantinopel und von hier nach den nördlichen Gebieten von Kleinafien und nach Perfien. In Konftantinopel ift das Maufoleum des *Mahmud Pafcha*, des erften wahrhaft grofsen Grofsveziers des osmanifchen Reiches, »welcher in feiner Liebe zu den nützlichen Einrichtungen des Friedens bleibende Denkmale hinterliefs: Mofcheen und Bäder zu Konftantinopel und Sofia, Kollegien, Spitäler, Karawanferais u. f. w.[43]),« und welcher den Tod des Märtyrers erdulden mufste, ein hervorragendes Denkmal: ein achtfeitiger Kuppelbau mit reichen Einlegarbeiten in glafiertem und unglafiertem Thon, ein feines Werk mohammedanifcher Bau- und Flächenkunft, welches *Mahmud Pafcha*, der 1474 ftarb, vielleicht felbft noch hat errichten laffen. Die charakteriftifche Infchrift diefes Denkmales ift fchon erwähnt.

43) Siehe: Deutfche Bauz. 1888, Nr. 78.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

126. Denkmäler in Indien.

Die grofsartigfte und umfangreichfte Entfaltung des Maufoleums erfolgte durch die Mohammedaner in Indien. Sie blieben dabei bis zu einem gewiffen Grade der Tradition des näheren Orients und des Abendlandes getreu, da fie ja ihren fertigen Bauftil mitbrachten und denfelben den klimatifchen Verhältniffen des neuen Landes anpafsten. Die Frage, ob hier oder an den Ufern des Mittelmeeres die mohammedanifche Kunft ihre höchfte Blüte getrieben hat, läfst fich nicht leicht entfcheiden[44]). Vielfach waren die Mohammedaner in der Lage, mit dem Kunftbefitz der alten Inder frei fchalten und walten zu können. Die Menge alter monumentaler Bauwerke, noch aufrecht und im Gebrauch oder Ruine, ift kaum in einem Lande der Erde fo grofs wie in Indien. Im Süden und füdöftlichen Teile der Halbinfel, in Madura, Trichinopoly und Tanjore find die alten Bauten noch wohl erhalten und von den einfallenden nordifchen Zerftörern, zu welchen auch die Mohammedaner zählen, nicht erreicht worden. Wo fie aber dem Sieger zur Beute fielen, wurden die Trümmer benutzt, neue Bauwerke aufzurichten. Diefer Vorgang wird durch Infchriften bezeugt, die bisweilen über die Verwendung alter Bauten bei neuen Rechenfchaft abzulegen fuchen. Dagegen hat die mohammedanifche Bauweife nichts oder nur wenig von den indifchen Elementen in ihren Stil aufgenommen, fie fondert fich in ausgefprochener Weife von den Bauten der Urbevölkerung ab. Ihre Ausbildung weift, namentlich in den Maufoleen, überall auf byzantinifchen Urfprung hin[45]). Auf einer Grundlage, welche aus Elementen der fpäten Antike, aus Beftandteilen der byzantinifchen und faffanidifchen Kunft gemifcht ift, hat fich die Kunft der oftislamitifchen Länder entwickelt, und fie hat durch diefe von verfchiedenen Seiten zufammenftrömenden Einflüffe einen von der weftislamitifchen Kunft, welche in Spanien und Sizilien ftark mit normannifchen Elementen verfetzt ift, völlig verfchiedenen Charakter angenommen. Innerhalb diefes Charakters hat bei den Bauwerken unferes Gebietes, alfo bei den Denkmalbauten, eine Entwickelung ftattgefunden, die ihren eigenen Weg geht; die Denkmäler erfahren mit dem fchrittweifen Fortfchreiten nach Often eine ftetig fortfchreitende Bereicherung des Aufbaues. Die Entwickelung geht vom einfachen Typus aus, den die als acht- und zehneckige Turmbauten mit kegelförmigem Dach gebildeten Denkmäler darftellen, welche als Grabmäler in den vorderafiatifchen Gebieten erhalten find und fich in ihrem Aufbau auf Vorbilder der armenifch-chriftlichen Kunft ftützen. Zwei hervorragende Beifpiele diefer Art find uns durch die feinfinnigen Aufnahmen von *Eduard Jacobsthal* zu näherer Kenntnis gebracht worden. Es find dies das Maufoleum des *Jûfuf Ibn Kutaijir*, erbaut 1162 nach Chr., und das 1186 vollendete Maufoleum der *Mu'mine Châtûn*, der Gemahlin des *Ildegiz*, beide bei Nachtfchewân im Araxesthale[46]). *Ildegiz* war ein kühner felgukifcher Emporkömmling, der die Provinz Adarbaigân um die Mitte des XII. Jahrhunderts beherrfchte. Das Grabmal feiner Gemahlin, die mit Vorliebe, wie es fcheint, in Nachtfchewân wohnte, errichtete der Architekt *Ibn Abî-Bekr*, wie eine Infchrift über dem Portal bezeugt. Wer *Jûfuf Ibn Kutaijir* war, weifs man nicht, vielleicht ein Feldherr des *Ildegiz*, vielleicht einer feiner Miniffter. Die Infchrift gibt darüber keinen Aufffchlufs; fie fagt blofs, es fei das Grabmal eines hohen Staatsbeamten, des »Eckpfeilers der Religion«, der »Schönheit des Islams« u. f. w. So einfach die Grundform diefer beiden hervorragenden und wichtigen Denkmäler

44) Siehe: Böckmann, W. Reife nach Indien. Als Manufkript gedruckt. Berlin 1893. S. 80.
45) Siehe ebendaf., S. 78 f.
46) Siehe: Mittelalterliche Backfteinbauten zu Nachtfchewân im Araxesthale. Deutfche Bauz. 1899, S. 525 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist, so reich ist ihr dekorativer Schmuck. Mit einer köstlichen Ausbildung des Ziegelmosaiks, welches die Flächen netzartig überzieht, verbindet sich bei dem Denkmal der *Mu' mine Châtûn* eine feine Glasierung. Diese beiden hervorragenden Denkmäler gehören zu den bescheidenen Ueberresten, welche die verheerende Mongolenherrschaft unter *Dschingis Chan* in den kleinasiatischen und persischen Gebieten hinterlassen hat.

Seit der Mitte des XI. Jahrhunderts fallen turkomanische und mongolische Stämme verheerend in Persien und Kleinasien ein und verwüsten, bis an das Mittelmeer ziehend, die in den Oxusländern und in Afghanistan unter dem Sultan *Machmud von Ghasna* blühenden Kulturen. Auf den Trümmern dieser Reiche erblüht im XIII. Jahrhundert in Kleinasien das Sultanat von Ikonium und wird unter kraftvollen Herrschern aus dem seldschukischen Stamme ein Mittelpunkt persischer Kunst und Kultur. Erhalten sind die schönen Denkmäler des Sultans *Alaeddin Kai Kobad I.* (1219—36). »Auf den Trümmern des in sich zerfallenden Mongolenreiches entstanden dann im Laufe des XIII. Jahrhunderts kleinere Staatengebilde, so im nordwestlichen Persien, in der heutigen Provinz Aderbeidjan, die Reiche der Ilchane mit den Hauptstädten Taebris und Sultanieh. Einer der besten Kenner persischer Kunst und Geschichte hat diese Staatengebilde mit den kleinen Kunstzentren Italiens zur Zeit der Renaissance verglichen, und zwar im Hinblick auf die Feinheit der künstlerischen Empfindung und die Sicherheit des technischen Könnens[47].« Nun entstehen im Laufe der Jahrhunderte und in längeren Zeiträumen ruhiger Entwickelung jene Werke monumentaler Erinnerung, bei deren Anblick man, um mit dem *Grafen Schack* zu reden, »die grosse Seele des Orients« auf sich einwirken fühlt. Eines der glänzendsten indischen Mausoleen ist das in der Zeit von etwa 1630—47 auf Befehl des Königs *Jehan*, des Bewohners von zwei Paradiesen und der Sternenwelt, durch den Baumeister *Isa Mahomed* errichtete Mausoleum der Lieblingsgattin des Schah *Jehan*, *Taj Mahal*, in Agra. Es ist eine von Türmen umgebene, grosartige Kuppelanlage. Durch einen imposanten Portalbau aus rotem Sandstein, mit Marmorintarsien geschmückt, betritt man einen von Hallen umgebenen Vorhof von 170 m im Geviert, von wo aus man durch einen gleichen Thorbau in den quadratischen Haupthof von etwa 550 m Seite gelangt. Auf einer erhöhten Terrasse aus rotem Sandstein von mehr als 90 m im Quadrat erhebt sich der mächtige Kuppelbau, flankiert von vier durchbrochenen Türmen und vier schlanken Minarets an den Ecken der Umfassungshallen. In den Ecken des Hofes stehen vier schlanke, rote Turmbauten mit Marmorkuppeln, welche im Verein mit dem dunklen Cypressenvordergrund und dem spiegelnden Wasserbecken den Hauptbau in der indischen Sonnenbeleuchtung weis erstrahlen lassen. Das Innere hat ungemein starke Mauerkörper, aber nur mässig grosse Räume, von welchen der Kuppelraum die Sarkophage der *Mumtâz Mahal* und des *Jehan* enthält. Die Massenhaftigkeit des Mauerwerkes erinnert an den Pyramidenbau und seine Grabkammern. Mit Recht hat ein Schriftsteller von Schah *Jehan* und seinem Geschlecht, den *Pathans*, gesagt: »Sie entwerfen wie Titanen und führen aus wie Goldschmiede.« Das ganze Gebäude zeigt die feinste Technik; alles ist reich ornamentiert mit farbigen Intarsien, in welchen sich selbst Edelsteine befanden[48].

Anschliessend hieran wäre das Mausoleum des *I'timadu-Daulah* in Agra zu erwähnen, die Grabstätte des Premierministers des Kaisers *Jehangir*, welche im

[47]) Siehe: Sarre, F. Führer durch die 81. Sonderausstellung des Kunstgewerbe-Museums in Berlin. Berlin 1899.
[48]) Siehe: Böckmann, a. a. O., S. 46 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Stil des *Taj Mahal* ausgeführt ift, nicht fo umfangreich, in mancher Beziehung aber feiner.

Das Maufoleum zu Sikandra, das Grabmal *Akbar des Grofsen*, welches fich diefer felbft errichtete, befteht aus einem mächtigen, maffiven Unterbau von 100 m Seite mit zahlreichen gewölbten Einzelräumen. Der mittlere gröfsere Raum enthält das Grab *Akbar*'s in einer Art Krypta; in einer Kapelle darüber befindet fich eine Nachbildung des Sarkophags. Das Maufoleum wurde 1603 von *Dfchehan* errichtet und erhebt fich in fünf Stockwerken gegen 30 m hoch. Die unteren vier Gefchoffe beftehen aus rotem Sandftein, das oberfte aus Marmor. Der Bau ift durch zahlreiche Baldachinanbauten bereichert und in feiner Maffe zerklüftet. Das Denkmal ift ein Beifpiel für die vollkommene Entwickelung des arabifch-indifchen Stils, der fich z. B. am Grabmal des Sultans *Tughlak Schah* bei Delhi noch in einem gewiffen Uebergangsftadium befindet. Dies Grabmal ift ein einfacher Kuppelbau auf einem würfelförmigen Unterbau, deffen Mauern nach oben ftark zufammenlaufen.

127. Schmuck der Grabmäler.

Das Grabmal als Maufoleum und die Grabmofchee werden mit allem dem reichen Schmuck bedacht, über welchen die mohammedanifche Kunft verfügt. Zum Unterbau wird das befte Steinmaterial verwendet; die Oeffnungen erhalten reich ornamentierte Umrahmungen, die entweder durch in den Stein eingehauene Ornamente oder mit glafierten Thoneinlagen gebildet werden. Wo, wie im Araxesthale, der Ziegel das herrfchende Baumaterial ift, wird die ganze Kunft des Ziegelmofaiks mit feinen überrafchend vielen und reichen ornamentalen Bildungen benutzt, die Flächen der Denkmäler völlig zu überziehen. Wo an die Stelle des kegelartigen Aufbaues der Kuppelaufbau tritt, da wird auch diefer, wo er auf dem Unterbau aufruht, von einem reichen Zinnenkranz umrahmt und über und über mit Ornament und Farbe bedeckt und leuchtet weithin goldig in der glühenden Sonne des Orients. Dem Aeufseren folgt das Innere, in welchem das polychrome Holz und das farbige Gipsornament eine Rolle fpielen. Bisweilen wird auch die Kuppel felbft aus Gips gebildet, in welchen die ornamentalen Formen eingepreft und reich mit Farben bedeckt werden.

Beim prächtigen Grabmal des *Chodabende Chan* (1304—16) in Sultanieh, einem eindrucksvollen Kuppelbau, hat die ornamentale Ausfchmückung eine Weiterbildung in dem Sinne erfahren, dafs die Anwendung buntglafierter Ziegel, die in ihren Anfängen an den felgukifchen Maufoleen in Nachtfchewân beobachtet wurde, in umfangreicher Weife ftattfindet. Auf das Grabmal wird der feinfte Schmuck ausgegoffen und, wenn möglich, die Wirkung des Inneren gegen die des Aeufseren noch gefteigert. So find im Inneren diefes Grabmales von Sultanieh unglafierte Ziegel mit Reliefornamenten von fchmalen farbigen Streifen eingefafst, und es find in der Bekleidung der Wände, vor allem der Gebetsnifche, mit gefchnittenen Stuckdekorationen naturaliftifche Blumenmufter, Ornamente und Infchriften in bewunderungswürdiger Schärfe modelliert.

Ein weiterer Schritt in der Ausfchmückung wird in Zentralafien bei den Bauten unternommen, mit welchen *Timur der Eroberer* (1379—1405) feine Hauptftadt Samarkand auszeichnete. Hier tritt durch perfifche Arbeiter das Fliefen- oder Fayencemofaik auf, wie es fich auch in Konftantinopel am Maufoleum des *Mahmud Pafcha* († 1474) zeigt. Eines der prächtigften Beifpiele mohammedanifcher Grabmalkunft, welches den Schmuck des Fliefenmofaiks in einem hervorragenden Mafse zeigt, ift die weitläufige Grabmofchee des Schech *Safi* in Ardebil, öftlich von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Taebris. Ardebil bildete im XVI. und am Anfang des XVII. Jahrhunderts gleichsam das Nationalheiligtum der Perser; denn die safidischen Sultane, die in der Mitte des XVI. Jahrhunderts zum erstenmal wieder seit der sassanidischen Zeit eine Einigung des persischen Volkes vollbrachten, verehrten hier das Grabmal ihres Ahnherrn, des sagenhaften Schech *Safi*. Aufser ihm liegt der Gründer der Dynastie, Schech *Ismail I.* (1502—24) hier bestattet. *Sarre* gibt[49]) eine ausführliche Schilderung des dekorativen Schmuckes dieses Grabmales, das unter den Nachkommen des Schech *Ismail I.*, vor allem unter Schech *Abbas dem Grofsen* (1587—1629), der gewaltigsten Persönlichkeit der neueren persischen Geschichte, »dessen Name noch heute neben dem *Alexander des Grofsen* und des Sassaniden *Khosroes* in der Erinnerung des Volkes lebt«, vergröfsert und reicher ausgeschmückt wurde. Der schönste Schmuck des Bauwerkes besteht in dem Fliesenmosaik, das die Wände der Höfe, die Fassade der Hauptmoschee und das Grabmal des Schech *Safi* mit seinen leuchtenden Farben bedeckt. In diesem, wohl dem XVI. Jahrhundert angehörigen Mosaik, »mischen sich in die rein ornamentalen Ranken der früheren Zeit vegetabilische Motive mit Blumen und gezackten Blättern; das chinesische Wolkenband findet sich häufig, ja selbst Tierfiguren, wie auf einem prächtigen Felde am Hauptportal, wo zwei Pfauen zu beiden Seiten einer Vase angebracht sind ... Von magischem Reiz ist das Innere des Mausoleums; hinter einem goldenen Gitter, bis zu welchem der Ungläubige nur vordringen darf, erblickt man den Sarkophag des Heiligen und vor ihm in alten Bronzeleuchtern brennende Kerzen. Der Sarkophag, mit kostbaren Brokatstoffen bedeckt, ist in Holz geschnitzt und mit Elfenbeineinlagen versehen; an den vier Ecken sind goldene, mit Edelsteinen besetzte Knäufe angebracht.« Diese Prachtliebe steigert sich sowohl mit der vorrückenden Zeit, wie auch mit dem weiteren Vordringen gegen Indien. Unterstützt wurde sie im Verlaufe des XVII. Jahrhunderts durch die hohe politische Machtstellung der Safidensultane, um im XVIII. Jahrhundert allmählich ihrem Niedergange entgegenzugehen. —

128. Schlufswort.

Unternimmt man den Versuch, aus den vorstehenden Ausführungen einen allgemeinen Schlufs auf die Denkmalkunst der Mohammedaner zu ziehen, so wird man bald erkennen, dafs auch letztere sich dem allgemein menschlichen Verlangen, auf dieser Erde eine Erinnerung zu hinterlassen, nicht entziehen konnten. Weder der Despotismus, in welchem die Völker religionspolitisch und sozialpolitisch lebten, noch auch alle Verheifsungen auf ein glückliches Leben nach dem Tode, weder die Knute der tyrannischen Obrigkeit, noch die Verlockungen des Korans vermochten die Menschen des Reiches des Propheten von den natürlichen Empfindungen des irdischen Lebens abzuwenden. Freilich, bei allen humanen Einrichtungen, welche wir in den verschiedenen Phasen des Mohammedanismus treffen, war das Denkmal keine Angelegenheit des Volkes; es entsprang nicht einmal dem praktischen Altruismus. Es war eine Angelegenheit der Könige und der sie umgebenden Grofsen des Reiches. Wer in einem Mausoleum bestattet sein und seine Verdienste der Nachwelt übermachen wollte, mufste schon selbst dafür Sorge tragen, dafs es errichtet wurde. Zahlreich sind die Nachrichten, in welchen uns von Erinnerungsmalen auf Grabstätten berichtet wird, die noch bei Lebzeiten durch die Besitzer errichtet wurden. Das Interesse des Mohammedaners war in erster Linie ein subjektives; seine Psychologie hatte nur das »Ich« zum Ausgangspunkt, und hiermit mag es auch zusammenhängen, dafs wir in der mohammedanischen Kunst lediglich die Architektur zu einer

[49]) A. a. O., S. 17 ff.

Entwickelung gebracht ſehen, nicht aber auch die Malerei und die Bildnerei. Auch hieraus ergibt ſich für unſer Gebiet die Abweſenheit aller bildneriſchen Geſtaltungen, welche dem Menſchen die Formenbildung entnehmen, und die alleinige Herrſchaft des architektoniſchen Denkmales, welchem die Kunſt des Ornaments, naturaliſtiſch oder meiſtens in ſtiliſtiſcher Umbildung, in weitgehendſter Weiſe dienſtbar gemacht wird. Dieſen egoiſtiſchen Subjektivismus, welcher das Kennzeichen ſtarker und urſprünglicher Naturen von rückſichtsloſem Entſchluſs und von bahnbrechender Thatkraft, von Uebermenſchen im Sinne *Nietzſche*'s iſt, finden wir in der Zeit der Renaiſſance in Italien wieder. —

10. Kapitel.

Italien.

129. Einleitung.

Wilhelm von Humboldt, der feinſinnige Staatsmann *Friedrich Wilhelm III.* von Preuſsen, ſchrieb einmal an den Archäologen *Friedrich Auguſt Wolf*, mit dem er ſich in freundſchaftlicher Gemeinſamkeit mit Altertumsſtudien beſchäftigte: »Der Ruhm iſt ein Siſyphusſtein, der tückiſch entrollt, wenn man ihn nicht immer wieder emporwälzt.« Wer die Geſchichte der italieniſchen Denkmalkunſt ſeit jener Zeit, in welcher ſie wie die Kunſt überhaupt nach einer Periode völliger Unfruchtbarkeit wieder ſich zu regen begann, alſo ſeit dem Trecento, verfolgt, wird unabläſſig an dieſes Wort *Humboldt*'s erinnert. Die durch die neue Geiſteskultur angeregte und unterſtützte Bewegung, welche damals einſetzte und ſich teils in hochgehenden Wogen, teils in flachem Verlauf bis auf unſere Tage fortſetzte, iſt nichts als eine Wiederaufnahme des Geiſtes, der auf italieniſchem Boden herrſchte, ehe die Römer zu Italienern wurden.

130. Hiſtoriſcher Charakter.

Es iſt nur ein Beſtandteil der ſog. »Befreiung des Individuums«, der Erkennung des *Uomo ſingolare*, wenn wir ſehen, daſs der Italiener ſein Volk keineswegs für ein junges Volk hält, welches ſeinen Urſprung erſt aus der Völkerwanderung ableitet, ſondern daſs er mit Stolz ſeine Abſtammung auf *Romulus* und *Remus* zurückführt. Die Zwiſchenzeiten des Verfalles des römiſchen Reiches, die Völkerwanderung mit der Einwanderung der Goten, Longobarden und Franken, dieſe umbildende Cäſur in der Weltgeſchichte, die den modernen Italiener aus den zahlreichen von auſsen kommenden Einflüſſen erſt entſtehen läſst, ſie beſtehen für ihn nicht. Jeder Lehrer der entlegenſten Volksſchule, jede Bäuerin, der ſchlichte Mann aus dem Volke, ſie alle kennen die *Lupa romana*, welcher ſie das Daſein ihres Volkes danken zu müſſen wähnen. Die Italienerin, die vor dem Bilde der Madonna als einer Heiligen kniet, um ihre Andacht zu verrichten, faltet nicht in chriſtlicher Weiſe die Hände, ſondern nach altrömiſch heidniſcher Art hebt ſie die ausgebreiteten Arme gegen den Himmel empor, von oben gleichſam den Schutz der Götter erflehend. Unzählige Volksgewohnheiten geben heute noch Zeugnis von heidniſchen Zügen, die aus der Antike herübergenommen ſind. Selbſt *Macchiavell* hat in ſeiner Einleitung der florentiniſchen Geſchichte keine Vorſtellung davon, daſs aus den Römern einſt Romanen geworden ſind und daſs eine Völkerwanderung einen tiefen Einſchnitt in die Geſchicke der Völker auf italieniſchem Boden machte. Auch er iſt der ſtolze Italiener, der ſeine Perſon mit dem Ruhm der Abſtammung von den Gründern Roms glaubt umkleiden zu müſſen. Und nicht das allein. Er begehrt den Ruhm ſelbſt auf Koſten der Moral.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Denkmal des *Lorenzo de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz.

Bildh.: *Michelangelo Buonarotti.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

131. Ruhmbegierde.

Handlungen der Regenten und Staaten, welche Gröfse haben, bringen immer mehr Ruhm als Tadel, welcher Art fie auch feien und welches der Ausgang fein möge. »Die *Triftizia*, Verbrechen, kann *Grandezza* haben und *in alcuna parte generofa* fein; die *Grandezza* kann von einer That jede *Infamia* entfernen [50]).« An mehreren Stellen des *Purgatorio* in *Dante*'s »Göttlicher Komödie« fordern die armen Seelen des *Inferno*, man möge ihren Ruhm auf Erden erneuern und wachhalten, und es ift bezeichnend, dafs an einer weiteren Stelle die Ruhmbegier nur deshalb verworfen wird, weil der Ruhm nicht abfolut, fondern von Zeiten und Umftänden abhängig fei und von einem gröfseren Nachfolger überboten werden könne. Das mögen wohl auch die feelifchen Beweggründe gewefen fein, aus welchen 1392 *Carlo Malatefta* die Statue *Vergil*'s in Mantua in den Mincio ftürzen liefs. Diefer glaubte fich von feinem grofsen Vorgänger verdunkelt, und es mag ihm wohl fchwer angekommen fein, auf Drängen des Volkes die Statue wieder aufzurichten. Der Ruhm *Vergil*'s erwies fich aber doch ftärker als die Ruhmbegier des *Malatefta*.

132. Der Ruhm und die Frauen.

Die Ruhmfucht lag damals fo fehr in der Zeit, dafs fie felbft die Frauen ergriff. Diefe fuchten ihren Ruhm darin, ihre Schönheit fo viel wie möglich glänzen zu laffen. Beim Einzuge von Kaifern und Königen verherrlichten die fchönften und ehrbarften Töchter der Stadt den Zug durch Gruppen, in welchen fie die Schönheit ihres Körpers unter einem nur leichten Schleier darbrachten. Die Herzogin *Eleonora von Urbino*, die züchtige Ehefrau des ftittenftrengen *Francesco Maria I. von Urbino*, mit welchem fie eine 30jährige glückliche Ehe lebte, liefs fich von *Tizian* nackt, halbbekleidet und in den köftlichften Gewändern in verfchiedenen Altersftufen im Bilde verherrlichen. Und diefe Züge liefsen fich noch vielfach vermehren.

133. Porträt.

So erklärt fich das Ueberhandnehmen des Porträts aus der ausgefprochenen Hervorkehrung perfönlicher Eigenfchaften. Das Porträt durfte auch nicht idealifiert fein, fondern es mufste fich dem allgemeinen Zuge nach Individualismus beugen; es follte fo treu wie möglich fein und die Befonderheiten der einzelnen Perfönlichkeit für alle Zeiten bewahren. Es ift aber wieder ein charakteriftifches Merkmal der italienifchen Kunft und Kultur, dafs diefe Porträts nicht fo fehr auf eine Erfaffung des Individuums von innen heraus gerichtet waren und die Gemütsfaite ertönen liefsen, fondern dafs fie das Individuum im Verhältnis zu den dasfelbe umgebenden Dingen und Gefchehniffen darftellten. Selbft in der Wiedergabe der Madonna tritt nicht der göttliche, fondern der repräfentative Zug in erfter Linie in die Erfcheinung. Diefe Eigenfchaft tritt klar hervor beim Vergleich irgend einer italienifchen Malerfchule, z. B. mit der Schule *Van Eyck*'s im Norden oder überhaupt mit der Empfindungsweife einer deutfchen Schule.

Es ift nun vielleicht für unfere Arbeit nützlich, zurück zu verfolgen, wie weit die erften Regungen zu individuellem Hervortreten zurückgehen. Wenn oben einzelne Stellen aus *Dante*'s »Göttlicher Komödie« für das früh erwachte Ruhmbedürfnis angeführt wurden, fo ift doch *Dante* keineswegs als der Bahnbrecher des Individualismus anzufehen, fondern er hat höchftens mit einer dunklen Ahnung »in das gelobte Land hinübergefchaut«. »Wer ift nun,« fo fragt *Georg Voigt* [51]), »der gewaltige Menfch, der diefen Bann der Korporation durchbricht, der feiner Mitwelt nichts zu danken fcheint, der im Umgang mit längft Verftorbenen und mit fich felbft alles

50) Siehe: Burckhardt, J. Die Kultur der Renaiffance in Italien. Leipzig 1877. Bd. I, S. 210.

51) In: Die Wiederbelebung des klaffifchen Altertums oder das 1. Jahrhundert des Humanismus. Berlin 1880. S. 131 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

geworden ist, was er ist, der sein Ich zum Spiegel der Welt zu erheben und für seine Individualität das Staunen der Mitwelt und den Ruhm der Nachwelt zu fordern wagt?

134. *Petrarca.* Wir nehmen keinen Anstand, *Petrarca* in diesem Sinne den Propheten der neuen Zeit, den Ahnherrn der modernen Welt zu nennen. Die Individualität und ihr Recht treten in ihm zum erstenmale kühn und frei hervor. Wohl liegt auch schon in *Dante*, wenn er finster und einsam durch das Leben schritt, dieses Element verborgen; aber es bricht nur selten und unklar durch seine methodische und disziplinierte Anschauung. *Petrarca* stellt es dagegen in der beweglichsten Mannigfaltigkeit und bis zu den Extremen dar . . . seine gröfste, mühevollste und verdienstlichste Leistung war sein Selbst . . . es ist in *Petrarca* das ruhelose Drängen und Pochen tiefgreifender Widersprüche, das gewaltige Ringen verschiedener Bildungselemente zur Einheit, welches eben den modernen Individualmenschen ankündigt. Demgemäfs sieht er auch die Menschen um sich her in neuer Weise an: er erkennt den Reichtum der Individualitäten, den sie in sich bergen, und wie sie ihre unendlich verschiedenen Wege in der Welt gehen . . . Es fühlte *Petrarca* ein Etwas in sich, mit dem er allein unter den Menschen, allein seinem Gotte gegenüber und weit entrückt dem Seelenleben der Masse dastand.« Diese Konzentration, wie sie in *Petrarca*'s Individualität vorhanden war, geht nun in die bevorzugten Naturen der zahlreichen Staatswesen über, aus denen sich das Italien der Renaissance zusammensetzte, und aus ihrem idealen Kampf, aus der gegenseitigen Ueberbietung im Ruhm geht die Blüte der italienischen Kunst hervor.

135. Bestimmung der Bauunternehmungen. Auch die Alten, auf die man nun zurückgeht, mit Ausnahme der weisen Staatsverwaltung der perikleischen und vorperikleischen Zeit, hielten den Ruhm für das höchste Gut. Er findet in *Alexander dem Grofsen* einen hervorragenden Repräsentanten. Die römischen Kaiser hatten den Stolz, ihre Weltherrschaft durch Prachtbauten der Nachwelt zu verkünden und sich in ihnen ein Denkmal selbst zu setzen. Und als die Zeiten der römischen Imperatoren in der Renaissance wieder in der Erinnerung auflebten, bauten in Mailand die *Visconti* und die *Sforza*, in Ferrara die *Este*, in Mantua die *Gonzaga* und grofsartiger als alle in Florenz die *Medicäer* und die *Strozzi* lediglich zu ihrem Ruhme. Sie bauten in Wahrheit zur Ehre ihres Namens; selbst Kirchen und Klöster wurden nicht mehr zur Ehre Gottes, der Jungfrau oder der Heiligen errichtet. In fieberhafter Ruhmsucht liefs Papst *Nicolaus V.* grofsartige Entwürfe für die leoninische Stadt machen, die freilich nie zur Ausführung kamen. Er leitete die Bewegung ein, die zu dem Kunstzeitalter *Julius II.* und *Leo X.* führte, das nur ein Zeitalter des Ruhmes der kunstgesinnten Päpste war. *Petrarca* ist der Prophet dieser neuen Zeit; er ist voll Ruhmsucht. Die Werke *Raffael*'s und *Michel-Angelo*'s sind in ihrem ersten und tiefsten Grunde nicht religiös, sondern schön, und die Päpste schmeichelten mit ihnen ihrem Ruhmbedürfnis. »Als die Kunst,« wie *Jakob Burckhardt* im »Cicerone« sagt, »nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt war, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zuthaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen,« da war ihre Bestimmung selbst da, wo sie unmittelbar mit kirchlichen Dingen in Beziehung trat, keineswegs eine kirchliche, sondern ihr Ziel war, durch klassische Schönheit die Welt zu erfreuen, und der persönliche Ruhm bestand darin, den höchsten Grad dieser Schönheit hervorgerufen zu haben.

136. Päpste. »War es nicht sehr bedeutend, dafs ein Papst selbst es unternahm, die alte Basilika St. Peter, Metropole der Christenheit, in der jede Stätte geheiliget, in der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Denkmäler der Verehrung vieler Jahrhunderte vereinigt waren, niederzureifsen und an ihrer Stelle einen Tempel nach den Mafsen des Altertums zu errichten[52])?« Und als man den Entwurf zur neuen St. Peterskirche fchuf, da ging man nicht etwa von dem Gedanken aus, eine der gefamten Chriftenheit dienende Stätte der Andacht und Verehrung zu fchaffen, fondern *Bramante* war von dem Beftreben erfüllt, durch Auftürmung des Pantheons auf die Bafilika des *Maxentius* einen Bau zu fchaffen, der alles Dagewefene übertreffen und der Macht und Herrlichkeit des Papfttums ein unvergängliches und grofsartiges Ruhmesdenkmal fetzen follte. Man wird die hierin liegende Gröfse des Gedankens und das fieberhafte Beftreben, hervorzutreten, am richtigften würdigen, wenn man fich über die künftlerifche Bedeutung des 1609 zerftörten ehrwürdigen Langhaufes von Alt-St.-Peter, das dem neuen Prachtbaue *Paul V.* weichen mufste, ein Bild macht. Dies gefchieht in intereffanter Weife durch die Anficht aus der Vogelfchau bei *Croftarofa*[53]). Was in jenen Zeiten die Päpfte für die Kunft zur Befriedigung ihres Ruhmdurftes unternahmen, hat die gröfsten Züge. Die meiften von ihnen waren fo zu beurteilen, wie *Ernft Steinmann Sixtus IV.* fchildert: »In feiner Politik ebenfo gewiffenlos, in feinem Privatleben kaum weniger vorwurfsfrei als die meiften Fürften der Renaiffance in Italien, übertraf der gelehrte, willensftarke Franziskaner fie doch alle durch feine unermüdliche Fürforge für die praktifchen Bedürfniffe feiner Unterthanen, durch ein lebendiges Bewufstfein von der Würde und den Pflichten feiner erhabenen Stellung, durch eine fo grofsartige Förderung aller Künfte und Wiffenfchaften, dafs es fchien, als ob durch ihn die phantaftifchen Pläne *Nicolaus V.* Wirklichkeit werden follten[54]).« Eine Infchrift auf dem Kapitol nennt ihn den *Reftaurator urbis*; zahlreiche Denkmäler werden auf feine Anregung zurückgeführt.

137. *Sforza* und *Visconti.*

Solche Geftalten find keineswegs vereinzelt. Wenn z. B. auch an der Wiege des *Francesco Sforza* die Mufen nicht geftanden hatten, fo war er doch einer der Urheber der italienifchen Renaiffance, welche es verftanden, die grofsen Gedanken, die fie als Krieger und Heerführer befafsen, in weitem Blick auch auf die Förderung der Kulturverhältniffe zu übertragen. Er eröffnet die glänzende Reihe der *Sforza*, in der ein *Lodovico Moro* weitaus alle anderen überftrahlt und auch die *Visconti*; er bezeichnet den Gipfelpunkt der lombardifchen Kunftentwickelung der Renaiffance, in welcher die *Visconti* die aufftei genden Stufen befetzt halten. Sie befafsen einen ftarken Drang nach Herrfchereigenfchaft. *Azzo Visconti* errrichtete eine Hof- und Grabkirche der *Visconti* in der Nachbarfchaft des Domes in Mailand. *Giangaleazzo*'s Pläne ftrebten nach der Königskrone, nach Glanz und Ruhm. Als er fich anfchickt, die Certofa von Pavia zu begründen, da fchreibt er 1394 nach Siena, fie folle grofsartig und gewaltig werden; »*quam magis notabile poterimus*,« ein Werk, das feinesgleichen nicht in der Welt finde, »*non erit in orbe fimile!*« Den Bau des Mailänder Domes fördert er in der Abficht, aus ihm ein Gotteshaus zu machen, das an Gröfse und Pracht allen Kirchen der Chriftenheit überlegen fei. Er baute als König, der er immer gern fein wollte, und felbft das Kaftell zu Pavia, durch den Vater *Giangaleazzo*'s, *Galeazzo II.*, urfprünglich in politifcher Abficht als eine Stütze feiner Dynaftie errichtet, wird durch reichen künftlerifchen Schmuck zu einem ruhmvollen Fürftenfchloffe, in welchem *Giangaleazzo* im Zeichen der erftrebten

52) Siehe: Ranke, v., Gefchichte der römifchen Päpfte in den letzten vier Jahrhunderten. 9. Aufl. Leipzig 1889.
53) In: *Le baſiliche criſtiane.* Rom 1892. — Siehe auch: Teil II, Bd. 3, erfte Hälfte, 2. Aufl. (S. 34) diefes »Handbuches«.
54) Siehe: Altes und Neues aus der Sixtinifchen Kapelle. Beilage zur Allg. Ztg. 1897, Nr. 125.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Königskrone glänzende Feſte abhielt. So konnte *Antonio Averlino* an *Filarete* ſchreiben: »*E come de' grandi ſignori è fama, coſì a quaſi uno heffetto lo hedificio; in ſuo grado l'uno pell' altro rende lunga fama a noi di loro.*« Dieſe Beiſpiele laſſen ſich in ungemeſſener Zahl vermehren. Wo eines der zahlreichen Kulturzentren jener Zeit aufblühte, immer bleibt der Ruhm das Haupttriebmittel ſeines Glanzes.

Ein Beiſpiel dafür, wie ſich ſelbſt in Wohlfahrtsanſtalten der Ruhmſinn äuſserte, iſt das *Oſpedale Maggiore* in Mailand. Zunächſt ſeine reiche Aufsenſeite, die an den Ausſpruch des *Sabellicus* erinnert: »*Uſus triſtis, ſed frons loci laetiſſima.*« Der Traktat des *Filarete* ſieht im vorderen Säulengange des Haupthofes die ganze Erbauungsgeſchichte des Hoſpitals in Fresken vor. »Dem Ruhmſinn dient bei der feierlichen Grundſteinlegung ferner die Beigabe von Schaumünzen ‚berühmter Männer' in einem bleiernen Käſtchen, ſowie die vor dem Portal errichtete Denkſäule, welche in Marmorreliefs die Grundſteinlegung und das Bildnis des Baumeiſters zeigte. Oben aber ward dieſelbe doch durch eine Darſtellung der Verkündigungsſcene gekrönt; denn *Francesco Sforza* und ſeine Gattin ſtellten ihre fürſtliche Stiftung ausdrücklich als eine dankbare Widmung an die Gottesmutter hin[55].«

Mit Recht hat man das Zeitalter *Lorenzo Magnifico*'s, *Bramante*'s, *Lionardo da Vinci*'s, *Raffael*'s und *Leo X.* das »goldene« genannt, und wenn *Eugène Müntz* es als »*cette belle et radieuſe époque*« bezeichnet, »*où partout éclatent la joie de vivre et le déſir de conſacrer la vie aux plus hautes jouiſſances intellectuelles*[56]«, ſo wird man die Triebkraft hierfür in dem gegenſeitigen ruhmbedürftigen Ueberbieten der kleinen Höfe des damaligen Italien zu ſuchen haben. So weit war hierin die italieniſche Geſellſchaft allmählich gekommen, daſs ſie, wenn auch die Triumphzüge wirklicher Eroberer ſelten waren, doch bisweilen auf die Triumphe berühmter Römer zurückgriff und dieſe darſtellte. Das kam daher, daſs man die römiſchen Autoren eifrig zu ſtudieren begann und die Römer bewunderte, die von dem Begriff des Ruhmes erfüllt waren und dem Italien der Renaiſſance eine Parallele zwiſchen der römiſchen Weltherrſchaft und dem italieniſchen Daſein aufdrängten. Daher kam man bald zu den wirklichen Einzügen ſiegreicher Renaiſſancefeldherren, welche gelegentlich noch durch die Poeſie ergänzt und verherrlicht wurden.

138. Heroenkultus.

Es wäre nun aber eine höchſt merkwürdige Erſcheinung geweſen, wenn ſich neben dem eigenen Ruhmbedürfnis nicht eine parallele Strömung nach Anerkennung und Darſtellung fremden Ruhmes kundgegeben hätte, und wäre es auch nur wieder geſchehen, um dem eigenen Ruhmeskranze ein neues Blatt einzufügen. In der That ſehen wir auch bei den Italienern das Wort zur Geltung kommen: »*Si Dieu n'exiſtait pas, il faudrait l'inventer.*« Der Heroenkultus, der zu allen Zeiten, wenn auch unter verſchiedenen Erſcheinungsformen, ſeine Herrſchaft ausgeübt hat, er hat auch im Zeitalter der Renaiſſance ſeine Blüten getrieben und iſt keineswegs erſt eine Erfindung unſeres letzten Jahrhunderts geweſen. Was *Hermann Grimm* in ſeinem »*Michel-Angelo*« über den Heroenkultus ſagte: »Unſer Trieb, Geſchichte zu ſtudieren, iſt die Sehnſucht, das Geſetz ihrer Funktionen und der ſie bedingenden Kraftverteilung zu erkennen, und indem ſich unſerem Blicke Strömungen ſowohl als unbewegliche Stellen oder im Sturm gegeneinander brauſende Wirbel zeigen, entdecken wir als die bewegende Kraft Männer, groſse gewaltige Erſcheinungen, die mit ungeheurer

55) Siehe: Meyer, A. G. Oberitalieniſche Frührenaiſſance etc. Berlin 1897. S. 86.
56) In: *Hiſtoire de l'art pendant la Renaiſſance.* Paris.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einwirkung ihres Geiſtes die übrigen Millionen lenken, die niedriger und dumpfer ſich ihnen hinzugeben gezwungen ſind. Dieſe Männer ſind die groſsen Männer der Geſchichte, der Anhaltspunkt für den in den unendlichen Thatſachen herumtaſtenden Geiſt« — das beſeelte auch die Italiener. Es entſtand der Kultus der Geburtshäuſer; es kam der Kultus der Gräber auf; die italieniſchen Städte erinnerten ſich ihrer groſsen Männer der Vergangenheit. »Es wurde Ehrenſache für die Städte, die Gebeine eigener und fremder Celebritäten zu beſitzen, und man erſtaunt zu ſehen, wie ernſtlich die Florentiner ſchon im XIV. Jahrhundert — lange vor Santa Croce — ihren Dom zum Pantheon zu erheben ſtrebten. *Accorſo*, *Dante*, *Petrarca*, *Boccaccio* und der Juriſt *Zanobi della Strada* ſollten dort Prachtgräber erhalten. Noch ſpät im XV. Jahrhundert verwandte ſich *Lorenzo Magnifico* in Perſon bei den Spoletinern, daſs ſie ihm die Leiche des Malers *Fra Filippo Lippi* für den Dom abtreten möchten, und erhielt die Antwort: ſie hätten überhaupt keinen Ueberfluſs an Zierden, beſonders nicht an berühmten Leuten, weshalb er ſie verſchonen möge; in der That muſste man ſich mit einem Kenotaphium begnügen. Und auch *Dante* blieb trotz aller Einwendungen, zu welchen ſchon *Boccaccio* mit emphatiſcher Bitterkeit die Vaterſtadt aufſtachelte, ruhig bei San Francesco in Ravenna ſchlafen, ‚zwiſchen uralten Kaiſergräbern und Heiligengrüften, in ehrenvollerer Geſellſchaft, als du, o Heimat, ihm bieten könnteſt'. Es kam ſchon damals vor, daſs ein wunderlicher Menſch ungeſtraft die Lichter vom Altar des Kruzifixes wegnahm und ſie an das Grab ſtellte mit den Worten: Nimm ſie, du biſt ihrer würdiger als jener — der Gekreuzigte [57]).« Die italieniſchen Städte erinnern ſich namentlich auch ihrer berühmten Männer aus dem Altertum: Neapel ſchützt das Grab *Vergil*'s, auf den die Mantuaner eine Münze prägen. Padua gedenkt ſeines trojaniſchen Gründers *Antenor* und des *Titus Livius*; Sulmona bedauert, nicht die Ueberreſte des *Ovid* zu beſitzen, während ſich Parma freut, daſs *Caſſius* in ſeinen Mauern ſchlafe. Como errichtet die beiden *Plinius*-Statuen an ſeinem Dom, als an die Architektur angefügte Baldachindenkmäler. Ein Lobredner von Padua, *Michele Savonarola*, vermerkt mit Genugthuung, daſs berühmte auswärtige Krieger in der Stadt begraben lägen: *Pietro de Roſſi* von Parma, *Filippo Arcelli* von Piacenza und *Gattamelata* von Narni, der auf ſeinem ehernen Reiterbilde wie ein triumphierender Cäſar erſchien. —

139. Grabmal.

Vom Grabmal geht auch die Denkmalbewegung der Renaiſſance aus, um ſich von hier aus in ihre vielgeſtaltigen Verzweigungen zu entwickeln. Im Mittelalter waren es hauptſächlich die Gräber der Könige, der Heiligen oder der Biſchöfe, welche die Kirche und gläubiger Sinn mit Denkmälern zierte. In der Zeit der Renaiſſance ſind dieſe Beweggründe geblieben und haben ſich im Laufe der Entwickelung der Auszeichnung nicht nur der genannten Perſonenkreiſe zugewendet, ſondern den Kreis ihres Einfluſſes weſentlich erweitert. Die Kanoniſierung von Heiligen, der Tod der Kirchenfürſten waren auch fernerhin Anlaſs zur Errichtung von Denkmälern, wenn auch die Heiligendenkmäler ſeltener wurden. Entweder wurden die Grabmäler ſchon zu Lebzeiten der dadurch geehrten Perſonen beſtellt und ausgeführt, oder ihre Errichtung wurde durch letztwilliges Vermächtnis geſichert. Seltener wurde die Errichtung dem freien Entſchluſſe der überlebenden Perſonen verdankt.

140. Venedig.

Die auffallende Thatſache, daſs der Condottiere *Bartolommeo Colleoni* aus Bergamo (geſt. 1475) der venetianiſchen Republik 100 000 Golddukaten hinterlaſſen konnte mit der ausdrücklichen Beſtimmung, ihm auf dem Markusplatze eine Ehren-

57) Siehe: Burckhardt, a. a. O., Bd. I, S. 174.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſtatue zu errichten, die dann aber nicht hier, ſondern vor Santi Giovanni e Paolo aufgeſtellt wurde, erſcheint in einem anderen Lichte, wenn man die venetianiſchen Denkmalverhältniſſe in Betracht zieht. Es fehlte hier mit der Tyrannis die Denkmälerklaſſe, welche den perſönlichen Ehrgeiz am ſtolzeſten verkörperte. »Der Ausdruck ſouveräner Machtvollkommenheit, welcher ſchon vor der Renaiſſance die oberitalieniſchen Fürſtengräber der *Scaglieri* und *Visconti* kennzeichnet, muſste an den Grabſtätten der Dogen verſtummen. Auch hinter ſeinem republikaniſchen Gegenbild ſteht hier Venedig zurück; denn ſeine Grabmonumente wurden weit ſeltener und ſpäter als in Florenz auf Initiative oder Koſten des Staates, bis zum XVI. Jahrhundert vielmehr faſt durchgängig im privaten Auftrage der Beigeſetzten oder ihrer Erben errichtet . . . Um ſo unbefangener aber geben die venetianiſchen Grabmonumente von der Geſinnung des Einzelnen Kunde; um ſo bezeichnender iſt es, daſs auch in ihnen ‚an die Stelle des chriſtlichen Lebensideals der Heiligkeit das der hiſtoriſchen Gröſse‘ tritt, und die kirchliche Lehre von der Vergänglichkeit des Irdiſchen neben der Ruhmesſehnſucht und dem Selbſtbewuſstſein erblaſst; um ſo mächtiger iſt hier der Wiederhall der allgemeinen Renaiſſanceanſchauung, wie ſie am bündigſten aus den Worten *Leo Battiſta Alberti*'s ſpricht: ‚*ad nominis poſteritatem ſepulchra plurimum ualere in promptu eſt*‘ [58]).«

141. Umbildung des Grabdenkmales zum Ehrendenkmal.

Wenn ſchon der mittelalterliche Brauch beibehalten wurde, die Grabmäler an den Innen- und Auſsenwänden der Kirchen, der Krypten, der Kreuzgänge u. ſ. w. aufzuſtellen, ſo dringt doch auch hier bald der Zug der Verweltlichung ein, welcher ſchlieſslich die Denkmäler auf die öffentlichen Plätze trieb. Die Umbildung des Grabdenkmales zum hiſtoriſchen Ehrendenkmal hatte begonnen. Das Begräbnis wird aus einer kirchlichen Feier eine Standesſache, »die Leichenrede zur Huldigung, die Grabſchrift zum Lobſpruch, und dieſe Wandelungen ſpiegeln ſich auch in der ſepulkralen Kunſt. Langſam, faſt ſchrittweiſe, wird der in der Doppelnatur der Grabſtätte ſelbſt begründete Kampf zwiſchen dem religiöſen und dem hiſtoriſchen Stoffbereiche zu Gunſten des letzteren entſchieden. Den bibliſchen Scenen und Geſtalten des chriſtlichen Himmels geſellen ſich die Allegorien der chriſtlichen Tugenden zu feinſinnigem Hinweis auf die perſönlichen Vorzüge des Verſtorbenen. Sein Bildnis erſcheint zunächſt ſchüchtern in der kirchlichen Darſtellung ſelbſt: anbetend kniet er vor Chriſtus oder der Madonna unter dem Schutze der Heiligen. Schon im XIII. Jahrhundert aber wird ſeine lebensgroſse Porträtſtatue zu einem Hauptteil des Grabſchmuckes [59]).«

Der zunehmende Charakter des Ehrendenkmales kommt auch in der Bekleidung des Verſtorbenen zum Ausdruck. An die Stelle des Leintuches, des Sterbehemdes und des Mönchgewandes treten die Tracht des Dogen, des Doktoren, des Juriſten, die Rüſtung des Ritters. Die Kleidung wird prächtiger, das ganze Grabmal reicher; das dekorative Element nimmt zu. »Und wie in den Leichenreden und Grabſchriften der religiöſe Grundton mehr und mehr verklingt, nicht das Seelenheil des Toten, ſondern die Eigenſchaften und Thaten des Lebenden im Sinne ſeiner hiſtoriſchen Wirkſamkeit gefeiert werden, ſo weicht auch am Grabdenkmal mit dem kirchlichen Stoffkreiſe die Porträtdarſtellung des im Todesſchlaf Ruhenden allmählich dem lebensvollen Bildnis, welches den Beigeſetzten in der Vollkraft ſeines Daſeins, bald

[58]) Siehe: Meyer, A. G. Das venezianiſche Grabdenkmal der Frührenaiſſance. Jahrb. d. Kgl. preuſs. Kunſtſammlungen 1889, S. 79 ff.

[59]) Siehe: ebendaſ., S. 80.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

als Statue in reiner Exiſtenz, ſtehend oder ſelbſt hoch zu Roſs, allein oder von ſeinen Getreuen umgeben, bald auch unmittelbar in ſeiner Berufsthätigkeit und ſeinem hiſtoriſchen Wirken ſchildert.« In der künſtleriſchen Entwickelung läſst ſich die Verdrängung des im Trecento vorherrſchenden maleriſchen Elementes durch das Ueberwiegen der Skulptur in der erſten Hälfte des Quattrocento feſtſtellen. An die Stelle des Bildneriſchen tritt in der weiteren Entwickelung des Grabmales zum Ehrendenkmal das Vorherrſchen des architektoniſchen Elementes, welches die Grabmäler der Hochrenaiſſance auszeichnet.

142. Entwickelung im übrigen Italien.

So wie dieſe Entwickelung in Venedig ſich darſtellt, ſo fand ſie allenthalben in Italien ſtatt, ſowohl im Norden, wie im Süden. Freilich iſt der Norden immer der fruchtbarere Teil der künſtleriſchen Hervorbringung geblieben, ja, er war der Ausſtrahlungsherd der künſtleriſchen Erfindung.

Doch erſt vom Trecento ab. Selbſt in Venedig verhinderte der byzantiniſche Einfluſs, der vorher übermächtig war, die Entwickelung der Skulptur ſo ſehr, daſs noch um die Mitte des XIII. Jahrhunderts für die Denkmäler der Dogen antike Sarkophage verwendet wurden. In Süditalien und in Rom blieb die Thätigkeit der Bildhauer damals völlig auf dekorative Arbeiten beſchränkt. Im Norden dagegen, in Lucca, im Dom San Martino, entſteht das groſse Reiterſtandbild des heil. Martin, der mit dem Bettler ſeinen Mantel teilt, als eine der bedeutendſten Aufgaben der lombardiſch-toskaniſchen Bildnerſchule und als das erſte Reiterbild ſeit dem Altertum. Das Bildwerk iſt ausgezeichnet durch vornehme Ruhe der Geſtalten, durch verhältnismäſsig feine Empfindung für Verhältniſſe und ſelbſt durch einige Züge naturaliſtiſcher Wahrheit. »Aber zu freier Bewegung, zu naturaliſtiſcher Durchbildung, zu einer Auffaſſung der Figuren als Gruppe oder nur als richtige Freifiguren vermag ſich der Künſtler noch nicht zu erheben.« (*Bode.*)

143. Reiterdenkmal.

Von dieſem Denkmal aus entwickelt ſich dann auf dem Wege über die trecentiſtiſchen Reiterſtatuen des *Barnabo Visconti* (1384) in der Brera zu Mailand, des *San Aleſſandro* in Bergamo und der *Scaliger* in Verona das italieniſche Reiterdenkmal der Renaiſſance. Als eine Zwiſchenſtufe von friſcher Erfindung und groſser Sicherheit der Ausführung erſcheint das venetianiſche Reiterſtandbild über dem Sarkophag des *Paolo Savelli* (geſt. 1405) in Santa Maria de' Frari, ein ausgezeichnetes Werk, in welchem das Material, das Holz, dem Künſtler die Freiheit verliehen hat, dem Roſs ſcharfen Paſsgang zu verleihen und es ſo zum Vorläufer ſeines gröſseren Nachfolgers vor Santi Giovanni e Paolo in Venedig zu machen, auch in der breiten und trotzigen Haltung des Reiters.

144. *Niccolo Piſano* und *Arnolfo di Cambio.*

Bis es aber ſo weit kam, hatte die Kunſtübung noch einen weiten Weg zurückzulegen, auf dem wir *Niccolo Piſano* und *Arnolfo di Cambio* als Zwiſchenſtufe finden. *Niccolo di Piero* ſteht auf den Schultern der älteren lombardiſch-toskaniſchen Schule; er iſt aber kein Naturaliſt, ſondern huldigt der klaſſiſchen Schönheit, ohne jedoch damit Schule zu machen; denn ſchon ſein Sohn *Giovanni Piſano* verläſst die Wege des Vaters. Einigen Einfluſs gewinnt der Vater auf *Arnolfo di Cambio* (1232—1310). Dieſer arbeitete unter dem Eindrucke der Kunſt *Niccolo*'s die Statuetten und kleinen Reliefs am Grabmal des Kardinals *de Braye* (geſt. 1280) in San Domenico zu Orvieto. Das ſeltene Werk erinnert in ſeinen unteren Teilen lebhaft an die römiſchen Cosmatenarbeiten, iſt aber im übrigen als ein Werk des Trecento noch etwas unbeholfen aufgebaut. Auf einem Sockel mit vorgezogenen Endpoſtamenten, auf welchem wahrſcheinlich Figuren ſtanden, mit eingelegter Arbeit zierlich geſchmückt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erhebt ſich der durch Säulen und Bogenſtellungen gegliederte Sarkophag. Auf ihm liegt, ſchräg nach vorn geneigt, der Kardinal; rechts und links ziehen Engel die verhüllenden Vorhänge zurück. In drei Niſchen darüber, von welchen die mittlere höher ſteht, wie die beiden ſeitlichen, ſtehen vollrunde Figuren. Das Grabmal iſt ein ſehr beachtenswertes Werk des Trecento, mit welchem *Arnolfo* »das Vorbild für den Aufbau ähnlicher Monumente gegeben, welches für die plaſtiſche Entwickelung im Trecento, namentlich in Siena, verhängnisvoll wurde«. (*Bode.*) Auch unter *Giovanni Piſano* wird das Denkmal noch wenig gefördert. Die Arbeiten *Giovanni*'s ſtanden hauptſächlich im Dienſte religiöſer Kunſt. Von profaner Kunſt werden nur die Bruchſtücke am Grabmal der Gemahlin Kaiſer *Heinrich VII.* (nach 1313) im *Palazzo Bianchi* zu Genua genannt. *Bode* glaubt mehrere groſse Grabdenkmäler, die noch auf ſeinen Namen gehen, wie das Denkmal des Papſtes *Benedikt XI.* (geſt. 1304) in San Domenico zu Perugia und das Grabmal der heiligen *Margherita* in Santa Margherita zu Cortona der vorgerückteren Zeit des Trecento zuſchreiben zu ſollen.

145. Florenz und Siena.

Auch die Florentiner Bildhauerſchule dieſer Zeit hat auf dem Gebiete der Denkmalplaſtik nur Unbedeutendes geleiſtet; die Thätigkeit bleibt faſt ausſchlieſslich auf die Vaterſtadt der Bildhauer beſchränkt. Anders jedoch die Bildhauerſchule Sienas, die zum Teil unter dem Einfluſſe der beiden *Piſani*, zum anderen Teile unter dem Einfluſſe der gleichzeitigen ſieneſiſchen Malerei ſteht. Der politiſche Aufſchwung der Stadt ſeit dem Ende des XIII. Jahrhunderts förderte die bildneriſche Thätigkeit ſo ſehr, daſs die zahlreichen ſie ausübenden Künſtler in der Heimat nicht die genügende Beſchäftigung finden konnten und ſich daher nach Mittel- und Süditalien wandten. Doch ſo zahlreich die Bildhauer ſind, ſo hebt ſich kaum einer aus der Mittelmäſsigkeit der anderen heraus. Ihre Art ſchildert *Bode*, deſſen ausgezeichneter überſichtlicher Darſtellung der italieniſchen Bildhauerei bis zum Ausgang des XVIII. Jahrhunderts[60]) ich im folgenden in längeren Auszügen folge, da ich nichts Beſſeres bieten kann, mit wenigen Worten treffend. »Mangel an Gröſse der Auffaſſung, wie an Monumentalität in Aufbau und Anordnung, die eigentümliche Breite und Redſeligkeit in der Erzählung der Reliefs, die weiche, knochenloſe Wiedergabe der menſchlichen Geſtalt,« das ſind die hervorſtechenden negativen Eigenſchaften. Das Grabdenkmal herrſcht auch hier vor.

»Meiſter *Gano* verfertigt bereits im Anfange des XIV. Jahrhunderts ein paar Grabmonumente im Dom von Caſale bei Volterra. *Goro di Gregorio* arbeitet 1323 die Reliefs und Statuetten an der Arca di S. Cerbone im Dom zu Maſſa Maritima. *Tino di Camaino* (geſt. 1339) hat als Grabbildner eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltet: von ſeiner Hand ſind in Piſa das Monument Kaiſer *Heinrich VII.* (1315), in Florenz das Monument des Biſchofs *Antonio d' Orſo* im Dom, in Neapel (ſeit 1323) verſchiedene Grabmonumente in Santa Maria Domina Regina und in Corpus Domini. *Cellino di Neſe* errichtet das Grabmal des *Cino de' Sinibaldi* im Dom zu Piſtoja (1337) als das früheſte Profeſſorengrab von Bedeutung für dieſe namentlich in der Univerſitätsſtadt Bologna entwickelte Gattung von Monumenten. Verſchiedene nach ihrem Urheber nicht zu benennende Monumente in Cortona, Perugia, Aſſiſi tragen ähnlichen Charakter. Das reichſte Monument unter allen ſieneſiſchen Grabdenkmälern dieſer Zeit, dasjenige des Biſchofs *Tarlati* im Dom zu Arezzo von *Agoſtino di Giovanni* und *Agnolo di Ventura* (1330), zeigt die Schwächen der Bildnerſchule

60) Siehe: Die italieniſche Plaſtik. Handbücher der Kgl. Muſeen zu Berlin. 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sienas und den völlig unmonumentalen, kleinlichen Aufbau in der Häufung von zahlreichen kleinen Reliefs und Statuetten, wie in der puppenhaften Gröfse und übertriebenen Zierlichkeit der Figuren.« (Siehe S. 26 ff.)

146. Pisaner Bildhauerschule.

Von besseren künstlerischen Erfolgen ist die umfassende Thätigkeit der Pisaner Bildhauerschule begleitet. »Schon die Schüler des *Niccolo Pisano* wandern nach allen Teilen Italiens und legen fast überall den Grund zu reicher plastischer Thätigkeit. Selbst in Rom und Süditalien erwacht die Freude an figürlicher Plastik. In Rom verbindet sie sich mit der alten Mosaikdekoration der Cosmaten gelegentlich zu recht glücklicher Gesamtwirkung, wenn auch die eigentlich plastischen Teile regelmäfsig von geringer Bedeutung sind. Die Grabmonumente haben hier in der Regel den Vorzug vor den Tabernakeln und Altären. Auf Wandpilastern erhebt sich der spitzbogige Bau, dessen Bogen ursprünglich ein Mosaikgemälde zu schmücken pflegte; darunter ruht auf dem Paradebett der Tote, hinter dem von anmutigen Engeln ein Vorhang gehalten wird; am Sockel sind die Wappen des Verstorbenen zwischen zierlichen Mosaikornamenten angebracht. In der monumentalen Wirkung des einfachen architektonischen Aufbaus, in der würdevollen Auffassung der Gestalt des Verstorbenen und in der reichen harmonischen Farbenwirkung sind diese Grabdenkmäler denen der toskanischen Meister überlegen. Dies gilt namentlich für die Monumente des Cosmaten *Johannes*: das Grabmal *Gonsalvo* in Santa Maria Maggiore (1299), dasjenige des *Stephanus* in Santa Balbina und das Monument *Durante* in der Minerva (1296); teilweise auch für die zahlreichen ähnlichen Grabmäler in Santa Maria in Araceli, meist der Familie *Savelli* angehörig. Wie wenig trotzdem die römische Kunst im stande war, aus sich heraus zu einer frischen, stetigen Entwickelung zu gelangen, beweist der Umstand, dafs mehr als ein Jahrhundert später die Grabdenkmäler noch fast ganz in derselben Weise gestaltet wurden, nur unter allmählicher Verdrängung des musivischen Schmuckes.« (Siehe S. 28 ff.)

Je weiter nach Süden, desto mehr nimmt der künstlerische Wert der Denkmäler ab. Sie werden gröfser an Zahl, reicher an plastischem Schmuck, aber künstlerisch weit geringwertiger, als die Denkmäler im Norden während des Trecento. »Insbesondere die Kirchen Neapels wurden durch die Prunksucht der *Anjou* und der grofsen Barone Süditaliens mit reichen Grabmonumenten förmlich überladen, für welche die Monumente der nach Neapel berufenen toskanischen Künstler, namentlich des Sienesen *Tino di Camaino*, die Vorbilder wurden: unter einem Baldachin auf hohen gewundenen Säulen steht der von drei oder vier Tugenden getragene und mit Reliefs geschmückte Sarkophag, auf dem hinter einem von Engeln zurückgezogenen Vorhange die ruhende Figur des Verstorbenen sichtbar wird; über ihm ein Dach mit Statuetten. Die einförmige, gedankenlose Wiederholung dieser Motive, die Ueberladung, die plumpen Formen und Verhältnisse, der Mangel an koloristischem Sinn in der Bemalung, die empfindungslose Auffassung und Behandlung der Figuren lassen auch bei den besten dieser Grabdenkmäler, wie sie namentlich im Dom, in Santa Chiara, San Domenico und Santa Maria Domina Regina besonders zahlreich sind, den Beschauer zu keinem künstlerischen Genusse kommen.« Auch die französische Gotik nimmt unter der Herrschaft der *Anjou* Einfluss auf diese Werke Süditaliens und schafft Bildungen, die oft an die gleichzeitigen, mit reichem Schmuck ausgestatteten französischen und burgundischen Sarkophage erinnern.

147. Mailand.

Im Norden wird im Anfange des Trecento in Mailand ein Pisaner Künstler, *Giovanni di Balduccio*, einflufsreich, »der in seiner Heimat ein Grabmal in Sarzana

(1322) . . . gearbeitet hatte. Sein berühmter Marmorſarkophag des *Petrus Martyr* in San Euſtorgio zu Mailand iſt zwar unbedeutend in der Erzählung und teilweiſe linkiſch in der Bewegung, aber von gröſster Delikateſſe der Durchführung und in den groſsen Statuen der Tugenden an den Säulen von beſonders glücklichen Verhältniſſen, geſchmackvoller Gewandung und lieblichem Ausdruck. Die Reliefs des Hochaltars in San Euſtorgio, verſchiedene Grabmäler in San Marco, San Euſtorgio, im Muſeum Lapidario und andere Mailänder Arbeiten des Trecento ſind offenbar unter dem Einfluſſe dieſer Monumente entſtanden. Eine Arbeit *Balduccio*'s iſt auch das Grabmal des *Azzo Visconti* im Palazzo Trivulzio zu Mailand. Dagegen erſcheint das Grabmal des Kardinals *Luca Freschi* (geſt. 1336) im Dom zu Genua unter allen Monumenten dieſer Zeit am ſtärkſten von *Giovanni Piſano* beeinflufst. Die Kompoſition des Thomasreliefs am Sarkophag iſt in der Belebung der Figuren, in Bewegung und Gewandung wohl die bedeutendſte Arbeit der Lombardei.

Die reiche Arca di San Agoſtino im Dom zu Pavia (begonnen ſeit 1362) und andere einfachere Monumente in den lombardiſchen Städten zeigen den unter der Einwirkung ſolcher Piſaner Vorbilder allmählich entwickelten Stil der lombardiſchen Plaſtik der zweiten Hälfte des Trecento, der mehr durch Sauberkeit der Arbeit und Schlichtheit der Auffaſſung, als durch Gröſse oder feine Belebung ſich auszeichnet . . .

Noch auf einem anderen Wege kommt die toskaniſche Kunſt nach der Lombardei: durch die Lombarden, die in Venedig arbeiteten und Aufträge für ihre Heimat bekamen. Solche Arbeiten ſind namentlich die verſchiedenen Reitermonumente der Lombardei, in erſter Linie die berühmten Monumente der Tyrannen von Verona, die *Scaliger*-Denkmäler auf dem kleinen Platz neben Santa Maria Antica. Im Figürlichen ſämtlich mehr oder weniger untergeordnet, ſind ſie von Bedeutung als die erſten künſtleriſchen Aeuſserungen trotziger Ruhmesſucht, die hier von vornherein losgelöſt von der Kirche erſcheint. Dem reichſten dieſer Monumente, demjenigen des *Can Signorio* von *Bonino da Campiglione* (von 1375), iſt das früheſte, dem *Can Grande I.* errichtete Grabdenkmal (1329), in ſeinem einfach monumentalen Aufbau und der trefflich heraldiſch ſtiliſierten Reiterfigur auf der Spitze weſentlich überlegen. Die Monumente des *Barnabo Visconti* (1384) und der *Regina della Scala* (1385) in der Brera zu Mailand ſind von dieſen Arbeiten abhängig.« (Siehe S. 29 f.)

148. Venedig. In Venedig tritt an die Stelle der früheren Unthätigkeit in der Plaſtik, die bis zur einfachen Verwendung antiker Sarkophage und anderer Ueberreſte des Altertums für die Bedürfniſſe des Tages ging, im Trecento eine regere Thätigkeit, die zudem eigene Wege geht, wenn auch ein Einfluſs der Piſaner Schule anzunehmen iſt. Die Entwickelung war indes keineswegs eine ſchnelle; denn der byzantiniſche und andere Einflüſſe waren in den Bezirken der Lagunen ſo nachhaltig, daſs die Bildnerei lange Zeit von der Architektur abhängig blieb und nicht zur eigenen Entfaltung in voller Freiheit kam. Daher mochte es denn auch kommen, daſs venetianiſche Bildhauer ihre Vaterſtadt verlieſsen, daſs z. B. *Jacopo Lanfrani* in Bologna das Profeſſorengrab des *Giovanni d'Andrea Calderino* (geſt. 1348), jetzt im *Muſeo Civico*, ſchuf und *San Domenico* mit dem ſtattlichen Wanddenkmal des *Taddeo Pepoli* (geſt. 1347) bereicherte. Dieſes Denkmal des Podeſta von Bologna beſitzt einen ſelbſtändigen Aufbau bei tüchtiger, wenn auch etwas lebloſer Behandlung des figürlichen Elementes. Bedeutender als in den Arbeiten *Lanfrani*'s tritt der Einfluſs

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Pisaner Schule in der Grabstatue des *San Simeone* und in den Begleitfiguren der Justitia und der Temperantia am Grabdenkmal des florentinischen Gesandten *Duccio degli Alberti* (gest. 1336) in den Frari hervor.

In Bezug auf die architektonische Anordnung folgt das venetianische Grabdenkmal dieser Periode noch der zum Teil aus der byzantinischen Zeit übernommenen Auffassung. Der rechteckige Sarkophag mit oder ohne Reliefdarstellungen, durch Konsole getragen oder in einer spitzbogigen Nische aufgestellt, das bleibt das Grundmotiv. Eine Abweichung zeigt das Denkmal des Dogen *Marco Corner* (gest. 1368) in Santi Giovanni e Paolo. Hier wird aus dem Sarkophag schon das Paradebett, und die architektonische Umrahmung wird bereichert. Im Denkmal des Dogen *Michele Morosini* (gest. 1382) erreicht dann die Ausbildung des Wandnischengrabes ihre höchste Stufe. Zu einer reichen Architektur tritt eine treffliche Ornamentik, eine farbige Mosaikdekoration und eine individualisierende Haltung der figürlichen Teile. Durch diese Vorzüge wird das *Morosini*-Denkmal auf die Grenze zweier Entwickelungsperioden gerückt. *Paolo dalle Masegne* ist der hervorragende Meister der letzten Jahrzehnte des Trecento. Er schuf im Denkmal des *Jacopo Cavalli* (gest. 1384) in Santi Giovanni e Paolo jenes venetianische Grabdenkmal, welches die früheste ausgesprochene venetianische Eigenart trägt. Auch hier der auf Konsolen vorgekragte Sarkophag mit der liegenden Porträtfigur; aber der architektonische Aufbau nimmt auf die tektonischen Verhältnisse Rücksicht. Reich sind der plastische, der Gold- und der musivische Schmuck. Das Denkmal des Dogen *Antonio Venier* (gest. 1400) in Santi Giovanni e Paolo aus der Schule der *Masegne*, das an das *Morosini*-Denkmal anklingende Grabdenkmal der *Agnese Orsola Venier* in der gleichen Kirche, sowie das ehemals in Santa Marina gewesene Denkmal des Dogen *Michele Steno* (gest. 1413) bedeuten weitere Stufen im Fortschritt des Grabdenkmales gegen die Zeit des Quattrocento. Nunmehr beginnt auch schon die Weiterentwickelung der einfachen passiven Grabfigur des Verstorbenen zur aktiven, lebensvollen Wiedergabe des Bildnisses in einem bezeichnenden, ruhmvollen Lebensabschnitt. Beispiele dafür sind die Denkmäler des *Raimondino Lupi* im Oratorio di S. Giorgio zu Padua und das vom Senat errichtete Ehrendenkmal des *Vittore Pisani* (gest. 1380), der die Genuesen besiegte, in San Antonio zu Venedig.

Des Reiterstandbildes des *Paolo Savelli*, in welchem das Ruhmbedürfnis zu einem sprechenden Ausdruck gelangte, wurde schon gedacht. Nun greift die toskanische Frührenaissance auch in die venetianische Entwickelung ein und führt zu neuen Bildungen.

Auch später noch wird die Kunstbewegung in Venedig von fremden Künstlern unterhalten. Eine nicht unbedeutende Zahl lombardischer Bildhauer z. B. hat im XV. Jahrhundert in Venedig gearbeitet und dort die spätgotische Blüte der Plastik der Mitte des Jahrhunderts hervorgerufen. Unter diesen Meistern ragt *Matteo Raverti* (*Mattheus de Ravertis*) hervor, als dessen Hauptwerk in *Sansovino*'s »*Venetia descritta*« (1581) das Grabdenkmal eines *Borromeo* in deren 1418—20 erbauten Cappella di S. Elena auf der Insel Santa Elena bezeichnet wird. Das nicht erhaltene Grabmal trug den Namen *Raverti*'s und die Jahreszahl 1422. Stilistische Verwandtschaft mit diesem Grabmal dürfte das Grabmal eines anderen *Borromeo* auf der Isola Bella im Lago Maggiore haben. In einer Monographie des *Diego Santambrogio* »*I Sarcofagi Borromeo ... all' Isola Bella*« (Mailand 1897) wird auf Grund einer Urkunde aus dem Jahre 1475 *Gian Antonio Piatti* als Meister des Denkmales angenommen. *A. G. Meyer*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist aber der Meinung, dass das eher für die Sarkophagreliefs und den oberen Teil des Denkmals, nicht aber auch für die in der Stilweise völlig verschiedenen unteren Teile zutreffe. Den Hauptteil des *Borromeo*-Denkmales bildet eine Reihe von sechs Kriegerfiguren mit Wappenschildern, welche Verwandtschaft mit Gigantenfiguren des Mailänder Doms haben, im übrigen aber auch an französische Grabmäler des Mittelalters erinnern, in welchen gewappnete Figuren in grösserer Anzahl den Sarkophag mit der liegenden Statue des Verstorbenen tragen. Daneben sind über das Grabdenkmal mit freigebiger Hand Putti, gelockte Engel u. s. w. verteilt. Als Künstler glaubt *Meyer* wieder *Matteo Raverti* annehmen zu müssen. »Hat dieser Meister, der ..., an der Wende der lombardischen Spätgotik steht, hiermit sein Lebenswerk gekrönt, indem er ... die heimische Kunst hier schon unmittelbar in die Bahnen der Florentiner Renaissance hinübergeleitete, als der kühnste Vorkämpfer der kommenden Zeit[61])?«

149. Frührenaissance.

Diese kommende Zeit ist die Frührenaissance des Quattrocento. Die Künstler hatten sich den neuen Einflüssen unterworfen in dem Gefühle, eine Epoche der Wiedergeburt der Kunst des Altertums mit Bewusstsein und Ziel eingeleitet zu haben. Die Bildnerei dieser Zeit tritt in einen ausgesprochenen Gegensatz zur Kunst des Trecento, welche auch in den Grenzen ihrer Zeit und ihrer Anschauung möglichste Naturwahrheit anstrebte, diese aber trotz aller Bestrebungen der Pisaner Schule nur in dem Masse erreichte, in dem eine vorbereitende Periode zu einer Periode der Blüte steht. Stetiger war das Verhältnis in der Architektur. Sie steht nach wie vor auf den Schultern des Trecento; in den Grundzügen der Wanddenkmäler ändert sich die Auffassung zunächst nur unwesentlich; die wesentlichsten Aenderungen finden in der Anordnung und Bildung der Einzelheiten statt, über die nunmehr, aber gleichfalls unter vertiefterer Anschauung der Natur, ein feiner Zauber ausgegossen wird. Zu dem scharfen Gegensatz gegenüber der früheren Thätigkeit kam die Bildnerei als eine beweglichere Kunst, die schneller den neuen Strömungen folgen konnte, wie die Architektur. Sie erstrebt nun »die Wirklichkeit: volle Naturwahrheit und schärfste Charakteristik im Motiv wie in der Durchbildung der einzelnen Gestalt bis in die kleinsten Einzelheiten. Die menschliche Figur in der vollen Wirklichkeit ihrer Erscheinung: individuell in Kopf und Gestalt, eigenartig in Haltung und Bewegung, wie in der Tracht, bleibt das vornehmste Ziel der Bildhauer durch das ganze XV. Jahrhundert. Diese Aufgabe verfolgen sie mit einer Begeisterung und Ueberzeugung, mit einem Ernst und oft mit einer Einseitigkeit, die vor Uebertreibung nicht zurückschreckt; aber ein glücklicher Takt, Naivetät und angeborener Schönheitssinn bilden die natürlichen Schranken, in denen sich jenes Streben trotz seiner Kraft und Einseitigkeit in einer so mannigfaltigen, so eigentümlich reizvollen Weise entfalten konnte, wie innerhalb der Plastik zu keiner anderen Zeit nach der Blüte der attischen Kunst.

150. Studium des Nackten.

Das realistische Streben führte in erster Linie auf das Studium des Nackten, welches das Trecento schon aus kirchlichen Gründen und religiöser Scheu vernachlässigt hatte. Hier galt es die grösten Anstrengungen; nur langsam und mühsam hat selbst der bahnbrechende Meister *Donatello* aus allgemeinen und befangenen Anschauungen sich zu wirklicher Kenntnis des Körpers durchgearbeitet. Aber auch bei ihm und im ganzen Quattrocento ist diese Kenntnis, ähnlich wie in der antiken Kunst, ein aus steter Anschauung gewonnenes Resultat; erst *Leonardo* erhebt die Anatomie zu einer Hilfswissenschaft der Kunst.

61) Siehe a. a. O., S. 76.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mit dem Studium des nackten Körpers geht das Gewandſtudium Hand in Hand. In Bewegung, in Faltengebung, ſelbſt in der Wahl der Stoffe ſind die Künſtler beſtrebt, die Gewandung der Figur möglichſt anzupaſſen, den Körper darin erkennen zu laſſen und zugleich die Geſtalt dadurch zu heben und zu charakteriſieren.

Das Moment, welches neben der Rückkehr zur Natur als gleichbedeutend für die ‚Wiedergeburt' der italieniſchen Kunſt bezeichnet zu werden pflegt, das Studium der Antike, hat die plaſtiſche Detailbehandlung der Bildhauer des Quattrocento faſt gar nicht berührt: es läſst ſich kaum ein gröſserer Gegenſatz in der Plaſtik denken, wie zwiſchen der Florentiner Kunſt des XV. Jahrhunderts und der griechiſchen der Blütezeit, von der römiſchen Kunſt ganz zu ſchweigen. Dagegen galten die Ueberreſte der antiken Kunſt, welche mit gröſstem Eifer aufgeſucht und geſammelt wurden, den Bildhauern des Quattrocento in ſolchem Maſse als unübertreffliche Vorbilder, daſs ſie ihnen nicht nur faſt ſämtliche Motive der Dekoration entlehnten, ſondern ſogar, wo es irgend anging, auch ihre figürlichen Kompoſitionen ſich zum Vorbild nahmen. Die mythologiſchen und zum Teil auch die allegoriſchen Geſtalten und Motive in den Bildwerken des XV. Jahrhunderts ſind faſt regelmäſsig der Antike, namentlich den Sarkophagen, geſchnittenen Steinen und Münzen entlehnt. Gerade der Künſtler, der durch ſeinen rückſichtsloſen Realismus die Richtung des Quattrocento am ſchärfſten ausgeprägt und die ganze italieniſche Kunſt der Folgezeit am ſtärkſten beeinfluſst hat, deſſen ſchöpferiſche Geſtaltungskraft, deſſen eigenartige Phantaſie von wenigen Künſtlern erreicht worden iſt: gerade *Donatello* entlehnt, ja kopiert mit gröſster Vorliebe aus der Antike ... ſeine zahlreichen Puttendarſtellungen an den Sockeln der Statuen, an den Kapitellen und Einrahmungen, an den Rüſtungen ſeiner Krieger ... ſind faſt regelmäſsig nichts anderes als mehr oder weniger freie Umbildungen antiker Amorettendarſtellungen auf Sarkophagen oder geſchnittenen Steinen ... Freilich iſt es für *Donatello* und für die ganze Richtung der Plaſtik des Quattrocento bezeichnend, wie der Künſtler auch dieſen Nachbildungen der Antike ſeinen Geiſt, ſeinen Stil aufprägt, ſo daſs ſie als eigenſte Erfindungen des Künſtlers erſcheinen.

151. Ort der Denkmäler.

Der Ort der Beſtimmung für die plaſtiſchen Kunſtwerke bleibt im weſentlichen der gleiche wie in der vorausgegangenen Zeit: die Kirchen vereinigen, nach wie vor, als Schmuck der Aufsenſeite wie des Inneren die groſse Mehrzahl aller Skulpturen; vereinzelt kommen daneben, wie im Trecento, der plaſtiſche Schmuck von Gemeindebauten und ſelbſt von Plätzen vor. Aber die Auftraggeber wie die Geſinnung und Abſicht der Beſtellung ſind weſentlich andere geworden. Obgleich für die Kirche beſtimmt, ſind dieſe Bildwerke keineswegs immer im kirchlichen oder gar frommen Sinne geſtiftet oder geſchaffen; die Auffaſſung iſt vielmehr meiſt eine rein menſchliche, auf treue Wiedergabe des Wirklichen gerichtet. Der Kultus des Individuums, aus der Erkenntnis des eigenen Wertes und der allſeitigen Ausbildung der Individualität hervorgegangen, hatte zur demokratiſchen Umbildung der italieniſchen Gemeinweſen oder zur Unterwerfung derſelben unter Tyrannen geführt; er erhielt einen charakteriſtiſchen Ausdruck in der ſchrankenloſen Ruhmſucht, welche in der Kunſt, vor allem in der Plaſtik, ein hervorragendes Mittel zu ſeiner Bethätigung fand. Der Platz für die bildneriſche Thätigkeit zur Verherrlichung der einzelnen Perſönlichkeit wurden aber nicht das Privathaus, nicht der Palaſt, wie man erwarten ſollte, auch nur in beſchränktem Maſse die ſtädtiſchen Bauten, die öffentlichen Plätze und Straſsen: dieſer Platz war oder blieb recht eigentlich die Kirche. Denn in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Umwälzung, welche die moderne Zeit heraufführte, hatten zwar Selbſtſucht und Selbſtüberhebung aufs tiefſte erſchüttert; aber die Kirche hatte ihre Stellung zu behaupten gewuſst. Die Wiedergeburt des ganzen Lebens hatte nicht zu einer inneren Reform der kirchlichen Inſtitutionen geführt, ſondern hatte dieſelben mit in ihre Kreiſe gezogen: die Päpſte und die hohe Geiſtlichkeit wetteiferten in der monumentalen Bethätigung ihres Ruhmes und beſchäftigten zahlreiche Künſtler zu ihrer Verherrlichung; ſie haben dadurch zur Kräftigung der Kirche bei der groſsen Menge nicht wenig beigetragen. Die Geiſtlichen nahmen nicht den geringſten Anſtand, das Gotteshaus zum Tummelplatz der Ruhmſucht des Einzelnen zu machen; wurde doch dadurch zugleich die Kirche geſchmückt und verherrlicht. Die Päpſte und ihre Nepoten gingen im Luxus der Monumente allen anderen voran; Roms Kirchen übertrafen in Pracht und Menge der Denkmäler ſelbſt die Grabkirchen der reichſten Tyrannen. Wenn die Kirchen von Venedig an Zahl und Pracht der Grabmonumente ſich mit den Kirchen Roms beinahe meſſen können, wenn dieſe Denkmäler in Florenz durch ihre Schönheit allen anderen überlegen ſind, ſo haben dieſelben doch an beiden Orten einen eigentümlichen Charakter, der ihnen ſchon durch die Vornehmheit der Geſinnung vor den römiſchen Monumenten den Vorzug gibt: in beiden Republiken dienten dieſe Denkmäler in erſter Reihe nicht der Verherrlichung des Einzelnen, ſondern dem Ruhme des Staates. In Venedig durfte nur dem Dogen, als dem Repräſentanten der ſtolzen Republik, die Ehre eines Prachtmonumentes zu teil werden; in Florenz wurden den berühmten Staatsſekretären, den vornehmen Wohlthätern und Freunden der Stadt, ſelbſt den groſsen Künſtlern prächtige Denkmäler geſetzt, während die vornehmen Familien, die *Mediceer* ausgenommen, ſich in dieſer Zeit mit einfachen oder doch mit bildloſen Grabmälern begnügen.

152. Weiterentwickelung des Grabdenkmales.

Die Grabmonumente, die jetzt eine ſo aufserordentliche Bedeutung gewinnen und nicht ſelten faſt die ganzen Wände der Kirchen bedecken, waren allerdings auch ſchon im Trecento an demſelben Platze; aber an die Stelle des Heiligengrabes, das nur noch ausnahmsweiſe einen Stifter findet, tritt das Privatgrab und das Staatsdenkmal, und der von Säulen getragene, mit einem Baldachin überdachte Sarkophag des Trecento wird durch das geſchmackvolle, der Architektur ſich einfügende Niſchengrab verdrängt. Ueber dem Sarkophag iſt auf dem Paradebett der Verſtorbene in ſeiner Amtstracht feierlich ausgeſtellt; den oberen Abſchluſs der meiſt ſehr fein gegliederten und zierlich dekorierten Niſche pflegt ein Relief mit der Madonna zu bilden, zu deren Seiten anbetende Engel. So wird das Innere der Kirchen zu einer Ruhmeshalle perſönlichen und nationalen Stolzes[62]).« Als man in Santa Croce zu Florenz 1829 durch *Stefano Ricci* das Denkmal *Dante*'s errichten lieſs, gab man ihm die Inſchrift: »*Dante Alighieri*, dem Toskaner, wurde dies Ehrendenkmal, das die Vorfahren dreimal vergeblich beſchloſſen, 1829 aufgerichtet.« Der hierin zum Ausdruck kommende Stolz iſt der gleiche, wie er die Männer der Frührenaiſſance, Laien und Künſtler, beſeelte.

In ihren herrlichen Grabmälern bewieſen die Künſtler dieſer Zeit, die Architekt und Bildhauer in einer Perſon waren und jene glückliche Verbindung beſafsen, die den Künſtlern ſpäterer und der neueſten Zeiten verloren gegangen war, ihre beſondere Begabung für die Zierformen, zu welchen ſie in den Ueberreſten der Antike die Anregung ſuchten und die ſie ihrem beſonderen Zwecke anpafsten und für ihn umbildeten. Kapitelle und Geſimſe, Säulen und Pilaſter, Bogenfrieſe und Bogen-

62) Siehe: Bode, a. a. O.



Denkmal des *Giuliano de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz.

Bildh.: *Michelangelo Buonarotti.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

laibungen, Ornamentfriese und Füllungsschmuck erhielten durch sie eine feine Grazie und eine ungemein frische und natürliche Liebenswürdigkeit der Erscheinung, die den bisweilen üppigen Reichtum des Ornamentschmuckes im Ausdruck milderten. Die berühmteren unter der grosen Zahl der Nischengrabmäler des Trecento bis zum Cinquecento gaben zu einer selbständigen und grosartigen Entwickelung dieser Zierbauten der Frührenaissance Gelegenheit. Von der Hand derselben Meister, die wir als die Führer der grosen Baukunst und als die Schöpfer ihrer monumentalen Werke kennen, rühren auch die köstlichen Bildungen dieser Kleinkunst her. Mit einer wunderbaren Schmiegsamkeit und mit einer überraschenden Elastizität des Anpassungsvermögens schufen sie das Gröste und das Kleinste, errichteten sie hier den trotzigen, fast düsteren Palast und schmückten dort eine Kirchenwand mit einem feinen Werke von unendlicher Grazie. So hat *Bernardo Rossellino* im Grabmal des 1444 verstorbenen *Lionardo Aretino* in Santa Croce zu Florenz den Typus des toskanischen Nischengrabes vielleicht zuerst festgestellt und mit seinem über reichem Sockel ruhenden Sarkophag, der von Pilastern mit Gebälk und schön profiliertem Rundbogen umrahmt wird, ein köstliches Werk geschaffen. *Desiderio da Settignano* gab dem Wanddenkmal seine höchste Vollendung in dem Grabmal des 1455 verschiedenen Staatssekretärs *Carlo Marzuppini* in einer Nische derselben Kirche, ein Werk, dessen Ornamentschmuck nicht mehr bei der strengen Nachahmung der Antike stehen bleibt, sondern in freier Mannigfaltigkeit sich bald kräftig herausarbeitet, bald in flachem Relief zurücktretend, in unübertroffener Schönheit und mit entzückendem Reichtum über den architektonischen Aufbau des Denkmales ausgestreut ist. Das grose Grabdenkmal des *Bernardo Rossellino*, eigentlich *Bernardo di Matteo Gamberelli* gen. *Rossellino* (1409—64), das er zu Ehren des Staatssekretärs und Humanisten *Lionardo Bruni* aus Arezzo (Aretino, gest. 1444) in Santa Croce schuf, ist, wie eben erwähnt, das »erste und zugleich das vornehmste Nischengrab in Florenz, das Vorbild für alle anderen. Der figürliche Schmuck, dessen Verteilung zu der Wirkung des grosartigen Aufbaues wesentlich beiträgt, ist im allgemeinen noch etwas schwerfällig und in der Bewegung nicht immer frei; dagegen ist die Figur des Toten so edel gedacht und so schön angeordnet, wie wohl an keinem zweiten italienischen Grabmonument. Im Grabmal *Lazzari* in San Domenico zu Pistoja, über dessen Ausführung der Künstler hinstarb, hat er den von ihm verlangten Typus des Bologneser Professorengrabes mit dem Auditorium als Mittelpunkt in freie künstlerische Form gebracht, während er im Monument der *Beata Villana* in Santa Maria Novella ein einfaches gotisches Motiv sich aneignete,« welches bei den venetianischen Denkmälern, z. B. dem Grabmal des Dogen *Tommaso Mocenigo* (gest. 1423) in Santi Giovanni e Paolo, bei dem *Sarego*-Denkmal in Verona und auch beim Grabdenkmal des *Spinetto Malaspina* in San Giovanni in Sacco zu Verona vorkommt: »Engel ziehen den baldachinartigen Vorhang vor der im Todesschlafe ruhenden Gestalt der jungen Heiligen zurück. Die figürlichen Darstellungen an diesen Monumenten ... haben noch etwas Schwerfälliges in Form und Bewegung und eine gewisse stumme Befangenheit im Ausdruck. Damit verbinden sie aber einen wirkungsvollen Ernst, eine wie mühsam verhaltene Empfindung und inbrünstige Begeisterung, reiche, wenn auch etwas motivlose Faltenbildung in den vollen Gewändern und feine naturalistische Behandlung des Fleisches, namentlich in den schönen Köpfen.«

153. *Rossellino.*

Antonio Rossellino (1427—78), *Bernardo*'s jüngster Bruder, schuf den »Bau der Grabkapelle für den 1459 jung verstorbenen Kardinal von Portugal mit seinem

Grabmal in San Miniato al Monte (bei Florenz). *Antonio* hat diese Aufgabe in einer Weise gelöst, dass die Kapelle, obgleich ihres Altarbildes von Piero Pallajuolo beraubt, noch heute mit Recht als ein Schmuckkästchen Florentiner Quattrocentokunst berühmt ist, und das Grabmal, wenn nicht als das grossartigste, so doch als das reizvollste Grabmonument der Renaissance gelten darf. Erscheint schon in der Gestalt des auf dem Paradebett ausgestreckten Verstorbenen der Tod nur als ein sanfter Schlaf, als ein Ausruhen zu neuem Leben, so ist die überirdische Freude des zukünftigen Lebens auf köstliche Weise in der Schar der Engel zum Ausdruck gebracht, von denen die einen die Madonna mit dem Christkind in der Mandorla zu dem Verstorbenen herabtragen, die anderen mit der Krone zu seiner Seite knieen. Beide Motive: Tod und Leben, kommen in sinniger, wirkungsvoller Weise auch im architektonischen Aufbau und in der Dekoration zur Geltung . . .

»Wie *Antonio* in seiner früheren Zeit zur Fertigstellung eines Monuments berufen wurde, über das sein Bruder hingestorben war (Grabmal *Lazzari* in Pistoja, vollendet 1468), so hat er selbst einen grossen Auftrag, den er von Neapel aus erhielt, das Grabmal der 1470 verstorbenen *Maria von Arragonien* für die Chiesa di Montoliveto, nur noch anfangen können. Die Ausführung dieses Monuments, für welches das Grabmal des Kardinals von Portugal ausdrücklich als Vorbild ausbedungen war, ist in allen wesentlichen Teilen von der Hand des *Benedetto da Majano.* In der ersten Hälfte der achtziger Jahre vollendete *Benedetto da Majano* (1442—97) das Grabmal der *Maria von Arragonien* in der Chiesa di Montoliveto zu Neapel. Im Aufbau und in sämtlichen Figuren fast treu kopiert nach dem Monument des Kardinals von Portugal, ist es in den Typen, in der Bewegung und Gewandung wie in der Dekoration ein gleich bezeichnendes Werk des *Benedetto*, der auf die Durchführung ganz besondere Sorgfalt verwendete«[63]). *Benedetto da Majano* fertigte auch das Grabmal des *Filippo Strozzi* in der Familienkapelle in Santa Maria Novella an: auf dunkler Rückwand vier Engel, die schwebend in schwärmerischem Anblick des Christkindes versunken sind, das in den Armen der Mutter von einem Rosenkranz umgeben ist.

154. *Mino da Fiesole.*

Mino da Fiesole (1431—84) weist »grosse technische Fertigkeit und Sicherheit in der Behandlung des Marmors auf; durch sie wird der Künstler in den Stand gesetzt, ohne Skizzen und Modelle unmittelbar aus dem Marmor heraus und daher ganz im Charakter des Materials zu schaffen. Daneben besitzt er eine, ich möchte sagen bäuerische Naivetät und Frische der Auffassung, sobald er unmittelbar nach der Natur arbeitet, also namentlich als Porträtbildner. In seinen zahlreichen Porträts, Büsten wie Reliefporträts, deren er fast so viele hinterlassen hat wie alle seine Florentiner Zeitgenossen zusammen, zeigt er eine Breite und Derbheit der Charakteristik, eine Frische der Wiedergabe, welche ihn dem *Frans Hals* vergleichen, ihn aber gelegentlich auch, gerade wie *Hals*, bei besonders frappanten Persönlichkeiten nahe an Karikatur streifen lässt . . . Nach dem Tode Papst *Paul II.* (1471) wurde er zur Anfertigung von dessen Grabmal berufen, und um 1475—80 finden wir ihn für Nepoten und Kirchenfürsten unter *Sixtus IV.* beschäftigt.

»Die Zahl und der Umfang der meisten Monumente, welche *Mino* in Rom wie in Florenz und Umgebung geschaffen hat, ist nur erklärlich aus seiner ausserordentlichen handwerksmässigen Sicherheit und Leichtigkeit des Schaffens . . . In der Erfindung meist von den Vorbildern seiner Florentiner Zeitgenossen abhängig oder

[63]) Siehe: Bode, a. a. O.

lokalen Bedingungen ſich fügend, im Aufbau wenig originell und ohne feines Ebenmaſs der Verhältniſſe, in der Ornamentik und Profilierung ohne den Sinn für Natur und Stil, der namentlich ſeinen Lehrer *Deſiderio* auszeichnet, erzielt *Mino* doch in einer Anzahl dieſer Monumente durch Friſche der Empfindung, glückliche Verbindung der architektoniſchen und plaſtiſchen Teile, Zierlichkeit der Arbeit, gelegentlich auch durch eigenartige Ideen eine reizvolle Geſamtwirkung. Unter den Grabmonumenten, den zahlreichſten unter *Mino*'s Arbeiten, ſtehen die einfachſten obenan: das Grabmal des Biſchofs *Leonardo Salutati* im Dom zu Fieſole (vor 1466), in der Verbindung von Büſte und Sarkophag und im Aufbau an der Wand, wie in der Durchführung eines der vollendetſten und eigenartigſten Monumente der Frührenaiſſance, ſowie das köſtliche Monument des jungen *Francesco Tornabuoni* in der Minerva zu Rom (geſt. 1480).« Das Denkmal des Biſchofs *Salutati* entwickelt ſich vom Boden durch flache Pilaſter mit feinen ornamentalen Füllungen, über welchen Konſolen vorkragen, auf denen der feingegliederte Sarkophag ſteht. Zwiſchen den Konſolen und unter dem Sarkophag iſt auf einer durch einen Wappenſchild gebildeten Vorkragung die mit der Biſchofsmütze bekleidete Büſte aufgeſtellt. »Andere Grabdenkmäler ſind ſtärker beeinflufst von fremden Vorbildern, namentlich vom *Marzuppini*-Monument: ſo das des *Giugni* (geſt. 1466) und des Grafen *Hugo* (vollendet 1481) in der Badia zu Florenz, dasjenige des Kardinals *Niccolo Forteguerri* (geſt. 1473) mit der trefflichen Geſtalt des Toten auf ſchöner Doppelbahre in Santa Cecilia zu Rom, ſowie die ſpäteren römiſchen Grabmäler des *P. Riario* (geſt. 1474) in Sati Apoſtoli, des *Chr. della Rovere* (geſt. 1479) in Santa Maria del Popolo, des *Ferricci* im Hof der Minerva.« Das Grabmal des Grafen *Hugo* in der Badia bei Florenz baut ſich auf einem Sockel auf, welcher eine groſse, mit Palmetten umrahmte Füllung zeigt, in welcher zwei ſchön modellierte, geflügelte und ſchwebende Engelfiguren eine Tafel mit Inſchrift halten. Auf dieſem Sockel ſteht in einer Wandniſche der Sarkophag mit dem lang ausgeſtreckt liegenden Porträtbildnis des Verſtorbenen. An den Seiten ſtehen Pilaſter zur architektoniſchen Umrahmung des Grabmales, vor ihnen reizvoll naive Kindergeſtalten mit Schilden. Die römiſchen Denkmäler dieſer Gruppe ſind unter mehr oder weniger ſtarker Beteiligung anderer in Rom arbeitender Künſtler ausgeführt und vom Typus der römiſchen Gräber beeinflufst. Die Denkmäler des Papſtes *Paul II.* und des Kardinals *Piccolomini* (geſt. 1479) ſind nur noch in einzelnen Teilen vorhanden. »Die Meiſterſchaft des *Mino* als Porträtbildner iſt nicht nur durch die Grabſtatuen ſeiner Monumente, ſondern auch durch eine ſtattliche Reihe von Büſten und Reliefs bezeugt, die faſt ausſchlieſslich Florentiner darſtellen. Die früheſte beglaubigte Büſte ſtellt den in Rom im Exil lebenden *Niccolo Strozzi* (1454) dar . . . Die auffallende Perſönlichkeit dieſes bedeutenden Mannes, der ſeit ſeiner Jugend an Fettſucht litt, iſt mit einer Gröſse und Breite zum Ausdruck gebracht, welche dieſe und ähnliche Büſten *Mino*'s unter die beſten Florentiner Arbeiten der Art einreihen läſst. Bald darauf wurde der Künſtler als Porträtbildner für die *Medici* beſchäftigt: die Büſten des *Piero* und ſeines Bruders *Giovanni de' Medici* (im Bargello) entſtanden etwa gleichzeitig mit der Büſte eines Unbekannten in der Sammlung *Hainauer* in Berlin (1456), um die Mitte der fünfziger Jahre. Die kleinere Büſte des *Rinaldo della Luna* (Bargello), datiert von 1461, und wenig ſpäter entſtand wohl die groſsartige Büſte von *Mino*'s Gönner *Diotiſalvi Neroni*, welchen 1466 für ſeinen Verrat an den *Mediceern* die Verbannung traf. Aus der gleichen Periode iſt die oben genannte Büſte am Grabe des Biſchofs von Fieſole, wieder ein Meiſterwerk in feiner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Charakteriſtik und geſchmackvoller Aufſtellung. Die einzige von ihm in Rom ausgeführte Büſte, Papſt *Paul II.*, im Palazzo Venezia, gilt dort von alters her als ein Werk des *Bellano*«[64]). Eine der berühmteſten Büſten der italieniſchen Renaiſſance iſt die Bronzebüſte *Mantegna*'s in der Mantegnakapelle der Kirche San Andrea zu Mantua. Sie iſt ein vorzügliches Werk groſser und ſcharfer naturaliſtiſcher Auffaſſung[65]).

155. *Matteo Civitale.*

Auch der Luccheſe *Matteo Civitale* (1435—1501) zeichnet ſich durch Grabmäler aus, von welchen die einfachſten die beſten ſind; ſo das Grabmal von *Matteo*'s langjährigem Gönner *Domenico Bertini* im Dom zu Lucca (1479), teilweiſe auch das Grabmal des heil. Romanus in San Romano zu Lucca (1490). Das Denkmal des *Pietro a Noceto* (geſt. 1472) im Dom zu Lucca erinnert dagegen zu ſehr an das *Marzuppini*-Denkmal von Deſiderio. *Civitale* plante auch eine Reiterſtatue König *Karl VIII.* für Piſa, die aber nicht zur Ausführung gelangte. Erwähnenswert iſt noch das von *Luca della Robbia* (1399—1482) angefertigte Grabmal des Biſchofs *Federighi* in San Francesco di Paola; es iſt eine Marmorausführung des Jahres 1456.

Eine eigenartige Geſtalt zeigt eine Gruppe von Grabmälern, die im weſentlichen aus dem Sarkophag beſtehen, der auf Konſolen vor der Wand getragen wird und auf welchem die Statuen des Geehrten mit Begleitfiguren, eine in ein Bogenrund ſich einfügende Gruppe, ſtehen. Hierzu gehören das Grabmal des Biſchofs *Zanetti* im Dom von Treviſo, ein Werk des *Tullio Lombardo*. Aus einem ovalen Wandfeld, das durch eine Profilierung gebildet wird und deſſen Grundfläche mit farbigem Marmor belegt iſt, ragen Konſolen heraus, die den reich geſchmückten Sarkophag tragen. Von den Konſolen hängt halbkreisförmig eine Fruchtſchnur herab, deren halbrunde Fläche ein prächtig naturaliſtiſch behandelter Adler füllt. Auf dem Sarkophag ſteht vollrund aufrecht Gottvater, zu ſeinen beiden Seiten die anbetenden Figuren des Biſchofs und eines Engels. Aehnlich iſt das Grabmal des Senators *Conte Agostino Onigo* (geſt. 1491) in San Niccolo zu Treviſo. Das Motiv iſt hier bereichert durch einen mit Putti und Medaillonbüſten gezierten rechteckigen Nebenſarkophag, auf welchem der eigentliche reichgeſchmückte Sarkophag mit Löwenklauen ſteht. Bekrönt wird dieſer durch die aufrechte Figur des Senators in Begleitung zweier Wappen haltender Knaben. Auch dieſes iſt ein Werk des *Tullio Lombardo* (1491—1520). Aus der gleichen Schule iſt das Grabmal des *Jacopo Marcello*, des bei Gallipoli in Kalabrien 1484 gefallenen Seehelden, in Santa Maria Glorioſa dei Frari zu Venedig. Hier treten an die Stelle der Konſolen, die den Sarkophag tragen, drei in mittelalterlichem Sinne als tragende Figuren aufgefaſste, gebückte Männer in der venetianiſchen Volkstracht des XV. Jahrhunderts. Auf dem reich geſchmückten und ſchön geſchwungenen Sarkophag erhebt ſich in etwas zu groſsem Maſsſtabe das vollrunde Standbild des Seehelden, beiderſeits begleitet von Knaben mit den Familienwappenſchilden.

156. Beſondere Form des Grabdenkmales.

So einfach im allgemeinen im Grundgedanken das Grabmal der italieniſchen Frührenaiſſance iſt, ſo reich iſt die Mannigfaltigkeit der Einzelbildung desſelben. Bei dieſer Uebereinſtimmung des Grundmotivs iſt jedoch ein gelegentliches und ſelbſt weites Abweichen von demſelben, ein Verfallen ſelbſt in eine ungewöhnliche Form in einzelnen Fällen feſtzuſtellen, die freilich ſpäterer Zeit angehören. Eine beſondere und auffallende Form des Sarkophagunterbaues beſitzt z. B. das Grabmal des *Pietro Strozzi* in Sant' Andrea zu Mantua. Auf einem Sockel ſtehen vier vollrunde, bekleidete Karyatiden, welche ein volles rechteckiges Gebälke tragen, und auf dieſem

64) Siehe: Bode, a. a. O.
65) Siehe: Zeitſchr. f. Bauw. 1899, S. 194.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſteht der Sarkophag mit der liegenden Figur des Verſtorbenen[66]). Das Grabmal ſoll, wahrſcheinlich nach einem Entwurfe des *Giulio Romano*, 1571 in Florenz entſtanden ſein. Jedenfalls iſt es ein bemerkenswertes Beiſpiel dafür, mit welchen Mitteln die Kunſt des Ausganges des Cinquecento ſich von der Ueberlieferung zu befreien und eigene Wege zu gehen ſuchte.

Die in den eben erwähnten Grabmälern bemerkten vollrunden Porträtſtatuen ſind vereinzelte Erſcheinungen und zudem mehr das architektoniſche Kunſtwerk begleitende, als ſelbſtändig auftretende Figuren. Dies mag auffallen, namentlich wenn man in Erwägung zieht, daſs die plaſtiſche Darſtellung des Porträts, die im XIV. Jahrhundert faſt ganz zurückgedrängt war, im XV. Jahrhundert infolge der bis zum rückſichtsloſeſten Egoismus ausgebildeten Individualität und der Ruhmſucht der Zeit eine hervorragende Bedeutung erhält. Jedoch die Ausführung erfolgt faſt ausſchlieſslich als Büſte oder als Reliefporträt; die Porträtſtatue fehlt faſt ganz. Einige Statuen auf Dogengräbern, darunter die vorhin erwähnten, ausgenommen, begnügte man ſich damit, den Heiligenfiguren die Züge berühmter Zeitgenoſſen zu geben, wenn man nicht, wie in Florenz, aus einem Gefühle eines ſtarken Lokalpatriotismus die Heiligen ſelbſt zu Helden ſtempelte, z. B. die Heiligen Georg und David, die Judith u. ſ. w.

157. Reiterſtatuen.

Eine Ausnahme machte man nur mit der Reiterſtatue, welche, wie wir ſahen, von einzelnen Tyrannen des Trecento als vornehmſtes Denkmal ihres Ruhmes bevorzugt war. Während der Reiter in der norditaliſchen Kunſt, im Anſchluſs an jene älteren Denkmäler, eine mehr reliefartig gedachte Figur innerhalb eines reicheren Monuments bleibt, haben die Florentiner *Donatello* und *Verrocchio* im *Gattamelata* und *Colleoni* ſelbſtändige Reitermonumente geſchaffen, die in ihrem Aufbau und in der gewaltigen individuellen Wirkung von Roſs und Reiter zu den groſsartigſten Monumenten aller Zeiten zählen.

158. Büſten.

Die bevorzugte Art der plaſtiſchen Porträtdarſtellung iſt die Büſte, die ſonſt im Quattrocento für die Wiedergabe von Heiligen oder Idealfiguren nur ausnahmsweiſe gewählt wird. In Florenz, das auch hier vorangeht und die glänzendſte und mannigfaltigſte Entwickelung zeigt, wurde die Wiedergabe der hervorragenderen Mitglieder der vornehmeren Familien in Büſten aus Marmor oder bemaltem Thon mehr und mehr die Regel.

»Charakteriſtiſch für die Form der Porträtbüſten des XV. Jahrhunderts und für ihre Beſtimmung zur Aufſtellung auf Kaminen und Thürſtürzen iſt die flache Endigung nach unten; dieſe verlangt eine Baſis, welche entweder aus einem Stück mit der Büſte oder als beſonderer Unterſatz aus bemaltem Holz gearbeitet iſt. Die Perſönlichkeit iſt regelmäſsig in gröſster Anſpruchsloſigkeit und Einfachheit aufgefaſst. Der Künſtler beſchränkt ſich darauf, dieſelbe mit möglichſter Treue in ihrer vollen Eigentümlichkeit wiederzugeben. Nur ganz ausnahmsweiſe iſt eine innere Erregung oder eine lebendige Bewegung in der Büſte angeſtrebt, wie in *Donatello*'s Büſte des *Niccolo Uzzano* im Bargello[67]).«

159. *Donatello.*

Entſchiedener als irgend einer ſeiner Zeitgenoſſen vollzieht *Donatello* den Bruch mit dem Mittelalter, indem er das Studium der Natur zum Ausgangspunkt ſeines Schaffens nimmt, die Erſcheinungen der Wirklichkeit bis in den tiefſten Kern ihres Weſens erforſcht und nicht bloſs in der Form, ſondern auch im Inhalt eine

66) Siehe: ebendaſ., S. 195.
67) Siehe: Bode, a. a. O., S. 47.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

neue Zeit heraufführt. Dieſer Florentiner Meiſter iſt es, durch welchen nunmehr die Freifigur ihre ſelbſtändige Ausbildung erlangt und in individueller Weiſe mit Rückſicht auf den Ort ihrer Aufſtellung ausgebildet wird. Dabei befleiſsigt er ſich eines ſo eindringlichen Naturſtudiums, wie es ſeit der Antike zum erſtenmal wieder beobachtet wurde. Der Realismus in der groſsen, lebensvollen und kühnen Behandlung, wie wir ſie im Norden an den Brüdern *van Eyck* und ſpäter an *Dürer* kennen, das iſt die Art *Donatello*'s. Mit Entſchloſſenheit, rückſichtslos und ohne mildernde Umſtände, ging er vor. Durch das ganze XV. Jahrhundert beherrſcht der Einfluſs *Donatello*'s die italieniſche Plaſtik; erſt *Michelangelo* brach dieſen Einfluſs. Als *Donatello* 1466 in hohem Alter ſtarb, hatte er die geſamte Bildnerkunſt Italiens umgeſtaltet und auf neue Grundzüge geſtellt. Die Kraft ſeiner Geſtaltung, die dramatiſche Leidenſchaft, mit welcher er ſeine Schöpfungen belebte, die rückſichtsloſe Unbeſtechlichkeit ſeines Naturſtudiums, die ſelbſt vor Härten nicht zurückſchreckte, aber gelegentlich durch liebenswürdige Entleihungen aus der antiken Kunſt gemildert wurde, hatte ſeine Zeitgenoſſen ſo in Bann genommen, daſs ſie ſeiner Art willig folgten.

Donatello (*Donato di Niccolo di Betto Bardi*, 1386—1466) war nahezu ein Jahrzehnt mit *Michelozzo*, dem Architekten und Bildhauer, zu gemeinſamer Arbeit verbunden; aus dieſer Gemeinſchaft gingen unter anderem drei Grabdenkmäler hervor, die aber in ihrem Aufbau durch lokale Einflüſſe beſtimmt wurden. Dies waren das Denkmal des Papſtes *Johannes XXIII.* im Battiſtero zu Florenz, das etwa um 1424—27 in Arbeit war und zwiſchen zwei der mächtigen Wandſäulen angeordnet wurde, und das Grabmal des Kardinals *Brancacci* in San Angelo a Nilo zu Neapel. Letzteres iſt durch die Anlehnung an den vom Trecento überlieferten Typus der neapolitaniſchen Grabdenkmäler bemerkbar und iſt, wie das Grabmal *Aragazzi* im Dome zu Montepulciano, um 1427—28 gearbeitet. Das Grabmal *Aragazzi* iſt das dritte der Denkmäler; es iſt jedoch nur noch den einzelnen Teilen nach, nicht aber auch in ſeinem Aufbau bekannt. Von *Donatello* mag für die Denkmäler in Florenz und Neapel der Entwurf des figürlichen Teiles herrühren; von den ausgeführten Teilen läſst ſich nur die groſsartige, von *Michelozzo* in Bronze gegoſſene Grabfigur des Papſtes, ſowie das kleine Relief der Himmelfahrt Mariä am Sarkophag des Grabmales in Neapel mit Sicherheit für *Donatello* in Anſpruch nehmen; alles andere iſt wie in dem 1428 beſtellten Marmorſarkophag des *Giovanni de' Medici* in der Sakriſtei zu San Lorenzo durch *Michelozzo* und untergeordnete Gehilfen, wie *Portigiani*, ausgeführt worden. Zum Range der Denkmalſtatuen ſteigen in Florenz die Werke empor, die *Donatello* als unvergängliche Meiſterwerke des Quattrocento von dem hochgeſteigerten Selbſtbewuſstſein der Florentiner Machthaber in Auftrag bekam: die bronzene *Judith* in der Loggia dei Lanzi, der *David* im Muſeo nazionale und die Statuen der Heiligen *Petrus*, *Markus* und *Georg* für Or San Michele.

Drei Reiterdenkmäler beſchäftigten die Phantaſie des Künſtlers. Als *Donatello* in den Jahren 1450—51 in Mantua für den kunſtſinnigen Markgrafen *Lodovico III. Gonzaga* arbeitete, entſtand der Gedanke eines Reiterſtandbildes für dieſen Fürſten. Als Vorarbeiten hierzu werden Bronzebüſten *Lodovico*'s in Berlin und Paris betrachtet. Bei dieſem Denkmal wie bei einem anderen, dem Reiterdenkmal des *Borſo d'Eſte*, das in Modena errichtet werden ſollte, blieb es bei den Vorarbeiten. Man kann dies beklagen, um ſo mehr, als man dadurch eine Stufe der Weiterbildung verloren hat im Verhältnis zu der Aufgabe, zu der *Donatello* ſchon im Jahre 1443

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

berufen wurde: dem Reiterſtandbilde des *Gattamelata* in Padua. Der 1443 geſtorbene venetianiſche Condottiere *Erasmo Gattamelata da Narni* hatte im Kampfe gegen die Mailänder 1439 das Heer der venetianiſchen Republik gerettet. Aus Dankbarkeit ſetzte man ihm auf der Piazza del Santo in Padua das Reiterſtandbild, zu deſſen Ausführung *Donatello* 1444 nach Padua überſiedelte. Dieſes Werk war ſowohl für die individuelle Entwickelung *Donatello*'s wie für die Kunſt der Frührenaiſſance überhaupt von epochaler Bedeutung. Schon *Vaſari* rühmt die Wahrheit, die energiſche Haltung und das ungeſtüme Leben des Reiters auf dem ſchnaubenden und brauſenden, im kräftigen Paſsgange daherſchreitenden Streitroſſe. Es iſt nach ſeiner Anſicht »dieſes Werk (die erſte monumentale Reiterſtatue in Erz ſeit der Römerzeit) in Bewegung, Zeichnung, Kunſt, Harmonie und Fleiſs dem jedes antiken Künſtlers an die Seite zu ſtellen«.

Dadurch, daſs ſich *Donatello* mit Vorliebe der Bronze zuwendete und durch ihre ſcharfe Formgebung eine Vertiefung des Naturſtudiums hervorrief, übte er eine heilſame Einwirkung auf die Bildnerei in Marmor der damaligen, ſich im Kleinen verlierenden Kunſt aus. Ueber das Verhältnis der Marmorplaſtik der damaligen Zeit zur Bronzeplaſtik und die Einwirkung der letzteren auf die erſtere gibt *Bode* die folgenden charakteriſtiſchen Ausführungen.

»Die Marmorplaſtik in ihrer einſeitigen Richtung muſste zu einer dekorativen und dadurch zugleich oberflächlichen und ſelbſt handwerksmäſsigen Ausübung führen, welche die Künſtler von den groſsen Zielen der Kunſt abdrängte. In naturgemäſsem Gegenſatz gegen dieſe Art der plaſtiſchen Kunſt und zugleich zum Heil für die gedeihliche Fortentwickelung der italieniſchen Plaſtik bildete ſich neben ihr eine auf *Donatello*'s letzter Thätigkeit fuſsende Richtung der Skulptur in Florenz aus, welche den Schwerpunkt ihres Strebens auf möglichſt treue naturaliſtiſche Durchbildung legte und damit zugleich eine Vertiefung der Auffaſſung und Erweiterung und Vervollkommnung der Technik verband. Die Künſtler dieſer Richtung gehen aber keineswegs, wie ihr groſser Lehrmeiſter *Donatello*, einſeitig auf die Wiedergabe des Charakteriſtiſchen und Momentanen aus, ſondern verbinden damit ein ausgeſprochenes Streben nach Anmut und ſelbſt nach Schönheit. An der Spitze dieſer Bewegung ſtehen *Antonio Pollajuolo* und *Andrea del Verrocchio* . . .

160. *Antonio Pollajuolo* und *Andrea del Verrocchio.*

»*Antonio Pollajuolo* (1429—98) . . . hatte auch als Bronzegieſser mit Recht einen Ruf in ganz Italien. In groſsem Stil konnte er ſich als ſolcher erſt in ſeinem Alter an den Bronzemonumenten in der Peterskirche bekunden, die ihm Papſt *Innocenz VIII.* in Auftrag gab. Die Denkmäler von Papſt *Sixtus IV.* (vollendet 1493) und von *Innocenz VIII.* ſelbſt beweiſen aber, daſs *Pollajuolo*'s Begabung nicht nach der monumentalen Seite lag. Die Art, wie das *Sixtus*-Denkmal gewiſſermaſsen als Grabplatte etwas erhöht über dem Fuſsboden angebracht iſt und wie die Geſtalten der Tugenden in eine tiefe Hohlkehle hineingezwängt ſind, iſt entſchieden verfehlt. Daneben erſcheint der Aufbau des *Innocenz*-Grabes als Wandgrab glücklicher; die Wirkung desſelben wird noch durch die auſserordentlich individuelle Koloſſalfigur des ſitzenden Papſtes gehoben; aber nach einer inneren Beziehung der allegoriſchen Geſtalten zu dem Verſtorbenen, nach der künſtleriſchen Berechtigung der Darſtellung desſelben in zwei faſt gleich groſsen Porträtgeſtalten wird man vergeblich ſuchen. Die Freude des Künſtlers und ſeine Kraft liegen in der Durchbildung im einzelnen, in der individuellen Geſtaltung der Bildniſſe, in der naturwahren Bildung der ſchlanken jugendlichen Frauengeſtalten, in der Charakteriſtik

der Stoffe und in der Durchbildung ihrer Falten, welche bis ins kleinſte hinein das treueſte Naturſtudium beweiſen. In der Sauberkeit von Guſs, Ciſelierung und Politur, in der Zierlichkeit der Faltenbildung verrät ſich der als Goldſchmied groſs gewordene Künſtler . . .

»In dem gleichen Streben, bei ähnlicher künſtleriſcher Ausbildung und ganz verwandter Veranlagung wie *Pollajuolo*, hat der wenige Jahre jüngere *Andrea del Verrocchio* (1435—88) ſein Talent in glücklicherer Weiſe entfaltet und einen viel bedeutenderen Einfluſs auf ſeine Zeitgenoſſen und die ſpätere Entwickelung der italieniſchen Kunſt gehabt . . . *Verrocchio* war es gegeben, den geiſtigen Gehalt voll zu erfaſſen und ihn ganz in der Form zum Ausdruck zu bringen, die Form ſelbſt aber mit möglichſter Naturtreue wiederzugeben und künſtleriſch, dem jedesmaligen Stoffe entſprechend, aufs höchſte durchzubilden. Dabei verſtand er es, im einzelnen zu verallgemeinern und im individuellen zugleich Typen hinzuſtellen . . . Ein ganz beſonderer Reiz ſeiner Kunſtwerke liegt in der Einfalt ſeiner Kunſt, in dem Ernſt ſeines Strebens, in dem mühſeligen Ringen nach einem vollen und doch ſtets neuen Ausdruck ſeines künſtleriſchen Ideals. *Verrocchio* hatte das Glück, ſchon jung die Aufmerkſamkeit der *Mediceer* auf ſich zu lenken.« Eine der früheſten Arbeiten iſt das Bronzegrabmal des *Pietro* und *Giovanni de' Medici* (vollendet 1472) in der Sakriſtei von San Lorenzo in Florenz, eigenartig, vollendet im Aufbau, meiſterhaft in der Dekoration. Verſchiedene Büſten der *Mediceer*-Familie zeichnen ſich durch meiſterhafte Wiedergabe der Individualität und groſse, ſtilvolle, charakteriſtiſche Auffaſſung aus. Gegen Ausgang der ſiebziger Jahre traten faſt gleichzeitig zwei neue Aufgaben an den Künſtler heran: »die Denkmäler für die 1477 im Wochenbett verſtorbene *Francesca Tornabuoni* und für den Kardinal *Niccolo Forteguerri* (geſt. 1473) in Piſtoja, zu dem *Verrocchio* auf *Lorenzo*'s Entſcheidung 1477 den Auftrag erhielt. Beide Monumente ſind unvollſtändig auf uns gekommen und gehen in ihrer Ausführung in Marmor auf Schüler zurück. Für das *Tornabuoni*-Monument laſſen die Ueberreſte: das friesartige, höchſt dramatiſch empfundene Relief mit dem Tode der *Francesca* im Bargello und die vier Statuetten der Tugenden im Beſitz von *M. E. André* in Paris, eine ſehr eigenartige Erfindung wenigſtens vermuten; für das *Forteguerri*-Monument iſt uns dieſelbe in dem kleinen Modell im South-Kenſington-Muſeum bezeugt. *Verrocchio* hat ſeine Aufgabe völlig neu erfaſst, indem er das Grabmal als groſse Wandtafel geſtaltet, auf welcher er die Darſtellung als einheitliche Kompoſition in ganz dramatiſcher und maleriſcher Weiſe ausbildet. Dem auf dem Sarkophag knieenden Kardinal naht ſich die Geſtalt des Glaubens und weiſt ihn nach oben, wo Chriſtus ſegnend in einer von vier Engeln getragenen Mandorla thront; zu ihm blickt flehend die auf der anderen Seite des Kardinals heranſchwebende Figur der Hoffnung, während die Liebe hinter ihm zum Erlöſer aufſchwebt«[68]).

Im Jahre 1479, vier Jahre nach dem Tode des ehrſüchtigen, aber tapferen Condottiere, wurde *Verrocchio* zur Anfertigung eines bronzenen Reiterdenkmales für *Bartolommeo Colleoni* in Venedig berufen. Dem Künſtler war es aber nicht beſchieden, dieſes gewaltige Werk zu vollenden; er ſtarb 1488 und hinterlieſs es nur als Thonmodell. »Der *Colleoni* gilt heute als das groſsartigſte Reitermonument aller Zeiten; er verdient dieſen Ruhm in vollem Maſse, da in keinem zweiten Monument Roſs und Reiter ſo einheitlich komponiert und empfunden ſind und wohl kaum zum zweitenmal in einem Denkmal ein ſo gewaltiges Zeitbild gegeben iſt, wie er es in

[68]) Siehe: Bode, a. a. O., S. 106 ff.

der für das Quattrocento besonders bezeichnenden, ja den Charakter der Zeit vielfach bestimmenden Gestalt des Condottiere mit überraschender Wucht und Lebensfülle geschaffen hat«[69]). Wenn *Cicognara* meint, die Energie der Bewegung treibe das Pferd über das Fussgestell, so liegt in dieser Wahrnehmung ein Beweis für die Leidenschaftlichkeit, mit welcher *Verrocchio* die volle Beseelung der Form mit vollendeter naturalistischer Wiedergabe derselben zu verbinden strebte und dadurch die Krönung des Quattrocento herbeiführte. Zugleich schuf er die Basis, auf welcher der Schöpfer der Hochrenaissance, *Leonardo*, stehen konnte; denn dieser ging aus seiner Werkstatt hervor, er war bis zu seinem 28. Jahre Mitarbeiter *Verrocchio*'s gewesen.

In der künstlerischen Bewegung der ersten Hälfte des Quattrocento nimmt der Sienese *Jacopo della Quercia* (1371—1438) eine besondere Stellung ein. Mit grosser Auffassung im Aufbau seiner Werke verbindet er so sehr leidenschaftlichen Inhalt seiner Figuren, dass man ihn einen Vorläufer *Michelangelo*'s nannte. Im Jahre 1413 fertigte er das Grabmal der *Ilaria del Caretto* im Dom zu Lucca an; die weibliche Gestalt ruht auf einem sarkophagartigen Unterbau, den Knabengestalten mit Kränzen schmücken. *Vasari* erzählt, dass, als 1429 der Gebieter von Lucca und Gatte *Ilaria*'s aus der Stadt vertrieben wurde, nur die Ehrfurcht vor der Schönheit der Frauengestalt des künstlerischen Schmuckes die Zerstörung des Grabmales verhinderte. 1416 entstanden in San Frediano zu Lucca die Grabsteine des Ehepaares *Trenta*. Im Chorumgang von San Giacomo Maggiore in Bologna errichtete *Quercia* das Grabdenkmal des Rechtsgelehrten *Antonio Galeazzo Bentivoglio*. 161. *Jacopo della Quercia* u. A.

Als ein beachtenswerter Kleinkünstler im Denkmalbau erscheint *Andrea Briosco*, genannt *Riccio* (1470—1532), in welchem die Paduaner Giesshütte ihre höchste Stufe erreicht. Das Wandgrab des *Antonio Trombetta* im Santo zu Padua tritt in die Reihe vorzüglicher Bronzebüsten, deren eine, die *Mantegna*'s, schon genannt wurde. Sie ist ein Werk des *Gianmarco Cavalli*, der in der zweiten Hälfte des Quattrocento arbeitet. Ihr Gegenstück ist die prächtige Büste des Karmelitergenerals *G. Spagnoli* im Berliner Museum. In diesen Büsten erringt die scharfe Beobachtungsweise des Quattrocento unübertroffene Triumphe. In diese Reihe gehört auch die gleichfalls schon genannte Büste des *Lodovico III. Gonzaga* mit ihrer künstlichen grünen Patina und den eingesetzten Augen aus Silber. Ein wertvolles Werk des *Briosco* ist auch das Grabmal *Torriani* in San Fermo zu Verona, ein freistehender Sarkophag mit feiner Ornamentik, die aber auch wieder den Kleinkünstler verrät.

Eigenartigen Reiz hat ein in eigener Weise in Bronze und Marmor gearbeiteter Grabstein *Garganelli* (gest. 1478) im *Museo Civico* zu Bologna von *Niccolo dell' Arca*. *Sperandio* aus Mantua (um 1425—1500) führt den Unterbau des Grabmales des Papstes *Alexander V.* in San Francesco, die Flächenbasis mit den Gestalten der Tugenden und die Statuette der Madonna zwischen zwei Heiligen über der Grabfigur (vollendet 1482), aus.

Den mächtigen und unwiderstehlichen Einfluss der Paduaner Schule zeigt auch die bildnerische Kunst der Lombardei, nachdem diese, bald nach der Mitte des Quattrocento, zur Renaissance übergegangen war. Freilich waren schon vorher an verschiedenen Orten Florentiner Künstler thätig gewesen. *Giovanni Bartolo*, genannt *Rosso*, ein Mitarbeiter *Donatello*'s, errichtete in San Fermo Maggiore zu Verona sehr bald nach dem Jahre 1420 jenes eindrucksvolle Wandgrab der Familie

[69]) Siehe ebendas.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Brenzoni mit dem Hochrelief der Auferſtehung, deſſen kräftige Geſtalten einen friſchen Naturalismus zeigen, der aber von gotiſchen Traditionen noch nicht frei iſt. Den gleichen Charakter hat das Denkmal des *Scaliger*-Generals *Corteſia Sarego* in Santa Anaſtaſia, ein Werk aus dem Jahre 1432, mit der kraftvollen Reiterfigur des Heerführers mit ſeinen beiden Knappen, die den üblichen Vorhang zurückziehen.

Die auf den groſsen Erfolgen der Heerführer aufgebaute Condottierenkunſt iſt von einem ſolchen Selbſtbewuſstſein erfüllt, daſs ſie ſich die groſsartigen Bauunternehmungen der Tyrannen der oberitalieniſchen Gemeinweſen zum Vorbilde nehmen, ja dieſelben noch zu übertreffen ſuchen. Ein charakteriſtiſches Werk hierfür iſt die in üppigem Reichtum künſtleriſchen Schmuckes prangende Capella Colleoni in Bergamo, die der Capitano *Bartolommeo Colleoni*, »reich an Ehren und Schätzen«, in hohem Alter erbauen lieſs, um, wie man ſagt, »ſeine Macht noch nach dem Tode zu zeigen«. Die 100000 Goldgulden, welche der Condottiere für ſein venetianiſches Reiterdenkmal beſtimmte, und die 50000 Goldgulden, mit welchen er gegen den Willen des Conſiglio della Miſericordia die Sakriſtei von Santa Maria Maggiore abreiſsen und dafür die Capella Colleoni mit dem Denkmale der *Medea* und ſeinem eigenen errichten lieſs, ſprechen mehr als dicke Bände es können über die unwiderſtehliche Gewalt und das leidenſchaftliche Ruhmbedürfnis der Männer, welche in jener bewegten Zeit die Geſchicke der oberitalieniſchen Staatsweſen leiteten. Die gröſste Pracht und der verſchwenderiſchſte Reichtum ſollten dieſem Ruhmbedürfnis nach auſsen genügen. *Gian Antonio Amadeo* (1447—1522) iſt der Meiſter der Kapelle und ihrer Bildwerke.

Ein Hauptwerk jener Zeit entſteht durch *Agoſtino Buſti*, genannt *Bambaja* (1480—1548), im Grabmal des *Gaſton de Foix*, einem figurenreichen Grabdenkmal, das im Dom von Mailand aufgeſtellt werden ſollte, aber nach der Schlacht von Pavia in das Kloſter Santa Marta kam und ſpäter zerſtört wurde, ſo daſs ſeine einzelnen Teile heute in Mailand, Turin, London u. ſ. w. aufbewahrt werden. Das Werk verliert ſich in übergroſser Zierlichkeit der Arbeit.

Bei *Pietro Solari*, genannt *Lombardo* (geſt. 1515), erſcheint die lombardiſche Kunſt von viel gegliedertem und kleinlichem Aufbau und die Sucht nach zierlicher Weichheit durch das venetianiſche Formgefühl gemäſsigt. Eines der früheſten ſeiner gröſseren Denkmäler, das des Dogen *Niccolo Marcello* (geſt. 1474) in Santi Giovanni e Paolo in Venedig, ſchlieſst ſich dem aus der ſtrengeren Paduaner Schule hervorgegangenen *Antonio di Giovanni Rizo* noch ſo eng an, daſs es eine Zeitlang für eine Arbeit desſelben galt. Im Aufbau wie in der Durchführung der Figuren bezeichnet *Bode* dies als das feinſte unter *Pietro*'s Werken, während das Dogengrab *P. Mocenigo* (geſt. 1476) in derſelben Kirche in dem reichen Aufbau, in der Fülle von Figuren in antikem Koſtüm und den Reliefs mit den antiken Motiven, in den herberen Formen die Eigenart des Künſtlers noch ſchärfer ausſpricht. Eine Reihe kleinerer Grabmäler in und auſserhalb Venedigs, namentlich in Ravenna und Treviſo, laſſen ſich nach ihrem ähnlichen Charakter gleichfalls dem *Pietro Lombardo* zuſchreiben.

162. *Aleſſandro Leopardi.*

Eine bedeutende Stellung nimmt in der venetianiſchen Denkmalkunſt *Aleſſandro Leopardi* (geſt. 1522) ein; er war vorwiegend als Architekt thätig. Nach *Verrocchio*'s Tode zur Vollendung des *Colleoni*-Denkmales berufen, hat er den kraftvollen Sockel mit den korinthiſchen Säulen und dem Waffenfries entworfen und ausgeführt, der ſo weſentlich zu der unvergleichlichen Wirkung des Werkes beiträgt. Von ihm

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſtammt auch zum gröfsten Teile das vielleicht vornehmſte und ſchönſte aller Grabmäler Venedigs, das Denkmal des Dogen *A. Vendramin* (geſt. 1478, vollendet 1494) in Santi Giovanni e Paolo. *Leopardi* iſt auch der Meiſter der bronzenen Flaggenhalter auf dem Markusplatz (1500—05), ſowie einzelner Teile am Denkmale des Kardinals *Zeno* mit dem reichen Bronzeſchmuck des Altars ſeiner Grabkapelle in San Marco (1501—15). In der Kritik ſeiner Arbeit kann man *Bode* beiſtimmen, wenn er ſagt, ſie ſeien gleichmäſsig ausgezeichnet durch den feinen architektoniſchen Sinn, die graziöſe Ornamentik, die ſchöne Gliederung und Verteilung des bildneriſchen Schmuckes, den geſchmackvollen Aufbau der Kompoſitionen, den feinen, der architektoniſchen Wirkung entſprechenden Reliefſtil und durch die vollen, ſchönen Geſtalten mit dem ſinnigen, ſchwärmeriſchen Ausdruck, der vornehmen Haltung, dem zierlichen Faltenwurf und der ſauberen Durchführung.

163. Römiſche Denkmalkunſt.

Die venetianiſche Kunſt des Quattrocento hat ein durchaus lokales Gepräge, das auch in der Behandlung der Denkmäler wieder erkannt werden kann. Durch dieſe gute und wertvolle Eigenſchaft unterſcheidet ſie ſich von der Plaſtik des Quattrocento in Rom, die, angeregt von aufsen, im weſentlichen durch fremde Künſtler geübt wird und mehr auf reiche dekorative Wirkung als auf künſtleriſche Durchbildung ausgeht. Durch dieſe fremden Einflüſſe aber wird in Rom die Tradition gründlicher und ſchneller gebrochen als in Venedig. Dazu trugen auch die Abſichten der Beſteller und ihr brennender Wunſch bei, ihre Denkmäler noch bei Lebzeiten vollendet zu ſehen. So iſt denn wie die Grösse und der Umfang der Denkmäler auch ihre ungleiche, verſchiedene Hände verratende Durchbildung auf die Rechnung der ungeduldigen Ruhmſucht der Kirchenfürſten zu ſetzen.

»Die Monumente, welche in Rom Ende des XIV. und im Anfang des XV. Jahrhunderts von Nachfolgern der *Cosmaten* ausgeführt wurden, hätten die Entwickelung einer eigenartigen tüchtigen römiſchen Bildnerſchule im Quattrocento vermuten laſſen: das Grabmal des *Ph. d'Alençon* (geſt. 1397) in Santa Maria in Traſtevere und die beiden Monumente von der Hand des Meiſters *Paulus*, das Grabmal *Caraffa* im Priorato di Malta und namentlich das des Kardinals *Stefaneschi* (geſt. 1417) in Santa Maria in Traſtevere, ſind ſo einfach und doch ſo wirkungsvoll im Aufbau, ſo groſs und lebendig in der Geſtalt des Toten, trotz der Befangenheit in der Durchbildung, daſs man glauben ſollte, in der Werkſtatt ſolcher Künſtler hätten jüngere Kräfte ſelbſtändig die römiſche Plaſtik zur Renaiſſance führen müſſen. Gerade das Gegenteil iſt der Fall: in dieſen Künſtlern erliſcht die ältere eigenartige Bildnerſchule Roms, und erſt nach einem Zwiſchenraume von mehreren Jahrzehnten, der faſt gar keine Monumente aufzuweiſen hat, machen fremde Bildhauer die Renaiſſancekunſt in Rom allmählich heimiſch . . .

Mit *Iſaïa di Piſa* beginnt die Reihe der eigentlich römiſchen Künſtler; römiſch freilich nur nach dem Charakter ihrer Bildwerke, da auch ſie faſt alle keine Römer von Geburt ſind. Von *Iſaïa* ſind uns in Rom das Grabmal des Papſtes *Eugen IV.* (geſt. 1447) in San Salvatore in Lauro, die Reſte des Grabmales der heil. *Monica* in einem Nebenraume von San Agoſtino erhalten. Der nüchterne Aufbau ſeiner Monumente, die lebloſen plumpen Figuren mit ihren kleinlichen Parallelfalten, die phantaſieloſe Dekoration laſſen uns heute unverſtändlich erſcheinen, daſs die Päpſte ſich mit König *Alfons* dieſen Bildhauer ſtreitig machen konnten. Künſtleriſch ebenſo unbedeutend iſt das Grabmal *Aſtorgio Agnenſe* (geſt. 1451) im Hofe der Minerva, von ähnlichem Aufbau wie das *Eugens*-Monument . . . Regeres

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leben und freiere Behandlung kam in die Plaſtik Roms erſt nach dem Jahre 1460, namentlich durch die Päpſte *Paul II.* und *Sixtus IV.*, deren Kunſtſinn zugleich den Wetteifer aller höheren Geiſtlichen in der Ausſchmückung ihrer Kirchen und der eigenen Verherrlichung hervorrief. Dieſe bildneriſche Thätigkeit, die in gleicher Regſamkeit und Pracht bis zur Zeit von Papſt *Julius II.* anhielt, bewahrt in einem Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert faſt den gleichen Charakter. Der Florentiner *Mino*, der Römer *Paolo Taccone*, der Iſtrianer *Giovanni Dalmata* und die Lombarden *Andrea Bregno* und *Luigi Capponi*, die etwa gleichzeitig und vielfach zuſammen arbeiteten, haben gemeinſam den Charakter dieſer Kunſt und die Typen der Monumente beſtimmt, die in den letzten Jahrzehnten des XV. und zum Teile auch noch im Anfang des folgenden Jahrhunderts mit mehr oder weniger Selbſtändigkeit, oft aber ſehr geiſtlos wiederholt wurden . . . Vor allem ſind Grabmäler die Aufgaben, welche den Künſtlern geſtellt werden. Letztere ſind Niſchengräber in verſchiedener Form: in der Niſche die Geſtalt des Toten auf dem Sarkophag ruhend, bald flach abſchlieſsend, bald ein Halbrund mit Relief oder Gemälde darüber, zu den Seiten bald Pfeiler mit Statuetten in Niſchen, bald ſchlichte Pilaſter, oder auch eine Büſte in Niſche mit einfacher Inſchrifttafel darunter. Vorliebe für allgemeine Allegorien, Mangel an Individualität, Einförmigkeit und Mangel an Phantaſie, zierliche aber nüchterne Ausführung, in der Gewandung ein Anſchluſs an klaſſiſche Vorbilder, namentlich aus archaiſtiſcher Zeit, ſind faſt allen dieſen Monumenten in gröſserem oder geringerem Maſse eigen.« (*Bode.*)

Der Bildhauer *Giovanni Dalmata* arbeitet in Rom um 1460—80 am *Pauls*-Grabe und am Grabmal *Eroli* (geſt. 1479) in den Grotten neben *Mino*, am Grabmal *Roverella* (geſt. 1476) in San Clemente und am Grabmal *Tebaldi* in Santa Maria ſopra Minerva neben *Andrea Bregno*. Hauptwerke *Bregno*'s (1421—1506) ſind die Grabmäler *Roverella* und *Tebaldi*. Von *Luigi Capponi* aus Mailand iſt das Denkmal *Bruſati* in San Clemente (1485), das Denkmal der Brüder *Bonſi* in San Gregorio und das Grabmal des *Lorenzo Colonna* in der Vorhalle zu Santi Apoſtoli. Dieſe Denkmäler ſind beachtenswert durch die Anordnung der Büſten der Verſtorbenen. *Pasquino da Montepulciano* gilt als Meiſter des groſsen Grabmals *Pius II.* in San Andrea della Valle. Für das Grabmal *Coca* mit dem Fresko *Melozzo*'s in San Pietro in Vincoli und für das Grabmal *Lebretto* in Araceli (1465) ſind die Meiſter nicht bekannt.

Im übrigen Italien, namentlich im Süden, zeitigt das Quattrocento in der Bildhauerei eigentlich nur in Neapel eine reichere Thätigkeit, die aber, angeregt und ausgeübt durch fremde Künſtler, ohne örtliche Färbung geblieben iſt. Die Meiſter *Donatello* und *Michelozzo* hatten ſich im Grabmal *Brancacci* an den alten neapolitaniſchen Gräbertypus angeſchloſſen. Die Meiſter des Triumphbogens König *Alfons I.* waren meiſt römiſche Künſtler: *Iſaïa di Piſa*, *Paolo Romano*, *Guglielmo Monaco* aus Perugia, *Silveſtro d'Aquila* u. a., neben ihnen arbeitete *Deſiderio da Settignano*. Dieſe Künſtler können nicht frei arbeiten, ſondern ſind gezwungen, ihre Werke einem mittelalterlichen Feſtungsthore einzufügen. Erſt eine Gruppe jüngerer Künſtler, wie *Antonio Roſſellino*, *Benedetto da Majano*, *G. Mazzoni*, hatte mehr Freiheit im künſtleriſchen Schaffen. Die Reliefs und Statuen am Triumphbogen des Königs *Alfons* in Neapel haben viel vom Charakter gleichzeitiger römiſcher Arbeiten. Die Thätigkeit der hier genannten Meiſter und ihr Einfluſs gehen mit dem Jahrhundert zur Neige.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

164. Hochrenaiſſance.

In Toskana, wo ſich bisher die Schickſale der italieniſchen Bildhauerei entſchieden, bereitet ſich die Umgeſtaltung der Dinge vor, die wir die Hochrenaiſſance nennen und die das Cinquecento (etwa die Zeit um 1500—1600) umfaſst. Im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts bereitet ſich in Florenz, das auch jetzt wieder die Führung in der italieniſchen Kunſtbewegung übernommen hatte, eine Wendung vor, welche in einer tiefgehenden Bewegung, die um die Wende des Jahrhunderts zur Ruhe kommt, eine neue, von der vorausgehenden Entwickelung grundverſchiedene Epoche der italieniſchen Bildhauerei heraufführt. An die Stelle der früheren Natürlichkeit und Wirklichkeit, an die Stelle der Individualität tritt nun die Verallgemeinerung. Die Bildnerei »will nicht das Modell mit allen ſeinen Eigenheiten und Zufälligkeiten haben, ſondern einen daraus abſtrahierten Typus . . . Die Skulptur wurde allerdings jetzt ſelbſtändiger geſtellt, ſie wurde noch freier, als ſie es ſelbſt im Quattrocento geweſen war. Denn die Dekoration, mit der ſie bis dahin im Zuſammenhang gedacht war, wurde beſeitigt oder doch ſehr eingeſchränkt . . .

Die Ueberzeugung von der Gröſse und Selbſtändigkeit der Plaſtik verleitete Künſtler wie Auftraggeber zu dem Streben, die Skulpturen, wenn möglich, koloſſal zu geſtalten. Während die Frührenaiſſance ihre Figuren regelmäſsig etwas unter Lebensgröſse bildete, iſt in der Hochrenaiſſance der koloſſale Maſsſtab beinahe Regel; was die Skulptur an Intereſſe durch den Mangel an individuellen Geſtalten eingebüſst hatte, ſollte durch die überwältigende Wirkung des Koloſſalen wieder eingebracht werden . . .

Die Richtung auf das Groſse und Schöne in der Kunſt des Cinquecento entſtand als natürliche Gegenwirkung gegen die einſeitige Betonung des Wirklichen und Gefälligen in der Kunſt des Quattrocento; ſie wurde auſserdem, ganz beſonders in der Skulptur, gefördert durch das erneute, völlig veränderte Studium der Antike; der innerſte Antrieb, aus dem ſie hervorging, liegt jedoch in der geiſtigen Strömung der Zeit, die ſchon Ende des XV. Jahrhunderts in Florenz die reformatoriſche Beſtrebung *Savonarola*'s hervorrief und ſpäter, in andere Kanäle geleitet, durch die Päpſte ſelbſt zur Gegenreformation geſtaltet wurde. Das Wirkliche, das rein Menſchliche verdammte ſie im Leben wie in der Kunſt, die ſie nur als Mittel zur Förderung religiöſer und kirchlicher Zwecke, im weiteſten Sinne, gelten laſſen wollte; daher die bewuſste Abkehr von der Natur . . .

Der Mangel an Individualität in dieſer Kunſt führt zu einer immer ſtärkeren Verwiſchung der lokalen Verſchiedenheiten, auch an den beſonders kunſtthätigen Orten; und dieſer Prozeſs der Uniformierung der ganzen italieniſchen Skulptur wird noch beſchleunigt durch den überwältigenden Einfluſs, welchen *Michelangelo* allmählich auf faſt alle italieniſchen Bildhauer ausübt. Es kann daher in dieſer Zeit auch nicht mehr von örtlichen Schulen in der italieniſchen Plaſtik die Rede ſein, ſondern nur von einzelnen Künſtlern und den Schulen, welche ſich an ihre Werkſtätten anſchlieſsen [70]).« Die gefeierten Bildhauer wandern auſserdem von einem Hof zum anderen, und es liegt auf der Hand, daſs die Ausübung der Kunſt im Umherziehen, daſs das Wandern der Künſtler den für eine geſunde Kunſtentwickelung unentbehrlichen Zuſammenhang mit der Heimat mehr und mehr lockerte und an Stelle der örtlichen Eigentümlichkeiten jenen allgemeineren Charakter ſetzte, der unter allen Umſtänden weniger ausdrucksvoll und weniger anziehend iſt und eine

70) Siehe: Bode, a. a. O., S. 150 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

rückläufige Periode der Kunſtentwickelung bedeutet. Die italieniſchen Bildhauer verlaſſen zahlreich die Heimat und ſuchen und finden ihr Glück in Frankreich, Spanien, Portugal, England, Deutſchland, Ungarn, ja ſelbſt in Polen und Rufsland. Andererſeits kommen durch wechſelſeitige politiſche und Handelsbeziehungen auch fremde Künſtler aus dieſen Ländern nach Italien und finden zum Teile hier dauernde Beſchäftigung. Sie nehmen unter dieſen Verhältniſſen einen weſentlichen Anteil an der Entwickelung der italieniſchen Bildhauerei. Beide Umſtände trugen dazu bei, den nationalen Charakter der italieniſchen Bildhauerei zu beeinträchtigen und zu trüben.

165. *Michelangelo.* Die gewaltigſte Künſtlererſcheinung jener Zeit iſt *Michelangelo Buonarotti*. Die Geſchichte ſeiner Denkmäler iſt eine ununterbrochene Tragödie aus rieſenhaftem Wollen und aus mutloſem Verſagen. Vielleicht mit nur einer einzigen Ausnahme. Die Koloſſalfigur des *David*, jetzt in der Akademie zu Florenz, wurde im Frühjahr 1504 vor dem *Palazzo vecchio* aufgeſtellt. »Der *David* iſt der reinſte und glücklichſte Ausdruck von dem, was *Michelangelo* in dieſer früheren Zeit in einer Einzelfigur zu geben beſtrebt war. Daſs dieſe Geſtalt eines jugendlichen *Herkules* ſeit ihrer Aufſtellung eine ganz auſserordentliche Bewunderung gefunden hat, verdankt ſie nicht nur ihrer impoſanten Wirkung durch den koloſſalen Maſsſtab, auch nicht allein der wohl niemals übertroffenen Naturwahrheit, für welche ſie ſelbſt für den Anatomen eine Quelle zum Studium der Natur iſt.« (*Bode.*)

Man darf nur die Geſchichte des Grabmales *Julius II.* für St. Peter in Rom und die der *Mediceer*-Gräber in Florenz verfolgen, um zu erkennen, wie innere Gründe des Temperaments und fremde Umſtände zuſammengewirkt haben, aus dem gröſsten Gedanken nur die kleinſte That werden zu laſſen, die aber immer noch in dem, was ſie bietet, im Vergleich zu allen Zeitgenoſſen *Michelangelo* als den Rieſen in der künſtleriſchen Geſtaltungskraft erkennen läſst. Noch bevor dieſer im März des Jahres 1505 von *Julius II.* zur Ausführung ſeines Grabdenkmales nach Rom berufen wurde, entſtand der Entwurf zu einer der Koloſſalgeſtalten der zwölf Apoſtel, die den Dom von Florenz ſchmücken ſollten. In gröſstem Umfange war das Grabmal für *Julius II.* geplant. Es ſollte ein Freidenkmal mit reichem Figurenſchmuck werden; auf einem architektoniſchen Unterbau ſollte ſich der Sarkophag erheben und dieſer durch die knieende Figur des Papſtes gekrönt werden. Es blieb bei dem beſcheidenen Bruchteil, der 1545 in San Pietro in Vincoli zu Rom zur Aufſtellung gelangte und gleichfalls wieder in nur einem Bruchteil von des Meiſters eigener Hand herrührt. Aus dem Freidenkmal wurde durch immer ſtärkeres Beſchneiden ein einfaches Wanddenkmal mit der Ausdehnung der kürzeſten Seite des Freigrabes. Selten wohl hat rieſenhaftes Wollen und Können zu einem ſo beſcheidenen Ergebnis geführt. Die Figur des *Moſes* und wenige andere, zerſtreute Teile deuten in gewaltiger Weiſe an, was hätte erreicht werden können, wenn die ſubjektiven und objektiven Umſtände dem Unternehmen günſtig geblieben wären. Kaum glücklicher war der Stern, welcher den *Mediceer*-Gräbern in San Lorenzo zu Florenz leuchtete. 1524 begonnen, muſste *Michelangelo* die Arbeit 1534 abbrechen, als er Florenz für immer verlieſs. Gleichwohl beſitzen wir in den Statuen des *Giuliano* und des *Lorenzo de Medici*, ſowie in den ſie begleitenden Figuren des Tages, der Nacht, des Abends und des Morgens Bildwerke von gewaltiger Anziehungskraft und von unerreichtem Ausdruck verhaltener Leidenſchaft. Vielleicht braucht man nicht einmal zu beklagen, daſs der bildneriſche Schmuck der Kapelle nicht in dem urſprünglich gedachten überreichen Maſse zur Ausführung kam.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nach *Michelangelo* ist *Andrea Sansovino* (*Andrea Contucci dal Monte Sansovino*, 1460—1529) als der gefeiertste Bildhauer der Hochrenaissance zu nennen. Er arbeitete 1504 das Denkmal des *Pietro da Vincenza* im Durchgang zu Araceli und hierauf seine beiden berühmten Denkmäler im Chor von Santa Maria del Popolo im Auftrage des Papstes *Julius II.*, die Denkmäler der Kardinäle *Ascanio Maria Sforza* (1505) und *Girolamo Basso* (1507). Im Aufbau den guten älteren römischen Vorbildern nachgehend, kommt in ihnen die Architektur zu einer selbständigen Bedeutung; doch steht der figürliche Schmuck in seiner mehr allgemeinen als naturalistischen Schönheit und durch die nicht glückliche Anordnung der Grabfiguren hinter den Denkmälern des Quattrocento zurück. Auch die sonst mit grosser Feinheit durchgeführte Ornamentik hat mit der Architektur eine gewisse Unruhe der Gesamtwirkung gemein und lässt in ihrer örtlichen Verwendung die feine Berechnung, in ihrer Erfindung und Durchbildung die Naturwahrheit und Ursprünglichkeit der grossen Meister des XV. Jahrhunderts vermissen. In diesen Werken ist zu viel Vollendung gegen die grössere Natürlichkeit der Werke der vorangegangenen Periode. 166. *Andrea Sansovino.*

Benedetto da Rovezzano (1476—1556) gehört zu den Künstlern der Zeit, die in das Ausland berufen wurden. Er ging auf Veranlassung des Kardinals *Wolsey* nach England, um dort das Grabmal dieses Kirchenfürsten auszuführen. Schon vor ihm war *Piero Torrigiano* (geb. 1472) durch den König an den englischen Hof berufen worden und arbeitete das edle Grabdenkmal *Heinrich VII.* und das einfache Grab der Mutter des Königs in Westminster-Abbey. 167. *Benedetto da Rovezzano.*

Francesco di Sangallo (1493—1570) fertigt das Denkmal des Bischofs *Angelo Medici* in Santa Annunziata zu Florenz an und in schlichterer und naturwahrerer Weise die Grabplatte des Bischofs *Bonafede* in der Certosa bei Florenz. *Gian Cristoforo Romano*'s (um 1465—1512) Mausoleum des *Gian Galeazzo Visconti* in der Certosa zu Pavia (um 1491—97) erscheint nach *Bode* wie ein »Schmuckkästchen im kolossalen«. Ein jüngeres Denkmal *Sangallo*'s, das Denkmal des *Pier Francesco Trecchi* in San Vincenzo zu Cremona (um 1502—5), ist ohne feineren Sinn für den Aufbau, aber wertvoll im ornamentalen Schmuck. »Als ein Jugendwerk des Künstlers ist die treffliche Marmorbüste der jungen *Bentrice d'Este* im Louvre (um 1491) wohl mit Recht für *Cristoforo* in Anspruch genommen. Nach dem Vergleich mit dieser Büste und verschiedenen beglaubigten Medaillen berühmter italienischer Frauen seiner Zeit darf auch die grosse Marmorbüste der *Teodorina Cibò* in der Berliner Sammlung mit Wahrscheinlichkeit auf *Gian Cristoforo* zurückgeführt werden. In Rom im Anfang des XVI. Jahrhunderts entstanden, zeigt dieses Werk in der anspruchslosen Haltung, in der klassischen Gewandung die Richtung der Hochrenaissance in einer schlichten Grösse wie wenige Büsten der Zeit.« (*Bode.*) 168. *Francesco di Sangallo.*

In den Grabmälern des *Pietro Bariloto* in Faenza (um 1520—45) sind die Vorbilder der venetianischen Künstlerfamilie *Lombardi* wieder zu erkennen. In Parma stehen in der Steccata von *Gian Francesco da Grado*'s Hand mehrere Feldherrendenkmäler von guter Einfachheit im Aufbau, zierlicher Ornamentik und feiner Farbenwirkung.

Jacopo Sansovino (*Jacopo Tatti*, 1486—1570) arbeitet in Venedig und fertigt in etwas nüchterner Weise die beiden Kolosse an der Treppe des Dogenpalastes an. Unter mehreren Grabmälern sind das Denkmal *Venier* (gest. 1556) in San Salvatore und das des *Thomas von Ravenna* mit der sitzenden Bronzestatue über der Thür von 169. *Jacopo Sansovino* u. A.

San Giuliano die anſprechendſten. In dem gut aufgebauten Grabmal, das *Aleſſandro Vittoria* aus Trient (1525—1608) ſich ſelbſt in Santa Zaccaria errichtete, zeigt die Büſte die eigentliche Kraft des Künſtlers, die Porträtdarſtellung. Er ſchuf als Porträtiſt eine Büſte des Admirals *Contarini* in Thon (Muſeum zu Berlin), ſowie die groſsen Marmorbüſten des *Pietro Zeno* und des *Ottavio Grimani*, letztere in ihrer vornehmen individuellen Erſcheinung, die durch die warme naturaliſtiſche Färbung des Marmors noch erhöht wird, wohl die bedeutendſte unter den zahlreichen derartigen Arbeiten des *Vittoria*. Der Doge *Loredan* am Grabmal desſelben in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig iſt eine edle Porträtfigur des *Girolamo Campagna* aus Verona, eines Schülers des *Jacopo Sanſovino*. Mit den Ausläufern der *Sanſovino*'ſchen Schule erliſcht in Venedig für nahezu ein Jahrhundert die plaſtiſche Thätigkeit; ihre Wiederbelebung durch *Bernini* und ſeine Richtung bringt ihr nicht mehr die Kraft wie zu den Schöpfungen der früheren Zeiten.

170. *Benevenuto Cellini.*

Eine der intereſſanteſten Geſtalten des Florentiner Kunſtlebens des Cinquecento hängt nur durch wenige Werke mit unſerem engeren Gebiete zuſammen, gewinnt für dasſelbe aber doch durch die bedeutſame Förderung des Bronzeguſſes und durch den Einfluſs, den die beſonderen Erforderniſſe des Bronzeguſſes ausüben, Bedeutung. Der Florentiner Goldſchmied *Benevenuto Cellini* (1500—72) wird vom König *Franz I.* von Frankreich beſchäftigt und beginnt eine Koloſſalfigur des Königs, die aber nicht einmal im Modell vollendet wird. Sein Hauptwerk iſt der *Perſeus* der Loggia dei Lanzi in Florenz, eine trefflich bewegte Bronzefigur auf einem köſtlich entworfenen Poſtament, ein hervorragendes Werk des groſsen Verehrers *Michelangelo*'s. Eine Bronzebüſte *Coſimo I.* im Bargello zu Florenz zählt zu den beſſeren Arbeiten des Künſtlers und verrät, wie die Büſte des *Bindo Altoviti* im Privatbeſitz in Florenz, Wahrheit in der Wiedergabe der Perſönlichkeit.

171. Bronzeguſs.

Der italieniſche Bronzeguſs jener Zeit erfreute ſich eines bedeutenden Rufes über die Grenzen der apenniniſchen Halbinſel hinaus, und die politiſchen Verhältniſſe, deren Schwerpunkt damals nach der iberiſchen Halbinſel neigten, hatten zur Folge, daſs bedeutende italieniſche Künſtler am ſpaniſchen Hofe durch groſse Aufträge ausgezeichnet und in hohen Ehren gehalten wurden. So haben als Bronzegieſser, für groſse wie für kleine Aufgaben, neben *Cellini* zwei oberitalieniſche Bildhauer, der Paduaner *Leone Leoni* (1509—90) und ſein Sohn *Pompeo Leoni* (geſt. 1610) eine ausgedehnte Thätigkeit für *Karl V.* und *Philipp II.* von Spanien entwickelt. Ihre Bronzeſtatuen und Büſten dieſer Fürſten und ihrer Anverwandten (jetzt im *Muſeo del Prado* in Madrid, in Toledo und in Windſor Caſtle) ſind ernſt und lebenswahr in Haltung und Auffaſſung und zeigen eine ähnliche Freude der Künſtler an reichem Beiwerk und an der Durchführung, wie *Cellini*'s Bronzen; doch haben ſie weniger ſeine goldſchmiedeartige Schärfe und Härte. In Italien kann man am Marmordenkmal des *Giovanni Giacomo de Medici* im Dom zu Mailand und an der impoſanten ſitzenden Bronzefigur des *Vincenzo Gonzaga* über ſeinem Grabmal im Palaſt zu Sabionetta *Leoni*'s Thätigkeit im groſsen kennen lernen.

Die Pflege des Bronzeguſſes, der ſeit der Mitte des XVI. Jahrhunderts allgemein wieder in Aufnahme kam und namentlich in Florenz und Venedig, eine Zeitlang auch in Mailand, Bologna u. ſ. w. durch hervorragende Kräfte zu glänzender Entfaltung gelangte, hat zu einer auſserordentlichen techniſchen Vollendung geführt und auf die Entwickelung der geſamten Plaſtik in Italien noch im Laufe des XVI. Jahrhunderts einen beſtimmenden Einfluſs ausgeübt. Die Schwierigkeit der Arbeit und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Sorgfalt, die auf die Ausführung verwendet werden mufste, führten die Künftler auf ein tieferes Studium der Natur zurück. Zudem mufsten die Bedingungen für eine gute Wirkung der Bronzebildwerke: gefchloffene Kompofition, mafsvolle Bewegung und malerifche Modellierung, auf eine mafsvollere, weniger äufserliche Behandlung der Marmor- und Thonbildwerke zurückwirken.

172. Vorbereitung des Barockftils: *Bologna, Tacca, Porta, Bandinelli* u. A.

Ein anderer wefentlicher Umftand für den Umfchwung, der fich Ende des XVI. Jahrhunderts in der italienifchen Plaftik vorbereitet und allmählich den Barockftil heraufführt, ift das Eindringen fremder Kunft, insbefondere durch niederländifche und fpäter durch franzöfifche Bildhauer, die fich vorübergehend oder dauernd in Italien niederliefsen und hier teilweife eine fehr umfangreiche Thätigkeit ausübten. Der einflufsreichfte unter diefen Künftlern ift der Vlame *Giovanni Bologna* (*Jean Boulogne* aus Douay, 1524—1608), welcher in den letzten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts als Künftler der öffentlichen Plätze, Gärten und Paläfte der *Mediceer* eine reiche Thätigkeit entfaltete . . . In Antwerpen feine künftlerifche Schulung erwerbend, kam *Giovanni Bologna* im Alter von 25 Jahren nach Italien und liefs fich 1553 dauernd in Florenz nieder. Die von ihm gefchaffene Reiterftatue *Cofimo I.* neben dem Palazzo Vecchio auf der Piazza del Granduca (aufgeftellt 1594) ift ein edles und einfaches Werk von fchlichter Haltung, das zu häufiger Nachahmung Veranlaffung war. Es fcheint, als ob die Statue eines feiner beften Werke in Italien geblieben wäre; denn ein zweites Werk in Florenz, die Reiterftatue *Ferdinand I.* auf der Piazza dell' Annunziata, fteht ihm nach, und wo Reiterftatuen nur nach feinen Entwürfen ausgeführt werden, wie die Reiterftatuen *Cofimo I.* auf der Piazza de' Cavalieri und *Ferdinand I.* am Lungarno von Francavilla, da bleiben fie unter dem Durchfchnitt. Für die 1614 auf dem Pont neuf in Paris errichtete Reiterftatue *Heinrich IV.* bildet *Giovanni* das Pferd, das urfprünglich für eine Reiterftatue *Ferdinand*'s, Herzogs von Toscana, beftimmt war und von *Cofimo de' Medici* an die Regentin *Maria de Medici* gefchickt wurde. 1792 wurde die Statue zerftört und fpäter durch eine neue erfetzt. Die Figuren der vier Weltteile an den Ecken des Poftaments wurden in Paris in Bronze gegoffen.

Der Einflufs *Giovanni Bologna*'s auf die künftlerifche Mitwelt war ein fehr bedeutender. Einer feiner hervorragendften Schüler ift *Pietro Tacca* aus Carrara, der in Livorno die Begleitfiguren des Denkmales *Ferdinand I.* am Hafen giefst. Die Marmorftatue ift von *Giovanni Bandini*; fie gibt *Ferdinand* als Grofsmeifter des Stephansritterordens wieder. Am Sockel krümmen fich in Ketten vier Korfaren oder Türken, die *Pietro Tacca* in Bronze gofs und die vortreffliche Arbeiten des lebensvollen Künftlers find, deffen Hauptruhm in Spanien blühte.

Unter dem Einfluffe *Michelangelo*'s fteht der Lombarde *Guglielmo della Porta* (geft. 1577), und aus diefem Einfluffe entfteht fein beftes Denkmal, das Grabmal *Paul III.* im Chor von St. Peter in Rom. In der vornehm und grofs aufgefafsten fitzenden Bronzeftatue des Papftes nicht minder wie in den beiden allegorifchen Begleitfiguren, die Gerechtigkeit und die Klugheit darftellend, laffen fich Anklänge an die *Mediceer*-Gräber *Michelangelo*'s nachweifen. Zu dem Grabmal gehörten zwei weitere Statuen im Palazzo Farnefe. Die Linienführung der Figuren leidet an gleichförmigem Parallelismus der Bewegungen und erreicht nicht entfernt die wirkungsvolle Bewegung der grofsen Florentiner Vorbilder. Gleichwohl find die fpäteren Werke *della Porta*'s unter die befferen der Nachahmer *Michelangelo*'s zu rechnen, und die Papftfigur des Denkmales *Paul III.* wird mit Recht als eine durch Lebens-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fülle und Kraft ausgezeichnete Figur gerühmt, der wenige Bildnisfiguren dieſer Zeit an die Seite zu ſtellen ſind.

Der Florentiner *Baccio Bandinelli* (1493—1560), ein neidiſcher Nebenbuhler *Michelangelo*'s, iſt gleichwohl ein Nachahmer desſelben; er ſchafft die Statue des *Giovanni Medici* auf der Piazza San Lorenzo in Florenz, ein Werk leidlich in der Porträtdarſtellung, aber lau in der Bewegung. Im übrigen »ſteht die kriegeriſche Derbheit im Einklange mit der Erſcheinung und dem Charakter des Mannes« (*Bode*); dieſer Einklang iſt demnach als eine wertvolle Eigenſchaft beſonders hervorzuheben. Von geringerer künſtleriſcher Bedeutung ſind die Begleitfiguren der Grabmäler *Leo X.* und *Clemens VII.* im Chor der Kirche Santa Maria ſopra Minerva in Rom. Von ihm iſt auch die Koloſſalgruppe *Herkules* und *Cacus* vor dem Palazzo vecchio in Florenz. In der gleichen Kirche führte *Giacomo della Porta* die Grabdenkmäler der *Capella Aldobrandini* aus. *Vincenzo Danti* (1530—67) fertigt die Statue des Papſtes *Julius III.* beim Dom von Perugia an und folgt in ihrer Formgebung dem Zuge der römiſchen Malerſchule.

In die Thätigkeit des als Architekt bedeutenderen *Bartolommeo Ammanati* (1511—92) als Bildhauer fallen die Grabmäler zweier Nepoten des Papſtes *Julius III.* im Querſchiff von San Pietro in Montorio zu Rom; die begleitenden Niſchenfiguren ſtellen die Religion und die Gerechtigkeit dar und ſind von *Michelangelo* abhängig. Er arbeitet noch das Mauſoleum der Verwandten *Gregor XIII.* im Campo Santo zu Piſa und das Grabmal des Juriſten *Mantova Benavides* in den Eremitani zu Padua. In den ſpäteren Arbeiten verfällt *Ammanati* mehr und mehr der Allegorie.

173. Triumphbogen.

In dieſer prachtliebenden Zeit kommt neben den zahlreichen Grabdenkmälern und den Reiterſtatuen auch der Triumphbogen wieder zu einigem Rechte, wenn auch auſser dem Bogen in Neapel von monumentalen Geſtaltungen nicht geſprochen werden kann. Freilich bleibt der Bogen nicht ohne gelegentlichen Widerſpruch. Nach *Leo X.* Tode 1521 wird *Adrian VI.*, ein alter flandriſcher Biſchof von beſcheidener nordiſcher Art, zum Papſte gewählt. Die Triumphbogen, die man ihm zu ſeinem Einzuge anbietet, lehnte er als heidniſche Ehrenbezeigungen ab. Dieſe Fälle aber ſind ſehr vereinzelt; thatſächlich ſpielen bei groſsen feſtlichen Veranſtaltungen die Triumphbogen eine ſo bedeutende Rolle, daſs im Vordergrunde des Intereſſes ſtehende Künſtler mit der Aufgabe betraut werden, Entwürfe für dieſe Eintagswerke anzufertigen. *Luigi Cardi* in Rom (1559—1613) entwirft Triumphbogen für die Feſte bei der Hochzeit der *Maria von Medici* mit König *Heinrich IV.* von Frankreich (1600) und liefert auch die Zeichnung zum Sockel der Statue *Heinrich IV.* in Paris. *Donato Froſini* errichtet beim Einzug des Papſtes *Paul V.* in Rom (1605) auf dem Kapitol einen ſtreng und edel gezeichneten Triumphbogen. An der gleichen Stelle errichtet der Herzog von Parma Triumphbogen für die Umzüge der Päpſte *Clemens X.* (1670) und *Alexander VIII.* (1689), »groſsartige, etwas ſchwere und in reichem Umriſſe ſich aufbauende Werke in echt architektoniſcher Haltung« (*Gurlitt*). Dieſe wenigen Beiſpiele könnten noch durch zahlreiche andere ergänzt werden. Da aber bleibende Geſtaltungen, wie es ſcheint, aus ihnen nicht hervorgingen, ſo genüge dieſe kurze Erwähnung. —

174. Barockſtil.

Die Denkmäler des italieniſchen Barock, der Zeit etwa um 1630—1780, ſtehen unter dem Einfluſs der dieſe Periode beherrſchenden Geſamtſtimmung der Plaſtik. Das maleriſche Prinzip iſt auch bei ihnen ſo ſehr das beſtimmende Geſetz, daſs *Ilg* mit Recht ſagen konnte, die Plaſtik ſei eine Sklavin der Malerei geworden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und gefalle ſich im Anſtreben von Effekten, im Ausdruck heftiger Leidenſchaften, in übertriebenen Bewegungen oder in zierlicher Grazie[71]). »Nicht mehr die abgeſchloſſene Wirkung des Bildwerkes an ſich, ſondern die maleriſche Zuſammenwirkung desſelben mit der Architektur und gelegentlich auch mit der Landſchaft wird von den Künſtlern in ſo rückſichtsloſer Weiſe angeſtrebt, daſs das einzelne Bildwerk, aus ſeinem Zuſammenhange herausgelöſt, meiſt als Karikatur erſcheint. Dieſe unplaſtiſche Auffaſſung der Skulptur iſt aber nicht etwa die Folge und bewirkt auch keineswegs ein Zurücktreten der plaſtiſchen Thätigkeit in Italien; vielmehr iſt die Zahl der Bildhauer, unter dieſen hochbegabte, eine ſehr groſse, und der Umfang ihrer Werke wie die Pracht des Materials ſind ſo auſserordentlich, daſs keine andere Zeit darin mit dem Barock wetteifern kann. In bewuſstem Gegenſatz zur Hochrenaiſſance und ihrer manieriſtiſchen Ausartung erſtrebt die Barockplaſtik wieder eine treue Wiedergabe der Natur; aber dieſer Naturalismus iſt ganz eigener Art . . . Das dramatiſche Prinzip der Zeit, das unplaſtiſche Beſtreben, ſelbſt die Einzelfigur im Moment der Handlung in ihrer Bethätigung der inneren Erregung darzuſtellen, muſste von vornherein zu einer ſtarken Uebertreibung der Formen führen . . . Die Männlichkeit wird zur karikierten Schauſtellung der Muskeln; die weibliche Schönheit wird in üppiger Fleiſchesfülle geſucht . . . Die Gewandung wird nach rein maleriſchen Prinzipien belebt, und in ihren tiefen, oft wie vom Winde aufgebauſchten Falten wird auf den Körper darunter keine Rückſicht mehr genommen. Dafür thut ſich der Realismus etwas darauf zu gute, die Stofflichkeit der Gewänder mit gröſster Bravour wiederzugeben, ſowohl in Stärke und Fältelung, wie in Glanz und Muſterung, gelegentlich auch in der Färbung, für die dann verſchiedene Materiale gewählt werden . . . Die Grabmonumente werden zu prunkvollen Aufführungen, bei denen unverſtändliche allegoriſche Geſtalten den Jammer über den Tod, den Triumph über die irdiſche Vergänglichkeit oder die Verherrlichung des Verſtorbenen zum Ausdruck bringen ſollen. Dieſe groſsen Grabmäler . . . erſcheinen in der Geſamtwirkung ihrer Gruppen und Einzelfiguren wie rieſige, maleriſche Hochreliefs . . . Mit groſsem Erfolge pflegen die Künſtler dieſer Zeit die Porträtdarſtellung; die Porträtbüſten, gelegentlich auch die Statuen, verbinden treffende Lebenswahrheit mit maleriſcher Breite der Anordnung und vornehmer Grandezza der Auffaſſung[72]) . . .«

175. *Bernini.*

Der groſse, ſowohl die Bildnerei wie die Architektur umfaſſende, die Kunſt ſeiner Zeit völlig beherrſchende Künſtler des Barockzeitalters iſt der Neapolitaner *Lorenzo Bernini* (1598—1680). Auf den Umſtand, daſs er Neapolitaner iſt, darf man beſonders hinweiſen; denn das feurige, überkochende ſüdliche Temperament kommt in ſeinen Werken allenthalben zum Durchbruch. Der Hauptort ſeiner Thätigkeit und ſeitdem der eigentliche Mittelpunkt der Kunſt des Barock iſt Rom. Doch nicht hier allein entwickelt ſie ſich; die Barockkunſt iſt über ganz Italien verbreitet und erzeugt überall zahlreiche Denkmäler, deren Charakter der der übertriebenen Form und der überſchäumenden Empfindung iſt. Dazu kommt, daſs dieſer Charakter auch nicht einmal mehr ein national italieniſcher bleibt; denn er wird durch die zahlreichen niederländiſchen und franzöſiſchen Bildhauer, die namentlich in Rom vorübergehend oder dauernd thätig waren: die *Duquesnoy* (in Italien unter dem Namen *Fiammingo* bekannt), *Puget*, *Houdon*, *Legros* u. ſ. f., mit einer Reihe fremder Elemente verſetzt. Aber obgleich die meiſten dieſer Künſtler neben den gleichzeitigen Italienern maſs-

[71]) Siehe: Ilg, A., Fiſcher von Erlach etc. Wien 1895. S. 48.
[72]) Siehe: Bode, a. a. O.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

voller, in ihrem Naturalismus naiver und gesunder erscheinen, ist doch eine Milderung der Wucherung nicht bemerkbar. Der Meister derselben bleibt *Bernini* (1598—1680). Er schafft und umgibt mit heroischem Pathos die beiden Reiterstatuen *Konstantin's* und *Karl des Grosen* im Vorraum zu St. Peter. Zur Steigerung des malerischen Eindruckes seiner Werke weist er der Gewandung eine so bedeutende Rolle zu, dass der Charakter der dargestellten Persönlichkeit dadurch in den Hintergrund tritt. Die Bewegung des Körpers ist nur dazu da, dem Gewande eine interessante Lage und Form abzugewinnen. Dies kommt namentlich bei seinen Porträtfiguren, z. B. den Papststatuen *Urban VIII.*[73]) und *Alexander VII.* in St. Peter zu Rom zum Ausdruck. Die verschiedene Behandlung des schwerbrüchigen Purpurs, des gestickten Palliums, der feinfaltigen Alba, der Glanzstoffe der Aermel und der Tunika und sogar bei anderen Werken der durchbrochenen Spitzen und Säume, also die Wiedergabe des Stofflichen ist meisterhaft. Die breite Bedeutung der Allegorie ist auch aus diesen Grabmälern zu erkennen. In beiden Fällen tritt der Tod als Skelett auf; in beiden Fällen begleiten allegorische Figuren den Aufbau des Grabdenkmales. *Urban VIII.* errichtete der Gräfin *Mathildis* in St. Peter ein Grabmal und übertrug es *Bernini*, der es auch selbst ausführte. Auch die Statue dieser Gräfin ist ein Beispiel für die hervorragende stoffliche Behandlung der Werke des Meisters. Für *Karl I.* von England arbeitete er dessen Büste; in Frankreich, wohin ihn schon Kardinal *Mazarin* berufen wollte, *Colbert* aber erst 1665 thatsächlich berief, arbeitete er die Büste *Louis XIV.* im Louvre. Hier verbreitete sich sein Ruhm in weitem Umfange.

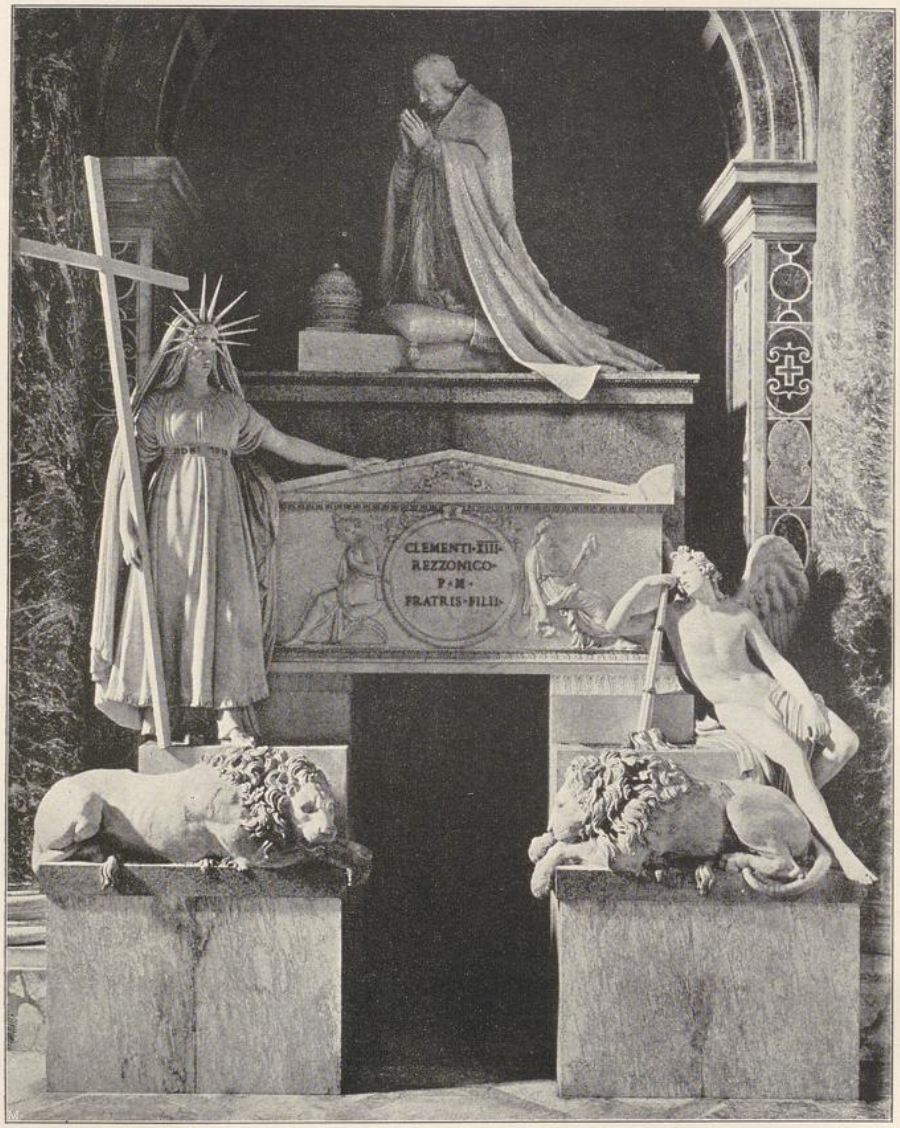
176. Nachfolger *Bernini's*.

Auf das nördliche Italien scheint *Bernini* weniger Einfluss ausgeübt zu haben, wie auf das Ausland, wenn auch die allgemeine Zeitstimmung hierher ihre Wellen schlug. Noch in der nachberninischen Zeit wurden die venetianischen Wandgrabmäler fortgesetzt, natürlich mit allen Auswüchsen dieser nach leerer Wirkung strebenden Kunst und Zeit. Zu den besseren der Werke gehört das Mausoleum des Dogen *Valier* in Santi Giovanni e Paolo von *Baratta*, ein Wandgrab in zwei Ordnungen, mit einer bemerkenswerten Statue einer Dogaressa im vollen Kostüm der Zeit. Dagegen zeigt das Grabmal des 1669 gestorbenen Dogen *Pesaro* in den Frari in den schwarzen Atlanten mit zerrissenen Hosen, durch welche der weisse Marmor durchkommt, die ganze Verwilderung und Gedankenarmut der Zeit. Als ein massvoller Nachfolger *Bernini's* und in seinem Sinne errichtet *Alessandro Algardi* (1598—1654) in St. Peter zu Rom das Prachtgrab *Leo XI.* Von *Francesco Mocchi* (gest. 1646) stammen die bronzenen Reiterdenkmäler des *Alessandro* und des *Ranucio Farnese* auf dem grosen Platze zu Piacenza (1625), in ihrer idealen Gewandung und übertriebenen Bewegung von der Art des *Bernini* abhängig. *Camillo Rusconi* errichtet lange nach des Papstes Tode (1723) das Grabmal *Gregor XIII.*; als ein Prachtstück bernineskер allegorischer Bildungen entsteht die unter *Foggini's* Leitung ausgestaltete und 1692 vollendete Capella *Feroni* in Santa Annunziata zu Florenz. Aus rein symmetrischen Gründen zeigt das Grabmal zwei Sarkophage statt eines; an dem einen sitzen die Treue mit dem bronzenen Porträtmedaillon und die Schiffahrt, am anderen die Abundantia maritima und der Gedanke, letzterer als ein nackter Alter mit Büchern personifiziert. Ueber den Sarkophagen stehen der heil. *Franciscus* und der heil. *Dominicus*; unter dem Kuppelrand schweben Engel und in der Kuppel Putten.

Es kann nicht besonders auffallen und ist in der natürlichen Entwickelung

[73]) Abgebildet in: Ebe, G., Spätrenaissance und 1. Barockperiode. Bd. II. Berlin 1897. Taf. 20.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Denkmal *Clemens XIII.* in *St. Peter* zu Rom.

Bildh.: *Antonio Canova.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

jeder menſchlichen Bewegung begründet, daſs die beſondere Eigenart der berniniſchen Kunſt zu übertriebenen Nachahmungen führte, die ihrerſeits wieder eine heilſame Reaktion in der Kunſt zur Folge hatten. So kam es, daſs auch die *Berniniſche* Richtung und Schule ſich auslebten. Noch zu Lebzeiten des Meiſters, ſchon um die Zeit von 1670—80 trat unter den römiſchen Künſtlern ein Beſtreben zur Rückkehr zu gröſserer Einfachheit und Schlichtheit der Auffaſſung zu Tage, welche in Gegenſatz trat zu der ſpielenden Art, welche die Kunſt der Spätrenaiſſance in Italien angenommen hatte. Dieſes ſpielende Weſen ging einerſeits von der unnatürlichen Steigerung des Gefühlsausdruckes, andererſeits aber auch vom Kunſtgewerbe aus; die Kunſttiſchlerei, die Galanteriearbeit, die tauſend Kunſtſtücke, die man im kleinen unternahm und deren Ausführung mit dem ganzen Ernſt einer rückläufigen Zeit beobachtet wurde, die Art der Elfenbeindrechslerei u. ſ. w. traten an die Stelle der groſsen Auffaſſung in der Zeit nach den Stürmen und Zwiſchenfällen, die der dreiſsigjährige Krieg in allen Ländern im Gefolge hatte. Ausſprüche wie die von *Juvara:* »Vergeſſet alles, was Ihr gelernt habt!« und »Man kann in der Einfachheit nicht zu weit gehen!« waren die Grundſtimmung der Künſtler des damaligen Rom. Der Architekt Cavaliere *Gianbattiſta Contini,* zu jener Zeit Präſident der Akademie, ſchilt die Karoſſenmacher, Ebeniſten und Tiſchler, »die zahlloſe kleine Bogen, ungeſtalte Säulen, Drei-, Sechs- und Achtecke lieben, und ſpricht daher von dem *Disgraziatello*, dem *Papagalluccio* und *Architettuzzolo* ſolcher Kindereien, demgegenüber es notwendig ſei, wieder an die *Sodezza, Grandioſità, Maeſtà* und *Signoria* der Baukunſt zu denken«[74]). Solche Kräfte wirkten auch auf anderen Gebieten und bereiteten den Boden für die Auffaſſungen eines *Oeſer, Winckelmann, Leſſing* u. ſ. w. vor; denn die Beſtrebungen blieben nicht auf Rom und Italien beſchränkt. *Raffael* und die Antike waren die ausgegebene Loſung; durch Ueberlegung ging man wieder auf ſie zurück. Die Theoretiker der Renaiſſance, die Werke von *Scamozzi, Palladio, Serlio, Ligorio, Donato, Vignola,* von den Alten der Theoretiker *Vitruv*, wurden wieder hervorgeholt als Heilmittel gegen eine Kunſt, die ſich ſo ſehr im Maleriſchen und in billigen und abſichtlichen Wirkungen verloren hatte, daſs von einer ernſten, geſchweige denn groſsen Wirkung nicht mehr geſprochen werden konnte.

177. Rückkehr zur Einfachheit.

Auf unſerem Gebiete that ſich dieſe Bewegung kund bei einem Künſtler, der 1757 im Treviſaniſchen, in Poſſagno, geboren wurde, bei *Antonio Canova* (1757—1822), in welchem ſich die italieniſche Kunſt noch einmal zu einer letzten groſsen Leiſtung zuſammennimmt. Sein Name pflegt mit der Wiedergeburt der Kunſt am Ausgang des XVIII. Jahrhunderts zuſammen genannt zu werden, und es iſt kein Zweifel darüber möglich: eine entſchiedene Abwendung von der *Bernini*'ſchen Kunſt bedeuten die Arbeiten *Canova*'s. Er gehört mit *David* zu der Gruppe der Wiederbegünſtiger des klaſſiſchen Altertums; doch iſt ſeine Scheidung von der vorausgegangenen Barockkunſt keineswegs eine reinliche, eine Thatſache, die aber ein Umſtand zu ſeinen Gunſten geworden iſt; denn ſie brachte Wärme und Empfindung in die ſonſt kühlen Arbeiten in klaſſiſchem Geiſte dieſer Zeit. In ſeinen Grabmälern bezeugte er monumentalen Sinn. In Santi Apoſtoli in Rom errichtete er 1782 das Grabmal *Clemens XIII.,* wobei er allerdings die ſchon durch *Bernini* getroffene Anordnung der hoch ſitzenden Papſtfigur und zu beiden Seiten die Allegorien der Unſchuld und der Mäſsigkeit wiederholte. In St. Peter zu Rom errichtete er 1792 das Grabmal *Clemens XIV.*; es iſt durch die ſchöne Geſtalt des Papſtes gekrönt, ein

178. *Canova.*

[74]) Siehe: Ilg, a. a. O., S. 62.

mächtiger Löwe ist Grabeswächter; eine Allegorie der Religion ist Begleitfigur und ein schlafender Genius mit der umgekehrten Fackel das Symbol des Todes. Das Grabmal der Erzherzogin *Maria Christina* in der Augustinerkirche zu Wien geht auf malerische Grundzüge zurück. In Santa Croce zu Florenz errichtet er das Denkmal *Alfieri*'s mit der trauernden Italia, in Santa Maria dei Frari zu Venedig das Denkmal *Tizian*'s, das dann sein eigenes wurde, in der Apostelkirche zu Rom das Denkmal *Volpato*'s. Seine künstlerische Beurteilung ist eine verschiedene, je nachdem man ihn seinen Vorläufern der *Bernini*'schen Schule oder seinen Nachahmern gegenüberstellt. Ersteren gegenüber erscheint er kalt, seelenlos, formalistisch, letzteren gegenüber immer noch mit Temperament und malerischem Gefühl begabt, wie das Denkmal in Wien bezeugt. Jedenfalls ist er eine interessante Erscheinung am Ausgang der Denkmalbewegung der Spätrenaissance in Italien. Und wenn *Bode* meint, in der schroffen Reaktion gegen die völlig unplastische Empfindung des Barocks (über die man aber doch wohl auch anderer Meinung sein kann) sei *Canova* zwar in eine nüchterne und phrasenhafte Nachahmung der Antike gefallen, die noch inhaltloser und unwahrer sei, als die phrasenhaftesten Skulpturen des Barock, so geht dieses scharfe Urteil unzweifelhaft zu weit. Neben dem Verdienst, »die plastische Kunst wieder in ihre eigentliche Bahn eingelenkt« zu haben, steht doch auch der Wiedergewinn seelischer Empfindung, und das ist immerhin ein Fortschritt.

179. Denkmäler auf Malta.

Die italienische Denkmalkunst aufserhalb des Landes zu verfolgen, unternehmen wir nur bei Spanien. Hier sei nur noch kurz eine Insel mit unmittelbarer Uebertragung erwähnt: die Insel Malta. Die Renaissance- und die Barockkunst pflanzten sich auch hierher fort und erzeugten eine Reihe beachtenswerter Werke. Die Ritter des Malteserordens verwendeten ihre reichen Einkünfte zur Schaffung einer architektonischen Pracht, welche namentlich in der St. John's Cathedral zu Valletta zum Ausdruck kommt. Dort wurden die Grofsmeister des Ordens nach ihrem Hinscheiden durch Wandgrabmäler ausgezeichnet, zu welchen die kostbarsten Materialien verwendet wurden. Daneben ist die Kirche mit mehreren Hunderten von Steinplatten für die Grabmäler der Ordensritter geschmückt, aus verschiedenfarbigem Marmor bestehend und mit Wappen geziert. Anzuführen sind die barocken, mehr malerischen als streng architektonischen Grabmäler der Grofsmeister *De Lascaris* (1636—57) und *de Paule* (1625—36) in der Michaelskapelle der genannten Kathedrale. Es sind Büstendenkmäler vor reich gegliederten Nischen zu beiden Seiten eines Durchganges, oberhalb desselben durch einen allegorischen plastischen Fries verbunden[75]). Künstlerisch bedeutender wie auch bedeutender in der architektonischen Anlage ist das Denkmal des Grofsmeisters *Carafa* (1680—90) in der Katharinenkapelle. Es entspricht den ähnlichen italienischen Denkmälern und zeigt in einer Säulenarchitektur die hochgestellte Bronzebüste des Grofsmeisters, zu ihren beiden Seiten lebhaft bewegte Putti. Die Büste ist trefflich modelliert, das Denkmal reich im Eindruck. —

180. Neuzeit.

Damit sei die italienische Denkmalkunst bis zum Ausgange der Spätrenaissance verlassen. Hinsichtlich ihres allgemeinen Charakters, wie er sich aus den politischen und Kulturströmungen ableiten läfst, tritt sie in einen gewissen Gegensatz zur Denkmalkunst der Neuzeit. Sind in der Vergangenheit der Individualismus, das hoch-

[75]) Siehe: *Builder*, 20. Nov. 1897.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gesteigerte Selbstgefühl, das Ruhmbedürfnis die treibende Kraft, welche die Denkmäler selbst auf eigene Anordnung des Geehrten entstehen läßt, tritt also das politische Moment gegen die Gründe des Individualismus zurück, so wenden sich die Verhältnisse in der Neuzeit im Sinne der politischen Einwirkung. Dies ist verständlich genug, wenn man den Lauf der Dinge betrachtet, wie er sich nach dem Niedergang der zahlreichen einst blühenden Gemeinwesen der apenninischen Halbinsel entwickelt hat. Wir sehen hier dieselbe Erscheinung, wie sie in anderen Ländern, die sich in der neuesten Zeit zu einer politischen Neugestaltung durchgerungen haben und in welchen das Denkmal der politischen Geschichte folgt, beobachtet werden kann. Die Entdeckung und Kolonisation Amerikas war der Untergang des einstmals so blühenden Staatengefüges. Spanien, welches die Fremdherrschaft über Italien ausübte, that nichts, das Land zu heben, und auch als nach dem spanischen Erbfolgekriege Oesterreich die herrschende Macht auf der apenninischen Halbinsel wurde, konnte der fortschreitende Niedergang nicht aufgehalten werden. Die aus den Einflüssen der französischen Revolution des Endes des XVIII. Jahrhunderts hervorgegangenen republikanischen Bildungen und die Napoleonischen Umwandelungen derselben zu einem italienischen Königreiche hatten das italienische Volk so wenig beschäftigt, dass dasselbe selbst nach den italienischen Neugestaltungen nach dem Sturze *Napoleon*'s zur Beteiligung an der Gestaltung seiner ferneren Geschicke nicht berufen wurde. Im Gegenteil wurde das Volk Jahrzehnte hindurch unter einem polizeilichen Ueberwachungssystem gehalten, welches dasselbe aber zu seinem Bewusstsein aufrüttelte. Die spanische Revolution von 1820 entsandte ihre Wellen nach Neapel; in Sardinien und in der Lombardei fanden Erhebungen statt; das Volk sträubte sich gegen die Fremdherrschaft und liefs sich durch den Dichter *Silvio Pellico* begeistern. Die Pariser Julirevolution brachte eine weitere Entwickelung der liberalen Gedanken, und es zeigten sich die Regungen zur Bildung eines geeinigten Italien, zunächst durch die Bildung der geheimen Verbindung des Jungen Italien. Nun kamen die Kämpfe des Jahres 1848 gegen Oesterreich; *Karl Albert* von Sardinien wird als das Schwert Italiens (*Spada d'Italia*) begrüfst, und es festigt sich der Gedanke einer Einigung Italiens aus eigener Kraft (*Italia farà da sè*). In Mailand, in dem industriellen Herzen von Oberitalien, in welchem nicht nur die nationale Arbeit kräftiger pulsiert als sonstwo in Italien, sondern auch die nationalen Leidenschaften heftiger und heifser lodern, hier, wo alles seinen Widerhall findet, was Italien bewegt, hier zeigte sich in den *Cinque Giornate* des Jahres 1848, was das Volk ersehnte und wie es sich in der Frühlingsrevolution in einen Freiheitstaumel hineingelebt hatte, den *Radetzky* nur mühsam zerstören konnte. Die Erinnerung an jene Tage politisch-nationaler Erhebung ist durch das Denkmal der *Cinque Giornate*, den Obelisken des Bildhauers *Giuseppi Grandi* (gest. 1894), der im Todesjahre des Künstlers vollendet wurde, festgehalten.

Die wiederholten Ausbrüche des Nationalwillens und ihre Bekämpfung hatten eine solche Klärung der Ansichten herbeigeführt, dass man in den fünfziger Jahren zu der Ansicht kam, dass die Einigung Italiens nur unter Führung eines Staates möglich und das Königreich die aus den Verhältnissen heraus gebotene Staatsform sei. Dieser Staat war Sardinien; er besafs die Verfassung, eine freie Presse, Gewissens- und Handelsfreiheit, Vereinsrecht und Volksbildung; er stand an der Spitze der geistigen Kultur des Italiens der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts. *Cavour* greift nun in die Geschicke Italiens ein; es folgt der italienische Krieg von 1859,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

es werden die Schlachten von Magenta und Solferino geſchlagen. Im Frieden von Villafranca fällt die Lombardei an Sardinien; es finden die Einverleibungen kleinerer Gemeinweſen wie Parma, Modena und der Romagna ſtatt; bald fällt auch das Königreich beider Sizilien, und 1861 war nach einer Reihe kriegeriſcher Erfolge die Einheit Italiens bis auf Rom und Venedig geſchaffen. Am 18. Februar 1861 verſammelte ſich in Turin das erſte italieniſche Parlament, und am 14. März 1861 nahm *Viktor Emanuel* den Titel König an. Die lombardiſch-venetianiſche Frage wurde im Krieg von 1866 gelöſt; an die römiſche Frage ging ſchon 1862 *Garibaldi;* ſie ſollte aber erſt 1870 gelöſt werden, als Frankreich durch ſeinen Krieg mit Deutſchland und ſeine Niederlage den römiſchen Kirchenſtaat nicht mehr ſchützen konnte. Am 2. Juli 1871 hielt *Viktor Emanuel* ſeinen Einzug in Rom und erwiderte den ihn begrüſsenden Munizipien die Worte, die an ſeinem Turiner Denkmal verewigt ſind: »*Ci ſiamo e ci reſteremo!*«

181. Denkmalbewegung für *Viktor Emanuel.*

In fünf Luſtren etwa ſpielte ſich das eigentliche moderne Heldenzeitalter Italiens, ſeine Einigung zum Königreiche, ab. *Viktor Emanuel, Cavour, Garibaldi, Minghetti* u. ſ. w. ſind die Staatsmänner und Heerführer, die von der Geſchichte hell beleuchtet werden. Ihnen erſtehen allerorten Denkmäler, und neben ihnen erinnert ſich die Kulturgeſchichte der italieniſchen Geiſtesheroen der anderen Gebiete; die nationalen Tendenzen kommen zum Durchbruch, und die Plätze und Anlagen der italieniſchen Städte bevölkern ſich mit einem unabſehbaren Heere von Statuen und unperſönlichen Denkmälern. Die merkwürdige Wahrnehmung eines verſtärkten Rückblickes in die nationale Vergangenheit, das Sichbeſinnen auf hiſtoriſche und altruiſtiſche Pflichten iſt erklärlicherweiſe bei den Staaten am meiſten hervorgetreten, welche bei der gewaltigen Staatenumbildung des ſechſten und ſiebenten Jahrzehnts unſeres Jahrhunderts am meiſten beteiligt waren: in Italien, Frankreich und Deutſchland, und als nach wenigen Jahren der Sammlung, nach der Unruhe der aufreibenden Kämpfe und nach der ſtaatlichen Ordnung der inneren Angelegenheiten, die Völker ſich der Erinnerung hingeben konnten, zu welcher ſie durch das Hinſcheiden der leitenden Männer veranlaſst wurden, da ſproſsten allerorten die Denkmäler der Könige, der Heerführer, die allegoriſchen Erinnerungszeichen der Einigung, die pietätvollen Denkmäler perſönlicher Aufopferung auf und gaben dem Volke eine ſteinerne und eherne Geſchichte. So ſchreitet Italien nach dem Tode des Königs *Viktor Emanuel* (9. Januar 1878) dazu, ihm in allen gröſseren Städten des Landes Denkmäler zu ſetzen, nachdem man ſeine ſterblichen Ueberreſte im Pantheon in Rom beigeſetzt und damit an die altrömiſche Tradition angeknüpft hatte. Für das Denkmal in Rom, in gröſstem Umfange geplant, ward 1881 ein internationaler Wettbewerb erlaſſen, deſſen Beſtimmung es lediglich war, geeignete Gedanken zu einem Denkmale ohne Rückſicht auf ſeinen Standort hervorzurufen. Das Ergebnis des Wettbewerbes war ein ſolches, daſs man der Anſicht wurde, »daſs eine Gruppe, eine Reiterſtatue, eine Säule, ein Bogen allein in keiner Weiſe der gewünſchten Gröſse des neuen, des italieniſchen Rom entſpräche; denn wie in den Ruinen des Koloſſeums und der Kaiſerpaläſte die ſichtbaren Zeichen einer verſchwundenen Ziviliſation, einer zerſtörten Welt mit all ihrer Glorie, ihren Tugenden und Gebrechen zu finden ſei und die Gröſse der Roma antica gegenüber San Pietro für ſich allein die Geſchichte der Macht und Gewalt und des Glanzes des Papſttumes predige, ſo könne und dürfe das italieniſche Rom nicht weniger lehren. Das Denkmal ſolle die Gelegenheit und Urſache zu einer groſsen Kundgebung der gegenwär-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tigen nationalen Ziviliſation ſein, ein Kind ſeiner Zeit, das künftigen Geſchlechtern den hiſtoriſchen Moment offenbart, in dem es gebildet, und mit ihm die Bedürfniſſe, das Streben, die Richtung der Ziviliſation, von welcher es die Frucht. Mit *Viktor Emanuel* ſei eine neue Ordnung der Dinge eingetreten; eine Aera verſtändigen Handelns, moraliſcher Erneuerung, eine Zeit der Thätigkeit beginne, und nicht genüge die Aufnahme in das Regiſter der europäiſchen Nationen, vielmehr wäre es thunlich, eine Probe davon zu geben, daſs Italien lebe und nicht tot geboren ſei. Wüſsten aber die heutigen Künſtler nichts Anderes und nichts Beſſeres herzuſtellen, als die Vorfahren gemacht, ſo ſeien ſie nichts mehr als Schatten von dieſen und hätten kein eigenes Leben«[76]). Man gelangte nach dieſen Erwägungen ſchlieſslich zu der Forderung der Schöpfung eines architektoniſchen Baues oder einer Baugruppe, in welcher der bildneriſche Teil als begleitende und erklärende Erſcheinung aufzutreten hätte. Man gelangte zu dieſer Forderung aus dem Ergebnis des Wettbewerbes, der auf der einen Seite ebenſoſehr von den Einflüſſen der ſpielenden italieniſchen Kleinplaſtik durchſetzt war, wie er andererſeits in den architektoniſchen Entwürfen bedeutungsvolle und der Gröſse der Aufgabe entſprechende Gedanken gezeitigt hatte. In letzterer Beziehung ſei nur an die Entwürfe von *Bruno Schmitz*, *Nénot*, *Piacentini* und *Ferrari*, *Paul Otto*, *Carlo Ferrario* und *Auguſto Guidini*, *Giambattiſta Trabucco* u. ſ. w. erinnert. Die Entwürfe von Triumphbogen, Triumphalforen, von tempelartigen Gebäudegruppen, von Ruhmeshallen, Mauſoleen, Siegesſäulen u. ſ. w. ſtanden bei vielem Unmöglichen in künſtleriſcher Beziehung weit höher und boten einen gröſseren Phantaſiereichtum dar, als die plaſtiſchen Werke, die in das gewohnte Gewand — Piedeſtal mit Reiterſtatue, Piedeſtal mit ſtehender Figur und vier oder mehr bald ſitzenden, bald ſtehenden Allegorien zur Seite — ſich kleidenden Arbeiten, die in dem aus einer überreizten Phantaſie des Bildhauers *Ximenes Gallori* in Florenz entſtandenen Entwurf ihren unmöglichen Gipfelpunkt fanden, der aber bezeichnend für einen Teil des bildneriſchen künſtleriſchen Schaffens des heutigen Italien iſt.

Dem allgemeinen Wettbewerb folgte noch im Jahre 1882 die Ausſchreibung eines zweiten, welcher die Errichtung eines Denkmales für *Viktor Emanuel* hinter der Piazza Venezia in Rom, an dem Hügelabhang vor Santa Maria in Aracoeli zum Ziel hatte. Als Motiv des Denkmales waren gefordert die Reiterſtatue *Viktor Emanuel*'s in Bronze, ein architektoniſcher Hintergrund als Portikus, Loggia u. ſ. w. und eine bis zur 27 m betragenden Höhe der Standfläche des eigentlichen Denkmales emporführende monumentale Treppenanlage. Aus ihm gingen in erſter Linie *Giuſeppe Sacconi*, *Manfredo Manfredi* und *Bruno Schmitz* als Sieger hervor. *Sacconi*'s Entwurf iſt in langſamer Ausführung begriffen. Seine Formenſprache hat weniger italieniſchen als franzöſiſchen Charakter. Die Traditionen der *École des Beaux-Arts* in Paris laſſen ſich allenthalben, ſelbſt in den Einzelheiten, erkennen. Vielleicht wird im bildneriſchen Teile der Anlage der italieniſche Charakter überwiegen, wie er ohne Frage das charakteriſtiſche Merkmal der meiſten der *Viktor-Emanuel*-Denkmäler der groſsen Provinzialſtädte iſt. Venedig, Mailand, Florenz, Turin, Genua, Neapel u. ſ. w. beeilten ſich, dem Einiger Italiens den Tribut der Dankbarkeit zu entrichten. Der gemeinſame Zug aller dieſer Denkmäler iſt eine beinahe gleichwertige Verbindung des Verismo, des Naturalismus mit der Entfaltung dekorativer Pracht. Der Einfluſs *Canova*'s und *Thorwaldſen*'s auf die italieniſche Plaſtik, die Aufnahme einer tiefer

[76]) Siehe: Deutſche Bauz. 1882, S. 89 f.

aufgefafsten Antike, ihre Umkleidung mit der Wärme des Lebens und der Leidenfchaften nach einer Periode des kalten Formalismus ftanden der Weiterentwickelung zum Verismo nicht feindlich gegenüber, fondern bahnten ihn an. *Fedi*, *Dupré* find Vertreter einer vorangehenden, *Monteverde*, *Barbella*, *Biondi*, *Cofta* u. f. w. einer weitergehenden Periode. Die ungemeine Ausbreitung der Denkmalplaftik der Friedhöfe liefs die Kleinarbeit fich entwickeln und ift die Urfache gewefen, dafs auf die Technik des Marmors und der Bronze, auf die naturwahre Wiedergabe des Beiwerkes, kurzum auf das Nebenfächliche und auf das Auffallende mehr Wert gelegt wurde und wird, wie auf die Gefamthaltung des Denkmales. Wenn ich fage, der moderne italienifche Bildhauer ift Kleinkünftler, ift von feinem Blute beherrfcht, das ihn leicht zu aufsergewöhnlichen Bildungen verführt, fo laffe ich Ausnahmen wohl beftehen; aber wer das neueffe der gröfseren italienifchen Denkmäler, das *Viktor-Emanuel*-Denkmal in Turin, betrachtet, deffen Entwurf aus einem Wettbewerb hervorgegangen ift, wird die genannten Eigenfchaften vereinigt finden. Stellte man im Altertum eine Statue auf eine hohe Säule, um fie möglichft wenig erkennen zu können, fo wählte *Cofta* für fein Denkmal einen Sockel von vier gekuppelten dorifchen Säulen, legte darüber ein fchweres Gebälke, breitete über diefes einen nach allen Seiten herunterhängenden Teppich aus Bronze und ftellte auf die fo gefchaffene dicke Endigung des Poftaments die unterfetzte Geftalt des Königs. Es ift kaum zu verftehen, wie es möglich ift, gegen fo viele einfache künftlerifche Grundgefühle zu handeln, wenn man nicht das abfichtliche Heraustreten, das Auffallen um jeden Preis als Urfache annimmt.

182. Denkmäler in Rom.

Diefe Charakteriftik liefse fich bei der grofsen Mehrzahl der neueren Denkmäler Italiens wiederholen. Sie haftet z. B. auch den *Garibaldi*-Denkmälern an, die in Rom, in Mailand u. f. w. errichtet wurden. Das grofse römifche Denkmal *Garibaldi*'s wurde 1895 an der Paffegiata Margherita am Janikulum enthüllt und ift ein Werk von *Gallori*. Im übrigen ift Rom nicht eben die reichfte Denkmälerftadt des modernen Italien. Es erhält 1883 durch *Rofa* ein Denkmal der Brüder *Cairoli* auf der Terraffe des Monte Pincio, 1886 ein Denkmal *Metaftafio*'s auf der Piazza San Silveftro, 1887 ein Denkmal für *Cola di Rienzi* durch *Mafini* an der Rampe zum Kapitol, 1889 durch *Ferrari* ein Denkmal für *Giordano Bruno* auf der Piazza di Campo di Fiore, 1892 durch *Bernini* ein Denkmal für *Terenzio Mamiani* auf der Piazza Sforza, 1893 wieder durch *Ferrari* ein Denkmal für *Sella* vor dem Finanzminifterium und 1895 durch *Gaugeri* ein Denkmal *Minghetti*'s auf der Piazza San Pantaleo. Am 15. März 1900 wurde in dem kleinen öffentlichen Garten neben dem Quirinal das Reiterftandbild des Königs *Carlo Alberto* von Piemont, ein Werk des Florentiner Bildhauers *Francesco Romanelli*, enthüllt.

183. Neapel.

Kaum reicher an modernen Denkmälern ift die gröfste Stadt Italiens, Neapel. Die Piazza del Plebiscito erhält durch *Canova* die Reiterftatue *Karl III.*, durch *Cali* die *Ferdinand I.* Auf der 1886 erweiterten Piazza del Municipio wird das Denkmal *Viktor Emanuel*'s *II.* aufgeftellt. Auf der Piazza de' Martiri erinnern Denkfäulen an die Staatsumwälzungen von 1799, 1820, 1848 und 1860. Auf der Piazza Dante erhebt fich das Standbild des Dichters der Göttlichen Komödie von *Angelini* aus Neapel und *Solari*. Den gröfseren Reichtum an Denkmälern befitzt Neapel im Inneren feiner Kirchen; fie ftammen aber aus vergangener Zeit. Eine Ausnahme macht das 1847 durch *Maximilian von Bayern* errichtete und mit einer Statue *Thorwaldfen*'s gefchmückte Grabmal *Konradins von Schwaben* in Santa Maria del

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Carmine. Im Jahre 1864 wird in einem kleinen Garten beim *Palazzo reale* die an das Plebiszit von 1860 erinnernde Statue der Italia aufgeſtellt. Zu dieſen Denkmälern treten 1876 das Standbild des Komponiſten *Saverio Mercadante*, das Standbild des Staatsmannes *Carlo Poerio*, 1888 das Standbild des Komponiſten *Bellini* von *Monteverde*, das Standbild des 1669 in Neapel geborenen Geſchichtsphiloſophen *Giambattiſta Vico* nach dem Entwurf des Grafen von Syrakus, das 1819 erbaute joniſche Tempelchen mit der Büſte *Vergil*'s von *Angelini* und der Rundtempel mit dem Standbilde *Taſſo*'s von *Angelo Solari*, das Standbild des Generals und Geſchichtsſchreibers *Pietro Colletta*, das Standbild des Klaviervirtuoſen *Thalberg* u. ſ. w.

184. Mailand. Reicher ſchon iſt die oberitalieniſche Induſtrieſtadt Mailand mit modernen Denkmälern bedacht. Im Jahre 1807 errichtet *Luigi Cagnola* zur Verherrlichung *Napoleon I.* den Arco della Pace oder del Sempione im Stil der römiſchen Triumphbogen; er erhält 1814 Friedensſymbole. 1810 gieſst *Righetti* in Rom nach einem Modell *Canova*'s das Bronzeſtandbild *Napoleon I.* im Säulenhofe der Brera. 1865 werden die Standbilder *Cavour*'s (Bronzewerk von *Tabacchi* mit einer begleitenden Bronzefigur: *Klio*, von *Tantardini* auf der Piazza Cavour) und des Kardinals *Carlo Borromeo* aufgeſtellt, letzteres als Bronzeſtandbild auf der Piazza Borromeo. Das Jahr 1871 ſchenkt Mailand von *Giuſeppe Grandi* das vor dem Palazzo di Giuſtizia errichtete Standbild des *Ceſare Beccaria*, eines 1738 zu Mailand geborenen Rechtsgelehrten, der die Miſsbräuche der Juſtiz lebhaft bekämpfte. Ein Jahr darauf (1872) wird der kleine Platz vor dem Eingang zur Galleria Vittorio Emanuele durch *Pietro Magni* mit dem Standbilde *Lionardo da Vinci*'s bereichert. Es entſtehen weiter 1880 auf der Piazza Santa Marta das Denkmal der bei Mentana Gefallenen, 1883 auf der Piazza San Fedele das Bronzeſtandbild *Manzoni*'s, 1889 das Denkmal *Bertani*'s, 1891 das des Malers *Hayez*, 1894 der Obelisk zur Erinnerung an die Märzgefallenen der *Cinque Giornate*, 1895 das groſsartige Reiterſtandbild *Garibaldi*'s vor dem Kaſtell, ferner das Reiterſtandbild *Napoleon III.* im Hofe des Senatorenpalaſtes und endlich auf dem Domplatz das Reiterſtandbild *Viktor Emanuel*'s.

185. Genua. Verhältnismäſsig arm an öffentlichen Denkmälern iſt wieder Genua. 1862 wird auf der Piazza Acquaverde in der Nähe des Bahnhofes nach dem Entwurf des *Michele Canzio* das Marmordenkmal des *Criſtoforo Colombo* errichtet, ein mit Schiffsſchnäbeln beſetzter Cylinder mit dem Standbilde des *Columbus*, der ſich auf einen Anker ſtützt; zu ſeinen Füſsen das knieende Amerika, beide von *Freccia* modelliert und von *Franzoni* von Carrara in Marmor ausgeführt. Ringsherum ſtehen die Geſtalten der Religion (von *Santo Varni*), Erdkunde (von *Giuſeppe Gaggini*), Klugheit (von *Ariſtodemo Coſtoli*) und Stärke (von *Emilio Santarelli*); zwiſchen den Sockeln derſelben befinden ſich vier Reliefs mit Begebenheiten aus dem Leben des *Kolumbus* (von *Gaggini*, *Coſtoli*, *Cevasco* und *Revelli*) und darunter die Widmungsworte: ‚Dem *Kolumbus* das Vaterland; eine neue Welt entdeckend, verband er ihre dauernden Vorteile mit der alten'. 1882 folgt, nach dem Entwurfe *Coſta*'s, in den Anlagen der Villetta Negro das Standbild *Mazzini*'s mit den allegoriſchen Begleitfiguren des Gedankens und der That, und ſchon 1886 errichtet die »Superba« ihrem groſsen König das Reiterſtandbild aus Bronze auf der Piazza Corvetto, ein gemeinſames Werk der Bildhauer *Pagani* und *Barzaghi*.

186. Turin. Sein groſser Reichtum an öffentlichen Denkmälern ſtellt Turin an die Spitze der italieniſchen Städte. 1838 läſst König *Karl Albert* durch *Marochetti* die eherne

Reiterſtatue des Herzogs *Emanuele Filiberto*, des »Wiederherſtellers des Reiches«, auf der Piazza San Carlo ſetzen. Zwei Reliefs des Denkmales ſtellen den Sieg des Herzogs mit dem ſpaniſch-niederländiſchen Heere bei St. Quentin und den Friedensſchluſs von Château-Cambreſis (1559), durch den er wieder ſeine Gebiete erlangte, dar. Vor dem Stadthauſe, auf der Piazza del Palazzo di Città, erhebt ſich ſeit 1853 das Denkmal *Amadeus VI.*, des grünen Grafen (*Conte verde*), der ſich im Kriege gegen die Türken des Jahres 1366 auszeichnete. Die vom Bildhauer *Pelagio Palagi* aus Bologna geſchaffene Bronzegruppe ſtellt eine Kampfgruppe, beſtehend aus der Figur des Grafen und denen ſarazeniſcher Krieger dar. In der Nähe des Haupteinganges des Stadthauſes ſtehen die Marmorſtandbilder des Prinzen *Eugen*, des edlen Ritters, von *Simonetta*, und des 1854 geſtorbenen Herzogs *Ferdinand* von Genua, von *Dini* (1858). In der Vorhalle des Rathauſes wurden die Statuen des Königs *Karl Albert* von *Cauda* und *Viktor Emanuel*'s von *Vela* (1860) aufgeſtellt. Vor der Weſtſeite des Palazzo Madama ſteht der »patriotiſche Fähnrich«, ein Marmorwerk von *Vincenzo Vela*, welches die Stadt Mailand der Stadt Turin zu Ehren der ſardiniſchen Befreiungsarmee 1859 ſchenkte. Seit 1861 ſteht auf der Piazza Carlo Alberto die bronzene Reiterſtatue des Königs *Karl Albert*, des Vorkämpfers für die Unabhängigkeit Italiens von der Fremdherrſchaft. Das von *Marochetti* entworfene Denkmal bildet eine umfangreiche Gruppe. Auf groſser Baſis von ſchottiſchem Marmor erhebt ſich ein Piedeſtal von rotem Granit. Die Figuren eines Grenadiers, Artilleriſten, Lanciers und eines Berſaglieren und die allegoriſchen Darſtellungen der Unabhängigkeit, Freiheit, Gerechtigkeit, ſowie des Opferſinnes beleben den Unterbau für das Reiterſtandbild. Das Standbild des Turiner Philoſophen *Vincenzo Gioberti* (1801—48), 1860 von *Albertoni* aus Seſia geſchaffen, ſchmückt die Piazza Carignano. Auch er kämpfte für die Unabhängigkeit Italiens. Aus dem Jahre 1873 ſtammt ein Werk *Balzico*'s, die auf der Piazza Carlo Felice errichtete eherne Bronzeſtatue des Turiner Malers, Muſikers, Schriftſtellers und Miniſters *Maſſimo d'Azeglio* (1801—66). Ein groſses Werk iſt das 1873 aufgeſtellte Denkmal für *Cavour* auf der Piazza Carlo Emanuele II. von *Giovanni Dupré* aus Siena. Vor dem Standbilde *Cavour*'s kniet Italien, eine Schriftrolle mit den Worten: »Freie Kirche im freien Staate« in der Linken haltend. Als Begleitfiguren des Denkmales dienen die Pflicht, die Revolution, die Politik und das Recht, mit entſprechenden Tierattributen. Eine eigenartige Wiedergabe des Pferdes zeigt das Bronzedenkmal des *Ferdinand von Savoyen*, Herzogs von Genua, auf der Piazza Solferino, wieder ein Werk *Balzico*'s. Das Pferd iſt in die Kniee zuſammengeſtürzt wiedergegeben, und eine Inſchrift ſagt: »*Ferito a morte il cavallo nella battaglia di Novara ſeppe vendicare col valore l'ingiuria della fortuna.*« An der Ecke der Via Cernaja ſteht das Bronzeſtandbild des *Pietro Micca* der 1706 bei der Belagerung Turins durch *Ludwig XIV.* mit eigener Aufopferung die Citadelle in die Luft ſprengte und ſo den Untergang der eingedrungenen Feinde herbeiführte. Das Denkmal wurde 1864 durch *Pietro Caſſano* errichtet. Auf der Piazza dello Statuto erhebt ſich das gewaltige Denkmal für die Vollendung des Mont-Cenis-Tunnels mit dem Grundgedanken der Induſtrie und Technik, welche die Giganten der Felſennatur bezwingen. Die Erbauer des 1882 entſtandenen Denkmales ſind *Sommeiller*, *Grattoni* und *Grandis*. 1884 wird durch *Gaggini* die Statue *Viktor Emanuel I.* errichtet; 1887 folgt durch *Tabacchi* die Statue *Garibaldi*'s. Ein 22 m hoher Obelisk auf der Piazza Savoia hält das Andenken an den Miniſter Grafen *Siccardi* feſt, welcher 1850 den beſonderen Gerichtshof für Geiſtliche aufhob. Das Denkmal trägt die Inſchrift: »Das Geſetz iſt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

für alle gleich.« Ferner ſind noch zu nennen die Denkmäler des Turiner Mathematikers *Lagrange* (1736—1813) auf dem gleichnamigen Platze, ein Marmorwerk *Albertoni*'s, die Statuen des *Daniele Manin* und *Ceſare Balbo* auf der Piazza Cavour, beides Werke von *Vela*, das Bronzedenkmal des Generals *La Marmora* beim Giardino di Città von *Caſſano* und *Dini*, das Standbild des Richters und Führers der Linken *Brofferio* von *Pierotti*, des Rechtsgelehrten *Caſſini* von *Tabacchi*, die Statuen von *Pepe*, *Bava*, *Balbo*, *Sonnaz*, *La Farina* und endlich das auf S. 170 ſchon genannte Denkmal *Viktor Emanuel*'s *II.* von *Pietro Coſta* auf der Piazza d'Armi, am 9. September 1899 enthüllt. —

187. Venedig. Gegen das reiche Bild Turins, das in der modernen Geſchichte Italiens die führende Rolle ſpielte, tritt Venedig wieder zurück. Die Anadyomene der Adria erhält 1875 durch *Luigi Borro* das Bronzeſtandbild *Manin*'s auf dem Campo Manin; 1883 durch *Dal Zotto* ein Standbild des Dichters *Goldoni*, das auf dem Platz vor San Bartolommeo errichtet wird; ein Jahr vorher (1882) durch *Barzaghi* das Standbild des Philoſophen *Niccolo Tommaſeo*. Das Jahr 1887 bringt zwei bedeutſame Denkmäler, das *Viktor Emanuel*'s auf der Riva dei Schiavoni von *Ferrari* und das *Garibaldi*'s von *Michieli*. Nicht erheblich weiter zu führen iſt dieſe kurze Reihe durch die Denkmäler des Ingenieurs und Staatsmannes *Paleocapa*, des Gouverneurs Marquis *Chaſteler* in Santi Giovanni e Paolo u. ſ. w.

188. Florenz. Auch Florenz bietet keine weſentlich reichere Entwickelung der neueren Denkmalkunſt. Dem Freiheitskämpfer *Manfred Fanti* (1806—65) errichtet die Stadt durch *Fedi* das Bronzeſtandbild der Piazza San Marco mit den Begleitfiguren: Politik, Feſtungskunſt, Strategie und Taktik. Auf der Piazza Demidoff wird durch *Bartolini* das Standbild des wohlthätigen Fürſten *Nikolaus Demidoff* aufgerichtet. Das 1871 nach dem Tode *Bartolini*'s von *Romanelli* beendete Denkmal gibt der genrehaften Allegorie breiten Raum. In der Mitte der Piazza Santa Croce ſteht das Standbild *Dante*'s von *Pazzi*, das am 14. Mai 1865 zur Feier des 600jährigen Geburtstages des Dichters enthüllt wurde. Und endlich ſchmückte die Stadt 1891 den leider erweiterten Platz des Mercato vecchio mit dem Denkmal *Viktor Emanuel II.*

189. Palermo. Eine der Städte, welche an der Geſtaltung der *Italia una* lebhaften Anteil genommen hatten, iſt Palermo, in welchem 1860 ein Aufſtand zur Befreiung ausbrach, dem *Garibaldi* mit ſeinen »Tauſend« zu Hilfe kam. Die Stadt ſchuf ſich aus der dreiſchiffigen, prunkvollen Baſilika San Domenico, aus der größten Kirche Palermos, die Sizilianiſche Ruhmeshalle, in der die Grabmäler, Denkmalſtatuen und Büſten ſowie die Kenotaphe der um die Geſchichte, Kunſt und Wiſſenſchaft der Inſel Sizilien verdienten Männer aufgeſtellt wurden und werden. Die lange Reihe der hier aufgeſtellten Denkmäler wolle man im unten genannten Werke[77]) nachleſen. Auf der Piazza Ruggiero Settimo ſteht das von *Deliſi* geſchaffene Denkmal des 1862 geſtorbenen großen Staatsmannes *Ruggiero Settimo*, der 1812 die freiſinnige Verfaſſung, 1820 die Selbſtändigkeit der Inſel durchſetzte und 1848 an der Inſurrektion mit der proviſoriſchen Regierung teilnahm. Gegenüber ſteht das Standbild des *Carlo Cottone*, des Fürſten von Caſtelnuovo, deſſen Name mit den Ereigniſſen auf der Inſel aus dem Anfang des Jahrhunderts (1811, 1812 und 1822) verknüpft iſt. Ein größeres Werk iſt das Marmordenkmal *Philipp V.*, welches 1856 an Stelle

77) Meyer's Reiſebücher. Unter-Italien und Sizilien. Von T. Gsell-Fels. Leipzig 1889. Sp. 659 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des 1847 zerstörten Standbildes *Philipp IV.* errichtet wurde und mit den acht Statuen der von *Philipp IV.* unterworfenen Reiche sowie mit den Reliefs der vier Weltteile geziert ist. Das Denkmal steht vor dem Schloss.

190. Padua. Was Palermo in der weiträumigen Kirche San Domenico, das schuf sich Padua unter freiem Himmel auf der Piazza Vittorio Emanuele, die im Jahre 1798 durch *Andrea Memmo* zum Ruhmesplatz Paduas umgestaltet wurde und bis heute gegen 90 Standbilder jener Männer erhielt, die durch ihren Gelehrtenberuf mit der Universität Padua oder sonst mit der Geschichte der alten Universitätsstadt in einer hervorragenden Verbindung standen. Unter anderen wurden aufgestellt: die Statuen *Azzo II.* von Braunschweig und *Vettore Pisani*'s vom Bildhauer *Francesco Rizzi*; die Statue des *Torquato Tasso* von *Gaban*; die Statue des *Giovanni Poleni* von *Canova*; die Standbilder des *Taddeo Pepoli*, *Andrea Mantegna*, *Eugen IV.*, *Canova*'s, des *Franc. Guicciardini* und des *Giovanni Sobieski* von *Giovanni Ferrari*, *Ariosto*'s von *Luigi Verona*, *Petrarca*'s und des *Titus Livius* von *Danieletti* u. s. w. In der an der Westseite des Platzes gelegenen Loggia Amulea, die man 1863 errichtete, stellte man die Standbilder *Dante*'s und *Giotto*'s von *Vincenzo Vela* auf. 1874 wurde auf der Piazza del Carmine das Marmorstandbild *Petrarca*'s aufgerichtet, und die Loggia del Consiglio erhält 1882 durch *Tabacchi* ein Standbild *Viktor Emanuel II.*

191. Verona. Das benachbarte Verona errichtet 1865 durch *Zannoni* auf der Piazza dei Signori ein Denkmal *Dante*'s, auf der Piazza Vittorio Emanuele 1883 durch *Barzaghi* das Reiterstandbild *Viktor Emanuel*'s, 1888 auf der Piazza Santa Anastasia das Marmorstandbild *Paolo Veronese*'s, auf der Piazza Santi Apostoli wieder durch *Zannoni* das Marmorstandbild *Aleardi*'s und schmückt endlich 1887 durch *Bordoni* die Piazza dell' Indipendenza mit einem Reiterstandbilde *Garibaldi*'s.

192. Bologna. Auch Bologna schmückte 1888 seine Piazza Vittorio Emanuele mit einem Reiterstandbilde *Viktor Emanuel*'s und brachte dieses in einen unerwünschten Gegensatz zu dem herrlichen Neptunsbrunnen. Die Kirche San Petronio wird auch in der neueren Zeit als die weiträumige bolognesische Ruhmeshalle beibehalten. 1879 vollendete *Adalberto Cencetti* von Bologna für die Piazza Galvani ein Marmorstandbild des grossen Physikers *Galvani*.

193. Catania und andere Städte. In Catania erhält 1882 auf der Piazza Stesicoro der Tondichter *Bellini* durch *Monteverde* seine Statue mit Begleitfiguren, und im Stadtpark wird am 30. Jahrestag des Erscheinens seines ersten Epos »*La Palingnesi*« das Denkmal des Dichters *Mario Rapisardi* enthüllt. Ancona besitzt sein Denkmal *Cavour*'s. Correggio erhält durch *Vela* eine sehr gerühmte Statue seines grossen Sohnes, des Malers *Correggio*. In Pavia steht auf der Piazza d'Italia die Marmorstatue der Italia, seit 1884 durch *Pozzo* auf der Piazza di Castello das Denkmal *Garibaldi*'s. Zu einem umfangreichen Werke türmt sich das Ende der neunziger Jahre errichtete Denkmal der Familie *Cairoli* auf, zu dem *Ernesto Quadri* den architektonischen Entwurf, *Enrico Caffi* den bildnerischen Teil lieferten. Das Denkmal erreicht eine Gesamthöhe von mehr als 13 m. In der Mitte, das ganze Monument beherrschend, sitzt *Adelaide Cairoli* auf einer Art von Thron; um sie scharen sich ihre fünf Söhne, die alle für das Vaterland geblutet haben. *Benedetto*, der älteste und später Ministerpräsident, ward bei der Erstürmung von Palermo 1860 verwundet; *Enrico* fiel 1866 in dem Gefechte bei der Villa Glori, wo auch *Giovanni* eine schwere Wunde erhielt, an welcher er zwei Jahre später starb; *Ernesto* fiel bei Varese 1859; *Luigi* erlag 1860 seinen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wunden. Der Sockel ist mit Schlachtenreliefs und mit dem Medaillonporträt des Vaters *Carlo Cairoli* geschmückt.

In Pisa sind der berühmte Campo Santo und das Universitätsgebäude auch in neuerer Zeit die bevorzugten Orte zur Aufstellung von Denkmälern, nachdem schon 1833 auf der Piazza Santa Caterina durch den Florentiner *Pampaloni* die Kolossalstatue des Grossherzogs *Leopold I.* errichtet wurde. Auf den oberitalienischen Schlachtfeldern erheben sich die Ossarien als architektonische Turmbauten, welche neben der Bergung der Gebeine der gefallenen Soldaten die Bestimmung der Erinnerung haben und in ihrer Höhe weithin im ebenen Gelände als Wahrzeichen kriegerischen Todesmutes gelten. Es seien genannt die Ossarien von Palestro nach dem Entwurf des Architekten *Sommaruga*[78]) und von Custozza[79]).

Ein interessantes Beispiel für die wechselnden Geschicke der Denkmäler bildet das Standbild *Ariosto*'s auf der Säule der Piazza Ariostea in Ferrara. Die korinthische Säule war zuerst für ein Reiterstandbild des Herzogs *Ercole I.* bestimmt; es wurde aber nicht vollendet. Von 1675—1796 trug sie das Bronzestandbild des Papstes *Alexander VII.*, welches 1796 gestürzt wurde, um einem in Gegenwart des Generals *Bonaparte* aufgestellten Standbilde der Freiheit Platz zu machen. Dieses wieder entfernten 1799 die Oesterreicher; 1810 trug die Säule ein Standbild des Kaisers *Napoleon I.*, und 1833 wurde sie durch *Vidoni* von Ferrara mit dem heute noch auf ihr stehenden Standbilde *Ariosto*'s mit der Lyra geschmückt.

Wenn wir der italienischen Denkmalbewegung unserer Tage gedenken, so dürfen wir die beiden Denkmäler nicht vergessen, welche der moderne Heroenkultus an der Grenze zweier Reiche, an der Grenze zweier Völker, an der Grenze zweier Sprachen aufrichtete und welche unzweifelhaft eine nationale Tendenz in sich bergen: das Denkmal des *Dante Alighieri*, des »Vaters und Schutzgeistes« (*Vittore Ricci* bei der Enthüllung) der italienischen Nation, in Trient, das im Jahre 1896 enthüllte Werk des *Cesare Zocchi*, und das Denkmal *Walther*'s *von der Vogelweide* in Bozen, das 1889 enthüllte Werk des Tiroler Künstlers *Heinrich Natter*. »Helfet uns,« heisst es in dem Aufruf für das Denkmal auf dem Johannesplatze in Bozen, »einen festen Grenzstein setzen wider die überhandnehmende Verwelschung, ein Denkmal, welches das Alter mahne und die Jugend begeistere, ein edles deutsches Dichterbild aus Erz, mit einem Worte einen treuen Wächter der Südmark, welcher dem uralten Feinde deutscher Sitte, deutschen Freiheitsgefühles und deutscher Machtentfaltung gebieterisch zurufe: Bis hierher und nicht weiter!« Es lag auf der Hand, dass diese leidenschaftliche Apostrophe das italienische Nationalgefühl des Trentino anfachen musste. Die Antwort aus dem Munde von *Guglielmo Ranzi* lautete: »So ist *Dante Alighieri* an dieser Stätte gedacht und gewollt; sein Denkmal ist eine feierliche Beteuerung italienischen Volkstums. Denn als Italiener auf italienischer Erde hat Gott uns geschaffen.« In anderer Weise wird ein erst geplantes Denkmal *Dante*'s zu einem politischen. Im Jahre 1300 weilte *Dante Alighieri* in Rom als Teilnehmer des vom Papste *Bonifaz VIII.* angekündigten Jubiläumsfestes. Da nun das Jahr 1900 von der katholischen Kirche in Italien als »heiliges Jahr« gefeiert wurde und der Gegensatz zwischen Staat und Kirche heute noch ebenso klaffend ist wie zur Zeit seiner Entstehung, so soll die Errichtung eines Nationaldenkmales *Dante*'s in Rom eine nationale Feier werden, welche der kirchlichen des »heiligen Jahres«

78) Siehe: *Edilizia moderna.*
79) Siehe: *Revue générale de l'arch.* 1881.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aus Staatsgründen entgegenzufetzen fei. So leiten die verfchlungenen Wege der Staatspolitik und Staatserhaltung auch in Italien die Gefchicke der Denkmäler, die auch in diefem Lande die künftlerifchen Zeugen für eine machtvolle politifche Entwickelung und eine weitreichende politifche Erziehung im Sinne ftaatlicher Einheit find. Sie find die vielgeftaltigen Zeichen jener tiefgehenden Bewegung, welche in dem ftolzen Worte: »*Italia farà da fè*« Richtung und Erfüllung gefunden hat. Sie verkünden die moderne Wiedergeburt Italiens! —

---

11. Kapitel.

Spanien und Portugal.

a) Spanien und feine Provinzen.

194. Einleitung.

Die Büfte und die Gedenktafel, die am Eingang des Konvents der Kirche *San Eſteban* in Salamanca das Andenken an den gelehrten Dominikaner *Fray Diego de Deza*, den Gönner und Förderer des *Chriſtoph Columbus*, wach halten, der die rühmliche Ausnahme im Rate der Gelehrten bildete, als *Columbus* diefen im Salon de profundis 1486 feine kühnen Pläne vortrug; diefe befcheidenen Gedenkzeichen einerfeits, andererfeits das Bronzedenkmal, welches im Jahre 1892 *Mariano Benlliure* in Granada errichtete und in welchem *Iſabella die Katholiſche* in *Santa Fé* den Plänen des *Columbus* zuftimmt: diefe beiden Denkmäler find die Grenzpfähle des Ruhmes Spaniens, und als *Karl V.* die Capilla Real der Kathedrale von Granada, die prächtige Grabftätte der katholifchen Könige, der *Johanna der Wahnſinnigen* und *Philipp des Schönen*, der Eltern *Karl V.*, erweitern liefs, »weil fie zu klein fei für fo viel Ruhm«, da war es insbefondere der Ruhm, den *Chriſtoph Columbus* über das Land gebracht, in dem fich die fpanifchen Herrfcher und ihr Volk felbftbewufst fonnten. Es ift daher nicht auffallend, wenn neben den Königsftatuen und -Gräbern die Geftalt des kühnen Seefahrers im Mittelpunkt der fpanifchen Denkmalbewegung bis in unfere Tage fteht. Und nicht allein weil er der Entdecker Amerikas war; er war dem Volke zugleich der Repräfentant freiheitlicher Gefinnung, kühner Neuerungen und ftarken Dranges nach Förderung der Kultur, an dem fich der Glaube des Volkes emporrankte und den Halt fand, den es in feinen Herrfchern nicht finden konnte. Das erhellt aus der politifchen Lage, in der Spanien fich befand, als es, von dem Drucke der maurifchen Invafion befreit, zu felbftändiger politifcher Thätigkeit erftarkte.

195. Politifche Lage.

Durch die Vereinigung von Kaftilien und Aragonien und durch die Eroberung von Granada hatte Spanien feine Einheit und den inneren Frieden erlangt. Mit dem Aufhören der fiebenhundertjährigen Maurenkriege fah es die Bahn zu einer glänzenden Entwickelung frei, welche die Stürme der Renaiffance anfachten und zu hellem Leuchten brachten. In diefen natürlichen Fortfchritt der Dinge, welcher die iberifche Halbinfel bei dem angeborenen Freiheitsgefühl und dem Unabhängigkeitsftolze ihres Volkes auf eine Stufe mit dem engliſchen Inſelvolke hätte bringen können, griff die Entdeckung Amerikas ftörend dadurch ein, dafs einerfeits die beften Kräfte nach der neuen Welt gelockt und dem Mutterlande entzogen wurden,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

andererſeits über das letztere ein ſolches Maſs von Reichtum hereinbrach, wie es noch jedem Kulturlande, das davon betroffen wurde, verhängnisvoll geworden iſt. Die neue Dynaſtie, die durch die Vermählung *Philipp I.* mit *Johanna der Wahnſinnigen* den ſpaniſchen Thron erwarb, brachte in das Land Verachtung der geſchichtlichen Rechte ihrer Unterthanen und einen in ihren alten Erblanden nicht zu ſtillenden Hunger nach unbeſchränkter Gewalt mit. Gerade damals hätte Spanien aller ſeiner kühnen Herzen und ſteifen Nacken bedurft; gerade damals hätte Spanien es in der Hand haben müſſen, ſeinen Herrſchern die Mittel zur Unterjochung des eigenen Volkes zu verweigern. Gerade damals aber waren ſeine unerſchrockenſten Männer jenſeits des Meeres damit beſchäftigt, zunächſt für ſich, in weiterer Folge für den König Reiche zu erobern, und gerade damals machten die Silberflotten von Amerika die Regierung von der Geldbewilligung ihrer Stände unabhängig. So konnte *Karl V.* den Aufſtand der Comuneros mit furchtbarer Grauſamkeit niederſchlagen, ſo *Philipp II.* die letzten Reſte von Freiheit auf der Halbinſel ausſtampfen. Von da ab hatten die Herrſcher kein Bedürfnis mehr, das ſpaniſche Volk zufrieden, das Land wohlhabend zu erhalten. Die amerikaniſchen Beſitzungen wurden das Mittel, im Mutterlande den Deſpotismus zu begründen, alle geiſtige Begabung zu erſticken und alle fortſchrittlichen Regungen zu unterdrücken. Daher ſcheidet ſich auch die ſpaniſche Denkmalkunſt der Vergangenheit in den wichtigeren Teil der Königs- und Fürſten-Denk- und Grabmäler und in die Denkmäler für die Entdecker und Befreier.

196. Spaniſche Kunſt; Bildner im allgemeinen.

Die Kunſtblüte eines Landes iſt eine Folgeerſcheinung des wirtſchaftlichen Aufſchwunges desſelben. Für das Phänomen der ſpaniſchen Kunſtblüte, ihrer Vorbereitung, ihrer Höhe und ihres Sinkens kommen etwa vier Jahrhunderte, die Zeit vom XIV. bis XVII. Jahrhundert, in Betracht. Sie umfaſst die nationale Entwickelung der iberiſchen Halbinſel und ihre weittragenden Beziehungen mit franzöſiſchen, niederländiſchen und italieniſchen Elementen. In künſtleriſcher Beziehung waren insbeſondere die letzteren von weitreichendem Einfluſs. Ein ausſtrahlendes italieniſches Zentrum war Florenz; in der Denkmalkunſt ſchritt dieſes voran; in der Bronzeplaſtik nahm es die erſte Stelle ein und entſandte ſeine Künſtler nach Spanien. »Die beiden koloſſalen Reiterſtatuen aus der Schule des *Gian Bologna* in Madrid ſind gleichſam die Grenzpfeiler jener jahrhundertelangen Geſchichte florentiniſchen Imports auf der Halbinſel« (*Juſti*). Der Austauſch war ein gegenſeitiger. Für die künſtleriſchen Gefälligkeiten der mediceiſchen Groſsherzöge tauſchte Toscana von Spanien politiſche Gegenleiſtungen ein. Zahlreich waren die Bildwerke, welche durch die Prachtliebe der ſpaniſchen Granden, Fürſten, Prälaten und auch durch kunſtſinnige und wohlhabende ſpaniſche Bürger im XV. und XVI. Jahrhundert entweder aus Italien nach Spanien eingeführt oder in letzterem Lande durch italieniſche Künſtler ausgeführt wurden. Schon in dieſer Zeit finden ſich vereinzelte Bronzegüſſe darunter, ſo z. B. die berühmte Bronzeplatte des *Don Lorenzo Suarez de Figueroa y Mendoza*, am Ende des XV. Jahrhunderts ſpaniſcher Geſandter in Venedig, in Rom, für ſeine Grabkapelle in Badajoz. Das habsburgiſche Königshaus förderte lebhaft die Bronzeplaſtik. *Leone Leoni* fertigte im Auftrage des *Ferrante Gonzaga* im Jahre 1549 eine Statue *Karl V.* als römiſcher Heros, die ſich mit einer Rüſtung bekleiden lieſs, um aus dem Cäſar einen Ritter zu machen. Die Statue war die Veranlaſſung der Berufung *Leoni*'s als *Scultore ceſareo* an den ſpaniſchen Hof. Er entfaltete hier mit ſeinem Sohne *Pompeo* ein halbes Jahrhundert hindurch eine um-

faſſende Thätigkeit. *Leone Leoni* ſchuf eine Reihe von Bronzebüſten und Bronzeſtatuen, heute im Muſeum von Madrid und in Windſor Caſtle, welche zu den beſten Arbeiten eines hiſtoriſchen Individualismus gerechnet werden.

197. *Pompeo Leoni* und *Gian Bologna.*

Weniger glücklich in künſtleriſcher Hinſicht war ſein Sohn *Pompeo*, wenn ihm auch durch *Philipp II.* Aufträge von ungewöhnlicher Bedeutung zugewieſen wurden. Er ſchuf die beiden groſsen Bronzegruppen *Philipp II.* und ſeiner Familie, ſowie ſeiner Eltern in der Capilla mayor des Escorial. »Die bedeutende Wirkung jener knieenden Figuren mit ihren vergoldeten und emaillierten Prachtmänteln in den hohen Niſchen zu den Seiten des Altares kommt auf Rechnung des Architekten *Herrera* und des Königs ſelbſt; die Geſichter ſind hart, leblos und von ganz vager Aehnlichkeit« (*Juſti*). Glücklicher war *Pompeo Leoni* in den knieenden Statuen des Herzogs und der Herzogin von *Lerma*, früher in Santo Pablo zu Valladolid, jetzt im dortigen Muſeum. Mit dem zunehmenden Einfluſſe *Giovanni da Bologna*'s und ſeiner Schule in Spanien ging die Thätigkeit *Pompeo*'s zurück. *Juſti* ſchreibt darüber: »Das Lob der mediceiſchen Reiterſtatuen des *Gian Bologna* machte damals die Runde durch Europa. Ihr kalt vornehmes Weſen entſprach den Begriffen von Würde, in welcher der ſpaniſche Hof damals tonangebend war. Die Könige hatten ihre Hofmaler; wenn es ſie aber gelüſtete, in Erz durch ihre Hauptſtadt zu reiten, ſo muſsten ſie in Florenz anklopfen. Stolz auf dieſes Vorrecht, waren die kleinen Herzöge gern bereit, den Potentaten, von deren Wohlwollen ihre ſchwache Souveränität abhing, mit ſolchen Geſchenken den Hof zu machen.« *Juſti* benutzt hier *Galluzzi, Iſtoria del granducato di Toscana.* So wurde *Gian Bologna* zur Schaffung der Reiterſtatue *Philipp III.* in Madrid — »eine koloſſale Reiterſtatue, das erſte Beiſpiel in Spanien« (*Juſti*) — berufen.

198. *Pietro Tacca.*

Von der Vollendung durch das Denkmal für *Heinrich IV.* in Paris abgehalten, hinterlieſs er ſie bei ſeinem Tode am 14. Auguſt 1608 ſeinem Schüler *Pietro Tacca* zur gänzlichen Fertigſtellung. Doch erſt nach 8 Jahren, am 24. Oktober 1616, wurde ſie dem König als ein Geſchenk des Herzogs *Coſimo II.* von Florenz übergeben. Das Denkmal wurde am 2. Januar 1617 in der Caſa del Campo bei Madrid, einem Parke unterhalb des Schloſſes und jenſeits des Manzanares, aufgeſtellt; im Jahre 1848 wurde es durch *Iſabella II.* auf die Plaza de la Constitucion verſetzt, wo es heute noch ſteht. *Philipp* ſitzt würdevoll auf dem gut genährten, in ruhiger, aber falſcher Gangart gehenden Pferde. »Madrid beſitzt noch eine andere Bronzeſtatue, eines Zeitgenoſſen dieſes Königs, in der Kavaliertracht der Tage, des genialſten neben dem beſchränkteſten Manne ſeiner Zeit, letztere errichtet im 18. Jahre ſeiner glorreichen Regierung, jene natürlich erſt im dritten Säkulum ſeines Weltruhmes. Warum geht man an *Cervantes* vorbei, während man ſelten die Plaza mayor paſſiert, ohne an dem armen *Roi fainéant* einen Augenblick aufzuſehen? Der eine iſt ein Kunſtwerk der ‚Schneiderarchäologie', ein Hofmännchen aus der Antecamera *Lerma*'s; der andere ein hergewehtes Blatt der noch immer groſsen Kunſt der Arnoſtadt, ein Fragment aus der Chronik der Vergangenheit, um das ſich eine Welt von Erinnerungen, Betrachtungen hervordrängt, ſammelt!« (*Juſti*).

Der Ruhm *Tacca*'s trat in ſeine Blütezeit ein, als im Zeitalter *Philipp IV.* trotz dem Hervortreten nationaler Regungen doch Florenz für Madrid tonangebend blieb. *Pietro Tacca* hatte hervorragenden Anteil an den Werken ſeines Meiſters *Giovanni da Bologna*; er ſuchte und fand ſeine Hauptkraft im Bronzeguſs. Nach dem Tode *Bologna*'s wurde er 1609 Statuario des Herzogs. Schon an der Arbeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

für die Reiterſtatue *Coſimo I.* auf der Piazza della Signoria in Florenz hatte *Tacca* teilgenommen; für die Reiterſtatue *Ferdinand I.* auf der Piazza dell' Annunziata in Florenz, an der die Arbeiten von 1603—8 dauerten, führte er 1605 den Guſs aus. Die Statuen *Henri IV.* auf dem Pont-neuf in Paris und *Philipp III.* in Madrid vollendete er überhaupt, erſtere 1611, letztere 1616. So wundert es denn nicht, wenn er zu dem bedeutendſten bildneriſchen Werke der italieniſch-ſpaniſchen Plaſtik, zu der Schöpfung der Reiterſtatue *Philipp IV.* in Madrid berufen wurde.

199. *Bartolomé Ordoñez.*

Vor *Pompeo Leoni* und *Tacca* aber leitete ſchon ein hervorragender ſpaniſcher Meiſter die Renaiſſancebewegung ein. In der ſpaniſchen Denkmalkunſt des Ausganges des XV. und des Anfanges des XVI. Jahrhunderts glänzt weithin als ein hervorragender Künſtler: *Bartolomé Ordoñez* aus Burgos. »Burgos war früher als irgend eine Stadt der Halbinſel, ſchon ſeit dem Ende des XV. Jahrhunderts, der Sitz von Meiſtern, die den neuen Stil anwandten; es galt als die Wiege der *Obra del romano*« [80]). Hier entwickelten ſich die Anfänge der Kunſt des *Ordoñez*; er arbeitete gemeinſam mit *Diego Siloe*, dem Sohn eines der phantaſievollſten Ornamentiſten der gotiſchen Periode. *Diego* ſtand aber durchaus im Lager der Renaiſſance. Von ihm ſtammt der Sarkophag des Biſchofs *Acuña* mit ſeinen zarten allegoriſchen Reliefmedaillons. Ob und wie weit er Einfluſs auf *Ordoñez* hatte, ſei dahingeſtellt; jedenfalls befindet ſich letzterer um 1517 in Neapel, um, ſchon als reifer Meiſter, die neue Kunſt im Urſprungsland zu ſtudieren. Nach ſeiner Rückkehr läſst er ſich in Barcelona nieder, welches ihm leichter den ſchönen carrariſchen Marmor vermittelt, den für Denkmäler zu verwenden den Ehrgeiz der ſpaniſchen Granden bildete. Man ſah ihn in Frankreich zu den prunkvollen franzöſiſchen Grabdenkmälern in Nantes und Brou verwendet, und was Frankreich beſaſs, wollte Spanien nicht miſſen. Vier groſse Denkmalarbeiten bilden neben dem bildneriſchen Schmucke der Chormauer (*trascoro*) in der Kathedrale von Barcelona das Lebenswerk des *Ordoñez*. Zu ihrer Ausführung war der Meiſter wieder nach Carrara gezogen, wo er ſich früher ſchon aufhielt. Vor ihrer Vollendung ſtarb er im Jahre 1520. In einem Teſtament, welches *Ordoñez* hinterlieſs, iſt ihrer ausführlich gedacht, und es ſind für ſie die Künſtler namhaft gemacht, die *Ordoñez* für die Vollendungsarbeiten gewählt zu ſehen wünſchte. Es iſt kein Grund vorhanden, anzunehmen, daſs ſeinem Wunſche nicht entſprochen wurde. Das Teſtament wurde in einem kleinen Werkchen von 83 Seiten veröffentlicht, welches 1871 unter dem Titel: »*Sopra Domenico Fancelli Fiorentino e Bartolommeo Ordognes Spagnolo*« von dem Kanonikus *Pietro Andrei* in Maſſa erſchien. Darin werden vier Marmorgrabmäler erwähnt, zwei für noch lebende Perſonen und zwei für bereits geſtorbene. Dieſe vier Grabmäler waren beim Tode des Meiſters gleichzeitig in Arbeit, und er beſchäftigte an ihnen eine Reihe italieniſcher Künſtler aus Florenz und der Lombardei. Zwei der Denkmäler waren kaiſerliche Denkmäler: *Karl V.* gab ſie durch *Antonio de Fonſeca*, den Capitan general von Kaſtilien, und ſeinen Bruder *Juan Rodriguez de Fonſeca*, Biſchof von Burgos, in Auftrag. Das eine der kaiſerlichen Denkmäler war das Marmorgrabmal des Kardinals *Ximenes* in Alcalá. Am 8. November 1517 ſtarb der Kardinal und bisherige Regent *Ximenes de Cisneros*, welchen der 18jährige *Karl V.* mit Undank entlaſſen hatte. Ein prunkvolles Marmorgrabdenkmal ſollte den Undank ausgleichen.

80) Siehe: Justi, C. *Bartolomé Ordoñez* und *Domenico Fancelli*. Jahrb. d. Kgl. preuſs. Kunſtſammlungen 1891, S. 66 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

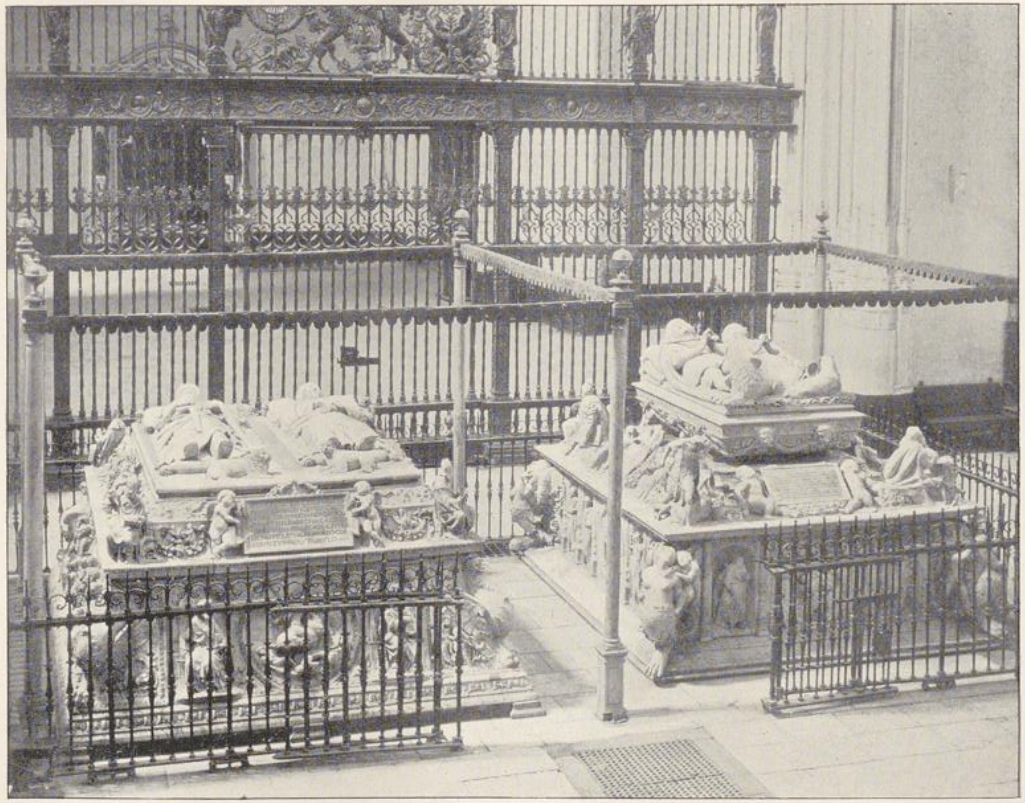
Zuerſt fertigte der Florentiner *Domenico* einen Entwurf 1518 an; zu ſeiner Ausführung kam es aber nicht, da *Domenico* bereits 1519 ſtarb. So gelangte der kaiſerliche Auftrag an *Ordoñez*. Das Denkmal war für die Kapelle der von *Ximenes* gegründeten Univerſität in Alcalá beſtimmt. Als dieſe aufgehoben wurde, kam es ſehr verſtümmelt nach Madrid, ſteht aber ſeit 1847 wieder in Alcalá, »in der Magiſtral von *S. Juſto y Paſtor*, geſchützt durch das Gitter des *Nicolas de Vergara*, deſſen Bronzereliefs von jeher mit Recht geprieſen, ja den marmornen des Denkmales vorgezogen worden ſind. Der Einband iſt hier koſtbarer als das Buch.« Nach dem Teſtament waren die Werke des *Ordoñez* bei ſeinem Tode unvollendet. Die Vollendung der Denkmäler des *Ximenes* und des *Antonio de Fonſeca* übernahm *Pietro de Aprili* aus Carona. *Ordoñez* hatte den Auftrag, ſich nach dem Entwurf des *Domenico* zu richten, aber auch das von dieſem ausgeführte Denkmal des Prinzen *Juan* in Avila zu übertreffen. *Juſti* beſchreibt das Denkmal folgendermaſsen: »Ueber der Tumba mit ſtark ausladendem Geſims ſteht das ſchräg abgedachte Paradebett. Darauf ruht die Geſtalt des Erzbiſchofs, für deſſen charaktervollen Kopf er in dem Medaillon des *Vigarny*, einſt im Rektorſaal dort, jetzt in der Univerſität zu Madrid, eine treffliche Vorlage beſaſs. In der That läſst das Profil des eiſernen Kardinals an Porträtähnlichkeit nichts zu wünſchen übrig. Leider hat der Bildhauer dem Antlitz die Züge des Todes gegeben, eingeſunkene Augen und geſpannte Haut; auch den Abfall der tiefen Horizontale des Körpers gegen den hoch auf Kiſſen gebetteten Kopf hat er ſtark betont.

»Die Silhouette des Aufbaus iſt von prächtig feierlicher Wirkung, und in dieſem Punkt hat er das Denkmal zu Avila in der That übertroffen. Auſser durch die vier wie Eckakroterien fungierenden Statuetten der ſitzenden Kirchenlehrer bewirkt er dies durch die Greifen, deren vorgeſtreckte Vogelbruſt über den eingezogenen Löwenklauen die ſtarre gerade Linie der Tumba durch eine energiſche Kurve aufs glücklichſte maskiert.

»In der Arbeit des Einzelnen erkennt man die Hand des Reliefs von Barcelona. Die vier Medaillons heiliger Biſchöfe — auſser *S. Ildefonſo*, bei der wunderbaren Ueberreichung der Caſula, ſind es eifrig forſchende, ſchriftſtellernde Theologen, vielleicht als Anſpielung auf die komplutenſiſche Polyglotte — haben das aufgeregte Gebaren ſixtiniſcher Propheten. Dieſe Reliefrunde ſtehen zwiſchen Niſchen mit Engelgeſtalten in langen feierlichen Gewändern, Muſikinſtrumente in den Händen; leider wurden bei faſt allen die Köpfe geſtohlen.

»Der Stil dieſer Bildwerke iſt geiſtreich, aber bereits manieriert; man glaubt ihnen die fieberhafte Thätigkeit des überbürdeten Meiſters anzuſehen. Die Geſtalt iſt in groſsen, derben Maſsen entworfen, mit ſtarkem Kontrapoſt, oft begraben in ſchweren Gewandſtoffen. Die Einzelheiten ſind in weichem, flachem Relief eingetragen, und ſchlieſslich alles ſehr geglättet. Ihre Morbidezza iſt von jeher aufgefallen . . . Nicht weniger perſönlich iſt der Charakter der Ornamentik; ſie fällt auf durch Reichtum und Eleganz und gelegentliche Einſtreuung grotesker Phantaſtik. Die Niſchen jener Statuetten ſind flankiert von ſchlanken Säulen, denen eine Ara mit Trophäen und monſtröſen Tieren in Spiralen als Poſtament dient; das untere Drittel des kannelierten Schaftes trägt einen Mantel mit aufſteigenden Zweigen. Die Zwickel der Niſchen und der Medaillons ſind mit Verſchlingungen von Drachenbrut, Harpyien und Vögeln angefüllt. Das reich gegliederte Fuſsgeſims ruht auf einer hohen, mit ſchwarzem Genueſer Marmor (Promontorio) bekleideten Platte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Grabmal *Ferdinand des Katholifchen* und feiner Gemahlin *Ifabella* in der Capilla Real der Kathedrale zu Granada.

Bildh.: *Domenico Fancelli.*

Grabmal *Philipp's von Oefterreich* und der Infantin *Johanna*

Bildh.: *Bartolomé Ordoñez.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zwifchen einem Rundftab mit Zopfgeflecht und einer Welle mit Kleezug fteht eine hohe Sturzrinne, ein wahres Prachtftück in feiner Art, gegenübergeftellte Fabeltiere: Roffe, Löwen, Hunde, Bären, alle geflügelt, geleitet von Genien; die Tierleiber in Spiralen auslaufend, in deren Augen Vögel fitzen.«

In der Kirche *Sa. Maria* zu Coca, einem kaftilifchen Orte auf dem Wege von Segovia nach Medina del Campo, befinden fich fünf Grabdenkmäler, welche erkennen laffen, dafs es fich bei ihrer Aufrichtung um ein nach einem einheitlichen Plane durchgeführtes Unternehmen handelt. Dies kommt auch fchon in dem Grundrifs der Kirche zum Ausdruck, der ein lateinifches Kreuz mit vier gleichen, polygonalen Abfchlüffen zeigt. Die fünf Denkmäler beftehen aus Sarkophagen von 2,10 m Länge und 1,50 m Höhe; an allen bildet den einzigen Schmuck der Vorderfeite das Wappen der fünf Sterne mit einem Fruchtkranz, gehalten von zwei ftehenden, nackten oder bekleideten Knaben im Halbrelief. Die Denkmäler find dem Gründer der Kirche, *Alonfo de Fonfeca*, Erzbifchof von Sevilla († 1473), den beiden *Fonfeca*: *Antonio de Fonfeca* und *Juan Rodriguez de Fonfeca* und ihren Eltern geweiht. Der Form nach beftehen die Denkmäler aus zwei fchlichten Tumben mit je einer liegenden Figur, an die Seitenwände des Altarhaufes angelehnt, aus zwei Doppeldenkmälern mit je zwei Figuren im Querfchiff, in Nifchen mit reicher Architektur und aus dem unfertigen Denkmal des Bifchofs *Juan Rodriguez von Burgos*. Es bildet nur ein Bruchftück des von *Ordoñez* entworfenen Denkmales, welches in Uebereinftimmung mit den Nifchengrabmälern des Querfchiffes als reich ausgeftattetes Nifchengrabmal aufgefafst war. Das Grabdenkmal *Don Alonfo's de Fonfeca* fcheint zerftört worden zu fein. Es ftand 1522 fertig in Carrara und dürfte mit dem Grabmal des Bifchofs zum Verfand gekommen fein. Die Denkmäler des 1463 verftorbenen *D. Fernando* und des Erzbifchofs von Sevilla find dem Stil nach im erften Viertel des XVI. Jahrhunderts gearbeitet. Die Denkmäler des Gründers der Kirche und der Eltern der *Fonfeca* dürften geraume Zeit vor 1519 entftanden fein. Die drei Denkmäler der Vorfahren der *Fonfeca* find das Werk einer genuefifchen Bildhauerfamilie, welches *Ordoñez* ohne eigenes Zuthun fortfetzte, wie beim *Ximenes*-Denkmal. »Die beiden Doppelgrabmäler in Coca find von tadellofer Schönheit der Verhältniffe und der plaftifch-ornamentalen Einzelheiten. Die Bogennifchen find als Gegenftücke nach dem Grundfatz des Wechfels in der Symmetrie entworfen. In dem des Vaters und der erften Gemahlin *Tereſa de Ayala* wird der Bogen flankiert von römifchen Halbfäulen auf reichen Poftamenten; anmutige Engel mit Palme und Kranz im edelften Reliefftil füllen die Zwickel; den flachgekrümmten Giebel bekrönt ein Stirnziegel zwifchen langgeftreckten Doppelvoluten. In dem gegenüberftehenden der zweiten Gemahlin *Maria de Avellanada* treten dagegen korinthifche Pilafter auf; die Zwickel enthalten zwei Medaillons mit Cäfarenbüften; ein wagrechtes Gefims fchliefst den Aufbau ab« (*Juſti*).

200. Denkmäler in Granada.

In der Capilla real zu Granada befinden fich das Denkmal des Königs *Ferdinand* und der Königin *Iſabella* und das Denkmal *Philipp des Schönen* und der Königin *Juana*. Das Denkmal des Königs *Ferdinand* und der Königin *Iſabella* ift nicht von *Ordoñez*; es fteht in einem ausgefprochenen Gegenfatze zu feinen Arbeiten. Es ift ein fchönes und würdiges Werk von grofsem Eindruck. Es enthält auch die Medaillons und Statuetten, die Greifengeftalten und die Heiligen darüber. An die Stelle des Sarkophags mit fenkrechten Wandungen tritt ein pyramidaler Aufbau.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In den ſchmückenden Gliederungen ſind einfache Formen bei einer gewiſſen Zurückhaltung gewählt. »Statt jener Drehungen und Kontrapoſte überall natürliche, maſsvolle, dem Ernſt des Denkmales angemeſſene, ſogar einförmige Motive. Das plaſtiſche Gefühl iſt ganz anders. *Ordoñez* ging, man möchte ſagen, vom Ganzen zum Einzelnen, die Teile verſchmelzen mit den Flächen, aus denen ſie hervortauchen; hier erſcheinen die Stücke wie einzeln vollendet und zuſammengeſetzt . . . Man dürfte *Ordoñez* als einen Bildhauer bezeichnen, der ſich ganz jenen maleriſch bewegten Reliefſtil angeeignet hatte, deſſen Ascendenz auf *Pollajuolo*, *Donatello* und *Quercia* zurückgeht, neubelebt durch michelangeleske Anregungen. Hier ſteht man vor einer Arbeit, deren Urheber man ohne Bedenken als einen Nachzügler der Meiſter des Stils der Feinheit, Eleganz und Grazie bezeichnen würde, der uns bei den Namen *Roſſellino*, *Mino* und *Deſiderio* vorſchwebt« (*Juſti*). Wenn daher auch in dem oben angeführten Teſtament des *Ordoñez* ein Grabdenkmal als *Sepultura Catholici Regis et Reginae Hiſpaniae* angeführt wird, ſo iſt es gleichwohl nicht das Denkmal *Ferdinand*'s und *Iſabella*'s, ſondern, wie *Juſti* überzeugend nachweiſt, das in derſelben Kapelle ſtehende Denkmal *Philipp des Schönen* und der Königin *Juana*.

Aus einem Briefe Kaiſer *Karl V.* vom 6. Dezember 1526 geht hervor, daſs dieſer das Denkmal durch die *Fonſeca*'s bei *Ordoñez* beſtellte. Es ſollte alles Frühere überſtrahlen und iſt deshalb das reichſte Denkmal dieſer Gruppe, ſowohl was Aufbau wie was den ornamentalen Schmuck anbelangt. Seine Gröſse beträgt $1{,}67 \times 2{,}07$ m. Das Denkmal zeigt in der Anordnung des Einzelnen groſse Verwandtſchaft mit dem *Ximenes*-Denkmal; in ſeiner Geſamtanordnung aber lieſs *Ordoñez* eine wichtige Aenderung derart eintreten, daſs er, wie bei den anderen Denkmälern, die Statuen nicht unmittelbar auf die Tumba, ſondern auf einen auf dieſer ſtehenden Sarkophag legte. Ob hierfür die Erklärung maſsgebend war, die *Juſti* aufſtellt, oder ob hier nicht vielmehr der Einfluſs der italieniſchen Wandgrabmäler zu erkennen iſt, ſei dahingeſtellt. Das Ornamentale iſt in der reichſten Weiſe zur Anwendung gekommen. Nachdem *Juſti* die berührte Verwandtſchaft mit dem *Ximenes*-Denkmal feſtgeſtellt hat, fährt er fort: »Man vergleiche nur die weiblichen Allegorien der Muſchelniſchen (hier die ſieben Tugenden), die elfenbeinartig weichen Medaillonreliefs, meiſterhaft komponiert im Rund und in die Tiefe hinein; die prächtig zierlichen Säulchen zur Seite der Niſchen; die aufgeregten Statuetten auf den Ecken der Tumba; die wunderlich den ſchrägen Flächen des Deckels ſich anſchmiegenden Engelfiguren mit ihren Feſtons und Tafeln; den grotesken Hexenſabbat der reichen Baſis, wo ebenfalls Kleezug und Torengeflecht wiederkehren. Nur die wachhaltenden Fabeltiere der vier Kanten haben ſtatt des Vogelkörpers üppige Sphinxleiber bekommen, und plaudernde Eroten lehnen ſich über die Schultern dieſer *Specioſa miracula*.

»Vieles iſt einnehmend, einiges auch von fragwürdigem Geſchmack. Der Kampf *St. Michael*'s iſt eine grimmige Rauferei; er packt den Teufel am Bart; *Johannes*, als Ekſtatiker, ſieht wie drohend gen Himmel, in den Haaren wühlend.

»Am vorteilhafteſten als Erfinder erſcheint er in den zahlreichen niedlichen Reliefgruppen, die den ſchrägen Deckel umgeben. Für den Geſamteindruck verſchwindend, beſchäftigen ſie den Betrachter durch ſchöne Motive, eigenartige Ideen und hie und da Schwierigkeit der Deutung. Man ſieht da in buntem Wechſel *Tobias* mit dem Engel, *Thomas* vor Chriſtus, einen Engel- und Dämonenkampf.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

»Die Fürſten ſind ganz ideal gebildet. *Philipp der Schöne*, 28jährig verſtorben, iſt ein germaniſcher *Siegfried;* die noch lebende damals 40jährige Witwe *Juana*, ſeit 15 Jahren von unheilbarem Wahnſinn umnachtet, wurde, um peinlichen Vorſtellungen auszuweichen, mit Verzicht auf jegliche Aehnlichkeit, ſelbſt mit ihren vorhandenen Bildniſſen früherer Tage, als eine junge Griechin dargeſtellt. Sie hat die Vollendung dieſes ihres Grabdenkmales faſt 30 Jahre überlebt.

»Wohl kaum dürfte unter den freiſtehenden Grabdenkmälern der Frührenaiſſance eines ſich finden, das in Aufwand der Ornamentik dieſes überträfe, womit nicht geſagt ſein ſoll, daſs es im Schönheitswert der Einzelheiten zurückſtehe. Beſonders die zahlreichen Füllungen der Zwickel um Medaillonkreiſe und Niſchen enthalten eine wahre Muſterſammlung prachtvoller bewegter Motive. Obwohl die monſtröſen Gebilde einen ſtehenden Beſtandteil bilden, dienen ſie doch meiſt nur als Ausläufer pflanzlicher Zieraten und überſchreiten kaum die Grenze des Geſchmackvollen. Es iſt von hier noch ein weiter Schritt zu jenen Saturnalien des ſpaniſchen grotesken Stils der dreiſsiger Jahre, als die *Diego de Siloe*, *Covarrubias* und *Berruguete* mit ihren oft fratzenhaften und ſinnloſen Gebilden von traumartiger Willkür (man möchte ſagen, Ideenflucht) Faſſaden und Denkmäler bedeckten.«

201. *Domenico Fancelli.*

Nachdem alſo nunmehr das obenerwähnte Teſtament des *Ordoñez* dahin erläutert werden konnte, daſs das hier als das *Catholici Regis et Reginae Hiſpaniae* bezeichnete Denkmal nicht das Grabmal *Ferdinand*'s *von Aragon* († 1516) und *Iſabellen*'s *von Kaſtilien* († 1504) iſt, ſondern daſs *Ordoñez* das daneben ſtehende Denkmal *Philipp des Schönen* und der Königin *Juana* meiſselte, entſteht die Frage nach dem Meiſter des erſtgenannten Denkmales. Sie iſt auf dem Umweg über das Marmordenkmal des Prinzen *Johann* in der St. Thomaskirche zu Avila von *Domenico Fancelli* zu löſen[81]). Dasſelbe zeigt eine überraſchende Uebereinſtimmung mit dem Denkmal der *Capilla real* zu Granada. Prinz *Johann* ſtarb 1497, und nach der letztwilligen Verfügung der ſterbenden *Iſabella* (1504) ſollte das Grabmal ihres einzigen Sohnes in der St. Thomaskirche zu Avila ein Alabaſterdenkmal zieren. Es wurde von dem väterlichen Freund des Prinzen, dem Schatzmeiſter *Juan Velasquez Davila* durch *Domenico Fancelli* (geb. 1469) auf eigene Koſten ausgeführt. Das Denkmal *Ferdinand*'s und *Iſabellen*'s in Granada zeigt eine ſo groſse Uebereinſtimmung mit dem Denkmal des Prinzen *Johann*, daſs auch dieſes dem *Domenico Fancelli* zugeſchrieben werden muſs. »Beide Denkmäler haben die ſonſt dort ſeltene Form der pyramidalen Tumba; ſie findet ſich auch in *Vigarny*'s Monument des Kanonikus *Lerma* in Burgos. Die Anregung kam vielleicht von *Antonio Pollajuolo*'s Denkmal *Sixtus IV.* in St. Peter. Man trifft ähnliche Formen auch an kunſtreichen Truhen der Zeit. Die Erinnerung an das Paradebett der Exequien drängt ſich jedermann auf.« Das reichere, doppelfigurige Denkmal *Ferdinand*'s und *Iſabellen*'s folgt dem einfigurigen ſchlichteren Denkmal des Prinzen *Johann*, ſo daſs dieſes nicht mehr, wie man annahm, das letzte Werk *Fancelli*'s blieb. Beide Werke zeigen übereinſtimmend die Eckgreifen, die groſsen Medaillons, die zierlichen Niſchen, die Fruchtgehänge, die ſymboliſchen Beziehungen, kurzum den ganzen Reichtum der nach Spanien übertragenen Renaiſſancezierkunſt. In den Denkmälern der *Capilla real* zu Granada »treten italieniſche und ſpaniſche Renaiſſance, Meiſterin und Schülerin in Wettſtreit«. Die Entſcheidung fällt ſchwer, dem italieniſchen oder dem ſpaniſchen Meiſter den Sieg zuzuerkennen. Jedenfalls läſst ſich in beiden Denk-

[81]) Abgebildet auf S. 87 ebendaſ.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mälern das italieniſche von dem ſpaniſchen Temperament bei aller Verwandtſchaft der beiden trennen und erkennen.

202. Renaiſſance- und folgende Zeit.

Wie man aus dieſen hervorragenden Beiſpielen ſieht, ſind die Grabmäler der Renaiſſance in Spanien ſehr zahlreich und von einer ſeltenen Pracht. Bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts ſetzen ſie, gewöhnlich in der Mitte eines weiten Schiffes ſelbſtändig aufgeſtellt, die Traditionen des Mittelalters mit ſeinen auf einer Art von Paradebett ruhenden Statuen fort. Die Aehnlichkeit iſt um ſo vollkommener, als die reich geſchmückten Seiten bisweilen etwas geneigt ſind, wie bei dem Grab der katholiſchen Könige in Granada und dem des Infanten *Don Juan* in Avila. Einem Florentiner Bildhauer mit Namen *Dominico* wird das Grab des *Ximenes* in Alcala de Henares zugeſchrieben. Sehr wahrſcheinlich gehörte das Grabmal des Bruders *Alonſo de Burgos* in Valladolid, ein berühmtes Werk von *Berruguete*, welches im Anfange des vorigen Jahrhunderts verſchwunden iſt, zu den reichen Wandgrabmälern. Dazu gehört auch das Grabmal von *Ramon de Cardona* (des 1522 geſtorbenen Vizekönigs von Neapel) zu Bellpuig in Katalonien, deſſen ſchönſter und intereſſanteſter Teil, ein Fries von Najaden und Tritonen, an die Kunſtweiſe des *Jean Goujon* erinnert. Es iſt ein treffliches Werk des Neapolitaners *Giovanni da Nola* und zeigt eine tiefe Niſche mit einem Sarkophag, darauf die liegende Figur des Verſtorbenen.

Die Renaiſſance iſt die Blütezeit der ſpaniſchen Denkmalkunſt. Weder vorher noch nachher hat dieſe Werke hervorgebracht, die auch nur annähernd die Werke der Renaiſſance erreichen. Die Werke des Mittelalters ſind ſpärlich, freilich aber oft von groſser Bedeutung, welche die der Werke der ſpäteren Zeit bisweilen erreicht. Erinnert ſei an die nachher noch zu nennenden Werke des *Gil de Siloe* in Burgos und an anderes. Es iſt namentlich die mittelalterliche Zeit unmittelbar nach der Niederwerfung der Maurenherrſchaft und die Vorbereitungszeit der groſsen Entdeckungen und der Renaiſſance, welche die bedeutendſten Werke hervorgebracht hat. Im XVII. und XVIII. Jahrhundert zeigt der durch die Ueberſättigung aus den Früchten der Entdeckungen hervorgerufene Zuſtand ein Bild des beſtändigen Niederganges, den die Denkmalkunſt dadurch charakteriſiert, daſs in dieſer Zeit ihre Werke den Weg ſchwerer Verirrungen gehen oder auch ganz ausbleiben. Es ſei in erſterer Beziehung an das »*Fricaſſée de marbre*«, das 1732 vollendete Grabmal des Kardinals *Diego de Aſtorga* in der Kathedrale von Toledo erinnert, ein Werk des *Narciſo Tomé*.

Was in den einzelnen Städten von noch nicht erwähnten Werken erhalten oder, namentlich in neuerer Zeit, neu geſchaffen iſt, iſt aus nachſtehender gedrängter Ueberſicht über das Wichtigſte unſeres Gebietes zu erkennen.

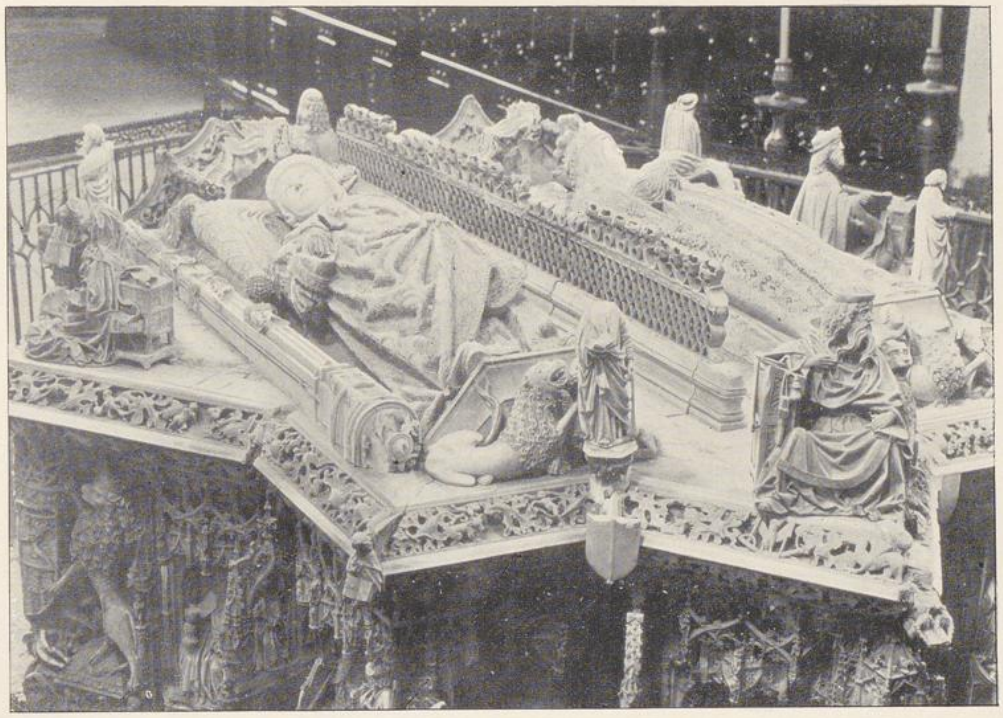
203. San Sebaſtian.

Im Jahre 1894 wurde auf dem Paſeo de la Zurriola in San Sebaſtian nach dem Entwurf des *Juan Marcial de Aguirre* das Denkmal des Basken *Antonio de Oquendo*, des Befehlshabers der ſpaniſchen Flotte in den Kämpfen gegen die Niederländer in den Jahren 1631 und 1639, errichtet. Das Denkmal iſt ein Erzſtandbild auf hohem, mit Trophäen, Reliefs und den allegoriſchen Geſtalten der Tapferkeit und der Seefahrt geſchmückten Sockel.

204. Burgos.

In Burgos iſt es vor allem das marmorne Grabdenkmal Königs *Johann II.* und der Königin *Iſabella* von Portugal, das auf Befehl *Iſabella's der Katholiſchen* durch *Gil de Siloe* in den Jahren 1489—93 errichtet wurde. Das auf der achteckigen Grundform aufgebaute Denkmal iſt auf das reichſte mit Baldachinen, Niſchen, Wappenhaltern und Statuetten geſchmückt und iſt in ſeinem künſtleriſchen Auf-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Hochgrab des Königs *Johann II.* und der Königin *Isabella* von Portugal vor dem Hochaltar der Cartuja von Miraflores bei Burgos.

Bildh.: *Gil de Siloe.*



Hochgrab des Condeſtable *Petro Hernandez de Velasco* und ſeiner Gemahlin *Mencia de Mendoza* in der Capilla del Condeſtable der Kathedrale zu Burgos.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Grabmal des Infanten *Alonso*
in der Cartuja zu Miraflores bei Burgos.

Bildh.: *Gil de Siloe.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wand vielleicht ohnegleichen unter den Denkmälern Spaniens. In der gleichen Kirche des Kartäuserklosters steht das Grabmal des Infanten *Alonso* († 1470), gleichfalls ein Werk des *Siloe*, ein Nischengrabmal, in Aufwand und künstlerischer Bedeutung dem anderen Werke des Meisters kaum nachstehend.

Ob der 1536—52 erbaute Arco de Santa Maria in Burgos, mit den Statuen von *Nuño Rasura*, *Lain Calvo*, *Diego Porcelos*, *Fernan Gonzalez*, *Cid* und *Karl V.* geschmückt, in diesem Sinne Anspruch auf den Charakter als Denkmalbau erheben kann, steht dahin. Jedenfalls ist dies aber bei dem Triumphbogen der Fall, den *Philipp II.* zu Ehren des *Fernan Gonzalez* in der Nähe des Castillo durch *Castañadas* und *Vallejo* erbauen liefs. Von anderen burgosischen Denkmälern sind zu nennen die Statue *Karl III.* auf der Plaza Mayor, 1784 von *Antonio Tomé* errichtet, und das Denkmal des Generals *Juan Martin Diez* (1775—1825) u. s. w.

205. Salamanca. In Salamanca sind aus alter Zeit die Grabmäler der Familie des Bischofs *Diego de Anaya* und sein eigenes Grabdenkmal († 1437) in der *Capilla de San Bartolomé*, aus neuerer Zeit die Erzstatue des Dichters *Fray Luis de Leon* (1528 bis 1591) von *Nicasio Sevilla* (1869) und das Standbild des *Kolumbus* zu nennen, das seit 1892 die Plaza de Colon schmückt.

206. Malaga. In Malaga erinnert ein Obelisk auf der Plaza de Riego an den General *José Maria Torrijos* und 49 seiner Anhänger, die am 11. Dezember 1831 wegen Aufruhrs erschossen wurden.

207. Granada. Reich bedacht hat die Geschichte Granada. Seine Kathedrale ist das grofse Siegesdenkmal, welches nach der Bezwingung der Maurenherrschaft begonnen wurde. In der Capilla Real der Kathedrale stehen die schon genannten köstlichen Marmorgrabmäler *Ferdinand des Katholischen* und seiner Gemahlin *Isabella*, *Philipp's von Oesterreich* und der Infantin *Johanna*. Eine 1631 auf dem Campo del Triunfo von *Alonso de Mena* errichtete marmorne Marienfäule, sowie eine Marmorfäule zur Erinnerung an die am 26. Mai 1831 hingerichtete *Doña Mariana Pineda*, die mit den Liberalen im Bunde stand, gehören zu den fäulenartigen Denkmälern der spanischen Maurenstadt. *Mariana Pineda* ist aufserdem noch in einer 1870 durch *Miguel Marin* errichteten Marmorstatue auf der Plaza de la Mariana in Granada verewigt.

208. Sevilla. Es mag auffallen, dafs eine Stadt wie Sevilla verhältnismäfsig arm an Denkmälern ist. Auf der Plaza de Triunfo erinnert ein Denkmal an die Bewahrung der Stadt beim Erdbeben von Lissabon am 1. November 1755. Die Kathedrale birgt einige bemerkenswerte Grabmäler, darunter in erster Linie das des Erzbischofs *Juan de Cervantes* († 1453) von *Lorenzo Mercadante de Bretaña*, ferner das Grabmal des Kardinals *Diego Hurtado de Mendoza* von dem Florentiner *Miguel* (1509); das 1880 durch *Ricardo Bellver* errichtete Grabmal des Erzbischofs *Luis de la Lastra*; das 1881 aufgestellte Grabmal des Kardinals *Cienfuego* u. s. w. Auch die Universitätskirche in Sevilla enthält eine Reihe von Grabdenkmälern und Bronzegrabplatten, die nicht übergangen werden dürfen. *Susillo* errichtete die Standbilder des *Velasquez* (1892) und des tapferen Artillerieoffiziers *Luis Daoiz*. Die seit 1864 die Plaza del Museo schmückende Bronzestatue des *Murillo* von *Sabino Medina* wurde in Paris durch *Eck* und *Durand* gegossen. Paris ist sowohl in technischer wie in formaler Beziehung von so weitreichendem Einfluss auf die moderne spanische Denkmalkunst, wie es Italien zur Zeit der Renaissance war.

209. Toledo. Ungleich reicher als das gröfsere Sevilla ist an Denkmälern das kleinere Toledo, das namentlich in seiner Kathedrale eine Ruhmeshalle spanischer Geschichte

beſitzt. Aus früher Zeit ſind das mauriſche Grabmal des *Alguacil Fernan Gudiel* († 1278) in der *Capilla de San Eugenio*; ferner die Königsgräber an den Seiten des Hauptaltares. Dieſe *Sepulcros reales* der »*Reyes Viéjos*« beſtehen aus den in gotiſchen Niſchen aufgeſtellten paarweiſe gruppierten Sarkophagen (*Urnas*), auf welchen die liegenden Geſtalten ruhen. Sie ſollen auch aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts (1289) herrühren, während die Aufbauten im Jahre 1507 von *Diego Copin* geſchaffen wurden. Auf der Evangeliſtenſeite des Altares ſtehen die Grabdenkmäler *Alfons VII.* und des Infanten *Don Pedro de Aguilár*, auf der Epiſtelſeite die Denkmäler *Sancho*'s *III.* und *IV.* Reich mit Grabdenkmälern beſetzt iſt auch die *Capilla de San Ildefonſo* des Domes. Hier ſtehen die Denkmäler des Kardinals *Albornoz* († 1364), des Biſchofs von *Avila Alonſo Carrillo de Albornoz* († 1514), des *Pedro Lopez de Tejada*, die letzteren beiden 1545 im Stil der Renaiſſance in reichſter Ausſtattung gearbeitet; dann das Denkmal des *Iñigo Lopez Carrillo de Mendoza*, des 1491 bei der Belagerung von Granada geſtorbenen Vizekönigs von Sardinien, ein Marmorſarkophag mit liegender Figur; das aus ſchwarzem Marmor angefertigte Grabmal des Erzbiſchofs *Gaſpar de Borja* († 1645) u. ſ. w. In der *Capilla de Santiago* ſind es insbeſondere die ſechs reichen gotiſchen Grabmäler, die nach 1488 auf Veranlaſſung der *Doña Maria de Luna* durch *Pablo Ortiz* geſchaffen wurden. In der Mitte der Kapelle ſtehen die Denkmäler des Stifters derſelben, des 1453 in Valladolid hingerichteten, einſt allmächtigen Günſtlings *Johann*'s *II.*, des Grafen *Alvaro de Luna*, und ſeiner 1488 geſtorbenen Gemahlin *Doña Juana Pimentel*. Der Graf liegt in voller Rüſtung auf dem Totenbette; an den Ecken des Grabmales knieen vier betende Santiagoritter, am Fuſse ein Knappe. An den Ecken des Grabmales der Gemahlin ſtehen vier Franziskanermönche; am Fuſse kniet die Dienerin. So findet ſich auch hier die Form des Grabdenkmales, wie ſie in der gotiſchen Periode ſowohl in Frankreich wie in England wiederkehrt.

210. Barcelona. Sieht man von den wenigen mittelalterlichen Grabmälern in der Kathedrale von Barcelona ab, ſo weiſt dieſe eigentliche Hauptſtadt Spaniens vorwiegend Werke der modernen Denkmalkunſt auf. Das bronzene Reiterſtandbild des Generals *Prim* von *Puigjaner*, das Denkmal des kataloniſchen Dichters *Aribau*, 1884 von *Vilaſeca* und *Fuxa* ausgeführt, das Standbild des kataloniſchen Nationalökonomen *Guell* (1800—72), von *Martorell* und *Nobas* 1888 geſchaffen, das aus dem gleichen Jahre ſtammende Denkmal des Dichters und Muſikers *Joſé Anſelmo Clavé* (1824 bis 1874) von Vilaſeca; alle dieſe Werke werden überragt von dem *Kolumbus*-denkmal auf der Plaza de la Paz, das in den Jahren 1882—90 nach dem Entwurf des Architekten *Cayetano Buhigas* als 60 m hohe Säule mit reich geſchmücktem Unterbau ausgeführt wurde und ohne Zweifel das bedeutendſte Denkmal des modernen Spaniens iſt.

211. Madrid. Dies gilt ſelbſt gegenüber den neueren Denkmälern der Hauptſtadt Madrid. Sieht man von dem Panteon de los Reyes im Escurial, der ja ſinngemäſs zu Madrid gehört, von den Bronzefiguren königlicher Figuren des *Leoni* und auch von den unter florentiniſchem Einfluſs entſtandenen Madrider Reiterſtatuen der Renaiſſance ab, die freilich Glanzpunkte der Denkmalkunſt der Renaiſſance ſind, ſo hat die Verfolgung der neueren Denkmalkunſt Madrids nur an wenige nennenswerte Werke anzuknüpfen. Das *Pantéon nacional* Spaniens, die 1869 in Ausführung eines Cortesbeſchluſſes vom Jahre 1837 dieſem Zwecke gewidmete Kirche *San Francisco el Grande*, in welcher die Reſte aller berühmten Spanier beigeſetzt werden ſollten, iſt bis heute nur ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Denkmal der *Iſabella der Katholiſchen* zu Madrid.

Bildh.: *Manuel Oms.*

Stückwerk geblieben, da es einerseits nicht gelang, die Ueberreste einer Reihe berühmter Männer Spaniens aufzufinden, andererseits von den thatsächlich hierher überführten Ueberresten ein Teil wieder ausgegraben werden mußte. Auch über die beiden Triumphbogen, die *Puerta de Alcalá*, die 1778 von dem Italiener *Sabatini* errichtet wurde, und die *Puerta de Toledo*, zur Feier der Rückkehr *Ferdinand VII.* aus seiner Gefangenschaft in Valencay (das Denkmal trägt die Jahreszahl 1827), ist wenig zu berichten. Von späteren Werken sind zu erwähnen das Erzstandbild des *Cervantes* auf der Plaza de las Cortes, von *Antonio Sola* (1835), das Denkmal des Staatsmannes *Juan Alvárez de Mendizábal* (1790—1853) von *José Grajea*, das 1879 errichtete Denkmal von *Calderon de la Barca* von *Figuéras* mit einer Begleitfigur der Fama, der Obelisk auf der Plaza del Obelisco, das Reiterstandbild des Marschalls *Manuel Gutierrez de la Concha* (1808—74) von *Andrés Aleu* u. s. w. Ein vielbeschäftigter spanischer Bildhauer scheint *Mariano Benlliure* zu sein; von ihm stammen außer dem Erzstandbild des *Diego Lopez de Haro*, des Begründers von Bilbao, auf der Plaza Nueva in Bilbao: das 1893 errichtete Erzstandbild der Königin-Regentin *Maria Christina* († 1878) in Madrid; das Erzstandbild des Kriegsministers *Cassola* († 1890) in Madrid; das 1891 errichtete Erzbild des Admirals *Alvaro de Bazan* (1526—88) auf der Plaza de la Villa in Madrid u. s. w. Nur in vereinzelten dieser Denkmäler und auch dann oft nur in einzelnen Zügen kommt die nationalspanische Eigenart zum Durchbruch; vielfach sind sie vom Auslande, namentlich Frankreich, an dessen *École des Beaux-Arts* große spanische Künstlerkolonien bestehen, abhängig.

Zu den bedeutenderen Denkmälern der spanischen Hauptstadt zählen das *Monumento del Dos de Mayo*, das den am 2. Mai 1808 beim Aufstande gegen die Franzosen gefallenen »Märtyrern der Freiheit«, insbesondere den Artillerieoffizieren *Luis Daoiz* und *Pedro Velarde*, gewidmet ist. Das 1840 nach dem Entwurfe des Architekten *Isidro Velasquez* errichtete Denkmal ist ein Obelisk mit reichem Sarkophagunterbau. Das zweite bedeutendere Denkmal ist das *Isabellas der Katholischen*, eine 1883 errichtete dreifigurige Bronzegruppe, in der Mitte *Isabella* mit dem Kreuz zu Pferd; der Schöpfer ist *Manuel Oms*. Ein dramatisches Werk von lebendiger Wirkung ist die Marmorgruppe der beiden vorhin genannten Offiziere *Daoiz* und *Velarde*, vor der Westseite des Prado-Museums, ein Werk von *José Sola*. —

212. Mexiko.

Wir können Spanien nicht verlassen, ohne einen Blick auf die Denkmalkunst der spanischen Kolonien zu werfen oder auf die Länder, die in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen zur spanischen Kultur. Dies ist in erster Linie Mexiko. Jede Stadt in der Republik Mexiko von irgend einer Bedeutung besitzt eines oder mehrere Denkmäler, deren Anzahl in der Hauptstadt so zunimmt, daß diese die »Stadt der Bildsäulen« genannt wird. In dem Paseo de la Reforma besitzt sie einen von dem Kaiser *Maximilian* angelegten Straßenzug mit sechs halbkreisförmigen Ausbuchtungen, in deren erster das Denkmal des *Cristobal Colon* steht, eine aufrechte Statue auf hohem Sockel, umgeben von vier sitzenden Statuen, ein Werk des französischen Bildhauers *Cordier*. Es ist das Erinnerungsdenkmal an die Entdeckung und Besiedelung des Landes. In der zweiten Ausbuchtung steht ein Denkmal des *Guatemozin*, des letzten eingeborenen, 1525 in *Cortez* gehängten Königs in Mexiko, ein Werk des Architekten und Bildhauers *Francisco Jimenez*. Es erhebt sich als aufrecht stehende Statue auf einem dreiteiligen, gewaltigen Sockelunterbau, der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf einer achteckigen Plattform ruht, zu der Stufen mit Löwenſphinxen emporführen. Der unterſte Teil des Poſtaments enthält auf die Geſchichte des Königs bezügliche Reliefs, der mittlere Teil iſt durch Säulen gebildet und mit Trophäen geſchmückt. In der Architektur klingt der aztekiſche Stil an. Eine Büſte des *Guatemozin* wurde 1869 am Vigacanal bei der Stadt aufgeſtellt. In der dritten Ausbuchtung ſteht die Statue des Präſidenten *Carlo Benito Juarez* (1806—72), der Kaiſer *Maximilian* erſchieſsen lieſs. Am Kopf des Paſeo erhebt ſich die Reiterſtatue *Karl IV.* von Spanien; ſie iſt das Werk des Architekten und Bildhauers *Manuel Tolſa*, der 1791 Profeſſor der Bildhauerkunſt an der Akademie San Carlos in Mexiko wurde. Die Statue wurde 1803 enthüllt. Das in energiſchem Paſsgang ſchreitende Roſs trägt die in römiſches Koſtüm gekleidete Statue des Königs; das Denkmal des *Marc Aurel* war Vorbild. Eine Statue des Revolutionshelden *Joſé Maria Morelos* von *Piati* ſchmückt einen Garten zwiſchen zwei Kirchen gegenüber der Alameda; von zwei Bronzeſtatuen des Bildhauers *Noreña* ſteht die eine, die des Präſidenten *Vicente Guerrero*, bei der Kirche San Fernando; die andere iſt ein ſymboliſches Denkmal, eine weibliche Statue, errichtet als Dankesbezeugung der Stadt Mexiko dem Andenken des Ingenieurs *Enrico Martinez*, welcher durch kunſtvolle Waſſerbauten den Ueberſchwemmungen der Stadt ein Ende ſetzte. Nach der Beſchreibung ſcheint es eines jener Stillleben-Denkmale mit Anhäufung aller möglichen Einzelheiten zu ſein, die vielfach bei ſüdlichen Völkern mit kindlicher Phantaſie wiederkehren. Dagegen iſt das Grabdenkmal des Präſidenten *Benito Juarez* im Panteon von San Fernando ein hervorragendes Werk der Brüder *Islas*. Der von Tüchern umhüllte Leichnam des Präſidenten liegt langgeſtreckt auf einem Sarkophag; zu ſeinen Häupten ſitzt eine ſchöne weibliche Figur, das trauernde Mexiko; das Ganze iſt aus weiſsem Marmor. Dieſes Grabdenkmal bezeichnet wohl die Krone der mexikaniſchen Plaſtik.

Das mexikaniſche Panteon bei San Fernando enthält auſser dieſem Denkmal die Grabſtätten zahlreicher bedeutender Perſonen aus der ſpäteren mexikaniſchen Geſchichte. Hier ruhen *Guerrero* und *Comonfort*, der General *Zaragoza* und der republikaniſche Patriot *O'Campo*. Hier ruhen aber auch die Kampfgenoſſen *Maximilian*'s, die Generale *Mejia* und *Miramon*; zwiſchen dieſen beiden Gräbern ſteht das Grabmal des *Benito Juarez*.

213. Cuba.

Mit Cuba iſt der Name des *Chriſtoph Kolumbus* unlöslich verknüpft. An der mit der Marmorſtatue *Ferdinand VII.* geſchmückten Plaza de Armas in Havana liegt die 1724 erbaute Kathedrale mit den Ueberreſten des *Kolumbus*. Dieſer Umſtand hat im Jahre 1890 zu einem Wettbewerb unter ſpaniſchen Künſtlern geführt, welcher ein Grabdenkmal für *Chriſtoph Kolumbus* und ein Erinnerungsdenkmal an die Entdeckung Amerikas betraf. Den Preis gewann für das Grabdenkmal der Architekt *Arturo Mélida*. Der Entwurf zeichnet ſich durch beſondere Eigenart und Schönheit aus. Vier gekrönte Geſtalten in langen, heraldiſchen Gewändern tragen den mit dem ſpaniſchen Adler geſchmückten Sarg. Die Geſtalten bedeuten vorn Kaſtilien und Leon, hinten Aragonien und Navarra. Die vier Geſtalten ſtehen auf einem ſchlichten Sockel; ſie ſind in Bronze mit reichem Emailſchmuck gedacht.

Das Erinnerungsdenkmal des Bildhauers *Antonio Sufillo* hat zum Mittelpunkt einen Erdglobus mit den Worten: *Non plus ultra*. Die Erdkugel ruht auf einem Poſtament, an deſſen linker Seite der ſpaniſche Löwe mit den Pranken die Kugel hält; rechts ſitzt eine ſymboliſche Figur der Stärke. An der Vorderſeite des Poſta-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Denkmal des *Chriftoph Kolumbus*
in der Kathedrale zu Sevilla.

Bildh.: *Arturo Melida.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ments befindet ſich das Doppelbildnis *Ferdinand*'s und der *Iſabella*. Den unteren Teil des Sockels ſchmücken vier Reliefs mit Darſtellungen aus der Entdeckungsgeſchichte Amerikas. Die Erdkugel trägt das Schiff, welches *Kolumbus* nach Amerika führte, geleitet von der Treue mit dem Kreuz. Die Geſamthöhe des Denkmals war mit 16 m angenommen.

214. Schlufswort.

Ob dieſes, wie auch das Grabdenkmal, zur Ausführung gelangt ſind, entzieht ſich der Kenntnis des Verfaſſers. Vielleicht iſt ſie durch den für Spanien unglücklichen Krieg mit Amerika verhindert worden. Denn mit der Niederlage im ſpaniſch-amerikaniſchen Kriege des Jahres 1898 iſt für Spanien die Periode der kolonialen Weltherrſchaft vorüber. Es iſt zudem ausgeſchieden aus der Reihe der Groſsmächte. Ein Stück ſpaniſcher Glorie, eine jahrhundertelange Geſchichte ſpaniſcher Weltpolitik iſt ins Grab geſunken, und wenn auch neue Männer verſuchen werden, das Vaterland innerhalb engerer Grenzen wieder aufzurichten, ſo iſt doch die Stimmung des Landes zunächſt nicht dazu angethan, neue Denkmäler zu ſetzen. Freilich haben der Admiral, der vor Manila mit ſeinen elenden Fahrzeugen den eiſernen Koloſſen *Dewey*'s die Stirne bot, und der andere Admiral, der hoffnungslos von Santiago ausfuhr in das verheerende Feuer der Rieſengeſchütze der amerikaniſchen Panzer, den altſpaniſchen Ruhm der Tapferkeit bewährt und aufrecht erhalten; aber mit ihren unzulänglichen Hilfsmitteln glichen ſie doch nur dem Ritter des *Cervantes*, der ſeine Lanze gegen die Windmühlen verſuchte. Spanien verfiel dem Volke der Monroelehre; der amerikaniſche Drang nach Vorherrſchaft ſiegte. In den Gewäſſern Cubas, wo einſt *Kolumbus* den weltgeſchichtlichen Ruhm Spaniens begründete, miſchte ſich in die Siegesfanfaren der Todesſchrei eines dem Weltgerichte verfallenen Volkes. —

b) Portugal.

215. Portugal.

Auch in Portugal folgen die Denkmäler wie allenthalben den hervorragendſten Ereigniſſen und Perſonen der Geſchichte. Freilich nicht in dem Umfange und mit dem ausgeſprochenen nationalen Charakter, wie in den anderen Ländern, auch nicht ſo ſtetig. Denn die portugieſiſche Geſchichte hat eine nur kurze Zeit ſtrahlenden Glanzes, und was in dieſer, ſowie vorher und ſpäter geſchaffen wurde, zeigt vielfach italieniſchen, engliſchen und franzöſiſchen Einfluſs. Die ältere Kunſtgeſchichte Luſitaniens weiſt keine Werke auf, die zum Verweilen nötigten. Zu den ſpärlichen Reſten römiſcher Kunſt wuſsten die Goten und Mauren nichts Weſentliches hinzuzufügen, das erhalten wäre. Die Geſchichte der iberiſchen Halbinſel ſpielte ſich mehr auf ſpaniſchem Gebiete ab; als aber auch Luſitanien in die geſchichtlichen Aktionen eintrat, da geſchah es zur Eroberung und Abwehr. Die burgundiſche Dynaſtie der portugieſiſchen Könige, die älteſte des Landes, war genötigt, mehr auf die Erbauung ſtarker Kaſtelle und bewehrter Städte, als auf die Kunſt ihr Augenmerk zu richten. »Nur ihre Grabſtätten haben ſie ſich gewaltig gebildet; die gröſste Kirche des Landes, inmitten des Rieſenkloſters Alcobaça, birgt die Gebeine der meiſten ihrer Angehörigen. Aber kein reichgeſchmückter Stil, keine ſüdliche Phantaſie winkte aus dieſen Denkmälern; eine einfache, halb franzöſiſche, halb ſpaniſche Frühgotik mit ſchweren Stützen und Gewölben, zinnenbewehrt und ernſt, faſt finſter, zeigt uns den Wiederſchein jener kampfesmutigen Zeiten.« Erſt mit der Dynaſtie von Aviz zog reichere Kunſt ins Land ein. Nach der ſiegreichen Schlacht von Aljubarrota im Jahre 1385 hatte ſie ihr Bleiben im Lande begründet und ſchuf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in ihren Grabſtätten monumentale Zeugen ihres groſsen Sinnes. Die Gemahlin des Gründers der Dynaſtie von Aviz, *Dom João I.*, war eine Prinzeſſin *Filippa von Lancaſter*; mit ihr kam engliſche Kunſt in das Land. »Das gewaltige Nationaldenkmal der Familie von Aviz, welches faſt alle Mitglieder derſelben im Tode in ſich ſchlieſst, gleichzeitig das Denkmal jener gewaltigen Schlacht, iſt allerdings zunächſt ein Werk engliſcher Künſtler auf portugieſiſchem Boden. Jedoch liegt gerade hier der Keim zu neuer Entwickelung. In dem hier ausgebreiteten unendlichen Reichtum nordiſch-gotiſcher Formen, in der fortreiſsenden Wirkung ſeither unbekannter Pracht, fand die portugieſiſche Kunſt den Anſtoſs zu eigener ſelbſtändiger Arbeit, und drei Generationen ſpäter hat ſich aus dem glanzvollen Stil von Batalha eine eigenartige Baukunſt hervorgebildet, welche die Errungenſchaften nordiſcher Kultur in Wechſelwirkung mit ſüdlicher Phantaſie und ungemeſſenem Streben ins Weiteſte zu gemeinſamem Ausdrucke brachte«[82]). Dieſem künſtleriſchen Beſtreben kamen die politiſchen Verhältniſſe in jeder Beziehung entgegen. Den »Glücklichen« nannte man den portugieſiſchen König aus dem Königsſtamme der *Aviz*, der 1521 die Augen ſchloſs und damit gleichſam das Glück vom Lande nahm. Es gelang alles, was *Dom Manuel* unternahm, »und ſelbſt die Natur häufte zu den in ſeinem Lande zuſammenflieſsenden unerhörten Reichtümern der Kolonien noch den der geſegnetſten Erntejahre, welche Portugal ſah«. Nach ihm kam der Niedergang. Die Goldmaſſen der Kolonien erſtickten die Thatkraft und Intelligenz; die Kolonien ſelbſt beanſpruchten den geiſtigen Beſitz der Nation; Frankreich, England und Holland bedrohten die Kolonien, Peſt und Not, Inquiſition und Jeſuiten das Mutterland: Urſachen genug, den Niedergang herbeizuführen und zu befördern. Er hat bis heute unabläſſig angehalten.

Vier groſsartige Baudenkmäler ſind es, welche wie Eckſteine an den hervorragendſten Epochen der portugieſiſchen Geſchichte ſtehen und deren Glanz als Erinnerungsdenkmäler verkörpern. Es ſind die Ciſtercienſerabtei Santa Maria von Alcobaça, das Kloſter des Chriſtusordens zu Thomar, das Moſteiro de Santa Maria de Victoria zu Batalha und der Convento dos Jeronymos de Belem bei Liſſabon. Es iſt auſserordentlich bezeichnend für die Kultur des Landes, daſs alle dieſe Denkmäler geiſtlichen Zwecken dienen.

216. Mafra. Ihnen ſchlieſst ſich in ſpäterer Zeit noch ein fünftes Denkmal als ein merkwürdiges Erinnerungsdenkmal an; es iſt das groſse Kloſter von Mafra, welches dem Gelübde des Königs *Johann V.* ſeine Entſtehung verdankt, bei der Geburt eines Thronerben »an der Stelle des ärmſten portugieſiſchen Kloſters« einen groſsartigen Neubau zu errichten. Das Kloſter, als der »Escorial Portugals« bezeichnet, wurde von 1717—30 durch die Regensburger Architekten *Johann Friedrich Ludwig* und ſeinen Sohn *Johann Peter* mit einem die portugieſiſchen Finanzen zerrüttenden Koſtenaufwande von etwa 54 Mill. Cruzados oder 84 Mill. Mark errichtet. Ein Schriftſteller, der Geſchichtsſchreiber *Alex. Herculano* (1810—77), bezeichnet die groſse Gebäudemaſſe als »ein reiches Denkmal, aber ohne Poeſie und darum ohne wirkliche Gröſse; das Denkmal einer groſsen, dem Tode verfallenen Nation, welche nach einem Bankett *à la Lucullus* ſterben ſoll«[83]).

217. Alcobaça. Die Ciſtercienſerabtei Santa Maria von Alcobaça eröffnet die kleine aber bedeutungsvolle Reihe der portugieſiſchen Denkmäler, bei welchen nicht die Form

[82]) Siehe: Haupt, A. Die Baukunſt der Renaiſſance in Portugal. Frankfurt a. M. 1890—95. S. 3.
[83]) Siehe: Bädeker, K. Spanien und Portugal. Leipzig 1897. S. 516.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des Denkmales an das Ereignis, das feſtzuhalten es beſtimmt iſt, erinnert, ſondern bei welchen das Ereignis Veranlaſſung war, dem geiſtlichen Gedanken, der Kirche zu huldigen. Das Moſteiro de Santa Maria wurde von *Affonſo Henriques* zur Erinnerung an die Einnahme von Santarem und die Beſiegung der Mauren 1147 gegründet und in den Jahren 1148—1222 erbaut. Es iſt eine der umfangreichſten baulichen Anlagen von etwa 220 m Länge und Breite, an der die ſpäteren Jahrhunderte noch gebaut haben. In der Capella dos Tumulos, aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, ſtehen die Grabmäler *Peter I.* (1357—67) und ſeiner Geliebten *Inez de Caſtro*, mit den ruhenden Porträtfiguren der Verſtorbenen, von Engeln umgeben; der Sarkophag des Königs wird von 6 Löwen, der der *Inez* von Sphinxen getragen. Im Königsſaal befinden ſich 19 Königsſtatuen von *Affonſo Henriques* bis *Joſeph I.* So werden dieſe Bauten insbeſondere auch in ihrer reichen architektoniſchen Ausbildung zu Ruhmeshallen der portugieſiſchen Geſchichte.

218. Thomar.

Die Verknüpfung der politiſchen Geſchichte mit den religiöſen Beſtrebungen des Landes erhält in dem Kloſter des Chriſtusordens zu Thomar ihr bauliches Denkmal. Der Chriſtusorden wurde zur Verteidigung des Glaubens gegen die Mauren und zur Vergröſserung der portugieſiſchen Monarchie gegründet und hatte auſserordentliche Verdienſte um das Land. Seine Burg, das Convento de Chriſto, ſtammt aus dem XII. bis XVII. Jahrhundert. In der emanueliniſchen Zeit insbeſondere erhält es jene prunkvolle architektoniſche Erweiterung, welche den neuen Chorbau zu einem Triumphbau, das zu ihm führende Portal zu einem wahren Triumphbogen macht. Es iſt jubelnder Erfolg, der aus all dieſen reichen Formen, aus den Baldachinen, den Statuen, den Engelsköpfen, den Roſetten, den kaſſettengeſchmückten Bogen, aus der reichen Pracht des ornamentalen Schmuckes ſpricht. Die Chriſtusritterkirche, das Werk des *João de Caſtilho*, der Clauſtro dos Filippes, der prachtvolle palladianiſche Spätrenaiſſancebau, ſowie die reichen ornament- und goldgeſchmückten übrigen Teile des Kloſters ſind wahre Triumphdenkmäler des Glückes und des Reichtums ihrer Zeit und des Landes.

219. Batalha.

Das iſt in noch höherem Maſse der Fall bei Batalha. »Still im Thale, von Weinbergen und tannenbeſtandenen Höhen umgeben, liegt das Kloſter Noſſa Senhora de Victoria, gewöhnlich ‚Batalha‘ genannt, das gewaltige Denkmal der portugieſiſchen Unabhängigkeitsſchlacht von Aljubarrota, zugleich das Mauſoleum des Königsſtammes von *Aviz*, ſoweit nicht ſeine Gebeine ſpäter in Belem beſtattet ſind. Hier ruht der Begründer der Dynaſtie, *D. João I.* († 1433) nebſt ſeiner kunſtſinnigen Gattin *Filippa*, ſeine Söhne *D. Duarte*, *Pedro*, *Henrique*, *João*, *Fernando*, ſein Enkel *Affonſo V.*, ſein Urenkel *João II.*; und hier war auch die letzte Ruheſtatt geplant für den glänzendſten der portugieſiſchen Könige, *Dom Manuel den Glücklichen* und ſeine Nachfolger; als man ihn aber unter den Wölbungen ſeines herrlichſten Denkmales, des Kloſters zu Belem, begraben (1521), neigte ſich ſchon der Stern des Königreichs Portugal, und kaum ein halbes Jahrhundert ſpäter war es aus der Reihe der ſelbſtändigen Staaten geſtrichen« (*Haupt*). Der ſiegbringenden *Maria, Santa Maria da Victoria*, iſt das Werk geweiht, wie man im Altertum der Siegesgöttin Athene glanzvolle Kunſtwerke weihte. Das 1840 zum Nationaldenkmal erklärte groſsartige Freiheitsdenkmal des portugieſiſchen Volkes iſt vielleicht eines der glänzendſten Bauwerke aller Zeiten. Von 1388 bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts dauerten die Arbeiten an dem reichen Werke, das auf engliſche Vorbilder zurückgeht. Auch dieſes Werk iſt eine rauſchende Dithyrambe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf die glücklichen damaligen Geſchicke des Landes; auch dieſes Werk iſt ein Jubelhymnus auf Reichtum und Wohlbefinden des Volkes. Wie aber ſeine berühmten Toten in ſeinem Schatten bald halbvergeſſen ſchliefen, ſo ſpiegelt es in der Capellas imparfeitas die Ereigniſſe der Zeiten wieder. »Immer wieder im Teſtament eines Sterbenden auftauchend und immer wieder zurückſinkend,« ſchlingt ſich die Kapelle durch die Zeiten hindurch »als ewige Laſt und ewig unerfülltes Vermächtnis, ein Abbild der Geſchichte des Volkes, in deſſen Schoſse dieſer künſtleriſche Gedanke entſtand« (*Haupt*).

220. Belem. Das Intereſſe hatte ſich einer anderen groſsen Aufgabe zugewendet: dem Kloſter zu Belem. Auch dieſes iſt das Denkmal eines groſsen Ereigniſſes. Von hier aus trat *Vasco da Gama* 1497 ſeine Entdeckungsfahrt nach Indien an, und hier wurde er 1499 bei ſeiner Rückkehr von *Emanuel I.* empfangen. Der König hatte gelobt, für die glückliche Fahrt der heiligen Jungfrau ein Kloſter zu weihen, deſſen Grundſtein er 1499 legte. Der Entwurf ſtammt vom Architekten *Boutaca*, die Ausführung im einzelnen von *João de Caſtilho* (1490—1581). Reich und üppig, dem Zuge der Zeit gemäſs, ſind Anlage und Formenſprache; auch hier ſind die Portale ſteinerne Triumphgeſänge, die das Glück des Landes verkünden. In dieſen vier Bauwerken ſteht Portugal einzig da. Gegenüber ihrer groſsen Empfindung verblaſst alles andere, was im Lande und auf der iberiſchen Halbinſel überhaupt früher und ſpäter geſchaffen wurde.

Der Kreuzgang des Kloſters São Vicente in Liſſabon wird zum Pantheon der portugieſiſchen Könige aus dem Hauſe *Braganza*, von dem im Jahre 1656 geſtorbenen *Johann IV.* bis zu dem 1889 geſtorbenen *Ludwig I.*; aber ſeine Bedeutung als Denkmal reicht nicht entfernt an die Gröſse der vorgenannten vier Bauten hinan.

221. Mittelalter. Zu den ſpärlichen Reſten von Denkmälern des Mittelalters in Portugal, die ſich nicht als groſse Gebäudeanlagen darſtellen, gehören die ſpätgotiſchen Grabmäler der erſten portugieſiſchen Könige im Chor der Kirche des Moſteiro de Santa Cruz in Coimbra, und zwar des *Affonſo Henriques* (1139—85) und des *Sancho I.* (1185—1211). Es ſind Sarkophage, auf welchen die lebensgroſsen Geſtalten der Herrſcher ruhen. Ihnen ſchlieſsen ſich aus der Zeit der Renaiſſance eine Reihe hervorragender Werke an, ſo das Grabmal des Biſchofs *Diogo Pinheiro von Funchal* im Chor der Kirche S. M. do Olival bei Thomar, ein Wandniſchengrab mit Sarkophag im Bogen, von 1525, vielleicht ein Werk der franzöſiſchen Bildhauer in Coimbra. Ferner ſeien genannt das Denkmal des Biſchofs *d'Almeida* in der Kirche Sé velha in Coimbra, das noch gotiſierende Grabmal des Königs *Sancho I.* in Sta. Cruz zu Coimbra, das Grabmal des *Alfonſo Sanchez* in San Francisco zu Villa do Conde, das Grabmal des *Brandonio* in San Francisco zu Porto u. ſ. w.

Zahlreich in den portugieſiſchen Städten verbreitet ſind die »Pelourinhos«, gewundene, oft reich ornamentierte Säulen auf den öffentlichen Plätzen, die, zum Teile als Pranger verwendet, in ihrem Urſprung ähnlich den niederdeutſchen Rolandſäulen, wohl Denkzeichen der Gerichtsbarkeit der Städte waren. Erwähnt ſeien der Pelourinho auf dem Largo do Municipio in Liſſabon, der Pelourinho vor dem Schloſſe zu Cintra u. ſ. w.

222. Neuzeit. Die neuere Geſchichte Luſitaniens hat nur für einzelne Ereigniſſe und Perſönlichkeiten Veranlaſſung zur Errichtung von Denkmälern gegeben, was begreiflich iſt, wenn man den ſtetigen, von nur ſpärlichen Lichtpunkten unterbrochenen, ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſchichtlichen Niedergang des unter *Dom Manuel* ſo glücklichen und reichen Landes betrachtet. Auf der Praça de Commercio in Liſſabon ſteht das Reiterſtandbild *Joſé I.* (1750—77) aus dem Hauſe *Braganza*, ein Werk von *Joaquim Machado de Caſtro*, welches dem König im Jahre 1775 von ſeinem Volke errichtet wurde. Es iſt eigentlich mehr ein Denkmal ſeines Miniſters, des *Marquez von Pombal*, deſſen Medaillonbildnis auch das Denkmal ziert und der gegen Adel und Geiſtlichkeit gerichtete Reformen mit ſtarker Hand einführte, die Verwaltung umgeſtaltete und dem geſamten Unterricht Portugals ein modernes Gepräge verlieh.

Das Denkmal *Peter IV.* auf der Praça de Dom Pedro in Liſſabon, eine durch die vier Kardinaltugenden am Sockel begleitete hohe Säule, von der Statue *Peter*'s gekrönt, iſt 1870 von den franzöſiſchen Bildhauern *Robert* und *Dabieux* ausgeführt worden. *Dom Pedro* ſtarb noch im gleichen Jahre (24. September 1834), in welchem er zur Regierung kam. Aber eine ſeiner erſten Regierungshandlungen war, die vom Regenten *Miguel* umgeſtoſsene freiſinnige Verfaſſung wieder herzuſtellen. Dieſer That in erſter Linie gilt auch die 1866 auf der Praça de Dom Pedro in Oporto errichtete bronzene Reiterſtatue *Peter IV.*, ein Werk des franzöſiſchen Bildhauers *Anatole Calmels*. Der König hält in der Rechten die »*Lei fundamental*«, die freiſinnige Verfaſſung des Jahres 1876, die *Dom Miguel* umſtieſs und eine Verfolgung aller liberal Geſinnten einleitete. Ein Sarkophag vor der Kirche Noſſa Senhora da Miſericordia in Oporto enthält die Gebeine der bei dem Aufſtande 1828 hingerichteten Märtyrer. Im Jahre 1862 wurde die Praça da Batalha in Oporto mit einem Standbilde *Peter V.* geſchmückt, der von 1853—61 regierte.

Am Eingang der Avenida da Liberdade in Liſſabon erinnert das im Jahre 1882 errichtete Monumento dos Reſtauradores de Portugal, ein etwa 30 m hoher Obelisk, deſſen Sockel die Bronzefiguren des Sieges und der Freiheit ſchmücken, an den Aufſtand der Patrioten vom 1. Dezember 1640, durch welchen das Joch der ſpaniſchen »Intruſos« abgeſchüttelt wurde. *Philipp II.* hatte 1580 durch ſeinen Feldherrn *Alba* Portugal für Spanien erobert. Das kaſtiliſche Regiment aber war unfreiheitlich und deſpotiſch, ſo daſs der portugieſiſche Staat und das Volk zu verfallen drohten. Unter den Regierungen *Philipp III.* und *IV.* erwachte mehr und mehr der Wunſch nach Befreiung vom ſpaniſchen Joch, die in dem Aufſtande vom Jahre 1640 durchgeführt wurde.

Das Denkmal auf dem Largo de São Roque zur Erinnerung an die Vermählung *Ludwig I.* mit *Maria Pia von Savoyen* (1862); das 1877 errichtete Bronzeſtandbild des Generals *Villa Flor*, *Duque da Ferceira*, auf dem gleichnamigen Platze, einem Helden aus den Gegnern der Schreckensherrſchaft des Regenten *Dom Miguel*, ein Werk von *Joſé Simões d'Almeida*; das 1884 enthüllte Bronzeſtandbild des Staatsmannes *Marquez de Sá da Bandeira* (1795—1876), der gleichfalls in den Befreiungskämpfen gegen *Dom Miguel* in den dreiſsiger Jahren des XIX. Jahrhunderts eine Rolle ſpielte, ein Werk des Bildhauers *Giovanni Ciniſelli*; die Büſten des *Homer*, *Antonius*, *Marc Aurel*, *R. Mengs*, *Pedro Alvares Cabral*, *Camões*, *Heinrich des Seefahrers*, *João*'s *de Caſtro*, *Affonſo*'s *de Albuquerque*, *Vasco da Gama* auf der Alameda de São Pedro de Alcántara; der *Arco Monumental da Rua Auguſta* mit den Statuen des *Viriathus*, *Vaſco da Gama*, *Nuno Alvares Pereira* und *Pombal*, und das Denkmal des Dichters der Luſiaden, *Luiz de Camões*, auf dem Platze gleichen Namens — gehören zu den wenigen weiteren, zum Teil nicht ſehr bedeutenden Denkmälern der portugieſiſchen Hauptſtadt. Das letztere Denk-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mal, 1867 durch *Victor Baſtos* errichtet, zeigt den Sänger und Helden, in der Linken die Luſiaden, die Verherrlichung Portugals und ſeiner Helden, in der Rechten das Schwert. Es gehört in ſeinem Aufbau zu den bedeutenderen der portugieſiſchen Denkmäler; ſeinen Sockel umgeben 8 Statuen der portugieſiſchen Helden aus der Periode der Entdeckungen, und zwar des Geſchichtsſchreibers *Fernão Lopes*, des Kosmographen *Pedro Nunes*, der Geſchichtsſchreiber *Gomes Eannes d'Azurara*, *Joao de Barros* und *Fernão Lopes de Caſtanheda*, endlich der Dichter *Vaſco Mouſinho de Quevedo*, *Jeronymo Corte Real* und *Francisco de Menezes*.

Seit 1873 erinnert am Südabhang der Serra de Caramullo ein Obelisk an die Schlacht vom 27. September 1810, in welcher *Wellington* das unter *Maſſéna* ſtehende franzöſiſche Heer ſchlug, wodurch Portugal von der napoleoniſchen Fremdherrſchaft befreit wurde.

Dies iſt in kurzen Zügen das wechſelvolle Bild der portugieſiſchen Denkmalkunſt, die vom höchſten bis zum landläufigſten Gedanken herunterſinkt. Im gröſsten Maſsſtabe plant und errichtet das Land in dem kurzen, kaum fünf Luſtren dauernden Sonnenglanz ſeines Ruhmes ſeine Denkmäler und umgibt ſeine Geſchicke mit dem Strahlenglanze der Luſiaden, um nach dieſer Zeit langſamem Niedergange zu verfallen und ſich ſeine Kunſt in den wenigen Augenblicken, in welchen ein Bedürfnis dafür vorhanden iſt, vom Auslande zu holen oder durch ausländiſche Künſtler im Lande ausüben zu laſſen.

12. Kapitel.

Frankreich.

223. Früh-mittelalterliche Zeit.

Von *Paul Deſchanel*, dem franzöſiſchen Kammerpräſidenten, geht ein Wort, welches lautet: »*Un peuple n'eſt pas diminué, qui ſe paſſionne et ſe torture pour les choſes idéales.*« Und unter dem lebensvollen Denkmale *Danton*'s auf dem *Boulevard St.-Germain* in Paris befindet ſich die Inſchrift: »*Il nous faut de l'audace, de l'audace et encore de l'audace.*« In dieſen beiden Ausſprüchen liegt das Weſen der franzöſiſchen Denkmalkunſt, welche von ihren mittelalterlichen Anfängen an ſich einer ungemein lebhaften und kühnen Hervorbringung erfreute. Freilich, erſt von einem gewiſſen Zeitpunkte an. »*La ſculpture ne peut être conſidérée comme un art que du jour où elle ſe met à la recherche de l'idéal.*« *(Viollet-le-Duc.)* Das war die Zeit, in welcher der Totenkultus begann, ein Bindemittel zu werden für die Geſellſchaftskreiſe, in welcher er die Vergangenheit mit der Gegenwart vereinigte und die Aeuſserung der menſchlichen Gefühle zu einer dauernden Geſellſchaftseinrichtung werden lieſs. Allerdings zunächſt nur für die Könige und vielleicht noch für die Spitzen der Geiſtlichkeit. Denn es ſcheint, daſs in Frankreich bis zu *Ludwig XIII.* vorwiegend nur Königsſtatuen ausgeführt wurden und nur zu dem Zweck, mit denſelben die Grabſtätten, die Portale und Faſſaden der Kirchen oder die königlichen Bauwerke zu ſchmücken.

224. Königs-denkmäler.

Hierher gehören die Königsgalerien der Kathedralen *Notre-Dame* in Paris, von Amiens, Reims u. ſ. w. Um ihre Siege zu feiern, machten die Könige aber auch religiöſe oder wohlthätige Stiftungen. So gründete *Philipp Auguſt* aus Dank-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

barkeit für einen bei Bouvines erfochtenen Sieg bei Senlis die Abtei *Notre-Dame de la Victoire*. Aehnliche Gründungen machte *Philipp der Schöne* nach dem Siege von 1304 über die Flamländer bei Mons-en-Puelle. Er bereicherte Paris, Chartres u. f. w. durch Kirchen und andere Bauten, und ein gleiches geſchah durch *Philipp von Valois* nach der ſiegreichen Schlacht von Caſſe 1328, durch *Karl VI.* nach der Schlacht über die Flamländer bei Roſebèque 1482. —

Eine der erſten franzöſiſchen Reiterſtatuen war die kupfergetriebene des Connetable *de Montmorency* vor dem Schloſſe von Chantilly. *Patte* ſchreibt noch 1765: »*Il n'eſt pas d'uſage d'élever en France des monuments aux grands généraux ou aux hommes célèbres; les Rois ſeuls obtiennent cette diſtinction.*« Und er führt das Beiſpiel an, daſs, ſo ſehr man auch die heldenmütigen Verteidiger des Vaterlandes *Bertrand du Guesclin* und *Turenne* ehrte, man ihnen doch nur ein Mauſoleum in St.-Denis widmete.

Doch dies änderte ſich nach der Revolution. Im Grunde blieb bis tief in die Renaiſſance hinein das Grabmal das Denkmal, auf welches ſich Frömmigkeit und Ehrgeiz vereinigten und welches nicht auf dem Friedhofe, ſondern in der Kirche aufgeſtellt wurde.

225. Grabdenkmäler.

Durch die im Mittelalter von der heutigen abgeſchloſſenen Bedeutung der Kirche durchaus abweichende Auffaſſung des Gotteshauſes, welches bei der Menge ein Ort zur Behandlung öffentlicher Angelegenheiten war, entbehrte das Grabdenkmal ſomit keineswegs des öffentlichen Charakters. Durch dieſe Bedeutung des Grabdenkmales, durch welche es dem engen Kreiſe des Familiendenkmales entzogen wurde, erklärt ſich auch die ungemein reiche künſtleriſche Ausbildung desſelben, die in den Denkmälern von Brou und St.-Denis für die Gotik und die Renaiſſance ihren Höhepunkt findet. Die Abteien von St.-Denis, der *Sainte-Geneviève* und von *Saint-Germain des Prés* in Paris, von Braisne, von Vendôme, von Jumiéges, Fécamp, Longpont, Royaumont, Eu, Poiſſy, die Abtei der Cöleſtiner in Paris u. f. w. umſchloſſen glänzende, fürſtliche Grabdenkmäler.

Eines der bedeutendſten und reichſten war das Denkmal, welches *Ludwig der Heilige* dem Gründer der Abtei von St.-Denis, *Dagobert*, ſetzen ließ[84]).

Im übrigen wechſeln die Geſtaltungen des mittelalterlichen Grabdenkmales von dem einfachen, reicheren Sarkophag oder der Tumba ohne figürlichen Schmuck bis zur Belegung eines ſarkophagartigen Aufbaues mit der liegenden Figur des Verewigten und der Bereicherung dieſes Denkmales mit einem baldachinartigen, wieder figurengeſchmückten Ueberbau. Das Denkmal iſt in dieſer Form entweder ein Wanddenkmal in einer Archivolte (*Saint-Pierre* in Vézelay), oder es iſt Freidenkmal (Grabmal des Grafen *d'Etampes* in der Kirche der *Cordeliers* in Paris), oder es ſteht zwiſchen Säulen oder iſt es endlich ganz losgelöſt von der Architektur der Kirche; in letzterer Anordnung nimmt es die reichſten Formen an. Zu eigenartigen Geſtaltungen führt das Beſtreben, dem König die Königin, dem einen Königspaar ein zweites zuzugeſellen. So entſtehen die Doppelgräber mit vier liegenden Statuen, entweder zwei zu Häuptern und zwei zu Füſsen, oder vier Statuen, nach Geſchlechtern geordnet, nebeneinander. Ein Beiſpiel für letztere Anordnung iſt das Grabmal *Thibaut* in der Kirche von Chaloché; ein Beiſpiel für die erſtere Anordnung bietet die Abtei von St.-Denis. Zuweilen ſcheint es,

84) Siehe: Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raiſonné de l'architecture françaiſe* etc. Paris. Art. *Tombeau*, Fig. 8.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

als ob man im Figurenreichtum auf antike Vorbilder hätte zurückgreifen wollen. Die figurenreichen griechiſchen Weihgeſchenke z. B. erhielten eine ſpäte Nachfolge in den »Heiligen von Solesmes«, eine aus mehr als 50 Statuen beſtehende denkmalartige Gruppe, welche die Grablegung des Erlöſers und die Geſchichte der heiligen Jungfrau darſtellt und von *Pilon dem Aelteren* 1496 begonnen und von *Germain Pilon* 1533 vollendet wurde.

Mit dieſer Gruppe ſind wir ſchon in die Renaiſſance eingetreten, ohne daſs es möglich wäre, abgeſehen von vereinzelten bedeutenden Beiſpielen, eine ausgeſprochene Periode des Ueberganges abzugrenzen. Dies erſcheint erklärlich, wenn man die ungeheuere Macht erwägt, mit welcher die Renaiſſance aus Italien, unterſtützt durch die mächtigen höfiſchen Einflüſſe, nach Frankreich eingeführt wurde.

226. Renaiſſance.

Mit ungewöhnlich reichen Mitteln tritt die franzöſiſche Kunſt der Grabdenkmäler aus der Gotik in die Renaiſſance ein. Was ſchlieſslich in der Gotik überquellende, üppigſte Pracht geworden war, klärt ſich in der Renaiſſance zu monumentaler Würde und Strenge ab, namentlich in den Denkmälern von St.-Denis. Zeigte ſchon die Gotik ein ſtarkes Beſtreben nach der maleriſchen Seite, ſo wird dieſe Tendenz nach der Renaiſſance in anderem Sinne wieder aufgenommen. Zur maleriſchen tritt dann die pathetiſche, die allegoriſche, ja die theatraliſche Auffaſſung. Hierher gehören als ſpätere Beiſpiele das Grabmal *Richelieu*'s in der Sorbonne: der Kardinal liegt auf dem Sarkophag; zu ſeinen Füſsen kauert Frankreich; durch die Figur des Glaubens wird er halb aufgerichtet. Ein ähnliches Denkmal iſt dasjenige des Herzogs *von Rohan* im Muſeum zu Verſailles, der von zwei Genien umgeben iſt, von welchen ihm der eine den Kopf hält, während ihn der andere unter Klagen mit dem Mantel umgiebt. So entwickelt ſich das Grabdenkmal aus dem mittelalterlichen Zuſtande einfacher Natürlichkeit, die auch in der frühen Renaiſſance noch anhält, zur redſeligen Art der ſpäteren Jahrhunderte.

Léon Paluſtre giebt in ſeinem gedrängten Werkchen »*L'architecture de la renaiſſance*« (S. 281 ff.) eine kurze Ueberſicht über die franzöſiſchen Grabdenkmäler der Renaiſſance, der ich im nachſtehenden folge.

Die in den Kirchen errichteten Grabmäler beſtanden während der ganzen Zeit des Mittelalters lediglich aus einem rechteckigen Körper, deſſen Aufsenſeiten mehr oder weniger geſchmückt waren und auf welchem die Statue des Verſtorbenen, häufig in groſsem Gewand, lag. Selbſt dann, wenn das Denkmal, ſtatt ſich allein zu erheben, unter einer Mauerniſche (*enfeu*) im Hintergrunde einer Kapelle oder einer Schiffmauer entlang aufgeſtellt war, ändert ſich die Anordnung nicht. *Ludwig XI.* dürfte die erſte Perſönlichkeit geweſen ſein, welche auf dem Grabe knieend dargeſtellt worden iſt, und dieſe Stellung erklärt ſich überdies durch die Statue der Jungfrau, vor welcher er ſich verneigt. Jedoch ohne dieſes Motiv vorgeſchrieben zu haben, nahm der italieniſche Bildhauer *Guido Mazzoni*, welcher mit der Herſtellung des Grabmales *Karl VIII.* von Frankreich betraut war und den man beſſer unter dem Namen *Paganino* kennt, das Motiv für das Bildnis des Königs auf, und ſeit der Zeit wurde das hier gegebene Beiſpiel in einer groſsen Zahl von Grabdenkmälern bis zu den Zeiten *Heinrich IV.* nachgeahmt.

Eine dritte groſsartigere Anordnung zögerte nicht, unter dem Einfluſs der damals modernen Renaiſſancegedanken ſich Geltung zu verſchaffen, und zwar eine Anordnung, die ſich in der Hinneigung der Zeit zu anatomiſchen Studien begründet findet. Die Geſtalt des Verſtorbenen wurde nämlich zweimal dargeſtellt:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zunächſt nackt und ſchlafend im unteren Teile des Denkmales, dann knieend vor einem Betpulte im oberen Teil. Für dieſen Zweck genügte die einfache Mauernische meiſt nicht mehr, und man ordnete entweder ein zweites Niſchengeſchoſs an und ſchmückte es mit Säulen, Giebelfeldern, Inſchriftentafeln, oder aber man baute einen freien, baldachinartigen Ueberbau, eine Aedicula, mit Statuen bereichert und mit Reliefs geziert. Durch die Bogenſtellung hindurch konnte der liegende Körper (*gisant*) betrachtet werden (ein Motiv, welches ſchon die Gotik kennt), während die knieende Figur (*priant*) ſich meiſt auf dem Baldachin befand. Dieſe letzteren Gräber erforderten groſse Summen und kamen nur den Souveränen zu. Man findet ſie nur noch in St.-Denis, wo ſie infolge der Revolution aufgeſtellt wurden, nachdem ſie vorher in der Kirche der Cöleſtiner in Paris ſtanden.

Zu den einzelnen Gruppen gehören die folgenden Denkmäler:

227. Verſchiedene Arten von Grabmälern.

1) Schlafende Statue auf einem ringsum freien Unterbau — das Grabmal *Karl's von Anjou* in der Kathedrale von le Mans (1475), ein Werk des *Francesco Laurana*; der Unterbau hat die Form eines von Löwenfüſsen getragenen Sarkophages. Das Grabmal *Franz II.*, Herzogs der Bretagne, in der Kathedrale von Nantes (1502—7), ein Hauptwerk des *Michel Colombe*, welcher ſich einerſeits durch ſeine Neffen *Guillaume Regnault* und *Baſtien François*, andererſeits durch zwei lange Zeit unbekannte Italiener, von welchen der eine *Hieronimus da Fieſole* hieſs, helfen lieſs; die letzteren ſcheinen hauptſächlich mit dem ornamentalen Teil des Unterbaues betraut geweſen zu ſein, der aus zwei verſchieden hohen Zonen von Niſchen und Medaillons beſtand; auſser den beiden liegenden Figuren *Franz II.* und ſeiner Gemahlin *Marguérite de Foix* ſtehen an den Ecken vier Statuen der Kardinaltugenden.

In dieſer Reihe iſt ferner zu nennen das Grab der Kinder *Karl VIII.* in der Kathedrale von Tours (1506), das fälſchlich dem *Jean Juſte* zugeſchrieben wurde. Unter der Leitung des *Michel Colombe* haben *Guillaume Regnault* und *Hieronimus da Fieſole* allein daran gearbeitet. Das Grabmal des *Louis von Orléans* und der *Valentine von Mailand* in St.-Denis wurde im Jahre 1502 von *Ludwig XII.* in Genua in Auftrag gegeben und 1516 nach Frankreich gebracht; Bildhauer waren die Mailänder *Michele d'Aria* und *Girolamo Viscardo*, ſowie die Florentiner *Donato di Battiſta* und *Benedetto da Rovezzano*. — Fernerhin iſt zu nennen das Grabmal des *Louis de Blanchefort*, Abt von Ferrières, bei Montargis (1510). Anzuführen ſind weiter das trümmerhafte Grabmal der *Charlotte d'Albret*, Herzogin von Valentinois, in la Mothe-Feuilly bei Châtre, gegen 1520 von *Martin Clauſtre* gearbeitet; das Grabmal der *Philippe de Montmorency*, der Gemahlin des *Wilhelm Gouffier*, in Oiron, gegen 1535 von *Jean Juſte* gearbeitet; das gleichfalls in Oiron befindliche, aber 1539 gearbeitete Grab des *Artus Gouffier*; das Grabmal der *Philippe de Gueldres*, der Gemahlin von *René II.*, Herzog von Lothringen, in Nancy, 1548 durch *Ligier Richier* errichtet, und endlich das Grabmal des *Charles de Lalaing* im Muſeum zu Douai, 1558 von *Georges Monoïer* aufgerichtet.

2) Zu den einfachen Wandniſchengrabmälern zählen: das Grabmal des Biſchofs von Dol, *Thomas James*, in der Kathedrale von Dol (1505—7), von *Antoine Juſte* mit Unterſtützung ſeines Bruders *Jean*; das Grabmal des *Wilhelm Guéguen* in der Kathedrale zu Nantes (1508) von *Michel Colombe*; das Grabmal des *Hugues des Hazards* in Blénod-lez-Toul (1520), ein wahrſcheinlich dem *Manſuy Gauvain* zuzuſchreibendes Werk (hinter dem Liegenden ſind die freien Künſte dargeſtellt); das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grabmal des *Raoul de Lannoy in Folleville* (Somme), vom Mailänder Bildhauer *Antonio della Porta* gegen 1524 errichtet; das Grabmal des *Jean de Vienne* in Pagny-le-Château (Côte-d'Or) und endlich das Grabmal *René II.*, Herzogs von Lothringen, bei den Cordeliers in Nancy, gegen 1520 errichtet.

3) Das reichere Nifchengrabmal in zwei Geſchoſſen iſt vertreten durch das Grabmal des Senechal der Normandie, *Louis de Brézé*, in der Kathedrale von Rouen (gegen 1540; der Verſtorbene iſt im oberen Teile des Grabmales zu Pferde dargeſtellt); ferner durch das Grabmal des *Guy d'Eſpinay* in der Kirche von Champeaux (Ille-et-Vilaine), durch *Jean II. Juſte* 1553 geſchaffen, und endlich durch das Grabmal des *Claude Gouffier* in Oiron, gleichfalls durch *Jean II. Juſte* im Jahre 1559 errichtet.

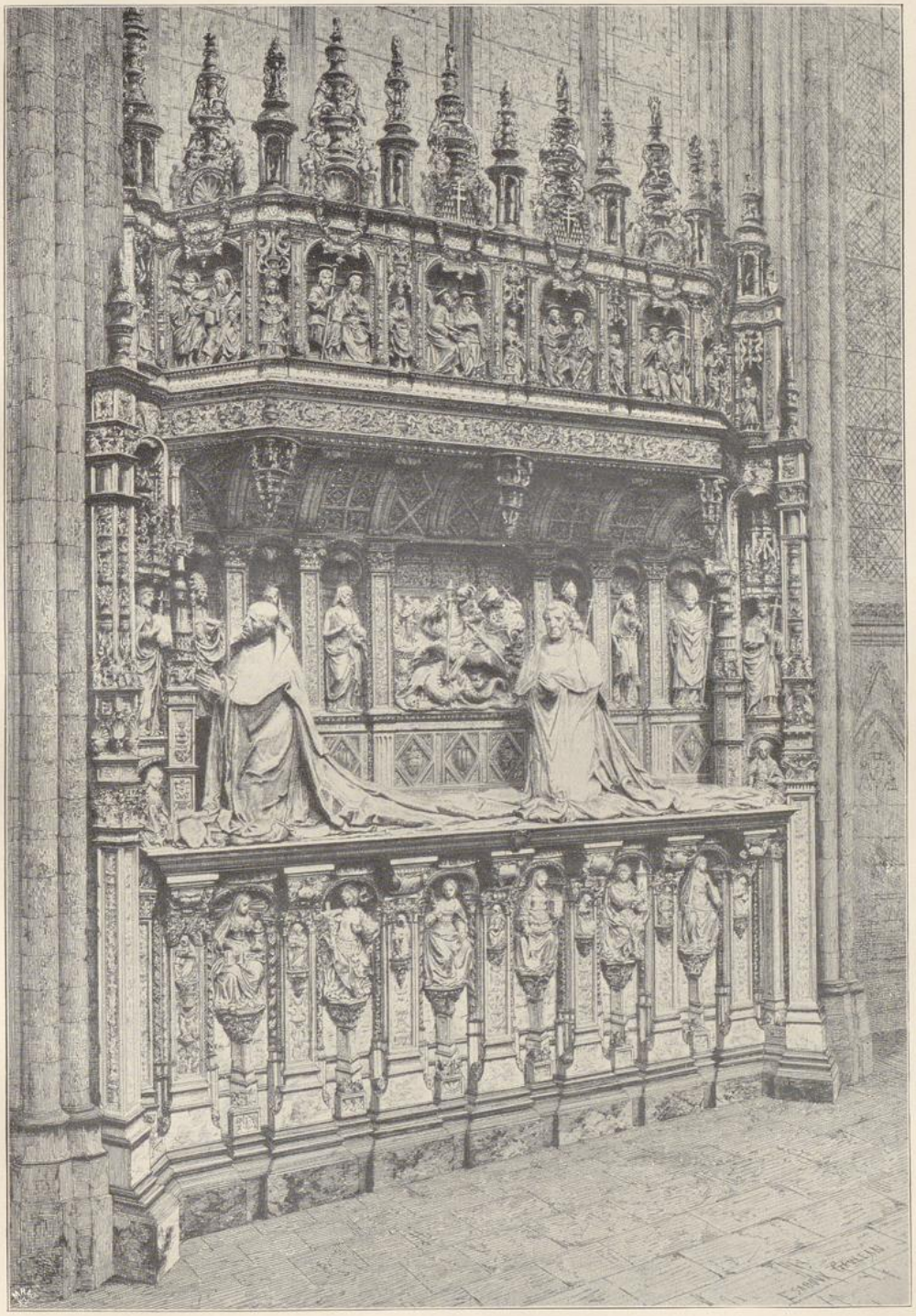
4) Zu den Denkmälern mit knieenden oder halbliegenden und auf den Ellbogen geſtützten Figuren, in einer groſsen, an einer Mauer errichteten Architekturentfaltung, ſind zu rechnen: das Grabmal des *Georges d'Amboiſe* in der Kathedrale von Rouen (1520—25), ein Werk des *Roland Leroux* unter Mithilfe der Bildhauer *Pierre Deſobaulx*, *Regnaud Therouyn* und *André Le Flamant*; das Grabmal des *Wilhelm du Bellay*, des Herrn von Langey, in der Kathedrale von le Mans (1544—50); das Grabmal des *Jean de Langeac* in der Kathedrale von Limoges (1544), dem *Jacques d'Angoulême* zugeſchrieben, und das Grabmal des Kardinals *Briconnet* in der Kathedrale von Narbonne.

5) Als fünfte Form kommt auch die auf dem Kapitell einer Säule knieende Statue vor, z. B. im Grabmal des Kardinals *Louis de Bourbon* in St.-Denis (1536) von *Jacques Valleroy*.

6) Eine beſondere Art von Grabdenkmälern ſind die auf einer Säule oder auf einem hohen Poſtament aufgeſtellten Vaſen mit dem Herzen fürſtlicher Perſonen. So befindet ſich in St.-Denis das 1549 errichtete Denkmal des Herzens *Franz I.*, ein Meiſterwerk des *Pierre Bontemps*. An der gleichen Stelle erhebt ſich das Denkmal für das Herz *Franz II.*, welches 1562 durch *Jean Picart* unter Mithilfe des *Hieronimus della Robbia* aufgeſtellt wurde. Auch das Denkmal des Herzens *Heinrich's III.*, auf Befehl des Herzogs *d'Epernon* in den Jahren 1633—35 durch *Jean Pageot* ausgeführt, befindet ſich in St.-Denis.

7) Als Krönung dieſer Denkmälerreihe ſind die groſsen Denkmäler in St.-Denis zu nennen, vor allen das Grab *Louis XII.* (1516—32). Der 1519 vollendete ornamentale Teil ſtammt von *Antoine Juſte*; die ruhenden und die betenden Figuren ſind das Werk von *Jean Juſte*. Die Apoſtel in den Säulenintervallen und die Tugenden an den Ecken ſind das Werk des *Juſte de Juſte*, des Sohnes des *Antoine* und des Neffen des *Jean*. — Ihm folgt das Grab *Franz I.* (1549—59), deſſen Architektur von *Philibert de l'Orme* herrührt. Die Basreliefs des niedrigeren Teiles der Aufsenſeite, die liegenden und die fünf betenden Figuren ſtammen von der Hand des *Pierre Bontemps*, unter Mithilfe von *François Marchand*. Die Basreliefs über den liegenden Figuren werden dem *Jacques Chanterel*, *Ambroiſe Perret*, *Germain Pilon* und *Ponce Jacquiau* zugeſchrieben. — Weiter folgt das Grabmal *Heinrich II.* (1560—68); ſeine Architektur iſt von *Pierre Lescot*. Die beiden liegenden Figuren aus Marmor und die beiden knieenden aus Bronze ſind das Werk des *Germain Pilon*. Die Figuren der Tugenden an den Ecken ſind von *Ponce Jacquiau*, die Basreliefs des unteren Teiles der Aufsenſeite von *Frémyn Rouffel* und *Laurent Regnauldin*. — Mit Recht ſagt *Paluſtre*, die groſsen Gräber von St.-Denis, ins-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Grabmal der Kardinäle *d'Amboise* in der Kathedrale zu Rouen.

Nach: Paluſtre. *L'architecture de la renaiſſance en France.* Paris 1892.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beſondere das Grab *Franz I.*, hatten keinen Vergleich mit dem ſchönſten, was in dieſer Beziehung in Italien oder anderwärts geſchaffen wurde, zu ſcheuen.

228. Baſilika in St.-Denis.

Die Baſilika von St.-Denis iſt die Ruhmeshalle der franzöſiſchen Könige. Elf Jahrhunderte hindurch, von *Dagobert I.* bis einſchlieſslich *Ludwig XV.*, haben es nicht allein die Könige, ſondern auch die hervorragendſten Mitglieder ihrer Familien als eine Auszeichnung betrachtet, hier ruhen zu dürfen. Nur *Ludwig XI.*, der in Cléry beerdigt ſein wollte, machte eine Ausnahme. Aber von den älteſten Denkmälern iſt nichts oder nur wenig erhalten. Die von *Dagobert* gegründete Kirche wurde vielfach umgebaut, zum erſtenmal im VIII. Jahrhundert, zum zweitenmal im IX. und zum drittenmal, in gründlicher Weiſe, ſo daſs kein Stein auf dem anderen blieb, im XII. Jahrhundert durch den Abt *Suger*. Ein vierter Umbau erfolgte unter *Ludwig dem Heiligen*. Jedem dieſer Umbauten fielen die alten Grabmäler zum Opfer, welche durch Denkmäler im Geſchmacke der Zeit erſetzt wurden. Aber auch wenn die Denkmäler erhalten geblieben wären, ſo dürfte man von ihnen doch nicht eine gröſsere Zahl verſchiedener Typen erwarten; denn die Bildhauer hielten bis in das XV. Jahrhundert mit Zähigkeit an dem einen Typus feſt, nach welchem das Grab aus einer rechteckigen Tumba beſtand, auf welcher der Tote oder die beigeſetzten Geſtalten lagen; Unterſchiede machten ſich nur in Einzelheiten bemerkbar. Erſt die Renaiſſance brachte hier eine Entfaltung der architektoniſchen Kompoſition mit ſich. Das frühere Paradebett entwickelt ſich zu einer Plattform, auf welcher der Verſtorbene, wie erwähnt, knieend und betend dargeſtellt wird. Ein italieniſcher Künſtler, *Guido Paganino*, den *Karl VIII.* nach ſeinem unglücklichen Feldzug mit Neapel aus Italien mitbrachte, ſoll der Urheber dieſer Neuerung geweſen ſein. *Ludwig XII.* vertraute ihm die Errichtung des Grabdenkmales ſeines Vorgängers an, das er mit ſolcher allſeitigen Zufriedenheit ausführte, daſs man des Werkes noch nach mehr als einem Jahrhundert lobend gedachte. »*Son ſépulcre (Karl VIII.) eſt le plus beau qui ſoit dans le choeur, ſur lequel on voit ſon effigie repréſentée à genoux près le naturel, une couronne et un livre ſur un oratoire; et quatre anges à genoux aux quatre coins du tombeau, le tout de cuivre doré, ſauf l'effigie, dont la robe eſt d'azur, ſemée de fleurs de lys d'or.*« Man bemerke den reichen, farbigen Eindruck, den das Denkmal gemacht haben muſs. Dies wird erklärlich, wenn man erfährt, daſs *Paganino* hauptſächlich in Terracotta arbeitete und ſeine Werke bemalte; es wird auch erklärlich, wenn man erfährt, daſs man ſich in dieſer Zeit beſonders mit der Wiedergabe des naturwahren Eindruckes beſchäftigte. Nichtsdeſtoweniger bleibt die Anwendung der Farbe in ſo groſsem Maſsſtabe eine auſsergewöhnliche Leiſtung. In der Revolutionszeit ging ein Denkmal verloren, welches die erſte Stufe einer ungewöhnlichen Entwickelung darſtellte und zugleich ein bemerkenswerter polychromer Verſuch war. Vielleicht hatte es Aehnlichkeit mit dem Denkmal des *Philippe de Commines* im Louvre, das als Kunſtwerk mittelmäſsig iſt, aber ſonſt Intereſſe verdient.

Die Künſtler ſahen ſich damals zwei verſchiedenen Formen von Denkmälern gegenüber; die alte Art der tumbaartigen Denkmäler wurde beibehalten, daneben die neue Entwickelung unter architektoniſchen Geſichtspunkten lebhaft gefördert. Und das war begreiflich; denn dem vertiefteren anatomiſchen Studium der Renaiſſance kam die erwähnte Sitte, in den unteren Teilen eines Denkmales die nackte Leiche des Verſtorbenen aufzulegen, ebenſo zu ſtatten, wie dem Prachtbedürfnis

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Sitte, den Verſtorbenen auf einer Plattform im vollen Reichtum der Gewänder und Würden darzuſtellen. Es vereinigten ſich eine groſse Architektur mit einer königlichen Majeſtät der Erſcheinung der Figuren. St.-Denis blieb die Ruhmeshalle der franzöſiſchen Könige und erlangte durch die groſsartigen Denkmäler königlichen Glanz. Wenn auch keiner der drei *Valois* infolge der ſchrecklichen Periode des Ausganges des XVI. Jahrhunderts in St.-Denis beſtattet wurde, ſo wurde doch die Tradition nicht unterbrochen; denn nach dem Tode *Heinrich IV.* wurde die Beſtattung dort wieder aufgenommen. Die berühmteſten Architekten Frankreichs und Italiens wurden berufen, Pläne für dieſe Denkmäler anzufertigen; neben ihnen waren zahlreiche ausländiſche Bildhauer thätig.

229. Verbreitung der Grabmalſitte.

Bis zur franzöſiſchen Revolution war in einer groſsen Zahl franzöſiſcher Kirchen jede Kunſtperiode des Landes durch reiche Grabdenkmäler vertreten. Im XVI. Jahrhundert wurden dieſe, nachdem ſchon das Mittelalter prächtige, mit groſsem Aufwand von Mitteln hergeſtellte Werke dieſer Art hervorgebracht hatte, geradezu zur Modeſache. Jede berühmte Familie hatte ihr St.-Denis und lieſs ſich durch die Pracht der Königsgräber nicht überbieten. Revolution und Unverſtand haben zu beklagenswerten Verluſten berühmter dieſer Denkmäler geführt, ſo daſs die heutigen Reſte kaum ein Bild der Pracht und des Aufwandes geben, welche man dieſen Werken zuwandte. So iſt von dem Grabmal, welches ſich der Baron *Guillaume de Montmorency* nach den Zeichnungen des *Martin Cloiſtre* von *Benoît Bomberault* ausführen lieſs, heute keine Spur mehr vorhanden. Im Jahre 1793 wurde das Grabmal nur verſtümmelt; 1808 aber wurden die Ueberreſte ganz beſeitigt, um den Chor freier zu machen. *Martin Cloiſtre* aus Blois hatte ſich ſchon *Louis III. de la Trémoïlle* und der *Louiſe de Valentinois*, ſeiner zweiten Frau, zur Ausführung mehrerer Grabmäler in der *Sainte-Chapelle* von Thouars und in der Kirche *de la Mothe-Feuilly* verpflichtet und übernahm die Errichtung des Denkmales für *Guillaume de Montmorency* um die Summe von 800 Pfund und innerhalb eines Zeitraumes von zwei Jahren. Er ſtarb aber ſchon im Mai 1524; ſein Mitarbeiter *Benoît Bomberault* in Orléans vollendete es und ſtellte es im Laufe des Jahres 1528 auf.

230. Maufoleum des *Anne de Montmorency*.

In gleicher Weiſe iſt das berühmte Maufoleum verſchwunden, mit deſſen Errichtung zu Ehren ihres Gemahls *Madeleine de Savoie* den Bildhauer *Jean Bullant* betraut hatte. Die Entwürfe wurden ſchon 1568, kurze Zeit nach dem Tode des Connetable, fertiggeſtellt; aber die Ausführung zog ſich in die Länge, wenn das Denkmal überhaupt vollendet wurde. Nach Ueberreſten im Louvre (vier Säulen aus grünem Marmor, *verde antico*, und zwei Statuen aus weiſsem Marmor), ſowie nach anderen Nachrichten ſcheint das Denkmal ein Halbkuppelbau aus 14 dunklen Marmorſäulen geweſen zu ſein, in dem, als Niſche gedacht, das eigentliche Grabmal ſich erhob. Für dieſes arbeitete *Barthélemy Pricur* die beiden Grabſtatuen im Louvre, welche nach mittelalterlicher Sitte als liegende Geſtalten, der Connetable *Anne de Montmorency*, der am 10. November 1567 in der Schlacht von St.-Denis getötet wurde, in voller Rüſtung, die 1586 geſtorbene *Madeleine de Savoie* in langen Gewändern, gebildet wurden.

231. Denkmal der *Valentine de Milan*.

Ein intereſſantes Denkmal iſt dasjenige der *Valentine de Milan;* es iſt kein franzöſiſches Werk. *Louis XII.* lieſs es errichten, als er von ſeiner erſten Expedition aus Italien zurückkehrte, alſo 1504. Man hat an die Florentiner Meiſter *Juſte* gedacht; aber die Formenſprache läſst ſich mit den Werken dieſer Meiſter nicht in Uebereinſtimmung bringen. Das Denkmal baut ſich in zwei Geſchoſſen auf.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

GEWERBESCHULE HÖXTER

Ein reich geſchmückter Unterbau iſt an ſeinem Umfang durch Säulchen und Niſchen gegliedert. In der Form liegender Figuren zeigt das Denkmal die Statuen der *Valentine de Milan*, ihres Gemahls und ihrer beiden Söhne. Im oberen Teil bemerkt man die Witwe des *Louis d'Orléans*, ihr zur Seite den durch *Jean ſans Peur* ermordeten Prinzen, während darunter rechts *Charles d'Orléans*, links ſein Bruder *Philippe* ruhen. Nach dieſer Beſchreibung, die nach *Paluſtre* gegeben iſt, dürfte das Denkmal der Gruppe der Baldachindenkmäler zuzurechnen ſein; es wurde 1816 nach St.-Denis verbracht. Zugleich mit ihm das Denkmal der jungen Prinzeſſin *Renée d'Orléans*, der einzigen Tochter des *Franz von Orléans, Herzog von Longueville*; ſie ſtarb 1525, in einer Zeit, in welcher die Renaiſſance im Ornamentreichtum ſchwelgte. Auch hier fand eine Gliederung durch Pilaſter und Niſchen ſtatt; im übrigen war das Denkmal allenthalben mit graziöſen Ornamenten bedeckt. Auf der Suche nach ſeinem Urheber hat man an *Jean Couſin* gedacht; doch wurde auch *Paul Ponce* genannt.

232. Denkmal *Chabot's*.

Als ein Werk erſten Ranges iſt dann wieder das Denkmal des Admirals *Léonor Chabot*, Groſsmeiſters der Ritterſchaft unter *Heinrich II.* zu bezeichnen; er ſtarb 1543. Bei der Beurteilung dieſes Werkes iſt zu beachten, daſs dem im XVI. Jahrhundert allgemein herrſchenden Brauche gemäſs *Chabot* ſelbſt Sorge trug, ſein Denkmal meiſseln zu laſſen. Es iſt zuſammen mit ſeiner architektoniſchen Umrahmung geſchaffen, und nicht die letztere, wie behauptet wurde, ſpäter wie die liegende Statue des Admirals. Das Denkmal iſt nicht als Ganzes erhalten; ſeine Teile ſind vielmehr zerſtreut; eine Gruppe derſelben befindet ſich im Louvre: es ſind drei Teile der Umrahmung. Es war in der Kapelle der *Orléans* bei den Cöleſtinern in Paris aufgeſtellt. Ganze Anſichten des Denkmales finden ſich in den unten genannten Werken von *Piganiol, Millin, Lenoir*[85]) u. ſ. w.; eine vortreffliche Radierung der Statue giebt *Paluſtre*[86]). Dieſe iſt ein hervorragendes Werk des *Jean Couſin*. Sie iſt in reich ornamentierter Rüſtung dargeſtellt, halb liegend; die Linke ſtützt ſich auf den getriebenen Helm. Der bärtige Kopf iſt ſehr lebendig. Bei aller Lebenswahrheit jedoch wird man den Eindruck einer »arrangierten« Stellung nicht los.

233. Maleriſche Einflüſſe.

Zu Beginn des XVII. Jahrhunderts gewannen in Frankreich die Einflüſſe Bedeutung, welche in der Bildnerei den Bewegungen von Figur und Gewand aus maleriſchen Gründen eine erhöhte und formbeſtimmende Aufmerkſamkeit ſchenkten. Dies kommt ſchon 1610 bei den Marmorſtatuen des *Michel de Montigny* und ſeiner Gemahlin in der Krypta der Kathedrale von Bourges zum Ausdruck. Auch die Marmorſtatuen des Ehepaares *de la Berchère* in der Kathedrale zu Dijon unterliegen bereits dieſen Einflüſſen. *Simon Guillain* (1581—1658) geſtaltete für den im Jahre 1648 gebauten *Pont au Change* in Paris das Denkmal, von welchem im Louvre noch die Bronzebilder *Louis XIV.* im Alter von 10 Jahren und ſeiner Eltern, ſowie ein Steinrelief mit Gefangenen und Trophäen in tüchtiger Arbeit vorhanden ſind. Aus der Schule *Guillain*'s ging *Jacques Sarrazin* (1588—1660) hervor, welcher eine treffliche Bronzebüſte des Kanzlers *Pierre Séguier* und das Grabmal des *Heinrich von Condé* ſchuf. Ein zweiter Schüler *Guillain*'s, *François Augier* (1604—69), gab

---

85) Piganiol, de la Force, J.-A. *Deſcription de Paris etc.* Paris 1742. Bd. IV, S. 204.
Millin, A.-L. *Antiquités nationales etc.* Paris 1790—98. Bd. I, S. 56.
Lenoir, A. *Muſée des monuments français* Paris 1800—22. Bd. VIII, S. 59.

86) In: *La renaiſſance en France.* Paris 1879—85. Bd. II, S. 143.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſeinem Marmordenkmal der Herzoge *von Longueville* die Form einer Pyramide, die mit den Statuen der vier Tugenden und mit vergoldeten Marmorreliefs bereichert wurde. Bedeutend und voll trefflicher Naturbeobachtung iſt ſeine knieende Statue des Parlamentspräſidenten *de Thou*. Waren dieſe Werke noch im ſtrengeren, leidenſchaftloſeren Charakter der franzöſiſchen Renaiſſance gehalten, ſo kommt in *Augier*'s Marmorgrabmal des *Jacques de Souvré* bereits *Bernini*'ſcher Einfluſs zur Geltung; die ſterbende Geſtalt des Ritters wird von einem trauernden Genius begleitet. Dramatiſche Einflüſſe *Bernini*'ſcher Art zeigt auch das in der Kapelle des *Collège* zu Moulins aufgeſtellte Grabmal des Herzogs *Heinrich II. von Montmorency* († 1632) in Marmor. Den in ruhender, halb aufgerichteter Lage gegebenen Herzog im Gewande der römiſchen Feldherren betrauert händeringend ſeine Gemahlin. Von dem gleichen Beſtreben, bewegteres Leben in das Denkmal zu bringen, zeugen die beiden Genien des Marmordenkmales des 1655 geſtorbenen Herzogs *von Rohan* in Verſailles von *Augier*. Der eine der Genien ſtützt dem Sterbenden den Kopf; der andere bedeckt ihn ſeufzend mit dem Herzogsmantel. Hierher gehört auch das Grabmal *de la Vrillière* in Château-Neuf (Loiret), eine vortreffliche, dekorative Marmorarbeit bei gleichwohl guter Naturbeobachtung, in welcher ein geflügelter Engel den knieend dargeſtellten Verſtorbenen auf den Himmel weiſt; ausgezeichnet iſt die ſtoffliche Behandlung der lebendig modellierten Gewänder. Vom jüngeren *Michel Augier* (1612—86) beſitzt der Louvre eine gute Marmorbüſte *Colbert*'s. Das 1639 errichtete Reiterſtandbild *Louis XIII.* auf der *Place Royale* in Paris wurde zwei verſchiedenen Künſtlern derart übertragen, daſs *Daniel Ricciarelli* von Volterra, ein Schüler *Michelangelo*'s, das Pferd trefflich, der jüngere *Biard* den Reiter ſchlecht ausführte. Mit Recht hat man in dieſem Vorgang einen handwerksmäſsigen Betrieb der Kunſt erblickt.

Die Statue *Heinrich IV.* auf dem *Pont-neuf* in Paris blieb die älteſte Bronzeſtatue an der Seine. Das Reiterſtandbild des mit dem Lorbeer bekrönten und in die Rüſtung ſeiner Zeit gekleideten *Heinrich* erhebt ſich auf einem von *Louis Cigoli* gezeichneten Sockel. Das Denkmal wurde 1614 begonnen und 1635 vollendet. Die Bronzereliefs des Sockels, Schlachten, Einzugsfeierlichkeiten u. ſ. w. darſtellend, wurden von *Francavilla* gegoſſen. Schon 1605 hatte *Miron*, der Vorſteher der Kaufmannſchaft, durch *Pierre Biard*, einen Schüler *Michelangelo*'s, eine Reiterſtatue *Heinrich IV.* in Halbrelief in Blei für das Hauptportal des Pariſer Stadthauſes anfertigen laſſen; ſie hat beim Brande des Rathauſes 1652 ſtark gelitten.

234. Denkmäler *Ludwig XIV.*

Von den zahlreichen Denkmälern, die *Ludwig XIV.* errichtet wurden, iſt das früheſte dasjenige, welches ihm im Alter von 10 Jahren als einfache Statue mit einer ihn mit einem Lorbeerkranz krönenden Viktoria gewidmet wurde (ſiehe die vorhergehende Seite). An den Seiten des Poſtaments waren *Ludwig XIII.* und *Anna von Oeſterreich* in königlichem Gewand dargeſtellt; ſämtliche Figuren waren aus Bronze nach Entwürfen von *Simon Guillain*.

Das Denkmal *Ludwig XIV.* auf der *Place des Victoires* in Paris wurde dem groſsen König von *François Vicomte d'Aubuſſon*, Herzog *de la Feuillade*, 1686 errichtet. Die aus vergoldeter Bronze angefertigte Gruppe beſtand aus mehreren Figuren: *Ludwig XIV.*, in groſsem Ornat, hielt in der einen Hand den Kommandoſtab und zertrat mit dem Fuſs den Cerberus, deſſen drei Köpfe die Tripelallianz der Feinde gegen *Louis* bedeuteten. Hinter der Statue ſchwebte eine Viktoria mit Palm- und Oelzweigen. Die Gruppe ſollte nach der Abſicht des Stifters alle 25 Jahre

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

neu vergoldet werden. Sie ist einem anderen Denkmal *Ludwig*'s auf diesem Platze gewichen. Ein weiteres Denkmal *Ludwig XIV.* liefs die Stadt Paris 1699 auf der damaligen *Place Louis le Grand* errichten; es war ein Reiterstandbild antiken Charakters, nach den Modellen von *François Girardon*, vom Schweizer Erzgiefser *Johann Balthasar Keller* gegossen. Die Stadt Paris errichtete *Ludwig XIV.* auch mehrere Triumphpforten, so den Triumphbogen *du Trône*, der unvollendet blieb und dann abgetragen wurde; er wurde 1670 begonnen. Zur Erinnerung an die Eroberung Hollands wurde 1673 das Thor *St.-Denis* erbaut; ihm folgten die *Porte St.-Martin*, die *Porte St.-Bernard* u. s. w. Ein Denkmal *Ludwig XIV.* zu Boufflers in der Picardie, vom Marschall *de Boufflers* aus Dankbarkeit errichtet, war eine bronzene Reiterstatue von *Girardon*. Eine Reiterstatue des grofsen Königs in Lyon, von den Brüdern *Coustou*, zeigte *Ludwig* als römischen Triumphator, am Sockel begleitet von den Figuren der Rhône und der Saône. Rennes erhielt eine Reiterstatue des *Ludwig* von *Coysevox*, Dijon eine solche durch *le Hongre*, Montpellier eine Reiterstatue aus Bronze durch die flämischen Bildhauer *Mazeline* und *Utrels*. Diese Stadt war im Jahre 1692 nach dem Entwurfe von *Daviler* auch mit einem Triumphbogen geschmückt worden. Zahlreiche dieser Denkmäler haben die Stürme der Revolution nicht überdauert und bestehen heute nur noch in der Erinnerung.

Antoine Coysevox aus Lyon (1640—1720) fertigte unter *Ludwig XIV.* die eherne Reiterstatue des Königs im Kostüm eines römischen Imperators für den Hof des Stadthauses in Paris an. Weitere Arbeiten von ihm sind das ehemals im *Collège des Quatre-Nations* befindliche, jetzt im Louvre aufgestellte Grabmal des Kardinals *Mazarin*. Die knieende Marmorstatue des Ministers ist edel und von guter Technik; auf den Stufen des Denkmales sitzen die Allegorien der Klugheit, des Friedens und der Treue; als Marmorfiguren sind die Caritas und die Religion ausgeführt. Vom gleichen Bildhauer sind ferner die Marmorstatue *Karl des Grofsen* am Portal des Invalidendomes zu Paris, im Schlofs zu Versailles das grofse Ruhmesbasrelief *Ludwig XIV.*, treffliche Porträtbüsten *Richelieu*'s, *Bossuet*'s, *Mignard*'s, *Lebrun*'s u. s. w. Ihm folgen *Pigalle, Coustou der Jüngere* (1716—77) und *Houdon* (1741—1828), im Geiste der nachberninischen Schule, jedoch tüchtiger, inniger, ernster, mit gröfserer Naturbeobachtung. *Jean Antoine Houdon* meifselte die berühmte Statue *Voltaire*'s (1781) im *Théâtre Français* zu Paris und modellierte eine treffliche Bronzebüste *Rousseau*'s. *Pigalle* errichtete um 1769 das Mausoleum des Marschalls Herzog *de Harcourt* in *Notre-Dame* zu Paris.

235. Antike Einflüsse.

Dem Zuge der Zeit folgend, begann die französische Skulptur von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ab wieder in einfachere Bahnen einzulenken. Die Architektur ging voran, und die gröfsere oder geringere Abhängigkeit der Bildnerei von ihr veranlafste diese, bald zu folgen. Man wendete sich auf die Antike zurück, ohne aber hier zu bedeutenderen künstlerischen Ergebnissen gelangen zu können; denn vorläufig war die antike Kunst nur in ihren äufserlichen Zügen aufgenommen, noch nicht aber auch ihrer inneren Bedeutung nach. Man wufste mit ihr noch nichts Rechtes anzufangen, und so kam es, dafs, wenn man gröfsere Aufgaben mit innerlichem Leben zu bewältigen hatte, man sich gezwungen sah, auf die Mittel *Bernini*'s und seiner Schule zurückzugreifen. Dies dauerte, bis die Schule *David*'s auch in der Plastik jene Sammlung und formalistische Uebung brachte, welche, obwohl kühl, die aus ihr hervorgegangenen Bildungen doch annehmbar und mitunter sogar bedeutend erscheinen liefs.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

236. Denkmalbewegung unter *Louis XV.*

Ein lebhafter Zug kam in die franzöſiſche Denkmalbewegung unter *Louis XV.* Der Architekt *Patte* hat ihn uns in einem ſchönen Werke[87]) geſchildert. Es iſt nicht unintereſſant als ein Beiſpiel für die höfiſche Stimmung der Zeit, daſs *Patte* ſich glücklich ſchätzte, »*de célébrer un bon Prince, un vrai héros de l'humanité; que je vais montrer à tout l'Univers les marques éclatantes de l'allegreſſe de ſes peuples, les monuments de leur amour et de leur reconnoiſſance. Pline le jeune eut autrefois cet avantage: mais les louanges méritées qu'il donna à Trajan au nom du peuple Romain, ſemblèrent interrompues par le bruit des chaînes et les gémiſſemens des captifs; il ne put préconiſer cet Empereur qu'aux dépens des malheureuſes victimes qu'il avoit immolées à ſa gloire. Les trophées érigés au contraire à Louis XV ſont dignes des beaux jours de l'âge d'or. Ils ont pour baſe la bonté, la bienfaiſance, le triomphe des arts et des vertus civiles, un peuple rendu plus heureux et meilleur.*« Inwieweit dieſe Kritik zutraf, hat die kaum 28 Jahre ſpäter eingetretene Revolution bewieſen. Gleichwohl: die Denkmalbewegung war eine ſehr lebhafte und eine von groſsen Gedanken getragene. Da war zunächſt die Reiterſtatue *Ludwig XV.* auf der heutigen *Place de la Concorde*, damals *Place de Louis XV.*, ein tüchtiges Bronzewerk von *Bouchardon*. Der König unbedeckten Hauptes im Koſtüm der römiſchen Imperatoren auf einem im Paſsgang daherſchreitenden Roſſe, die Sockelecken belebt durch frei aufgefaſste weibliche Figuren; die *Statue du roi* ſtand in der Mitte des Platzes; am 20. Juni 1763 wurde das Denkmal enthüllt. Ein zweites Denkmal war die ähnlich aufgefaſste Reiterſtatue *Ludwig XV.* in Bordeaux, von *Lemoine*, mit einfacherem, durch Reliefs und Trophäen geſchmückten Sockel. Die *Place Royale* an der Garonne, für die das Denkmal beſtimmt war, war durch eine geſchloſſene Architektur nach dem Entwurf *Gabriel*'s zu einem Monumentalplatz umgeſtaltet gedacht; 1743 wurde das Denkmal übergeben. Wieder ſchlichter war das Denkmal *Louis XV.* in Valenciennes. Es beſtand nur aus einer ſtehenden Statue auf einfachem Sockel, an deſſen Fuſs eine Trophäengruppe lagerte. *Sally* war der Meiſter des franzöſiſchen Imperators. Das dem Andenken des Königs gewidmete Denkmal in Rennes, ein Bronzewerk von *Lemoine*, beſtand aus einer reich gruppierten, vor einer Niſche aufgeſtellten Gruppe: der König im Imperatorenkoſtüm auf hohem Sockel, zu den Seiten desſelben allegoriſche Vollrundfiguren in zwangloſer Bewegung. Das Denkmal bildete mit ſeiner Niſche den mittleren Teil des Verbindungstraktes zweier öffentlichen Gebäude: des Präſidialgebäudes und des Rathauſes. Es war auf die Mitwirkung der Architektur komponiert und wurde 1754 enthüllt. Auch das Denkmal in Nancy, ein weniger bedeutendes Bronzewerk von *Guibal*, zeigte den ſtehenden Imperator auf hohem Sockel, deſſen unterer Teil mit vier allegoriſchen Figuren geſchmückt war; es wurde 1755 enthüllt. Ein freies, tüchtiges Werk war im Gegenſatz hierzu das Denkmal *Ludwig XV.* in Reims, ein Bronzewerk von *Pigalle*. Auf einem cylindriſchen Sockel ſtand *Ludwig* im Imperatorenkoſtüm; den Sockel begleiteten ſtehende und ſitzende männliche und weibliche Figuren von freier Bewegung. Schon am Anfang der ſechziger Jahre wurden die Statuen in Bronze gegoſſen, 1762 die Nebenſtatue; 1765 erſt wurde das Denkmal enthüllt. An die Tradition des auf den Schild gehobenen Siegers knüpfte die durch *Carpentier* entworfene Statue *Louis XV.* in Rouen an. Auf einem kreisrunden kannelierten Sockel, einem abgebrochenen unteren Säulenſchaft mit Baſis gleichend, geſchmückt

87) *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV.* Paris 1765.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit Waffenemblemen, knieen drei Krieger, die auf einem Schild den in die Blechrüſtung gekleideten König emporheben.

237. Denkmal *Ludwig XV.* zu Paris.

Als intereſſanteſtes Symptom der Denkmalbewegung unter *Ludwig XV.* kann die Vorgeſchichte für ſein Pariſer Denkmal gelten, über die uns *Patte* in ſeinem oben angeführten Werke ſo ausführlich berichtet hat. *Ludwig XV.* hatte im Jahre 1748, nach Abſchluſs des Aachener Friedens, wohl unter dem Einfluſs der *Madame de Pompadour*, die in der Förderung der Künſte ein geeignetes Mittel erblickte, ihre Stellung zu ſchaffen und zu feſtigen und welche in der Aufrollung dieſer groſsen künſtleriſchen Frage einen entſcheidenden Schritt für ihr Anſehen erblickte, der Stadt Paris den Auftrag gegeben, ihm ein würdiges Denkmal mit monumentaler Umgebung zu ſetzen. Das Denkmal ſelbſt war von *Bouchardon* unter dem Einfluſs der klaſſiziſtiſchen Regungen der kommenden Zeit geſchaffen. Es war das Denkmal, welches bis zum Jahre 1792 auf der *Place Louis XV.*, der ſpäteren *Place de la Concorde*, ſtand, das von *Bouchardon* begonnene und von *Pigalle* vollendete Reiterdenkmal des Königs, welches ihn als römiſchen Imperator darſtellte, die Stirn mit einem Lorbeerkranze geziert, umgeben von den allegoriſchen Geſtalten der Stärke, der Klugheit, der Gerechtigkeit und des Friedens. Es war dasſelbe Denkmal, auf deſſen Sockel aus weiſsem Marmor ſich eines Tages das beiſsende Epigramm fand:

Oh! la belle ſtatue! oh! le beau piédeſtal!
Les vertus ſont à pied, le vice eſt à cheval!

Für die Wahl und die architektoniſche Ausgeſtaltung des Platzes nun, auf dem ſich das Denkmal erheben ſollte, ehe es auf die *Place de la Concorde* kam, wurde eine Konkurrenz unter den Pariſer Architekten ausgeſchrieben, die zu einem künſtleriſchen Ereignis erſten Ranges wurde. Den Architekten war die Freiheit gelaſſen, innerhalb der Grenzmauern der Stadt den Platz nur nach künſtleriſchen Geſichtspunkten zu wählen ohne Rückſicht auf die beſtehende Bebauung. Da nun die vorhandenen Plätze zum Teil bereits mit Denkmälern beſetzt waren, zum anderen Teil aber ſich nicht eigneten, eine ſo umfangreiche Denkmalanlage aufzunehmen, wie ſie ſeitens des Hofes geplant war, ſo liefen zahlreiche Entwürfe ein, deren Verwirklichung die Niederlegung ganzer Stadtteile zur Vorausſetzung gehabt haben würde. Dies kam den Wünſchen der *Madame de Pompadour* entgegen, welche unter der Mitwirkung des *Marquis von Marigny*, ihres Bruders, mit dem engen Straſsengewirr der alten Stadtteile gründlich aufzuräumen gedachte. *Soufflot*, *Pitrou*, *Boffrand*, *Rouſſet*, *Chevolet*, *Detouches*, *Goupi*, *Aubri*, *Contant*, *Slotz*, *de l'Eſtrade*, *Polard*, *Servandoni* u. a. reichten Vorſchläge ein. Der damalige Bezirk der Stadt, innerhalb deſſen Plätze für die Errichtung in Frage kommen konnten, erſtreckte ſich von dem *Pont-Marie et de la Tournelle* an der *Ile St.-Louis* bis zu den *Champs-Elyſées* und vom Thore von Luxembourg bis zur Kirche *St.-Euſtache*. Innerhalb dieſes Bezirkes waren zahlreiche Plätze vorgeſchlagen, und die meiſten Vorſchläge waren ausgeſchmückt mit Kolonnaden, Siegestempeln, Triumphbogen, öffentlichen Gebäuden, Springbrunnen, Hallen, kurzum dem ganzen architektoniſchen Aufwand, mit welchem man glaubte die Mittel der Plaſtik ſteigern zu können. Gleichwohl entſprachen nur wenige der Entwürfe, welche die verſchiedenen Stileinflüſſe der Zeit aufwieſen und welche im vorhin genannten, 1764 erſchienenen Werke von *Patte* herausgegeben ſind, den Wünſchen der kunſtſinnigen und ehrgeizigen Umgebung des Königs, welcher bald den Gedanken der freien Platzwahl fallen lieſs, zumal die Stadt Paris ſich nicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

freundlich zu den in ſolchem Umfange in Ausſicht genommenen Niederlegungen ſtellte. So beſchloſs *Louis XV.*, von ihnen abzuſehen, eine Gnade, die nach *Patte* allein ſchon ein Denkmal verdient hätte. Er beſtimmte, daſs das Denkmal auf einem Teil des völlig in Unkultur daliegenden Tuileriengartens, der heutigen *Place de la Concorde*, aufgeſtellt werde. Die architektoniſche Ausgeſtaltung dieſes Platzes wurde nach einem Wettbewerb im Jahre 1753 dem der ſtrengeren antikiſierenden Richtung angehörenden Architekten *Jacques Ange Gabriel* übertragen, welcher die Monumentalbauten zu beiden Seiten der *Rue Royale* errichtete. So entſtand, jetzt beginnend und in der Folge ſich weiter entwickelnd, um mit den Worten *Victor Hehn*'s zu ſprechen, der »herrliche Konkordienplatz, eine der ſchönſten Stätten der Welt . . . den acht koloſſalen Standbildern der Städte Frankreichs zu Füſsen liegend, halb ländlich von Bäumen umgeben, geſchmückt mit Roſtralſäulen von vergoldeter Bronze und zwei ſchäumenden und prachtvollen Springbrunnen, ſehen von den vier Seiten die Tuilerien, der Triumphbogen *Napoleon*'s, die attiſche *Madeleine* und der Palaſt der Deputiertenkammer auf ihn hin. Die Tuilerien oder das Königstum, die Deputiertenkammer oder die Volksfreiheit, die *Madeleine* oder die Religion, der Triumphbogen oder Krieg und Heer! Dieſe vier ſittlichen Gewalten, auf dem Platz der Eintracht zuſammentreffend, und als Siegel ihres Bundes jene Säule der Wüſte, der geheimnisvolle Obelisk der Pharaonen, das unergründliche Rätſel und Sinnbild, das man ſchaudernd anſieht, ohne zu begreifen, ein Wächter, uralt und noch immer aufrecht, zeichenbedeckt und beſtellt, den Bund vielleicht unvereinbarer und empöreriſcher Geiſtesgeſetze zu hüten.« Durch ein Denkmal iſt der Platz entſtanden, der heute ſelbſt Denkmal iſt.

238. Pantheon zu Paris.

Der *Marquis von Marigny* war es auch, welcher die Anregung zur Errichtung der *Ste.-Geneviève*, des heutigen Pantheons gab, mit welchem *Soufflot* den Verſuch machte, die »wiedergewonnene Kenntnis der Antike in die moderne Baukunſt zu übertragen«. Das Pantheon iſt der Ruhmestempel Frankreichs. In ſeiner eigentümlichen Verbindung der chriſtlichen Legende mit dem nationalgeſchichtlichen Heroenkultus ſpiegelt es ſeine Geſchichte wieder. Zu Ehren der Schutzpatronin von Paris, der heiligen *Genoveva*, erbaut, wurde es beim Tode *Mirabeau*'s durch die Nationalverſammlung nach dem Vorbilde von *Santa Croce* in Florenz und der Weſtminſter-Abtei in London zum Tempel des nationalen Ruhmes gemacht, um den groſsen Männern des Vaterlandes eine gemeinſame Ruheſtätte zu ſein, gewiſſermaſsen als Erſatz und Gegenſtück zur Abtei von St.-Denis, aus deren Grüften man die Gebeine der ſeit elf Jahrhunderten dort beigeſetzten Könige Frankreichs entfernt hatte. *Mirabeau*, *Voltaire*, *Rouſſeau* u. a. wurden hier beſtattet. *Napoleon I.* gab das Pantheon ſeinem urſprünglichen Zwecke zurück, ohne aber daſs die Inſchrift »*Aux grands hommes la patrie reconnaiſſante*« und die dazu gehörigen Giebelſkulpturen von *Moitte* geändert wurden. Die Reſtauration lieſs dieſe Erinnerungszeichen an die Revolution entfernen; unter *Karl X.* blieb das Pantheon Kirche; unter *Louis Philipp* aber muſsten die Prieſter zum zweitenmal ausziehen, und die alte Inſchrift wurde erneuert. Unter *Napoleon III.* zog der Klerus zum drittenmal ein, unter der dritten Republik zum drittenmal aus.

Das Pantheon erfüllt nicht recht die Zwecke einer nationalen Ruhmeshalle. Die Schickſale der heiligen *Genoveva*, die Thaten *Karl des Groſsen*, des heiligen *Dionyſius* und *Chlodwig*'s ſchmücken als Fresken die Wände. Die bedeutendſten Maler des modernen Frankreich, *Bonnat*, *Puvis de Chavannes*, *Delaunay*, *Laurens*,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Maillot, *Meiſſonnier*, *Galland*, *Cabanel* u. a. haben ihre Werke hier hinterlaſſen; aber es iſt durchaus ein religiöſer Eindruck, den der Beſucher empfängt. Statt in dem weiten Kuppelraume die Statuen der groſsen Männer aufzuſtellen, welche in ſeiner zweitauſendjährigen Geſchichte beſtimmend in die Geſchicke des Landes und ſeine Kultur eingegriffen haben, birgt man die für die lebendige Geſchichte wertloſen Hüllen der geſchiedenen groſsen Geiſter in den dumpfen Gruftgewölben und entzieht die Erinnerung an ſie dem Volke.

239. Paris als Denkmalſtadt.

In der Denkmalbewegung auf galliſchem Boden bildete Paris ſeit alters den Mittelpunkt, in welchem ſich die Bewegung verdichtete und von welchem ſie auf die Städte der Provinz ausſtrahlte. Aus zwei Gründen, die einmal in der ſtraffen Verwaltungszentraliſation Frankreichs, durch welche Paris auch der kulturelle Mittelpunkt des Landes wurde, dann aber auch in der Bedeutung der franzöſiſchen Hauptſtadt als Stadtbild liegen. Man muſs in den Reiſetagebüchern des ſchon genannten kaiſerlich ruſſiſchen Staatsrates *Victor Hehn* nachleſen; dort iſt die Königsſtadt an der Seine mit einer Begeiſterung geſchildert, welche keineswegs in einem Miſsverhältniſſe zur Wirklichkeit ſteht. *Hehn* nennt ſie »eines der wundervollſten und gröſsten Kunſtwerke, das aus der Hand nicht bloſs eines einzelnen Volkes, ſondern der Geſchichte der Menſchheit und aller Weltteile hervorgegangen« iſt. Im Inneren der Stadt ſind viele Punkte, »wo, was die Zeit und die Menſchen zum Teil in fremdartigen Zwecken und abſichtslos bauten, durch irgend eine geheimnisvoll ordnende Kraft zur Aeuſserung eines Vernunftinhalts, zum Sinnbild wurde«. So die *Geneviève* auf der linken Seite der Seine. »Dort ſollen die Gräber und Denkmäler der Helden des Volkes zwiſchen den Säulen des Pantheons ſich ſammeln.«

240. Denkmalbewegung unter *Napoleon I.*

Es mag auffallen, daſs eine Perſönlichkeit von ſo ſtarkem innerem Drang und von der weltbewegenden Bedeutung wie *Napoleon I.* in der Denkmalbewegung ſeiner Zeit eine nur ſehr zurücktretende Rolle ſpielt, die zu der politiſchen Bedeutung des Kaiſers auch nicht in einem annähernden Verhältnis ſteht. Dies erklärt ſich daraus, daſs die pſychiſchen Regungen des Kaiſers in erſter Linie von politiſchen Erwägungen geleitet wurden und daſs der Nachfolger der zahlreichen Ludwige, die auf eine 1000jährige Geſchichte zurückblicken konnten, fürchten muſste, der Eitelkeit des Emporkömmlings geziehen zu werden und damit der Lächerlichkeit zu verfallen, wenn er etwa der Denkmalſucht in dem Maſse entſprochen hätte, wie ſeine Vorgänger. Bezeichnend iſt dafür, daſs, als es zur Kenntnis des Kaiſers kam, daſs ſeine Statue, bekleidet mit dem Koſtüm der römiſchen Imperatoren, auf dem Triumphwagen des *Arc de Triomphe du Carouſſel* in Paris aufgeſtellt werden ſollte, alſo auf einem Triumphbogen, den *Napoleon I.* zur Verherrlichung ſeiner Siege der Jahre 1805 und 1806 durch *Percier* und *Fontaine* errichten lieſs und *Arc d'Auſterlitz* nannte, er ſehr erzürnt geweſen ſein und befohlen haben ſoll, die Statue im Louvre aufzuſtellen. Thatſächlich blieb der Wagen leer, was zu dem beiſsenden Worte Veranlaſſung gab: *A Napoléon le char l'attend!* (*le charlatan*). Dieſe Zurückhaltung bezieht ſich jedoch nicht in gleichem Maſse auf die nicht perſönlichen Denkmalbauten, die *Napoleon* mit *Fontaine* beriet und zum Teil auch ausführte. Der ſchon genannte Karuſſellbogen in Paris, der 1805 entſtand, der *Arc de l'Etoile* aus dem Jahre 1806, der Ruhmestempel der *Madeleine* vom Jahre 1807, die Arbeiten am Pantheon, das 1764 von *Soufflot* begonnen war, u. ſ. w. ſind die charakteriſtiſchen Beiſpiele hierfür. Ungemeſſene Gröſse iſt die Tendenz dieſer Bauten. Als *Napoleon* die *Madeleine* plante, verteidigte er die Wahl eines Kirchenbaues damit, daſs dieſer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in die Lage käme, mit der *Notre-Dame* in Paris und mit *St. Peter* in Rom zu wetteifern. »Was grofs ift, ift immer fchön«, äufserte *Napoleon* zu *Fontaine*, als diefer den Vorfchlag machte, den Karuffellplatz zu teilen. Auch diefe Vorliebe für abfolute Gröfse mag *Napoleon* beftimmt haben, in den unter feiner Anregung entftandenen Denkmälern mehr die Architektur als die Plaftik fprechen zu laffen. Dies können die beiden Triumphbogen und der Ruhmestempel zur Genüge erhärten. Intereffant ift, dafs diefe drei Bauwerke in drei aufeinander folgenden Jahren entftehen: 1805 der Triumphbogen, der *Arc du Carouffel*, 1806 der *Arc de l'Etoile*, 1807 die *Madeleine*. Dem Denkmal der Schlacht von Aufterlitz vom Jahre 1805 folgte 1806 das Denkmal der Schlacht bei Marengo; es follte urfprünglich die Geftalt einer Pyramide haben, erhielt dann aber wieder die eines Triumphbogens. *Raymond*, ein Anhänger *Palladio*'s, und *Chalgrin*, ein Vertreter der klaffiziftifchen Richtung, erhielten den Auftrag, die Platzwahl zu ftudieren und gemeinfam Entwürfe anzufertigen. Eine Einigung kam nicht zu ftande, da *Raymond* einen Bogen mit drei Durchläffen und mit einer ftatuenbekrönten Säulenarchitektur, *Chalgrin* ein einbogiges Denkmal mit breiten Pfeilerflächen für bildnerifchen Schmuck geplant hatte. *Napoleon* entfchied fich für den letzteren Entwurf und beftimmte zu feiner Ausführung die *Barrière de Chaillot*, die heutige Stelle. *Chalgrin* ftarb fchon 1811, und als *Napoleon* ftürzte, ragte der Bogen nur wenig über den Erdboden empor. Er wurde, genau nach *Chalgrin*'s Plänen, erft 1836 vollendet.

War fo unter dem Einflufs *Napoleon*'s das erfte Viertel des XIX. Jahrhunderts der franzöfifchen Denkmalkunft vorwiegend von architektonifchen Grundzügen beherrfcht, fo macht fich in der Folgezeit das bildnerifche Element wieder mehr geltend.

241. Naturalismus zu Anfang des XIX. Jahrhunderts: *Carpeaux*.

In das zweite Viertel des XIX. Jahrhunderts fällt die Thätigkeit des Bildhauers *François Rude*, geboren 1784 in Dijon, geftorben 1855 in Paris. Seine Werke ftehen zum Teil noch unter dem Einflufs der antikifierenden Richtung des Beginnes des Jahrhunderts, find aber auf der Höhe feiner Thätigkeit bereits von einem folchen Mafse von Naturalismus durchdrungen, dafs z. B. die 1836 entftandenen Reliefs am Triumphbogen *(Arc de l'Etoile)* in Paris zu dem Leidenfchaftlichften gehören, was die franzöfifche Kunft hervorgebracht hat und was z. B. in den ähnlichen Geftaltungen am *Gambetta*-Denkmal nicht übertroffen wurde. Sein bekannteftes Schüler wurde *Jean Baptifte Carpeaux*, 1827 in Valenciennes geboren, 1875 in Courbevoie bei Paris geftorben. Bei ihm wachfen fich die naturaliftifchen Tendenzen zum Ungeftüm, zu einer wilden Phantafie aus, wenngleich nicht zu leugnen ift, dafs er in feinen Denkmälern etwas mafsvoller war und namentlich in der Fontaine der vier Weltteile in der *Avenue de l'Obfervatoire* in Paris, fowie in der Statue *Watteau*'s eine grofse Wirkung erreichte. *Carpeaux*, welcher im Gegenfatz zu *Rodin* immer noch eines gewiffen Mafses fich befleifsigte, ift fehr verfchieden beurteilt worden. Zu weit geht *Ludwig Pfau* in »Kunft und Kritik«, wenn er fagt: »In Wahrheit jedoch ift die ganze Richtung *Carpeaux*' höchft verwerflich; fein vielgerühmtes Leben fitzt nur an der Oberfläche, ein wohlfeiles Ergebnis höckeriger Formlofigkeit, und feine leidenfchaftliche Bewegung ift nichts als eine Verletzung der plaftifchen Grenze. Wenn man die Regeln übertritt, ift es keine Kunft, das Spiel zu gewinnen . . . Aber der franzöfifche Charakter bewegt fich immer zwifchen den beiden Extremen traditioneller Routine und revolutionärer Gefetzlofigkeit in der Kunft fo gut wie in Staat und Gefellfchaft.« Wie würde diefer akademifche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Denkmal für *Alphand* in der Avenue du Bois de Boulogne zu Paris.

Arch.: *Formigé*; Bildh.: *Jules Dalou*.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beurteiler ſich zu *Rodin* ſtellen, welcher die Grundzüge der Kunſt des *Carpeaux* noch ein erhebliches Teil weiter trieb und die »Regeln« noch viel mehr, ja überhaupt verachtete?

242. *Rodin.* *Auguſte Rodin* wurde 1840 in Paris geboren und war zunächſt ein Schüler des Tierbildners *Barye*. Hielt ſich *Carpeaux*, namentlich bei ſeinen Denkmälern, immer noch innerhalb gewiſſer Grenzen, ſo durchbrach *Rodin* auch dieſe und ſtellte ſeine künſtleriſche Thätigkeit lediglich auf den durch keine künſtleriſchen Geſetze gezügelten Naturalismus. Das Denkmal der Bürger von Calais, die Denkmäler von *Victor Hugo* und von *Balzac* für Paris, die Statuen von *Baſtien Lepage* für Damvilliers und von *Claude Lorrain* für Nancy zeigen gleichmäſsig die völlig ungebundene Art des Meiſters. »Iſt es doch, als habe das ideale Ringen des Künſtlers mit der Körperlichkeit ſeines Materials und der ſchlieſsliche Triumph der ätheriſchen Mächte darin ſeine allegoriſche Einkleidung gefunden.« *(Servaes.)*

243. *Dalou.* Ein unmittelbarerer Nachfolger für *Carpeaux* als *Rodin* iſt *Dalou*. *Jules Dalou* wurde 1840 in Paris geboren und abſolvierte ſeine Studien auf der *École des Beaux-Arts*. »*C'eſt là que mon eſprit a été défloré, que l'on m'a détourné de la nature pour m'apprendre à compoſer ſelon des formules, ſous prétexte de me faire faire mes humanités.*« So klagte der Künſtler, und er fand an *Carpeaux* ein Vorbild, welches ſeinen Mut wieder belebte. Der Krieg von 1870 zwang ihn zur Flucht nach London. Er kehrte zurück mit dem Entwurf zum Denkmal der Republik, deſſen eigentliche Ausführung in Bronze aber erſt 1899 vollendet werden ſollte; das Denkmal wurde auf der *Place de la Nation* in Paris aufgeſtellt. Das zweite bedeutendſte Werk ſeines Lebens war das Denkmal für *Alphand* in der *Avenue du Bois de Boulogne*. Es iſt eines der eigenartigſten groſsen Denkmäler, das *Alphand* in amtlicher Thätigkeit darſtellt, wie er, etwas vorgebeugt, mit ausgeſtreckter Hand Arbeiten anweiſt. Am Sockel ſind ſeine Mitarbeiter: Maler *(Roll)*, Baumeiſter *(Bouvard)*, Ingenieur *(Huet)* und Bildhauer *(Dalou)*, ebenfalls in bewegter Thätigkeit, angebracht. Hinten lehnt ſich der Sockel an eine geſchwungene Architektur an, deren Innenſeiten mit flachrunden Darſtellungen weiterer Mitarbeiter: Gärtner, Maurer u. ſ. w., alle in emſiger Thätigkeit, verziert ſind. Die Geſtalten ſind überlebensgroſs, das ganze Denkmal aus weiſsem Marmor und durch einen hohen Unterbau gegen Verletzungen geſchützt. *Dalou* hat ſeine Eigenart hier vielleicht etwas übertrieben. Beſonders die Geſtalten am Sockel recken und regen ſich dermaſsen, daſs ſie etwas den Eindruck der Unruhe hervorbringen. Gleichwohl iſt das Werk eines der bedeutendſten der neueren franzöſiſchen Denkmalkunſt.

Weitere Werke ſind das Standbild *Mirabeau*'s in der Deputiertenkammer, das Basrelief des Friedens an der Mairie des X. Arrondiſſements, die Denkmäler *Blanqui*'s und *Victor Noir*'s auf dem *Père-Lachaiſe*, die Statue *Delacroix*' im Luxembourg, das Denkmal *Lavoiſier*'s in der Sorbonne, die Denkmäler für *Jean Leclaire*, *Bouſſingault* u. ſ. w. Er iſt ein würdiger Nachfolger *Carpeaux*', etwas gemäſsigter, von etwas geringerer Initiative, gleichwohl aber bedeutend.

244. *Falguière.* *Alexandre Falguière* (1831—1900) verleugnet in ſeinen Werken das ſüdliche Temperament — er war in Toulouſe geboren — nicht. Die Denkmäler *Lamartine*'s in Mâcon, *Gambetta*'s (1884 in Cahors enthüllt), des Admirals *Courbet* in Abbeville, des Kardinals *Lavigerie*, der Komponiſten *Thomas* und *Bizet* und des Dichters *Alphonſe Daudet* in Nîmes beſitzen neben einer temperamentvollen Auffaſſung einen bemerkenswerten Zug in das Maleriſche, der ſo zahlreiche der modernen Denkmäler

Frankreichs auszeichnet und der ohne Zweifel mit auf den Umſtand zurückzuführen iſt, daſs *Falguière*, gleich *Paul Dubois*, *Antonin Mercié* u. a., ſich mit Erfolg auch auf dem Gebiete der Malerei verſuchte. So erſcheint auch hier das Ineinandergreifen zweier Künſte von wohlthätigſter Wirkung. Der Tod überraſchte den Meiſter in den Arbeiten für ein *Lafayette*- und ein *Balzac*-Denkmal. In ſeinem Denkmal für *Bizet* hat der Künſtler eine Muſe dargeſtellt, die den Sockel umfaſst, auf dem die Büſte des Komponiſten der »*Arlésienne*« ſteht; eine »*Carmen*«, die am Unterbau des Denkmals ſitzt, betrauert den Tod *Bizet*'s. Zu den hervorragendſten Leiſtungen *Falguière*'s wird auſser ſeinem Kardinal *Lavigerie* noch ſein *Larochejaquelin* gezählt. Das Denkmal des Komponiſten *Ambroiſe Thomas* im Park Monceau zu Paris von *Falguière* gehört zu den genreartigen Auffaſſungen der franzöſiſchen Denkmalkunſt. Der Komponiſt ſitzt auf einem Felſen, nachdenklich; vor ihm ſteht *Ophelia*, in die Ferne blickend. Das Material iſt Marmor, das Ganze ohne architektoniſches Beiwerk. *Falguière* arbeitete auch an einem Denkmale *Paſteur*'s. Der Gelehrte iſt in antikem Koſtüm ſitzend dargeſtellt. Eine Frauengeſtalt vor ihm führt ihm ihre Tochter, die er gerettet hat, zu. Der Tod, dem er ſeine Beute entriſſen, zieht ſich in den Hintergrund zurück. Mehrere Hautreliefs ſchildern die Erfolge der Entdeckungen *Paſteur*'s: ein Bauer ſtützt ſich auf ein von der Peſt geheiltes Rind; ein Hirte liebkoſt einen von der Wut geheilten Hund; von der Cholera befreite Hühner ſuchen auf einer Wieſe fröhlich ihr Futter; Brauer bereiten ihr Bier, und Winzer ſammeln Weintrauben; die letzteren erinnern an *Paſteur*'s Arbeiten über die Gärung.

245. Bewegung für ein *Gambetta*-Denkmal.

Mit Erfolg hat *Falguière* auch in die Bewegung für ein *Gambetta*-Denkmal in Paris eingegriffen. Drei Monate nach dem am 28. März 1883 erfolgten Tode *Gambetta*'s erlieſsen ſeine Verehrer einen Aufruf an das ganze Land, den Schöpfer der nationalen Verteidigung und den Begründer der dritten Republik durch ein Denkmal zu ehren, das die Verdienſte des Verſtorbenen verherrlichen und auf einem der öffentlichen Plätze von Paris aufgeſtellt werden ſollte. Der Aufruf fand im Lande einen ſolchen Widerhall, daſs die Bewegung jener an die Seite geſtellt werden kann, welche in Deutſchland durch die groſsen Denkmäler nach dem deutſch-franzöſiſchen Kriege hervorgerufen wurde. Man ſchätzte in Frankreich den groſsen Reorganiſator ſehr hoch und ſtellte ſein Andenken beim Volke über jenes von *Karl dem Groſsen*, *Heinrich IV.*, *Ludwig XIV.*, *Napoleon I.* oder von *Thiers*. Man erinnerte ſich, wie nach der Niederlage von Sedan, wo der bonapartiſtiſche Adel mit dem Imperator vor dem deutſchen Sieger im Staube lag, der ſchlichte Bürgersmann *Gambetta* an die Spitze der nationalen Verteidigung trat und, wenn auch nicht das Kriegsglück wendete, ſo doch die militäriſche und nationale Ehre Frankreichs in einem beiſpiellos energiſch geführten Feldzuge gegen einen ſchon ſiegreichen Feind rettete.

Einem an die franzöſiſchen Künſtler erlaſſenen Preisausſchreiben folgte die Einſendung von 84 Entwürfen, die in zwei Hauptgruppen zerfielen: die eine Gruppe ſtellte die Entwürfe dar, in welchen der Denkmalgedanke in einer allegoriſchen Figur der Republik oder von Frankreich, die den Staatsmann beſchützt, zum Ausdruck kommt; die andere Gruppe jene Entwürfe, in welchen die Statue *Gambetta*'s die geſamte Kompoſition beherrſchte. Sechs Entwürfe gelangten in die engſte Wahl, und zwar die Entwürfe *Falguière* (Bildhauer) und *Pujol* (Architekt); *Coutan* (B.) und *Lambert* (A.); *Aubé* (B.) und *Boileau* (A.); *Jnjalbert* (B.) und *Faure*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dujarrier (A.), und *Aubé* (B.) und *Dutert* (A.). Die Entſcheidung fiel zu gunſten des Entwurfes *Aubé-Boileau*. Der Entwurf zeigte in Uebereinſtimmung mit der Ausführung die Grundform des Obelisken, zu deſſen Seiten die »Wahrheit« und die »Kraft« ſitzen. Nach dem Vorbilde, das *Rude* beim *Arc de l'Etoile* gegeben hatte, ordnete der Bildhauer vor dem Obelisken eine lebhaft bewegte Gruppe an, deren Mittelpunkt *Gambetta* iſt. Die Künſtler verfolgten bei dem Denkmal nach ihrem eigenen Ausſpruch nicht das Ziel, eine Verherrlichung zu ſchaffen, wie ſie bisher für Fürſten und Kaiſer üblich war, ſondern ſie wollten ein Denkmal der Demokratie errichten. Es ſollte auch kein eigentliches *Gambetta*-Denkmal im engeren Sinne, als vielmehr ein dem groſsen Werke des Reorganiſators gewidmetes Denkmal ſein. Wenn *Napoleon* die Spitze der Vendômeſäule krönt, ſo wünſchten die Künſtler des *Gambetta*-Denkmales die Hauptfigur ſo zurücktreten zu laſſen, daſs ſie trotz ihrer hervorragenden Bedeutung im Denkmal nicht alles überragt. So unterwarfen die Künſtler das Denkmal dem Begriff der Demokratie und ſchufen ein eigenartiges Werk groſser Auffaſſung und ſeltener plaſtiſcher Kraft.

246. *Frémiet.*

Eine reiche Erſcheinung in der franzöſiſchen Denkmalkunſt unſerer Tage iſt *Emmanuel Frémiet*, welcher in ſo hohem künſtleriſchem Anſehen ſteht, daſs ſeine Reiterſtandbilder mit den drei beſten Vorbildern ihrer Art, die je geſchaffen wurden, mit dem *Marc Aurel*, dem *Colleoni* und dem *Gattamelata* in eine Reihe geſtellt werden. Und mit Recht; denn ſeine Kunſt der Behandlung des Reiters iſt eine auſserordentliche. *Frémiet* wurde 1824 in Paris geboren. Er wurde ein Schüler *Rude*'s. Im »Römiſchen Reiter« und im »Galliſchen Häuptling« für das Muſeum in St.-Germain, in der Statue des Herzogs *von Orléans* im Schloſſe von Pierrefonds, ſowie im Fackelträger zu Pferd für das Stadthaus in Paris ſchuf er unvergleichliche Typen ruhig ſtehender Pferde. Ein merkwürdiges Schickſal hatte die beſte ſeiner Reiterſtatuen auf ſchreitendem Pferd, diejenige der Jungfrau von Orléans auf der *Place des Pyramides* in Paris. Sie fand nach ihrer Enthüllung im Jahre 1874 die ſchärfſte abfällige Kritik; ſie wurde als ein frivoles, leichtherziges, gedankenloſes Mädchen bezeichnet, deſſen Gröſsenverhältniſſe in unnatürlicher Beziehung zum ſchweren Landroſſe ſtänden. Und dieſes Roſs entbehre des Ernſtes; es tanze wie ein Zirkuspferd. Und das alles, weil nach des Künſtlers eigener Ausſage die Jungfrau nicht in der Theaterart bekleidet und wiedergegeben war, weil in den Beziehungen der Statue zum Pferd das konventionelle Verhältnis verlaſſen und das natürliche Gröſsenverhältnis beider gewählt wurde. Die unbefangene Würdigung des bedeutenden Werkes von heute wird ſich in Erinnerung dieſer Urteile eines Lächelns nicht erwehren können. Auf den Künſtler hatte die allſeitig ablehnende Kritik den Einfluſs, daſs er eine zweite Jungfrau ſchuf, in welcher er den Verſuch unternahm, der öffentlichen Kritik entgegenzukommen, indem er namentlich das Verhältnis von Roſs und Reiter änderte. Die Reiterſtatue wurde 1889 in Nancy aufgeſtellt. Was die Werke *Frémiet*'s, ſoweit ſie der Denkmalkunſt angehören, auszeichnet, das iſt groſse Strenge und Herbheit im Ausdruck, eine ſtraffe Energie in der Bewegung, volle, monumentale Ruhe da, wo die Art der Statue dieſe fordert, und eine groſse Treue in der Beobachtung der archäologiſch-hiſtoriſchen Einzelheiten. Dabei ſchuf er ein gewiſſes inneres Verhältnis zwiſchen Pferd und Reiter. Neben den genannten Statuen kommt dies im mittelalterlichen Ritter zu Lille, ſowie im *Velasquez* vor der Louvrekolonnade zu Paris zum Ausdruck.

Im Jahre 1875 ſtarb der groſse Tierbildner *Barye* in Paris, welcher auf *Frémiet*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von weitgehendem Einfluſs war. Er hatte 20 Jahre lang eine Lehrſtelle für zoologiſches Zeichnen und Modellieren im *Jardin des Plantes* inne. Zu ſeinem Nachfolger wurde *Frémiet* erwählt; dieſer Umſtand führte den Künſtler auf ſeine Vorliebe für die Tierwelt zurück. Nun ſchuf er den Elefanten und andere Tiergruppen für den Park des *Trocadéro*; er ſchuf Gruppen von ſtarkem dramatiſchem Inhalt, wie den Bär und den Mann aus dem Steinzeitalter, die Frau und den Gorilla u. ſ. w. In dieſer Bedeutung iſt *Frémiet* in der neueren franzöſiſchen Denkmalkunſt ein ſcharf geprägter Charakterkopf.

247. *Barye.* Im engen Zuſammenhange mit *Frémiet* muſs der eben genannte ausgezeichnete Tierbildner *Antoine Louis Barye* genannt werden, deſſen monumentale Tiergruppen die Pariſer öffentlichen Gärten ſchmücken. Der Meiſter war 1795 in Paris geboren und ſtarb 1875. In ſeinen Werken verbindet ſich ein eindringliches, in realiſtiſche Kunſtformen gekleidetes Naturſtudium mit groſser, kühner Auffaſſung und oft wilder dramatiſcher Kraft. Der Tiger, der ein Krokodil zerreiſst, ein frühes Werk, das den Ruf des 36jährigen Künſtlers begründete, der Löwe mit der Schlange im Tuileriengarten, ein mit dem Kentauren kämpfender Lapithe, das Löwenrelief an der Juliſäule, ein junger Löwe, der ein Pferd niederwirft, die Reiterſtatue *Napoleon I.* für Ajaccio u. ſ. w. ſind Werke intimſter Naturbeobachtung und leidenſchaftlicher Einwirkung auf den Beſchauer. In ſeiner Art ſtand *Barye* zunächſt allein, bis ihm *Frémiet* an die Seite trat. Es iſt eine eigentümliche und intereſſante Thatſache, daſs das Studium der wilden Tiere mit ihren ungezügelten Temperamenten im Künſtler ganz andere Gefühle hervorbringt, als ſie aus dem Studium der menſchlichen Form hervorgehen, und es iſt ein weſentlicher Charakterunterſchied zwiſchen groſsen Tierbildnern und den anderen Angehörigen der plaſtiſchen Kunſt feſtzuſtellen. Durch längeres Studium tritt eine merkwürdige Wechſelbeziehung zwiſchen dem Tier und ſeinem Bildner ein. Von *Barye* ſagt man, daſs er den Tiercharakter ſo ſehr verſtanden und von ihm ſo viel aufgenommen habe, daſs er ſeine wilden Vorbilder zähmte, indem er ſie fühlen lieſs, daſs er ihnen gleich oder daſs er gröſser ſei als ſie. Ohne dieſe überwältigende Macht hätte *Barye* niemals der groſse Künſtler werden können, der er war.

248. Umfang der Denkmalbewegung in Frankreich. Die im Vorangegangenen erwähnten Künſtler ſind nur eine kleine Zahl hervorragender Namen aus der Menge der franzöſiſchen Künſtler, welche dem Denkmal ihre Thätigkeit gewidmet haben. Auf weitere Namen wird bei der Einzelſchilderung der Denkmäler einzugehen ſein, die aber aus der umfangreichen Hervorbringung auch wieder nur die charakteriſtiſchſten Beiſpiele darbieten kann. Es würde die Grenzen dieſes Heftes weit überſchreiten, wollte es der franzöſiſchen Denkmalbewegung in vollem Umfang gerecht werden. Denn wie ſehr die Denkmalbewegung in Frankreich um ſich gegriffen hat, davon geben die folgenden Angaben etwa vom Ende des XIX. Jahrhunderts einen ungefähren Begriff. Auf den Boulevards und Straſsen, ſowie in den 110 öffentlichen Plätzen und Anlagen in Paris erheben ſich nach Zählungen, deren Richtigkeit Verfaſſer allerdings nicht nachgehen konnte, 205 Standbilder, die amtlich in 87 groſse und 115 kleine unterſchieden werden. Umfang und Gröſse des Bildes ſind dabei nicht entſcheidend, ſondern die Berühmtheit und Bedeutung der dargeſtellten Perſönlichkeit. Zu den groſsen Standbildern gehören z. B. *Ludwig XIV., Claude Bernard, Gambetta, de Neuville, Jeanne d'Arc, Lafayette, Karl der Groſse, Voltaire*, die beiden *Alexander Dumas*, während der General *Dumas*, Vater und Groſsvater der zwei anderen, zu den kleinen Stand-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bildern gehört; diese drei Denkmäler stehen auf demselben Platze (Malesherbes). Zu den kleineren Standbildern gehören auch: *Alain Chartier*, *Nicolas Blanc* (Hersteller der Soda), *Renaudot* (der erste Tagesschriftsteller), *Dillon*. Die 51 Standbilder der öffentlichen Brunnen sind in der genannten Zahl nicht mitgerechnet. Wollte man die Standbilder und Büsten mitzählen, die das Aeussere der Bauwerke zieren oder sich in den öffentlichen Sammlungen und auf den Kirchhöfen befinden, so würde sich eine Zahl von 18000 Denkmälern ergeben. Die 87 Präfekturstädte Frankreichs haben 560 Standbilder, die Unterpräfekturstädte 1290, die übrigen 35500 Gemeinwesen 22000. Hierunter sind allerdings auch die Christus- und Heiligenbilder inbegriffen, die sich vielfach an Kreuzwegen und in den Dörfern befinden. Besonders seit 1877 werden jährlich 30 bis 50 Standbilder errichtet und feierlich enthüllt. Paris zählt zudem eine grosse Anzahl Standbilder, deren Errichtung bis jetzt durch allerlei Hindernisse verzögert und verhindert wurde oder vielleicht nie stattfinden wird. Darunter sind zu nennen: die Standbilder für Mgr. *Marbot*, *Lafontaine* (Schauspieler), *Charles Yriarte* (Kunstschriftsteller), *Gustave Moreau* (Maler), *Vaucanson*, *Paulin Menier*, *Richebourg*, *Schefer* (Orientalist), *Felix Faure*, *Lesdiguières*, *Balzac*, *Alfred de Musset*, *Rosa Bonheur*, *Carnot* (Mitglied des Konvents), *Carnot* (Präsident), *Burdeau*. Der Gemeinderat ist vielfach denkmalfeindlich. Er gestattete kein *Gambetta*-Denkmal auf städtischem Boden, weshalb es auf staatlichem Boden errichtet werden musste. Mit *Thiers* hat man es gar nicht erst versucht. *Carnot*, *Burdeau* u. s. w. finden auch keine Gnade vor seinen Augen. Willkommen waren ihm dagegen *Danton*, *Fourier*, *Marat*, *Robespierre*, *Etienne Dolet*, *Etienne Marcel*.

249. Platzfrage für die Denkmäler.

Grosse Schwierigkeiten verursacht auch in Paris die Platzfrage für die Denkmäler. Ein zu den besten Arbeiten zählendes Standbild der *Jeanne d'Arc* von *Paul Dubois* ist binnen wenigen Monaten auf vier verschiedenen Plätzen aufgestellt worden, ohne seines Bleibens zu finden. Auf keinem brachte das Werk den gewünschten günstigen Eindruck hervor. Für das Standbild *Pasteur*'s von *Falguière* wurden nacheinander 25 Plätze vorgeschlagen, bis man sich endlich für die *Place Medicis* beim Luxembourg einigte. Das Standbild *Balzac*'s von *Rodin* war endlich nach vielerlei Auseinandersetzungen zwischen Ausschuss, Künstler, Vereinen u. s. w. zur Wirklichkeit geworden, und nun entstand der Streit wegen des Platzes, da der Künstler wie der Ausschuss die Aufstellung vor dem *Théâtre Français* verlangten. Wegen *Chopin*'s Denkmal ist der Streit ein doppelter. Zwei verschiedene Ausschüsse haben zwei Standbilder, von *Frome-Meurice* und von *Georges Dubois*, anfertigen lassen. Das eine stellt *Chopin*, das andere eine Frauengestalt vor, welche die Büste *Chopin*'s auf einer Säule bekränzt. Beide sollten im Park Monceau aufgestellt werden, der schon zahlreiche Tonkünstlerstandbilder besitzt. Für *Gounod* von *Mercié* ist die Aufstellung in diesem schönsten Pariser Park bestimmt; auch für *Ambroise Thomas* von *Falguière* gilt dort der Platz schon als gesichert. *Bizet* sollte auch dorthin, wird aber jetzt in der Vorhalle der neuen Komischen Oper Platz finden. Das Standbild des Ingenieurs *Marc Séguin* ist schon von drei Plätzen vertrieben worden; der Ausschuss verlangte dann die Aufstellung auf dem *Pont de l'Europe*, einer Strassenbrücke über die in den Westbahnhof mündenden Gleise. Auf die Auszeichnung *Burdeau*'s durch ein Denkmal hat man nach den letzten Enthüllungen verzichten müssen. Die Büsten sind vielfach von einem noch unglücklicheren Schicksal verfolgt. Ein halbes Dutzend ist den betreffenden Ausschüssen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und Künſtlern zu Händen gelaſſen worden. In der Provinz warten gegen 40 Standbilder auf ihre Aufſtellung und Enthüllung, wobei in vielen Fällen gleichfalls die Platzfrage noch zu erledigen iſt. *Carnot* (ſechs- oder achtmal), *Emile Jamais*, *Victor Duruy*, *Montjan*, *Floquet*, *Canrobert*, *Lachand*, der Kardinal *Lavigerie*, *Emile Augier* u. ſ. w. befinden ſich in dieſer Lage. Dies hindert aber weitere Denkmalpläne nicht.

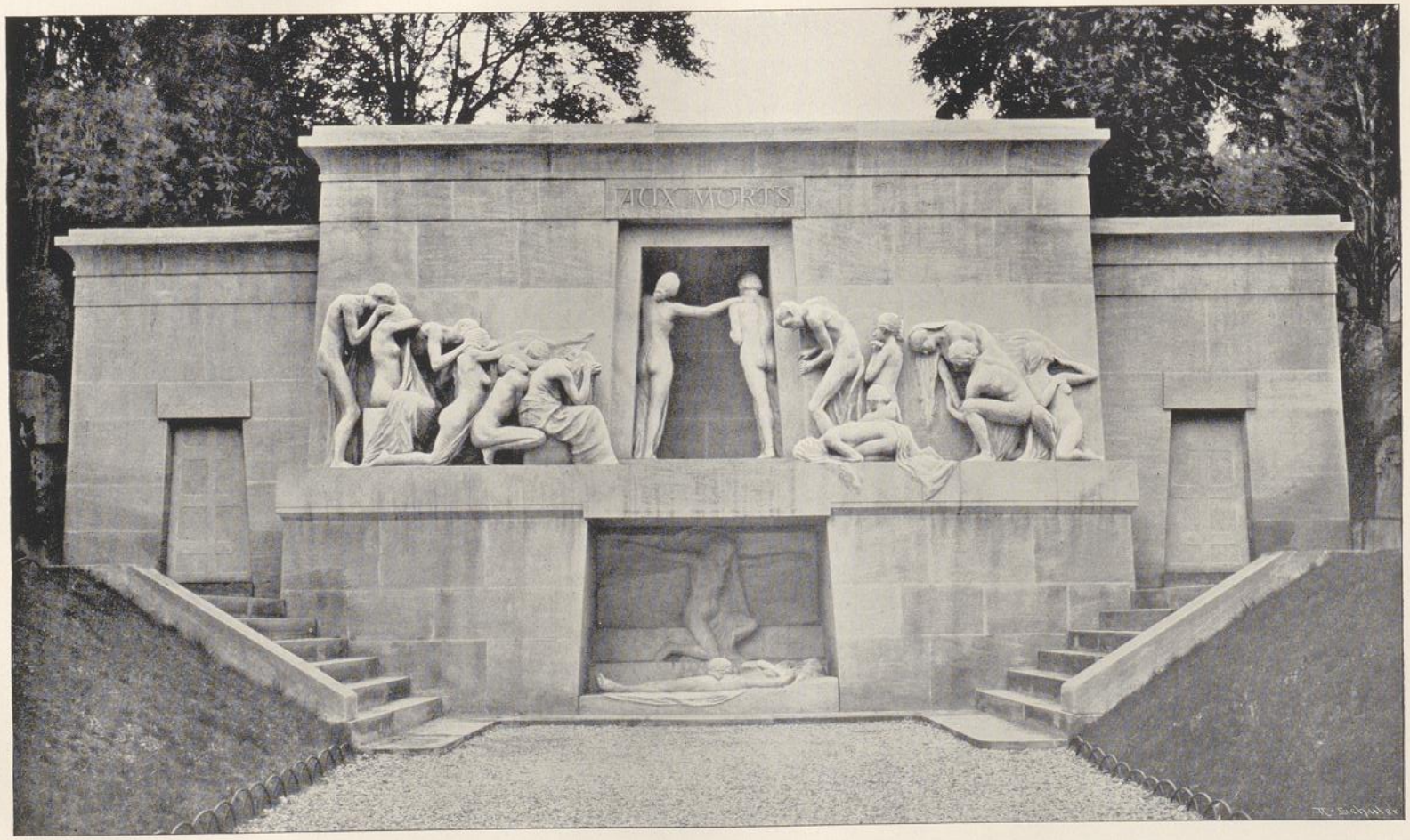
250. Zwei Totendenkmale.

Läſst ſich nun auch nicht leugnen, daſs aus der unnatürlichen und fieberhaften Ausbreitung der Denkmalbewegung eine Verflachung derſelben hervorgeht, ſo iſt doch auf der anderen Seite die Wahrnehmung zu machen, daſs, wo Denkmäler von bedeutendem Inhalt in Frage kommen, auch die Künſtler gefunden werden, die es verſtehen, ihr Werk aus der Flut herauszuheben.

Dies iſt zum Beiſpiel der Fall bei zwei Denkmälern der jüngſten Zeit. Zwei Totendenkmale, ein architektoniſches und ein figürliches, ein Denkmal eines wirklichen Ereigniſſes und ein dem allgemeinen Totengedanken gewidmetes Denkmal geben der Gruppe der Pariſer Denkmäler des Schluſſes des XIX. Jahrhunderts ein beſonderes Gepräge. Das architektoniſche Denkmal iſt die nach den Entwürfen des Architekten *A. Guilbert* in der *Rue Jean-Goujon* errichtete Gedächtniskapelle zum Andenken an die unglücklichen Opfer des verbrannten Bazars, der an der gleichen Stelle für Wohlthätigkeitszwecke abgehalten worden war. Es iſt eine kuppelgekrönte Kapelle im antikiſierenden *Louis-ſeize*-Stile, trefflich und würdig in Entwurf und Ausführung, an welche ſich nach rückwärts eine Art Kreuzgang mit Wohnungen für 12 Ordensſchweſtern anſchlieſst. Das Ganze mit ſeiner kaum 20 m breiten Front macht einen feierlichen und erhabenen Eindruck, trotzdem die Maſſen nicht über ein beſcheidenes Maſs hinaus geſteigert ſind.

Am Tage Allerheiligen des Jahres 1899 wurde dann ferner in Paris auf dem *Père-Lachaiſe* das *Monument aux morts* enthüllt, an dem der Bildhauer *Bartholomé* 14 Jahre arbeitete. In einem offenen Grabe, von dem ein Engel den Stein hinweggenommen hat, liegt ein junges Elternpaar mit dem im zarteſten Alter dahingerafften Kinde. Darüber ſehen wir zu beiden Seiten der »Pforte des Unerforſchlichen« eine Schar junger und alter Sterblicher, zum Teil vertrauensvoll ſich ihr nahend, zum Teil angſtvoll oder reuig zerknirſcht vor ihr zurückbebend, zum Teil wehmütig auf das Leben zurückblickend. Ein Mann und ein Weib ſind ſchon eingetreten; ihre Haltung deutet an, daſs das, was ſie erblicken und die anderen nur ahnen, nichts Schreckliches enthält. Eine unendlich tiefe Empfindung und ein hohes Stilgefühl ſprechen aus dem ergreifenden Werke, einem der ſchönſten, das die neuere monumentale Plaſtik geſchaffen.

Der *Balzac* und der *Victor Hugo Rodin*'s und das Totendenkmal *Bartholomé*'s; der rückſichtsloſe Naturalismus, welcher durch *Rude* und *David d'Angers* angeregt und durch *Rodin* mit einer gewiſſen Vergeiſtigung vollendet wurde, und der durch einen erhabenen Gedankeninhalt in die Grenzen menſchlichen Allgemeinempfindens zurückgedämmte edle Naturalismus des *Monument aux morts*; die viſionäre erlöſende Kunſt *Bartholomé*'s, welche ihren Ausdruck findet in dem Worte des Denkmales: »Ein Licht erſtrahle denen, die im Schatten des Todes wohnen«, und das revolutionäre, auf ſich ſelbſt zurückgezogene und ſich ſelbſt vergeſſende ſeeliſche Schaffen *Rodin*'s; die beiſpielloſe Kühnheit in der Verfolgung der die Seele bewegenden Gedanken hier, und das völlige Aufgehen in dem künſtleriſchen Nachleben eines menſchlichen Ideals dort — dies ſind die ausgeſprochenen Gegenſätze der Kunſt

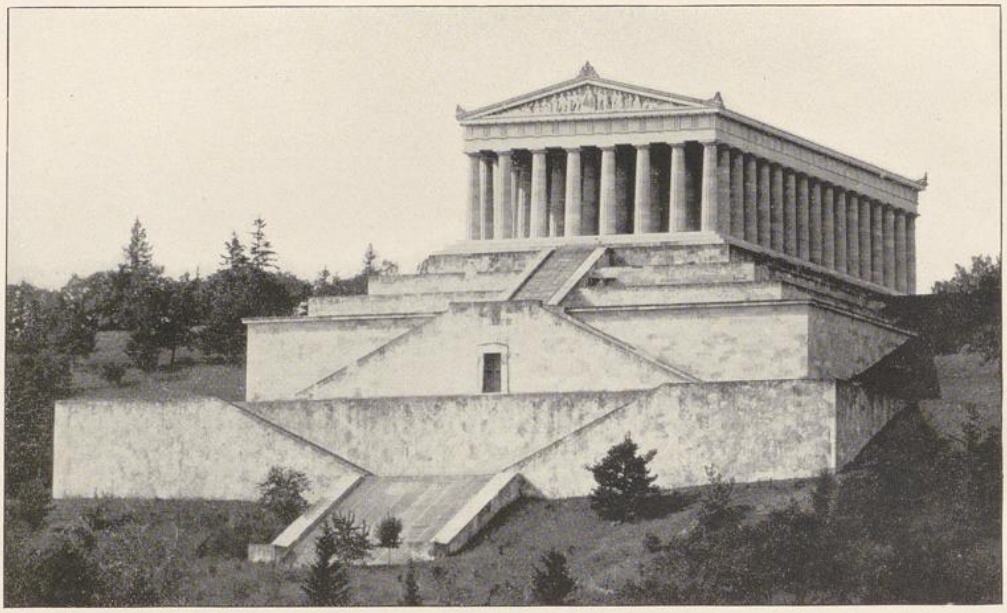


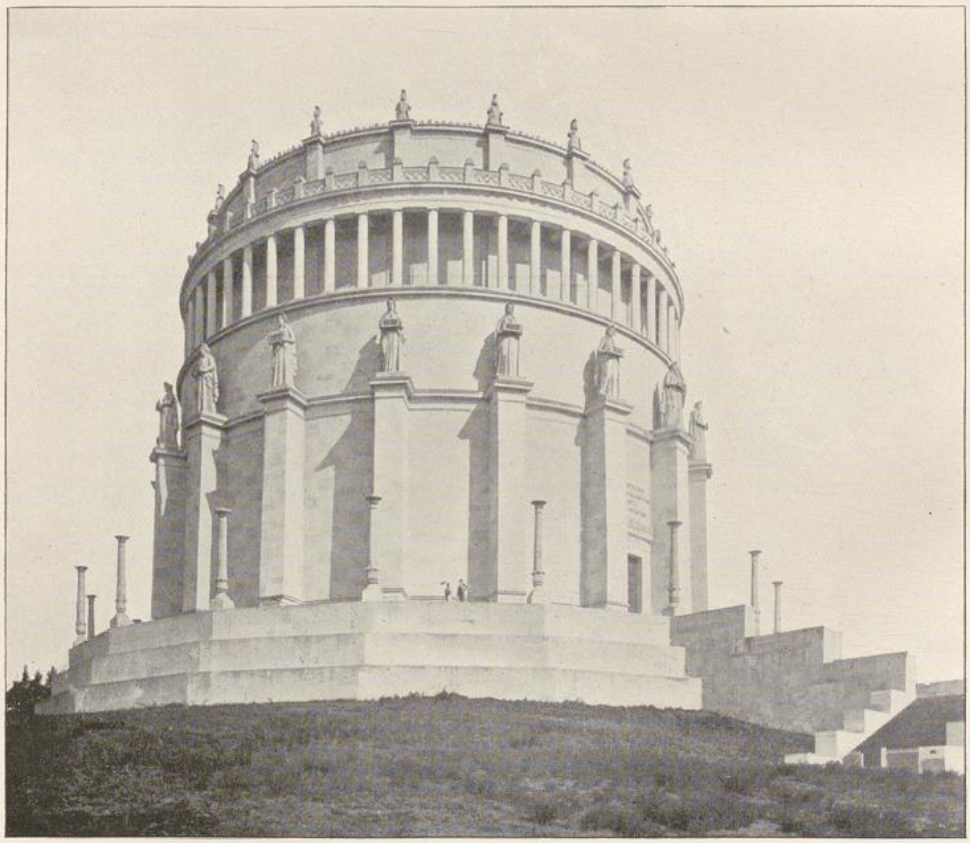
»*Monument aux Morts*« auf dem *Père Lachaise* zu Paris.

Bildh.: *Paul Albert Bartholomé.*

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE
HÖXTER

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





Walhalla bei Regensburg und Befreiungshalle bei Kelheim.

Arch.: *L. v. Klenze.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des Steines und des Erzes im modernen Frankreich. Hier die künſtleriſche Abklärung nach einer tiefen Gemütsbewegung, dort die fortdauernde innere Unruhe mangelnder Selbſtgenügſamkeit. *Rodin* verkörpert die »*Audace*«, die auf dem Denkmal *Danton*'s gefordert wird; in *Bartholomé* finden wir die Seele, »*qui ſe paſſionne et ſe torture pour les choſes idéales*«. Ein ſo reiches, tiefes und verſchiedenartiges künſtleriſches Seelenleben, dies iſt der Charakter der franzöſiſchen Denkmalkunſt unſerer Tage.

13. Kapitel.

Deutſchland.

251. Allgemeines.

Auf der höchſten Höhe des Teutoburger Waldes, hoch oben auf der Grotenburg, herausragend aus den grünen Eichen, erhebt ſich ſeit einem Vierteljahrhundert ein gewaltiges Denkmal der deutſchen Einheit. Auf der Spitze eines trotzigen Kuppelbaues ſteht *Hermann*, der Cheruskerfürſt, das Schwert in der hocherhobenen Rechten. Deutſchlands Ruhm liegt auf der Schneide des Schwertes. Auf der einen Seite desſelben ſind die Worte eingegraben: »*Pro libertate*«, auf der anderen: »*Moriamur pro patria et rege noſtro*«. Der Ruhm Deutſchlands iſt mit der Schwertſpitze in die Bücher der Geſchichte eingegraben.

Und wieder in einem Walde erhebt ſich ein ſchlichtes Grabdenkmal, in deſſen Schutz die Ueberreſte der größten Heldengeſtalt ruhen, der Deutſchlands Geſchicke anvertraut waren: das Mauſoleum des Fürſten *Bismarck* im Sachſenwalde. Dieſe beiden Denkmäler ſind die Grenzpfähle des deutſchen Ruhmes; ſie ſchließen einen faſt zweitauſendjährigen Raum ein; ſie bezeichnen ein faſt zweitauſendjähriges Ringen um Freiheit und Einigung; ſie ſind die Erfüllung einer Hoffnung Traum. Was ſie einſchließen, iſt die Kunſt, die nach einem Worte *Reichenſperger*'s »vom Marke der Geſchichte genährt iſt«. Sie ſind die Endpunkte einer langen und reichen Entwickelungsreihe deutſcher Denkmalkunſt, die, wenn wir von den vorgeſchichtlichen Denkſteinen abſehen, mit der Irminſul in geſchichtlicher Zeit beginnt, mit einem nicht unbeſtrittenen Denkmal, an welchem ſich aus hinterlaſſenen Niederſchriften die erſten Regungen einer bewußten Kunſtübung, freilich roh und urſprünglich, vermuten laſſen.

252. Irminſul.

Ueber die Bedeutung der altſächſiſchen »Irminſul«, die in der erſten Frühzeit der deutſchen Kunſtentwickelung in den Denkmälerkreis eintritt, waren die Anſichten bis heute geteilt. *Karl Schuchardt* in Hannover hat den Verſuch gemacht, »zu einer klareren Anſchauung zu kommen als bisher«[88]). *Jakob Grimm* neigte zu der Anſicht, daſs die Irminſul eine Bildſäule geweſen ſei, und *Rethel* hat ſie in ſeinen Fresken im Aachener Rathauſe als eine Steinſäule, die in einen fratzenhaften Götzenkopf endigt, dargeſtellt. Andere haben an die Stelle von *Irmin Armin* geſetzt und an ein Siegesdenkmal gedacht, das dem *Arminius* nach der Varusſchlacht errichtet worden ſei, ähnlich den römiſchen Säulen des *Trajan* und des *Marc Aurel* und ähnlich den engliſchen *Nelſon*- und *Wellington*-Säulen. *Schuchardt* ſtellt aber nun feſt, daſs *Rudolf von Fulda* gegen 850 ſagte: »Einen Baumſtamm von beträchtlicher Größe, unter freiem Himmel aufgerichtet, verehren die Sachſen und nennen

88) Schuchardt, K. Irminſul. Beil. zur Allg. Zeitg. 1898, Nr. 78.

ihn in ihrer heimiſchen Sprache Irmenſul, d. h. die Weltſäule, die gleichſam das All trägt.« Aus ſprachlichen Vergleichungen ergibt ſich überdies nach *Heyne*, »daſs der weſentliche Begriff nicht der einer Bildſäule, ſondern nur der des Emporragenden iſt«. In der mittelhochdeutſchen Dichtung kommt die Irminſul noch mehrfach vor, jedoch nicht in figürlicher Bedeutung. *Schuchardt* ſchlieſst nun: »Sie war die künſtliche Nachbildung, das Symbol des alten Götterberges, auf dem die Gottheit unſichtbar thront. Die Form dieſer Nachbildung iſt bald eine Pyramide, bald ein aufgerichteter Baumſtamm oder wohl auch ein hoher Stein.« *Schuchardt* rechnet auch die *Bernward*-Säule in Hildesheim hierher: »Man hat die Bernwardſäule immer als eine einfache Nachahmung der römiſchen Säulen des *Trajan* und *Marc Aurel* aufgefaſst. Dieſe Nachahmung beſteht aber nur in der Form, in der Form der Säule als ſolcher mit Baſis und Kapitell und in der Form des ſpiralförmig darum geſchlungenen Reliefbandes. Der Bedeutung nach iſt ſie vielmehr eine Nachahmung der Irmenſul; denn die zwei Haupteigenſchaften der letzteren, die ſich bei den römiſchen Kaiſerſäulen nicht finden, hat ſie übernommen: als Baſis der unſichtbar darauf gedachten Gottheit zu dienen und als ſolche den Hauptgegenſtand des Kultus abzugeben.« Wir hätten alſo hier ein frühes Beiſpiel für die Herkunft des Denkmales aus dem Kult, in gleicher Weiſe, wie wir es im griechiſchen Altertum beobachten konnten.

253. Grabplatten.

Neben dieſem, aus dem religiöſen Kultus hervorgegangenen Beiſpiele iſt, wie auch anderwärts, die deutſche Denkmalkunſt in der Frühzeit an den verwandten Grabkultus gebunden. In ihm regt ſich zuerſt die Perſönlichkeit, und er iſt es zuerſt, welcher dem Rechte der Perſönlichkeit im weiteren Umfange Rechnung trägt. Wenn wir daher vom vereinzelten Kulturbeiſpiele abſehen, ſo finden wir: die Denkmalkunſt bethätigt ſich in Deutſchland im weiteren Umfange am früheſten in den Grabplatten, die zugleich durch ihr häufiges Vorkommen ein Zeugnis geſteigerten Selbſtbewuſstſeins ſind. Am bekannteſten iſt die erzene Grabplatte des 1080 geſtorbenen Königs *Rudolf von Schwaben* im Dom zu Merſeburg, die, wohl noch im XI. Jahrhundert geſetzt, bei zweidrittel Lebensgröſse flaches Relief ohne Leben, jedoch mit ſorgfältiger Durchführung des Gewandes zeigt. Verwandt mit ihr iſt die Grabplatte des Erzbiſchofs *Gieſeler* im Chorumgang des Domes zu Magdeburg. *Gieſeler* ſtarb 1004; die einfache Behandlung deutet auf das Ende des XI. Jahrhunderts. Aus dem XII. Jahrhundert ſtammt die am gleichen Orte liegende erzene Grabplatte des 1152 geſtorbenen Erzbiſchofs *Friedrich I. von Wettin* in mittlerem Hochrelief und ſorgfältigerer Durchbildung bei vereinzelten nach der Natur beobachteten Zügen. Ihre Blüte erlebte die Kunſt der erzenen Grabplatten im Denkmal des Kaiſers *Friedrich III.* im Stephansdom zu Wien. Der Kaiſer iſt unter einem gotiſchen Baldachin in ganzer Figur in vollem Krönungsornat dargeſtellt, in der Rechten den Reichsapfel, in der Linken das Scepter haltend, umgeben von reichem Wappenſchmuck und Hoheitsinſignien. Zur Ausführung des Grabdenkmales hat Kaiſer *Friedrich* noch bei Lebzeiten Meiſter *Nikolaus Lerch* aus Leiden berufen; aber erſt 1513 wurde es von Meiſter *Michael Dichter* vollendet. Die im unten genannten Werke[89]) abgebildeten Grabſteine aus der Stiftskirche zu Quedlinburg ſind ſteinerne Denkmäler, welche die Entwickelung der Bildnerei der ſächſiſchen Lande im Laufe von zwei Jahrhunderten verfolgen laſſen. Von byzantiniſcher Starrheit gehen ſie in die natürliche Beobachtung der Bildnerei der Blüte in Sachſen

[89]) Hase, W. & F. Quast. Die Gräber der Schlosskirche zu Quedlinburg. Quedlinburg 1877.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu Ende des XIII. Jahrhunderts über. Auch die erſte Blütezeit der deutſchen Plaſtik, ſoweit dieſelbe unabhängig von der Architektur iſt, beſchränkt ſich noch auf die Bildnisdarſtellung, jedoch nicht mehr bloſs auf Grabſteinen, ſondern auch als Standbilder und ſelbſt Reiterſtandbilder. Doch hebt die Aufſtellung in den oder in der Nähe der Kirchen die Verbindung mit der Architektur nicht ganz auf. Sachſen, Oberſchwaben und der Oberrhein werden Kunſtmittelpunkte. In Wechſelburg entſteht gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts das Grabmal des Stifters der Kirche, des 1190 verſtorbenen Grafen *Dedo* und ſeiner Gemahlin *Mechthildis*, in ſtiliſtiſcher Verwandtſchaft mit den Wechſelburger Skulpturen. Verwandt mit ihm iſt das Grabmal *Heinrich des Löwen* und ſeiner Gemahlin *Mathilde* im Dom zu Braunſchweig. »Beide Figuren gehören«, und damit ſtimme ich mit *Bode* überein, »zu den ſchönſten Arbeiten dieſer Zeit und ſtehen in der Behandlung der Köpfe und Hände den Naumburger Standbildern am nächſten. Wie dieſe, ſo haben wir auch wohl jenes Denkmal *Heinrich*'s erſt um die Mitte des XIII. Jahrhunderts oder noch etwas ſpäter anzuſetzen.« Groſse Maſse und reiche Bemalung weiſen ein zweites Standbild *Heinrich*'s und ein Bild des Biſchofs *Adelog* von Hildesheim im Dom zu Braunſchweig auf. In dieſe Zeit und Art fallen ferner die überlebensgroſsen Eichenholzfiguren des Herzogs *Ludolf* in der Stiftskirche zu Gandersheim, die vornehme Grabſtatue einer Kaiſerin mit Reſten alter Bemalung im Dom zu Goslar, die Grabſteine der Markgrafen von Meiſsen im Kloſter Altenzelle bei Noſſen und als bedeutendſte Geſamtſchöpfung die nicht mehr erhaltenen bronzenen Grabſteine der Grafen *von Wettin* in der Peterskirche bei Halle. Eine edle Arbeit des XIII. Jahrhunderts iſt die Grabplatte des Biſchofs *Gottſchalk* in der Kirche zu Iburg.

254. Statuen.

Unter den Magdeburger Denkmälern iſt das Reiterſtandbild des Kaiſers *Otto I.* das berühmteſte und intereſſanteſte, vielleicht kein eigentliches Standbild, ſondern nur ein Städtezeichen wie die Rolande. Der entſtellende Baldachin iſt eine Arbeit des XVII. Jahrhunderts. Im Dom, in der Ottonenkapelle, ſtehen die thronenden Geſtalten *Otto*'s und ſeiner Gemahlin *Editha*, mit individualiſtiſchen Zügen, doch noch vielfach typiſch. Einen bedeutenden Schritt vorwärts bedeuten die Statuen der zwölf fürſtlichen Stifter und Stifterinnen im Chor des Domes von Naumburg. »An die Stelle des halb unbewuſsten Schönheitſtrebens und der beinahe ſchüchternen Zurückhaltung in Ausdruck und Bewegung iſt hier ein bewuſstes Streben nach dramatiſcher Wirkung getreten, welches ſich in den Standbildern mit einem ebenſo ausgeſprochenen Schönheitsſinn in glücklicher Weiſe verbindet . . . In den Statuen ſind die Forderungen einer ausgebildeten plaſtiſchen Kunſt meiſt ſchon mit Bewuſstſein und Glück gelöſt, namentlich die Belebung der Figur durch die Kontraſte zwiſchen Standbein und Spielbein und durch reiche Faltengebung der mannigfach angeordneten Kleider . . . Die Krone gebührt dem Standbilde einer jungen fürſtlichen Witwe, wie der Kopfſchleier andeutet, die mit der Linken in einem Buche blättert, welches ſie in der rechten Hand hält. Die ruhige rechte Seite der Figur, über welche der ſchwere Mantel in wenigen groſsen Langfalten bis zu den Füſsen herabfällt, iſt zu der leicht bewegten linken Seite dadurch in einen ebenſo feinen als glücklichen Gegenſatz geſetzt, daſs der aufgeraffte Mantel die Formen, auf denen er in kräftigen, fehr individuellen Querfalten aufruht, wenigſtens erraten läſst. Dabei wirken in der weiten Hülle des maſſigen Mantels und des Kopftuches die ſorgenvollen Züge, welche ſie einhüllen, und die vornehmen ſchlanken Finger doppelt zierlich und fleiſchig. Die ſprechende Bewegung und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

treffliche Modellierung der Hände bezeugen eine Feinheit naturaliſtiſcher Beobachtung und ein Verſtändnis, zugleich aber auch eine Summe von Geſchmack, wie ſie vereint in der deutſchen Plaſtik der ſpäteren Zeit kaum noch einmal zum Ausdruck gekommen ſind[90].« Aehnliche, wenn auch nicht ſo weitgehende Vorzüge laſſen ſich einigen der anderen Statuen nachrühmen; ſo bei zwei weiteren jungen Frauen. »Jugendliche Lebensluſt leuchtet aus ihrem heiteren Blick und der edlen Körperfülle, die aber, dem heiligen Platze entſprechend, für den ſie beſtimmt waren, unter der vollen Gewandung kaum angedeutet iſt. Eine Vorahnung gotiſcher Art und Unart verrät ſich in dem Lächeln wie in den Falten des Gewandſaumes der Statue links.« Eine beſondere Ausführung widmet *Bode* noch der zweiten Statue links vom Eingang: »jugendlich ſchlank, von reizend ſchönen Zügen, und doch von einem hehren Ernſt, deſſen Ausdruck noch verſtärkt wird durch die Bewegung, mit welcher die Fürſtin ihren faltenreichen dünnen Mantel über dem ſchlichten Hauskleid zuſammenzieht, in der Furcht, dasſelbe möge die Reize ihres minniglichen Körpers mehr verraten, als es mit ihrer jungfräulichen Ehre verträglich.« Unmittelbar neben dieſe wunderbaren Bildwerke gehören die lebensgroſsen Statuen des Kaiſers *Heinrich II.* und ſeiner Gemahlin *Kunigunde* am Fürſtenportal des Georgenchors des Domes von Bamberg. Wie prächtig ſchön iſt der Faltenwurf des Gewandes des Kaiſers und des unteren Teiles des Gewandes der *Kunigunde*. Selten ſind im Verlaufe der deutſchen Kunſt ſchönere Gewandſtücke gemacht worden[91].

Dem Künſtler dieſer Gewandſtatuen glaubt *Bode* auch die Reiterſtatue des Kaiſers *Konrad III.* (auch König *Stephan der Heilige* von Ungarn) neben dem Aufgang zum Georgschor zuſchreiben zu ſollen. Die Stellung des Kaiſers iſt frei und ſelbſtbewuſst, die Modellierung des Faltenwurfes trefflich und wirkungsvoll, der Kopf, beſonders auch in der Umrahmung der intereſſanten Haarbildung von hohem individualiſtiſchem Reiz.

255. Reiterſtatuen.

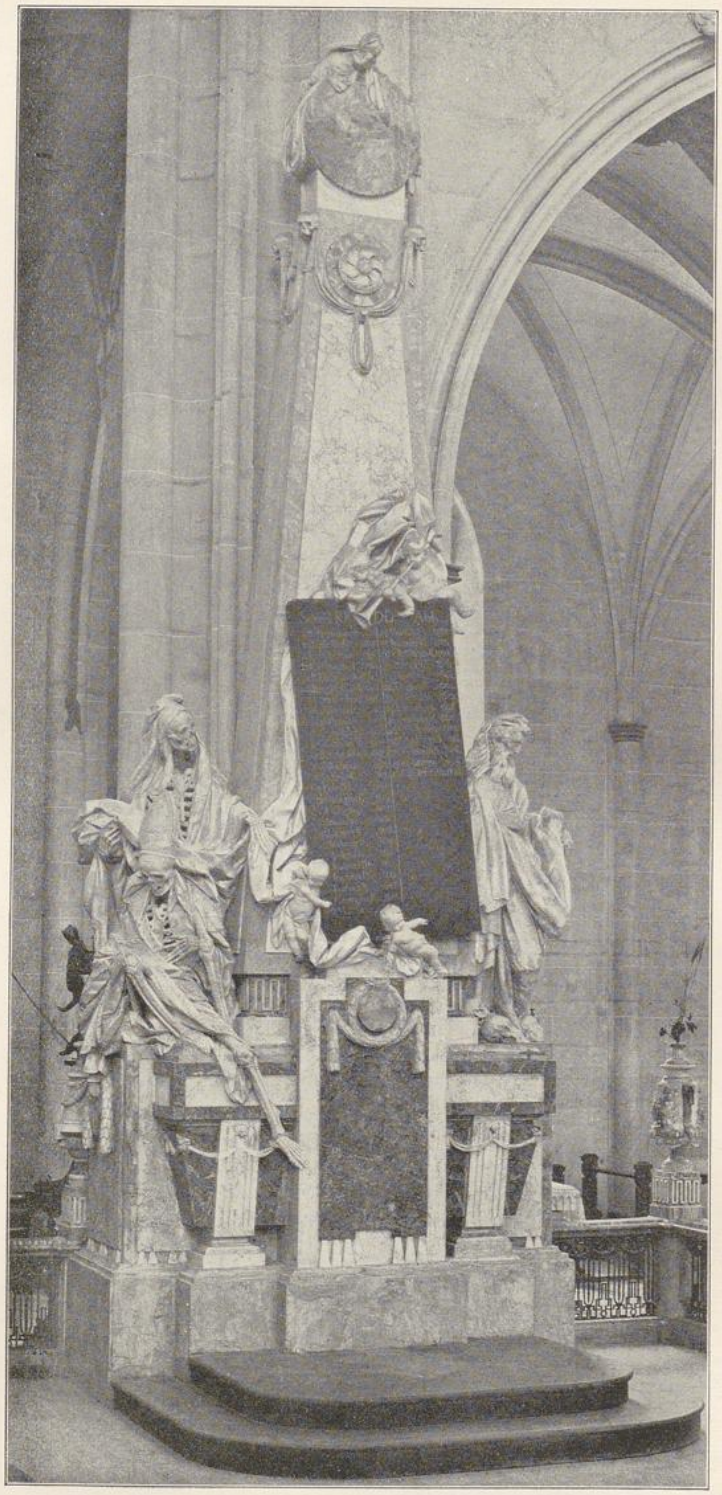
Die Reiterſtatuen des Domes von Bamberg und vielleicht auch die Reiterſtatue auf dem Markte von Magdeburg ſind die beiden ſeltenen Beiſpiele für Ehrendenkmäler des Mittelalters und noch dazu für Ehrendenkmäler in Form von Reiterſtatuen. Wenn wir aus der kleinen Reiterſtatue *Karl des Groſsen* aus dem Metzer Domſchatz ſchlieſsen dürfen, daſs den Ruhm dieſes Kaiſers Reiterſtatuen verkündeten, ſo gehörten auch ſie zu den ſeltenen mittelalterlichen Ausnahmen dieſer Art. Erſt die Renaiſſance mit ihrem geſteigerten Bewuſstſein des Individuums machte ſie für Herrſcher und Feldherren zur Regel.

256. Kirchen als Aufſtellungsorte der Denkmäler.

Daſs im Mittelalter das Denkmal von der Straſse, wo ihm das Altertum ſeine Stelle angewieſen hatte, in die Kirche verſetzt wird, liegt in der Bedeutung, welche die Kirche allmählich im öffentlichen Leben angenommen hatte. Schon die antike Baſilika war dem antiken Tempelbegriffe gegenüber ein ausgeſprochener Begriff der Oeffentlichkeit, und wenn auch das frühe Mittelalter dieſen Begriff nicht weiter entwickelte, ſo geſchah es in um ſo höherem Grade im ſpäteren Mittelalter. In dieſem war die Kirche thatſächlich nichts anderes als der umbaute, eingewölbte öffentliche Platz, auf welchem man zur Ehre Gottes und der Jungfrau den Altar aufgeſtellt hatte und ſie und die Heiligen verehrte. Die feſtlichen Umzüge gingen von der Straſse in die Kirche und von der Kirche auf die Straſse; unter dem hohen, gewölbten

90) Abgebildet in: Bode, a. a. O., Taf. bei S. 58.
91) Abgebildet in: Bode, a. a. O., Taf. bei S. 64.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Grabdenkmal der Aebte des Kloſters Salem im Münſter zu Salem.

Bildh.: *Johann Georg Wieland.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dache der Kirche lauſchte die erregte Menge mit derſelben Andacht, Frömmigkeit, Fröhlichkeit und Teilnahme den lebenden Bildern und den Myſterienſpielen wie auf dem Markte. Wie dort weltliche Schauſpieler die Evangelien des *Matthäus* und *Lukas* nacherzählten, ſo bemühten ſich hier die geiſtlichen Diener Chriſti und der Jungfrau, dem Volke die Vorgänge der heiligen Geſchichte im Bilde und mit Muſik und Geſang vorzuführen. Die Feſte des Handwerkes, ſie werden in der Kirche gefeiert; die Meiſterſinger üben ihren Wettſtreit im Angeſicht des Altars. Die Städte hatten noch nicht die Ausdehnung von heute; ihre Mauern umſchloſſen ein Gemeinweſen, welches den Charakter einer groſsen Familie hatte, aus der die Kirche nicht abgeſondert war. Das Verhältnis des Volkes zur Kirche war ein näheres, innigeres, mehr das eines mütterlichen Verhältniſſes als das einer ehrfurchtgebietenden Scheu. Deshalb nahm die Kirche mehr Anteil am Leben und Weben des Volkes und an dem, was ſeine Seele bewegte. Deshalb ergibt ſich das Volk der Kirche offener, freier, unbefangener, weil es in ihr nicht ein ſtrafendes, ſondern ein ſchützendes Moment ſieht. Seine Toten übergibt das Volk dem Schutze des Gotteshauſes, indem es die Grabſtätten im Schatten der Kirche anlegt; daher leitet der »Kirchhof« ſeinen Urſprung ab. Die Denkmäler ſetzt es in die Kirche, weil ſie hier Schutz genieſsen und gleichwohl der Oeffentlichkeit nicht entzogen ſind. So iſt das Verhältnis ein gegenſeitiges; denn für den Schutz, den die Kirche dem Toten wie dem Denkmal gewährt, erhält ſie reiche Geſchenke. So beſteht das Verhältnis einer groſsen Familie, als welche die ganze Stadt betrachtet wird. Denn im Mittelalter ſowohl wie noch im XVI. Jahrhundert, als ſchon die Renaiſſance eine neue Kultur und mit ihr neue Ausblicke brachte, umſchloſs die Mauer der Stadt eine feſt in ſich geſchloſſene Bürgerſchaft, die ſich von Antlitz zu Antlitz kannte, um welche Verwandtſchaft und Intereſſen ein enges Band geſchlungen hatten. Sie waren weder durch einen Unterſchied der Empfindung, noch einen ſolchen der Bildung getrennt. Hieraus ergab ſich eine Gemeinſamkeit des Dichtens und Trachtens, die bei den Gelegenheiten des täglichen Verkehres nicht Halt machte und ſich auch auf die auſserordentlichen Anläſſe übertrug. Und die Feſte wurden gemeinſam gefeiert, und auch die Ehrungen wurden von allen dargebracht. Und da die Kirche nicht grundſätzlich aus dieſer Gemeinſchaft der Empfindung ausgeſchloſſen war, ſo gab ſie gern zu, die Denkmäler der Ehrungen in ihr errichtet zu ſehen; ſicherte ſie ſich doch dadurch nicht nur eine erhöhte Teilnahme zahlreicher Gläubigen, ſondern ſie machte ſich auch in noch höherem Maſse zum Mittelpunkt aller geiſtigen Intereſſen des Volkes. Dies dauerte lange Zeiträume hindurch, und noch zu Ende des XVIII. Jahrhunderts ſehen wir zahlreiche Kirchen ſich mit noch zahlreicheren Denkmälern ſchmücken, ſehen wir, wie z. B. die Ziſterzienſerabteikirche in Salem ihren groſsartigen Schmuck aus Denkmälern der Periode *Louis XVI.* erhält.

257. Platz und Straſse als Aufſtellungsorte der Denkmäler.

Dies änderte ſich mit dem Wachstum der Städte, mit der Vielgeſtaltigkeit des modernen Lebens, mit der Verſchiedenheit der Bildung, mit der Aufklärung und nüchternen Verſtändigkeit unſerer Lebensanſchauungen, mit dem ſtetig um ſich greifenden Unglauben in kirchlichen Dingen, mit der Skepſis der ganzen Lebensauffaſſung. Nur vereinzelt noch findet ſich der Romantiker, welcher den realiſtiſchen Anſtürmen unſerer Lebensbedingungen in entſagungsvoller Ueberzeugung ſtand zu halten vermochte. Die Gemeinſamkeit lockert ſich; der Einzelne iſt viel zu ſehr mit ſich ſelbſt beſchäftigt; er iſt zu ſcharf beim Kampfe um das Daſein beteiligt, um für kirchliche Dinge mehr als das Gewohnheits- und Höflichkeitsintereſſe, das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Intereſſe des guten Staatsbürgers übrig zu haben. Nicht mehr das Gemüt, nur noch der Verſtand wendet ſich der Kirche zu, die damit diejenige Bedeutung verliert, die ſie im Mittelalter beſeſſen hat. Und in gleichem Maſse, wie ſie die Herzen verliert, weiſt ſie auch die Kunſt von ſich ab. Vom häuslichen, idylliſchen und friedlichen Charakter eines Kirchenfeſtes iſt keine Rede mehr. Der Tote wird nicht mehr unter den Schutz der Kirche geſtellt; der Kirchturm beſchattet nicht mehr das friſche Grab; dafür ſorgen ſchon die ſanitären Verordnungen der Städte. Kein Denkmal erhebt ſich mehr in der Kirche oder an ihren Aufsenmauern; es ſucht ſich eine andere Stätte. An die Stelle der Kirche tritt die Straſse, tritt der Platz, tritt der Markt als die Sammelſtätte für die Erinnerungszeichen der Helden des Schwertes und des Geiſtes, als Mittelpunkt des öffentlichen Intereſſes, und hier, umflutet von einem gewaltigen Verkehr, findet nun auch das Denkmal eine Stätte, keine Stätte pietätvoller Beſchaulichkeit mehr, ſondern eine Stätte flüchtiger Ruhmſucht. Der venetianiſche Heerführer, der vom Rate von Venedig verlangte, ſein Denkmal ſolle auf der *Piazza* von *San Marco* aufgeſtellt werden, er könnte dieſe Forderung mit gröſserem Erfolge heute wiederholen. Das iſt das Leben; es flutet unaufhaltſam vorwärts und treibt doch in beſtimmten Zwiſchenräumen immer wieder dieſelben Wellen an die Oberfläche.

258. Wanddenkmal und freiſtehendes Denkmal.

Dieſe Wandelung der Dinge hatte auf die Geſtaltung der Denkmäler den grundlegenden Einfluſs, daſs nunmehr an die Stelle des Wanddenkmales das freiſtehende Denkmal in reicherem Aufbau trat. Dies geſchah in der Uebergangszeit. Hätte man die Aufgabe, aus der umfaſſenden künſtleriſchen Thätigkeit der Wende von der Gotik zur Renaiſſance in Deutſchland die Summe zu ziehen, ſo müſste man das Sebaldusgrab in Nürnberg und das Grabmal des Kaiſers *Maximilian* in der Hofkirche zu Innsbruck nennen. Ihre Urheber gehören zu den bedeutendſten und merkwürdigſten Männern der Zeit.

In dieſen Männern der ausgehenden Gotik in Deutſchland und der deutſchen Frührenaiſſance treten uns deutſche Künſtler entgegen, welche, oft abgelegen von der Unruhe des öffentlichen Lebens, in ihrer ſtillen Arbeitsſtätte ihre Kunſt wie ihr eigenes Leben empfunden haben und ſo treu und wahrhaftig deutſchen Volkes Art auf edelſte Weiſe in ihren ſchönen Werken wiederſpiegeln. Für ſie leitet der Einzug der Renaiſſance eine Epoche von folgenſchwerer und von formenreicher Bedeutung ein. Wer in dieſen Werken zu leſen verſteht, dem ſteht das Bild ihrer Künſtler als Kämpfer für ihre Kunſt vor der Seele, die vielleicht nicht mit der Leidenſchaft der italieniſchen Künſtler und auf offenem Markte für ihre Kunſt einzutreten hatten, die aber nichtsdeſtoweniger einen ſchweren Kampf kämpften, einen Kampf mit ihrer inneren Ueberzeugung um die Güte ihrer Kunſt. Iſt der italieniſche Künſtler vielfach genötigt, um das Werk ſelbſt zu kämpfen, ſo bewegt die Seele des deutſchen Künſtlers, der ſich im ſicheren Beſitze desſelben weiſs, die mit ſeiner künſtleriſchen Ueberzeugung möglichſt gewiſſenhaft in Uebereinſtimmung zu bringende Ausführung und Geſtaltung. Allenthalben empfindet man an den Werken die ernſte Geſchäftigkeit, mit welcher im ſtillen Winkel gearbeitet wird, das raſtloſe, jedoch nicht prahleriſche Bemühen, keinem nachzuſtehen, die ſtille, in ſich geſammelte Thätigkeit, die in einer höheren Welt lebt und aus ihr nur dann herniederſteigt, wenn es gilt, des materiellen Lebens unabweisbare Bedürfniſſe zu befriedigen. Aus dieſer höheren Welt zieht der deutſche Künſtler ſeine Kräfte; aus ihr empfängt er die Belebung ſeiner geiſtigen und künſtleriſchen Fähigkeiten, die ihn in den Stand

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſetzt, den oft kleinlichen Widerwärtigkeiten des Lebens ſtandhaft zu begegnen. Der deutſche Künſtler ſpricht zu den Menſchen in ihrer Sprache, aber doch wiederum als ein Auserwählter, und in dieſer doppelten Eigenſchaft der überzeugten Treue ſeiner Abſtammung und der edlen Berufspflicht ſeiner Kunſt iſt er uns wert, und durch ſie weiſs er in der empfindſamen Menſchenſeele durch ſeine Werke ein höheres Leben, eine edle Begeiſterung zu entzünden. Wer die deutſchen Künſtler richtig verſtehen will, darf an ihre Werke nicht allein mit der dann oft verſagenden kritiſchen Verſtandesthätigkeit herantreten, ſondern er muſs Herz und Seele mitbringen; denn dieſe wollen in den Werken in erſter Linie geſucht werden.

259. Grabdenkmal der deutſchen Früh-renaiſſance.

Ein friſches und eigenartiges Leben entfaltet die Bildhauerkunſt der deutſchen Frührenaiſſance in den Grabmälern, an deren Spitze das Sebaldusgrab ſteht. Wenngleich auch mit wenigen Ausnahmen keine Werke entſtehen, welche als höchſte Gipfelpunkte dieſer Kunſt zu bezeichnen wären, ſo bietet doch die durch ein hochentwickeltes Pietätsgefühl angeeiferte Kunſt vielfachen Anlafs zur Wahrnehmung eigenartiger und friſcher Bildungen. Im Sebaldusgrab des *Peter Viſcher* vollzieht ſich am lebhafteſten jener wunderbare Prozeſs des langſamen Abſterbens der Gotik und des Aufkommens und der Erſtarkung antikiſcher Art. Stand Meiſter *Adam Krafft* noch ganz in der Gotik, ſo tritt uns aus dem ein Jahr nach ſeinem Tode entſtandenen Sebaldusgrab ſeines Jugendfreundes *Peter Viſcher* eine neue Welt entgegen. Wie in einem Kunſtfrühling ſprieſst es in ſeinen Formen und Bildungen, welche die Mannigfaltigkeit zeigen, welche überhaupt die Werke der Meiſter jener Zeit, die in ihrer Darſtellung eine Herzenskunſt ausübten, auszeichnet. Mit lebhafter Teilnahme wird man dabei auch hier wie in anderen Werken die gelungenen oder miſslungenen Verſuche beobachten, in welchen die alte Kunſt der Gotik mit der neuen der Renaiſſance um die Herrſchaft ringt. Ein ſolcher Verſuch iſt auch das Grabdenkmal des Biſchofs *Lorenz von Bibra* († 1519) im Dom zu Würzburg von *Tilmann Riemenſchneider*, in dem man nur »einen miſslungenen Verſuch Renaiſſanceformen anzuwenden« erblickt hat, während das Denkmal eines der intereſſanteſten Werke der Zeit iſt, nicht nur, weil es von einem Künſtler erſten Ranges herrührt, ſondern auch, weil es ſo ausgeſprochen in der Kunſtbewegung ſeiner Zeit ſteht.

Fortgeſchrittener iſt die Herrſchaft der Renaiſſance am Marmordenkmal des Biſchofs *Georg von Limburg* († 1522) im Dom zu Bamberg, welches *Loyen Hering* aus Eichſtädt ſchuf. In Trier gab die Renaiſſance, und zwar eine an die italieniſche erinnernde Renaiſſance, ein Zeugnis ihres Einfluſſes ab im Epitaphium des Kurfürſten *Richard von Greifenklau* im Dom, das noch bei ſeinen Lebzeiten (1527) errichtet wurde. Es iſt eine pilaſterumrahmte Niſche mit Figuren und reichen Ornamenten. Die Beziehungen Deutſchlands zu Italien kommen auch in den Epitaphien des Kanonikus *Arnold Haldrenius* (1534) und *Anton Kayfeld* im Dom, ſowie in einem venetianiſche Einflüſſe zeigenden Grabmal dreier Mitglieder des Cölner Magiſtrats in *St. Columba* zu Cöln a. Rh. zum Ausdruck. Köſtliche Werke der deutſchen Frührenaiſſance ſind das Epitaphium des Ritters *Johann von Eltz* und ſeiner Gemahlin in der Karmeliterkirche zu Boppard (1548), das Grabmal des Erzbiſchofs *von Metzenhauſen* im Dom zu Trier (1542), das Grabmal des Kurfürſten *Albrecht von Brandenburg* im Dom zu Mainz (1545), wieder mit ſtarken italieniſchen Einflüſſen und reicher Polychromie, das Grabmal des Markgrafen *Bernhard II.* in der Stiftskirche zu Baden-Baden, Grabmäler in Wertheim, das im Jahre 1533 von der Kurfürſtin *Agnes* ihrem Gemahl errichtete Moritzdenkmal in Dresden, das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Baldachindenkmal des *Heinrich Rybiſch* († 1544) in der Eliſabethkirche zu Breslau, das nach 1556 errichtete Grabmal des Kurfürſten *Adolf von Schaumburg* im Dom zu Cöln, das Grabmal des Kurfürſten *Sebaſtian von Heuſenſtamm*, 1555 im Dom zu Mainz aufgeſtellt, das um 1550 in der Memorie zu Mainz errichtete Denkmal des kurfürſtlichen Rates *Martin von Heuſenſtamm*, endlich das Epitaph des Ritters *von Schoenburgk* in der Stiftskirche zu Oberweſel (1555) und der Grabſtein der *Agnes von Koppenſtein* († 1553) in der katholiſchen Kirche zu Eltville. Dies ſind nur vereinzelte Beiſpiele einer überreichen Kunſt, mit welcher die Frührenaiſſance die deutſchen Kirchen und Kapellen ſchmückte.

260. Allgemeiner Charakter der Denkmäler.

Alle dieſe Denkmäler, aus den verſchiedenſten Materialien beſtehend und oft reich polychromiert — wenn Sandſtein allein verwendet iſt, jedoch durch die Naturfarbe des Materials polychrom wirkend, wenn ſchwarzer, weiſser, roter, grüner oder ein andersfarbiger Marmor verwendet wurde — zeigen in Entwurf und Auffaſſung eine gleichwertige Behandlung des architektoniſchen und des figürlichen Teiles. Ihre Grundtendenz iſt eine mehr dekorative als ſelbſtändig ſprechende. Sie wollen ſich mit Abſicht dem Raum, dem ſie zugedacht ſind, einfügen, wobei aber nicht ausgeſchloſſen iſt, daſs einzelne Werke in dem Fortiſſimo der architektoniſchen und bildneriſch-ornamentalen Formengebung eine gröſsere Beachtung zu erzwingen trachten, als ſie die Harmonie der Raumwirkung ihnen zuweiſen würde. An dieſen Beſtrebungen nehmen jedoch noch nicht die beſcheidenen und feinfühligen Werke der Frührenaiſſance teil, ſondern erſt die Werke der Spätrenaiſſance wurden ihre Träger.

Nach 1580 verliert die deutſche Bildhauerkunſt an Urſprünglichkeit und wird zur Nachahmung der Italiener, die vielfach nach Deutſchland berufen werden. Parallel damit verliert ſich auch der Zug von Innerlichkeit, von Gemüt, welcher die früheren deutſchen Bildwerke auszeichnete; die Verweltlichung nimmt zu; der Prunk tritt ſeine Herrſchaft an. Die Prunkgrabmäler ſind fortab, und namentlich in der Barockzeit, die Hauptaufgabe für die Bildnerkunſt, ſoweit der dreiſsigjährige Krieg das künſtleriſche Hervorbringen nicht erſtickte. Hiſtoriſche Porträtfiguren im Koſtüm der Zeit werden derb und tüchtig wiedergegeben.

Viel zu wenig iſt noch den Deutſchen ſelbſt bekannt, wie tief geſunken die ökonomiſchen Zuſtände des Vaterlandes aus dem Streite des dreiſsigjährigen Krieges hervorgegangen ſind, der auf ſeinem Boden für ganz Europa ausgefochten wurde. Während die Nebenländer ihr intellektuelles Leben fortentwickeln konnten, muſste Deutſchland erſt wieder hundert Jahre lang für die Notdurft des Lebens arbeiten; dann erſt erklomm es die geiſtige Höhe, aus welcher endlich auch die Blüte, der unentbehrliche Schluſs des politiſchen Daſeins aufzuſchieſsen verſprachen.

Solche Zeiten waren keine Blütezeiten für die Kunſt. Deutſches Weſen, deutſche Innigkeit, deutſche Sinnigkeit verſchwanden; die deutſche Kunſt wurde mehr und mehr vom Auslande abhängig. Neben Italien, welches, begünſtigt durch die wirtſchaftlichen Umſtände, ſeine Einwirkung ſchon früher geltend machte, trat in der ſpäteren Barockzeit Frankreich mit ſeinem überall hindringenden Modeeinfluſs. In die ſchlichte Anmut, in die oft naive Natürlichkeit der deutſchen Denkmalkunſt kam ein fremder, repräſentativer Gedanke, ein Zug gewollter, aber ſelten erreichter Gröſse, weil der deutſche Nationalcharakter hierzu nicht veranlagt war. Es iſt daher kein Wunder, wenn die fremden Künſtler, die ihr Land beherrſchen, auch in Deutſchland die Herrſchaft anzutreten ſich anſchicken.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

261. Barock in der deutschen Denkmalkunst.

Die weitreichenden Einflüsse *Bernini*'s z. B. machten sich im Barockstil Deutschlands stark geltend. Pathos, Pose, Leidenschaft, ja selbst Uebermut kamen auch in diesem ernsteren Lande zum Ausdruck. Der nationale Zug verschwand aus der Bildnerei, und mit der allseitigen Aufnahme *Bernini*'scher Kunst erhielt die Plastik einen gleichmäfsig romanisierenden Anstrich. »Man glaubt die Griechen weit hinter sich zu haben und findet in den Werken *Bernini*'s ein Feuer, ein Leben, eine Wahrheit des Fleisches, wie man es nicht in der Antike entdecken kann, und bewundert an denselben ein graziöses, lebhaftes, malerisches Wesen, welches *Bernini* dem *Correggio* und *Parmeggiano* abgelernt haben soll« *(Ebe)*.

262. *Schlüter.*

Dieser Auffassung trat *Andreas Schlüter* (1662—1714) mit seiner ernsten und prachtvollen Kunst entgegen. Er entwarf 1697 die von *Jacobi* in Erz gegossene Statue *Friedrich III.*, die unter *Fricdrich Wilhelm III.* vor dem Schlosse in Königsberg aufgestellt wurde. In dasselbe Jahr reichen die ersten Entwürfe für das Denkmal des Grofsen Kurfürsten in Berlin zurück, das von *Jacobi* gegossen und 1703 auf der Langen Brücke aufgestellt wurde. Dem 1700 gestorbenen Hofgoldschmied *Daniel Männlich* errichtete er in der Marienkapelle der Nikolaikirche zu Berlin ein Denkmal im allegorischen Geiste der *Bernini*'schen Schule. Neben einer Urne steht die Gestalt der Verwesung, die ein schreiendes, widerstrebendes Kind an sich reifst, an der anderen Seite der Genius des Lebens in bangem Entsetzen. Im Jahre 1708 entstand der bleierne und vergoldete Sarkophag für den ersten Sohn des nachmaligen Königs *Friedrich Wilhelm*, den Prinzen *Friedrich Ludwig*, für den Dom in Berlin; ihm folgten die von *Jacobi* in Zinn gegossenen Sarkophage für den König *Friedrich I.* und die Königin *Charlotte*. »Mit dem niederdeutschen Barock im Innersten seines Wesens verwandt, ist er der Vertreter des deutschen Realismus gegen romanische Form und Gelehrsamkeit. Ein Individuum gegen den Typus. Ein Mensch gegen das Buch. Vor ihm der Klassizismus des *Blondel*, nach ihm der Klassizismus des *Eosander*, inmitten seine Erscheinung, glänzend, vorüberrauschend, in ihren Spuren trotz alledem schwer zu verfolgen: ein Meteor[92])« Wie ein solches charakterisiert sich auch seine künstlerische Einwirkung: sie erlischt bald nach seinem Tode.

263. *Winckelmann* und *Lessing*.

Im Jahre 1764 erschien *Winckelmann*'s Geschichte der alten Kunst, im Jahre 1766 *Lessing*'s Laokoon. Von dieser Zeit an wird deutsches Wesen in der deutschen Kunst grundsätzlich unterdrückt. Die beiden Jahre bedeuten den Beginn einer systematischen Bevormundung der ausübenden Kunst durch die doktrinäre Gelehrsamkeit. *Lessing* spricht neben einer Reihe anderer Sätze den Satz aus, jede Kunst dürfe nur das wollen, was sie am vollkommensten leisten könne. Er hat damit viel Unheil angerichtet. An die Stelle der unbefangenen Gefühlsäufserung treten die Formel, das Gebot, die Regel, die Nachahmung. Was mufs das für eine Zeit gewesen sein, in der *Winckelmann* den Mut finden konnte, zu behaupten: »Der einzige Weg für uns, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.« Mehr als 100 Jahre wird die bildende Kunst von der Antike beherrscht. »Wir wissen es jetzt, dafs es gerade die Gröfse der hellenischen Plastik gewesen ist, die ein Jahrhundert lang auf unserer Bildhauerei gelastet und sie mehr, als jener gut war, in ihren Banden gehalten hat[93])« In mehreren Generationen bildet sich ein eigener Stand, welcher es sich zur Berufs- und Lebensaufgabe machte, die Werke

92) Siehe: Bie, O. Andreas Schlüter. Westermann's Monatshefte 1896, S. 334.
93) Siehe: Treu, G. Constantin Meunier. Pan 1897, S. 126.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des klaſſiſchen Altertums auszugraben, zu beſchreiben, einzureihen und aus ihnen Regeln abzuleiten für durchaus fremde Verhältniſſe. Alles Lob, alle Vorzüge werden auf die Werke zuſammengetragen; zahlreich ſind die beſchönigenden Ausdrücke, denen wir begegnen. »Altertümlich ſtreng, aber von Anmut leiſe umfloſſen«, preiſt *Welcker* die kindlichen Reliefs von Xanthos; an der hölzern-trockenen Gigantomachie von Athen, etwa aus der Zeit der Aeginetengruppe, lobt ein anderer die »blühende, echt marmormäſsige Saftigkeit und Friſche des Fleiſches«, während wieder ein anderer von denſelben Werken ſagt, ſie beſäſsen »bei weitem nicht die vollendete Kenntnis des menſchlichen Körpers, welche die Aegineten auszeichnet«. Es würde eine arge Selbſttäuſchung bedeuten, wenn man annähme, es wäre eine nur vorübergehende Erſcheinung geweſen. Es war leider eine Erſcheinung, die bis in unſere Zeit dauerte und ihre Ausläufer bis in die jüngſten Tage entſendet hat.

Daſs jedoch hierin ein Umſchwung einzutreten begonnen hat, beweiſt der Archäologe *Treu* in ſeinem Vortrag über »*Winckelmann* und die Bildhauerei der Neuzeit«, in dem er *Winckelmann* preiſen konnte, gleichzeitig aber vor der Nachahmung der Antike warnte, die Richtung *Thorwaldſen*'s für überwunden erklärte und von der Plaſtik vor allem Gröſse und Wahrheit der Auffaſſung verlangte. Der Belgier *Conſtantin Meunier* war das Vorbild, auf welches er hinwies. Wir ſind nicht genug unterrichtet, zu wiſſen, ob dies das erſte Mal iſt, daſs aus den Reihen der klaſſiſchen Archäologen heraus in die Mauer, die *Winckelmann* gegen die nachklaſſiſchen Richtungen errichtete, Breſche gelegt wurde. Daſs es aber einmal geſchehen iſt, iſt ein nicht zu unterſchätzendes Zeichen einer Wandelung der Dinge. So ſehr die Beſtrebungen *Winckelmann*'s und ſeiner Gruppe in ihrer Anſchauung, ihrer Wirkſamkeit und in ihrem Einfluſs einen unvergänglichen und lebensvollen Kern beſaſsen, ſo ſehr flachten ſie, zur Schule geworden, ab. Eine ſchulmäſsig betriebene Kunſt hat immer das Miſsliche der Salonerziehung an ſich, und fällt die Thätigkeit der Schule in eine Zeit, die wenig geeignet war zu künſtleriſchen Anregungen, ſo iſt der Niedergang des ehemals wohlthätigen Einfluſſes nur zu leicht erklärlich. So kommt es denn, daſs die akademiſchen Nachwirkungen der Schule *Winckelmann*'s nichts weniger als eine Förderung der Denkmalkunſt bedeuteten. Nach einer Weile indifferenten Beharrens, nach Ueberwindung des toten Punktes kam dann eine neue Anſchauung herauf, welche ſich mit Bewuſstſein von der einfachen Nachahmung der Antike abwendete. Ja, dieſe durch die Beſtrebungen der romantiſchen Periode geförderte Anſchauung lieſs ſchon früh die Abſicht erkennen, ein Recht auf modernes Fühlen und Leben geltend zu machen, die Wahrheit zum Ziele zu ſetzen und eine eigene Auffaſſung und Gröſse zu zeitigen, welche den gewandelten Lebensanſchauungen und Zeitverhältniſſen entſprach. Indes, allzu ſchnell ſollte es doch mit der Wandelung der Kunſtanſchauungen noch nicht gehen.

264. Umwälzungen am Ende des XVIII. Jahrhunderts.

Das letzte Jahrzehnt des XVIII. Jahrhunderts und die erſten Jahrzehnte des XIX. waren der Kunſt der Denkmäler nicht günſtig. Die ſtaatlichen Umwälzungen in der ganzen damaligen politiſchen Welt waren ſo ungeſtüme, die Erſchöpfung nach ihnen eine ſo groſse, daſs zu dieſer Zeit von irgend einer nennenswerten Kunſtthätigkeit auch ſchon der fehlenden Mittel wegen nicht geſprochen werden kann. »Würden plötzlich«, ſo ſchrieb am 1. Januar 1798 zur Begründung die erſte Nummer der »Neueſten Weltkunde«, der heutigen ‚Allgemeinen Zeitung‘, »durch irgend eine Erneuerung der erſten Schöpfungsſcenen die Alpen vom Montblanc bis nach Iſtrien

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Abgründe hinuntergeſtürzt, ganz England vom Ozean verſchlungen, die Quellen des Rheins und der Donau verſchüttet, und durch einen Herauswurf von Land Afrika wieder an Spanien gefügt: ſo würde dieſe Revolution in der phyſiſchen Welt nicht gröſser ſeyn, noch die ganze bisherige Geſtalt von Europa dadurch eine entſchiedenere Umformung leiden, als die Revolution, von der wir ſeit dem Jahre 1789 Augenzeugen waren, in der politiſchen Welt hervorgebracht hat.... Alle dieſe Veränderungen, dergleichen ſonſt nur die hinſchleichenden Jahrhunderte mild und unbemerkt herbeiführten, ſind izt das Werk von ein paar Jahren, und bilden eben daher in dem neueſten politiſchen Syſtem von Europa ſo ſchreiende Kontraſte.... Frankreich eine Republik! wie lächelten die wohlerfahrenen Diplomatiker zu dem Paradoxon! Es war ihnen, als ob man ‚ein Fiebertraum' oder ‚eine Seifenblaſe' ſagte; und in der That paſste dieſe neue Republik ſo gar nicht in das bisherige Europa.... Es gieng hier, wie mit allen groſen Werken des Genies und der Begeiſterung. ‚Teutſchland wird Ihre Sprache nicht verſtehen', ſagte man *Klopſtoken*, als er die erſten Geſänge ſeines ‚Meſſias' ausgearbeitet hatte; ‚ſo mag Teutſchland ſie lernen', antwortete *Klopſtok*.

Freilich giengen wir auch in dieſem verhängniſs- und wundervollen lezten Jahrzehend des achtzehnten Jahrhunderts unter Extremen, Paradoxen und Einzigkeiten hin, die zu nichts anders, als einer ſolchen Entwickelung, in etwas ganz Neues führen konnten.... Wir ſahen zu gleicher Zeit den glücklichſten und den unglücklichſten Kampf, den je ein freigewordenes Volk beſtand.... Wir ſahen ewige Thaten, wie Rom und Griechenland, ſelbſt in ihren heroiſchen Zeiten, ſie nicht erlebten; die Thronen wanken, die Völker ſtaunen, alle Wunder der Freiheit.... Welch eine Zeit alſo, unſre jetzige!«

Es liegt auf der Hand, daſs in dieſen Zeiten tiefgreifender Umwälzungen der Denkmalgedanke nur vereinzelt Förderung finden konnte. Die gröſsten künſtleriſchen Aufgaben, welche am Ende des XVIII. Jahrhunderts die gebildeten Kreiſe Berlins beſchäftigten, waren die Errichtung des Brandenburger Thores und eines Denkmales für *Friedrich den Groſsen*. Das Brandenburger Thor iſt eine dem Werke des *le Roi* über Athen entlehnte und den Propyläen der Akropolis nachgebildete architektoniſche Anlage von groſsem Wurfe und glücklich für den Platz berechneten Verhältniſſen, die urſprünglich kein Denkmal war, aber durch das Schickſal der ſie krönenden Siegesgöttin im Bewuſstſein des Volkes allmählich zu einem Denkmal der Befreiungskämpfe wurde. Das Thor wurde nach den Plänen von *Karl Gotthard Langhans* gebaut.

265. Denkmal für *Friedrich den Groſsen* in Berlin.

Bedeutender war die Bewegung für ein Denkmal *Friedrich des Groſsen*. Sowohl aus dem Volke wie aus der Armee wurde das Verlangen nach einem ſolchen Denkmale ausgeſprochen. Der König griff den Gedanken auf, machte die Angelegenheit zu ſeiner eigenen und forderte die Künſtlerſchaft Berlins auf, Entwürfe für ein Ehrendenkmal des groſsen Königs anzufertigen. Da über Standort und Auffaſſung des Denkmales in keiner Weiſe Vorſchriften gegeben waren, ſo ſah man ſich ſowohl Maler, wie Bildhauer und Architekten mit der Aufgabe befaſſen. Die vielſeitigſten Löſungen wurden aufgeſtellt. Eine Bemerkung des Königs, *Friedrich der Groſse* müſſe in römiſcher Tracht dargeſtellt werden, da die zeitgenöſſiſche Tracht nicht ſchicklich erſcheine, war die Veranlaſſung, daſs alles, was das Altertum an Denkmalformen hervorgebracht hatte, auf die Löſung der Aufgabe angewendet wurde. Tempel, Obelisken, Säulen, Pyramiden, Thorbauten, Septizonien, kurzum

alle Gedanken des Altertums wurden wiederholt. *Langhans* plante nach einem Entwurf im Kgl. Kupferſtichkabinett zu Berlin auf dem Platze, auf dem heute das Denkmal ſteht, einen offenen Rundtempel mit der Bronzeſtatue *Friedrich*'s, das Ganze auf einem Stufenunterbau. Verwandt damit war ein Entwurf von *Gentz*. »*Schadow* ſetzt in der ausgeführteſten von ſieben auf der Ausſtellung von 1797 vorhandenen Skizzen (in den Sammlungen der Berliner Kunſtakademie) die von der Siegesgöttin geleitete Reiterſtatue des Königs auf einen von vier doriſchen Säulen getragenen Marmorunterbau, innerhalb deſſen Boruſſia mit den ihr huldigenden Figuren der Sileſia und der Provinz Weſtpreuſsen Platz findet. An der Vorderſeite erblickt man Minerva mit einem Krieger, an der Rückſeite Apoll (?) mit der Leyer.

Weitaus am groſsartigſten geſtaltete ſich *Gilly*'s Plan (im Miniſterium der öffentlichen Arbeiten zu Berlin). Das ganze Achteck des Leipziger Platzes wird hier für einen durchaus im antiken Sinne gedachten Entwurf, der in der Anlage eines Ehrentempels gipfelt, in Anſpruch genommen. An Stelle des alten Potsdamer Thores ſollte ein mächtiger, mit feinen ſchwerfälligen doriſchen Hallen die ganze Breite des Platzes abſchlieſsender Thorbau treten. Schwere, kaſſettierte Tonnengewölbe überdecken die Einfahrt, welche ein Viergeſpann mit dem Siegeswagen trägt. In der Mitte des Platzes erhebt ſich ein gewaltiger Unterbau von über 100 m Länge und mehr als 60 m Breite mit gewölbten Zugängen zur Königsgruft und Eintrittshallen, welche auf breite, doppelarmige Freitreppen hinführen. Das Ganze krönt ein doriſcher Tempel von 36×24 m, deſſen Cella die thronende Figur des Monarchen aufnimmt. Obelisken ſtehen an den Ecken des Unterbaues und am Eingange zur Leipziger Straſse. Schattige Baumalleen faſſen auf beiden Seiten die Anlage ein. Wir wiſſen, wie dieſe kühne und geiſtvolle Kompoſition den jungen *Schinkel* begeiſtert hat, daſs gerade ſie auf ſeine ſpäteren Entwürfe zum *Friedrich*-Denkmal und andere Baugedanken von Einfluſs geweſen iſt[94]).« *Gilly* war der Meinung, er müſſe ein Werk ſchaffen, »das als Nationalheiligtum dienen könnte und das alle Gröſse und Majeſtät in ſich vereinigen müſſe, um dadurch zu einem Beförderungsmittel groſser moraliſcher und patriotiſcher Zwecke erhoben zu werden, wie es die groſsen öffentlichen Gebäude und Denkmäler der Alten waren.« In dieſem Beſtreben faſſte er den doriſchen Stil mit einer das Weſen dieſes Stils noch übertreffenden Herbheit und Strenge auf; er hat »das Doriſche überdoriſiert«, wie *Dobbert* ſich einmal ausdrückt.

Die Entwürfe *Schinkel*'s zu einem Denkmal *Friedrich des Groſsen* gehören zu dem Bedeutendſten, was die Denkmalkunſt je geſchaffen. Wir werden ſie weiterhin noch zu erwähnen haben. Sie ſind das Ergebnis einer Zuſammenwirkung von Architektur und Bildnerei, welche ſich in der Perſon *Schinkel*'s in gleicher künſtleriſcher Kraft vereinigten. Sie unterlagen, trotzdem *Schinkel* ſich in ſeinen jüngeren Jahren der blühenden Romantik ganz überlaſſen hatte, auf ſeiner italieniſchen Reiſe die Anſicht äuſserte, die Reſte des klaſſiſchen Altertums ſeien dem Architekten nichts Neues, weil er ſie von Jugend auf kenne, und trotzdem er einen gotiſchen Entwurf zu einem Mauſoleum der Königin *Luiſe* aus dem Jahre 1810 mit den Worten geleitete, die Antike ſei für uns kalt und bedeutungslos, erſt in der Gotik ſei das Ideelle ausgeprägt und veranſchaulicht, Idee und Wirklichkeit ineinander verſchmolzen, dem Einfluſs der Zeitſtimmung ſo weit, daſs ſie ſämtlich die Formen des griechiſchen oder römiſchen Altertums angenommen hatten.

[94]) Siehe: Borrmann, R. Die Bau- und Kunſtdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

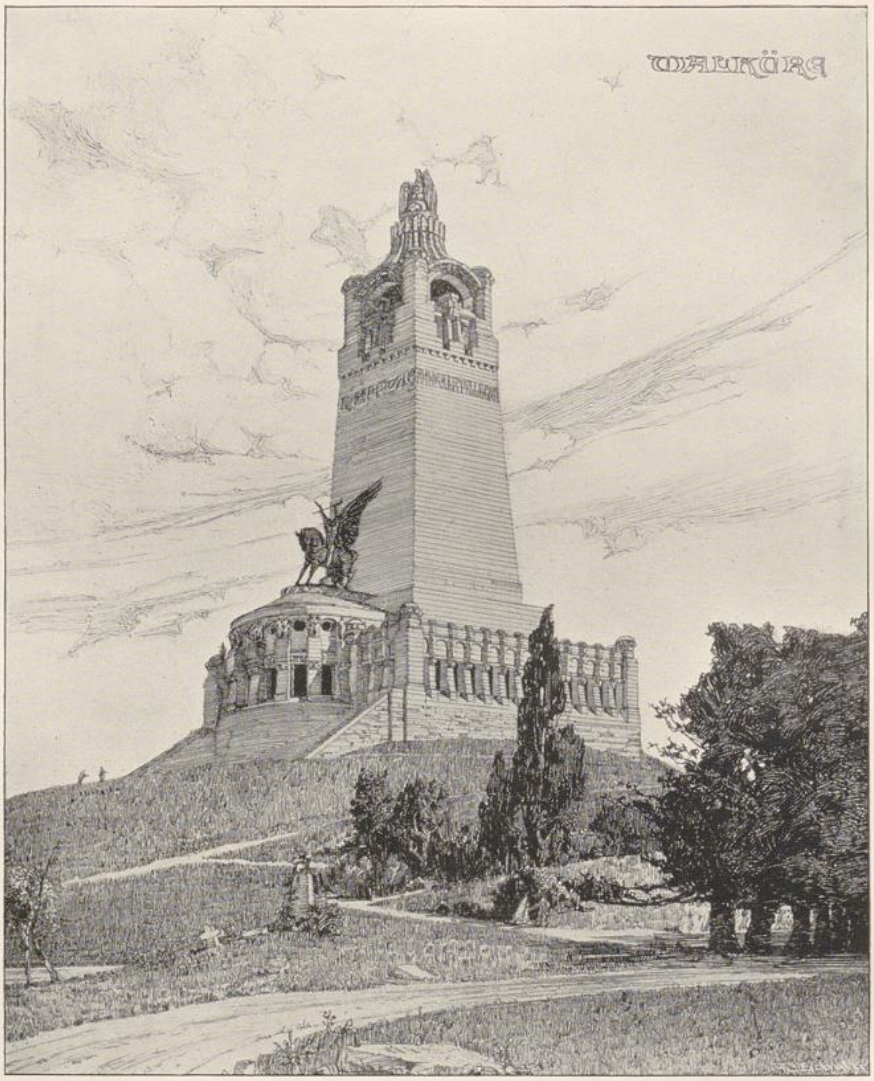


Grabmal des Grafen *von der Mark* in der Dorotheenſtädtiſchen Kirche zu Berlin.

Bildh.: *Gottfried Schadow.*

Fakſ.-Repr. nach: Borrmann, R. Die Bau- und Kunſtdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Entwurf für das Völkerſchlacht-Denkmal bei Leipzig
von *Wilhelm Kreis*.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So phantaſievoll aber auch dieſe Entwürfe *Schinkel*'s und der anderen waren, man fühlte »ſchon damals heraus, daſs dieſe Tempel, Hallen, Ehrenſäulen und Triumphbogen mehr zur Verherrlichung des modernen franzöſiſchen Cäſarismus, nimmer aber zu einem Erinnerungsmale für den Helden von Roſsbach und Leuthen ſich ſchicken wollten. Aus ihnen und ſpäter aus *Schinkel*'s groſsartigen, mit der ganzen Schönheit der helleniſchen Formenwelt umkleideten Entwürfen zum Denkmale des Königs ſpricht der nämliche Geiſt einer weiten, reinen und idealen Kunſt, die aber mit Geſchichte und Volkstum nichts gemein hat. Dem ſchlichten Hohenzollernſinn *Friedrich Wilhelm III.* verdankt es die Hauptſtadt, wenn ſie in *Rauch*'s Reiterfigur ein Denkmal erhalten hat, das auch zum Herzen des Volkes ſpricht.« Ich ſtimme *Richard Borrmann* in der vorſtehenden Beurteilung der unter antikem Einfluſs entſtandenen Denkmalentwürfe bei, ohne mir jedoch die Anerkennung des *Rauch*'ſchen Denkmales, ſoweit ſie in dem Worte »auch« liegt, aneignen zu wollen.

Die Denkmalangelegenheit für König *Friedrich den Groſsen* iſt in einer preisgekrönten Monographie von *Kurt Merkle* behandelt worden. Darin werden 89 Entwürfe von 44 Künſtlern beſprochen, darunter die Entwürfe von *Schadow, Chodowiecki, Gentz, Carſtens, Dannecker, Langhans, Gilly, Weinbrenner, Schinkel* und *Rauch.*

266. Völkerſchlachtdenkmal bei Leipzig.

Eine längere Entwickelungsgeſchichte als diejenige für das Denkmal *Friedrich des Groſsen* machte bis zur Reife der Gedanke eines Völkerſchlachtdenkmales bei Leipzig durch. Auf der Höhe von Stötteritz und Probſtheida, wo *Napoleon I.* am 18. Oktober 1813 ſich für beſiegt erkannte und die Flucht vom deutſchen Boden anordnete, ſoll es als ein Denkmal der Befreiung Deutſchlands von franzöſiſcher Gewaltherrſchaft und als ein Zeichen der nationalen Wiedergeburt aufgerichtet werden. Es ſoll als ein Wahrzeichen des Beginnes der deutſchen Bewegung neben dem Wahrzeichen des glücklichen Ausganges dieſer Bewegung, der Germania auf dem Niederwald, ſtehen.

Den erſten Vorſchlag hierzu machte im Jahre 1814 *Ernſt Moritz Arndt*: »Ein kleines, unſcheinbares Denkmal, das ſich gegen die Natur umher in nichts gleichen kann, thut es nicht; ein zierliches und blankes, etwa in Leipzig ſelbſt, auf einen Platz hingeſtellt, würde in ſeiner Armſeligkeit von der groſsen That, wodurch die Welt von dem abſcheulichſten aller Tyrannen und dem tückiſchſten aller Tyrannenvölker befreit ward, zu ſehr beſchämt werden. Es muſs drauſsen ſtehen, wo ſo viel Blut floſs; es muſs ſo ſtehen, daſs es ringsum von allen Straſsen geſehen werden kann, auf welchen die verbündeten Heere zur blutigen Schlacht der Entſcheidung heranzogen. Soll das Denkmal geſehen werden, ſo muſs es groſs und herrlich ſein, wie ein Koloſs, eine Pyramide, ein Dom in Cöln. Aber ſolches in groſser Kraft und im groſsen Sinne zu bauen, fehlt uns das Geld und das Geſchick, und ich fürchte, wenn man bei kleinen Mitteln etwas Aehnliches machen will, kommt etwas Erbärmliches heraus. Ich ſchlage daher etwas ganz Einfaches und Ausführbares vor, ein Denkmal, wobei die Kunſt keine Aeffereien anbringen und wogegen unſer nordiſcher, allen Denkmälern ſo feindſeliger Himmel nichts ausrichten kann. Ich befehlige einige tauſend Soldaten oder Bauern in die Ebene von Leipzig hin und laſſe ſie in der Mitte des meilenlangen Schlachtfeldes einen Erdhügel von 200 Fuſs Höhe auftürmen. Auf den Erdhügel werden Feldſteine gewälzt, und über dieſen wird ein koloſſales, aus Eiſen gegoſſenes und mit mancherlei Anſpielungen und Zeichen geziertes Kreuz errichtet, das Zeichen des Heils und der Herrſcher des neuen Erdballes. Das Kreuz trägt eine groſse vergoldete Kugel, die weit in die

Ferne leuchtet. Das Land rings um den Hügel, etwa 10 bis 15 Morgen weit, wird für ein geheiligtes Land erklärt, mit Wall und Graben eingefafst und mit Eichen bepflanzt. Diefer Hügel, diefes Kreuz und diefe Bäume wären zugleich ein echt germanifches und ein echt chriftliches Denkmal, wohin unfere Urenkel noch wallfahren würden. Der Eichenhain würde zum Kirchhof grofser deutfcher Männer geweiht, wo berühmter Feldherren und für das Vaterland gebliebener Helden Leichen begraben würden.« — »Leipzig wäre der Ort,« fagt er fpäter im »Geift der Zeit«, »auf deffen Gefilden die Irminful des XIX. Jahrhunderts errichtet werden follte, wohin die Urenkel noch wallfahrteten und einander die ungeheuren Schrecken und Freuden der erften beiden Jahrzehnte desfelben erzählten.«

Aber nicht nur Patrioten, wie *Arndt* und *Seckendorff*, fondern auch bedeutende Künftler traten in diefer Zeit mit zum Teil grofsartigen Plänen an die Oeffentlichkeit: der Bildhauer *Dannecker*, der Architekt *Friedrich Weinbrenner* u. f. w. Auch vom Luftfpieldichter *Kotzebue* ging ein eigenartiger Vorfchlag für ein Denkmal aus[95]). Er wollte die feit den Römerzeiten unweit Reichenbach im Odenwalde liegende, 31 Fufs lange und 4 Fufs ftarke Granitfäule auf dem Schlachtfeld bei Leipzig als Denkmal aufgerichtet fehen: »als ein Denkmal, verfertigt von den erften Unterjochern der Deutfchen, aufgeftellt zur Erinnerung an den herrlichen Sieg über die letzten Unterjocher der Deutfchen.«

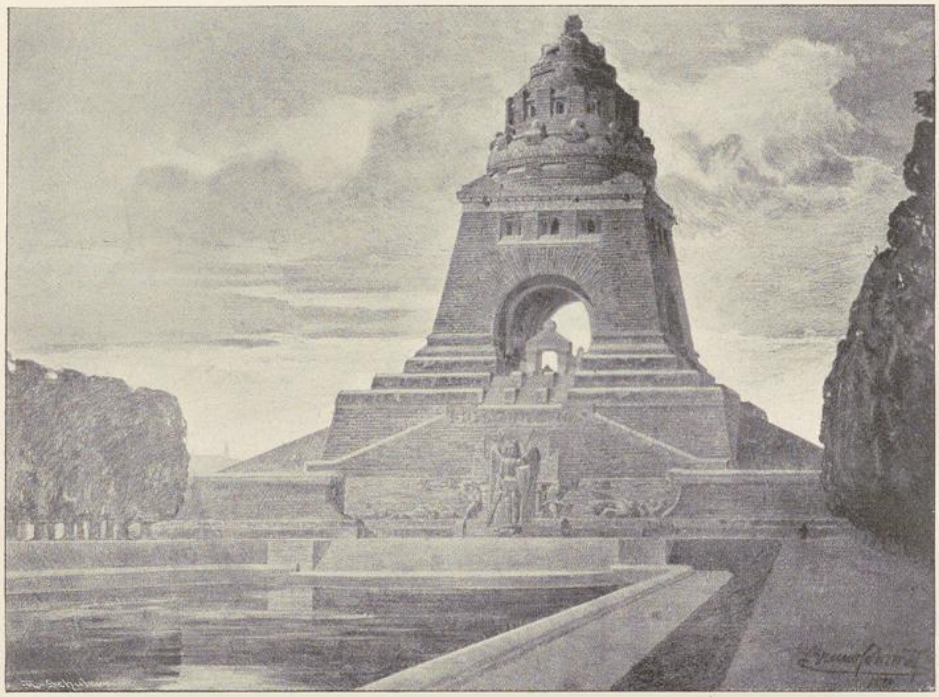
Dannecker übergab im Juli 1814 dem Fürften *Metternich* eine Zeichnung zu einem Denkmal. »Auf einer Säule von Granit fteht eine männliche Figur, mit einer Löwenhaut bekleidet; links ftützt fie fich auf zufammengebundene Stäbe, und in der Rechten hält fie ein Schwert und den Oelzweig. Sie ift das Symbol der Kraft, die durch Einigkeit und Waffenthaten den Sieg erkämpft. Unter dem Knauf der Säule ftehen die Bildniffe der Verbündeten. Dann folgen Infchriften und am Fufse der Säule zwei grofse fitzende Figuren, die Staatsgewalt und die allgemeine Glückfeligkeit der Länder bedeutend.«

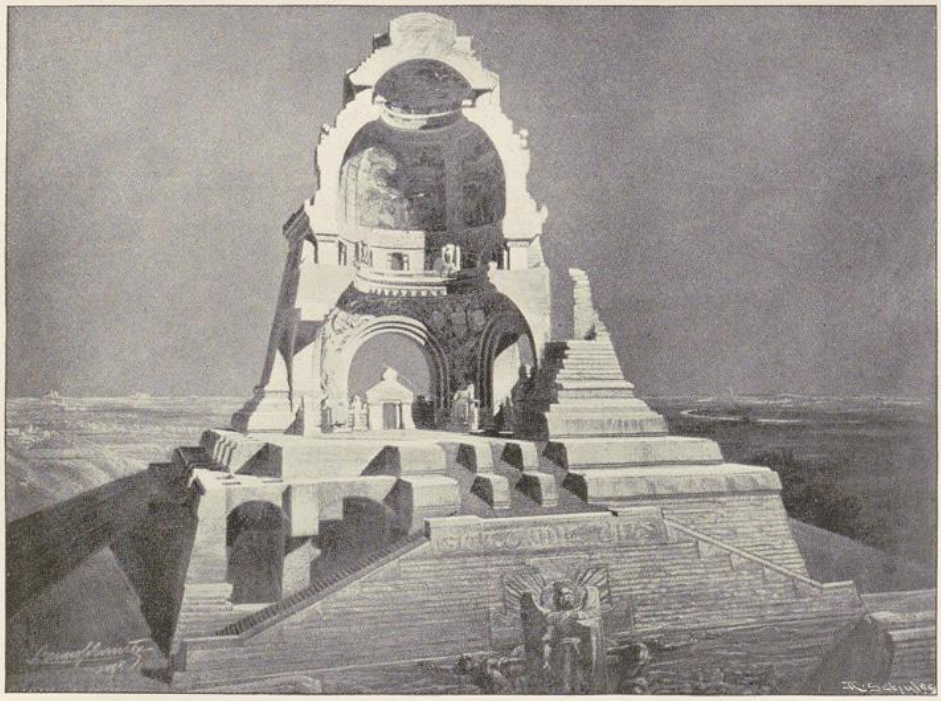
Weinbrenner plante auf einem quadratifchen Unterbau einen quadratifchen Tempel, das Ganze erinnernd an das Maufoleum in Halikarnafs. Von der Mitte der Seiten führen durch den Unterbau zwei fich kreuzende Strafsen. Ihre Eingänge find als Triumphbogen behandelt und von Siegesgöttinnen umgeben. Auf dem Kreuzungspunkt im Inneren der Anlage fteht die Germania. Angeftrahlt von dem unerwarteten Lichte, das durch die vier Oeffnungen eindringt, ift fie im Begriff aufzuftehen. »Mit der Linken hebt fie fchüchtern den Trauerfchleier, der über ihrem Antlitz hing, und läfst mit der Rechten den unter dem Schleier verborgen gehaltenen Reichsapfel hell erfchrocken wieder als felbftändiges Wefen hervorblicken.« Um den ganzen Unterbau zieht fich aufsen ein Relief der Schlacht von Leipzig. Acht Gänge führen zur Plattform des Unterbaues und in das Innere des Tempels, der einen Altar und 19 Nifchen mit den Bildfäulen der verbündeten Herrfcher und Helden enthält. Aufsen am Tempel befinden fich Ehrentafeln. Auf dem Dache erhebt fich ein Viergefpann mit einem Triumphwagen, in dem drei weibliche Geftalten: die Liebe, die Weisheit und die Stärke ftehen; über ihren Häuptern hält eine Viktoria einen Lorbeerkranz.

Auch aus Leipzig felbft kamen Anregungen für eine Geftaltung des Denkmales. Der ruffifche Generalkonful Staatsrat *von Freygang*, der Ratsherr Dr. *Stieglitz* und der Gefchichtfchreiber der Leipziger Schlacht, Major *After* gaben gemeinfam den »Entwurf eines zum Andenken der Schlacht von Leipzig zu errichtenden (nicht

95) Vergl. Wustmann, G. Aeltere Pläne zu einem Denkmale der Leipziger Völkerfchlacht. Grenzboten 1888.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





Entwurf für das Völkerſchlacht-Denkmal bei Leipzig
von *Bruno Schmitz.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sieges-, fondern) Totenmonuments« mit zwei lithographierten Zeichnungen heraus. Sie planten auf dem Monarchenhügel eine gotiſche Kapelle.

Von allen dieſen Entwürfen kam keiner zur Ausführung. Jeder Funke der Begeiſterung erloſch im Groll über die bittere Enttäuſchung, die das Volk nach 1813 erfuhr. *Ernſt Moritz Arndt* fügte 1818 ſeinem Aufruf zu einem Völkerſchlachtdenkmal peſſimiſtiſch hinzu: »Jetzt iſt die Zeit wohl ſchon vergangen: ein Gedanke treibt den anderen, und eine Woge wälzt die andere vor ſich her mit einer Geſchwindigkeit, daſs, was jetzt nicht bald wird, nie wird!«

Erſt im Jahre 1863, aus Anlaſs der fünfzigjährigen Erinnerungsfeier der Schlacht bei Leipzig, lebte der Gedanke wieder auf. Die Feier der Grundſteinlegung zu einem »groſsartigen Nationaldenkmale« wurde von dem damaligen Oberbürgermeiſter von Leipzig, Dr. *Koch*, mit den Worten begleitet: »Der erſte Schlag gilt dem Erwachen des deutſchen Volkes in ſeinem nationalen Bewuſstſein, gilt allen denen, welche dafür gekämpft, gelitten und geblutet haben! Der zweite Schlag gilt dem treuen Ausharren in der begonnenen Arbeit für die groſsen Endziele deutſcher Nation! Der dritte Schlag gilt dem endlichen Siege des deutſchen Volkes im Ringen nach nationaler Macht und Gröſse, Einheit und Freiheit des heiſsgeliebten Vaterlandes!« Da lohte die Begeiſterung mächtig empor; aber die That blieb wieder aus.

An Entwürfen fehlte es auch jetzt nicht. *Schievelbein* in Berlin veröffentlichte in der »Illuſtrierten Zeitung« einen figurenreichen Entwurf ohne architektoniſchen Grundgedanken und daher der Monumentalität entbehrend. Ein ungenannter Münchener Künſtler gab 1864 an der gleichen Stelle einen Entwurf mit dem Grundgedanken des Denkmales des *Lyſikrates* wieder. Aber der Wunſch, daſs über der Ausführung in dieſer oder jener Geſtalt ein freundlicherer Stern walten möge als bisher, ſollte ſich immer noch nicht erfüllen. Die Ereigniſſe von 1864, 1866, 1870—71 drängten alle Pläne wieder in den Hintergrund.

Erſt in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre nahm die Denkmalsangelegenheit eine greifbare Geſtalt an, als es dem Architekten *Bruno Schmitz* in Berlin gelang, einen Entwurf anzufertigen, der den Charakter des Denkmales der Befreiung und der nationalen Wiedergeburt Deutſchlands in groſsartigſter Weiſe traf und mit ihm die Zuſtimmung des Volkes fand.

Schmitz geht von der Abſicht aus, für das Völkermal eine eigenartige, klar und beſtimmt wirkende, dem Beſchauer leicht ſich einprägende einfache Form zu finden; er ſieht ab von einem eigentlichen Turmbau, deſſen mehr oder minder eigenartige Form ſich keinesfalls genügend löſen würde von der Maſſe der vorhandenen Erſcheinungen. Der Entwurf erſtrebt ſeine Eigenart bei aller Betonung der Höhenrichtung vornehmlich in der Breitenentfaltung ſeiner Maſſe; hierdurch verliert letztere den Charakter des Turmes und tritt durch ihre ſchrägen Seitenlinien in Gegenſatz zu den in lotrechter Linie aufſtrebenden, Wohn- und Nutzzwecken dienenden Bauten; ſie geht damit zugleich auf die monumentalſte Urform eines pyramidalen Gebildes zurück, das ſich nach unten in mächtigen, an der Vorderſeite durch cyklopiſche Stützmauern abgefangenen Erdſchüttungen erweitert und auf dieſe Weiſe ſeine Maſſenwirkung durch breite Terraſſenlagerungen bis zu mächtigſter Gewalt ſteigert.

Die Erdanſchüttung, welche eine Höhe bis zu 30 m erreicht, dient ſeitlich und hinten zur Anlage einer bis zur oberſten Terraſſe führenden Zufahrtsſtraſse. Nach vorn ergeben die Stützmauern eine Treppenentfaltung gröſsten Stils, deren Mittel-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wand ein in Stein gehauenes Koloſſalrelief, die ſiegreiche Erhebung des deutſchen Volkes darſtellend, aufnimmt. Die ſeitlichen Abhänge der Erdſchüttung ſetzen ſich nach vorn, zu beiden Seiten eines vor dem Denkmal gelegenen Sees, als Erdwälle fort, deren breiter Rücken mit ſchattenſpendenden Baumreihen beſetzt iſt; gegen den vertieft liegenden See fallen die Wälle amphitheatraliſch in kleinen Terraſſen ab; ſie dienen bei feſtlichen Gelegenheiten zur Aufſtellung des Volkes.

Das ganze Bauwerk, am Ende des eichenumrauſchten Sees, in rauhen Quadern bis zu einer Höhe von 100 m cyklopiſch geſchichtet, aus dem Waſſer aufſteigend und ſich darin wiederſpiegelnd, mit ſeinen mächtigen Terraſſen und reliefgeſchmückten Treppenmauern, ſeinem oben abgeſtumpften, allſeitig mit Rundbogen durchbrochenen Pyramidenbau, der Befreiungshalle, an deren Innenwänden, von aufsen ſichtbar, farbenprächtige goldſchimmernde Moſaiken die Geſchichte jener Tage und Thaten verkünden, während ein ſäulengetragener, zinnengekrönter, feierlicher Abſchluſs ſeine goldene Zier zum Himmel emporreckt als das Sinnbild der damals geahnten und erſehnten deutſchen Einheit und Reichesherrlichkeit: dieſes Bauwerk iſt in der That, das Bild der Stadt machtvoll beherrſchend, ein gewaltiges Völkermal zur Erinnerung an das Erwachen des deutſchen Volkes in ſeinem nationalen Bewuſstſein, an alle diejenigen, welche dafür gekämpft, gelitten und geblutet haben, ein Siegesmal des deutſchen Volkes im Ringen nach nationaler Macht und Gröſse, Einheit und Freiheit des Vaterlandes, ein Dankeszeichen gegen den Allmächtigen, der die Waffen der Väter ſegnete!

267. *Hermann*-Denkmal auf dem Teutoburger Wald.

Eine der merkwürdigſten Denkmalangelegenheiten Deutſchlands iſt diejenige des *Hermann*-Denkmales auf dem Teutoburger Walde. Ein Biograph ſeines Künſtlers, *Hermann Schmidt*, ſagt mit Recht: »Es wird wohl für alle Zeiten ohne Beiſpiel bleiben, daſs ein einzelner, ein Privatmann, ein Künſtler, einen gleich groſsartigen Gedanken wie den des *Armin*-Denkmales faſst und ohne alle Beihilfe, ja trotz der gröſsten entgegenſtehenden Schwierigkeiten und Hemmniſſe durchführt.« *Schinkel* ſchon plante 1814 ein dem deutſchen Volke gewidmetes Denkmal, welches den ſiegreichen Kampf des Deutſchtums gegen die römiſche Eroberung darſtellen ſollte. Die Gröſse und Bedeutung des Gedankens veranlaſste ihn, eine in den gröſsten Abmeſſungen gehaltene figürliche Darſtellung zu wählen. Sie beſtand in einem berittenen germaniſchen Krieger mit geflügeltem Helm, der einem im Kampfe unterlegenen, zuſammenſinkenden römiſchen Adlerträger gegenübergeſtellt iſt.

Einen anderen Gedanken verfolgte der Künſtler des heutigen *Armin*-Denkmales. In den Jahren 1819—20 fertigte *Ernſt von Bandel* (1800—76) die erſten Skizzen zu dem Denkmale an; 1836 beſtimmte er auf dem Teutberge den Platz dafür, und 1838 war das Gipsmodell fertig. Sein Werk ſollte ein deutſches werden. »Auf griechiſchen Konſolen ſtehen die Büſten groſser deutſcher Männer in einem Griechentempel, der den ehrwürdigen deutſchen Namen Walhalla trägt, zwiſchen griechiſchen, aber in der That eleganten franzöſiſchen Viktorien; hoch über einer unſerer ſchönſten Städte ragt ſtolz die fremde Siegerin und ſchaut auf die unvollendeten Türme herab; ſie ſieht ſpöttiſch lächelnd, wie, nach ihr ſich modelnd, Altdeutſchland ſich nun kleidet. Dem wahrhaften Deutſchen wird unheimlich in den Städten, in denen er nur ſchlechte, unverſtandene Nachbildungen der Fremde findet, und er ſucht die Winkel ſeiner alten Städte auf, um ſich auszuweinen über ſein bei anderen berühmtes, zu Hauſe aber verlorenes Vaterland. Verkannt, vergeſſen iſt unſerer Väter groſser Sinn; wir ſind ſtolz in unſerem Ruin; die Kunſt geht in die Irre. Wer möchte den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beweis führen, dafs das jetzige Streben der Deutfchen in der Baukunft eine Volkstümlichkeit hat? Sollte unfer deutfches Volk wirklich fo wenig künftlerifchen Sinn haben, dafs es keinen eigenen Bauftil mehr gebären könnte? Möchten wir doch bald im alten treuen deutfchen Sinne wieder erftarken!«

Erft am 16. Auguft 1875 wurde das Werk feierlich enthüllt. »Es follte fo fein; mein Werk follte erft dann fertig werden, wenn das gröfsere Werk, zu dem es vorbereiten half, fertig wäre, um dann unferem grofsen Volke ein Ehrenzeichen zu werden und nicht ein feine Schwächen bezeichnendes Mahnzeichen an das, was ihm vor allem fehle.« *Bandel* fchuf einen Kuppelbau, deffen Spitze die in Kupfer getriebene Koloffalftatue *Armin*'s, das Schwert in der hocherhobenen Rechten, krönt. Er war beftrebt, im Unterbau feinen eigenen deutfchen Bauftil, der ihm vorfchwebte, zu verkörpern. Er nahm aus romanifchen und gotifchen Elementen die Anregung zur Ausgeftaltung der eigenen wuchtigen Gedanken. Der himmelanftrebende Kuppelbau, damals vielfach als ftillos angefeindet, follte organifch dem Bergrücken entwachfen, zu der umgebenden Waldnatur ftimmen und ein ftarkes Poftament für die gigantifche Erzftatue bilden. Mit Recht konnte der Künftler von feinem Werke fagen: »Die *Armin*-Säule ift ein Ruhmesmal geworden; deutfches Volk hält fein Schwert frei und ruhmumftrahlt wie *Armin* vor bald neunzehnhundert Jahren hoch in ftarker Fauft.«

268. Denkmäler für die politifche Bewegung von 1848.

Die grofse revolutionäre Bewegung, die 1848 durch Europa ging, erfchütterte namentlich auch Deutfchland. Sie hatte aber ihr Gutes. In der Paulskirche zu Frankfurt a. M. fafs ein Parlament, welches feinesgleichen fuchte. Die durch die Bewegung erlangte politifche Freiheit wurde in den Dienft des deutfchen Einheitsgedankens geftellt. Diefer ruhte feitdem nicht mehr. Wenn die in ihm wohnenden Ideale fich nicht fofort verwirklichten, obwohl allerfeits der befte Wille hierzu vorhanden war, fo lag dies daran, dafs die Deutfchen damals noch nicht jene weife Mäfsigung befafsen, welche z. B. den reichen Segen der fog. engliftchen Revolution vom Jahre 1688 veranlafst hatte. Diefe Revolution hatte wenig revolutionären Charakter; aus den Erfahrungen der wilden Stürme zur Zeit des langen Parlaments und aus der Zeit der Herrfchaft *Cromwell*'s hatten die Engländer gelernt, eine Revolution auf der Grundlage der Gefetze zu machen, welche nur den veralteten, morfchen Teil des Staatswefens und der Gefellfchaft ausfchied und das Bewährte als eine fichere Grundlage beibehielt. Diefe nur durch die Erfahrung zu gewinnende politifche Weisheit ftand den treibenden Faktoren der Bewegung von 1848 nicht zur Seite. Stände, welche aus einer vergangenen wirtfchaftlichen Periode hervorgegangen, waren in ihrer Lebensfähigkeit untergraben. Eine allgemeine wirtfchaftliche Umwälzung hatte eine Umwälzung im Organismus der Stände zur Folge. Es wiederholte fich, was fich fchon in früheren Jahrhunderten ereignet hatte, als im Mittelalter die Kriegs- und Lehensverfaffung Freie zu Hörigen erniedrigte und Hörige zu Herren heranwachfen liefs.

Diefe grofse Umwandelung unferer fozialen Schichtung fetzt fich noch heute fort. Neue Stände kämpfen um ihren rechtmäfsigen Anteil an der Ausübung der öffentlichen Gewalt. Diefe Bewegung wurde 1848 eingeleitet, nicht ohne fchwere Opfer. Ihrer zu gedenken, find an verfchiedenen Stellen Denkmäler errichtet worden, fo 1898 in Berlin für die Märzgefallenen; fo das Denkmal *Delle cinque giornate* in Mailand; fo die Verfaffungsobelisken in Karlsruhe und anderwärts u. f. w.

269. *Klenze.*

In der deutfchen Denkmalbewegung der erften Hälfte des XIX. Jahrhunderts

nimmt der am 29. Februar 1784 bei Hildesheim geborene und in Paris bei *Durand & Percier* vorgebildete *Leo v. Klenze* eine beſondere Stellung ein. Zum Wiener Kongreſs entwarf er ein »*Monument de la pacification de l'Europe*«, das auf hohem Terraſſenbau einen toskaniſchen Peripteros zeigte, ein Motiv, das 15 Jahre ſpäter in der Walhalla bei Regensburg zur Ausführung kam. Schon im Jahre 1814 hatte der damalige bayeriſche Kronprinz *Ludwig* an alle Architekten Deutſchlands einen Aufruf zur Einreichung von Plänen zum Bau der Walhalla erlaſſen. Das Ergebnis war nicht nach dem Wunſche *Ludwig*'s, und er betraute *Klenze* mit Entwürfen. Die erſten Skizzen entſtanden 1814 in Athen. Ein beſtimmter Platz war für das Denkmal noch nicht in Ausſicht genommen. In einer Skizze war an einen Terraſſenbau am Mönchsberge in Salzburg gedacht; in einer anderen Skizze war eine groſsartige Baugruppe aus dem Motiv der Walhalla und Glyptothek zu ſchaffen verſucht. Der griechiſche Tempelbau ſpielte in dieſen Entwürfen eine beherrſchende Rolle. So war die Walhalla urſprünglich als doriſcher Periſtyl gedacht. Doch auch ein romaniſcher Entwurf, ein Zentralbau mit Kolonnadenumgang, liegt vor. Am 18. Oktober 1842 wurde die Walhalla eingeweiht. Am 19. Oktober 1842 legte König *Ludwig I.* von Bayern den Grundſtein zur Befreiungshalle bei Kelheim. Mit der Errichtung des Baues war zuerſt *Friedrich v. Gärtner* betraut, der eine von einer Säulenhalle umgebene Rotunde in romaniſchem Stil geplant hatte und die Gründungsarbeiten dazu noch ausführen konnte. Nach ſeinem 1847 erfolgten Tode wurde *Klenze* mit der Weiterführung des Baues beauftragt. Er verlieſs den Plan *Gärtner*'s, entfernte die Säulenumgänge und ſchuf einen groſsen, runden, mit einem kaſſettierten Kuppelgewölbe abgeſchloſſenen Raum. Das Werk hat im Aeuſseren verloren, im Inneren gewonnen. In den Fuſsboden lieſs König *Ludwig* die Inſchrift ein: »Möchten die Teutſchen nie vergeſſen, was die Befreiungskämpfe nothwendig machte und wodurch ſie geſiegt.«

Es iſt ein bemerkenswertes Zeichen jener unzweifelhaft groſsen Geſinnung des Königs, daſs er ſchon ein Jahr nach der Grundſteinfeier für die Befreiungshalle in Kelheim den Grundſtein zur Ruhmeshalle auf der Thereſienwieſe bei München legen lieſs. Dies geſchah 1843, und mit dem Bau wurde wieder *Klenze* betraut. Er gab der Halle, die das Koloſſalbild der Bavaria einrahmt, eine Form, die bei der weit ſpäter aufgedeckten Ruhmeshalle von Pergamon ſchon ſich findet.

Als ſein letztes groſses Denkmalwerk ſchuf *Klenze* die Propyläen in München, die den Königsplatz gegen Weſten abſchlieſsen. Einen Tag nach ſeiner Thronentſagung, 1848, ordnete König *Ludwig* den Bau an; im Jahre 1862 wurde er dem Verkehr übergeben. Auch zu dieſem Bau liegen mehrere Entwürfe vor; einer derſelben zeigt einen doriſchen Portikus, der, gleich den Propyläen der Akropolis von Athen, von zwei niedrigen Säulenbauten flankiert gedacht war.

Zwei andere Denkmäler, die *Klenze* errichtete, hatten nicht den Umfang der vorgenannten Arbeiten. In das Jahr 1831 fällt die Errichtung der Konſtitutionsſäule bei Gaibach in Unterfranken, einer koloſſalen doriſchen Säule auf dreifachem Stufenunterbau, deren Abakus einen kandelaberartigen Aufſatz trägt. Im Jahre 1833 wurde auf dem Karolinenplatz in München der mehr als 30 m hohe Obelisk aus Bronze zur Erinnerung an die im ruſſiſchen Feldzuge gefallenen Bayern aufgeſtellt.

270. *Schwanthaler, Miller und Knoll.* Mit *Klenze* vielfach zuſammen arbeitete *Schwanthaler*. *Ludwig v. Schwanthaler* (1802—48) errichtete auf der Thereſienwieſe in München die 19 m hohe Koloſſalſtatue der Bavaria, welche *Klenze* mit griechiſcher Architektur umgab. Den Saalbau



Inneres der Befreiungshalle bei Kelheim.

Arch.: *L. v. Klenze.*

(Siehe die Tafel bei S. 215.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bereicherte er mit den 12 Koloſſalſtatuen der Wittelsbacher Fürſten; im Dom zu Speyer ſtellte er 1843 die Marmorſtatue des Kaiſers *Rudolf von Habsburg* auf und im Jahre darauf in Mainz das Denkmal des *Frauenlob* im Kreuzgang des Domes. Für Salzburg ſchuf *Schwanthaler* 1842 die Statue *Mozart*'s auf dem Michaelsplatz, auf dem Schloſsplatze in Karlsruhe das Denkmal des Groſsherzogs *Karl Friedrich*, in Darmſtadt dasjenige des Groſsherzogs *Ludwig von Heſſen*. Bayreuth beſchenkte er 1841 mit der Statue *Jean Paul*'s, Frankfurt a. M. 1843 mit dem Standbild *Goethe*'s. Erlangen errichtete 1843 unter der Mitwirkung des Künſtlers das Denkmal des Markgrafen *Friedrich Alexander von Brandenburg*, und Norrköping in Schweden berief ihn zur Errichtung des Denkmales für König *Karl Johann XIV.* von Schweden. Die Statuen *Tilly*'s und *Wrede*'s von *Schwanthaler*'s Hand wurden 1843 in der Feldherrnhalle in München aufgeſtellt; 1845 wurden die Denkmäler der bayeriſchen Reſidenz durch des Künſtlers Denkmal *von Kreittmayr*'s bereichert.

Neben und nach *Schwanthaler* treten in der bayeriſchen Denkmalkunſt Namen wie *Ferdinand v. Miller*, *Konrad v. Knoll* u. a. hervor. Von *Miller* rühren her: die Koloſſalſtatuen von *Shakeſpeare*, *Humboldt* und *Kolumbus* in St. Louis, Denkmäler für General *Mosquera* in Bogota (Kolumbien) und für *Bolivar* in Venezuela, ein Koloſſalkriegerdenkmal für Charlestown (Amerika); ferner das Denkmal für *Orlando di Laſſo* in Prag, Brunnendenkmäler in Bamberg, Würzburg und Trier, die Statuen König *Ludwig I.* in der Walhalla und in Bad Brückenau, die Statue des Prinzregenten in Berchtesgaden und die Reiterſtatue desſelben in Bamberg, die Statue des *Albertus Magnus* in Lauingen, die Statue des Generals *Hartmann* in Maikammer, das Kriegerdenkmal in der Feldherrnhalle zu München, das Kriegerdenkmal in Elbing, das Geigenmacherdenkmal in Mittenwald, die Koloſſalreiterſtatue des Kaiſers *Wilhelm I.* in Metz, das Standbild von Prinz *Friedrich Karl*, gleichfalls in Metz, das Koloſſalſtandbild von Kaiſer *Wilhelm I.* in Trier u. ſ. w. Das Brunnendenkmal in Bamberg, das erſte Werk des Künſtlers, und die Statue König *Ludwig I.* in der Walhalla wurden ihm als Sieger in den betreffenden Konkurrenzen übertragen.

Konrad v. Knoll (1829—99) ſtand dem Kreiſe der bayeriſchen Romantiker nahe. Im Auftrag König *Maximilian II.* fertigte er die Brunnenfigur des *Wolfram von Eſchenbach* für die Heimat des groſsen Parzivaldichters an. Darauf folgten die Koloſſalſtatuen *Heinrich des Löwen* und Kaiſer *Ludwig des Bayern* am alten Rathaus zu München (1862) und der glücklich erfundene »Fiſchbrunnen« (am Marienplatz), an welchem *Knoll* die Entſtehung des Münchener Metzgerſprunges in geiſtreicher Weiſe geſtaltete. Ebenſo glücklich war *Knoll*'s Entwurf zum *Uhland*-Denkmal für Tübingen, worin er den Dichter in charakteriſtiſcher Weiſe in ſeiner lyriſchen Dichtung, als Romanzen- und Balladenſänger, als Dramatiker und Patrioten verherrlichte — eine Schöpfung, welche den Beifall des Komitees erhielt, aber aus unbegreiflichen Erwägungen abgelehnt wurde. Vollen Beifall erhielt das Denkmal *Palm*'s für Braunau, die Brunnenſtatue *Luther*'s als Kurrendſchüler (für Eiſenach) und das Denkmal König *Ludwig I.* in Kiſſingen. *Knoll* fertigte auch das Unionsdenkmal der Pfälzer Proteſtanten für die Stiftskirche zu Kaiſerslautern und viele Grab- und Ehrendenkmale an.

In Mitteldeutſchland eröffnete *Johannes Schilling* in Dresden die Reihe ſeiner Denkmäler mit der *Schiller*-Statue für das groſse *Schiller*-Feſt in Dresden im Jahre 1859. Die in Sandſtein ausgeführten vier Gruppen der Tageszeiten, welche die groſse Freitreppe der Brühlſchen Terraſſe ſchmücken, ſind weltberühmt. Auf

271. *Schilling.*

der Brühlschen Terrasse selbst steht das in seiner Schlichtheit packende *Rietschel*-Denkmal und vor dem Dresdener Opernhause das Reiterstandbild des Königs *Johann von Sachsen*. Von den zahlreichen Werken, die *Schilling* für andere Orte schuf, seien genannnt das Kaiser *Maximilian*-Denkmal für Triest, das Kriegerdenkmal für Hamburg, eine *Phidias*-Statue für das Museum in Leipzig, das *Schiller*-Denkmal für Wien und das Reformationsdenkmal für Leipzig. Vor allem aber ist er der Schöpfer des Germania-Nationaldenkmales auf dem Niederwald.

272. Denkmalbewegung im nördlichen Deutschland.

Die Thaten *Klenze*'s und *Schwanthaler*'s sind leuchtende Punkte der deutschen Denkmalbewegung dieser Zeit im Süden. Im Norden sah es weit weniger hoffnungsvoll aus; hier war kein *Ludwig;* hier fand sich nicht in diesem Masse die Begeisterung für deutsche Art und für deutsches Land. In den dreissiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts, unter der Herrschaft des deutschen Bundestages, bestand hier eine Enge und Kleinlichkeit des politischen Denkens, eine Aermlichkeit und Dürftigkeit der wirtschaftlichen Entwickelung, eine Bedrückung des ganzen menschlichen Daseins, dass an irgend eine ideale Regung nicht zu denken war. Als der Minister *Stein* und die in seinem Gedankenkreis lebenden Männer Hoffnung hegten auf eine nationale Einigung Deutschlands zu einem Staatswesen der Kraft und der Vergangenheit, da scheiterten die darauf gerichteten Bestrebungen an der Eifersucht der Fremden und an der Uneinigkeit der deutschen Grossmächte und Einzelstaaten. Noch im ersten Menschenalter nach den Kämpfen von 1813 und 1815 war es ein Vergehen, deutsche Gefühle zu hegen, und es war mit schweren Strafen bedroht, für eine bessere nationale Gestaltung des deutschen Staates sich auszusprechen. Erst als eine grosse Volksbewegung mit stark ausgeprägten Parteigegensätzen, vom Auslande kommend, eintrat, da begann die Zeit der Ausbildung eines reicheren, der wirtschaftlichen und der geistigen Kultur gewidmeten Lebens.

Es hat jedoch in dieser Zeit nicht an Künstlern gefehlt, deren Werke auch unter dem veränderten heutigen Massstabe mit Ehren bestehen. Freilich zeigen sie mehr oder weniger das Bild der Abhängigkeit der immer noch vorherrschenden Antike, deren Einfluss bis weit in die Mitte des Jahrhunderts hinein sich verfolgen lässt. Aber was diese Künstler schufen, hat einen eigentümlichen Charakter; es verrät den inneren Kampf zwischen Griechentum und Deutschtum, und es gewinnt mit diesem Kampfzeichen ein höheres, vertiefteres Interesse. Dieser Kampf währt im Norden nicht so lang, wie im Süden. Die Antike hatte hier *Rauch* schon früh durchbrochen.

273. *Schievelbein.*

Die Traditionen der *Rauch*'schen Schule pflegte dann *Hermann Schievelbein* (1817—67). Von ihm stammt die Gruppe der Berliner Schlossbrücke, Athene, den Jüngling im Gebrauch der Waffen unterweisend. *Julius Lessing* rühmt ihm eine »eigentümliche Meisterschaft, antike Formen mit neuem geistigen Leben zu erfüllen und sie unserer Empfindungsweise anzubequemen,« nach. Er schuf für die Marienburger Nogatbrücke das Kolossalbild des *Hermann von Salza*. Sein Hauptwerk ist das *Stein*-Denkmal auf dem Dönhoffsplatz in Berlin. Darin kommt in einem noch bescheidenen Masse das Bestreben zum Ausdruck, einen Mittelweg zwischen realistischen und idealistischen Motiven und Formen einzuhalten; dies entsprach der etwas zögernden Natur des Künstlers am meisten.

274. *Emil, Albert* und *Wilhelm Wolff.*

Emil Wolff (1802—79) setzte indessen noch die klassische Richtung *Thorwaldsen*'s fort und bildete 1846 die Gruppe der Viktoria, den Jüngling in der Geschichte unterweisend, auf der Schlossbrücke in Berlin; von seiner Hand rühren ferner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Porträtſtatuen von *Thorwaldſen*, *Winckelmann*, *Niebuhr* und *Paleſtrina* her. — *Albert Wolff* (1814—92) dagegen half *Rauch* am Denkmal *Friedrich des Groſsen* in Berlin und arbeitete in deſſen Richtung weiter. Von ihm rühren die Reliefs am Kriegerdenkmal im Invalidenpark zu Berlin, die 1853 auf der Schloſsbrücke in Berlin aufgeſtellte Marmorgruppe des Kriegers, der von Pallas in den Kampf geführt wird, die Koloſſalſtatue *Friedrich Wilhelm IV.* am Königsthor in Königsberg her. In Hannover errichtete er 1861 das eherne Reiterſtandbild des Königs *Ernſt Auguſt*, im Luſtgarten in Berlin das nicht ſehr glückliche, figurenreiche Reiterſtandbild *Friedrich Wilhelm III.* Die Treppenwange des Alten Muſeums in Berlin bereicherte er mit der Erzgruppe des Löwenkämpfers, Ludwigsluſt mit der Statue des Groſsherzogs *Friedrich Franz I.* von Mecklenburg-Schwerin, die Siegesſäule in Berlin mit dem Bronzerelief des Einzuges der ſiegreichen Truppen 1871 und den Platz vor dem Kriminalgericht in Berlin mit der Löwengruppe.

Ungefähr um dieſelbe Zeit lebte *Wilhelm Wolff* (1816—87) und bildete ſeine berühmten Tiergruppen, unter ihnen die Ebergruppe im Jagdſchloſs Grunewald bei Berlin, die Gruppe der ſterbenden Löwin im Tiergarten zu Berlin u. ſ. w. Von ſeiner Hand ſind auch eine koloſſale Erzbüſte *Herder*'s für deſſen Geburtsort Mohrungen, die Erzſtatue der Kurfürſtin *Luiſe Henriette* in Oranienburg und das Standbild *Friedrich des Groſsen* in Liegnitz.

Im letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts tritt *Rudolf Siemering* in Berlin (geb. 1835) in die Reihe der deutſchen Denkmalkünſtler ein. 1877 wird von ihm ein Denkmal *Friedrich des Groſsen* in Marienburg enthüllt, deſſen Sockel vier Geſtalten deutſcher Hochmeiſter umgeben. Das zum Siegesthor umgewandelte Author in Kaſſel erhält von ſeiner Hand zwei Reliefs mit der Darſtellung in den Krieg ziehender und heimkehrender heſſiſcher Soldaten. Sein beſtes Denkmal, das *Gräfe*-Denkmal in Berlin, vollendete er 1882 und ſchuf in ihm ein charakteriſtiſches Werk eines Wanddenkmales mit polychromer Tendenz, indem er die Bronzeſtatue des berühmten Augenarztes in eine mit grünen Flieſen ausgeſchlagene Niſche ſtellte und der Architektur derſelben zwei Flügelbauten mit figürlichen Reliefs aus farbiger Majolika, Kranke und Geheilte darſtellend, anfügte. Die künſtleriſche Bedeutung dieſes Werkes wird weder durch das *Luther*-Denkmal in Eisleben, noch durch die beiden groſsen Denkmäler, das 1888 enthüllte figurenreiche Siegesdenkmal auf dem Marktplatz in Leipzig mit der krönenden Figur der Germania, noch auch durch das ebenſo umfangreiche, in Bronze gegoſſene Reiterſtandbild *Waſhington*'s für Philadelphia übertroffen. 275. *Siemering.*

Entſchiedener als die vorgenannten Künſtler vollzog der Bildhauer *Reinhold Begas* den Bruch mit der antiken Vergangenheit der Berliner Bildhauerſchule; er leitete dieſe zu dem anderen Gegenſatz der realiſtiſchen Darſtellung über. Er ſchuf eine Schule, die in unſeren Tagen zu der herrſchenden wurde, welche ſich aber in ihrer ſpäteren Ausbildung nicht geeignet erwies, eine wirkliche und eine deutſche Monumentalkunſt hervorzubringen. Die Bildhauerei wurde in Berlin nach einer Periode der formalen Verflachung unter dem Einfluſs von *Begas* in ihrem Wirklichkeitsſinne unzweifelhaft verfeinert und auch auf tiefere Regungen aufgebaut; der Wirklichkeitsſinn aber, der aus ihr ſprach, war doch zu ſtark, als daſs es ihr gelungen wäre, mehr als eine anſehnliche Durchſchnittsbedeutung zu erringen. Eher wie jetzt wäre dies am Anfange der *Begas*'ſchen Periode der Fall geweſen. 276. *Begas.*

Das am 10. November 1871 enthüllte *Schiller*-Denkmal in Berlin z. B. rief

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

damals eine lebhafte Bewegung hervor, die an den Gegenſatz zwiſchen der bis dahin üblichen »Plaſtik der reinen Form«, der »edlen Körperlichkeit« und der maleriſchen Wirkung, dem Uebermaſs der Bewegung und dem flatternden Rauſchen der Gewänder der neuen Darſtellungsart anknüpfte. Vor allem fiel die Behandlung der Gewänder auf, die nicht mehr wie früher den Körper durchſcheinen lieſsen, ſondern ihn verhüllten. Man tadelte die Formloſigkeit der Glieder und die Abſicht, auf Koſten der Wahrheit und Schönheit zu einer ausdrucksvollen Maſſenwirkung mit Gewändern zu kommen. Man erinnerte ſich eines Wortes *Ludwig XIV.* über *Couſtou*: »Sein Marmor lebt«, um die zu groſse Behandlung der Glieder zu tadeln. Und doch ſchuf *Begas* in den Geſtalten der Lyrik, der Tragödie, der Geſchichte und der Philoſophie Figuren von modernem Gefühl und freier Auffaſſung. Dasſelbe bezieht ſich auch auf die Hauptfigur, die gleichfalls im groſsen und ganzen nicht den Beifall der damaligen Beurteiler fand. »Dieſe Erſcheinung hat etwas ſo Abwehrendes, kalt in ſich Geſchloſſenes, daſs ſie für alle möglichen Menſchen eher ſich geziemt als für *Schiller*. Darin kann das Volk ſeinen Sänger nicht erkennen. Es iſt, als ob der Naturalismus *Begas'* ſich gefürchtet hätte, ſich an dem idealen Dichter in ſeiner ganzen Kraft zu entfalten oder ſelbſt gehen zu laſſen, und doch wäre unzweifelhaft etwas Treffendes zu Tage gekommen, wenn er es gethan hätte. Denn ein Uebermaſs von Leben wäre wohl eher zu ertragen geweſen als ein fühlbarer Mangel, wie er jetzt vorliegt[96].« Man wird mit Intereſſe dieſes Urteil mit der heutigen Beurteilung des Denkmales zuſammenhalten. Intereſſant iſt auch die weitere Ausführung, die *Bruno Meyer* an die Beurteilung des Denkmales knüpft. Er beklagt es, »daſs der Dichter, der wie keiner im Herzen der Nation lebt und in ihrem Geiſte Geſtalt gewonnen hat, noch nirgends in einer wirklich dementſprechenden Weiſe Geſtalt in einem Denkmal gefunden hat. Mit *Goethe* geht es kaum beſſer. Sollte dies nicht daran liegen, daſs die Gedanken, die Ideen, welche durch unſere klaſſiſchen Dichter in die Zeit hineingeworfen ſind, ſich noch nicht ſo tief eingelebt haben, daſs ſie in abgeklärter Form in der künſtleriſchen Darſtellung ihrer Urheber wieder erſcheinen könnten?« —

277. Denkmalkunſt in Berlin.

Dieſe Erwägung hängt vielleicht mit dem Charakter der Denkmalkunſt in Berlin überhaupt zuſammen. Die Stimmen ſind keineswegs vereinzelt, welche zu der Ueberzeugung gekommen ſind, in Berlin habe die Denkmalkunſt nie eine aus der vollen Tiefe der Kunſt hervorgehende Entwickelung gehabt. In der That: ſolange Berlin in der Kunſtgeſchichte eine Rolle ſpielt, iſt die Sache des Denkmales immer mehr eine äuſserliche, eine notwendige geblieben, ſelten einem inneren Drange des Künſtlers gefolgt, und wo dies der Fall war, wie beim Denkmal *Schlüter*'s für den Groſsen Kurfürſten und bei den Denkmalentwürfen *Schinkel*'s, da blieb der Fall vereinzelt, oder es fehlte dem Entwurf die Ausführung. Zu Beginn des XIX. Jahrhunderts gab *Goethe* in den »Propyläen« eine treffende Charakteriſtik über die Kunſt Berlins, eine Charakteriſtik, die ſo ſehr das innere Weſen der künſtleriſchen Atmoſphäre von Spree-Athen traf, daſs ſich *Gottfried Schadow* zu einer ſcharfen Erwiderung in der »Eunomia« veranlaſst ſah. *Goethe* ſchrieb: »In Berlin ſcheint, auſser dem individuellen Verdienſt bekannter Miniſter, der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hauſe zu ſein und der proſaiſche Zeitgeiſt ſich am meiſten zu offenbaren. Poeſie wird durch Geſchichte, Charakter und Ideal durch Porträt, ſymboliſche Behandlung durch Allegorie, Land-

[96] Siehe: Meyer, B. Das Schillerdenkmal von *Reinhold Begas*. Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1872, S. 97.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schaft durch Ausicht, das allgemeine Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.« Zweifellos ein treffendes Urteil, welches in dem Jahrhundert Berliner Kunstentwickelung nach *Goethe* seine volle Bestätigung findet.

278. Denkmalbewegung nach 1870.

In der ganzen Periode der 50 Jahre nach den Befreiungskriegen zeigt die norddeutsche Denkmalkunst nur ein vereinzeltes Aufflackern, welches nach den Umwälzungen des Jahres 1848 und nach den Kriegen der sechziger Jahre kaum lebhafter wurde. Dann aber kamen die grosen Ereignisse der Jahre 1870 und 1871. Bei ihnen hatte die Muse der Weltgeschichte sinnend verweilt und sie mit leuchtender Schrift in die Geschichte eingetragen und Kunde gegeben von einer Seligkeit, wie sie in grosen historischen Augenblicken alle Klassen der Gesellschaft gleichmäsig umfast, jene Seligkeit, die, nach *Niebuhr*'s Ausdruck, der Deutsche im Befreiungsjahre 1813 genos, die »Seligkeit, mit allen Mitbürgern, den Gelehrten und Einfältigen, ein Gefühl zu teilen«. Aus den Schlachtfeldern erhoben sich neue Ereignisse, neue Bildungen; die Kriegsthaten hatten den Schritt der Geschichte beflügelt; auf den zerstörten Hoffnungen der feindlichen Seite bauten sich die Erwartungen des Erfolges auf. Niemals vorher hatte der Kampf der feindlichen Nationen so sehr, so souverän die ganze Welt beherrscht wie in diesen grosen Jahren. Und doch erscheint es als eine der seltsamsten Abweichungen von der ewig sich fortsetzenden, mehr oder weniger bewegten, jedoch meistens logischen Entwickelungsgeschichte der Kunst überhaupt und insbesondere der Kunst der Denkmäler, dass nach den glänzenden Erfolgen der kriegerischen Ereignisse der Jahre 1870 und 1871, als der goldene Schein des Ruhmes wie ein verklärender Abglanz von den siegreichen Waffen auf die Entstehung des neuen Deutschen Reiches überstrahlte, hier die Kunst der Denkmäler an Umfang der Ausübung wie an Tiefe der Empfindung auf einer sehr bescheidenen Stufe stand. Waren die Gestaltungen der politischen Ereignisse so überraschend gekommen, dass sie das Volksgemüt noch unvorbereitet fanden für die Würdigung der neuen Gröse? Hatte bis dahin das Volk seine Geschichte gemacht wie der mittelalterliche Mönch in seiner einsamen Zelle seine Chronik, der unbekümmert um Mas und Raum die biblischen Begebenheiten vom Anfange der Welt neben die neuesten Ereignisse stellte und sie beide mit dem Mase seiner engen Zelle mas? War man von dem lange ersehnten und lange erkämpften reichen Besitz so überwältigt, dass man erst einer Periode der *beata tranquillitas* bedurfte, um sich in die Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart, in die Begebenheiten vor den Thüren zuerst hineinzufinden? War man noch nicht im stande, das neue Weltbild zu übersehen und die Gröse des Errungenen aus dem Vergleiche zu messen? Fehlte dieses den Stolz erweckende, das Gemüt vertiefende und die Phantasie beflügelnde Bewusstsein? Fast wäre man geneigt es anzunehmen; denn nicht nur das Gebiet der Kunst, sondern alle geistigen Gebiete sind von derselben unbestimmten Stimmung beherrscht. »Bleibt es nicht eine der rätselhaftesten Erscheinungen in der Geschichte deutscher Sitte und Dichtung, dass *Schiller* vor der Schlacht von Jena die ‚Jungfrau von Orléans' und den ‚Wilhelm Tell' schrieb, während nach der Schlacht von Sedan, in den Tagen *Bismarck*'s und *Moltke*'s, die bahnbrechenden jüngeren Talente statt Jubeltönen nur Wehrufe und Klagelaute über die Lippen brachten (*Bettelheim*)?«

279. Vorschläge für ein deutsches Siegesdenkmal.

Der Zwiespalt kam namentlich zum Ausdruck in den verschiedenartigen Vorschlägen für ein Siegesdenkmal, die bald nach dem Kriege auftauchten. Man dachte an den Ausbau des Strasburger Münsters; man dachte an ein Bauwerk im Sinne der Walhalla bei Regensburg und der Befreiungshalle von Kelheim. Auch

ein deutſcher Dom der Invaliden wurde von *A. Teichlin*[97]) vorgeſchlagen. Er war gedacht in Form eines zentralen Gotteshauſes, zu deſſen Rechten ſich das Arſenal der Trophäen und die Schlachtengalerie, zu deſſen Linken Wohngebäude der Invaliden und Veteranen der Armee ſich anſchlieſsen ſollten. Hinter dem Ganzen war ein Campoſanto angenommen, auf welchem ſich das Denkmal der Gefallenen erheben ſollte. Der Dom der Invaliden ſelbſt aber ſollte zugleich das deutſche Pantheon ſein, in dem in Zukunft die groſsen Männer der Nation begraben würden. Der Urheber des Gedankens dachte dabei offenbar zunächſt an das groſse, von *Libéral Bruant* 1671—74 erbaute Invalidenhaus in Paris mit ſeiner Kuppelkirche und ſeinem Prunkportal, mit Trophäen und dem Reiterſtandbilde *Ludwig XIV.*, und vielleicht noch mehr an das weit groſsartigere Invalidenhoſpital zu Greenwich, das Denkmal für Englands Meeresherrſchaft, das, 1667 unter *Karl II.* nach *Webb*'s Plänen als Königsſchloſs begonnen und durch *Wilhelm III.* im Jahre 1694 ſeiner jetzigen Beſtimmung zugeführt, durch dieſen Umſtand die Wandelung von der einſeitigen Verherrlichung des Königtums zur Huldigung des Volkes zeigt. Prunkvolle Gröſse ſpricht aus dieſer Anlage in erſter Linie; die Ruhmeshalle, die *Naval-Gallery*, die in dem einen Dom eine mächtige Vorhalle beſitzt, iſt zur Hauptſache geworden, das eigentliche Hoſpital Nebenſache. »Sie iſt ein Denkmal irdiſchen Ruhmes, den ſiegreichen Kriegern *Ludwig XIV.* und ihrem weltbeherrſchenden Könige ſelbſt faſt mehr geweiht, als den höchſten Lenkern der Schlachten; reich und vornehm ſtrebt ſie empor; jedes Glied, ja ſelbſt die Geſtaltung der Kuppel ſchafft der feſtlichen Stimmung, der Freude des Sieges dauernden Ausdruck. Es wirkt der Dom wie ein jubelndes Tedeum nach glücklich geſchlagener Schlacht[98]).«

An ſolche Werke dachte man, ohne aber daſs es auch nur zu einem Anlaufe gekommen wäre. Man vollendete das *Arminius*-Denkmal auf dem Teutoburger Walde; man errichtete das *Germania*-Denkmal auf dem Niederwalde; im übrigen aber überlieſs man ſich einer materialiſtiſch-peſſimiſtiſchen Stimmung, welche zunächſt die Begeiſterung für groſse künſtleriſche Aufgaben zu erſticken drohte. Dies dauerte einige Zeit, bis plötzlich die Wahrnehmung gemacht werden konnte, daſs zwei mächtige Strömungen nebeneinander herlaufen: wiſſenſchaftlicher Materialismus und geſellſchaftlicher Peſſimismus einerſeits und ein unerwartetes Zunehmen der Denkmalbewegung andererſeits.

Wie kommt es nun, daſs bei einer ſo ausgeſprochen materialiſtiſchen Geſinnung der Zeit ein ſo »altmodiſches« Gefühl, wie es ſich in der Errichtung von Denkmälern bekundet, ſich nicht nur behaupten, ſondern ins ungemeſſene entwickeln kann? Wie kommt es, daſs da, wo die Wirklichkeit und nur die greifbare Wirklichkeit in der geſamten Kunſt ſo ſehr herrſcht, das ideale, ungreifbare Bedürfnis, wie es ſich in der Beſtrebung, Denkmäler zu errichten, ausprägt, fortgeſetzt an Bedeutung zunimmt? Der Schlüſſel zu dieſem ſcheinbar unlöslichen Gegenſatz liegt in der reaktionären Rückbewegung, die ſich an jede mit Macht vorwärts treibende Bewegung knüpft. Als die Flut des materialiſtiſchen Zeitalters über die Völker der modernen Kultur ſich dahinwälzte, da ſchien es, als ob ſie alle Beziehungen zur Vergangenheit abreiſsen und mit fort nehmen wollte. Es ſchien nicht nur ſo, ſondern es war thatſächlich der Fall. Mit dieſem äuſseren Gang der Entwickelung aber hielt nicht gleichen Schritt die pſychiſche Umwandelung des Volks-

97) Siehe: Zeitſchr. f. bild. Kunſt, Bd. VI, S. 169.

98) Siehe: Gurlitt, C. Geſchichte des Barockſtils etc. Teil I. Stuttgart 1887. S. 192.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gefühles. Dieſes iſt beharrend, oft rückſchauend, und mit Schrecken mufste es bald erkennen, daſs ihm das verloren ging, was es ſeine Ideale zu nennen gewohnt war. Man hatte ſich ruhig in ihrem Beſitze gewähnt und entdeckte plötzlich, daſs ſie mit der fortſchreitenden Entwickelung davongetragen waren. Man wandte ſich zu ihnen zurück und fand ſie in den Perſönlichkeiten und Ideen, von welchen ſie ausgegangen waren. Im Denkmal darauf ſuchte man ſie feſtzuhalten. Aus dieſer Empfindung entſtehen allerwärts, wo eine künſtleriſche Kultur ſich regt, die Kriegs- und Siegesdenkmäler, die Denkmäler für Fürſten und Feldherren, für Künſtler und Dichter, für Staatsmänner und Gelehrte. Wie das Grabdenkmal den durch Tod Verlorenen in die Erinnerung zurückrufen ſoll, ſo ſoll auch das nicht mit dem Grabe verbundene Denkmal den drohenden Verluſt durch Erinnerung aufhalten.

280. Deutſches Pantheon.

In dieſer Stimmung mag *Hermann Grimm* ſeinen Vorſchlag eines deutſchen Pantheons gemacht haben[99]). »Dem deutſchen Volke, das heute lebt und hofft und arbeitet, wird das Gefühl niemals entriſſen werden, daſs ſein geſchichtlicher Adel auf dem beruhe, was ſeine Denker thaten. Unſere kriegeriſchen Siege feiern wir mit Recht; in der geiſtigen Arbeit aber ſind wir uns unſerer Zuſammengehörigkeit am reinſten bewuſst. Wie die Griechen einſt.

Das deutſche Volk bedarf einer Stelle, wo die ruhmreichſten Vollbringer ſeiner geiſtigen Arbeit in Bildniſſen und Büſten zuſammenſtehen. England hat ſeine Weſtminſterabtei, Frankreich ſein Pantheon. In der Umgegend von Berlin ſollte ein paſſender Platz als Garten freigelegt und der Tempel von Olympia da neu errichtet werden, wie er einſt in Olympia ſtand, und ſein Inneres den Dichtern und Denkern des Volkes geweiht ſein. Deutſchland würde ein Denkmal ſeiner Gröſse darin beſitzen, das, ſobald es einmal daſtände, unentbehrlich erſchiene. Für unſere Generäle haben wir die Ruhmeshallen des Zeughauſes als ideale Wohnung. Unſere Helden des Gedankens aber ſtehen einzeln in Sitzungsſälen, Vorplätzen und ſonſtwo vereinzelt herum, wo niemand ſie ſuchen würde. Es bedürfte nur eines geringen Aufwandes an Mühe und Material, um das friedliche Nationalheiligtum des griechiſchen Volkes als ein neues Denkmal der deutſchen friedlichen Arbeit wieder aufzurichten.«

Der Gedanke des Pantheons für Berlin iſt ſpäter wiedergekehrt; eine Stelle in der Umgebung des Schloſſes ſollte eine Ruhmes- und Ruheſtätte für die groſsen Toten Deutſchlands werden. Man dachte an eine nordiſche Walhalla. Der Gedanke blieb aber in ſeinen Anfängen ſtecken. Inzwiſchen hatte die Reichshauptſtadt das Nationaldenkmal für *Kaiſer Wilhelm I.* errichtet.

281. Nationaldenkmal für *Wilhelm I.*

Als die Frage des Nationaldenkmales für *Kaiſer Wilhelm I.* aus den Vorerwägungen in das Stadium der Entwürfe übergegangen war, wurde von ihm gefordert, es ſolle ein von der Nation gewidmetes Denkmal werden zur Verherrlichung der groſsen Zeit, deren Mittelpunkt Kaiſer *Wilhelm I.* bildete. Es ſolle ein Denkmal der erſehnten und erreichten Ideale des deutſchen Volkes werden, das Werden des deutſchen Reiches und in der Geſchichte dieſes Werdens zeigen, daſs »niemals die Sehnſucht des deutſchen Volkes nach ſeinen verlorenen Gütern aufgehört hat, daſs die Geſchichte unſerer Zeit und der ihr voraufgehenden erfüllt iſt von den Beſtrebungen, Deutſchland und dem deutſchen Volke die Gröſse ſeiner Vergangenheit wieder zu erringen«. Das Denkmal ſollte dem Fremden zeigen,

99) Siehe: Deutſche Rundſchau 1896, S. 263.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dafs dem deutfchen Volke das Ideal, wie *Lagarde* fagt, kein Leckerbiffen, fondern tägliches Brot ift, dafs es fich diefes Ideal in dem der Zukunft zuftrebenden Leben der Gegenwart gefchaffen hat, das auf einer von Sehnfucht und Leidenfchaft durchwogten Vergangenheit gewachfen war; denn nie find grofse Dinge ohne grofse Leidenfchaften hervorgebracht worden.

282. Kultur der Zeit.

»Menfchen und Völker fchreiten auf zwei Wegen vorwärts. Entweder fo, dafs in langfamem Wachstume fich jedes Höhere aus dem nächft Tieferen, jedes Vollkommenere aus dem nächft weniger Vollkommenen entwickelt, oder aber fo, dafs, nachdem elementare Gewalt den ungenügenden Zuftand der Dinge über den Haufen geworfen hat, infolge des Unglückes die Betroffenen, welche nunmehr vor dem hellen Tode ftehen, fich gezwungen finden, alle ihre Kräfte zur Herftellung eines genügenden Zuftandes einzufetzen. Menfchen und Völker kommen alfo zu ihrem Ziele entweder fo, wie die Pflanze zu dem ihren kommt, oder aber wie der Schiffbrüchige zu dem feinen, der auf einer Planke des zerfchellten Schiffes treibt und einen Fetzen Segel mit der äufserften Anftrengung und dem fchärfften Nachdenken dazu nützt, dafs er ihm zur rettenden Küfte zu gelangen helfe [100]).«

So etwa war die Lage der Dinge nach Jena. Aber fchon feit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ift eine Bewegung wahrzunehmen, »in welcher die Deutfchen fich zur bewufsten Erfüllung ihrer Beftimmung unter den Nationen zu erheben trachten [101])«. *Herder* fchreibt feine Ideen über Natur und Gefchichte nieder und hält mit ihnen die gebildete Welt im Banne. *Leffing* verfafst das Drama von der menfchlichen Duldfamkeit; *Goethe* und *Schiller* gehen als glänzende Geftirne auf und fchenken dem deutfchen Volke ihre unfterblichen Werke. Die Philofophie des Königsberger Philofophen bringt eine Umwälzung im Denken hervor; fie verkündet theoretifch den kategorifchen Imperativ der Pflicht, den *Friedrich der Grofse* praktifch lebt. *Schiller* überträgt das *Kant*'fche Prinzip der allgemeinen Gefetzmäfsigkeit des Handelns auf feinen *Wallenftein*. *Fichte*, *Schelling* und *Hegel* folgen den Spuren *Kant*'s. *Schleiermacher* entwickelt die Religion aus der reinen Innerlichkeit des Seelenlebens. *Friedrich Auguft Wolf* giebt dem Studium des Altertums, fowie der gelehrten Bildung neue Impulfe. *Schinkel*, *Drake* und *Thorwaldfen* überfetzen diefe Impulfe in Wirklichkeit . . . »Man ift freudig geftimmt, ja enthufiaftifch gehoben in glücklichem Schaffen und fühlt fich dabei auf der Höhe aller bisherigen Leiftung [102]).«

Es weht uns aus allen diefen Aeufserungen ein Geiftesfrühling und eine Rückkehr zum Selbftbewufstfein entgegen, welche die Entwickelung des nationalen Gedankens ftärken. Es kam das Zeitalter der deutfchen Erhebung, dem deutfchen Volke war ein verzweifelter Kampf aufgezwungen; es blieb Sieger. Durch eine Reihe aus dem zentraliftifchen Verwaltungsprinzip Frankreichs herübergenommener praktifcher Verwaltungsmafsnahmen, durch die Abrundung und Feftigung der füddeutfchen Staaten förderte *Napoleon* praktifch den Gedanken der deutfchen Einheit, der ftets in der Seele des deutfchen Volkes latent lag; aus den einzelnen Staaten fchuf er die Pfeiler, welche das Gewölbe der nationalen Zufammengehörigkeit miteinander verband. Preufsen tritt an die Spitze der kommenden Bewegung. Schon im Frühjahr 1813 fordert *Fichte* für Preufsen die Führung in Deutfchland, das fich zu einem »Reiche der Vernunft« erweitern müffe.

[100]) Siehe: Lagarde. Deutfche Schriften, S. 401.
[101]) Siehe: Scherer, W. Zur Gefchichte der deutfchen Sprache. Berlin 1868. Vorrede.
[102]) Siehe: Eucken, R. Die Lebensideale zu Beginn und am Schlufs des 19. Jahrhunderts. Allg. Zeitg. 1891, Beil. Nr. 2.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die nun folgende Bewegung ſetzte ſich zuſammen aus dem aus dem Anfang des Jahrhunderts herübergenommenen Idealismus und aus dem von Königsberg verbreiteten kategoriſchen Imperativ der Pflicht. In der langen Zeit von 1814—70 iſt der Gedanke der Einheit nicht aus der Sehnſucht des Volkes entſchwunden; man ſchwankte nur, ob man ihn mit oder ohne Oeſterreich, welches das Volk als den deutſchen Kaiſerſtaat betrachtete, verwirklichen wollte. Die Romantiker wieſen mit Begeiſterung auf die Nation hin, die ein Jahrtauſend hindurch auf unzählige Schlachtfelder der Waffen, des Gedankens und der Arbeit ihre Siegesmale gepflanzt habe. Sie beſangen die Schönheiten des Vaterlandes, den grünen Rhein mit ſeinen ſagenumwobenen, altersgrauen Burgen, wo die Traube glühe und das deutſche Lied ſchalle. Das deutſche Mittelalter mit ſeinen Geſängen und Geſtalten wurde wieder lebendig; die Nibelungen erwachten; im Kyffhäuſer regte ſich's. Eine neue deutſche Kunſt erwuchs; der Deutſche vermochte ſich wieder an ſeiner Nation zu erfreuen.

Aber der Begeiſterung und dem Idealismus fehlte der Boden der Wirklichkeit. »Die Blüte dieſes nationalen Idealismus, dieſes Schwärmens ins Blaue war die Erhebung des Jahres 1848. . . . Es war ſeit der Reformation das erſte Mal wieder, daſs die Deutſchen als Volkseinheit auf der Bühne der Welt erſchienen mit der Abſicht, ihr Reich zu gründen.« Alles beugte ſich vor dem Volkswillen; die Vorurteile der religiöſen Bekenntniſſe, der Unterſchied der Stämme des Nordens und des Südens waren verwiſcht. Man ſchwärmte aber in für jene Zeit noch unerreichbaren Idealen; deshalb blieb, wie 1806, ſo auch jetzt der Sturz nicht aus. Dann aber neigte man erreichbaren Zielen zu, und nun iſt die Entwickelung, unterſtützt durch die *Schiller*-Feier des Jahres 1859, eine ſtetige. Die deutſche Volks- und Kaiſerſage tritt immer lebendiger vor das Volk. Sie birgt ein gutes Stück unverfälſchter deutſcher Geſchichte, aufgezeichnet vom Volksgeiſte ſelbſt und am Herzen des deutſchen Volkes erlauſcht; ſie iſt die Trägerin der geheimen Sehnſucht der Jahrhunderte. »So ſicher wie die Ströme ſeewärts flieſsen, wird es zu einem Bunde der Deutſchen unter Preuſsens Leitung kommen,« ſchreibt *Sybel* 1861 in einer Schrift mit dem Titel: »Die deutſche Nation und das Kaiſerreich«.

Die Sage iſt erfüllt. Auf der Berghöhe des Kyffhäuſer türmt ſich ein weitſchauendes Wahrzeichen als Beſtätigung auf. 1070 Jahre nach *Karl dem Groſsen* erſteht in der Weihnachtszeit des Jahres 1870 das deutſche Kaiſertum. »Mit tiefem Erſtaunen betrachtet wohl jeder Zeitgenoſſe die Unzerſtörlichkeit und Kontinuität der Reichsidee und ihre Transformation durch das moderne Prinzip der Gewiſſensfreiheit und der Nationalität.« *(Gregorovius.)*

In dieſem Werden ſteht *Wilhelm I.* Sein Leben fällt zuſammen mit der Entwickelung des Einheitsgedankens ſeit dem Ende des XVIII. Jahrhunderts. Seine Erziehung, ſein Wirken ſind Ergebniſſe dieſer Entwickelung. Er gehört dem XIX. Jahrhundert an, dem Jahrhundert, »deſſen Ideale und Probleme innerhalb dieſes Zeitraums politiſch, künſtleriſch und wiſſenſchaftlich erfüllt wurden oder ſich ausgelebt hatten«. *(Karl Frenzel.)*

283. Denkmal und Baukunſt.

Auf dieſem nationalen Prozeſs hätte ſich die Geſtalt eines deutſchen Nationaldenkmales für Kaiſer *Wilhelm I.* aufbauen müſſen. Denn »die nötige Weſenheit erteilt« nach *Rumohr* »dem Kunſtwerk deſſen unmittelbarer Zuſammenhang mit dem geſamten Leben der Zeit, aus deren echtem, tiefgefühlten Verlangen und Bedürfen dasſelbe hervorgegangen iſt«. Dieſe Gedanken und Ergebniſſe ſind ſo groſs, ſo tief,

bewegen ſo ſehr das Herz des Volkes, daſs nur ein Denkmal, welches unter Anwendung der gröſsten Mittel der Kunſt, aus der Zuſammenwirkung der drei Künſte hervorgegangen iſt, ſie ſichtbar darzuſtellen vermag.

Die pſychologiſche Wirkung des architektoniſchen Raumes und der architektoniſchen Linie iſt bei den Italienern allzeit in hoher Schätzung geweſen und hat auf die Geſtaltung z. B. des italieniſchen Nationaldenkmales für *Viktor Emanuel* beſtimmenden Einfluſs ausgeübt. Von der Höhe des kapitoliniſchen Hügels ſchaut es in groſsen Linien auf das Volk herab, in ſeiner Höhe und in ſeiner machtvollen Entfaltung an die Gröſse des Errungenen erinnernd. Eine gewaltige, 110 m breite Halle ſpannt ſich zwiſchen zwei Eckbauten und bildet mit dieſen den mächtigen Hintergrund für die Reiterſtatue des Königs. Der gröſste Teil der Arbeiten, welche zum Wettbewerb dieſes Denkmales einliefen, hatte der natürlichen Empfindung ſtattgegeben und der Architektur die Hauptrolle zugewieſen; ſie bildet immer wenigſtens den Hintergrund aller dauernden Kunſt. Was wären die arabiſchen Dichtungen ohne die arabiſche Architektur? »Auf welcher Stufe,« ſagt *Schinkel*, »nun auch das Baukunſtwerk unter den übrigen Künſten ſtehen möge, immer hat es vor ihnen den Vorzug, daſs es mit der Darſtellung des Ideals den realen, wirklichen Gehalt ſeiner Darſtellung verbindet, dahingegen in den übrigen Künſten nur abſolute Darſtellung ſtattfindet; daſs das Ideal der Baukunſt eine eigentümliche Schöpfung des Geiſtes im Grundprinzip iſt, dahingegen bei den übrigen das Ideal aus den auſser dem Geiſte ſchon vorhandenen Gegenſtänden konſtruiert werden kann.«

284. Denkmalentwürfe *Schinkel's*.

Wir haben eine Reihe klaſſiſcher Vorbilder für die Geſtaltung eines deutſchen Nationaldenkmales: die Entwürfe *Schinkel's* zu einem Denkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin und zu einem Denkmal *Friedrich des Groſsen* für Berlin. Der Plan eines Denkmales zur Erinnerung an die Groſsthaten des preuſsiſchen Volkes auf dem Kreuzberge war in den gröſsten Zügen gedacht. Schon vom Halleſchen Thor aus ſollte eine breite Straſse zu einem in den ſtattlichſten Abmeſſungen gehaltenen Terraſſenbau führen, auf dem das Siegesdenkmal errichtet werden ſollte, für das verſchiedene Entwürfe hinterlaſſen ſind. *Schinkel* ſchwankte zwiſchen der Geſtalt eines gotiſchen Turmbaues, der in weſentlich kleineren und beſcheideneren Verhältniſſen in dem heutigen Denkmal zur Ausführung gekommen iſt, und zwiſchen der Geſtaltung in antikem Sinne als eines Siegesdenkmales mit der Darſtellung des von einem Adler zum Himmel getragenen Helden, mit Reliefbildern, mit ſymboliſchen Darſtellungen des Sieges, der Trauer und der Verewigung des Helden.

Die Entwürfe für das Denkmal *Friedrich des Groſsen* zeigen eine groſse Mannigfaltigkeit des Gedankens und beziehen die Architektur in teils beſcheidenem, gröſstenteils aber in einem alle anderen Künſte weitaus überragenden Maſse in die Wirkung ein. *Schinkel* vereinigte gleich den Künſtlern der groſsen Zeiten architektoniſches, maleriſches und bildneriſches Empfinden und Können in ſich. Der ſchlichteſte der Entwürfe zeigt eine Quadriga auf einem Unterbau von freiſtehenden Pfeilern, die durch ſymboliſche Figuren *en ronde boſſe* belebt ſind. — Ein zweiter Entwurf ſtellt das in antikem Sinne aufgefaſste Reiterſtandbild auf einem hohen, reich mit Reliefzonen geſchmückten Sockel vor einem hochragenden Pfeiler, der nach Art der *Trajan*-Säule in wagrechten Zonen bildneriſche Darſtellungen aus der Geſchichte des groſsen Königs zeigt, dar. Das ganze umgiebt ⌊⌋-förmig eine ſtrenge doriſche Säulenhalle. — Ein noch weiter gehender Entwurf beabſichtigt die Aufſtellung einer trajaniſchen Säule im Schnittpunkte der Achſe der Straſse Unter den Linden

und der Achſe der Univerſität. Die Säule iſt ringsum von einer im Grundriſs quadratiſch gehaltenen doriſchen Halle umgeben, durch welche, ähnlich wie beim Brandenburger Thor, der Verkehr geleitet iſt. — Für eine Stelle an der Schloſsbrücke, im Zuge der Schloſsfreiheit, ſind zwei Entwürfe gedacht, von welchen der eine das Schwergewicht in eine in den gröſsten Abmeſſungen gehaltene Reiterſtatue, wieder in antikem Sinne, legt, die frei über eine doriſche Gedächtnishalle hinausragt, der andere dagegen auf das Motiv der Quadriga zurückgeht, die auf einem doriſchen Peripteros ruht. — Auch den Verſuch einer Höhenentwickelung durch Aufeinandertürmung von drei Geſchoſſen hat *Schinkel* angeſtellt. Auf hohem Sockel mit breiter Freitreppe erhebt ſich ein dreigeſchoſſiger korinthiſcher Hallenbau, deſſen innere Wände auf das reichſte mit Skulpturen und Malereien geſchmückt ſind. Das unterſte Geſchoſs enthält eine Niſche mit einer Figur allegoriſchen Charakters. Den oberen Abſchluſs des Denkmales bildet ein quadratiſcher Karyatidenbau, der durch eine Nike bekrönt iſt. Das Ganze iſt von antikem Geiſt durchdrungen. — Der weitaus bedeutendſte aber aller dieſer Entwürfe iſt derjenige, der für eine Stelle auserſehen war, an der heute die Kaiſer Wilhelm-Brücke liegt. Auf einem Pfeilerbau, ähnlich dem an erſter Stelle genannten, zieht eine Quadriga einher, das Ganze umgeben von einer weiten Halle in korinthiſchem Stil. Denkmal und Halle aber werden überragt von einem korinthiſchen Peripteros, der als Ehrentempel gedacht iſt und in der Geſamtanlage etwa an die Nationalgalerie in Berlin erinnert.

285. *Pentazonium Vimarienſe.*

Zum Schluſs ſei noch das *Pentazonium Vimarienſe*, das Denkmal, welches der Stadtrat von Weimar im Jahre 1825 zum Andenken an die 50jährige Regierungs- und Vermählungsfeier Herzogs *Karl Auguſt* mit der Herzogin *Luiſe* durch den Oberbaudirektor *C. W. Coudray* entwerfen lieſs, erwähnt. Ein Auszug aus der dem Entwurf beigegebenen Erklärung möge das Denkmal erläutern.

»Idee des Ganzen. Nach Art der römiſchen Septizonien erhebt ſich auf einem fünffachen, die Ereigniſſe in jedem der fünf Jahrzehnte von 1775—1825 bezeichnenden Unterbau der Tempel höchſtihres Ruhmes.

Zonium I. Feſte Subſtruktion im Viereck zu 100 Fuſs; an den Seiten in Basrelief: *Karl Auguſt* beim Antritt ſeiner Regierung ausgezeichnete Männer in allen Fächern um ſich verſammelnd, mit denen er das Groſse und Schöne vorbereitet, wodurch ſeine fünfzigjährige Regierung verherrlicht worden.

Zonium II. Doriſche Säulenhalle; darin Fries mit Waffen, in Beziehung auf den franzöſiſchen Revolutionskrieg, welcher dem herzoglichen Hauſe und dem Lande mancherlei Gefahren und Drangſale herbeigeführt. In Niſchen: nebſt den Statuen des Krieges ſchützende Götter, in dankbarſter Erinnerung an die Rettung Weimars von Brand und Plünderung nach der Schlacht bei Jena durch *Luiſe*. — In den Metopen: Attribute der Künſte und Wiſſenſchaften, zur Bezeichnung, daſs auch in drangvollen Tagen Weimar der Sitz der Muſen und des Schönen geblieben, und daſs damals die Erneuerung des 1774 durch Feuer zerſtörten herzoglichen Reſidenzſchloſſes, der Bau des römiſchen Hauſes, die Parkanlagen und dergleichen mehr ſtattgefunden.

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

Zonium IV. Joniſche Säulenhalle mit Tripoden, Votivtafeln und Basreliefs in Beziehung auf das ausgezeichnet Viele, was *Karl Auguſt* zur Beförderung der Kunſt und Wiſſenſchaft gethan. Die Büſten von *Wieland, Herder, Schiller, Goethe* und anderen vorzüglichen Gelehrten und Dichtern, die unter ihm in Weimar und Jena, dem früheren

Mittelpunkte des gebildeten Deutſchland, gewirkt und geſchaffen, ſind in der Halle aufgeſtellt. Ueber dem Hauptgeſims in Ranken: Masken und Lyren, den Kulminationspunkt des deutſchen Theaters in Weimar andeutend.

Zonium V. Aus dem Kern aufſteigendes Mauerwerk mit reichem Geſims, in deſſen Fries ein umgürtender Eichen-, Lorbeer- und Aehrenkranz von Palmen umwunden. An der anderen Seite in Basrelief: *Karl Auguſt* auf dem groſsherzoglichen Throne, ſeinem treuen Volke nach dem errungenen Frieden eine beglückende Regierungsverfaſſung gebend, und das Gemeinwohl durch vielfache Anſtalten und Bauwerke begründend und fördernd.

Auf dem fünften Zonium: der Tempel höchſtihres Ruhmes. Korinthiſche Säulenhalle mit aller Pracht der Architektur. Im Innern die Statue des Vaterlandes, auf deren Aegide die höchſten Namen: *Karl Auguſt* und *Luiſe* im Strahlenglanze. Aus Kaſſoletten emporſteigende Flammen, als Bild der Liebe des Volkes und der allgemeinen Wünſche für die fernere Erhaltung des hohen Jubelpaares, deſſen teures Leben zwei brennende Kandelaber bezeichnen. Endlich auf den Giebeln geflügelte Viktorien mit Kränzen, gewunden zu dieſer in der ſächſiſchen und deutſchen Geſchichte ſtets denkwürdigen doppelten Jubelfeier.«

286. Nationaldenkmal für *Wilhelm I.*

In dieſem Programm ſind auch die Grundzüge für ein Nationaldenkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* enthalten. Aber wie dieſes Denkmal, gleich den *Schinkel*'ſchen den Strömungen der Zeit entſprechend, durchaus von antikem Geiſte durchweht iſt, ſo hätte das Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal in Berlin ein deutſches Denkmal ſein, in Geſtaltung und Schmuck zeigen ſollen, daſs ſeine Künſtler deutſch gefühlt haben, etwa ſo wie es *Volz* in Karlsruhe verſtanden hat, deutſchen Charakter in einen Entwurf für den bildneriſchen Schmuck für das Kyffhäuſerdenkmal zu legen. Er ſtellte der Figur des Kaiſers die Kraft des deutſchen Volkes zur Seite, welche durch ihn zuerſt zu einer Einheit zuſammengefaſst iſt. Sie iſt verkörpert durch die Heldengeſtalt *Siegfried*'s, der den Drachen der Zwietracht überwunden, der die äuſseren Feinde geſchlagen und die Kriegsfackel gelöſcht, deſſen Adler die um den Berg kreiſenden Raben verſcheucht hat. Dem Kaiſer voraus fliegt der Sieg in der Geſtalt einer Walküre, Lorbeeren auf ſeinen Weg ſtreuend und ihm huldigend. In einem reichen Fries iſt der getötete Drachen und der abgewehrte Neid dargeſtellt; aus dem Boden ſteigt Hertha mit der Krone *Barbaroſſa*'s. An ſie ſchlieſst ſich das Bild des Friedens in Geſtalt einer auf Erntegarben lagernden weiblichen Geſtalt mit Kindern. Hierin liegen deutſche Sinnigkeit und deutſches Gemüt.

Das Werk, welches zur Verherrlichung der Glanzzeit des Deutſchen Reiches und ſeines Gründers errichtet wurde, iſt aber leider kein Denkmal geworden von Vaterland und Deutſchtum, kein Werk, deſſen Geſtalt aus der Geſchichte und aus der Volksſtimmung entſpringt, aus dem ein Nationalgeiſt ſpricht, wie aus der Iliade und der göttlichen Komödie. Es zeigt nicht, daſs das Reich der Triumph einer langen Kulturarbeit iſt und errungen wurde, »wie alle Siege auf dem Felde der Thatſachen errungen werden: durch Verwendung der Kraft im Dienſte der Idee« *(Honegger)*. Das Denkmal iſt kein Kunſtwerk wie die 9. Symphonie oder wie Fauſt; es hat nicht die Züge, für die der ahnungsvolle deutſche Volksgeiſt ein ſinniges Auge beſitzt, mit denen er ſelbſt im Laufe der Jahrhunderte das Kaiſerbild geſchmückt. Es iſt kein Werk, welches in ſich eine Kunſt birgt, welche ſo in Fleiſch und Blut ihres Urhebers übergegangen iſt, daſs man von ihm ſagen kann, wie der Biſchof *Nikolas* in den »Kronprätendenten« von *Ibſen* zu *Jarl Skule*: »Er iſt ſolch ein Glücklichſter, dem die Forderungen ſeiner Zeit wie eine Fackel ins Hirn flammen . . . und ihm einen neuen Weg weiſen, den er geht und gehen muſs, bis er das Volk aufjubeln hört.«

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In seinem Werke »Christian Daniel Rauch, Leben und Werke« (Berlin 1891) sagt *Karl Eggers:* . . . »wenn wir im Hinblick auf *Rauch*'s *Friedrich*-Denkmal *Kugler*'s Worte wiederholen mufsten, ‚dafs in diesem Werke künstlerische Probleme vorliegen, deren vollständige Erfüllung, im Fall sich die Gelegenheit dazu findet, wiederum neuer Meisterhand harrt', so ist eben jetzt die Zeit gekommen, in welcher der Meisterhand die Gelegenheit geboten wird. Deutschland fordert sein Kaiser *Wilhelm*-Denkmal. Wie auch die Lösung dieser herrlichsten aller plastischen Aufgaben ausfallen mag: die Nachwelt wird darin besiegelt sehen, ob das Ende unseres Jahrhunderts noch dem Verfall des Epigonentums des letzten Menschenalters angehört oder aber ein neuer Aufschwung der monumentalen Plastik beginnt, der dort anknüpft und weiterstrebt, wo dem Streben der höchsten bildnerischen Kraft unserer Zeit ein Ziel gesetzt war: der Kraft des Altmeisters *Christian Rauch*.« Das Denkmal hat gezeigt, dafs das Ende des Jahrhunderts noch dem Verfall des Epigonentums gehört.

Im »Pan«[103]) charakterisiert *Alfred Lichtwark* das Kaiser *Wilhelm*-Denkmal in Berlin mit folgenden allgemeinen Worten: »Das Riesenwerk von *Reinhold Begas*, das in so unwahrscheinlich kurzer Zeit fertiggestellt wurde, geht nach seinem Inhalt nicht auf das Denkmal *Friedrich des Grofsen* zurück, das ein Kompendium der Zeitgeschichte darstellt. Es führt vielmehr die Reihe der allegorisch-dekorativen Sockelbildungen der Denkmäler des Grofsen Kurfürsten und der Könige *Friedrich Wilhelm III.* und *Friedrich Wilhelm IV.* weiter, alle drei in Mafsen und Massen gigantisch überbietend. Dafs es im Prinzip nicht als Geschichtsbild aufgefafst wurde, scheint ziemlich allgemein Zustimmung zu finden. Es ist in der That kaum auszudenken, wie dieser Sockel und diese Säulenhalle mit der starren, wägbaren Historie statt mit der flüssigen, allgefügen Allegorie hätte dekoriert werden sollen. Niemand wird ernstlich wünschen, an Stelle der Viktorien, Löwen und Genien die Paladine des Helden und die grofsen Männer der Kunst und Wissenschaft, durch deren Dasein das Zeitalter *Wilhelm I.* wie ein Hochgebirge am Horizont unserer Geschichte aufragen wird, als dekorativen Schmuck des Sockels und der Halle zu erblicken.« Es kommt auch hier, wie in aller Kunst, auf das Wie an, nicht auf das Was. Auch das Kaiser *Wilhelm*-Denkmal hätte ein Denkmal der Zeitgeschichte sein müssen; dazu aber hätte es des architektonischen Grundgedankens nicht entbehren können.

287. Architektonische und plastische Denkmäler.

Die moderne Denkmalkunst entwickelte sich unter dem Einfluss der italienischen Renaissance, die das plastische Denkmal zuerst in Gegensatz zu dem architektonischen gebracht und dem Bildhauer eine führende Stellung in der Denkmalkunst errungen hat. Das Kaiser *Wilhelm*-Denkmal in Berlin von *Reinhold Begas* ist einer der letzten und bedeutendsten Ausläufer dieser Richtung.

Anfangs begnügte man sich, die Gestalt verdienstvoller Männer in den architektonischen Rahmen eines Grabdenkmales einzufügen. Mit dem steigenden Ruhmsinn aber überwucherte die figürliche und dekorative Plastik bald das architektonische Gerüst, und dieses fiel gänzlich, als an die Stelle des an das Kircheninnere gebundenen Grabmales das Denkmal auf öffentlichen Plätzen trat. Die Mitwirkung der Architektur schrumpfte schliefslich auf den Unterbau des Sockels zusammen, so dafs sich im Laufe der letzten Jahrhunderte die Ueberzeugung, öffent-

[103]) Jahrg. III (1897), Heft 2.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

liche Denkmäler ſeien ausſchlieſslich Sache des Bildhauers, zu einem unanfechtbaren Dogma herausgebildet hat.

Solange man ſich mit dem Platzdenkmal begnügte, konnte die Bildhauerkunſt mit ihren Mitteln allein noch auskommen, namentlich wenn die Plätze ein gewiſſes Maſs nicht überſchritten. Unſere Denkmäler von Bildhauern ſind, zum groſsen Teil wenigſtens, Statuen, die meiſtens nur für die Mitlebenden und höchſtens noch für die nächſten Generationen von Bedeutung ſind, für die ſpäteren Geſchlechter dagegen nur noch kulturhiſtoriſches Intereſſe haben.

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

Als nach dem nationalen Aufſchwung unſeres Volkes das Bedürfnis entſtand, den gewaltigen Vorgang der Wiedervereinigung aller deutſcher Stämme von weit in die Lande ſchauenden Höhen herab durch groſse Denkmäler zu künden, da verſagte die Bildhauerkunſt durch die Unzulänglichkeit ihrer Darſtellungsmittel, und der Architekt trat wieder in ſeine Rechte. Hier galt es, eine Wirkung ins Erhabene zu ſteigern, die weltbewegende Bedeutung des Geſchehenen zu kennzeichnen; hier muſste die Architektur mit den räumlich groſsen Mitteln einſetzen, über welche die Bildhauerei nicht verfügen kann. Das klaſſiſche Altertum hatte dieſe Wahrheit noch mehr empfunden als unſere Zeit und deshalb die Baukunſt in ausgedehnterer Weiſe zu ſeinen Denkmalbauten herangezogen, als es heute der Fall iſt.

In unſeren Tagen iſt durch *Bruno Schmitz* in den Denkmälern auf dem Kyffhäuſer, an der Porta Weſtfalica, am Deutſchen Eck bei Koblenz und beim Völkerſchlachtdenkmal bei Leipzig wieder ein Anfang, und gleich in ſolcher Vollendung gemacht, daſs dieſe Werke wie ein hohes Lied in Stein zu Ehren von Kaiſer und Reich wirken. Keines der vorwiegend figürlichen Denkmäler zur Verherrlichung der groſsen Zeit des neuen Reiches kommt der Wirkung dieſer architektoniſchen Denkmäler gleich. Was hier angebahnt wurde, ward bei den *Bismarck*-Denkmälern in anderer Weiſe fortgeſetzt.

288. *Bismarck*-Denkmäler.

Am 30. Juli 1898 ſtarb Fürſt *Otto von Bismarck*, der Schöpfer des neuen Deutſchen Reiches, ſein erſter Kanzler. An einem mythiſchen Tage, am 1. April 1815 geboren, erreichte er das mythiſche Alter von 1000 Monaten. Die Weihe des Mythos umgab nicht nur ſein Ende; ſie umgab ſchon ſeinen Lebensabend ſeit ſeinem Scheiden aus dem Dienſte. Denn nunmehr wurde ſein warnendes Wort zum Worte des Propheten; die Periode *Bismarck*'ſcher Staatskunſt lebte fort und lebte, ſolange ihr Träger lebte. Erſt nach ſeinem Hinſcheiden hatte das Volk das Gefühl, daſs nunmehr der Abſchnitt deutſcher Zeitgeſchichte zu Ende ſei, der den gewaltigen Namen des *Bismarck*'ſchen führt. Erſt als er tot war, kam man zu dem vollen Bewuſstſein der Gröſse des Verluſtes. Und nun trat allerorten das Beſtreben hervor, ſein Andenken zu erhalten. Dieſes konnte aber nicht in der überkommenen Art, welche dem Andenken der anderen nur eben gerecht geworden war, feſtgehalten werden. Schon in Frankfurt a. M. ſollte dem groſsen Kanzler ein Denkmal *Schilling*'s erſtehen, welches ſeine vom Herkömmlichen abweichende, eigenartige Form auf den Ausſpruch ſtützt, den *Bismarck* 1867 that: »Setzen wir

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Denkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* zu Halle a. S.

Arch.: *Bruno Schmitz*; Bildh.: *Peter Breuer*.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE HOXTER



Denkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* zu Koblenz.

Arch.: *Bruno Schmitz*; Bildh.: *E. Hundrieſer & A. Vogel.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutſchland in den Sattel, reiten wird es ſchon ſelber.« Eine Germania hoch zu Roſs, das bereit zum Anſprung iſt, *Bismarck* daneben, dem Roſs die Zügel haltend, das iſt der Gedanke des Denkmales an der ehemaligen Grenzſcheide zwiſchen Nord und Süd. Urwüchſiger faſste *Theodor Fiſcher* ſein *Bismarck*-Denkmal am Starnberger See auf und faſste die deutſche Studentenſchaft ihren Plan. Ueberall in deutſchen Landen, wo ein kräftiges Gemeinweſen unter dem Schutze des geeinten Vaterlandes emporblühen konnte, wo die Alten ſich freuen, daſs der Traum ihrer Jugend in Erfüllung gegangen, wo die Jungen von der erſtrittenen Machtſtellung des Reiches den Blick auf hohe, weltumſpannende Ziele richten — da werden zum ewigen Gedächtnis des Kanzlers *Bismarck*-Säulen errichtet. Vor ihnen ſollen am 1. April, dem Tage, an welchem *Bismarck* vor beinahe neun Jahrzehnten in einem Deutſchland geboren wurde, welches wohl einen deutſchen Bund bildete, aber kein Deutſches Reich war und alles beſaſs, nur keine nationale Einheit — an dieſem Tage und dann an dem anderen Tage, am 21. Juni, als dem Tage der altgermaniſchen Sonnwendfeier, die Deutſchen allerorten ſich vereinigen zu einem Feſte der Freude und ſich in aller Zukunft erinnern, daſs der Deutſche wieder ein Vaterland beſitzt. Am Abend der Gedenktage ſollen lodernde Feuerſcheine von den Spitzen der *Bismarck*-Säulen herab verkünden, daſs der Gedanke an den Kanzler und ſein Werk eine lebendige Kraft im deutſchen Volke iſt, ſolange die Säulen dauern. Härteſter deutſcher Granit wurde für ſie gewählt, ein Wettbewerb um ihre Form ausgeſchrieben, der wie kein anderer begeiſterten Anklang fand. Mit ihm war die Ueberlieferung in der deutſchen Denkmalkunſt, die immer mehr verflachte, durch einen friſchen Strom neuer Gedanken zum zweitenmal ſeit langer Zeit durchbrochen. Was *Wilhelm Kreis* in Dresden bei Eiſenach und an anderen Orten ſchuf, war neu, groſs und dauernd; was er gab, war würdig, der Erinnerung eines Rieſen zu dienen. Ihm folgten andere auf der betretenen Bahn, weniger neu, weniger groſs, immer aber noch gröſser als das, was bis dahin dargeboten werden konnte.

Und die dritte Breſche in die verblaſſende Ueberlieferung legte der Hamburger Wettbewerb des Jahres 1901—02 um Entwürfe für ein *Bismarck*-Denkmal. Nach langer Zeit endlich wieder ein Wettbewerb mit einem der Bedeutung der Aufgabe entſprechenden Ergebnis. Der Bildhauer *Hugo Lederer* und der Architekt *Emil Schaudt* trugen den Sieg davon; ſie ſchufen ein Werk, in welchem die Gröſse der Form die Gröſse des Inhaltes deckt. *Lederer* gab *Bismarck* weder als Diplomat, noch als General, noch als Gutsherrn, ſondern er ſchuf ſeiner mythiſchen Bedeutung gemäſs eine deutſche Idealgeſtalt im Sinne der alten Rolandfiguren. Er gab ſeinem *Bismarck* die ruhige Gröſse und die ſtarre Monumentalität der Denkmäler der frühmittelalterlichen Periode. Sein *Bismarck* iſt mit ſchwerer Eiſenrüſtung umkleidet; die Hände liegen vor der Bruſt auf dem Kreuzgriff des hohen Schwertes; das Haupt iſt unbedeckt; von den Schultern fällt ein Mantel in ſchweren, einfachen Falten herab. Zu Füſsen der Figur ſitzen, bis zur Kniehöhe reichend, zwei ſtiliſierte Adler. Die Denkmalfigur ſteht auf einem dreifach gegliederten Poſtament, dieſes auf einer Terraſſe mit Freitreppe. Architektur und Figur ſind in harmoniſcher Uebereinſtimmung und wachſen zugleich aus den Bedingungen des Geländes heraus. »Wird dann dieſer *Bismarck* auf dem Hügel ſich erheben und jeden grüſsen, der in Hamburg ſeinen Weg von der Stadt zum Hafen und umgekehrt nimmt, jeden, der von hier aus übers Weltmeer fährt, und jeden, der heimkehrt, als ein Wahrzeichen deutſcher

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kraft und Gröfse, dann dürfen wir mit ftolzer Freude fagen, dafs wir endlich ein Denkmal befitzen, das der grofsen deutfchen Zeit vor einem Menfchenalter wahrhaft würdig ift.« *(Max Osborn.)*

Sein erfter Bürgermeifter, Dr. *Mönckeberg*, faßte die Wünfche Hamburgs für das Denkmal in die folgenden Worte zufammen: »Das Bildnis des Fürften darf nicht nur den alternden, von der Lebensarbeit ausruhenden, in das Privatleben zurückgetretenen Fürften darftellen! Um ein vollftändiges, feiner würdiges Bild des grofsen Reichskanzlers zu gewinnen, müffen wir ihn uns in der Fülle feiner Lebenskraft vorftellen, als den Mann von unbeugfamer Energie, wie er fich fchon im Beginn feiner amtlichen Thätigkeit zeigte, als den Diplomaten, der an Feinheit und Gewandtheit feinesgleichen fuchte, als den gewaltigen Staatsmann, der auf dem Höhepunkt feines Lebens mit Königen und Völkern fpielte, wie mit den Figuren auf dem Schachbrett, oder als den mächtigen Redner, der, ohne jede äufsere Kunft der Rede, durch die Kraft feines Willens und die Wucht feiner Worte auf Freund und Feind den Eindruck nie verfehlte. Wir müffen feiner gedenken zu jener Zeit, als er fich felbft den beftgehafsten Mann in Deutfchland nannte, und zu jener fpäteren Zeit, als er mit lautem Jubel als der gröfste der Deutfchen gefeiert wurde. Es ift daher ganz erklärlich, dafs in den meiften Denkmälern, die ihm bisher errichtet worden find, Fürft *Bismarck* in diefem Sinne: als der grofse Staatsmann, der erfte Reichskanzler, der gewaltige Redner aufgefafst und dargeftellt worden ift. Aber ich meine, dafs die volle Bedeutung *Bismarck*'s für das deutfche Volk auch bei folcher Darftellung nicht zur Geltung kommt. Immer ift es nur eine Seite des gewaltigen Mannes, die uns vor Augen tritt; immer find es nur Züge des hiftorifchen *Bismarck*, wie wir ihn aus der noch lange nicht abgefchloffenen Gefchichte feines Lebens und Wirkens kennen — im Herzen des deutfchen Volkes aber lebt Fürft *Bismarck* als ein Ganzes; als eine gewaltige Perfönlichkeit, die alle verfchiedenen Züge feines Lebensbildes in fich vereinigt und verfchmilzt; frei von den Schlacken, die jedem im Kampfe des Lebens ftehenden Manne anhaften; frei von den Flecken, mit denen der Parteien Hafs und Neid feinen Ruhm zu verdunkeln gefucht hat; frei von den Irrtümern und Fehlern, die *Bismarck* anhafteten wie allen Sterblichen; eine ideale *Bismarck*-Geftalt, der deutfche Nationalheld der neueren Zeit, der Mann, durch den erfüllt worden ift, was das deutfche Volk feit Jahrhunderten erfehnt und in jahrzehntelangem Ringen vergebens zu erlangen gefucht hatte. So lebt *Bismarck* fchon heute in den Herzen der Deutfchen; fo wird er fortleben, wenn wir, die wir ihn perfönlich gekannt haben, nicht mehr am Leben find, wenn alles Aeufserliche vergeffen oder als unwefentlich in den Hintergrund getreten fein wird. So als Idealfigur, als Verkörperung alles deffen, was wir bei dem Namen *Bismarck* denken, bewundern und verehren, fo foll meines Erachtens das Hamburger *Bismarck*-Denkmal uns für alle Zeiten fein wahres und grofses Bild vor Augen ftellen.« —

Die Abficht Hamburgs, *Bismarck* nicht nur ein Denkmal für die Lebenden zu fchaffen, die ihn noch von Angeficht zu Angeficht kannten, nicht nur ein Denkmal zu errichten für Hamburg allein, fondern ein Werk von überragender Gröfse am Strande einer Völkerftrafse, ein weithin fichtbares volkstümliches Wahrzeichen, nicht nur der lebendige Sinn, »der die Wege der Zukunft zu fehen weifs, fondern auch der Wagemut, fie zu gehen«, waren die Urfache des ungewöhnlichen künftlerifchen Erfolges des Wettbewerbes. In ihm ftanden alle Richtungen nebeneinander:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

»der kühlere Eklektizismus früherer Zeit neben dem erſtarkten Wirklichkeitsſinn der neueren; Erzeugniſſe zierlicher Zuckerbäckerei neben dem plaſtiſchen Bombaſt und der theatraliſchen Schauſtellung, die gegenwärtig für offizielle Denkmäler an der Tagesordnung ſind. Man gewahrte aber auch, wie all dieſe Erzeugniſſe allmählich durch Entwürfe abgelöſt werden, die ihre Wirkung in echt ſteinmäſsiger Schlichtheit und Geſchloſſenheit, in Wucht und Gröſse ſuchen — und zwar ſowohl im Bau-, wie im Bildwerk. Es iſt das die entſchloſſene Abkehr von der eingeriſſenen Veräuſserlichung der Kunſt, ihrer Abhängigkeit von der Nachahmung des Fremdländiſchen in Vergangenheit und Gegenwart, das Ringen nach Schlichtheit, Innerlichkeit und Kraft, kurz, nach einer, manchmal zwar noch etwas ungeſchlachten, aber doch ausgeſprochen deutſchen Eigenart in Wurf und Werk. Mit hoffender Seele erkennen und begrüſsen wir dieſen ſtarken jungen Trieb unſerer neuen Kunſt.« *(Georg Treu* 1902.*)*

Es iſt vielleicht naheliegend, daſs die Bedeutung des Hamburger Wettbewerbes zu hoffnungsvollen Blicken in die Zukunft Veranlaſſung geboten hat. *Dr. Edmund v. Sallwürk* glaubt, daſs neue Grundlagen der Denkmalkunſt ſich regen, daſs der »Bruch mit der landläufigen Anſchauung, daſs ein Denkmal porträtiſtiſch gehalten werden müſſe«, ſich anbahne. Durch die Entſcheidung im Hamburger Wettbewerb ſei das »Gefühl einer Befreiung« von dem Gedanken hervorgerufen worden, für die Wiedergabe eines Porträts genüge bis zu einem gewiſſen Grade ein geſchickter Punktierer. »Für das herrliche Denkmal aber, den Kranz von *Bismarck*-Säulen, deſſen flammendes Band ſich lodernd über das ganze deutſche Vaterland ſchlingen ſoll, war ein ſchöpferiſcher, rein künſtleriſcher Gedanke notwendig, und dies Ehrenzeichen kündet in ſeiner Koloſſalität den Ruhm des Unſterblichen lauter als das beſte Porträt.« *Sallwürk* wünſcht daher, es möge mit der Vorherrſchaft des Porträts überhaupt gebrochen werden, »damit andere Ausdrucksmittel auch zu ihrem Recht gelangen und Deutſchland nicht nur an Exemplaren von Monumenten numeriſch gewinne, ſondern das Geſamtbild der künſtleriſchen Leiſtung an ſich bereichert werde«. Kein Einſichtiger wird ſich der Berechtigung dieſer Anſchauung verſchlieſsen können, wenn ſie auch in Deutſchland nicht bis zum Aeuſserſten getrieben werden dürfte, die ſie in Frankreich anzunehmen ſcheint. Hier hat ſich eine Bewegung zur Errichtung eines Denkmales für den Paladin *Karls des Groſsen*, *Roland*, gebildet. Da aber naturgemäſs bei einer ſo legendariſchen Geſtalt, deren Daſein vielfach überhaupt geleugnet wird, ein Bildnis nicht zu erlangen iſt, ſo meint der »Figaro«, was komme es auf das Geſicht der groſsen Männer an? Was man in Marmor oder Bronze darſtellen ſoll, das ſeien ja nicht ſie, ſondern ihr Genie oder beſſer noch ihre Legende. Man könne ſogar auf den öffentlichen Plätzen ein Dutzend Statuen aufſtellen, welche die groſsen menſchlichen Tugenden verkörpern: den Mut, die Gabe der Dichtkunſt, die Nächſtenliebe u. ſ. w. Und auf dem Piedeſtal ſchriebe man im Laufe der Zeiten die Namen derjenigen auf, die dieſe Tugenden in hervorragendem Maſse beſeſſen haben. Da die groſsen menſchlichen Tugenden in der Zahl beſchränkt ſind, würde man weniger Statuen auf den Plätzen haben: wie ſehr würde die Aeſthetik der Städte dadurch gewinnen! Nur die Bildhauer würden ſich beklagen. . . .

289. Siegesallee zu Berlin und die Denkmalanlagen vor dem Brandenburger Thor.

Kann die Angelegenheit der deutſchen *Bismarck*-Denkmäler im eigentlichſten Sinne nach allen ihren Nebenumſtänden als eine Volkskunſt betrachtet werden, eine Kunſt, die zugleich vom glücklichſten Gelingen begleitet iſt, ſo muſs feſtgeſtellt werden, daſs die höfiſche Kunſt, die neben ihr herging, nicht im gleichen Maſse

glücklich war. Der Verfaſſer hat nicht die Abſicht, hier in eine Unterſuchung darüber einzutreten, ob das Weſen der höfiſchen Kunſt an ſich oder das Weſen der Volkskunſt zu höheren künſtleriſchen Leiſtungen berechtigen; die Anſichten darüber ſind geteilt und um ſo verſchiedener, je verſchiedener die zeitlichen und perſönlichen Begleitumſtände ſein können. Es handelt ſich hier nur um die Feſtſtellung einer Thatſache, um die Gegenüberſtellung der Denkmalkunſt, wie ſie uns aus den *Bismarck*-Denkmälern entgegentritt und wie ſie die Siegesallee in Berlin beherrſcht. Als *Wilhelm II.* am 27. Januar 1895 den ſtädtiſchen Behörden Berlins den Entſchluſs ankündigte, die Siegesallee mit 32 Denkmalgruppen nach einheitlichem hiſtoriſchen, nicht aber auch nach einheitlichem künſtleriſchen Plane zu bereichern, da fand der Gedanke Beifall und Zweifel. Beifall für die dadurch bethätigte ideale Geſinnung des Herrſchers, Zweifel an der Möglichkeit, dieſe ideale Geſinnung durch verſchiedene Künſtlerindividualitäten zu einem harmoniſchen künſtleriſchen Ausdruck zu bringen. Der ſtarke dynaſtiſche Zug im Weſen des Urhebers der neuen Denkmalſtraſse, der an die Fürſtenſouveränetät des XVIII. Jahrhunderts erinnernde Eigenwille in der Wahl des Gegenſtandes fiele gegenüber der Erwartung einer groſsen künſtleriſchen That nicht in das Gewicht. Wie man heute weiſs, hat ſich dieſe Erwartung nicht voll erfüllt. Wenn man dem Volke die Reihe der Standbilder der Herrſcher auf brandenburgiſchem Boden in der Geſellſchaft der Hermen je zweier ihrer hervorragendſten Zeitgenoſſen vorführte, ſo iſt der didaktiſche Wert unbeſtreitbar, und dieſe Vorführung wird auch eine lebendige künſtleriſche Illuſtrierung der vaterländiſchen Geſchichte ſein. Bei allen Vorzügen im einzelnen aber deckt die Kunſt der Siegesallee weder den Gedanken, der in ihr liegt, noch erhebt ſie das groſse Werk zur Höhe eines künſtleriſchen Vorbildes.

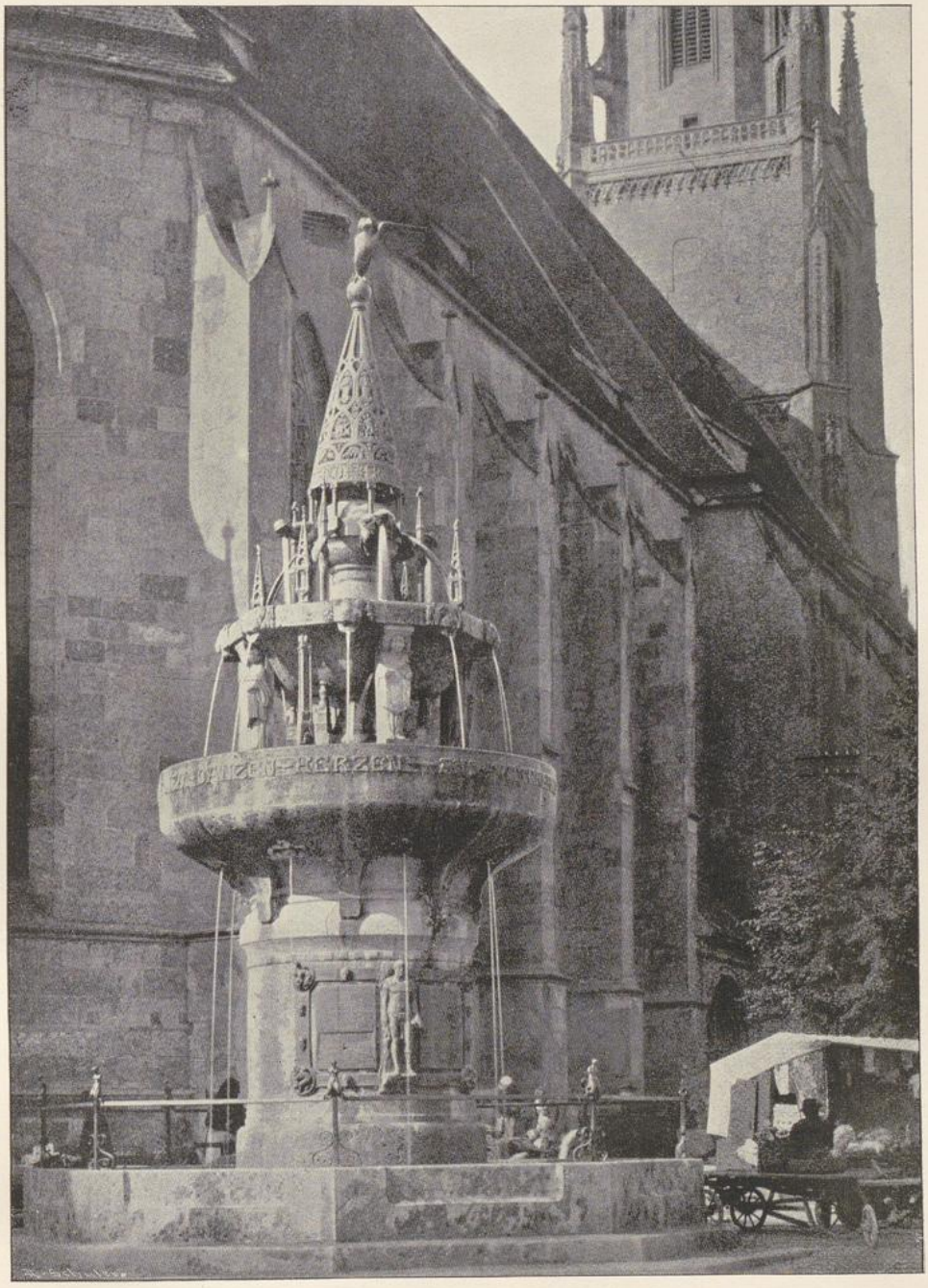
In einer den Denkmälern der Siegesallee verwandten Art erheben ſich vor dem Brandenburger Thor die Denkmäler des Kaiſers und der Kaiſerin *Friedrich*, jeweils begleitet von zweien der hervorragendſten Zeitgenoſſen. Das allgemeine Urteil über die Siegesallee erſtreckt ſich auch auf dieſe Denkmäler.

290. Denkmalhof der Univerſität zu Berlin.

Eine ähnlich groſs gedachte Denkmalanlage hat die Berliner Univerſität zu ſchaffen begonnen. Die Denkmäler dreier groſser Männer ſtehen bereits vor und in ihrem Vorhof: das Standbild des Staatsmannes, Aeſthetikers und Sprachforſchers *Wilhelm von Humboldt*, der berufen war, bei der Gründung der Univerſität in hervorragender Weiſe mitzuwirken, von *Otto*; das Standbild *Alexander von Humboldt*'s, des groſsen Naturforſchers, von *Begas*; beide halten die Ehrenwacht vor dem Thore der Univerſität. Im Hofe ſelbſt erhebt ſich das Standbild *Hermann von Helmholtz*', von *Herter*, und ihm ſoll ein *Treitſchke*-Denkmal von *Siemering* folgen. Leider erfolgt die Aufſtellung nicht nach einem architektoniſchen Geſamtplan, ſo daſs der Univerſitätsvorhof ein einheitlicher Ehrenhof der Wiſſenſchaft wird; denn ſchon zwiſchen den aufgeſtellten drei Statuen ergiebt ſich eine Verſchiedenheit inſofern, als die beiden *Humboldt* ſitzend, *Helmholtz* dagegen ſtehend dargeſtellt wurden.

So leidet auch hier die deutſche Denkmalkunſt in ihrer fruchtbarſten Periode unter dem Mangel einer zuſammenfaſſenden, ſtarken, künſtleriſchen Hand, welche befähigt wäre, den treibenden Gedanken zu leiten, ihn einheitlich zu geſtalten und aus ihm ein künſtleriſches Abbild der groſsen Bewegungen der Zeit zu machen. Die deutſche Denkmalkunſt leidet ferner unter dem Zwieſpalt des norddeutſchen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Brunnen, zugleich Kriegerdenkmal, zu Nördlingen.

Bildh.: *Georg Wrba.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Imperialismus und der süddeutschen monarchischen Demokratie. Den Sieg der Kunst führt die letztere herbei; denn die Kunst ist in ihren ersten und letzten Regungen demokratisch, weil der Künstler aus dem Demos hervorgeht.

14. Kapitel.

Oesterreich-Ungarn.

291. Entwickelung im XVI. bis XVIII. Jahrh.

Oesterreich-Ungarn — was heute unter diesem Staatsbegriff zusammenzufassen ist — bietet für die Denkmäler ein sehr vielseitiges Bild, das vom Grabdenkmal Kaiser *Friedrich III.* im Stephansdom in Wien, dem Meisterwerke des *Nikolaus Lerch* aus Leyden, welches 1513 vollendet wurde, und dem grossartigen Denkmal *Maximilian*'s in Innsbruck über die Dreifaltigkeits- und die Pestsäulen hinüberreicht bis zu den Grabdenkmälern der polnischen Könige in Krakau und sich mit neuen Auffassungen, welche im Walzerdenkmal für *Lanner* und *Strauss* und in den Entwürfen für das *Gutenberg*-Denkmal zum Ausdruck kamen, in die reiche Gegenwart erstreckt. Es ist nur natürlich, dass die Denkmalbewegung auch in Oesterreich-Ungarn in den vergangenen Jahrhunderten abhängig war von den politischen Vorgängen. Eine autochthone Entwickelung trat aber erst im XVII. und XVIII. Jahrhundert ein, in welcher Zeit der österreichische Kaiserstaat in den Zenith seiner Geschichte trat: es ist jedoch die religiöse Bewegung, welche in diesen Zeiten hauptsächlich den Denkmalschatz liefert. Die Pestsäulen, die Dreifaltigkeitssäulen und die Heiligenstatuen wurden zahllos über die Lande gesät und bevölkerten den Markt, die Brücke, den Kirchplatz; sie wurden als eine fromme Erinnerung gern unmittelbar in den Strom des Lebens gestellt. Der Todesengel, welcher in jenen Zeiten der Epidemien täglich vor zahlreiche Menschen trat und seine Opfer aus der menschlichen Gesellschaft riss, beschäftigte die Phantasie der Menge und trieb sie zu religiösen Reflexionen. Das gewaltige, furchtbare Rätsel, das Erlöschen des Lebens, die ewig unbeantwortet bleibende Frage nach dem Sein oder Nichtsein hat gerade in jenen Zeiten die Menschen zu merkwürdigen poetischen und bildnerischen Aeusserungen hingerissen. Was *Hermann Lingg* mit dämonischer Gewalt in die Worte kleidete:

Ich bin der grosse Völkertod,
Ich bin das grosse Sterben,
Es geht vor mir die Wassernot,
Ich bringe mit das teure Brot,
Den Krieg thu' ich beerben.

Es hilft euch nichts, wie weit ihr floh't,
Ich bin ein schneller Schreiter,
Ich bin der schnelle schwarze Tod,
Ich überhol' das schnellste Boot,
Und auch den schnellsten Reiter.

das drückt die in jenen Tagen des Unglückes das Volk beherrschende Furcht treffend aus und lässt es erklärlich erscheinen, dass man vor den Ereignissen, denen man ohnmächtig gegenüberstand, in den Schutz der religiösen Idee flüchtete.

292. Pest- und Dreifaltigkeitssäulen.

Die Pestsäulen, die wir allenthalben in den katholischen Ländern und namentlich in Cisleithanien treffen, stehen daher wie die Pestblätter im Dienste der religiösen Bewegung, welche den grossen Epidemien des Mittelalters, den »grossen Sterben«, folgte. Vielleicht waren die Pestblätter, die schon vor 1450 in Deutschland und in Italien auftraten, Erinnerungsblätter, die man von Bittfahrten zu den Schutzheiligen gegen die Pest heimbrachte; vielleicht betrachtete man sie als eine Schutzwehr gegen die Gefahr und hing sie zu Hause auf. Die Erinnerung an die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Epidemien wurde neben den Peſtblättern noch in verſchiedener Weiſe feſtgehalten: viele Städte, z. B. Hamburg und Breslau, prägten Silbermünzen, die Peſtthaler; in den katholiſchen Ländern errichtete man die hochragenden, reichen Denkmäler, die namentlich in den öſterreichiſchen Städten ſich ſo zahlreich finden. Da Oeſterreich-Ungarn ſeit 1828, wo die Peſt in Kronſtadt auftrat, von der Epidemie verſchont blieb, ſo reichen alle dieſe Denkmäler in frühere Zeiten, meiſt in die Zeit des baulichen Aufſchwunges in der Glanzzeit der habsburgiſchen Dynaſtie, in die Barockzeit hinein. Es ſind in der Grundform obeliskenartige Geſtaltungen, die über und über mit plaſtiſchem Schmuck beladen zu ſein pflegen. Gewöhnlich ſteht der eigentliche Obelisk, deſſen Grundgeſtalt mehr oder weniger deutlich durch das plaſtiſche Bauwerk hindurchleuchtet, auf einem reicher gegliederten Sockelunterbau, der oft der Höhe nach zweiteilig iſt und in Voluten ausläuft, die Heiligengeſtalten tragen. Bisweilen iſt mit dem Unterbau, der auf mehreren Stufen zu ſtehen pflegt, ein Waſſerbecken verbunden. Es iſt eine merkwürdige Kunſt, die uns aus dieſen Denkmälern entgegentritt. Demjenigen, welcher geneigt iſt, auch in der Kunſt des Bildners »Geſetze« anzunehmen, erſcheinen ſie als der Ausdruck vollſter Willkür, als die in Stein überſetzten Darſtellungen der allegoriſierenden Bilder, mit welchen das XVIII. Jahrhundert die Ereigniſſe durch die Kunſt des Grabſtichels feſtzuhalten ſuchte. Es iſt eine in ſich abgeſchloſſene und als eine ſelbſtſtändige Kulturblüte ſich darſtellende Gruppe von Kunſtwerken, die uns in dieſen »Säulen« überliefert iſt.

293. Heiligendenkmäler.

In die Reihe der in der verſchiedenſten Weiſe ausgebildeten Dreifaltigkeitsſäulen gehören eine Anzahl anderer Denkmäler, welche gleichfalls die Eigenart der Kunſtübung dieſer Zeit an ſich tragen: das überſprudelnde, nach maleriſcher Wirkung ſtrebende Element bei mehr oder weniger künſtleriſcher Fähigkeit in der plaſtiſchen Geſtaltung. Es ſind die zahlreichen ſelbſtändigen Denkmäler der Heiligen auf mehr oder minder reichem Unterbau, ſeltener mit Begleitfiguren, häufiger aber mit erläuternden Sockelreliefs. Darunter ſind nicht gar viele künſtleriſch fein abgewogene Werke; die Sucht nach wirkungsvollem Ausdruck im gröberen Sinne bei vielfach dramatiſcher Bewegung des figürlichen Teiles betäubte ſehr oft das künſtleriſche Feingefühl. Doch finden ſich neben handwerksmäſsigen und rein konventionellen Werken auch Denkmäler von ſehr beachtenswerter Kunſtübung. Die Werke erſtrecken ſich gleichfalls unter vielen anderen über ſämtliche damalige öſterreichiſche Lande, namentlich aber über Böhmen. So hat auch Breslau z. B. von der Hand des Bildhauers und Architekten *Johann Georg Urbansky* ſein Nepomuk-Denkmal erhalten, das, aus Sandſtein gemeiſselt, am 16. Mai 1732 vor der Kreuzkirche geweiht wurde[104]).

294. *Canova.*

Nachdem die Bewegung, welche die Peſt- und die Dreifaltigkeitsſäulen hervorgebracht hatte, veraltet war und die Barockkunſt überhaupt zur Rüſte ging, kam Oeſterreich eine Zeitlang unter den Einfluſs *Canova*'s, welcher der Barockkunſt die Antike entgegenſetzte, dieſe aber mit ſo viel ſubjektiver Sentimentalität vermiſchte, daſs er ſeine Werke der Kraft der Vorbilder aus dem klaſſiſchen Altertume beraubte. »Sein ‚Theſeus' in Wien kämpft nicht bloſs mit dem Centauren, ſondern auch mit alten groſsen Vorbildern.« In dieſem Urteil liegt viel Wahres. Nur einmal gelang es ihm, eine ſtarke, faſt erſchütternde Stimmung aus der Miſchung von antiken Vorbildern und der ſentimentalen Empfindungsweiſe ſeiner Zeit heraus zu erreichen: im

104) Abgebildet in: Zeitſchr. f. Bauw. 1898, Bl. 6. — Siehe auch: Denkmalpflege 1902, Nr. 12.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grabmale der Erzherzogin *Chriſtine* in Wien, mit deſſen Ausführung er während ſeiner Anweſenheit in Wien (1798) betraut wurde, und welches er im Jahre 1805 in der Auguſtinerkirche aufſtellte. Sonſt können ſich ſeine groſsen Werke und Porträts nicht recht behaupten, und nur ſein »Theſeus« und ſein *Chriſtinen*-Grabmal in der Auguſtinerkirche bringen in Erinnerung, daſs der Bauernſohn aus Poſſagno die ſchale Barocke bekämpft hat und der Antike trotz aller Sentimentalität nahe gekommen iſt.

295. *Zauner von Felpatan.*

Gleichwohl aber iſt die Kunſt des Venetianers *Antonio Canova* nicht ohne Einfluſs auf die einheimiſche Bildnerkunſt geblieben. In Wien arbeitete z. B. im letzten Drittel des XVIII. und im erſten Viertel des XIX. Jahrhunderts der Bildhauer *Franz Zauner von Felpatan* (1746—1822) und nahm durch Vertiefung des Studiums der Antike Stellung gegen den Manierismus. Er errichtete 1790 im Hadersdorfer Parke zu Weidlingau über dem Grabe des Feldmarſchalls *Gideon Ernſt Freiherrn von Laudon* das Grabdenkmal, das aus einem antiken Sarkophag über einem Stufenbau beſteht, auf welch letzterem ein geharniſchter Krieger in tiefe Trauer verſunken ſitzt. Von ihm ſind in Wien das Reiterſtandbild *Joſeph II.*, das Grabmal *Leopold II.* bei den Auguſtinern und das Denkmal des Dichters *Heinrich von Collin* in der Karlskirche. Er nahm damals in der öſterreichiſchen Bildnerkunſt einen hohen Rang ein; er trug für ſeine Perſon in erſter Linie mit dazu bei, den Ruhm der Wiener Akademie zu verbreiten, und ſeine Reiterſtatue *Joſeph II.*, die Kaiſer *Franz* 1806 auf dem Joſephsplatze als Bronzewerk errichtete, wurde als ein weithin leuchtendes Vorbild betrachtet, vom damaligen Standpunkte aus gewiſs nicht mit Unrecht. Gleichwohl aber zeigte die durch *Canova* und *Zauner* eingeleitete Epoche wenig Lichtpunkte; ſie zog ſich in gleichmäſsigem Dämmern mehrere Jahrzehnte lang hin.

In Wien lebte die etwas kalt und blutlos gewordene Plaſtik *Canova*'s und *Zauner*'s erſt wieder auf mit dem Aufſchwung der Architektur. Zunächſt war es das Wehen des romantiſchen Geiſtes, welches ihr neues Leben einhauchte; dann aber war es namentlich auch der groſse weltſtädtiſche Zug, der mit der Stadterweiterung in die öſterreichiſche Kaiſerſtadt eintrat. Dieſe war eine Folge des neuen Geiſtes, welcher mit dem Eintritt der liberalen Aera in Oeſtereich im Herbſte 1866 dem geſamten Leben der Donaumonarchie einen neuen Aufſchwung gab. Auf den Sturz der ſchweren, die Stadt einengenden Wallmauern war nach der Schlacht von Königgrätz auch die geiſtige Schranke, das Konkordat gefallen und es begann nun für die Kaiſerſtadt an der Donau ein perikleiſches Zeitalter. Das Zeitalter *Franz Joſeph*'s nahm nun erſt ſeinen eigentlichen Anfang. Es unterſcheidet ſich weſentlich von den Zeitaltern anderer Völker, welche die Geſchichte auf den Höhepunkt der nationalen Entwickelung geſtellt hat.

296. Zeitalter *Franz Joſeph*'s.

Das Zeitalter Kaiſer *Franz Joſeph*'s begann mit einer Periode des Ueberganges, ſchmerzlicher Verluſte, verblaſſender Ueberlieferungen und notwendiger Umwertungen. »Uns ward das Glück einer ruhigen, klaren Epoche nicht zu teil,« klagte der Kaiſer in einer Thronrede nach dem Verluſte der Lombardei. Der Beginn des Zeitalters ſtand unter den Nachwirkungen des Verluſtes der Führung der Macht Oeſterreichs im Deutſchen Bunde, als *Metternich* auf dem Wiener Kongreſs die italieniſche Hausmacht einer Vergröſserung des deutſchen Gebietes vorzog, den Beſitz am Vorderrhein freiwillig aufgab und den nationalen Gedanken im Zollverein der preuſsiſchen Politik verkannte. Der Zuſammenhang des Donaubeckens mit dem Deutſchen Reiche, der mehr als ein Jahrtauſend beſtanden hatte, war gelöſt, und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kaiſer *Franz Joſeph* ſah ſich vor der Notwendigkeit, Oeſterreich neu zu ſchaffen und neu zu gründen. So kommt es, daſs die Denkmäler dieſer Epoche weniger Kriegsruhm und Sieg, als den kulturellen Wiederaufbau des Reiches, die Erinnerung an ſeine groſsen Ueberlieferungen verkörpern.

Fernkorn ſtellte ſeine beiden Reiterſtatuen, den Erzherzog *Karl*, den Sieger von Aſpern, und den Prinzen *Eugen*, den Helden der Türkenkriege, auf den äuſseren Burgplatz; *Kundmann* im Verein mit *Haſenauer* die römiſche Roſtralſäule, das hochragende *Tegetthoff*-Denkmal, auf den Praterſtern. *Zumbuſch* ſchuf das *Beethoven*-Denkmal, welches nach der Wienregulierung zu voller Entfaltung ſeiner Schönheit kommt; ihm ſchloſs er das Reiterſtandbild *Radetzky*'s, des Siegers von Cuſtozza, und das *Maria-Thereſia*-Denkmal an, welches einen Höhepunkt der bildneriſchen Thätigkeit des Zeitalters von *Franz Joſeph* bedeutet. *Kundmann* ſchuf weiterhin das *Schubert*-Denkmal und die Marmorſtatue *Grillparzer*'s im Stadtpark, welche *Weyr* durch ſeine Hochreliefdarſtellungen bereicherte. Von *Schilling* in Dresden erhielt Wien ſein *Schiller*-Denkmal, von *Edmund Hellmer* das Türkendenkmal im Stephansdom und die ſitzende Statue des Landſchaftsmalers *Schindler* im Stadtpark, vor allem aber das *Goethe*-Denkmal an der Ringſtraſse, vielleicht eines der bedeutendſten *Goethe*-Denkmäler, die dem Dichter in den Ländern deutſcher Sprache errichtet wurden. *Natter* ſchuf das *Haydn*-Denkmal, *Franz Vogl*, ein Schüler *Weyr*'s, das Denkmal für den Volksdichter *Raimund*. *Hofmann* errichtete beim Rathauſe die Statue des Erbauers desſelben, des »deutſchen Steinmetzen« *Friedrich Schmidt*. Von *Silbernagl* rührt her das Denkmal des Türkennot-Bürgermeiſters *Liebenberg*. *Weyr* ſchuf ſeinen *Canon*, *Bitterlich* ſeinen *Gutenberg*. *Lenau* und *Anaſtaſius Grün* wurden durch Hermen geehrt. *Pönninger* modellierte das Denkmal des Bürgermeiſters *Zelinka*, und der Arkadenhof der Univerſität wurde zu einem Pantheon der Wiſſenſchaft ausgeſtattet; hier erheben ſich die Büſten *Rokitansky*'s von *Emerich Swoboda*, *Skoda*'s von *Kundmann*, das Bildnis des Gehirnanatomen *Meynert*, ein Werk von *Theodor Khuen*, eines Schülers von *Tilgner* u. ſ. w. Eine der Technik gewidmete Denkmalanlage iſt an der Techniſchen Hochſchule am Karlsplatze in Wien geſchaffen worden. Es handelte ſich um die Aufſtellung von acht Denkmälern auf einer kleinen Gartenfläche vor der Hochſchule; dieſelben wurden in Form vergoldeter Bronzebüſten auf polierten Granitſockeln zu beiden Seiten des Mittelriſalits der Hochſchule aufgeſtellt. Zunächſt ſind Denkmäler für *Joſ. von Prechtl*, den Gründer der Anſtalt, *Adam von Burg*, ihren zweiten Direktor, für den Geodäten *Simon Stampfer* und für den Maſchinenbauer *Joh. von Radinger* errichtet worden. Auf der Albrechtsbaſtei erhebt ſich das *Erzherzog Albrecht*-Denkmal, eine Reiterſtatue von *Zumbuſch*. Ein Standbild des Kaiſers *Rudolf von Habsburg*, gleichfalls von *Zumbuſch*, wurde dem Kaiſer *Franz Joſeph* als Jubelgeſchenk der Erzherzoge dargebracht. Ein ſchlichter Rittersmann ſitzt ruhig auf einem frommen Pferde, die einfache Panzerung iſt vom Kaiſermantel umwallt, die linke Hand hält die Zügel, die rechte das Szepter, und das langfallende ſträhnige Haar wird von dem Kronenreif gehalten. Ernſtes Sinnen, einfache Gröſse iſt dem Geſichte aufgeprägt, in welchem ſich die Bedeutung des groſsen Kaiſers ausdrückt, der zur rechten Zeit aufs Herrſcherroſs kam und dann mit dem Bewuſstſein der ſtarken, ungebrochenen Natur die Zügel führte. Ein anderes Kaiſerſtandbild, dasjenige des Kunſtmäcens aus der Blütezeit des Wiener Barockſtils, *Karl VI.*, ſoll ſich auf dem neugeſtalteten Platze vor der Karlskirche erheben. In der Nähe,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wo *Brahms* wohnte, hat dieſer ſein Denkmal durch *Rudolf Weyr* erhalten. Weitere Denkmalentwürfe ſind ein *Anzengruber*-Denkmal im Weghuberpark, unweit des Deutſchen Volkstheaters, ein *Senefelder*- und ein *Neſtroy*-Denkmal, letzteres gegenüber dem Karltheater, erſteres in den Parkanlagen vor der Karlskirche als Gegenſtück zum *Reſſel*-Denkmal. Neben dieſer Platzgeſtaltung ſind es noch die Platzanlagen vor dem Rathauſe und vor dem *Schwarzenberg*-Palaſt, welche als Denkmalplätze im Vordergrunde der künſtleriſchen Erwägungen ſtehen. Für letzteren iſt eine die Hochquellenleitung der Stadt Wien verewigende monumentale Brunnenanlage gedacht; und ſchon beim Entwurf des erſten Planes für die Anlage des Rathausplatzes, bei der Gruppierung von Rathaus, Parlamentshaus, Univerſität und Burgtheater iſt die Errichtung eines groſsen Denkmales für Kaiſer *Franz Joſeph* in Ausſicht genommen worden. Hierauf bezieht ſich auch ein Entwurf von *Otto Wagner*. Andererſeits ſind die Beſtrebungen zur Errichtung eines Denkmales der Kaiſerin *Eliſabeth* in Wien in feſte Bahnen eingelenkt; für dasſelbe iſt ein Platz im Volksgarten im Zuge der Löwelſtraſse beſtimmt und eine Summe von 200000 Kronen feſtgeſtellt. Das Denkmal ſoll die in Marmor ausgeführte Figur der Kaiſerin in ihrer Vollkraft auf reichem, von Nebenfiguren begleitetem Sockel darſtellen.

Die Stilrichtung hat auch in der öſterreichiſchen Denkmalkunſt die Wandelungen durchgemacht, welche in anderen Ländern beobachtet werden können. Keine Kunſt iſt ſo ſehr eine öffentliche wie die Denkmalkunſt, und keine Kunſt iſt demzufolge ſo ſehr den Einflüſſen des internationalen Kunſtlebens unterworfen wie dieſe Kunſt. Den Uebergang aus der antikiſierenden Richtung in die barock-realiſtiſche bilden *Kundmann*, *Zumbuſch* u. a. Ihnen gelang es, den Einfluſs *Hänel*'s, *Schilling*'s u. ſ. w. nach und nach zu verdrängen. Namentlich *Zumbuſch* übte auf die moderne Denkmalkunſt in Oeſterreich eine weitgehende Wirkung aus. Dahin kam er als Ausländer; er war Weſtfale, am 23. November 1830 in Herzebrock geboren. Seine Ausbildung genoſs er in Rom und München und hatte in letzterer Stadt auch ſeine erſten Erfolge. Er ſchuf als Sieger in einem Wettbewerb das Nationaldenkmal für König *Maximilian II.* in München, welches ſeiner Zeit als »modern« verſchrieen wurde, und errichtete bald darauf die Statue des Grafen *Rumford* in der Maximilianſtraſse. Im Jahre 1873 wurde der Künſtler nach Wien berufen, wo er an der Kunſtakademie die neue Schule der im damaligen Sinne modernen realiſtiſchen Plaſtik begründete und zahlreiche Schüler erzog. Sein erſtes bedeutendes Werk war das 1880 enthüllte *Beethoven*-Denkmal für Wien mit der ſitzenden Koloſſalgeſtalt des Komponiſten und den Geſtalten des Prometheus und der Viktoria, ſowie den ſchönen Kindergruppen am Sockel; es iſt ein kraftvolles, monumentales und liebenswürdiges Werk zugleich. Ihm folgten das Ende der achtziger Jahre enthüllte Denkmal der *Maria Thereſia* zwiſchen den beiden Hofmuſeen in Wien, das Denkmal des Feldmarſchalls *Radetzky*, die Reiterſtatue des Erzherzogs *Albrecht* und eine Reihe kleinerer Werke. Ein gröſseres Werk noch ſchuf der Künſtler für das *Kaiſer-Wilhelm*-Denkmal an der *Porta Weſtfalica*, die unter dem Baldachin ſitzende Statue des Kaiſers. Mit dieſen Werken aber ragte er ſchon in eine Zeit hinein, welche in noch höherem Maſse wie er die realiſtiſche Richtung verfolgte.

297. *Zumbuſch.*

Es kam der am 22. März 1847 in Wien geborene *Rudolf Weyr* auf, welcher in die Plaſtik die maleriſch-dekorative Richtung einführte, die dann durch *Victor Tilgner* zur Virtuoſität ausgebildet wurde. Mit dieſen beiden heimiſchem Boden

298. *Weyr* und *Tilgner.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

entwachsenen Künstlern erhielt die Donaumonarchie dem Charakter des Heimatlandes entsprechende Züge. Was vor ihnen geschaffen war, war eingeführte Kunst, und wenngleich *Zumbusch* jederzeit den Charakter eines konservativen Künstlers von sich wies, so war seine Kunst doch nicht stark genug, den Einfluss der jüngeren autochthonen Künstler zu bannen.

Victor Tilgner wurde 1844 in Pressburg geboren und starb unmittelbar vor Enthüllung seines reizvollsten Werkes, des *Mozart*-Denkmales in Wien (1896). Er betrachtete sich als einen Schüler von *Jos. Gasser*: »Der Mann beherrschte sein Handwerk vollständig, und das lehrte er mich; meine Sache war es nun, das, was ich in mich aufgenommen, nach meiner Weise fortzubilden und zu verwenden.« So entstand das weltliche Werk *Tilgner*'s, welches sich in so merkwürdiger Weise vor demjenigen seines Lehrers, der vorwiegend Heiligen- und Kirchenbildhauer war, auszeichnete. *Tilgner* begründete seinen Ruf als Porträtbildner mit einer Büste der Schauspielerin *Wolter*. Es folgten eine grosse Reihe ausgezeichneter plastischer Bildnisse: so jene des österreichischen Kaiserpaares, *Führich*'s, *Angeli*'s, *Makart*'s, *Laube*'s, *Dingelstedt*'s, *Bauernfeld*'s, einer Reihe von Politikern und Gelehrten, wie der Professoren *Oppolzer* und *Hebra*, *Schmerling*'s, des Fürsten *Kinsky*, Musikern, Schriftstellern und vor allem schöner Frauen. An Aufgaben monumentalen Charakters wagte er sich erst nach längeren Reisen in Italien, welche ihm Gelegenheit zum Studium der Antike boten. Seine Ueberzeugung wurde es nun: »Das Allergrösste, was die Welt an Kunst besitzt, verdankt sie doch der Antike; aber man muss ein reifer Künstler sein, um den hohen Wert der Antike vollkommen würdigen zu können.« Zu seinen monumentalen Arbeiten rechnet das schöne *Werndl*-Denkmal, welches die Stadt Steyr ziert, eine der reizvollsten Apotheosen der Arbeit, welche die moderne Kunst geschaffen, ein Denkmal mit naturalistischen Anklängen, in welchem die schweisstreibende Arbeit als Segen dargestellt ist (1894). Für Pressburg schuf *Tilgner* ein Denkmal des Komponisten *Hummel*, für Oedenburg 1893 ein *Liszt*-Denkmal, für Hamburg ein Bürgermeisterdenkmal. Unvollendet hinterliess er ein Denkmal *Makart*'s für den Stadtpark in Wien, in welchem er den Künstler im *Rubens*-Kostüm seines Festzuges zur silbernen Hochzeit des österreichischen Kaiserpaares in Wien 1879 darstellte, nicht ohne den Widerspruch der künstlerischen Kreise.

Sein Hauptwerk aber ist das im Jahre 1896 hinter der Oper in Wien errichtete *Mozart*-Denkmal. Aus ihm spricht fröhlichste Lebensluft; aus ihm strömt dem Beschauer die echte Wiener Stimmung entgegen, welche dieser Grossstadt ihren besonderen Charakter verleiht.

299. *Seifert.* Es ist die gleiche Stimmung, die auch in dem Walzerdenkmal des Bildhauers *Franz Seifert* zum Ausdruck kommt. Das Denkmal wurde 1901 in einem Wettbewerb erstritten. Auch *Seifert* ist aus dem heimischen Boden hervorgegangen; er wurde 1866 in Wien geboren und ist ein Schüler *Hellmer*'s. Er schuf ein Denkmal für die beiden Walzerkönige *Strauss* und *Lanner*, welches uns sofort zuraunt: »Sehen's, so schön war einmal das Leben in Wien.« Hinter den stehenden Gestalten der beiden Tanzmeister, welche in Wien das Menuett verdrängten und der Stadt den Wiener Walzer gaben, der alle anderen Tänze aus dem Feld schlug, zieht sich als Flachrelief ein Fries tanzender Gestalten hin, ein Stück vom Leben Alt-Wiens und seiner grossen Tanzepoche, ein Streifen vom flatternden Festbande seiner Fröhlichkeit und Walzerluft. Neben der Art, wie das Denkmal aufgefasst ist, ist schon seine Bedeutung an sich eine merkwürdige. Wer würde an einem anderen Orte zwei

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Künftlern ein Denkmal fetzen, die kaum die Mitte der vierziger Jahre erreicht hatten, und »zwar ihrer Zeit ein Feftgefchenk dargebracht haben, das heute noch golden glänzt und von Frühlingsfrifche fchimmert«, die aber doch immerhin keine Helden waren, fondern nur den Kampf ums Dafein mit Mut und Uebermut führten. »Sie find von ganz unten aufgeftiegen; fie haben fich aus dem Tiefften emporgefiedelt; *Lanner* hat mit dem Teller abgefammelt, *Strauſs* den Hut herumgehalten, und fie dünkten fich fchon Wunder was, als fie ein Quartett zufammenbrachten . . . Dies war der Anfang ihres Glückes, die erfte Staffel auf dem Wege zur Unfterblichkeit. Vom Fiedelbogen zum Marmordenkmal — in der That eine felten befchrittene *Via triumphalis*, und unterwegs welch' ein Blütenfturm von Gefang und Lebensfreude!« Dem Denkmal für *Johann Strauſs Vater* wird fich ein Denkmal für *Johann Strauſs Sohn* anfchliefsen.

300. *Strafser* u. a.

Das Tanzdenkmal möge den Uebergang bilden zu einer Reihe dekorativer Denkmäler, mit welchen Wien in den letzten Jahren bereichert worden ift. An der Spitze fteht *Strafser*'s »*Marc Anton*«, das fchöne Löwenviergefpann. Die Gruppe erfüllt zunächft einen rein dekorativen Zweck; fie verdankt ihre Entftehung dem Beftreben, hervorragende plaftifche Kunftfchöpfungen auch unabhängig von beftimmten politifchen oder bürgerlichen Denkmalzwecken rein als Schmuckftücke zur öffentlichen Aufftellung zu bringen. Man ift mit diefem Beifpiele in Wien dem Vorbilde von Brüffel und Paris gefolgt. *Strafser*'s *Marc Anton* ift ein prächtiges Bildwerk, das in feinen Löwen an die beften Tiergeftalten *Gardet*'s erinnert.

301. Dekorative Denkmäler.

In anderen rein dekorativen Denkmälern, in den Quadrigen auf dem Parlamentsgebäude, in den Roffebändigern vor demfelben von *F. Lax*, in den Pferdegruppen an der Laftenftrafse von *Theodor Friedl*, im Minervabrunnen vor dem Parlamentsgebäude und vor allem in den beiden grofsen Wandbrunnen am Burgbau, am Michaelerplatz, in der »Macht zur See« von *Rud. Weyr* und in der »Macht zu Lande« von *Hellmer* folgte Wien entweder antiken Vorbildern oder vorbildlichen Werken der Barockkunft, z. B. aus Salzburg. Ein Monumentalbrunnen am Schluffe der Wieneinwölbungsöffnung beim Stadtpark foll nach *Ohmann*'s und *Strafser*'s Entwürfen erftehen; feine Koften find auf 860000 Kronen bemeffen, und er follte zwei koloffale bronzene Elefanten von *Strafser* erhalten, die aus hocherhobenem Rüffel Waffer ftrahlen fchleudern: eine Erinnerung an italienifche Vorbilder.

302. Walhalla bei Wien und Heldendenkmal am Dürnftein.

Und nun von den heiteren Denkmälern noch zu zwei ernften.

Der Plan einer »Walhalla« auf dem Leopoldsberg bei Wien ift in die Erörterungen der Oeffentlichkeit getragen und der Gedanke ausgefprochen worden, die alte Wartburg der Babenberger auf dem Leopoldsberg zu einer »Wartburg öfterreichifcher Gefchichte« umzuwandeln, die einen Vergleich mit dem Prager Hradfchin und der Ofener Königsburg aushalten könne. Die »Leopoldsburg« folle das Ideal eines vaterländifchen Mufeums werden.

Auf die napoleonifchen Kriege geht der Gedanke eines »Heldendenkmales am Dürnftein« an der Donau nahe Wien zurück. Zwifchen der Benediktinerabtei Melk und zwifchen Mautern gelegen, war die Gegend des Dürnfteins die Wahlftatt des denkwürdigen Treffens vom 11. November 1805, in welchem die Oefterreicher und Ruffen fich gegen *Napoleon* wendeten und ihn unter fchweren beiderfeitigen Verluften vor dem weiteren Vordringen nach Wien aufhielten. Die Erinnerung an diefen Tag foll lebendig erhalten werden durch ein am hundertften Jahrestag zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

enthüllendes Denkmal. Unter dem Eindrucke einer Landſchaft, deren düſterer Ernſt an *Böcklin*'s Toteninſel gemahnt, wurde von künſtleriſcher Seite der Gedanke geäuſsert, das Totendenkmal für den Dürnſtein als einen in groſsartigen Verhältniſſen zu entwerfenden Sarkophag zu errichten und ihn auf einer Plattform in ſo bedeutender Höhe aufzuſtellen, daſs er von der Donau aus weither ſichtbar ſei. Die gegebene Stelle hierfür iſt der Höhereckberg, zu welchem eine impoſante Treppenanlage führen würde. So hofft man, ein Denkmal erſtehen zu laſſen, welches in einer ernſten Landſchaft von ſtrengem, feierlichem Eindruck ein Denkmal des groſsen Totenopfers ſein würde, das Mannesmut, Vaterlandsliebe und Pflichttreue dargebracht haben.

303. Denkmäler aufserhalb Wiens.

Aufserhalb Wiens gelangten zur Aufſtellung ein Denkmal des Polenkönigs *Johann Sobieski*, in Nationaltracht und zu Pferde, für den Karl Ludwigs-Platz in Lemberg, ein Werk des Bildhauers *Thaddäus Baroncz* in Lemberg; das Denkmal des Führers der Deutſchen in Böhmen, *Franz Schmeykal*, in Böhmiſch-Leipa errichtet durch *Jul. Trautzl* in Wien; *Karl Kundermann* ſchuf ein *Tegetthof*-Denkmal in Pola. In der Mitte des XIX. Jahrhunderts wurden in Prag drei bedeutendere Denkmäler enthüllt: 1848, bei der 500jährigen Jubelfeier der Univerſität, das Denkmal *Karl IV.* auf dem Kreuzherrenplatz vor der Karlsbrücke, nach *Hähnel*'s Modell in Nürnberg gegoſſen; 1845 das in Form eines gotiſchen Brunnens gebildete Denkmal Kaiſer *Franz I.* nach dem Entwurf von *Kranner*, mit Standbildern von *Joſ. Max*, eine 23 m hohe gotiſche Spitzſäule am Franzensquai, und das 1858 errichtete *Radetzky*-Denkmal auf dem Kleinſeitner Ring, nach den Modellen von *Emanuel Joſ. Max*, den Feldmarſchall auf einem Schild ſtehend zeigend, der von 8 Soldaten getragen wird. Böhmen beſitzt ſodann in neuerer Zeit in *Joſ. Myslbeck* (geb. 1848 in Prag) einen Bildhauer von groſser, an den klaſſiſchen Ueberlieferungen und an einem maſsvollen Naturalismus gereifter Geſinnung für Monumentalplaſtik. Sein Grabdenkmal des Kardinals *Schwarzenberg*, des Fürſterzbiſchofs von Prag, im Dom St. Veit zu Prag, und die bronzene Reiterſtatue des heil. Wenzel ſind bemerkenswerte Beiſpiele für ſeine Thätigkeit. Die Errichtung eines Denkmales für den Magiſter *Johannes Hufs* in Prag lieſs Ende der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts die parteipolitiſchen Wogen hochgehen. Im Augenblicke, in welchem *Hufs* wieder der Held des Tages, ſein Andenken in Böhmen wieder lebendig wurde, das czechiſche Volk ſich mit Recht ſeines welthiſtoriſchen Märtyrers der Gewiſſensfreiheit erinnerte, da erlieſsen die Jungczechen einen Aufruf zur Errichtung eines Denkmales auf dem Altſtädter Ringplatze, auf der Stelle, wo einſt die glaubensſtarken Führer des böhmiſchen Aufſtandes gerichtet wurden. Die Wahl dieſer Stelle iſt nicht ohne den heftigen Widerſpruch der Klerikalen und der Altczechen geblieben, welche ſich dagegen ſträubten, das Standbild des Reformators in unmittelbarer Nähe der Marienſäule aufzurichten, die im Jahre 1621 zur Erinnerung an die blutige Niederwerfung des proteſtantiſchen Aufſtandes aufgepflanzt wurde. Indeſſen, es behielten die jungczechiſchen Anſchauungen die Oberhand, und am 5. Juli 1903 wurde auf dem Altſtädter Ring der Grundſtein des Denkmales gelegt. Für das Denkmal, zu welchem 200000 Kronen geſammelt wurden, hat ein junger böhmiſcher Bildhauer, *Ladislaus Saloun*, einen Entwurf geſchaffen, der *Hufs* auf dem Scheiterhaufen und am Sockel bewegte Figurengruppen zeigt, welche Szenen aus der Reformationsbewegung in Böhmen darſtellen. — Die Errichtung eines *Palacky*-Denkmales in Prag vor der Podskaler Brücke und mit einem Aufwande von 562000 Kronen iſt nach einem Entwurfe des Profeſſors *Suchardа* durch den Prager Stadtrat beſchloſſen worden. —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

304. Denkmäler in Ungarn.

Eine lebhafte Denkmalbewegung gab sich in der letzten Hälfte der neunziger Jahre des XIX. Jahrhunderts in Ungarn kund. Aus Anlass der Feier des tausendjährigen Jubiläums der Gründung des Reiches wurde bestimmt, dass im Pest-Ofener Stadtwäldchen ein die historische Vergangenheit der Nation verewigendes Denkmal mit einem Aufwande von 803000 Gulden errichtet werde; ferner sollten an sieben verschiedenen Punkten des Landes ähnliche Denkmäler sich erheben, und es sollte in Pest-Ofen neben der Krönungskirche auf der Fischerbastei das Reiterdenkmal *Stephan des Heiligen* für eine Summe von 300000 Gulden errichtet werden. Im Jahre 1897 sprach Kaiser *Franz Joseph* in einem Erlass den Wunsch aus, »dass die geeigneten Plätze meiner ungarischen Haupt- und Residenzstadt mit Denkmälern versehen werden, welche als Zierde der Stadt zugleich das Andenken hervorragender Gestalten vergangener Zeiten verewigen, die sich auf den verschiedenen Gebieten des nationalen Lebens ausgezeichnet haben«, und bewilligte »entsprechende Summen, auf mehrere Jahre verteilt, zu dem Zwecke, dass Bildsäulen hergestellt werden, welche den als Märtyrer für die christliche Religion gestorbenen Csanader Bischof *St. Gerhardt*, den glaubenseifrigen Graner Erzbischof *Peter Pazmany*, die Fürsten von Siebenbürgen *Stephan Bocskay* und *Gabriel Bethlen*, die heldenmütigen Kämpfer für Vaterland und Christentum *Johann Hunyady* und *Nikolaus Zrinyi*, den Generalissimus Ungarns Graf *Johann Palffy*, der sich um die Verteidigung des Thrones grosse Verdienste erwarb, den *Anonymus regis Belae notarius*, der die Geschichte der Landnahme Ungarns schrieb, den hochberühmten Rechtsgelehrten Ungarns *Stephan Verböczy* und den volkstümlichen ungarischen Sänger *Sebastian Tinody* darstellen sollen«.

305. Kaiserin *Elisabeth*-Denkmal.

Man betrachtete im Volke diese Entschliessung als eine That des Herrschers, den staatsrechtlichen Zwiespalt zu beseitigen und eine Einheit des Fühlens zu schaffen. »Die Verherrlichung des Andenkens der Grossen in der ungarischen Geschichte bedeutet so viel, dass die Interessen der Dynastie mit jenen der ungarischen Nation zusammengeschmolzen sind.« Bald darauf, im November des Jahres 1898, nahm Kaiser *Franz Joseph* erneut Veranlassung, die »Einheit des Fühlens« zu bekräftigen. Unmittelbar nachdem Kaiserin *Elisabeth* ermordet worden war, entstand in Ungarn der Gedanke, der Königin ein monumentales Denkmal zu errichten. Die Mittel zu demselben flossen im reichsten Masse. Es wurde bekannt, es sei der Wunsch des Kaisers, dass das *Elisabeth*-Denkmal auf dem St. Georgsplatze in Ofen errichtet werde, an derselben Stelle, an welcher das *Hentzi*-Denkmal errichtet wurde. Das *Hentzi*-Denkmal wurde entfernt und nach dem Ofener Militärfriedhofe gebracht, wo die sterblichen Ueberreste des Generals *Hentzi* und der Verteidiger Ofens im Jahre 1849 beigesetzt worden sind.

306. *Hentzi*-Denkmal.

Das *Hentzi*-Denkmal stand in der Festung Ofen auf dem Georgsplatze seit dem 11. Juni 1852. Das Denkmal heisst *Hentzi*-Denkmal, ohne eigentlich ein Denkmal *Hentzi*'s zu sein; es ist im gotischen Stil ausgeführt. Der Unterbau des Denkmales ist von Gusseisen, hat einen hohen Sockel mit sechs Schrifttafeln, deren vorderste die Widmung des Ehrendenkmales enthält in den Worten: »General *Hentzi* mit ihm Oberst *Alnoch* nebst 418 Tapferen starben hier den Opfertod für Kaiser und Vaterland 1849.« Die übrigen Tafeln enthalten die Namen der Tapferen, welche hier den Tod fanden, darunter 32 Offiziere. Auf dem Unterbaue erhebt sich eine die Heldenthat symbolisierende Gruppe. Die Gefallenen sind in der Person eines Kriegers dargestellt, der, im Sinken sein treues Schwert festhaltend, von einem Engel mit dem Lorbeer geschmückt wird. Ueber dieser Gruppe erhebt sich ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hochſtrebender gotiſcher Baldachin. Rings um denſelben reihen ſich ſechs auf Säulen ſtehende allegoriſche Bronzefiguren, die militäriſchen Tugenden: Fahnentreue, Wahrheit, Religion, Groſsmut nach dem Siege, Wachſamkeit und Aufopferung, darſtellend. Das Denkmal wurde von Hofbaurat *Sprenger* entworfen; Prof. *F. Bauer* hat die Gruppe in der Kuppel, Bildhauer *Gaſſer* die ſechs kleinen Eckfiguren modelliert und die fürſtlich *Salm*'ſche Eiſengieſserei den Guſs ausgeführt.

Seitdem nun dieſes gotiſche Denkmal zum Andenken an die, welche am 21. Mai 1849 in der Verteidigung der Ofener Feſtung gegen den ſiegreichen *Görgey* den Soldatentod ſtarben, auf dem Georgsplatze in Ofen errichtet wurde, hat es nicht aufgehört, Gegenſtand des nationalen Unwillens zu ſein. Es war die Abſicht, die letzte ſichtbare Erinnerung an den Konflikt zwiſchen Ungarn und ſeinem Könige zu beſeitigen und zugleich dem ungariſchen Nationalſtaate ein neues Zeichen der Anerkennung ſeines endgültigen Sieges zu geben, als der Kaiſer verfügte, den Gebeinen der bei der Verteidigung Ofens Gefallenen in der Kadettenſchule auf dem Leopoldifelde ein Oſſarium zu errichten, das Denkmal von dem Georgsplatze dahin zu übertragen und an deſſen Stelle das Standbild der Kaiſerin *Eliſabeth* zu errichten. Das Denkmal ſagt jedoch nichts anderes und will nichts anderes ſagen, als daſs Männer in Erfüllung ihrer Pflicht den Heldentod geſtorben ſind. Auf den Schlachtfeldern von Solferino und Magenta ſtehen die Denkmäler der im Kriege gegen die italieniſchen Einheitsbeſtrebungen gefallenen Oeſterreicher, und die italieniſche Nation hält ſie in Ehren. Auf den böhmiſchen Schlachtfeldern erheben ſich die Denkſteine der dort im Kriege gegen Oeſterreich gefallenen Preuſsen, und die Franzoſen verweigern den bei Metz und Sedan den Tod für das Vaterland geſtorbenen deutſchen Kriegern nicht die Ehre, die dem gebührt, der für die Erfüllung ſeiner Pflicht geſtorben iſt. So iſt das *Hentzi*-Denkmal eines der merkwürdigſten Beiſpiele für das für die Denkmäler ſo wahre Wort: *Habent ſua fata libelli.*

Dem Andenken der Kaiſerin *Eliſabeth* wurde von ungariſcher Seite bereits in der Kapuzinergruft in Wien durch den Bildhauer *Georg Szala* ein Gruftdenkmal gewidmet. Der Entwurf zu dem gröſseren Denkmal für den Ofener Bergrücken wurde zum Gegenſtande eines allgemeinen Wettbewerbes für ungariſche Künſtler gemacht, welcher indes einen zur Ausführung geeigneten Entwurf nicht zeitigte, ſo daſs ein neuer Wettbewerb vorgeſchlagen wurde.

307. *Huszár, Szala, Fadrusz* u. a.

Im Verein mit *Huszár* ſchuf *Georg Szala* das Arader Blutzeugendenkmal. Auf dem Freiheitsplatze in Arad erhebt ſich ſeit 1890 das Gedächtnismal zur Erinnerung an die 1849 in Arad hingerichteten dreizehn ungariſchen Generale. Es beſteht aus einer Koloſſalfigur der Hungaria, vier allegoriſchen Gruppen und den Medaillonbildniſſen der Generale. Vor allem aber iſt *Szala* der Schöpfer des ungariſchen Nationaldenkmales in Budapeſt, einer hochragenden Säule mit dem Erzengel Gabriel und begleitenden Säulenhallen mit den Hauptkönigen Ungarns. Der Gedanke eines ungariſchen Pantheons, einer Begräbnisſtätte für die Groſsen des Landes, war für den Blocksberg bei Budapeſt angeregt.

Von *Huszár* wurde 1882 in Budapeſt das Denkmal des ungariſchen Nationaldichters *Alexander Petöfi* (1823—49) errichtet, ein Werk von trefflicher Charakteriſierung. Gleich *Theodor Körner* war er der Dichter mit Leier und Schwert. In den Tagen der nationalen und freiheitlichen Erhebung begeiſterte er ſein Volk mit dem hinreiſsenden Schwung ſeiner Lieder, und als es galt, Ungarns Selbſtändigkeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gegen *Paskiewitſch*'s Koſaken zu verteidigen, da lieſs der Dichter ſein junges, vielverheiſsendes Leben auf den blutgetränkten Schlachtfeldern Siebenbürgens.

Das *Honved*-Denkmal in Budapeſt, welches den Heldenmut der bei der Erſtürmung Ofens am 21. Mai 1849 gefallenen Freiheitskämpfer verherrlicht, ſteht in der ſog. Feſtung auf der Ofener Seite der Stadt und iſt wieder eine Schöpfung des Bildhauers *Georg Szala*. Das Denkmal wurde im Jahre 1893 enthüllt.

Das *Franz Deák*-Denkmal auf dem Franz Joſephs-Platz in Budapeſt iſt dem Weiſen der ungariſchen Nation gewidmet, dem es 1867 gelang, den Ausgleich mit Cisleithanien zu ſtande zu bringen. Auf einem Poſtament, welches an den vier Ecken durch runde doriſche Säulen gegliedert iſt, die ein doriſches Gebälk mit Triglyphen und Metopen tragen, und vor welchem an den beiden Seiten vollrunde Figuren ſitzen, ruht in einem Stuhle die Geſtalt des groſsen ungariſchen Staatsmannes. Aufbau und Gliederung zeigen recht harmoniſche Verhältniſſe.

Das *Eötvös*-Denkmal in Budapeſt, am Ufer der Donau, iſt dem Andenken des Schriftſtellers und Staatsmannes Baron *Joſeph Eötvös* geweiht. Er war, 1848 Mitglied der erſten verantwortlichen ungariſchen Regierung und 1867 im Kabinett *Andraſſy* Unterrichtsminiſter, ein für die Kultur Ungarns ſehr verdienter liberaler Politiker und Denker. Sein Denkmal wurde 1879 in Erz nach dem Modell des Bildhauers *Adolf Huszár* errichtet und auf dem Eötvösplatz aufgeſtellt. Auf ſchlichtem Sockel erhebt ſich die aufrechte Geſtalt mit dem Mantel, die Rechte zur Rede erhoben, in der Linken eine Rolle. Bewegung und Modellierung ſind lebenswahr.

Auf dem Krönungshügel in Preſsburg errichtete 1897 der Bildhauer *Johann Fadrusz* (1858—1903) ein Marmordenkmal der Kaiſerin *Maria Thereſia*, welches die Fürſtin zu Pferd, zu beiden Seiten zu Fuſs je einen ungariſchen Magnaten darſtellt. Ein anderes Werk von *Fadrusz*, ein Denkmal des ungariſchen Königs *Matthias Corvinus*, des Ruhmreichen und Gerechten, ein Denkmal zur Erinnerung an den Glanz entſchwundener ruhmreicher Jahrhunderte, wurde am 12. Oktober 1902 in Klauſenburg enthüllt. Es ſind die Hauptwerke des früh verſtorbenen Meiſters.

Die beiden groſsen ungariſchen Denkmalfragen unſerer Tage ſind das Denkmal der Kaiſerin *Eliſabeth* und das *Koſſuth*-Denkmal. Steht für erſteres ein Entwurf noch nicht feſt, ſo iſt für letzteres ein aus einem Wettbewerb hervorgegangener Entwurf des Architekten *Koloman Gerſter* und des Bildhauers *Alois Strobl* zur Ausführung gewählt worden. *Ludwig Koſſuth* war die Seele des ungariſchen Freiheitskampfes. Er ſchuf die Grundlagen zum Ausbau Ungarns zu einem freiheitlichen modernen Staatsweſen. Als er 1894 in Turin ſtarb, wurden allenthalben Sammlungen eingeleitet, von welchen ein Teil für ein monumentales Mauſoleum über der Grabſtätte, der andere Teil zu einem in Budapeſt zu errichtenden Denkmale verwendet werden ſoll. Das Mauſoleum ſtellt eine ſechsſäulige doriſche Halle auf einer Terraſſe dar. Unter der Halle ruht der groſse Tote, auf der Halle thront der Löwe.

Die Denkmalbewegung in Transleithanien iſt eine nicht minder lebhafte wie die in Cisleithanien. Hier wie dort weiſs ſie die erſten Künſtler in den Dienſt ihrer Sache zu ſtellen; hier wie dort iſt ſie idealen Regungen gewidmet; aber während in Ungarn die ernſte Staatsgeſchichte die Geſtalten für die Denkmäler liefert, iſt Cisleithanien über Staatsmänner, Dichter und Maler hinweg bereits beim heiteren Lebensgenuſs angelangt. Das Walzerdenkmal und das Denkmal *Koſſuth*'s, es ſind merkwürdige Gegenſätze in der an Gegenſätzen ſo reichen Donaumonarchie.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

15. Kapitel.

Rufsland und die flavifchen Länder.

308. Allgemeine Zuftände.

Nicht wegen feiner kaum aus einem gewiffen Zuftande der Halbkultur herausgetretenen fozialpolitifchen Lage, fondern feiner politifchen und bis zu einem gewiffen Grade auch künftlerifchen Bedeutung wegen ift es nötig, Rufsland in den Kreis diefer Betrachtungen zu ziehen. Das Denkmalgebiet ift hier kein grofses. Nur wenige Städte, St. Petersburg, Moskau, Warfchau, Riga, Helfingfors, Kafan u. f. w. find mit Denkmälern bedacht worden, die meiftens den ruffifchen Selbftherrfchern, in einigen Fällen den Nationalhelden *Minin* und *Pojarsky*, in felteneren Fällen Staatsmännern, Geifteshelden u. f. w. des ruffifchen Volkes errichtet wurden. Der Grund dafür ift nicht weit zu fuchen. Eine Reihe von ruffifchen Selbftherrfchern lebte, foweit das XIX. Jahrhundert dies überhaupt zuliefs, in Anfchauungen, wie wir fie etwa von *Philipp II.* von Spanien kennen. War einmal unter ihnen ein Herrfcher wie *Alexander II.*, welcher weftеuropäifchem Einflufs und einem gewiffen Liberalismus in ruffifchem Sinne Eingang geftattete, fo traten Ereigniffe ein, welche das fchüchterne Regen des Volksbewufstfeins fofort wieder unterdrückten. So ift es bis heute geblieben. Die Dinge bewegen fich in den alten Gleifen langfam und läffig weiter. Die allgemeinen Kulturverhältniffe find noch wenig geeignet zur Förderung der Ausübung der Kunft im eigenen Lande. Dazu kommen wirtfchaftliche Umwandelungsprozeffe der Bevölkerung aus einer ackerbautreibenden in eine induftrielle, und damit zufammenhängend ein bedrohlicher Rückgang der Landwirtfchaft, eine Verödung ganzer Landfchaften, welche die leitenden und fchöpferifchen Kreife fo in Anfpruch nehmen, dafs für die Ausübung einer idealen Thätigkeit Zeit und Kraft kaum mehr bleiben. Und nicht nur die leitenden Kräfte, fondern auch die grofse Maffe des ruffifchen Volkes entbehrt fo fehr des politifchen Sinnes, des Gefühles für bürgerliche und perfönliche Freiheit, des Verlangens nach den Einrichtungen des modernen Rechtsftaates, überhaupt aller Regungen, welche über die einfache Befriedigung des materiellen Dafeins hinausgehen, dafs man dem Volke vielleicht noch fchmeichelt, wenn man von ihm fagt, es gehe vollftändig in den wirtfchaftlichen Fragen der Scholle Landes, die ihm zugewiefen wird, auf. Wohl hatte fich eine feftgegliederte Gruppe von Idealpolitikern, die ihre Bildung im Weften gewonnen hatten und ihr Vaterland mit weftеuropäifchen Reformen beglücken wollten, zufammengethan, um das ruffifche Volk zu wecken, und eine Zeitlang fchien es in der That, als ob Rufsland erwacht fei; aber es war eine Täufchung. Die ruffifche Halbkultur ift noch nicht reif für weftеuropäifche Bildungseinflüffe. Die Kunft geht nach dem Weften, ihre Vertreter find wenig zahlreich, wenn fich auch hervorragende Namen unter ihnen finden. Die Kunft der Denkmäler hält fich meift in den Grenzen autokratifcher und behördlicher Anregungen, und in ihrer formaliftifchen Seite ift fie völlig abhängig vom Weften, namentlich von der franzöfifchen Kunft. Einftweilen noch wendet fich der ruffifche Genius völlig panflaviftifchen und orthodoxen Fragen zu, für welche fich ein nur kleiner Teil der grofsen Maffe des gleichgültigen, apathifchen, ja den Freiheits- und Rechtsfragen gegenüber oft feindfeligen ruffifchen Volkes intereffiert. Diefe Erkennung ruffifchen Wefens bewahrt den Einfichtigen davor, von hier aus bedeutfame Regungen der Kunft zu erwarten. Selbft die Kriege der letzten Jahrzehnte, welche

anderwärts zahlreiche Denkmäler im Gefolge hatten, waren hier die Anregung für nur wenige, in ihrer künſtleriſchen Bedeutung zudem nicht hervortretende Denkmäler. Daſs aber im allgemeinen die Staaten mit Halbkultur in der Errichtung von Krieges- und Siegesdenkmälern es verſuchen, dem europäiſchen Weſten nachzuthun, beweiſen eine Reihe von Denkmälern mitunter gröſsten Umfanges, welche an mehreren Orten entſtanden ſind. Sie entſpringen aber kaum in ſolchem Maſse dem Gefühle des Altruismus, wie die Denkmäler des Weſtens; in der Hauptſache dienen auch ſie der leitenden politiſchen Idee, welche der Panſlavismus ſeit langem verfolgt.

309. Panſlavismus.

Ein ungeheures Slavenreich vom Eismeer bis zum Schwarzen Meer mit den drei Hauptſtädten Petersburg, Moskau, Konſtantinopel tauchte ſchon frühe in der erregten Phantaſie auf. Nach den Römern und Germanen hielten ſich die Slaven für die nächſten Anwärter der Weltherrſchaft. Im Dienſte dieſer Idee wurden die Kriege der letzten Jahrzehnte geführt; an die Kriegserklärung gegen die Türkei am 24. April 1877 ſchloſs ſich die Hoffnung, daſs die Morgenröthe des groſsen ſlaviſchen Tages erſchienen ſei und die ſlaviſche Welt ihre Wiedergeburt erwarte. Die ruſſiſche Expanſionspolitik ſucht die ſelbſtgewählte kulturhiſtoriſche Miſſion, die Beherrſchung Aſiens, zu erfüllen.

310. *Peter der Groſse.*

Sie folgt damit einer Ueberlieferung, welche ſchon *Peter der Groſse* einleitete. Dieſer Zar iſt die vollſtändigſte Perſonifikation ſeines Volkes und iſt am meiſten in das Volksbewuſstſein eingedrungen. Dies beweiſen die verhältnismäſsig zahlreichen Denkmäler, die man ihm in St. Petersburg, Kronſtadt, Poltawa, Woroneſh, Lodeinoje Pole und Lipezk errichtete. Seit *Peter des Groſsen* Zeiten iſt der Cäſareopapismus das ſelbſtherrliche Leitmotiv des ruſſiſchen Kaiſertums. Mit ſeinen guten wie mit ſeinen ſchlimmen Eigenſchaften iſt *Peter* nur der gewaltig geſteigerte Ausdruck ſeines Landes und ſeiner Nation. Sein Biograph, *K. Waliszewski*, faſst die Eigentümlichkeit des Volkes, aus der er die Perſönlichkeit ſeines gröſsten Herrſchers erklärt, in folgende zwei Sätze zuſammen: »Ausharren, das vorgeſetzte Ziel, auch wenn es anſcheinend unerreichbar iſt, auf dem eingeſchlagenen, häufig gefahrvollen Wege feſt im Auge behalten mit den dazu auserſehenen Hilfsmitteln, nur die Kräfte verdoppeln, verdreifachen und nach Art der Holzfäller die Axtſchläge mehren und die nötige Stunde entſchloſſen, geduldig und ſtoiſch abwarten, das iſt ſein ganzes Geheimnis, tief in ſeiner Seele liegend, die durch Jahrhunderte der Knechtſchaft und ebenſo langer Erlöſungsarbeit zu hartem Stahl geſchmiedet ward.«

311. Denkmal *Peter des Groſsen.*

Etwas von dieſen Eigenſchaften liegt unzweifelhaft in dem Denkmal, welches dem groſsen Zaren auf dem Petersplatze in St. Petersburg errichtet wurde, ein Werk von groſser Kraft und Kühnheit im Entwurf, eine ſelbſtändige Arbeit des Pariſer Bildhauers *Falconet*, den *Katharina II.* auf *Diderot*'s Empfehlung zur Anfertigung des im Auguſt 1782 enthüllten Standbildes nach St. Petersburg kommen lieſs. *Peter der Groſse* iſt in dem Augenblicke dargeſtellt, als er, einen Felſen hinaufſprengend, auf deſſen Gipfel angelangt iſt, den Strom und das Land, bei deſſen Anblick ihm der Gedanke zur Gründung einer Stadt kam, überblickt und mit der erhobenen Rechten den Schauplatz ſeiner Thätigkeit feſtzuhalten und zu ſegnen ſcheint. Da das Pferd halb bäumend dargeſtellt iſt, mit ſeinem vorderen Teile alſo in der Luft ſchwebt, ſo war die richtige Beſtimmung des Schwerpunktes, bezw. des Gegengewichtes eine techniſche Maſsnahme von groſser Wichtigkeit. Das Gleichgewicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wurde dadurch hergeſtellt, daſs man der Gufswand der Bronze des Vorderteiles nur etwa ein Drittel der Stärke der Gufswand des hinteren Teiles des Pferdes gab; aufserdem ſoll der Schweif des letzteren noch mit 5000 kg Eiſen ausgegoſſen worden ſein. Dem gleichen konſtruktiven Zweck dient auch die Schlange, welche das Roſs zertritt. Auf dem Felſen ſteht mit goldenen Buchſtaben die Inſchrift: *Petro Primo Catherina Secunda 1782.*

312. *Clodt's* Denkmal *Nikolaus I.*

In der Statue des Kaiſers *Nikolaus I.* von *Clodt* iſt eine Nachahmung des *Falconet*ſchen Werkes verſucht. Erſtere iſt hinter *Peter dem Groſsen* aufgeſtellt, aber ſo wenig gelungen, daſs der Petersburger Witz von ihr bemerkt, ſie hole ihn nicht ein. Das Denkmal erhebt ſich auf einem hohen, zweigeſchoſſigen elliptiſchen Sockel. Das untere Geſchoſs desſelben iſt mit Reliefdarſtellungen geſchmückt. An vier Stellen ſchieben ſich Verkröpfungen mit ſchwachem Vorſprung in die Sockelfläche ein, welche lebhaft bewegte Eckfiguren tragen, die an den vier Ecken des oberen Teiles des Poſtaments ſitzen. Die gröſseren Seitenteile des oberen Poſtamentgeſchoſſes ſind mit Trophäengruppen geſchmückt, die Vorderſeite enthält eine Inſchrifttafel und einen dem krönenden Profil vorgeſetzten Doppeladler. Der Kaiſer iſt in ruhiger Haltung mit Mantel und Adlerhelm dargeſtellt. Die Kompoſition des Sockels iſt beſſer wie die plaſtiſche Durchbildung der Reiterſtatue. Dem Denkmal aber fehlt die Harmonie, weil die groſse geſchloſſene Maſſe des Sockels in einem zu ungleichen Verhältniſſe zur leichteren Maſſe des Reiterſtandbildes ſteht. *Clodt* erreichte darin weder ſein franzöſiſches Vorbild *Falconet*, noch vermochte er ſeiner Kunſt nationale ruſſiſche Züge zu geben.

313. *Antokolskij.*

Dem Bildhauer *Marcus Antokolskij* war es beſchieden, die moderne ruſſiſche Denkmalkunſt auf die höchſte Höhe der nationalen Entwickelung zu führen. Er arbeitete in völligem Gegenſatze zu *Pemenow* und *Baron Clodt*, die bis dahin als die hervorragendſten ruſſiſchen Bildhauer gelten konnten. Er begründete die realiſtiſche Richtung; ſeine Denkmalgeſtalten atmen Lebenswahrheit und vor allem eine individuelle Pſychologie. *Antokolskij* wurde im Jahre 1842 als Sohn jüdiſcher Eltern in Wilna geboren. Ein Standbild des Zaren *Iwan des Grauſamen*, welches in Rom in den Jahren 1868—71 entſtand, begründete ſeinen Ruhm. Dieſen vermehrte er durch ein Standbild *Peter des Groſsen*, welches in Peterhof aufgeſtellt wurde, ein Werk voll Energie und kraftvollem Ausdruck. Dieſem Werke folgte ein Standbild des Koſakenhäuptlings *Jermak Timofejewitſch*, des Eroberers von Sibirien (1581), und die Gruppe der hiſtoriſchen ruſſiſchen Geſtalten fand eine Fortſetzung durch die Statuen *Jaroslaw des Weiſen* und *Iwan III.* auf der Alexanderbrücke in St. Petersburg. Denkmäler *Alexander II.* und *Alexander III.* in Bronze für Moskau und ein Denkmal für *Katharina II.* ſchlieſsen den Kreis der hiſtoriſchen Geſtalten Ruſslands, die durch den Künſtler zu neuem Leben erweckt wurden. *Antokolskij* ſtarb 1902.

314. *Troubetzkoi.*

In gewiſſem Grade ein Nachfolger *Antokolskij*'s iſt Fürſt *Paul Troubetzkoi*, der, in ſeinen kleineren Werken dem franzöſiſchen Beiſpiel folgend, welches in einem erſten, wenn auch unvollendeten Eindrucke eines Bildwerkes bereits ſeine Genüge findet, erſt wenige groſse plaſtiſche Arbeiten geliefert hat. Von ihm iſt ein Denkmal des Zaren *Alexander III.* für St. Petersburg; es iſt dem Begründer der groſsen ſibiriſchen Eiſenbahn gewidmet und erhebt ſich vor dem Nikolaibahnhof als ein Reiterdenkmal aus Bronze auf einem Granitmonolith.

Als ein vereinzeltes Kaiſerdenkmal in Form einer groſsen Denkſäule ſei die Alexanderſäule vor dem Generalſtabsgebäude in St. Petersburg genannt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

315. Zentrale Bauanlage als Denkmal.

Eine Form des Denkmales, wie ſie in verhältnismäſsig ſchlichter Weiſe im Denkmal von St. Stefano zur Ausbildung gelangt iſt — eine zentrale Kapelle, auf eine einfache oder mehrfache Terraſſe geſetzt, zu welcher Freitreppenanlagen führen und deren Hohlräume für beſondere, etwa Beiſetzungszwecke, dienen — hat in dieſer Grundform, in einer weitgehenden Bereicherung und Vergröſserung, welch letztere bis zu dem zentralen Kuppelbau ſich erweitert, vielfache Anwendung als Denkmalform gefunden. Die Form wurde hauptſächlich zur Erinnerung an unperſönliche Ereigniſſe gewählt und dieſe Bauten, unter Anwendung der ruſſiſchen Abart des byzantiniſchen Stils, mit einem Reichtum der Farbe und des Ornaments überſchüttet, welcher das Kennzeichen des aſiatiſchen Kunſtgeſchmackes iſt. In dieſer der ruſſiſchen Kunſt und Geſchichte eigenen Weiſe entſtanden die Gedächtniskirche und die Kapelle bei Borki in Ruſsland in den Jahren 1891—94 nach den Plänen des Architekten *Robert Marfeld* in St. Petersburg aus Anlaſs der glücklichen Bewahrung des Kaiſerpaares vor einem Eiſenbahnunfall, der am 17. (29.) Oktober 1888 auf der Kursk-Charkow-Aſowſchen Eiſenbahn bei Borki ſtattfand. Die Anlage, die etwa 340000 Rubel beanſprucht hat, beſteht aus einer kleinen Kapelle in der Nähe der Bahnlinie und aus einem 57^{m} entfernten reichen Zentralkuppelbau von etwa 19^{m} Seite des äuſseren Quadrats. Die Baukoſten wurden aus freiwilligen Beiträgen zuſammengebracht, ein in Ruſsland ungewöhnlicher Vorgang[105]).

In dieſe Gruppe von Denkmalbauten gehört auch die 1902 eingeweihte ruſſiſche Gedenkkirche auf dem im Feldzug des Jahres 1877 berühmt gewordenen Schipkapaſs im Balkan, ein Denkmal zur Erinnerung an die heldenmütigen Kämpfe gegen die Türken und zur Erinnerung an die Befreiung des bulgariſchen Volkes von der Türkenherrſchaft.

Aus Dankbarkeit für die letztere That errichtete Bulgarien in Sofia ein Denkmal für ſeinen Befreier. Das Denkmal zeigt *Alexander II.*, wie er, begrüſst vom Volke, nach Bulgarien kommt. Der Zar iſt vom damaligen Thronfolger *Alexander III.*, dem Groſsfürſten *Nikolai Nikolajewitſch*, den Generalen *Skobelew*, *Gurko* und *Ignatjew* umgeben. Auf dem Piedeſtal ſind als Basreliefs die Söhne des Zaren *Alexander II.*, Kaiſer *Nikolaus II.* und das dankbare Bulgarien dargeſtellt.

316. Denkmäler *Katharina II.*

Es iſt nur natürlich, daſs eine Herrſcherin wie *Katharina II.*, die auf die Geſchicke des Landes einen ſo weitgehenden Einfluſs ausgeübt hat, trotz ihrer Leichtlebigkeit in verſchiedenen Städten Denkmäler erhielt, die nicht durchaus als Denkmäler der ruſſiſchen Autokratie aufgefaſst zu werden brauchen, ſondern thatſächlich mehr als das ſind. Vor dem Alexandratheater in St. Petersburg erhebt ſich nach einem Entwurf von *Mikashin* das Denkmal *Katharina II.*, welches *Alexander II.* im Jahre 1873 ſeiner weitblickenden Ahnherrin errichten lieſs. Das Denkmal baut ſich auf runder Grundriſsform auf. Auf einem vierſtufigen Unterbau erhebt ſich der runde, glatte, ſtark eingezogene ſtattliche untere Sockel, der nur mit einer Inſchrifttafel geziert iſt. Die merkwürdige Frau, die das Werk *Peter des Groſsen* mit Verſtändnis und unbeugſamem Willen fortſetzte, erſcheint ſtehend mit dem Hermelinmantel und mit dem Scepter in der Rechten, um den Hals die Kette des Andreasordens geſchlungen, in der Linken einen Kranz. Den Sockel umgeben jene Männergeſtalten, die wie *Potjemkin*, *Rumjanzow*, *Suworow*, *Orlow* und *Tſchitſchagow* durch kriegeriſche Heldenthaten zu Land und zu Waſſer, oder wie *Derſchawin* und die Fürſtin *Daſchkow*

105) Siehe: Centralbl. d. Bauverw. 1895, S. 89 ff.

auf dem Gebiete der Kunſt und Wiſſenſchaft, oder wie endlich *Besborodko* und *Betzki* auf dem der Volkserziehung das Zeitalter *Katharina*'s verherrlicht haben. Das Denkmal iſt gut aufgebaut und zeigt in der Kompoſition franzöſiſche Grundzüge.

Ein anderes Denkmal der groſsen Kaiſerin mit dem männlich ſtarken Geiſte und der ungezügelten Unternehmungsluſt iſt das Denkmal *Katharina II.* in Odeſſa, ein Werk des Bildhauers *Popoff* und des Architekten *Dmitrienko;* es iſt zur Jahrhundertfeier der Begründung der Stadt durch die Kaiſerin, im Jahre 1900, enthüllt worden und 10,65 m hoch. Auf rundem Unterſockel erhebt ſich ein zweiter Rundſockel, vor welchem die Statuen der vier Mitarbeiter der Kaiſerin, *Potjemkin*'s, des Vizeadmirals *Riboſo,* des Grafen *Zouboff* und des Franzoſen *Volant,* ſich befinden. Das Denkmal wird überragt durch die aufrechte Statue der Kaiſerin. Die Gröſse der Figuren beträgt für die Kaiſerin 3,20 m und für die Begleitfiguren 2,30 m.

Dem Denkmal in Odeſſa ſchlieſst ſich ein *Katharina*-Denkmal in Wilna an, ein Denkmal zum Andenken an die Wiedervereinigung des weſtlichen mit dem übrigen Ruſsland, ein Denkmal der »Wiedererringung des Entfremdeten«. Im Anſchluſs hieran ſei ein Denkmal eines ruſſiſchen Weibes erwähnt, das zwar keine Kaiſerin war, aber im franzöſiſch-ruſſiſchen Kriege des Jahres 1812 eine merkwürdige Rolle ſpielte. Es iſt das Denkmal der *Nadjeſhda Andrejewna Durowa* in Jelabuga, die im Alter von 23 Jahren unter dem Namen *Sokolow* in ein Huſarenregiment eintrat, den Rang eines Offiziers bekleidete und im genannten Kriege hervorragende Thaten vollbrachte.

317. Denkmäler im Oſten.

Während auf dem Wege nach Weſten die ruſſiſche Denkmalkunſt mit den Schwierigkeiten der politiſchen Verhältniſſe zu kämpfen hat, in Polen die Enthüllung des Denkmales des gröſsten Nationaldichters *Mickiewicz* ebenſolche Enttäuſchungen hervorrief wie die Verherrlichung des »Unterdrückers« der Polen *Murawiew* durch ein Denkmal, und während die Errichtung eines Reiterdenkmales für den polniſchen Nationalhelden *Kosciuszko* durch *Marconi* in Krakau mit Argwohn verfolgt wurde, ein *Chopin*-Denkmal für Warſchau langem Widerſtand begegnete, ſcheint die Denkmalbewegung auf dem Wege nach Aſien eine fruchtbarere zu ſein. Unterwegs erinnern die 20 m hohe Pyramide mit Kreuz auf dem Bratsky-Kirchhof in Sſewaſtopol und das abgeſtumpfte Pyramidendenkmal von *Kaſarski* bei Sſewaſtopol an die ſchweren Opfer des Krimkrieges. Ueberall begegnet man z. B. auf dem Wege aus dem Groſsfürſtentum Moskau nach dem Zarentum Kaſan Spuren der geſchichtlichen und litterariſchen Entwickelung des Landes. In Koſtroma am oberen Lauf der Wolga erhebt ſich auf dem Suſanninplatz ſeit 1851 ein Denkmal des Bürgers *Iwan Suſannin*, der durch ſeine Selbſtaufopferung dem jungen *Michael Feodorowitſch*, dem letzten Sprösling der *Rurik*'s, das Leben rettete und damit den Beſtand der *Romanow*'ſchen Dynaſtie ſicherte. Das Denkmal zeigt eine Granitſäule mit der vergoldeten Bronzebüſte des *Michael Feodorowitſch*, an die Säule gelehnt die bronzene Geſtalt *Suſannin*'s. In Simbirsk befindet ſich vor dem Regierungsgebäude ein Denkmal des Geſchichtſchreibers *Karamſin*, der hier geboren wurde und welcher durch die Wärme und Anſchaulichkeit ſeiner Schilderungen und durch die Gewalt ſeiner Sprache ſein Volk für die Vergangenheit zu gewinnen wuſste. Das Denkmal beſteht aus der Büſte des Hiſtorikers, die ſich auf einem Sockel mit der Bronzefigur der Klio erhebt. In Kaſan erinnert ein Denkmal des Dichters *Derſchawin*, ein antikiſierendes Bronzeſtandbild auf dem Nikolausplatze, an die Periode *Katharina II.* und ihrer Feldherren, die der Dichter unermüdlich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

befang. An die Zeiten, da Kafan noch die Hauptftadt eines Tatarenreiches war, gemahnt die Schädelpyramide *Iwan*'s. Nach langer Belagerung gelang es *Iwan IV.*, das Zarentum Kafan zu erobern und feinem Lande einzuverleiben. An diefe Belagerung mit ihren Opfern erinnert die Pyramide mit vier Eingängen des Unterbaues, die von Säulen mit Giebelfeldern umrahmt find. Im Unterbau des Denkmales befinden fich eine Kirche und Gewölbe zur Aufbewahrung der Gebeine.

318. Denkmäler in Finnland.

Das im Jahre 1894 durch die finnifche Nation in Helfingfors errichtete Denkmal Kaifer *Alexander II.*, ein tüchtiges Werk des fchwedifch-finnifchen Bildhauers *Walter Runeberg*, eines Sohnes des Nationaldichters, wird man nicht ohne Zwang zum Bereiche der ruffifchen Denkmäler zählen dürfen; denn das feit dem Jahre 1809 mit Rufsland durch Perfonalunion verbundene Grofsherzogtum Finnland hat mit dem national-ruffifchen Reiche kaum mehr als diefen einen Umftand gemeinfam. Unter *Alexander II.* erlebte es feine glücklichften Zeiten. Sein Denkmal zeigt die aufrecht ftehende Bronzegeftalt des gefeierten Herrfchers auf einem hohen Sockel, den die allegorifchen Geftalten der Rechtspflege, der Wiffenfchaft, des Friedens und der Arbeit umgeben; die Hauptfigur etwas konventionell, die Begleitfiguren in fchöner Auffaffung. *Alexander II.* trat der Wiedergeburt der finnifchen Nationalität nicht entgegen; er fchonte die Eigenart des »Landes der taufend Seen«, foweit er irgend konnte; er liefs den nationalen Beftrebungen, die fo ftark waren, dafs felbft die auf das weftеuropäifche Revolutionsjahr von 1848 in Rufsland gefolgte ftarre Reaktion nicht vermochte fie aufzuhalten, ihren Lauf. Er dachte daran, dafs der finnifche Bauer nie die Leibeigenfchaft gekannt und dafs er fchon feit dem Jahre 1363 Anteil am fchwedifchen Reichstage hatte. Daher trat er den Kundgebungen bei, die zu beiden Seiten des Altars jener Dorfkirche angefchloffen find und in welchen alle Zaren feit *Alexander I.* die Rechte und Privilegien des Landes zu wahren und zu fchützen verfprachen. Die nationale Wiedergeburt Finnlands wurde hauptfächlich durch vier auserlefene Geifter gefördert: durch *Lönnrot*, den Schöpfer des finnifchen Nationalepos »Kalevala«, durch *Kaftrer*, den Schöpfer der Ethnographie Finnlands, durch *Runeberg*, den gröfsten Nationaldichter des Landes, und durch *Snellmann*, feinen hervorragendften Publiziften. Während *Lönnrot* die Finnländer mit ihrer Volkspoefie bekannt machte, weckte *Runeberg* mit feinen bezaubernden Liedern den fchlummernden Patriotismus feiner Landsleute. Aus feinen Werken, die faft jeder Bauer in Finnland auswendig kennt, fchöpfen die Finnländer die Kraft zu ihrem nationalen Zufammenfchlufs. Und *Snellmann* war der erfte finnländifche Publizift, welcher durch die von ihm gefchaffene Preffe die nationale Wiedergeburt des Volkes vorbereitete und mit herbeiführte. Aus der Dankbarkeit für nationales Verdienft entftand das 1885 in Helfingfors errichtete Denkmal *Runeberg*'s: eine ftehende Figur auf hohem Sockel, an diefen »die junge Kultur« gelehnt. Ihm reihte fich im Jahre 1902 das am 18. Oktober enthüllte Denkmal für *Elias Lönnrot* an, ein eigenartiges Werk des Bildhauers *Emil Wikftröm*. Geht das Denkmal für Runeberg in feiner Gefamtauffaffung noch auf die Ueberlieferung zurück, fo ift die Arbeit *Wikftröm*'s ganz vom modernen Geifte durchftrömt, welcher fich im letzten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts in Kunft und Dichtung geltend machte.

Wie die Gebiete des grofsen ruffifchen Reiches, welche als früher felbftändige Länder mit eigener Kultur feit langem fchon dem Volkstum Denkmäler fetzten, fo bequemte fich, wenn auch zögernd, auch das autokratifche Rufsland hierzu. Auf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem Suworowplatze in St. Petersburg erhebt ſich das Denkmal des volkstümlichen Feldherrn *Suworow*, eine von *Koslowski* modellierte Bronzeſtatue. Sie ſtellt den Feldherrn in römiſcher Tracht dar, mit der Rechten das Schwert ſchwingend und mit der Linken den Schild über die Kronen des Papſtes, Sardiniens und Neapels haltend; es iſt kein ſehr bedeutendes Werk. Frühe Werke ſind die durch einen Schüler *Thorwaldſen*'s, durch *Boris Iwanowitſch Orlowskij* (1793—1837), geſchaffenen Statuen der Feldmarſchälle *Goleniſchtſchew Kutuſow-Smolenski* und *Barclay de Tolly* in St. Petersburg. Ihnen reihen ſich an das *Puſchkin*-Denkmal in der Puſchkinskajaſtraſse in St. Petersburg, das Denkmal für *Alexander Sergejewitſch Puſchkin* in Zarskoje-Selo, das Denkmal des bedeutendſten ruſſiſchen Humoriſten *Nikolai Waſſiljevitſch Gogol* in Moskau, ferner das Denkmal des ruſſiſchen Fabeldichters *Krylow* in St. Petersburg, der für die Ruſſen ſo viel bedeutet wie *Gellert* für uns und *Lafontaine* für die Franzoſen, ein 1851 errichtetes Werk von *Clodt;* es zeigt den Dichter ſitzend, in einem Buche leſend; die Reliefs am Sockel enthalten Darſtellungen aus ſeinen beliebteſten Fabeln. In Poltawa wurde dem Dichter *Kotlarewski* ein Denkmal enthüllt, eine Dankbarkeitsbezeugung für die weſentlichen Verdienſte dieſes Dichters um die kleinruſſiſche Litteratur. Hier ſeien auch einige dekorative Denkmäler von *Clodt* angefügt. Auf der Anitſchowbrücke in St. Petersburg befinden ſich vier Gruppen von Pferdebändigern, welche *Clodt* modellierte, von welchen zwei Gruppen als Nachbildungen vor dem Königl. Schloſſe zu Berlin ſtehen. Die Gruppen ſind mit guter Bewegung modelliert.

Das Ergebnis der Denkmalbewegung in Rußland iſt hiernach, wenn unſere Darſtellung auch ſehr lückenhaft iſt, nicht reich. Kein Land in Europa ehrt ſeine großen Toten ſo wenig wie Rußland. Einen charakteriſtiſchen Fall bietet die Ehrung des bedeutendſten Meiſters nationalruſſiſcher Muſik, des 1857 in Berlin verſtorbenen *Michail Iwanowitſch Glinka*. Kein Tondichter Rußlands hat ſich ſo in die Seele ſeines Volkes geſungen, wie *Glinka* in ſeinen Opern »Das Leben für den Zaren« und »Pruſslan und Ludmilla«. Es gab in Rußland bisher nur in Smolensk, der Gouvernementsſtadt ſeines Geburtsortes Nowoſpaſſk, ein *Glinka*-Denkmal. Erſt im Jahre 1904, zur Feier ſeines hundertjährigen Geburtstages, ſollte dem ſchon 1856 geſtorbenen Komponiſten auch in St. Petersburg ein Denkmal nach dem Entwurfe des Bildhauers *Bach* errichtet werden. Auch dieſe Denkmalangelegenheit iſt ein Symptom des Kampfes der moskowitiſchen mit den weſteuropäiſchen Ideen, ein Kampf, der noch ungeſchwächt beſteht, ja vielleicht in unſeren Tagen ſchärfer iſt denn je. Dieſer Kampf des Weſtens mit dem Oſten kommt in der ruſſiſchen Denkmalkunſt allenthalben zum Durchbruch. Die Form iſt meiſtens weſtlich, die Geſinnung aber öſtlich. Der moskowitiſche Autokratismus hat bis heute eine Blüte der Denkmalkunſt in Rußland verhindert.

16. Kapitel.

Dänemark, Schweden und Norwegen.

319. Wechſelbeziehungen.

Ein breiter Strom gegenſeitigen Gedankenaustauſches, gegenſeitiger Kulturförderung von Volk zu Volk hat von jeher die Länder des Nordens von Europa mit dem Herzen desſelben, mit Deutſchland und Frankreich, verbunden. Aus

Deutſchland ſind den Dänen das Chriſtentum, die Wiſſenſchaften und Künſte, die Waren des Südens gekommen. Dänemark und Schweden waren feſte Stützen des deutſchen Proteſtantismus. Freilich war es Dänemark wegen ſeines geringen Umfanges und ſeiner verhältnismäſsig kleinen Einwohnerzahl weder im XVII., noch im XVIII. Jahrhundert, in der Zeit ſeiner höchſten Kulturblüte, gegeben, eine ſolche politiſche Rolle zu ſpielen wie etwa Schweden. Aber es war ſeinem nordiſchen Nebenbuhler voraus in der Pflege der Wiſſenſchaften und der Künſte. *Tycho de Brahe* zog Schüler aus Deutſchland und Frankreich an ſich heran; *Ludwig von Holberg* machte auf der däniſchen Schaubühne nach dem Vorbilde *Molière*'s Natur und Wirklichkeit wieder heimiſch; zwanzig Jahre verweilte *Klopſtock*, durch *Friedrich V.* berufen, in Kopenhagen, um hier ſeinen »Meſſias« zu vollenden. Wie um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts *Klopſtock*, ſo wurde in den Neunzigerjahren *Schiller* der gefeiertſte Name unter den Dänen. Die deutſch-däniſche Wahlverwandtſchaft ſchloſs ſich zur Zeit der Romantik noch enger zuſammen; *Adam Oehlenſchläger* wurde von der deutſchen wie von der däniſchen Muſe mit dem Lorbeer gekrönt, und der Märchendichter *Chriſtian Anderſen* nannte Deutſchland ſein zweites Vaterland. Zu gleicher Zeit wuchs der Ruf von *Bertel Thorwaldſen* unter uns empor; er ſchuf Denkmäler für München und Stuttgart. In dieſe Wechſelbeziehungen machte der Krieg von 1864 einen Riſs. Es entwickelte ſich der Traum einer Vereinigung der drei nordiſchen Reiche, ohne aber bei dem verſchiedenen Charakter der drei Völker zur Wirklichkeit zu werden. So hat jedes der drei Länder ſeine ſelbſtändige Kunſtentwickelung behalten.

320. Denkmäler *Chriſtian V.* und *Friedrich V.* in Kopenhagen.

Es iſt nun aber das Schickſal der modernen ſtatuariſchen Kunſt, daſs ihre Aufgaben in einem oft nur zufälligen oder äuſserlichen Verhältnis zum Leben und zur Kultur der Zeit ſtehen; die monumentale Seite der Porträtſtatuen namentlich iſt in ihrem Beſtehen den wechſelnden Strömungen der Zeit unterworfen. Was das Kaiſertum aufſtellt, reiſst die Revolution nieder; was eine Zeit vergiſst oder verkennt, holt erſt ein ſpäteres Geſchlecht wieder ein. Oft gehen die Gewalthaber, die ſich ſelbſt ihre Denkmäler ſetzen, der Vergeſſenheit entgegen. Es trennen ſich das perſönliche und das künſtleriſche Moment; das erſtere geht unter, das letztere bleibt beſtehen. Dies beweiſen deutlich zwei däniſche Bildwerke: die beiden Statuen von verdienſtloſen Regenten aus dem Hauſe Oldenburg in Kopenhagen. Sie ſtehen auf den beiden ſchönſten Plätzen der däniſchen Königsſtadt: *Chriſtian V.* auf dem Königs-Neumarkt, *Friedrich V.* auf der Amalienburg. Die beiden Statuen werden in der gewöhnlichen Sprache des Volkes und ſelbſt in den Kreiſen der Gebildeten nur nach den Pferden genannt, »das Pferd (‚Heſten') auf Königs-Neumarkt«, »das Pferd auf Amalienburg«. Neben dieſer Bezeichnung hat ſich bei der Statue *Friedrich V.* immerhin aber auch das künſtleriſche Verdienſt auf unſere Zeit gerettet. Das Werk des franzöſiſchen Künſtlers *Jacques François Joſèphe Saly* fordert heute noch die verdiente künſtleriſche Beachtung. Die dargeſtellte Perſon iſt vergeſſen; nur eine entfernte Porträtähnlichkeit erinnert an ſie. So hat das Denkmal mehr dekorativen als perſönlichen Charakter. Ohne jede Bedeutung aber iſt das Denkmal des *V. Chriſtian;* die Kritik, die das Volk durch die Benennung nach dem Pferde an ihm ausübt, iſt eine in perſönlicher und künſtleriſcher Beziehung berechtigte. Es erhebt ſich als überlebensgroſse Reiterſtatue aus vergoldetem Blei ſeit 1688 (*Chriſtian V.* ſtarb 1699), durch *Abraham Céſar Lamoureux* geſchaffen, vor dem Schloſſe Charlottenborg. Unter den Füſsen des Pferdes befindet ſich die alle-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gorifche Figur des Neides; die Ecken des Poftaments find belebt durch die Figuren der Grofsherzigkeit, des Ruhmes, der Weisheit und der Stärke.

Nach Kopenhagen wurde *Saly* aus Valenciennes auf Empfehlung *Bouchardon*'s verfchlagen. König *Chriftian VI.* war 1746 geftorben; das Volk atmete auf. Seine 16jährige Regierung war eine Periode der Herrfchaft des ftrengften Pietismus. Ihr folgte in der erften Zeit der Regierung *Friedrich V.* eine Periode eines anfcheinenden Aufffchwunges aller Verhältniffe und einer volksfreundlichen Regierung. Da tauchte der Gedanke auf, den König durch ein Reiterftandbild zu ehren. Jedoch nicht aus dem Volke, auch nicht vom König kam der Gedanke, fondern von einem ehrgeizigen Künftler. Ein Nürnberger Künftler, *Ulricus Tufcher*, hatte die Abficht, *Chriftian VI.* durch einen Triumphbogen zu verherrlichen, und als diefer ftarb, ohne dafs der Gedanke zur Ausführung gelangt war, wandte der Künftler feine Verehrung *Friedrich V.* zu und fchuf 1750 einen Entwurf, nach welchem das Reiterftandbild des Königs auf einem Felfen, von Springbrunnen mit Tritonen und Delphinen, fowie von allegorifchen Figuren umgeben, errichtet werden follte. Der Entwurf fand Beifall; aber fein Urheber ftarb. Und nun wurde 1753 *Saly* nach Kopenhagen berufen, um das Reiterdenkmal zu beginnen. Wieder ift bezeichnend, dafs das Geld weder das Volk noch der König gaben, fondern die Afiatifche Compagnie, eine Handelsgefellfchaft, deren Blüte durch das Monopol veranlafst war. 1764 erft wurde das grofse Modell für den Gufs fertig, nachdem ein kleines Modell mit Beibehaltung der *Tufcher*'fchen Springbrunnen und der allegorifchen Figuren der Koften halber verlaffen worden war.

Das Denkmal *Saly*'s fteht auf einem hohen Poftament aus grauem Marmor, an deffen Seitenflächen ovale Infchriftentafeln angebracht find. Der durchaus fchlichte Aufbau ift durch ein Konfolengefims abgefchloffen. Das ftarke Pferd geht im Schritt; der König ift als römifcher Imperator gekleidet. Er fitzt mit ruhiger Sicherheit auf dem Pferde und ftützt einen kurzen Kommandoftab auf den rechten Oberfchenkel. Einen ftolzen Blick wirft er »aus feinen grofsen, antik geformten Augen wie im Bewufstfein des höheren Urfprunges des Königtums. Ein leichtes Lächeln fpielt ihm um den Mund; er beugt den Kopf leife zurück, und um das Haupt bis zum Nacken herab liegt ihm der Lorbeerkranz als eine Beftätigung feiner Erhabenheit über feine Unterthanen in der irdifchen Welt.« Der leitende Gedanke des Künftlers war der Ausdruck des Herrfchertums; ihn brachte er in Pferd und Reiter zur Darftellung. »Die Weife, wie der König auf dem Pferde fitzt, feine Art, über die Menge hinauszufchauen, und vor allem feine majeftätifche Haltung find Elemente, die man in der ganzen Gefchichte der plaftifchen Kunft kaum weit übertroffen findet« *(Knudtzon)*. Trotzdem ift der Reiter nur eine dekorative Figur. Der Bildner bildete ihn fchöner, als er in Wirklichkeit war. *Friedrich V.* war klein von Wuchs; er bildete ihn der königlichen Haltung wegen mit langem Oberkörper; der Kopf follte über den des Pferdes beträchtlich hervorragen. Er ftellte ihn in römifcher Kaifertracht dar und legte ihm den Lorbeerkranz aufs Haupt. *Saly* verherrlichte den fo unbedeutenden Fürften zu einer bedeutenden Dekorationsfigur für die Amalienburg. Die bronzene Reiterftatue wurde 1768 enthüllt.

321. *Thorwaldfen.* War Dänemark für feine gröfseren Bildwerke im XVII. und XVIII. Jahrhundert der damals ganz Europa beherrfchenden franzöfifchen Kunftübung unterworfen, fo ging ihm mit *Albert Thorwaldfen (Bertel Thorvaldfen)* ein heimifcher Stern auf, der weithin leuchtete; der Künftler war am 19. November 1770 in

Kopenhagen geboren und ſtarb daſelbſt am 24. März 1844. *Thorwaldſen* gehört völlig der Antike. Seine Ausbildung fällt zwiſchen die Zeit, in welcher die Zeichnungen des »Rebells« *Carſtens* einen beſtimmenden Einfluſs auf ihn ausübten, und ſeine Rückkehr aus Italien 1819, als er ſeine Heimat »als der anerkannt gröſste und berühmteſte Bildhauer Europas« wiederſah. Sein weit verbreiteter Ruhm brachte es damals mit ſich, daſs bei allen gröſseren Denkmalfragen der damaligen Zeit zuerſt ſein Name in Betracht kam. »Nicht, daſs *Thorwaldſen* die Antike nachahmte, das thaten vor ihm ſehr viele Künſtler, ſondern daſs er ſich innerlich der Antike näherte, macht ſeine Bedeutung aus. Er beſaſs, darin an *Winckelmann* erinnernd, eine Art von unmittelbarem Ahnungsvermögen, die Geſetze der griechiſchen Kunſt zu erraten, lange, ehe er die Werke der letzteren in gröſserer Zahl kennen lernte. Den Statuen gab er die Ruhe wieder, im Gegenſatz zur wilden Beweglichkeit des Barockſtiles; aber auch die entgegengeſetzte Gefahr, ſich in ſüſsliche Weichlichkeit zu verlieren, vermied er.« Zu den Hauptarbeiten *Thorwaldſen*'s zählen das 1830 auf dem Univerſitätsplatze in Warſchau aufgeſtellte Bronzedenkmal des *Kopernikus*, die im gleichen Jahre enthüllte, aber durch den polniſchen Aufſtand wieder beſeitigte Reiterſtatue des Fürſten *Poniatowski* in Warſchau; ferner das Denkmal des Papſtes *Pius VII.*, 1830 in Marmor vollendet und in der Capella Clementina der Peterskirche aufgeſtellt. Für die Michaelskirche in München ſchuf er das Denkmal des Herzogs *Eugen von Leuchtenberg*, für den Wittelsbacher Platz der bayeriſchen Hauptſtadt die Reiterſtatue des Kurfürſten *Maximilian I.* von Bayern. Mainz beſchenkte er 1837 mit einer Statue *Gutenberg*'s, Stuttgart 1839 mit einer Statue *Schiller*'s. Eine Erzſtatue König *Chriſtian IV.* wurde im Dom zu Röskilde aufgeſtellt, eine andere des gleichen Königs in der Börſe in Kopenhagen. Die Denkmalkunſt war aber nicht die ſtärkſte Seite *Thorwaldſen*'s, da ſeinem antiken Empfinden das moderne Koſtüm der Porträtfiguren Schwierigkeiten bereitete. Ein den Künſtler ſelbſt darſtellendes Denkmal wurde 1875 in Reikjavik auf Island errichtet.

322. *Biſſen der Aeltere.*

Zu ſeinen bedeutendſten däniſchen Schülern zählen die Bildhauer *Freund* und *Biſſen*. Namentlich der letztere entfaltete eine ausgebreitete Thätigkeit in der däniſchen Denkmalkunſt, die nach ſeinem Tode ſein Sohn fortſetzte. Von *Biſſen* ſtammt das Bronzeſtandbild eines tapferen Landſoldaten in Fridericia, an den däniſchen Sieg über die belagernden Schleswig-Holſteiner am 6. Juli 1849 erinnernd; das Denkmal des däniſchen Aſtronomen *Tycho de Brahe* vor der Sternwarte in Kopenhagen; von ihm ſind ferner die Standbilder *Frederik VII.* in Odenſe auf Fünen und in Kjöge. Vor der Holmenskirche in Kopenhagen errichtete er das Standbild des Seehelden *Peter Tordenſkjold;* in Schloſs Kriſtiansborg ſteht ſeit 1873 die Reiterſtatue *Frederik VII.*, des Gründers der Verfaſſung, in Bronze; ſie iſt begleitet von den allegoriſchen Bronzefiguren der Stärke, Weisheit und Geſundheit nach dem Entwurf von *Thorwaldſen*, und der Gerechtigkeit von *Biſſen*. Ein Standbild König *Frederik VI.* dieſes Meiſters ziert den Park Frederiksberg-Have in Kopenhagen. Vor dem Nationaltheater in Kopenhagen ſteht von ihm das Standbild des däniſchen Tragödiendichters *Oehlenſchläger*.

323. *Biſſen jun., Stein* u. a.

Ein Sohn des *Thorwaldſen*-Schülers, *Wilhelm Biſſen jun.*, ſchuf 1890 das Marmorſtandbild des däniſchen Staatsmannes *K. Chr. Hall* vor dem ſüdöſtlichen Ausgang des Frederiksbergparkes in Kopenhagen, und ihm wurde auch das Reiterſtandbild des Biſchofs *Axel Hvide* von Seeland, des angeblichen Begründers von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kopenhagen (1167), für Kopenhagen übertragen. Das Modell ſtellt den Eroberer Rügens (1168) im Kettenhemd mit dem Streitkolben dar; an ſeinen geiſtlichen Stand erinnert nur ein Kreuz als Helmſchmuck.

Von *Karl Theob. Stein* (geb. 7. Febr. 1829 in Kopenhagen) ſtammen die Statuen des Schöpfers des däniſchen Luſtſpieles *Ludwig Holberg* vor dem Nationaltheater in Kopenhagen, das Denkmal des Admirals *Niels Juel* vor der Nationalbank dort u. ſ. w. An der Nordſeite des Roſenborggartens in Kopenhagen erhebt ſich ein Standbild des Märchendichters *H. C. Anderſen* von *Saabye*, auf dem Oerſtedspark ein Denkmal des Naturforſchers *Oerſted* von Jerichau. An die Freiheitsſäule (Friheds-ſtötten), an den 15 m hohen Obelisk, der 1778 von den Bauern zum Andenken an die Aufhebung der Leibeigenſchaft errichtet wurde und deſſen reliefgeſchmückten Sockel vier allegoriſche Marmorfiguren von *Wiedewelt* umgeben, ſchließt ſich das däniſche Nationaldenkmal an der Kjögebucht an, wo ein Marmorobelisk daran erinnert, daſs die Dänen hier 1677 unter *Niels Juel* einen groſsen Seeſieg über die Schweden erfochten und daſs hier am 4. Oktober 1710 der Norwege *Jvar Hvitfeldt* ſich mit dem Linienſchiff »Danebrog« in die Luft ſprengte und dadurch die däniſch-norwegiſche Flotte vor dem Untergang rettete. An *Hvitfeldt* erinnert auch die Siegesſäule auf der Langen Linie in Kopenhagen, und ein Marmordenkmal des Bildhauers *Dahlerup* an dieſer Stelle erhält das Andenken der am 2. April 1801 auf der Kopenhagener Reede gegen *Nelſon* gelieferten Seeſchlacht. Ein Nationaldenkmal zum Andenken an die beiden ſchleswigſchen Kriege auf dem Rathausplatz in Kopenhagen, ein Reiterſtandbild des Königs *Chriſtian IX.* für den von ihm durch Stadtrecht ausgezeichneten Hafenort Esbjerg in Weſtjütland, ein Standbild *Shakeſpeare*'s von *Louis Haſſelriis* gegenüber dem Schloſſe Kimborg, eine *Hamlet*-Statue von *Nielſine Pederſon* in Marienlyſt, Statuen des Malers *Wilh. Marſtrand* (1810—73 von *Walter Runeberg*, zuſammen mit der Statue des Bildhauers *Wilh. Biſſen* (Vater) vor dem Kopenhagener Muſeum errichtet, u. a. ſind däniſche Denkmäler der letzten Jahre. An die däniſchen Kämpfe des Jahres 1864 gegen die verbündeten Groſsmächte Preuſsen und Oeſterreich erinnern das Denkmal auf dem »Königshügel« (Kön-Si-Höi) bei den Dörfern Ober- und Niederſelk in Schleswig, auf welchem einſt Runenſteine ſchon von Kämpfen kündeten, die mehr als 800 Jahre zurückliegen, ſowie die beiden Denkmäler von Oeverſee, das eine, aus Felsgeſtein, den Oeſterreichern gewidmet, das andere ein durch die Dänen 1889 aus Bornholmer Granit ihren Helden errichteter Obelisk. Für den 1241 von ſeinen Angehörigen ermordeten groſsen isländiſchen Geſchichtſchreiber *Snorre Sturlaſon* errichtete der isländiſche Bildhauer *Einar Jonſſon* auf Island ein als Mauſoleum gedachtes Denkmal.

324. Schweden und Norwegen.

Es iſt eine verhältnismäſsig lebhafte Denkmalbewegung, welche Dänemark darbietet; die Bewegung nimmt ab, je mehr wir nach Norden, nach Schweden und Norwegen, vorſchreiten und je mehr das Land hier den reinen Naturzuſtand zeigt. Denkmäler im urſprünglichſten Sinne des Wortes waren hier vielleicht die Bautaſteine, vorgeſchichtliche rohe, ſchmale, hohe Denkſteine, mit welchen oft ſagenhafte Ueberlieferungen verbunden waren. Sie finden ſich ſehr zahlreich, z. B. in und um Upſala. Ein 8 m hoher Bautaſtein, *Jomfru Marias Synaal* (Jungfrau Marias Nähnadel), ſteht bei Kopervik am Haugeſund, nicht weit davon weitere fünf Bautaſteine, die »fünf thörichten Jungfrauen«. An dieſe urſprüngliche Denkmalform knüpfte man an, als man auf dem Haraldshaug, einem Erdhügel nördlich von der norwegiſchen Stadt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Haugefund, im Jahre 1872 zur tauſendjährigen Gedenkfeier von *Harald Haarfager*'s entſcheidendem Seeſieg, welcher ihm die Herrſchaft über das Land Norwegen gab, die »Haraldsſtötte« errichtete, einen 17 m hohen Obelisken aus rotem Granit auf viereckigem Sockel, umgeben von einer Anzahl 2,50 m hoher Steine, welche die Volksſtämme Norwegens verſinnbildlichen.

Nur wenige Städte in Schweden und Norwegen, nur etwa Stockholm und Chriſtiania, zeigen eine Denkmalentwickelung, wie ſie im ſüdlicheren Europa beobachtet werden kann. Zunächſt ſcheinen es franzöſiſche Einflüſſe geweſen zu ſein, die ſich auch hier geltend machten. Nach *L'Archevêque*'s Modell wurde auf dem Riddarhustorg in Stockholm 1773 das Standbild *Guſtav Waſa*'s errichtet, und 1796 folgte nach des gleichen Künſtlers 1777 geſchaffenem Modell auf dem Guſtav-Adolfstorg das Reiterſtandbild *Guſtav Adolf*'s mit den Bronzemedaillons von *Torſtenſon, Wrangel, Banér* und *Königsmark* am Sockel. Das Haupt der ſchwediſchen Bildhauerſchule jedoch iſt *Johan Tobias Sergel* (1740—1814), von welchem das Standbild *Guſtav III.* am Hafen von Stockholm, 1808 enthüllt, herrührt. Es iſt eine Widmung der Bürgerſchaft für den ritterlichen König zum Dank für den 30 m hohen Obelisken auf dem Schloſsberg, der an die Königstreue der Stockholmer Bürgerſchaft während der Wechſelfälle des finniſchen Krieges von 1788—90 erinnert. *Erik Guſtav Göthe* (1779—1838) modellierte das Standbild *Karl XIII.* im Königsgarten zu Stockholm; die ſchönen Löwen am Fuſse des Denkmales ſind von *Bengt Erland Fogelberg* (1786—1854), welcher in der ſchwediſchen Denkmalkunſt einen hohen Rang einnimmt. Nach *Fogelberg*'s Modell iſt das Standbild des *Jarl Birger* auf der Inſel Riddarholmen in Stockholm gegoſſen; von ihm ſtammt auch das Büſtendenkmal des Königs *Karl XIV. Johann* im Carolinapark zu Upſala; ein Reiterſtandbild desſelben Königs als Feldmarſchall lieſs *Oskar I.* durch *Fogelberg* in der Südſtadt von Stockholm errichten. Ein Standbild *Guſtav Adolf*'s, des Gründers von Gotenburg, ſchmückt nach *Fogelberg*'s Modell die Mitte des Guſtav-Adolfstorg zu Gotenburg. Der Künſtler liegt begraben auf dem Kirchhof von Gotenburg, wo ein Denkmal von *Molin* ſein Grab bezeichnet. *Johan Niklas Byſtröm* (1783—1848), ein Schüler *Sergel*'s, ſteht mit in der vorderſten Reihe der ſchwediſchen Denkmalkünſtler. Von ihm ſtammt die Bronzebüſte *K. M. Bellman*'s, des volkstümlichen ſchwediſchen Liederdichters, im Djurgard bei Stockholm. *Karl Guſtav Ovarnſtröm* (1810—67) ſchuf das Standbild *Tegner*'s in Lund, das Standbild des Chemikers *J. Berzelius* im Berzeliipark zu Stockholm, das Standbild *Engelbrecht*'s vor dem Stadthaus in Oerebro, 1865 enthüllt. Von *Frithjof Kjelberg* (1836—85) iſt 1885 ein Denkmal für *Karl v. Linné* im Humlegard zu Stockholm aufgeſtellt worden, ein Koloſſalbild des groſsen Botanikers, umgeben von den allegoriſchen Figuren der Botanik, Zoologie, Medizin und Mineralogie. In ſeine Zeit (1846) fällt auch die Errichtung der Statue *Karl XIV. Johann (Bernadotte)* in Norrköping von *Schwanthaler*. Auch *Johan Peter Molin* (1814—73) reicht noch in die jetzige Generation herein; von ihm iſt das Standbild *Karl XII.* in Stockholm.

Unter den heutigen Bildhauern Schwedens iſt *J. L. Börjeſon* vielleicht der bedeutendſte. In Malmö ſteht von ihm auf dem vornehmſten Platze der Stadt, auf dem Stortoget, das groſse Reiterſtandbild des Königs *Karl X.*, eines der beſten Denkmäler dieſer Art. In Stockholm zeichnet ſich ſein *Ericsſon*-Denkmal durch die kühne Eigenart der ſchief auf den Sockel geſtellten rieſigen Büſte aus. Für Gotenburg ſchuf er eine Reiterſtatue *Karl IX.*

Erwähnen wir aus Norwegen noch die gufseiferne Pyramide, welche das fchwedifche Heer 1860 dem Andenken *Karl XII.* bei Frederikshald errichtete, die Statue *Chriftian IV.* von *Jacobfen*, das Standbild des Rechtsgelehrten *A. M. Schweigaard* von *Middelthun*, das Reiterftandbild *Karl XIV. Johann (Bernadotte)*, 1875 nach *Brynjulf Bergslien*'s Modell gegoffen, fowie die Statuen von *Ibfen*, *Björnfon* und des Komikers *Johannes Burn* in Chriftiania; gedenken wir der Standbilder *Chriftie*'s und *Holberg*'s in Bergen, letzteres von *Börjefon*, des kleinen Bronzeftandbildes *Tordenfkjold*'s in Drontheim, des 1691 hier geborenen berühmten Admirals, und fchliefsen wir mit dem Denkmal für die Stifterin der Kalmarifchen Union, die Königin *Margareta* von Dänemark († 1412) in der fchwedifchen Provinz Schonen — fo ift der fkandinavifche Denkmalfchatz, foweit er eine über die Landesgrenzen hinausgehende Bedeutung erlangt hat, genannt, mit einer Ausnahme, mit Ausnahme des Denkmales für den Befreier Schwedens vom däniſchen Joch, *Guftav Ericfon Wafa* von *Zorn*, ein neueres Werk der fchwedifchen Bildnerkunft, welchem hohe Eigenfchaften nachgerühmt werden. Ein fchwedifcher Beurteiler, *Tor Hedberg* in Stockholm, befpricht das Modell und nach ihm die fertige Statue mit den folgenden Worten: »Was aus dem kleinen Werke mit eigentümlich ergreifender Macht fprach, das war die Stärke und Schwäche der Jugend: eine bebende, noch nicht gehärtete und geftählte Begeifterung, der Wille zur grofsen That, erwachend und weckend, aber noch nicht von der Laft der Unglücksjahre befreit, fich vor dem Sturme beugend, aber fich in elaftifcher Kraft wieder gegen ihn aufbäumend mit der Kraft des jungen Schöfslings, der zu einem grofsen mächtigen Baum heranwachfen wird. Die Jugend, die Jugend des Werkes wie des Mannes, des Volkes und feines künftigen Führers — die wollte der Künftler fchildern, und diefe erfte Eingebung hat er mit bewunderungswürdiger Liebe und Frifche während der Ausarbeitung des grofsen bedeutungsvollen Werkes ftets lebendig erhalten, fo dafs fie nun klarer, reiner und fchlichter denn zuvor aus der vollendeten Statue fpricht, die fich auf dem Hügel am Strande des Siljanfees erhebt. Aber diefe Auffaffung ift, wie es fcheint, nicht die populäre, und fie hat es der Allgemeinheit nicht leicht gemacht, fich das Werk des Künftlers anzueignen; denn das traditionelle hiftorifche Bild fchob fich dazwifchen. Das Bild *Guftav Wafa*'s, wie es in der Auffaffung des Volkes lebt, ift das Bild des gereiften entfchiedenen Mannes, des Landesvaters, des grofsen Zuchtmeifters, des Erziehers und Reichserbauers. Und diefes Bild des reifen Mannesalters hat man in der Phantafie zurückdatiert; man wollte es auch in dem fagenumfchimmerten Befreiungshelden verkörpert fehen. Man wollte in ihm in erfter Linie die Kraft, den felbftficheren Mut, die Siegesgewifsheit finden. Aber *Zorn*'s Werk ift eben dem jugendlichen Befreier gewidmet. Er hat die hingeriffene, fchmerzerfüllte Stunde der Einweihung gefchildert. Es ift ein Ruf aus tiefſter Not, ein Ruf hinaus in die Ungewifsheit, von Hoffnung und zugleich von Verzweiflung bebend — er weckt, und er mahnt, aber er fammelt noch nicht.

Die Sage erzählt, dafs *Guftav Ericfon* auch diesmal unverrichteter Dinge von den Dalekarliern fcheiden mufste, und dafs er, feine letzte Hoffnung fahren laffend, »Verzweiflung im Herzen«, weiter hinauf nach den öden Grenzlanden zog. Aber die Worte, die er gefprochen, waren doch nicht vergeblich gewefen — in den erregten Finnen wuchs fortan der Geift der Entfchloffenheit heran und reifte zur That. In diefer angftvollen Stunde der Entfcheidung hat *Zorn* feinen Helden gefehen, und mit folcher Innigkeit, folcher Tiefe hat er fich diefe Auffaffung zu eigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gemacht, dafs fein Werk — dies ift meine Ueberzeugung — ein ähnliches Schickfal erfahren wird. Seine künftlerifche Macht ift von jener Art, die durch die Zeiten wächft und reift. Das Denkmal erhebt fich auf der Stätte, die die Tradition als die hiftorifche bezeichnet. Am Ende des Marktfleckens, ein Stück von der Kirche, erhebt fich ganz nahe vom Strande ein begrünter Hügel, um deffen Fufs ein paar Wachholderfträuche ftehen. Auf dem Gipfel diefes Hügels liegt ein unbehauener Porphyrblock, und auf diefem erhebt fich das Denkmal. Das Antlitz hinaus zum Siljanfee gewandt, fteht *Guftav Ericfon* da und fpricht zum Volke. Er fpricht wohl fchon lange; er ahnt wohl, dafs er vergebens gefprochen; er fühlt, wie der Geift der Unfchlüffigkeit, der Widerfpenftigkeit rings um ihn anwächft, und er fammelt feine ganze Kraft zu einer letzten verzweiflungsvollen Befchwörung. Einen Augenblick vergifft er alles um fich; feine Augen fchliefsen fich halb, und fein Antlitz nimmt einen vifionären Ausdruck an. Die Leidenfchaft durchftrömt feine ganze Geftalt, die in einer nahezu krampfhaften Spannung erftarrt; die Hände krümmen fich konvulfivifch; er beugt den Körper etwas vornüber, während er den linken Fufs vorfchiebt, um dem Nordwind Widerftand zu leiften, der ihm feinen Frieskittel enge an den Leib weht. Er ift in diefem Augenblick nur eine Stimme, die fpricht, die Stimme des Vaterlandes, die die eigenen Kinder um Rettung aus tiefter Not anfleht. Diefe Leidenfchaft und Macht der Rede ift mit bewundernswerter Wahrheit und Schlichtheit gegeben und hat wohl kaum je einen fo die ganze Geftalt umfaffenden plaftifchen Ausdruck gefunden wie hier. Wir haben ja genug Statuen, die Reden halten — doch keine, die fo beredt ift wie diefe.« —

17. Kapitel.

Holland und Belgien.

325. Entwickelung der niederländifchen Kultur.

Eine merkwürdige Reihe von Gegenfätzen charakterifiert die beiden kleinen Länder, welche zufammen die Niederlande bilden. Kaum ein Land in Europa vereinigt auf fo engem Boden einen folchen Umfang von Gefchichte und Entwickelung. Hundertundfünfzig Jahre lang, feit dem Beginn des Befreiungskrieges gegen die Spanier bis zum Frieden von Utrecht, hat der an Volkszahl fo kleine niederdeutfche Stamm, welcher die Niederlande bewohnt, eine führende Rolle in der Weltpolitik gefpielt. Das XVI. und XVII. Jahrhundert find voll feines Ruhmes und feiner Seefahrten, feines Reichtumes und feiner Kunft. Seine gefchichtliche Perfönlichkeit als Nation, feine Verfaffung und feine Lebensweife, feine wirtfchaftliche Thätigkeit, feine Kunftwerke haben einen ftark hervortretenden bürgerlichen Charakterzug gegenüber der fpanifchen und franzöfifchen Ariftokratie, einen rauhen republikanifchen Freiheitsfinn gegenüber dem religiöfen und politifchen Defpotismus *Ludwig XIV.* und der fpanifchen Philippe.

Denn diefe dem Meere und den Stürmen abgewonnenen Marfchen, die nur durch unabläffige Arbeit und Wachfamkeit gefchützt und fruchtbar erhalten werden konnten, haben ein kräftiges, ausdauerndes, auf feine Unabhängigkeit und Eigenart ftolzes Volk erzeugt. Während des Mittelalters waren die vlämifchen Städte Brügge und Gent die Mittelpunkte eines weitverbreiteten Handels und einer blühenden In-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

duſtrie. Hier ſind die erſten Anfätze einer Fabrikthätigkeit, der Gewerkſchaften und des Proletariats zu finden. Aus dem Reichtum, den die Bürgerſchaft durch Arbeit und Handel erwirbt, erwachſen Trotz und Freiheitsdrang gegen die Fürſten und den Adel. Brügge und Gent ſind jahrhundertelang die Burgen bürgerlicher Unabhängigkeit.

326. Bildende Kunſt.

Auch die Kunſt empfängt von dem ſteigenden Wohlſtand einen mächtigen Aufſchwung. In dieſen vlämiſchen Städten iſt die Malerei zuerſt zu einer bildenden und erziehenden Macht, zu einem Faktor der Kultur für die Kirche wie für die Volksmaſſen geworden. Das gewaltige Altarbild der Brüder *van Eyck* in der St. Bavokirche zu Gent ſteht am Anfang der modernen Malerei noch heute als ein Werk von unerſchöpflicher Fülle und unvergänglicher Farbenpracht da. Die Kirchen füllen ſich mit Denkmälern aller Art und geben Zeugnis von einem ungeheuren Reichtum und einer unvergleichlichen, durch die Kunſt geadelten Prachtliebe. Die Plaſtik iſt der Malerei voraus. »Wenn wir aus mehreren in Tournay erhaltenen Grabbildern, die aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts herrühren, einen allgemeinen Schluſs ziehen dürfen, ſo beſtand hier eine Bildhauerſchule, welche lebendige Naturwahrheit mit Glück erſtrebte.« *(Anton Springer.)* Die Meſſing-Grabplatten des *Walter Coopman* (1387), *Martin de Viſch* (1452), des Gelehrten *Schelewaerts* (1483) und der Familie *Bave* (1555) im Querſchiff der Kathedrale von Brügge, dann die reich mit Email geſchmückte Meſſing-Grabplatte des *Joh. van Coudenberghe* († 1525) und des *Bernhard van den Hoeve* († 1527) im Chorumgang des gleichen Gotteshauſes, die gravierte und emaillierte Grabplatte des *Joſſe de Damhoudere* und ſeiner Gemahlin (1581—85) in der Liebfrauenkirche zu Brügge, die metallenen Grabplatten ſpaniſcher Familien in der St. Jakobskirche daſelbſt, Grabplatten in Breda, Nymwegen, Alkmaar u. ſ. w. ſind Zeugniſſe des durch Reichtum unabhängigen und kunſtliebenden Bürgertums. Dieſen Zeugniſſen bürgerlichen Kunſtfleiſses reihen ſich die ſpäteren reichen Werke des Adels an. Die Grabmäler des *Grafen Engelbert von Naſſau* und ſeiner Gemahlin in der groſsen Kirche zu Breda und das Denkmal des Erzbiſchofs *Wilhelm von Croy* in der Kapuzinerkirche zu Enghien ſind Blüten der Denkmalkunſt der niederländiſchen Renaiſſance. Der Marmorſarkophag *Jans III. von Merode* und ſeiner Frau in Gheel, die Biſchofsdenkmäler in der Kathedrale von Mecheln, das Denkmal des Herzogs *Johann II. von Brabant* († 1312) und ſeiner Gemahlin *Margareta von York* in der Kathedrale Ste.-Gudule in Brüſſel, und vor allem die Grabmäler *Karl des Kühnen von Burgund* († 1477) und ſeiner Tochter *Maria* in der Liebfrauenkirche zu Brügge, ſowie eine Reihe anderer Denkmäler dieſer Art geben Kunde von dem groſsen Reichtum, der damals in den Niederlanden zuſammenfloſs und der Prachtliebe, die ſich durch ihn entwickelte. Aber dieſe Kunſt und die Freiheitskämpfe, das üppige und behagliche Leben, das ſich in den Städten mit Sängerbünden und Geſellſchaften der Armbruſtſchützen, mit Jahrmärkten und feſtlichen Einzügen, mit Kirmeſſen und kirchlichen Feſten ſo breit und farbig entfaltete, werden in der Folgezeit durch die Entwickelung überſtrahlt, welche die nördlichen Provinzen der Niederlande in ihrem Kampfe gegen die Spanier nahmen.

Die Reformation hat der holländiſchen Nation das Rückgrat gegeben. Aus dem Gewirr einzelner Graffchaften, Stadtbezirke und Bistümer, die durch Krieg und Erbſchaft in die Hände eines Fürſten gefallen waren, aber alle ihre beſonderen Rechte und Privilegien, Stände und Magiſtrate bewahrt hatten, ſchuf ſie einen unabhängigen Staatenbund, der bald durch ſeine Feldherren und Staatsmänner zu einer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

führenden Rolle in Europa gelangte. Mit gröfserem Talent und Erfolg übernahmen die Oranier, ein Heldengeſchlecht von *Wilhelm dem Schweiger* bis zu *Wilhelm III.*, die Stelle als Vorkämpfer der Gewiſſensfreiheit und der bürgerlichen Unabhängigkeit. Das vorzügliche Reiterdenkmal, welches man 1845 *Willem dem Zwijger* im Haag errichtete, zeigt, daſs die weltgeſchichtliche Bedeutung der Oranier an die Namen der beiden Wilhelms anknüpft. Sie haben Europa vor der Univerſalmonarchie und vor der Ausſchlieſslichkeit der römiſch-katholiſchen Kirche bewahrt und der Freiheit des Denkens und Schreibens ein Aſyl bereitet. Ihr Beiſpiel und Vorbild erweckten im ſo nüchternen Phlegma der Holländer die heroiſche Ader. Haarlem und Leyden wurden durch die Ausdauer, mit der ſie den ſpaniſchen Heerhaufen widerſtanden und die bis dahin Unbeſiegten zum Rückzuge zwangen, weltberühmt.

327. Holländiſche Seehelden.

Ein Volk, das die ſchützenden Dämme und Deiche ſeines Landes durchſtach und ſeine Felder und Wohnungen lieber von den Fluten zerſtören laſſen wollte, als das fremde Joch zu dulden, ſchien unüberwindlich zu ſein. Dieſe kleine Nation war zur Beherrſcherin der Meere geworden. Wiederholt fiel den Holländern die ſpaniſche Silberflotte zur Beute; wiederholt fegten ſie bis zu *Cromwell*'s Protektorat den Kanal von engliſchen Schiffen rein. Ihre Auswanderer, Kaufleute und Ackerbauer, gingen nach den Sundainſeln, nach Südafrika, zu den Ufern des Hudſon: New York iſt urſprünglich eine holländiſche Niederlaſſung und hatte noch, wie uns *Waſhington Irving* erzählt, im Anfang des XVIII. Jahrhunderts einen ſtarken Stich in das Holländiſche. Welches Land, das zur See erreichbar war, gab es, das mit Holland keine Verbindungen hatte? Welchen Hafen, in dem die niederländiſche Flagge nicht wehte? Welches Meer, das nicht Schiffe holländiſcher Kauffahrer trug? Und wie die Handelsſchiffe, haben auch die holländiſchen Kriegsſchiffe alle Meere durchkreuzt. An den entlegenſten Geſtaden haben die holländiſchen Admirale gekämpft und geſiegt. *Heemskerk* ſtarb den Heldentod bei Gibraltar; *Piet Hein* fiel im Streit mit Dünkirchen, *van Galen* bei Livorno. Der Sieg im Sont koſtete Holland ſeine Admirale *Pieter Florisz* und *Witte de With*. Sieben Söhne des Geſchlechtes *Evertſen* gaben ihr Leben fürs Vaterland dahin. *Tromp* blieb zu Ter Heide, *van Gent* zu Solebay, *Kortenaer* und *Waſſenaer* zu Loweſtoff, *de Vries* zu Schooneveld, *de Liefde* zu Kijkduin. Angeſichts des Aetna ſtarb *Michiel Adriaanszoon de Ruyter*. Wahrlich eine ruhmreiche Vergangenheit!

Holland hatte aber auch die Künſtler, welche die Thaten ſeiner Helden mit dem Pinſel, der Feder und dem Zeichenſtift verewigten. Die *Rembrandt*, *H ls*, *van der Helſt*, *Lievens*, *Maes* und *Hoogſtraten* ſchufen unübertreffliche Bildniſſe der Männer, die für die Freiheit und Gröfse ihres Vaterlandes ihr Leben lieſsen. Andere Künſtler, wie *Vroom*, *de Vlieger*, *Porcellis*, *Willaerts*, *Bakhuyſen*, die *van de Velde*, machten die Darſtellung der Heldenthaten zum Gegenſtand ihrer Gemälde

Eine groſse Reihe von Admiralsporträts, wie ſie kein zweites Volk ſonſt beſitzt, und von Hafenanſichten ging aus den geſchickten Händen der Kupferſtecher hervor. Blätter von *de Paſſe*, *Goltius*, *Viſcher*, *de Gheyn*, *Hondius*, *Blooteling*, *Houbraken* u. a. verkünden den Ruhm der holländiſchen Seemacht.

Es haben die Seehelden und ihre Thaten auch die Medaillierkunſt beſchäftigt. Eine groſse Zahl der ſchönſten Denkmünzen verdankt ihren Urſprung der Bewunderung der niederländiſchen Seemänner und ihrer hervorragenden Waffenthaten. Und hinter dieſen Ehrungen blieben die Denkmäler nicht zurück. Die gotiſche Oude

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kerk in Amſterdam beſitzt die Denkmäler der Admirale *Jakob van Heemskerk* († 1607), *van der Zaan* († 1669), *Sweers* († 1673), *Cornelis Jansz* († 1633); in der Nieuwen Kerk zu Amſterdam ſteht an Stelle des Altares das groſse Denkmal des gröſsten holländiſchen Seehelden, des Admirals *Michiel Adriaanszoon de Ruyter*, ein Werk des *R. Verhulſt*.

Handel, Krieg und Staatskunſt nicht allein zeichneten die Holländer des XVII. Jahrhunderts aus: einen länger dauernden Triumph haben ſich ihre Maler, in geringerem Umfange ihre Bildhauer erworben. In *Rembrandt* verkörpert ſich das holländiſche Weſen ſo bedeutſam und original, wie das italieniſche in *Raffael*. Neben den beiden Oraniern iſt er der charakteriſtiſche Ausdruck des Holländertums, in ſeinem Leben, ſeinen Neigungen, ſeinen Werken. Die Kunſt blieb in innigerer Weiſe als im damaligen Frankreich und Spanien im Zuſammenhang mit dem Volke. Die Verſammlungen der Zunftmeiſter, die Aufzüge der Schützen, die Feſtmahle der Bürger, eine Anatomie, das Innere des Hauſes, das Zechgelage in der Schenke ſind ihre Gegenſtände, nicht Staatsaktionen mit allegoriſchen Figuren und mythologiſche Szenen. Wie bei den Romanen alles auf Geiſtlich, Akademiſch und Höfiſch, iſt hier alles auf Bürgerlich und Volkstümlich geſtimmt. Dieſem Sinne und dieſer Richtung in der Kunſt entſpricht der moraliſche und intellektuelle Charakter der damals in Holland herrſchenden Klaſſen. Unangefochten von der bürgerlichen Gewalt konnte hier *Spinoza* ſeinen theologiſch-politiſchen Traktat veröffentlichen und *Peter Bayle* ſeine Zeitſchriften herausgeben. In Holland gab es weder Pranger noch Folter und Scheiterhaufen für Freidenker und Republikaner.

328. Holland im XVIII Jahrhundert.

Im XVIII. Jahrhundert war das holländiſche Volk nicht mehr im ſtande, ſeine politiſche und geiſtige Stellung in Europa aufrecht zu erhalten. Es wurde von England als Vormacht der Freiheit abgelöſt. Die gröſsere Volkszahl, das feſtere Staatsgefüge, die ſtärkere Energie der Briten traten in ihr natürliches Recht. Aus dem oraniſchen Geſchlecht waren der Heldenſinn der Vorfahren und die unbezwingliche, auf ein Ziel gerichtete Willenskraft gewichen. Während die Volksmaſſen oraniſch geſinnt und einer Verſtärkung der Macht des Statthalters geneigt waren, verknöcherte das Patriziertum der Städte zu einer halsſtarrigen und dünkelhaften Oligarchie, die, um unbeſchränkt herrſchen zu können, am liebſten die Oranier aus dem Lande getrieben hätte. Dieſe Gegenſätze hatten Holland um ſein Anſehen nach auſsen, um Sicherheit und Feſtigkeit im Inneren gebracht. Unter dem erſten Anſturm der Revolution brach der Staatenbund der ſieben Provinzen zuſammen, der 80 Jahre lang der ſpaniſchen Weltmacht erfolgreichen Widerſtand geleiſtet hatte, und Holland blieb bis 1814 bald ein Anhängſel, bald eine Provinz Frankreichs. Die geiſtige und künſtleriſche Abhängigkeit von Frankreich hat es heute noch nicht völlig abgeſchüttelt. Seitdem führt, wie Belgien, ſo auch Holland ein beſcheidenes Daſein.

329 Entwickelung Belgiens.

Schon früh hatte ſich eine geſonderte Entwickelung der belgiſchen Provinzen gezeigt. Durch das raſche Anwachſen ihres Gewerbfleiſses und ihres Handels waren dieſe im XIV. und XV. Jahrhundert gleichfalls zu einer hohen Blüte des Wohlſtandes, der Kunſt, der politiſchen Freiheit gekommen. Weithin waren Gent und Brügge wegen ihres Reichtumes berühmt und wegen ihrer mutigen Bürgerſchaft gefürchtet. Selbſt die mächtigen burgundiſchen Herzoge *Philipp der Gute* und *Karl der Kühne*, denen es gelang, die ſüdlichen und die nördlichen Provinzen der Niederlande zu einem Staate zu vereinigen, lagen mit den groſsen Städten beſtändig in Hader und Streit. Sie ganz zu vernichten, waren ſie nicht ſtark genug und auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu klug, weil diese Mittelpunkte der Industrie und des Handels für sie selbst eine Quelle des Reichtumes und des Ansehens und die Grundlage ihrer europäischen Stellung bildeten. Hatten sie darum heute harte Strafen verhängt, begnadeten sie morgen mit Rechten und Privilegien. Dann fielen die Provinzen durch Heirat an die österreichischen Habsburger und wurden wieder durch Heirat mit Spanien verbunden. *Karl V.* und *Philipp II.* beherrschten nacheinander Spanien und die noch ungeteilten Niederlande. Im grossen Kampf der Reformation im XVI. Jahrhundert, in den Bilderstürmern, welche die Kirchen, Klöster und Kapellen verwüsteten, im Bunde der Geusen brach der eingeborene revolutionäre Drang der Massen aus, der sich in der Gegenwart so oft durch die Strikes, die Arbeiterunruhen in dem Aufruhr gegen das klerikale Wahlgesetz Luft machte. Die Reformation verschärfte den Gegensatz zwischen dem Norden und dem Süden, zwischen den niederdeutsch sprechenden Holländern und den französisch redenden Wallonen. In Antwerpen stand das Denkmal des Herzogs von *Alba*, eine bewaffnete Reiterstatue, zu deren Füsen sich ein zweiköpfiges Ungeheuer mit sechs Armen befand. Die Statue wurde 1576 zertrümmert. In Rotterdam dagegen besass *Erasmus* sein Denkmal, das bis 1540 aus Holz war, 1557 in Stein und 1622 in Bronze übersetzt wurde. So spiegeln sich die Gegensätze auch im Denkmalwesen wieder. In Gand stand ein Denkmal *Karl V.*, eine Statue auf einer Säule; es hat nicht das Interesse des Volkes gefunden.

Während des XVII. und XVIII. Jahrhunderts sind die belgischen Provinzen das Schlachtfeld zwischen Frankreich und den spanisch-österreichischen Habsburgern gewesen. So eifrig die Franzosen nach der Eroberung dieser Provinzen strebten, so eifrig bemühten sich Spanien und Oesterreich, sie zu behaupten, unterstützt von den Holländern und den Engländern. Eine selbständige Rolle aber spielten die belgischen Provinzen nicht mehr; sie hatten ihre historische Stellung verloren und waren zu einem Anhängsel erst Spaniens und dann, nach dem Utrechter Frieden, Oesterreichs herabgesunken. Ihr Wohlstand konnte sich nicht mehr mit dem Aufschwung Hollands messen; Amsterdam hatte Antwerpen bald im Handel, in der Kunst, im Buchdruck überflügelt. Während die holländischen Zeitungen und Pressen zu einer Waffe des freien Geistes und zu einer politischen Macht sich entwickelten, versank die Bevölkerung Belgiens in Unthätigkeit und Bigotterie. Das Vorbild Spaniens wirkte verhängnisvoll auf diese Provinzen zurück. Eine gewisse demokratische Freiheit und Gemeindeunabhängigkeit blieb infolge der alten Privilegien in den Städten bestehen; aber sie hatte keinen politischen Inhalt mehr. Die wirkliche Gewalt lag in den Händen der Geistlichkeit, des Adels und der patrizischen Familien. Kirche, Adel, Bürger und Volk waren einig in der Abwehr der Toleranz, der Aufklärung und des wirtschaftlichen Fortschrittes.

Nach der Schlacht von Fleurus wurde Belgien durch *Danton* und die Jakobiner ausgeplündert und mit der französischen Republik vereinigt. An die darauffolgenden Napoleonischen Kriege erinnert der Hügel mit dem Löwen von Waterloo. Die alten Privilegien und städtischen Rechte zerfielen. Der Wiener Kongress versuchte, die südlichen und nördlichen Provinzen der Niederlande wieder zu einem Königreich zu vereinigen. Aber die Herrschaft der protestantischen Oranier war den belgischen Klerikalen verhasst und unerträglich, und sie begannen vom Tage der staatlichen Vereinigung Belgiens mit Holland den Aufstand und die Losreisung vorzubereiten. Mit den Klerikalen verbanden sich die Anhänger Frankreichs in den Städten und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die demagogiſch bearbeiteten Volksmaſſen; 1830 gewannen ſie einen vollſtändigen Sieg. Die Furcht vor einem Uebergriff Frankreichs führte die Einmiſchung Europas herbei und Belgien wurde zu einem unabhängigen Staate erhoben. *Leopold I.* war der erſte Herrſcher; er ſtarb 1865. Er verſtand es, abwechſelnd mit den Klerikalen und den Liberalen zu regieren. Aber in der Tiefe dieſes äuſserlich ſo wohlgeordneten Muſterſtaates und der wirtſchaftlichen Wohlhabenheit entwickelte ſich immer ſtärker und bedrohlicher das Proletariat. An die Zeit dieſer Unabhängigkeitskämpfe Belgiens erinnern eine Reihe von Denkmälern, ſo das Märtyrerdenkmal in Brüſſel, zum Gedächtnis der 1830 im Kampf gegen die Holländer gefallenen Revolutionsmänner, 1838 von *W. Geefs* ausgeführt. Ferner das Marmordenkmal des *Grafen Friedrich von Mérode*, der 1830 bei Berchem gegen die Holländer fiel, in der Kathedrale von Brüſſel, ſowie das Denkmal für *Mérode* auf der Place des Martyrs in Brüſſel, ein Werk des Bildhauers *Paul Dubois* und des Architekten *van de Velde*. An die 1831 gegebene Verfaſſung erinnert die Kongreſsſäule in Brüſſel.

330. Belgien als Induſtrieſtaat.

Seit 30 Jahren iſt in Belgien zwiſchen den beiden Mühlſteinen des Klerikalismus und der internationalen Sozialdemokratie, die ſich Belgien und Spanien zum Verſuchsfelde ausgewählt hat, das liberale Bürgertum zerrieben worden. Ein Induſtrieſtaat ohnegleichen, ein Land mit reichſten Bodenſchätzen iſt Belgien zu einem Vorbilde der organiſierten Arbeit geworden. Der koloſſale Löwe der Thalſperre der Gileppe bei Verviers kann vielleicht als Symbol dieſer Induſtrialiſierung des Landes gelten. Iſt es ein Wunder, daſs in einer ſolchen politiſchen Atmoſphäre eine Künſtlernatur wie *Conſtantin Meunier* ſich entwickelte, und kann es überraſchen, daſs ſein vornehmſtes und bedeutſamſtes Werk, das Werk, mit welchem *Meunier* ſeine Lebensarbeit zuſammenzufaſſen und zu krönen gedachte, ein »Denkmal der Arbeit« iſt? Freilich nicht das erſte; denn ihm ging ein perſönliches Denkmal der Arbeit, das Denkmal *John Cockerill's* auf der Place du Luxembourg in Brüſſel, ein 1872 errichtetes Werk von *A. Cattier*, voraus; den hohen Blauſteinſockel mit dem Standbilde *Cockerill's* umgeben vier Geſtalten von Hüttenarbeitern.

331. *Meunier.*

Das Denkmal *Meunier's* erhebt ſich in quadratiſchem Aufbau auf einem groſsen Stufenbau. Auf der zweiten Stufe der Vorderſeite ſteht die Gruppe der Mutterſchaft: eine ſitzende Frau ſäugt ein Kind und hält mit dem rechten Arm einen älteren Knaben zärtlich umfaſst. Die vier Denkmalſeiten werden ausgefüllt von vier gewaltigen Hochreliefs, welche die Arbeit in und mit den vier Elementen, Luft, Feuer, Erde und Waſſer, ſymboliſieren. Die beiden erſten ſtellen die Ernte im wogenden Kornfeld und die Induſtrie dar, während die beiden anderen die Arbeit in den Minen und im Hafen veranſchaulichen. In den vier Ecken zwiſchen den Hochreliefs ſind Gruppen und Geſtalten von Arbeitern gedacht. Ueber dem Ganzen erhebt ſich die gewaltige Geſtalt eines jugendlichen Säemannes, der, langſam vorwärtsſchreitend, mit ruhiger Sicherheit die Saat für die zukünftige Ernte ausſtreut. Es wäre unrichtig, zu ſagen, daſs *Meunier* bei ſeiner Verherrlichung der Arbeit von ſozialiſtiſcher Auffaſſung oder Motiven geleitet wird. *Meunier* will den Segen der Arbeit preiſen und zeigt die Arbeit der niederen Klaſſen in der Gegenwart, wie ſie iſt, mit ihren Entbehrungen, ihrer Not und Entſagung und ihren Gefahren, die Arbeit, welche der Preis für die Wunder der Induſtrie der Neuzeit iſt. Es darf ohne Uebertreibung ausgeſprochen werden, daſs die Geſtalten des Säemannes und des ſitzenden Schmiedes dem Beſten, was moderne Skulptur geſchaffen hat, an die Seite zu ſtellen ſind.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ueber einzelne Teile des Denkmales hat ſich der Künſtler ſelbſt ausgeſprochen. Das von ihm »*L'Oeuvre de l'Induſtrie*« genannte Relief z. B. iſt ein Vorgang in der Glashütte. Acht nervige, halbnackte Männer ſind mit der gefahrvollen Arbeit beſchäftigt, einen geborſtenen, mit geſchmolzenem Glas gefüllten Thontiegel aus dem glühenden Schmelzofen zu ziehen und auf einen eiſernen Wagen zu laden, um ihn davonzurollen. »*Le ſujet de mon grand hautrelief »l'Induſtrie« — c'eſt une ſcène qui ſe paſſe dans une verrerie. Le verre eſt en fuſion dans de grand creuſets en terre réfractaire et ſoumis à l'action d'un feu intenſe dans un four. Or il arrive dans un temps plus ou moins, qu'une fente ſe produit dans ce creuſet, et alors le verre liquide ſe répand dans le foyer, et il faut ſans tarder remplacer ce creuſet. Une équipe d'hommes ſpéciaux vient alors, et à l'aide d'un charriot de fer amène ce creuſet incandescent ſur le charriot. C'eſt une opération délicate étant donné le poids de ce creuſet rougi à blanc. C'eſt une mêlée et un mouvement du diable qui dure quelques minutes et que j'ai tâché de rendre.*« Es iſt der entſcheidende Augenblick im heiſsen Handgemenge der Arbeit mit der verheerenden Naturkraft.

Von der Gruppe, die das Ganze krönen ſoll, und vier überlebensgroſsen, für die Ecken des reliefgeſchmückten Unterteiles beſtimmten Arbeitergeſtalten ſchreibt der Künſtler folgendes: »*Quant au groupe principal, qui doit ſurmonter mon monument du travail, il a ſubi pluſieurs transformations. Étant toujours à la recherche d'une grande ligne décorative je penſe l'avoir arrêté et trouvé depuis quelques jours. Le ſujet en eſt la paix et la fécondité, repréſenté dorénavant par une figure d'homme, qui, dans un geſte large, répand la ſemence ſur la terre pour la féconder. Puis deux figures, une forte femme, fille de la terre, tenant contre ſon ſein l'enfant. Puis une autre figure d'homme récoltant les fruits de la terre. Je ne ſuis pas encore arrêté au ſujet des figures à placer ſur les angles du grand piédeſtal décoré des hautreliefs. Je crains que cela ne devienne trop vaſte. Ils ſeraient empruntés naturellement aux divers métiers, marteleur, débardeur, payſan, mineur, types que je poſſède . . .*«[106]).

Das Denkmal wird nicht im Freien aufgeſtellt, wie *Meunier* es wünſchte. Die Regierung fürchtete, es könne in der Avenue nach Tervueren, wo ſein Standort ausgewählt war, Arbeiterunruhen veranlaſſen, ſo daſs man beſchloſs, es in ſeine Teile zu zerlegen und dieſe in einem *Meunier*-Saale des Modernen Muſeums in Brüſſel 1905 aufzuſtellen.

Kann es bei dem Charakter dieſer politiſchen Stimmung überraſchen, daſs *Meunier* mit Begeiſterung ſich dem *Zola*-Denkmal zuwandte, daſs *Vanderſtappen* ein Denkmal des Altruismus plant? Der Denkmalentwurf für *Zola* ſtellt den Dichter auf einem Sockel dar, mit geballten Fäuſten, aber herunterhängenden Armen auf ſein Ziel losſchreitend. An drei Seiten des Sockels ſind ſeine drei letzten Werke perſonifiziert. »*La Fécondité*« wird durch *Meunier*'s bekannte Gruppe der »Mutterſchaft« verſinnbildlicht, »*Le Travail*« durch einen Bergarbeiter, »*La Vérité*« durch eine nackte, aufrechtſtehende Geſtalt mit ſeitwärts ausgeſtreckten Händen; ſie ſteht vorn am Sockel. Mit einem groſs angelegten Denkmalentwurf iſt *Charles Vanderſtappen* ſeit manchem Jahre beſchäftigt. Der Bildhauer will der »*Infinie Bonté*«, den altruiſtiſchen, den ſozialen Trieben in der heutigen Menſchheit ein aus vielen Gruppen beſtehendes, wirkungsvoll gegliedertes Monument errichten. *Vanderſtappen* faſst dieſe Arbeit als ſein künſtleriſches Teſtament auf. Der Platz, an dem

332. *Vanderſtappen.*

106) Nach: Treu, G. Conſtantin Meunier. Pan 1897. S. 128.

er es am liebſten aufgeſtellt ſähe, wäre der Eingang des Bois de la Cambre in Brüſſel.

Vanderſtappen und *Meunier* ſind charakteriſtiſche Vertreter der modernſten belgiſchen Bildhauerkunſt. In keinem anderen Lande haben die Bildhauer ſo rückſichtslos mit den Ueberlieferungen der griechiſch-römiſchen Plaſtik gebrochen wie in Belgien. Auch die letzte Erinnerung an den Schönheitskanon der Alten iſt verſchwunden; in jedem Zuge haben ſie die Wendung mitgemacht, welche die Malerei der modernen Realiſten ſeit zwei bis drei Jahrzehnten eingeſchlagen hat. Die gleiche rückſichtsloſe Wahrheit in der Darſtellung der ſchlichteſten Typen des alltäglichen Volkslebens, welche die Maler des franzöſiſchen Bauernbildes in ihren Werken anſtreben, finden wir in den Schöpfungen der belgiſchen Plaſtik wieder. In allen anderen Ländern, vor allem in Frankreich, hatte die Begeiſterung für die Meiſterwerke der alten Griechen durch das langjährige akademiſche Studium zu feſte Wurzeln geſchlagen, und bei jeder Aufgabe der Idealplaſtik ſuchten die Künſtler immer von neuem an den Stil der Griechen anzuknüpfen.

Als die neue Wendung ſich zum erſten Male zeigte, glaubten ängſtliche Gemüter, daſs damit eine Verrohung der modernen Plaſtik einreiſsen würde. Doch dieſe Befürchtung traf nicht überall zu. Das harmoniſche Ebenmaſs der Formen, der ſchöne Fluſs der Linien, an welchen uns die Nachahmer des griechiſchen Stils gewöhnt hatten, gingen im griechiſchen Sinne dieſer Künſtler verloren; dafür gelang es jedoch, in den Geſtalten des wirklichen Lebens neue, bemerkenswerte Schönheitsideale zu erreichen. Die modernen Künſtler blieben nicht dabei ſtehen, die Trivialität des Lebens zu geben, ſondern ſie ſchufen ernſte Charakterbilder, ja ſelbſt Geſtalten von erhabenem und heroiſchem Ausdruck.

Dies hat vor allem *Conſtantin Meunier* gezeigt. In ſeinen Werken lebt das Leben, die Wahrheit unſerer Tage. Die Kunſt erſchloſs ſich ihm, als er in die rauchgeſchwärzten Bergwerksreviere Belgiens kam, die fortan ſeine künſtleriſche Domäne werden ſollten. Von nun an gehörte ſein Leben der Aufgabe, das harte, entbehrungsreiche und gefahrvolle Daſein der Bergarbeiter, der Glasbläſer, Fiſcher und Laſtträger in monumentalen, weithinredenden Denkmälern feſtzuhalten und zu adeln. *Meunier* zeigt den Menſchen den feindlichen Elementen gegenüber; er verkörpert ihn in ruhiger, ſicherer Haltung, als Herrn der Natur; er meiſselt ihn als den Stumpfgewordenen, den das ewige Einerlei harter Fron abtötete; er zeigt uns den unedlen Typ der Weiber. Aber alles dies wächſt unter ſeinen Händen heroiſch empor; wir werden durchſchauert von den Tragödien der Proletarier; der »Gerichtete« *Meunier*'s iſt der Chriſtus der Straſse. *Meunier* entdeckte und zeigte, wie ein Beurteiler ſich ausdrückt, den groſsen Rhythmus innerhalb der Gewohnheiten unſeres Lebens; er kündete die Lehre vom Adel der Arbeit, die Lehre von der brüderlichen Hilfe und der Zuſammengehörigkeit aller, die ein Menſchenantlitz tragen. »Wenn die Zeit der Verſöhnung und des alle durchdringenden Mitleids kommt, wird man mit Ehrfurcht den Namen *Conſtantin Meunier* nennen.«

333. *Lambeaux.*

Mit *Meunier* und *Vanderſtappen* zuſammen bildet der Brüſſeler Bildhauer *Jef Lambeaux* das leuchtende Dreigeſtirn der modernen belgiſchen Plaſtik. Wie ſie, ſo ſchuf auch *Lambeaux* ſein ideales Denkmal; ſämtliche gehen wohl im Gedanken auf das Pariſer Totendenkmal *Bartholomé*'s zurück. *Lambeaux* nennt ſein Werk »Die menſchlichen Leidenſchaften« oder »Das Golgatha der Menſchlichkeit«. »Auf die Figur des Gekreuzigten brauſt die Bewegung der entfeſſelten Leidenſchaften zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

er ragt über sie empor wie ein Leuchtturm über ein wogendes Meer. Auch er war ein Leidenschaftlicher; aber es war eine innere Leidenschaft, die ihn verzehrte, ein glühender Propheten- und Erlösermut, der ihn an das Kreuz gebracht hat. Wie eine Vision der tiefen Ruhe taucht neben ihm ein langbärtiger Patriarchenkopf auf, den drei friedlich-schöne Frauenköpfe wie eine Engelsglorie umgeben. Aber wie um mit aller Härte darzulegen, dass der von den Leidenschaften beherrschten Menschheit der Himmel verwehrt sei, wird dicht unter dem Barte des heiligen Patriarchen der gekrümmte Rücken eines Vertriebenen sichtbar, der mit seinem Weibe von der Seligkeit des Paradieses ausgestossen ist. Denkt man an Adam und Eva, so kommt bei der Figur eines zu ihren Füssen aufgerichteten Mannes, der wie in verzweiflungsvoller Scham den Arm über sein Haupt krümmt, der Brudermörder Kain in Erinnerung. Und nochmals denkt man an Kain, wenn man auf der anderen Fussseite des Gekreuzigten einen Mann in blinder Mordgier über einen zu Boden geworfenen Jüngling herstürzen sieht, der sich vergeblich zu schützen sucht. An Kain mag man denken; aber gewiss ist in diesem Streiterpaar die Wildheit und Roheit jeglichen Mordkampfes ausgedrückt, der den Leib der Menschheit zerfleischt, gleichviel ob Krieg oder verbrecherischer Totschlag. In der menschlichen Mordgier hat die irdische Leidenschaft ihre äusserste und ruchloseste Entfesselung erreicht. Da gibt es nur ein Zertrümmern, ein Vernichten. Die von Leidenschaften befallenen Menschen sind davon umgarnt wie von Schlangen, die sie erwürgen. Da ist eine Gruppe Schlangenumwundener, kläglich Verendender. Es sind stolze und schöne Leiber, wahre Gigantenleiber; aber die Schlangen haben ihre Gliedmassen umstrickt, ihre Muskeln zerbrochen.

Links sehen wir eine neue Flut von Leidenschaften heranbranden. Das sind die Leidenschaften der Liebe und des Genusses, sie, die das Leben nicht zerstören, sondern schöner aufbauen und herrlicher ausgestalten wollen, und die doch, zum Uebermass getrieben, gleichfalls an der Vernichtung arbeiten. Ein Mann greift in wilder Liebesgier nach einem Weibe, stürzt sich drüber hin wie der Tiger über die Beute. Und wie ein Tiger scheint er gehaust zu haben: unter den Füssen des Weibes fällt der edelgebildete Leib eines erschlagenen Jünglings vor. Liebe hat hier zum Mord geführt, entflammte Gier und Eifersucht. Und gewaltsam ergreift sie, nachdem sie den Nebenbuhler hingemäht hat, vom Weibe als von einer verfallenen Beute Besitz. Unten zwei ruhige Gruppen, die uns die Passion der Liebe in ihrer friedlichsten und seligsten Gestalt verkörpern. Da kauert ein junges, schön erblühtes Paar, und da hebt sich, stolz wie Mutter Gäa, der Oberleib einer menschlichen Gebärerin, die ihr kräftiges Kind mit innigem Glück auf dem Arme hält. So ist an den beiden entgegengesetzten Enden des Reliefs, oben rechts beim Gekreuzigten und unten links bei der Muttergruppe, die das Kunstwerk durchtobende heftige Bewegung zu ihren Ruhepunkten gekommen. Aber oberhalb der Mutter und des Liebespaares rast eine Gruppe wilder Bacchantinnen einher, ein lachender, jauchzender Reigen trunkener, verzückter Mänaden. Besinnungsloser Rausch hat diese nackten, tanzenden Weiber befallen, brennt wie ein Fieber der Lust in ihrem Blut. Alle haben sich umschlungen, in langem Reigen, Finger, Arme und Leiber zusammengewirbelt, und während die erhitzten Köpfe sich biegen, durchzuckt dionysische Besessenheit die Gruppe.«

Man hat *Lambeaux* mit *Michelangelo* verglichen; er gleicht ihm in der Grösse seines Pathos und in der Kühnheit der Auffassung. Aber richtiger ist er der *Rubens*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der modernen Plaſtik. Denn mit *Rubens* verbindet ihn die Gewalt der Raſſe und die Fähigkeit zu unbedingter Hingabe an den Rauſch. Und faſt iſt es, als müſſe *Rubens*'ſche Farbe aus dieſer an das Weiſs des Marmors gebannten Künſtlerorgie hervorſchlagen. Ein Menſch voll der gewaltigſten ſchöpferiſcheſten Leidenſchaft hat ſich darin ausgeſprochen. Die Fülle niederländiſcher, milchgenährter, blutſtrotzender Leiber bannt er in die Plaſtik, gleichwie *Rubens* ſie in das Bild gebannt hat. Mit all ſeinen Inſtinkten wurzelt er feſt in der Raſſe ſeines Volkes, holländiſche Sattheit und Wucht mit walloniſcher Lebendigkeit und Raſchheit verbindend. Den Glanz der niederländiſchen Malerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts hat die belgiſche Bildhauerkunſt der Wende des XIX. und XX. Jahrhunderts übernommen.

18. Kapitel.

England.

334. Allgemeines.

Man kann die Frage erörtern, ob *Thomas Carlyle* ſein berühmtes Werk über Helden, Heldenverehrung und Heldentum in der Geſchichte[107]), das in der Mitte des XIX. Jahrhunderts erſchien, ſo geſchrieben haben würde, wie es geſchrieben iſt, wenn die Entwickelung der engliſchen Denkmalkunſt ein reicheres, vielgeſtaltigeres Bild zeigte, als es thatſächlich im Vergleich mit anderen Ländern bis zu der Zeit, in welcher das Werk erſchien, der Fall war. Und man kann auch die weitere Frage aufwerfen, ob der ungewöhnliche buchhändleriſche Erfolg des Werkes eingetreten wäre, wenn die Denkmalkunſt des Inſelreiches eine ſo fruchtbare geweſen wäre wie z. B. die auf franzöſiſchem Boden. Dieſer Erfolg iſt ohne Zweifel auf die gleichen Grundzüge zurückzuführen wie der Umſtand, daſs in der Litteratur keines Volkes die Biographie und die Memoire einen ſo breiten Raum einnehmen wie in der engliſchen. Es will daher ſcheinen, als ob in der geiſtigen Kultur Groſsbritanniens merkwürdige Gegenſätze ſich finden, die auch durch ihre beiden vornehmſten Vertreter zum Ausdruck gebracht werden. Betrachtet man die Entwickelung der engliſchen Denkmalkunſt, wie ſie in Wirklichkeit im Laufe langer Jahrhunderte ſtattgefunden hat, ſo könnte man bei ihrem augenfälligen Zurücktreten gegen ihre Blüte in anderen Ländern zu der Anſicht kommen, daſs der Grundzug des engliſchen Weſens ein realiſtiſcher, ein an die nackte hiſtoriſche Begebenheit, an die nüchterne volkswirtſchaftliche Entwickelung ſich haltender ſei, ohne politiſchen Idealismus, ohne den idealiſtiſchen Einfluſs von Wiſſenſchaft und Kunſt. Man würde an die Auffaſſung des groſsen Landsmannes von *Carlyle*, an *Henry Thomas Buckle* erinnert, welcher die Weltgeſchichte als eine Entwickelung betrachtet, die aus ſich ſelbſt heraus, aus der zwingenden Notwendigkeit der Umſtände, keineswegs aber durch das Eingreifen einer groſsen Perſönlichkeit erfolgt, im Gegenſatz zu *Carlyle*, der für das unbedingte Recht des Genius eintritt, die Welt nach ſeinen Gedanken zu geſtalten, ihr ſeine Charakterzüge aufzuprägen.

335. *Cromwell.*

Die merkwürdigſte Geſtalt in dieſem Zuſammenhang aus der groſsen engliſchen Vergangenheit iſt *Cromwell*. Er ſchuf Englands See- und Handelsmacht, unternahm die erſten Verſuche zu einer Einigung der drei Königreiche England, Schottland

[107]) *On heroes, heroworſhip and the heroic in hiſtory.*

und Irland, verbreitete den Kriegsruhm seines Vaterlandes über die Grenzen der Alten Welt hinaus. Aber es bedurfte erst der dreihundertsten Wiederkehr des Tages, da er am 25. April 1599 in Huntingdon das Licht der Welt erblickte, damit das Parlament sich mit der Aufstellung eines Standbildes des Lord-Protektors in Westminster Hall beschäftigte. Zahlreich sind die einfachen Bildnisse des merkwürdigen Mannes; aber ein Standbild *Cromwell*'s besafs bis jetzt nur Manchester; *Noble* hat es gemeifselt. Vor einigen Jahren brachte die liberale Regierung einen Antrag auf Errichtung einer *Cromwell*-Statue in Westminster Hall ein; die Irländer aber brachten den Antrag zu Fall. Darauf schenkte ein liberaler Peer dem Parlament eine Statue des Lord-Protektors; das Standbild hat seinen Platz vor dem britischen Pantheon erhalten. Auf dem Rasenplatz vor der Westminsterabtei steht er, von *Hamo Thornycroft* in Bronze gebildet, barhaupt, die Locken auf das Koller herabfallend, mit der linken Hand die Bibel auf den Schenkel stützend, während die Rechte den Knauf des Schwertes hält. Haltung und Ausdruck des Gesichtes drücken die Entschlossenheit und Zähigkeit aus, die den gröfsten Engländer seines Jahrhunderts kennzeichneten. In vielen Einzelheiten hat die Darstellung Aehnlichkeit mit dem von *Samuel Cooper* gemalten Bildnis *Cromwell*'s, das sich im Sidney Sussex College zu Oxford befindet. Auf dem kleinen Rasenplatz ist das 3 m hohe Standbild so aufgestellt, dafs die Augen *Cromwell*'s auf den östlichen Teil der Westminsterabtei gerichtet sind und ungefähr auf der Stelle ruhen, wo seine Gebeine lagen, bis die Leichenräuber kamen und den halbvermoderten Leichnam nach dem Galgen bei Tyburn schleppten.

Cromwell hat nie die Gunst seines Volkes besessen. In Irland, dessen royalistische und katholische Aufstände *Cromwell* mit Feuer und Schwert niederwarf, gab es bis heute keinen verhafsteren Namen. In Schottland ist der blutige Tag von Dunbar nicht vergessen, an welchem der General die nach Selbständigkeit ringenden und für die Wiederherstellung der heimischen *Stuart*'schen Dynastie kämpfenden Schotten schlug. Und auch in England konnte keine wahre Begeisterung für den Feldherrn und Staatsmann aufkommen, der einem strengen Puritanismus sich hingab und damit die Hochkirche verstimmte, der *Karl I.* hinrichten liefs und sich damit die Aristokratie zum Gegner schuf. »Nicht des grofsen Nationalpoeten *Milton* Urteil, nicht *Macaulay*'s Verherrlichung des Lord-Protektors, nicht *Carlyle*'s mit den wunderbarsten Farben ausgestattete Porträtkunst vermochten den sonst dem Heroenkult zugänglichen Engländer für *Cromwell* dauernd zu begeistern. Der Engländer sieht in *Cromwell*, dessen grofses Werk er täglich auf allen Meeren, in allen Himmelsstrichen zu preisen Ursache und Gelegenheit hat, mit seinem die parlamentarische Institution zu höchst stellenden Sinn für Volksrechte und Freiheit doch nur den militärischen Tyrannen, den Mann des Staatsstreiches, der das parlamentarische Prinzip gedemütigt, gefälscht, die Gewalt usurpiert, das Parlament ‚gereinigt', die Opposition hinausgetrommelt hat.« *Milton* beurteilte ihn freilich anders; er hielt daran fest, dafs *Cromwell* durch seine Leistungen die Thaten der Könige, ja selbst die Geschichte der Sagenhelden weit überboten habe.

So könnte schon die Angelegenheit des *Cromwell*-Denkmales ein Beispiel sein für die augenscheinlich etwas zurückhaltendere Art, in welcher England seine Denkmalangelegenheiten betreibt. Ein weiteres Beispiel könnte das Denkmal *Alfred des Grofsen* sein, dessen 1000jähriger Todestag (28. Okt. 1901) erst die Erinnerung an den Staatsmann und Gesetzgeber, an den Gründer der Einheit des Reiches,

336. *Alfred der Grofse.*

wieder ſo weckte, daſs im Reiche ſein Bild in Form von Denkmälern wieder erſtand.

In demjenigen Teile ſeines Werkes[108]), worin er einen geſchichtlichen Ueberblick über die Ehrenbezeigungen und Ruhmesdenkmäler, die man den Fürſten und berühmten Männern erwies und ſetzte, gibt, ſagt *Patte* von der engliſchen Denkmalbewegung: »*Les monumens des Souverains en Angleterre ne ſ'exécutent pas avec l'importance que l'on remarque chez les autres nations. La plupart ſont érigés par des particuliers, qui cotiſent entre eux pour faire jetter en plomb ou en bronze la ſtatue de leur Prince, qu'ils élèvent enſuite au milieu d'un carrefour, ou d'une place à leur proximité, ſans appareil, ſans dédicace et presque toujours ſans inſcriptions.*« Was *Patte* hier im Jahre 1765 ſchrieb, trifft im weſentlichen noch auf die heutige engliſche Denkmalbewegung zu.

337. Früheſte Denkmäler.

Die früheſten Denkmäler finden — wenn wir die alte Streitfrage, ob die Steinkreiſe von Stonehenge und Avebury in Salisbury Denkmäler in unſerem Sinne ſind oder eine andere, etwa religiöſe Bedeutung hatten, hier nicht weiter berückſichtigen — auch in England als Grabdenkmäler in der Kirche ihre Aufſtellung zu einer Zeit, in welcher das Gotteshaus noch die öffentliche Bedeutung hatte, die ſpäter der Markt erhielt. Da es vorwiegend Königs- oder Biſchofsgräber ſind, ſo wurden alle architektoniſchen und bildneriſchen Kunſtmittel in ihren Dienſt geſtellt, wobei lange Zeit die Kunſt des Auslandes, namentlich Italiens, ihren beherrſchenden Einfluſs geltend machte. Naturgemäſs drängten ſich dieſe Denkmäler hauptſächlich in London, weniger in anderen Groſsſtädten des Landes, zuſammen; aber ſo reich auch ihre Anzahl iſt, ſie verteilen ſich lediglich auf drei Hauptſtellen, auf die Weſtminſterabtei, auf die Kathedrale von St. Paul und auf den Parlamentspalaſt. Soweit die Denkmäler hier nicht ſchon aus dem Mittelalter oder der Renaiſſance ſtammen, gehören ſie ſpäteren Zeiten an, die, bis auf die neueſte, dem mittelalterlichen Brauch gefolgt ſind. Einige Denkmäler ſind auch in Guildhall errichtet und einige wenige der alten Kirchen, die das groſse Londoner Feuer überſtanden haben, enthalten bemerkenswerte Denkmäler aus früheren Zeiten, wie St. Helen, St. Olave, Roll's Chapel in Lincoln's Inn, Temple Church, Chelſea Old Church, St. Margaret u. ſ. w.

338. Weſtminſterabtei.

Alle aber, ſelbſt St. Paul eingeſchloſſen, treten hinter die Weſtminſterabtei zurück. »*There is nowhere elſe in the world ſo long a range of monuments, from the ſhrine of the Confeſſor, the tombs of the Plantagenets, to the monuments of poets and the more recent ſtatues of ſtatesmen, without any break, and all ſet in a framework ſo beautiful and ſo full of grandeur that, much as one may take exception to many of theſe works of monumental ſculpture, they ſink into inſignificance in the building, and do little or nothing to diminiſh the beauty of the whole, while they add to its intereſt.*« *(G. Shaw Lefevre.)* Die Denkmäler in Weſtminſter laſſen ſich in mehrere Gruppen teilen. Erſtens in die Denkmäler der Könige und ihrer Familien, beginnend mit dem Grabe *Eduard des Bekenners* und endend mit den Denkmälern der *Eliſabeth* und der *Maria von Stuart*. In eine zweite Gruppe mögen die Gräber der frühen Feudalgrafen, ſowie einige Denkmäler der reinen gotiſchen Zeit zuſammengefaſst werden. Die beſten Beiſpiele aus dieſer Gruppe ſind die Gräber von *Eduard Crouchback*, Graf von Lancaſter (1273), und *Aylmer von Valence*, Graf von Pembroke (1323). Zu einer dritten Gruppe können die Baldachingrabmäler der Renaiſſance, die meiſt zwiſchen 1500 und 1650 in reichſter Form entſtanden, vereinigt werden.

[108]) *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das hervorragendſte dieſer Denkmäler iſt dasjenige von *Sir H. Norris* (1600). Die vierte Gruppe von Denkmälern gehört dem Künſtlerkreiſe an, den *Nicholas Stone* (1586—1647), der Vater der modernen engliſchen Bildhauerei, eröffnet, und an deren Schluſs *Flaxmann* (1755—1826), *Gibſon* (1790—1866), *Foley* (1818—79) und andere ſtehen. In dieſer Gruppe finden ſich auch die Hauptvertreter des allegoriſchen Denkmales. Die letzte Gruppe endlich kann als die der Einzelſtatuen und Büſten bezeichnet werden. Die groſse nationale Bedeutung der Weſtminſterabtei hat bis in die letzte Zeit hinein Vorſchläge zu ihrer Erweiterung hervorgerufen. Einen Vorſchlag zur Angliederung einer engliſchen Walhalla machten die Architekten *E. B. Lamb* und *J. P. Seddon*[109]). Sie wollen eine gotiſche Halle ſchaffen »*to contain monuments of high art to eminent men and women of all parts of the Britiſh Empire . . . The whole group of buildings would form a worthy centre to the metropolis of the Empire, ‚upon the ſun never ſets', and in hiſtoric and religious intereſt could not be rivalled.*« Der Weſtminſterabtei gegenüber tritt alles zurück, was England ſonſt an Denkmälern beſitzt.

339. Denkmäler im übrigen England.

Das gotiſche Grabmal des Prinzen *Arthur* in der Kathedrale zu Worceſter, die Grabmäler von *John Harrington* in Rutland, *Thomas Cave* in Northamptonſhire, *George Vernon* in Derbyſhire, *Thomas Andrew* in Northamptonſhire, vor allem aber das reiche Grabdenkmal des *Lord Marney* (1523) in Eſſex ſind einige Beiſpiele teils baldachinbedeckter Grabmäler, teils ſolcher in einfacher Tumbenform mit ein bis drei auf denſelben gelagerten Figuren, welche die Renaiſſance einleiten oder ſchon voll darin ſtehen. Ausgeſprochen nordiſche Renaiſſanceform zeigen einige Wand- und Niſchengrabmäler, z. B. das *Chicheſter*-Grab in Devonſhire (1566), das Grab von *G. Reed* (1610) in Worceſterſhire, das Grab von *Sir Wm. Spencer* (1609) in Oxfordſhire u. ſ. w.[110]).

Das Mittelalter iſt bis in das XVI. Jahrhundert hinein in England in Geltung geblieben. Das gotiſche Wandgrabmal des *Richard Carrew* in der Kirche zu Beddington ſtammt aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. Der urſprünglich reich bemalte und vergoldete Sarkophag des *Thomas Tropnell* zu Corsham gehört gleichfalls in dieſe Zeit. Dagegen wird die Renaiſſance in Weſtminſter durch italieniſche Mitglieder der zahlreichen fremden Künſtlerkolonie in England eingeführt. Das Denkmal *Heinrich VII.*, 1518 in Weſtminſter von *Torrigiano* errichtet, und das Grabmal der Gräfin *Richmond* in derſelben Abtei ſind frühe Werke der Denkmalkunſt der Renaiſſance in England. Wo die italieniſche Renaiſſance auftritt, da geſchieht es mit jener Reinheit der unmittelbar von italieniſchen Künſtlern geſchaffenen Werke. Nicht ohne Kampf iſt ſie durch die nordiſche Renaiſſance verdrängt worden; denn das Werk des *Torrigiano* behauptete lange Zeit hindurch ſeine ſtarke Einwirkung.

340. *Flaxmann.*

Die letzten Zeiten der Renaiſſance in England brachten bedeutende Werke nicht mehr hervor. Erſt als *John Flaxmann* (1755—1826) auftrat und mit einer gewiſſen Strenge ſich der griechiſchen Kunſtweiſe wieder zuwendete, ſchuf die engliſche Bildhauerei von neuem Werke von gröſserer Bedeutung. *Flaxmann* errichtete in Weſtminſter das Grabdenkmal des Lord *Mansfield* und dasjenige der *Mrs. Baring*, in St. Paul zu London die Denkmäler der Admirale *Nelſon* und *Howe*. Es iſt bei dem kühlen, verſtandesmäſsigen und reflektierenden Weſen der Engländer, welches durch

[109]) Siehe: *Builder* 1904, 26. März.

[110]) Vergl.: Gotch, J. A. *Early Renaiſſance Architecture in England.* London 1901.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die englifchen Freidenker, bei denen *Voltaire* und *Rouffeau* ihre Philofophie holten, eine Blüte der realiftifchen Seite der Philofophie hervorrief, nicht auffallend, dafs der kühle *Flaxmann* auf fo fympathifchen Beifall rechnen konnte.

341. Oeffentliche Denkmäler.

Weniger zahlreich wie die kirchlichen Denkmäler find die öffentlichen, ein Umftand, der befonders in London auffällt. Im Jahre 1884 veröffentlichte *G. Shaw Lefevre*, *Firft Commiffioner of Public Works* in London, in der Zeitfchrift »*Nineteenth Century*« eine Studie »*Statues and Monuments of London*«, in welcher er u. a. fagte: »*Of Statues, in proportion to te vaft extent of London, we have, perhaps fortunately, but few. It is only within the prefent century that they have been erected in the open air to others than our fovereigns.*« Die früheffe öffentliche Statue ift die Reiterftatue *Karl I.*, und feit jener find mit wenigen Ausnahmen alle Herrfcher in ähnlicher Weife geehrt worden; nur wenige aber diefer Werke haben fich zu einer gröfseren künftlerifchen Höhe erhoben.

Das Reiterftandbild *Karl I.* auf dem Platze von Charing Crofs zu London ift ein gutes Werk, welches *Hubert Le Sueur*, ein Mündel des *Giovanni da Bologna*, auf Koften des *Lord Arundel* in Bronze gofs. Die Statue entftand 1633, follte aber nach der Hinrichtung *Karl*'s zum Einfchmelzen verkauft werden und wurde von einem Erzgiefser *Jean Revet* erftanden, der fie fo lange verbarg, bis *Karl II.* fie auf einem von *Grinling Gibbons* entworfenen Sockel wieder aufrichten konnte. Statuen *Karl II.* und *Jakob II.* ftehen in der Umgebung des königlichen Palaftes in London; eine weitere Statue *Karl II.*, vermutlich von *Grinling Gibbons*, fteht vor dem Chelfea Hofpital, die andere in Windfor. Eine Statue *Jakob II.* wurde 1686 in Whitehall Gardens errichtet.

Während *Le Sueur* beim Reiterftandbilde *Karl I.* vielleicht als der erfte beftrebt war, den König nicht in einem idealifierten Koftüm, fondern im Alltagsgewand darzuftellen, zeigt das fpätere Werk *Gibbon*'s wieder die römifche Imperatorentracht. *Wilhelm III.* erhielt erft 100 Jahre nach feinem Tode eine Reiterftatue in St. James' Park durch *J. Bacon* (1808). Königin *Anna* erhielt drei Denkmäler: eines mit allegorifchen Begleitfiguren (Grofsbritannien, Frankreich, Irland und Amerika) vor St. Paul in London, die beiden anderen auf den nach ihr benannten Plätzen. Von den drei Georgen erhielt *Georg I.* eine Reiterftatue aus vergoldeter Bronze auf Grosvenor Square und eine zweite Reiterftatue aus vergoldetem Blei auf den Leicefter Fields. Daneben hat nur *Georg III.* durch *Bacon* ein Denkmal erhalten — im Hof von Somerfet Houfe —, welches eine höhere künftlerifche Wirkung erftrebt. Der Statue in antikem Stil ift die allegorifche Figur der Themfe beigegeben. Eine Reiterftatue *Georg III.* in Pall Mall Eaft von *Matthew Wyatt* ift »*one of very great merit, full of fpirit, and with a certain charm of simplicity combined with action*« (*Lefevre*). Eine Statue *Georg IV.* von *Chantrey*, ein gutes Reiterftandbild, follte den Bogen vor Buckingham Palace krönen, wurde aber dann vor der Nationalgalerie aufgeftellt. Aus der Reihe der übrigen Statuen königlicher Perfonen tritt lediglich das grofse Baldachindenkmal des Prinzgemahls, das *Albert-Memorial* in Kenfington, hervor. Das vielgefchmähte, aber doch in einzelnen Teilen fehr verdienftvolle Werk wurde nach einem Gefamtentwurfe des Architekten *G. G. Scott* errichtet. Unter den guten plaftifchen Arbeiten ragen die fitzende Statue des Prinzen *Albert* und die Gruppe Afien, beide von *Foley*, hervor.

342. Säulendenkmäler.

1833 wurde eines der bedeutendften der englifchen Säulendenkmäler errichtet: die nach dem Entwurf des Architekten *Matthew Wyatt* geftaltete dorifche Säule auf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem Waterlooplatz, mit dem Standbilde des Herzogs von *York* vom Bildhauer *Weſtmacott*. Ihr folgte 1843 die *Nelſon*-Säule auf dem Trafalgarplatz, eine korinthiſche Säule, den Diagonalen des mit Füllungsreliefs gezierten Poſtaments vier Löwen von *Landſeer* vorgelagert; die Säule iſt ein Werk des Bildhauers *Bailey*. Eine mächtige doriſche *Nelſon*-Säule wurde in Dublin aufgeſtellt. *Nelſon*-Denkmäler wurden auſser in London und Dublin in Norwich, Edinburg, in Montreal in Kanada und an mehreren anderen Orten errichtet, die dem Nationalhelden ihre Dankbarkeit beweiſen wollten. Das Edinburger Denkmal auf Calton Hill iſt eine Nachbildung des Turmes des Lyſikrates in Athen. Der *Nelſon*-Säule folgte 1854—59 nach dem Entwurfe *Scott*'s die Weſtminſterſäule in London. Alle dieſe Säulen finden ihr unmittelbares Vorbild in der Feuerſäule des *Sir Chriſtopher Wren*, die im Jahre 1677 zur Erinnerung an das groſse City-Feuer errichtet wurde.

343. Denkmäler von Staatsmännern, Kriegshelden, Gelehrten u. ſ. w.

Der erſte Staatsmann, welcher in London durch ein Denkmal im Freien ausgezeichnet wurde, war *William Pitt*. Dem trefflichen Werke von *Chantrey* ſind auf Parliament-Square die Statuen *Canning*'s von *Weſtmacott*, *Peel*'s von *Behnes*, *Palmerſton*'s, *Lord Derby*'s und *Beaconsfield*'s von *Raggi* gefolgt; eine der beſten iſt die letztere. Noch mehrere andere Plätze Londons tragen die Statuen berühmter Staatsmänner. London beſitzt zwei Statuen des Herzogs von *Wellington*, die eine, von *Chantrey*, vor der königlichen Bank, die andere, von *Wyatt*, auf dem Bogen von *Decimus Burton* an Hyde Park Corner. Der ſog. »Achilles« im Hydepark, eine Nachahmung nach der Antike von *Weſtmacott*, 1822 errichtet, wurde dem Herzog von *Wellington* von den Damen Englands gewidmet. Die Statuen des Generals *Havelock* von *Behnes* und von *James Napier* auf Trafalgar-Square von *Adams*, dann diejenige des *Lord Clyde* von *Marochetti* und des *John Burgoyne* von *Boehm* im Garten von Carlton Terrace haben wie eine Reihe anderer wenig Bemerkenswertes. Eine eigenartige Auffaſſung verrät das Denkmal des Krimkrieges auf Waterloo Place von *John Bell*. *John Stuart Mill (Woolner)*, *John Stephenſon (Marochetti)*, *Georg Peabody (Story)*, *Lord Byron (Belt)*, *Lord Herbert of Lea (Foley)*, *Carlyle (Boehm)*, *Lord Lawrence (Boehm)*, *Franklin (Noble)*, ſowie eine groſse Reihe anderer ausgezeichneter Männer der Nation ſind auf den hervorragendſten Plätzen Londons durch Denkmäler verewigt.

Ein intereſſantes Denkmal, ein Kameelreiterdenkmal, iſt das Denkmal des Generals *Gordon* auf dem St. Martinsplatz bei Trafalgar, ein lebensvolles Werk des Bildhauers *Onslow Ford*. Von *Ford* ſtammen auch die Statuen *Gladſtone*'s und *Rowland Hill*'s, dann die Figur *Irving*'s u. ſ. w. Durch ein vornehmes Denkmal iſt das Andenken *Frederick Leighton*'s geehrt worden. In St. Paul wurde durch den Bildhauer *T. Brock* ein freiſtehender italieniſcher Sarkophag aufgebaut, auf deſſen Sarg die Geſtalt des Verſtorbenen liegt. An den Schmalſeiten des rechteckigen Unterbaues ſitzen die beiden ſchön bewegten allegoriſchen Geſtalten der Malerei und Bildhauerei.

344. »Kreuze«.

Eine eigenartige Erſcheinung unter den Denkmälern des Inſelreiches ſind die in zahlreichen Städten errichteten »Kreuze«. Sie gehen in ihrer urſprünglichen Bedeutung auf *Eleanor*, die Gemahlin König *Eduard I.*, zurück. Dieſe lebte in ſo enger Gemeinſchaft mit *Eduard*, daſs ſie 36 Jahre hindurch alle ſeine gefahrvollen kriegeriſchen Unternehmungen teilte und ihn ſelbſt auf einem Zuge in das Heilige Land begleitete. Sie ſtarb 1290 oder 1291 auf dem Landſitze von *Richard de Weſton* bei Hardeby in Lincolnſhire, während ſie den König in Schottland er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wartete. Ihre Ueberreſte wurden in Weſtminſter beigeſetzt; damit aber ihr Andenken lange wach gehalten werde, ordnete *Eduard* an, daſs auf dem langen Wege von Schottland bis London in jedem Orte, wo der Leichenzug zur Nacht blieb, ein Kenotaph oder Kreuz errichtet werde. Es kann nicht mehr feſtgeſtellt werden, wie viele ſolcher Kreuze errichtet wurden; die Geſchichte nennt ſolche in Hardeby, Lincoln, Newark, Grantham, Stamford, Leiceſter, Geddington, Northampton, Stoney-Stratford, Woburn, Dunſtable, St. Albans, Waltham, Tottenham, Cheapſide und Charing. Aus den meiſten dieſer Orte iſt die Nachricht erhalten, daſs ſich einſt dort Kreuze mit jener Bedeutung befunden; aber nur in Northampton, Geddington und Waltham ſind ſie noch in ihrer urſprünglichen Form erhalten. Der allgemeine Entwurf dieſer Denkmäler war ziemlich ähnlich; in den architektoniſchen und bildneriſchen Einzelheiten jedoch wichen ſie voneinander ab. Sie waren reich mit figürlichem Beiwerk geſchmückt; die Figuren erreichten oft 2 m Höhe. Das Kreuz von Waltham beſitzt eine Statue der Königin *Eleanor*, die zu den gut empfundenen frühen Bildwerken zu rechnen iſt.

Die Reformationsſtürme haben zahlreiche dieſer Kreuze beſeitigt. Oft haben dieſelben in ſpäteren Zeiten Nachfolger erhalten; es ſcheint aber, als ob ſich mit den Kreuzen ſpäter eine andere Bedeutung verbunden habe, ähnlich etwa der der Rolande der norddeutſchen Tiefebene. In der Ausgangszeit der Gotik und in der Renaiſſance wurden in Märkten, Dörfern und kleinen Städten Kreuze errichtet, die ihre Bedeutung in der Rechtsgeſchichte dieſer Orte finden. Auch von ihnen ſind nur wenige Beiſpiele erhalten, als eines der beſten das Kreuz in Brigſtock zu Northamptonſhire; es ſtammt aus dem Jahre 1586 und trägt abwechſelnd das königliche Wappen und die Initialen der Königin *Eliſabeth*. Man nennt die meiſten dieſer Denkmäler mit Unrecht »Kreuze«, welche Bezeichnung vielmehr eine Art Sammelbegriff für vorwiegend gotiſche Spitzſäulen ſein dürfte. Das »*Eleanors-Croſs*« auf Charing Croſs in London iſt in Nachahmung der alten »Kreuze«, eine ſolche durch den Architekten *E. M. Barry* errichtete gotiſche Spitzſäule, welche in mehreren Zonen Statuen enthält und in einen gotiſchen Knauf endigt.

345. Denkmal der Königin *Viktoria*.

Die bedeutendſte Denkmalangelegenheit, welcher ſich England je gegenüberſah, iſt neben dem *Albert*-Denkmal das aus einem Beſchluſs ſämtlicher Kolonialminiſter des britiſchen Weltreiches hervorgegangene Denkmal für die Königin *Viktoria*. Nach einer 64jährigen Regierung vollendete die Königin im Januar 1901 ihr Leben im 82. Jahre. Als 19jährige Jungfrau beſtieg ſie den Thron der George. An ihrem langen Leben zog eine Welt von Wandelungen der Völkergeſchichte, ein Heer von groſsen Geſtalten der Geſchichte vorüber. Sie eröffnete das viktorianiſche Zeitalter, eine parlamentariſche Heroenzeit mit Namen von hohem Glanze, wie *Peel*, *Palmerſton*, *Ruſſell*, *Gladſtone*, *Disraeli*, *Cobden*, *Bright* u. a.; ein Zeitalter, das reich war an führenden Geiſtern wie *Darwin*, *Stuart Mill*, *Herbert Spencer*, *Carlyle* und *Macaulay;* eine Glanzzeit der reichſten materiellen und wirtſchaftlichen Kultur, der Naturforſchung und der Technik, der Handelsfreiheit und des Aſſociationsweſens. Das Zeitalter ſah die freie Kirche im freien Staat; es hatte die freie Schule, freies Land, freie Arbeit; es that mit ſeinen freiheitlichen Inſtitutionen, mit ſeinen Erfindungen, mit ſeiner Weltwirtſchaft vorbildliche Arbeit, ſo daſs England ſich mit gerechtem Stolze im Spiegel des viktorianiſchen Zeitalters an ſeinem eigenen Bilde berauſchen konnte.

Aus dem vorſtehenden erhellt, daſs ein Denkmal für die Königin *Viktoria*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nicht allein ein perſönliches Denkmal ſein kann, ſondern daſs es ein Denkmal des viktorianiſchen Zeitalters ſein muſs. England hatte ſeiner Königin bereits hie und da perſönliche Denkmäler geſetzt. Ein feines Werk bildneriſcher Kleinarbeit z. B., in dieſer vielfach an das Sebaldusgrabmal erinnernd, ſchuf der Bildhauer *Alfred Gilbert* im Bronzedenkmal der Königin *Viktoria* von England für Wincheſter, zu welchem die architektoniſchen Einzelheiten *J. H. Ince* entwarf. Das Denkmal[111]) iſt mit dekorativer Pracht entworfen und gibt die Königin in hoheitsvoller Erſcheinung wieder. Sie ſitzt auf mit figürlichem Schmuck reich verſehenem Throne, hält in der Linken das Scepter, in der Rechten die Weltkugel mit der Nike. Ueber der Geſtalt ſchwebt baldachinartig eine groſse durchbrochene Krone. Dieſe Denkmäler wurden aber meiſt ſchon zu Lebzeiten der Königin geſetzt und konnten ſomit mehr perſönlichen Charakter tragen. Ein Denkmal nach dem Tode der Königin jedoch müſste zugleich ein Denkmal ihres Zeitalters werden. Dieſe gröſsere, umfaſſendere Bedeutung des Denkmales muſs in ſeiner Geſtaltung enthalten ſein, und um dieſe Bedeutung zum Ausdruck zu bringen, konnte die Mitwirkung der Baukunſt nicht entbehrt werden. Dieſe Mitwirkung war ſchon von dem zur Förderung der Angelegenheit eingeſetzten Denkmalausſchuſſe in Ausſicht genommen, wenn er es als ſein Ziel bezeichnete, ein Denkmal zu ſchaffen, das zugleich einen perſönlichen und »monumentalen« Charakter tragen ſolle. Für die Errichtung des Denkmales waren bei den Vorberatungen drei Stellen in dem Teile Londons in Ausſicht genommen, welcher als der Mittelpunkt des nationalen Lebens des Inſelreiches betrachtet werden kann: die Umgebungen des Parlamentshauſes und der Weſtminſterabtei, oder eine Stelle vor dem Buckingham-Palaſt. Seit längerer Zeit ſchon machen ſich in London Beſtrebungen geltend, die ſtattliche Uferſtraſse zwiſchen der Eiſenbahnbrücke von Charing Croſs und der Weſtminſterbrücke, das Viktoria-Embankment, welches vor dem Parlamentshauſe endigt, an dieſem vorbei und nach Süden weiter zu führen. Dazu wäre es nötig geweſen, die Häuſer zwiſchen Millbank Street und Themſe niederzulegen, und es hätte ſich ſo die Möglichkeit einer ſtattlichen Platzanlage ſüdlich des Parlamentshauſes ergeben. Dieſe Platzanlage, mit dem Parlamentshauſe als architektoniſchem Hintergrund, war der eine der in Ausſicht genommenen Denkmalplätze.

Bei der Einbeziehung der Weſtminſterabtei in den Denkmalgedanken handelte es ſich in erſter Linie um die weitere Verfolgung einer Anregung, die in den letzten Jahrzehnten mehrfach die Oeffentlichkeit beſchäftigt hat: um die Errichtung einer neuen Kapelle im Anſchluſs an Weſtminſter, eines Bauwerkes mit der doppelten Beſtimmung, einer Denkmalſtatue der Königin als Aufſtellungsort zu dienen und die engen räumlichen Verhältniſſe der berühmten Weſtminſterabtei, der Stätte des engliſchen Nationalruhmes, zu verbeſſern. Das 50jährige Regierungsjubiläum der Königin im Jahre 1887 war Veranlaſſung, daſs von den Architekten *Sir G. Gilbert Scott*, dem älteren Gotiker, und *J. C. Pearſon*, dem jüngſt verſtorbenen hervorragenden Vertreter der engliſchen neugotiſchen Kirchenbaukunſt, Entwürfe für eine ſolche Kapelle angefertigt wurden. Indeſſen, der Gedanke wurde immer wieder verlaſſen, und er fand auch, als er bei dem jüngſten Anlaſs wieder auftauchte, keinen fruchtbareren Boden. Nach einer eingehenden Ortsbeſichtigung, an welcher König *Eduard VII.* teilnahm, entſchied man ſich vielmehr für die Aufſtellung des Denkmales vor dem Buckingham-Palaſt, dem Wohnſitze der Königin.

111) Siehe: *Builder* 1889, 12. Jan.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Buckingham-Palace liegt am weſtlichen Ende von St. James'-Park, einer der ſchönſten Parkanlagen Londons, der unter *Karl II.* durch *Le Nôtre* angelegt wurde, aber ſeine heutige Geſtalt unter *Georg IV.* durch den Architekten *Naſh* erhielt. Dieſer Architekt war es auch, der das vom Herzog von *Buckingham* erbaute Buckingham-Houſe unter *Georg IV.* 1825 umbaute, das 1837 von der Königin *Viktoria* bezogen wurde und ſeitdem ihren ſtändigen Wohnſitz bildete. In der Achſe des Palaſtes zieht ſich nach Nordoſt eine breite Baumallee, The Mall, hin, welche nach dem Trafalgarplatz und nach der Richtung des Strand durch Häuſergruppen einen vorzeitigen Abſchluſs findet. Der Denkmalgedanke für dieſe Stelle war nun der folgende: es wurde ſeitens des Denkmalausſchuſſes der Bildhauer *Thomas Brock* beauftragt, ein würdiges Denkmal der Königin zu entwerfen, welches den Mittelpunkt einer architektoniſchen Anlage bilden ſollte. Nach dem *Brock*'ſchen Entwurfe erhält die in einer Niſche ſitzende Figur der Königin doppelte Lebensgröſse; ſie wendet das Antlitz der »Mall« zu. An der Rückſeite findet ſich eine allegoriſche Figur der »Mütterlichkeit«; rechts und links der Porträtſtatue lagern die Figuren der »Wahrheit« und der »Gerechtigkeit«. Die in ſich geſchloſſene Gruppe wird durch eine Viktoria bekrönt; zu ihren Füſsen befinden ſich der »Mut« und die »Beſtändigkeit«. Sie ſteht auf einem mehrfachen Stufenunterbau und ruht mit dieſem auf einer Plattform, die vorn und rückwärts durch Stufen in die Geländefläche übergeht, ſeitlich aber durch eine Baluſtrade mit Kriegerfiguren begrenzt wird. An dieſe Baluſtrade ſchlieſsen ſich ſegmentförmige Waſſerbecken an. Die Geſamthöhe des Denkmales wird mit rund 21 m, die gröſste Breitenausdehnung mit rund 50 m und die Ausdehnung nach der Tiefe mit etwa 42 m angegeben.

Für dieſes Denkmal nun galt es, eine architektoniſche Umgebung zu ſchaffen, welche nicht allein aus dem Buckingham-Palaſt, der Denkmalgruppe und der mit beiden in Verbindung gebrachten architektoniſchen Anordnungen eine künſtleriſche Einheit bilden ſollte, ſondern von welcher man gleichzeitig »*an architectural rearrangement of the Mall with groups of ſculpture at intervals, the whole forming a proceſſional road*« erwartete. Mit anderen Worten: man gedenkt nicht nur eine groſsartige engliſche Siegesalle zu ſchaffen, ſondern man läſst auch die Abſicht erkennen, die neugeſchaffene Denkmalſtraſse mit dem Trafalgarplatz, mit Charing Croſs und mit dem Strand in eine Verkehrsverbindung zu bringen. Fünf Architekten wurden zu einem engeren Wettbewerb für die architektoniſche Geſtaltung der Denkmalumgebung eingeladen, und zwar *Aſton Webb*, *T. G. Jackſon*, *Erneſt George*, *Sir Thomas Drew* und *Dr. Rowand Anderſon*. Die drei erſtgenannten Architekten ſind Londoner, die beiden anderen ein Ire und ein Schotte. Den Sieg trug *Aſton Webb* mit einem Entwurf davon, der ebenſo groſs gedacht war, wie er in beſter Weiſe die Verkehrsbedingungen erfüllte. Er ſchuf vor dem Palaſte einen geräumigen Ehrenhof durch Anlage einer halbkreisförmigen Kolonnade, plante das Denkmal ſelbſt im Mittelpunkte dieſes Hofes und von ihm ausgehend eine groſsartige Siegesallee von Buckingham-Palace bis Trafalgarplatz und Charing Croſs.

In dieſer Form iſt das Denkmal für die Königin *Viktoria* von England in erſter Linie ein Denkmal ihres Zeitalters, und erſt in zweiter Linie ein Denkmal der Herrſcherin ſelbſt. Denn ſie war offenbar keine Perſönlichkeit, welche in die Weltereigniſſe umgeſtaltend eingegriffen hat. Die blühende Entwickelung von Groſsbritannien auf den Inſeln und jenſeits der Meere ergab ſich aus der Thatkraft der eigenen Bevölkerung und aus den zwingenden Verhältniſſen des Feſtlandes. Sie war

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eine Blüte im Sinne *Buckle*'s. Aus der Verſenkung in die Geſchichte dieſer Blüte ergab ſich in *Goethe*'ſchem Sinne ein Enthuſiasmus, der auf die Trägerin der Krone zurückſtrahlte und aus ihr eine Heldengeſtalt, wie ſie *Carlyle* nur wünſchen konnte, ſchuf. So iſt das Denkmal ein Ausdruck der Syntheſe aus den Weltanſchauungen von *Buckle* und *Carlyle*, aus objektiver Nationalgeſchichte und ſubjektiver Heldenverehrung.

Es wird ein Denkmal werden, würdig des groſsen Zeitalters, als deſſen Verkörperung es erſcheinen ſoll, wenn es auch trotz ſeiner groſsgedachten Anlage nicht die Bedeutung der Weſtminſterabtei erlangen kann. »Denn der gröſste Ruhm eines Bauwerkes liegt«, nach *John Ruskin*, »thatſächlich nicht in ſeinen Steinen, noch in ſeinem Golde, ſondern in ſeinem Alter und in jenem tiefen Gefühl der Beredſamkeit, des ahnungsvollen Miterlebens, ja ſelbſt des Beifalles oder der Verwerfung, deren Zeugen die Mauern waren, welche lange von den Wogen der Menſchheit umſpült wurden . . . und nicht bevor ein Bauwerk dieſen Charakter angenommen hat, bis es durch den Ruhm und die Thaten der Menſchen geheiligt worden iſt, bis ſeine Mauern Zeugen des Schmerzes geweſen ſind und ſeine Pfeiler aus dem Schatten des Todes aufſteigen, kann ſein Daſein, dauerhafter als die natürlichen Dinge der es umgebenden Welt, mit ſo viel Inhalt, als dieſe ſelbſt an Sprache und Leben beſitzen, ganz erfüllt werden.«

19. Kapitel.

Vereinigte Staaten von Nordamerika.

346. Allgemeiner Charakter der Kultur.

Mit Nordamerika tritt ein Land von beſonderem Gepräge in den Betrachtungskreis der Kunſt der Denkmäler ein. Eine vierhundertjährige ſtaatliche und wirtſchaftliche Entwickelung hat aus einem Urlande eine Kultur hervorgebracht, die allem, was ihr entſpringt, den Maſsſtab ungewöhnlicher Verhältniſſe leiht; als im Kloſter Santa Maria de la Rábida in der Nähe der ſüdſpaniſchen Hafenſtadt Huelva das ſiebenjährige Ringen des *Chriſtoph Columbus*, Indien durch eine Seefahrt nach Weſten zu erreichen, zu ſeinen Gunſten entſchieden war und ihm durch die Königin *Iſabella* die Mittel für ſeine weitausſchauenden Pläne bewilligt wurden. Als er darauf durch ſeine Landung in Weſtindien das Daſein des amerikaniſchen Kontinents für die damalige Welt feſtſtellte, und als im Jahre 1584 *Walter Raleigh* von der Küſte von Nordcarolina thatſächlich Beſitz ergriff und das Land zu Ehren ſeiner jungfräulichen Königin Eliſabeth von England »Virginia« nannte, da konnte noch niemand die heutige Entwickelung des nordamerikaniſchen Kontinents ahnen. Aber 400 Jahre haben genügt, in Nordamerika eine Kultur zu ſchaffen, welche die europäiſche mit Erfolg bedroht.

Nordamerika ſcheint in faſt allen Dingen dazu beſtimmt zu ſein, Urtümliches, Eigenartiges hervorzubringen. Die phyſiſchen Eigenſchaften des Landes ſind ungewöhnliche und unerſchöpfliche. Seine Ströme ſind breiter als die Waſſerläufe Europas; machtvoll rollen ſie ihre Fluten dahin und tragen die koſtbaren Güter des Gewerbefleiſses. Die Gebirge türmen ſich zu ſchroffer Höhe auf und bergen in ihrem Inneren ungeahnten Reichtum. Der Boden beſitzt noch die Eigenſchaften

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hoffnungsvoller Jungfräulichkeit; auf ihm entſtehen Städte und wachſen raſch und gewaltig. Er trägt eine Bevölkerung, die es gelernt hat, in zäher Ausdauer mit der Urwelt zu ringen, im immerwährenden Kampfe mit der groſsartigen Natur ſelbſt zu wachſen und zu einer Herrſchaft über die umgebenden Verhältniſſe zu gelangen.

Indeſſen, wenn auch Nordamerika ſchon mehr als 400 Jahre bekannt iſt, ſo ſind es doch wenig über 100 Jahre her, daſs die Vereinigten Staaten in den Kreis der Weltgeſchichte traten. Ihre Lokalgeſchichte reicht nur mit dürftigen Ueberlieferungen bis in die erſte Hälfte des XVII. Jahrhunderts zurück. Langſam kamen die Neu-England-Staaten, Virginien und Pennſylvanien im Wohlſtand und Handel empor; langſam ſchob ſich die Bevölkerung, die Wälder ausrodend, im beſtändigen Krieg gegen die Indianer nach Weſten vor. Die 13 Staaten, welche die urſprüngliche Union bildeten, waren dünn bevölkert, ohne eigentliche Induſtrie; nur mit dem Beiſtand der Franzoſen und der Spanier gewannen ſie ihre Freiheit und Unabhängigkeit vom engliſchen Mutterlande. Ihr raſches und gewaltiges Aufwachſen im XIX. Jahrhundert verdankt die Union der Unermeſslichkeit ihres Landbeſitzes, den natürlichen Schätzen ihres Bodens und der europäiſchen Einwanderung. Das alte Rom hatte ewige Kriege mit ſeinen Nachbarn zu führen und brauchte Jahrhunderte, um auf der italieniſchen Halbinſel Herr zu werden; das Rom der Neuen Welt erſtarkte durch den Frieden. Seine Ernten, ſeine Viehzucht, ſein Gold und ſein Silber waren die Waffen, mit denen es Europa bekriegte. Bald war es zu groſs und zu mächtig, um in Amerika ſelbſt einen ebenbürtigen Gegner zu fürchten. Lange, bevor die Union ihre panamerikaniſchen Beſtrebungen offen bekannte, fühlte ſie ſich als die berufene Trägerin der amerikaniſchen Geſchicke. Und ſo bedeutend war ſchon ihr Anſehen, daſs weder England noch Frankreich während des vierjährigen Bürgerkrieges die gefährliche Lage der Nordſtaaten zu ihrem Vorteil auszunutzen wagten. Damals erſchien die Union dem europäiſchen Feſtlande in einer gewiſſen idealen Beleuchtung, etwa wie unſeren Vorfahren *Waſhington* und die Seinen erſchienen waren. Hat man in dieſer Zeit Nordamerika in ſeinem Werden vielfach mit Rom verglichen, ſo weicht ſeine weitere Entwickelung aber weſentlich davon ab. Hier gibt es keine Ueberlieferungen, keine Verbindung von Geſchlechtern mit der Entwickelung des Landes. In ſeiner Kultur wie in ſeiner Politik kann Amerika bei dem Mangel aller Traditionen den Emporkömmling nicht verleugnen. Dieſer Zug verſtärkt ſich noch durch das Uebergewicht, das die wirtſchaftlichen Intereſſen ausüben. In den Südſtaaten gab es vor dem Bürgerkrieg durch die groſsen Plantagen, welche an die Latifundien der römiſchen Senatoren erinnerten, etwas wie einen grundbeſitzenden Adel; jetzt iſt auch hier durch die Aufhebung der Sklaverei die Teilung und Zerſplitterung des Beſitzes eingetreten. Das bewegliche Kapital hat das Grundeigentum in die zweite Stelle gedrängt; nicht das Erbe, der Erwerb beſtimmt den Wert des Mannes. Die neuen Römer vereinigen die Naturen des Karthagers und des Römers. Vor dem über die Erde hin verſtreuten Weltreich der Engländer haben ſie die feſte Geſchloſſenheit ihres Weltteiles, vor dem Reich der Ruſſen die gröſsere Einheit, Gleichheit und Beweglichkeit ihrer Bevölkerung voraus. Eine neue Kraft, und zwar nicht nur eine materielle, ſondern auch eine moraliſche und intellektuelle von ſcharfer Eigenart iſt in die Weltgeſchichte getreten, mit dem ſtolzen Anſpruch, der Zukunft der Menſchheit ihr Gepräge aufzudrücken.

347. Nordamerika und die Kunſt.

Aber noch ſah Nordamerika keine Venus von Milo und keine Raffaeliſche Madonna erſtehen. In einem Lande, in welchem die ſozialen Probleme und die

Landfrage, in welchem Schutzzoll und Freihandel zu den täglichen Dingen gehören, wie das Vaterunſer beim Mahle, in welchem rieſige Streitverbände ſich an die Spitze der immerwährenden amerikaniſchen Lohnkämpfe ſtellen und das geſamte öffentliche Intereſſe in Anſpruch nehmen; in einem Lande, in welchem auf den Bürgermeiſterſeſſel der erſten Stadt, von New York, ein Schriftſteller, *Henry George*, Ausſicht haben konnte, der weiten Volksſchichten mit Erfolg predigte, das ſoziale Elend entſpringe aus der Bodenrente, und das Land müſſe Geſamteigentum, nicht Privateigentum ſein; der das gleiche Recht aller auf den Gebrauch von Grund und Boden betonte, ein Recht, das ſo klar ſei wie das Recht, Luft zu atmen, das durch die Thatſache des Daſeins verbürgt ſei, das geeignet ſei, die Maſſenarmut, die ewigen Kriſen und das eherne Lohngeſetz aus der Welt zu ſchaffen — in einem ſolchen Lande erweiſt ſich die Kunſt als eine ſpröde Schönheit, finden die Schönheit der Form und der Zauber der Farbe nur ſchwer eine Heimſtätte. Von einem Volke abſtammend, bei welchem das Ergebnis der Subtraktion, das Soll und Haben, alle anderen Intereſſen in den Hintergrund drängt, hat das amerikaniſche Volk auch bei der Beſitzergreifung des von ihm bewohnten Erdteiles nicht Verhältniſſe vorgefunden, welche geeignet geweſen wären, neben einem oft wilden Kampfe mit der Natur und neben einem hartnäckigen Ringen um das Daſein Kunſtregungen in einem Umfange wie in anderen Ländern aufkeimen zu laſſen.

Wir ſehen daher, wo die Kunſt geübt wird, den Amerikaner ſeine Blicke nach Europa richten. Auf architektoniſchem Gebiete weiſs er in Deutſchland, Südfrankreich, in Spanien und in Italien die friſcheſten Formen aufzufinden. Die romaniſche Welt ſcheint dem germaniſchen Amerikaner die Welt zu ſein, in der er am lebhafteſten empfindet, und was *Napoleon III.* auf dem Gebiete der Politik nicht vermochte, eine Schutzherrſchaft des Romanentums in Amerika zu begründen, das hat ſich heute auf dem Gebiete der architektoniſchen Kunſt bereits vollzogen. Mit Vorliebe ſucht der Amerikaner dabei die Formen des europäiſchen Mittelalters auf, in denen das Alte mit dem Neuen ringt, vielleicht weil in ſeinem eigenen Lande das Ringen und Kämpfen dem Bewohner zur zweiten Natur geworden iſt. Amerika iſt demnach, was die Kunſt anbelangt, europäiſches Koloniſationsgebiet. Die alte Monroe-Doktrin, »Amerika den Amerikanern«, verſagt in künſtleriſchen Angelegenheiten; gegenüber der natürlichen Entwickelung der Dinge ſind die Macht und die Abſicht des Einzelnen ohnmächtig. Nordamerika iſt kein entlegenes Gebiet mehr; dazu ſind die Beziehungen zur Umgebung zu vielfältig und zu ſtark differenziert. Im Geſpräche mit *Eckermann* ſagte *Goethe* einmal: »Man ſpricht immer von Originalität; allein, was will das ſagen! Wenn wir geboren werden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht ſo fort bis ans Ende. Und überall! Was können wir denn unſer eigen nennen als die Energie, die Kraft, das Wollen! — — Wir bringen wohl Fähigkeiten mit; aber unſere Entwickelung verdanken wir tauſend Einwirkungen einer groſsen Welt, aus der wir uns aneignen, was wir können und was uns gemäſs iſt.«

348. Einfluſs Europas.

Und dieſe Einwirkungen einer groſsen Welt kommen aus Europa. Nicht allein in künſtleriſcher Beziehung, ſondern auch in ſtaatsſozialer Hinſicht und mit entſcheidender Rückwirkung auf die Kunſtübung. Man vergleiche z. B. *Mc Kinley* und Amerika nach dem ſpaniſch-amerikaniſchen Kriege des Ausganges des XIX. Jahrhunderts mit *Waſhington* und ſeinem Werke in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Als *Georg Waſhington* am 14. Dezember 1799 auf ſeiner Beſitzung Mount

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vernon am Potomacfluſſe im öſtlichen Virginien ſtarb, da war mit ihm eine der merkwürdigſten, tugendhafteſten und ſelbſtloſeſten Geſtalten dahingegangen, ein Staatsmann, welchen die Amerikaner vielleicht mit noch gröſserem Rechte als wir Deutſche *Bismarck* den Schöpfer unſeres Reiches nennen, als den Gründer und Erhalter ihrer Republik, ja als den Gründer ihres Volkes verehren. Unerſchütterlich, im Unglück zu heroiſcher Gröſse emporwachſend, hat *Waſhington* mit Erfolg den Unabhängigkeitskrieg geführt. Vom Schickſal ſchien er zum Diktator beſtimmt zu ſein; er hätte ohne Gefahr für ſich das Beiſpiel *Caeſar*'s und *Cromwell*'s nachahmen können. Aber er wurde lediglich der erſte Präſident des neuen Gemeinweſens, das an ſeiner Kraft, Klugheit und Tugend erſtarkte und vom Ruhme ſeiner Thaten Anſehen und Glanz in der Welt empfing. Er eröffnete die Reihe groſser Männer in der Geſchichte der nordamerikaniſchen Union — *Georg Waſhington, Abraham Lincoln, Ulyſſes Grant* —, welche als Staatsmänner, Religionsſtifter und Geſetzgeber für unſer Urteil etwas vom Charakter des Uebermenſchen angenommen haben und vielleicht auch mit deshalb, weil ſie in Demut und Selbſtloſigkeit, im Mangel aller cäſariſchen Gelüſte die Periode des demokratiſchen Prinzips in der Union zur höchſten Entwickelung brachten.

349. Imperialismus.

Dies änderte ſich nach dem ſpaniſch-amerikaniſchen Kriege, nach welchem die Vereinigten Staaten zur Weltmacht wurden und ſich zum Nachfolger der beiden »alten« Weltmächte England und Rufsland berufen fühlten. Die ſtarke Auswanderung gebildeter und wohlhabender Familien aus Deutſchland und Oeſterreich infolge der Stürme der Jahre 1848 und 1849, der amerikaniſche Bürgerkrieg der Jahre 1861—64 und der Sieg des Nordens über den Süden ſind die Grundlage geworden für die wirtſchaftliche und die politiſche Stellung der Union in der neueſten Zeit. In den vier Jahrzehnten nach dem Bürgerkrieg hat ſich die Bevölkerung des Landes, zum Teil durch ſtarke Einwanderung, verdoppelt, ſein Reichtum durch Ackerbau und Gewerbfleiſs verzehnfacht. Rieſenſtädte wuchſen aus dem Boden; unermeſsliche Waldflächen des Weſtens wurden urbar gemacht; Eiſen und Kohlen überfluten die Märkte der Alten Welt; die angelſächſiſch-amerikaniſche Kultur wurde nach und nach zum Maſsſtab aller Unternehmungen: kein Wunder, daſs dieſe Welteroberung geeignet war, der Monroe-Doktrin erweiterten Umfang zu geben und den aufkeimenden Imperialismus des Landes zu ſtärken. Mit dem Plan einer Vereinigung aller amerikaniſchen Republiken unter der wirtſchaftlichen und politiſchen Hegemonie der Union tragen ſich die Staatsmänner der Vereinigten Staaten ſeit Jahren. In dieſer Richtung dürfte der imperialiſtiſche Gedanke ſeine erſte Verwirklichung erfahren.

350. Denkmalkunſt und ihre Abhängigkeit von Europa.

Entſpricht nun die Kunſt der Denkmäler in den Vereinigten Staaten von Nordamerika dieſer ſo eigenartigen kulturhiſtoriſchen Entwickelung des Landes? Keineswegs! Die Bedingungen, unter welchen hier öffentliche Denkmäler errichtet werden, ſcheinen nicht der Schöpfung groſser Kunſtwerke günſtig zu ſein. Sowohl der Kongreſs, wie die Regierungen der Einzelſtaaten oder die ſtädtiſchen Körperſchaften ſind durchaus empfänglich für die Rolle des Förderers der öffentlichen Kunſt, und thatſächlich werden dafür groſse Summen ausgegeben, ſowohl für architektoniſche wie für bildneriſche Erinnerungszeichen. Aber der künſtleriſche Durchſchnittswert entſpricht meiſtens weder der Bedeutung des Gedankens, noch der Bedeutung der aufgewendeten Summe, noch der Bedeutung des Inhaltes, den das Denkmal haben ſoll. Dazu kommt der Mangel faſt jeder autochthonen Entwickelung, die völlige Abhängigkeit — mittelbar oder unmittelbar — vom Auslande. Die Kunſt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der nordamerikanischen Denkmäler hat keine Erscheinung aufzuweisen, wie etwa *Richardson* auf dem Gebiete der Architektur. Es scheint, dafs die mit der Entstehung der Union zusammenhängende Einwanderung und Rassenmischung es nicht auch auf künstlerischem Gebiete zu der Unabhängigkeit vom Auslande haben kommen lassen, die sich auf dem wirtschaftlichen Gebiete längst vollzogen hat. Für die unmittelbare Abhängigkeit vom Auslande lassen sich eine Reihe der bedeutendsten Beispiele anführen. Der *Tylor-Davidson*-Brunnen auf dem Fountain-Square in Cincinnati wurde von *Kreling* in Nürnberg entworfen und auch hier gegossen. Die Freiheitsstatue im Hafen von New York ist allerdings ein Geschenk Frankreichs und ein Werk des Franzosen *Bartholdi* in Paris. Es mutet aber seltsam an, wenn der in Amerika Landende den ersten Gruss von einem fremden Bildwerke erhält. Das *Washington*-Denkmal in Philadelphia ist ein Werk des deutschen Bildhauers *R. Siemering* in Berlin, das Kriegerdenkmal in Indianapolis eine Schöpfung des deutschen Architekten *Bruno Schmitz* in Charlottenburg. Die Beispiele unmittelbarer Uebernahme sind damit nicht erschöpft.

Die mittelbare Abhängigkeit vom Auslande äufsert sich in der völligen Uebernahme der Kunstformen der Alten Welt ohne nationale Umbildung. Wenn dies bei den Denkmälern stattfindet, welche der Zeit der Einwanderung gewidmet sind, wie beim indianischen Jäger und dem »Pilgrim«, beides Statuen von *J. Q. A. Ward* im Zentralpark zu New York — die letztere übrigens eine sehr lebendige Kostümstatue der elisabethanischen Zeit —, so läfst sich dies wohl noch erklären. Auch die zahlreichen Obelisken, Denksteine und Statuen, welche in den meisten Städten den ersten Kolonisten und den Pionieren der nordamerikanischen Mischkultur gewidmet wurden, mögen mit einigem Rechte die Formen des Landes zeigen, aus dem die Geehrten hervorgegangen sind. *John Bridge* in Cambridge von den Bildhauern *T. R.* und *M. S. Gould*, *Miles Morgan* in Springfield vom Bildhauer *J. S. Hartley*, das Turmdenkmal für *Miles Standish* bei Duxburg, die lebendige Statue des kämpfenden Farmers von *D. C. French* bei Concord, die Statuen des Generals *N. Greene* in Washington von *H. K. Brown*, des Admirals *Dupont* in Washington und des *Abraham Pierson* in New Haven, beide von *Launt Thompson*, nebst vielen anderen, gehören hierher. Gleichfalls durchaus abhängig von der europäischen Kunst sind die zahlreichen Säulen- und Obeliskendenkmäler oder Denkmäler anderer Form, welche zur persönlichen Erinnerung, als Schlachten- und Kriegerdenkmäler, sowie als Bundesdenkmäler in den Hauptstädten der Einzelstaaten errichtet wurden. Beispiele dafür sind das Schlachtendenkmal in Baltimore von *J. M. M. Godefroy*, ein Säulenstumpf mit Viktoria auf vierseitigem, griechisch-ägyptischem Unterbau; das Kriegerdenkmal in Buffalo von Architekt *George Keller*, eine korinthisierende Säule mit krönender Figur und vier Sockelbegleitfiguren; das Armee- und Flottendenkmal in Worcester vom Bildhauer *Randolph Rogers*, eine korinthische Säule mit krönender Viktoria und vier Sockelbegleitfiguren. Eine ähnliche Form hat das Kriegerdenkmal in Lawrence von *M. J. Powers*. Auch das Denkmal für *Henry Clay* in Lexington ist eine mächtige, figurengekrönte korinthische Säule auf Sockel, das Ganze auf einem mausoleumartigen Unterbau. Eine Mittelstellung zwischen Säule und Obelisk nehmen ein das Kriegerdenkmal in Frankfort vom Bildhauer *R. E. Launitz*, das Feuerwehrdenkmal auf dem Greenwood-Kirchhof von New York, das *Pulaski*-Denkmal in Savannah, sowie das Denkmal für *James Fennimore Cooper* in Cooperstown, alle drei gleichfalls von *Launitz*. Selbständigere Formen erhielten die Bundesdenkmäler in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Savannah und Lexington, ſowie das Kriegerdenkmal in Providence, das erſtere von *Robert Reid*, das letztere von *Randolph Rogers*.

Immerhin bemerkenswert iſt es aber, wenn ſelbſt die neueren und neueſten der gröſseren amerikaniſchen Denkmäler durchaus auf europäiſche Formen zurückgehen und ihre Abhängigkeit von der Kultur und Kunſt des europäiſchen Feſtlandes ganz unverhüllt zur Schau tragen. Die ſprechendſten Beiſpiele hierfür ſind das 1897 in New York errichtete *Grant*-Mauſoleum, bei welchem ſich der Architekt, *Duncan*, durchaus dem Grabmal des *Hadrian* und dem Grab *Napoleon*'s im Invalidendome in Paris anſchloſs, und das Soldaten- und Matroſendenkmal in New York, zu welchem die Entwürfe auf dem Wege des engeren Wettbewerbes gewonnen wurden, aus dem die Architekten *Stoughton & Stoughton* und *Paul E. Duboy* als Sieger hervorgingen. Sie ſchufen eine leichte, reichere Abwandelung des *Lyſikrates*-Denkmales in Athen, die ſie mit groſsen Terraſſen- und Treppenanlagen umgaben; eine mit neuen Elementen verſetzte, gute künſtleriſche Wiederholung, aber doch immerhin nur eine Wiederholung. Mehr oder weniger veränderte Wiederholungen von Formen der Alten Welt lieſsen ſich auch bei früheren Wettbewerben, z. B. bei einem 1885 entſchiedenen Wettbewerb für ein *Grant-Memorial*, wahrnehmen. Hier feierte der Markusturm von Venedig eine Auferſtehung, oder es fand der Treppenturm des Schloſſes von Blois eine im Gedanken getreue Nachahmung; aber es zeigten ſich doch auch Anſätze für eine Auffaſſung im *Richardſon*'ſchen Geiſte, z. B. in einem turmartigen Mauſoleum für *Grant* von *Harvey Ellis* in Utica. Auch in einem im Jahre 1888 zur Entſcheidung gelangten Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal des Staates Indiana zeigten ſich ähnliche Anſätze, z. B. im Entwurf von *Brown* in Waſhington. Sonſt aber war auch hier die Abhängigkeit von der alten Kultur, ſo ſehr die Beſtrebungen anzuerkennen ſind, möglichſt neue Auffaſſungen mit dem alten Grundmotiv zu verbinden, durchaus die herrſchende Richtung.

Ein bemerkenswerter Verſuch, von der Ueberlieferung loszukommen, iſt im *Garfield*-Denkmalturm des Architekten *George Keller*, in Cleveland, im Staate Ohio, errichtet, gemacht. Aber Beiſpiele dieſer Art finden ſich nur vereinzelt; im groſsen und ganzen herrſcht die europäiſche Ueberlieferung. Selbſt die »Ruhmeshalle« iſt herübergenommen und mit der New Yorker Univerſität verbunden worden. Sie ſoll eine amerikaniſche Weſtminſterabtei für 150 groſse Tote werden; zunächſt ſind für ſie beſtimmt *Waſhington*, *Abraham Lincoln*, *Daniel Webſter*, *Benjamin Franklin*, *Ulyſſes S. Grant*, *Robert Fulton*, *Waſhington Irving*, *Jonathan Edwards*, *Peabody*, *Harthorne*, *Cooper*, *Henny Ward*, *Beecher*, *Channing* und *Elias Howe*. Was will es gegenüber dieſen neueſten Entlehnungen in Europa bedeuten, daſs das bereits 1815 begonnene *Waſhington*-Denkmal auf Waſhington- und Mount Vernon-Place in Baltimore eine 65 m hohe doriſche Marmorſäule nach dem Entwurf von *Robert Mills*, daſs das 1848 begonnene und nie vollendete *Waſhington*-Denkmal vor dem Weiſsen Hauſe in Waſhington ein noch rieſenhafterer Obelisk iſt? Der 1889—92 auf Waſhington-Square in New York mit einem Aufwande von 128000 Dollars errichtete Triumphbogen für *Waſhington*, der *Dewey*-Bogen in ſeiner freilich nur vorübergehenden Geſtalt, die ſich ſeit 1892 in Broad-Street zu New York erhebende Roſtralſäule für *Chriſtoph Columbus*, eine groſse, mit Reliefs geſchmückte und mit dem Marmorſtandbilde des *Columbus* gekrönte Säule — alles dies fällt in jene Richtung und Tendenz, die vom ägyptiſchen Obelisken im Centralpark, von der Nadel der *Cleopatra*, ihren Ausgang nimmt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Selbſtändigere und glücklichere Regungen hat die figürliche Plaſtik zu verzeichnen. Neben den bereits genannten Meiſtern tritt namentlich *Auguſtus St. Gaudens* als eigenartig und fruchtbar hervor. Sein Denkmal für *Peter Cooper* auf dem Aſtorplatz in New York, mit einer freilich durchaus traditionellen Umrahmung von joniſchen Säulen nach dem Entwurf von *Mc Kim, Mead and White*, gibt eine der beſten ſitzenden männlichen Statuen wieder, die vielleicht je geſchaffen wurden. Im Denkmal des Oberſten *Robert Gould Shaw* in Boſton, einer eigenartigen Anlage eines Wanddenkmales, wieder nach dem Entwurf von *Mc Kim, Mead and White*, ſchuf *St. Gaudens* ein treffliches Hochrelief als Hauptteil des Denkmales. Am »*Decoration day*« (30. Mai) 1903 wurde am Haupteingang zum Centralparke in New York ein Reiterdenkmal des Bundesgenerals *Sherman* enthüllt, welches zu den beſten Werken von *St. Gaudens* zählt. Des gleichen Generals Reiterdenkmal in Waſhington aber iſt ein gutes Werk des verſtorbenen däniſchen Bildhauers *Karl Rohl-Smith*. Was im übrigen die Fruchtbarkeit der nordamerikaniſchen Denkmalkunſt anbelangt, ſo verſucht ſie es, auch in dieſer Beziehung dem europäiſchen Feſtlande gleich zu thun. Die City in New York z. B. wird auſser den bereits genannten Denkmälern von mehr als 60 anderen Statuen und Porträtbüſten bevölkert; hier ſtehen *Waſhington* und *Lafayette*, *Webſter* und *Hamilton*, *Lincoln* und *Seward*, *Farragut* und *Worth*, *Hughes* und *Hale*, *Morſe* und *Ericsſon*, *Schiller* und *Goethe*, *Burns* und *Scott*, *Franklin* und *Greeley*, *Bryant* und *Moore*, *Dodge* und *Watt*, *Bolivar* und *Garibaldi*, *Shakeſpeare* und *Irving* u. ſ. w. Das Bronzeſtandbild *Waſhington*'s erhebt ſich auf der Treppe des Schatzamtes der Vereinigten Staaten; *Franklin* auf Printinghouſe-Square; *Garibaldi* auf Waſhington-Square; *Waſhington* noch einmal in Geſellſchaft von *Lincoln* auf Union-Square (von *H. K. Brown*); die Generale und Admirale *Wood*, *Farragut* und *W. Seward* auf Madiſon-Square. Neben der City iſt der Centralpark der Hauptort der Denkmäler in New York.

351. Figürliche Denkmalplaſtik.

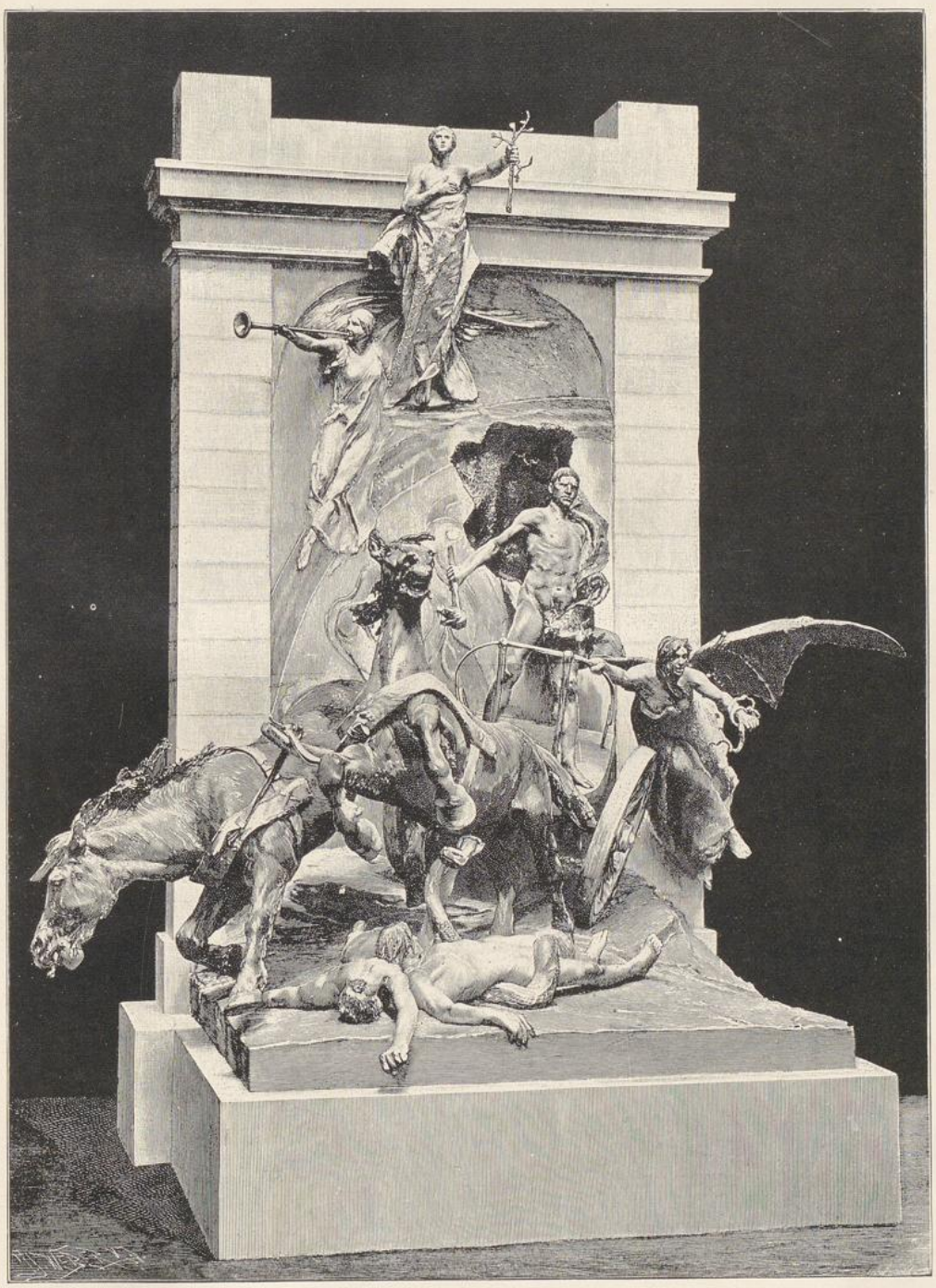
In der Hauptſtadt Waſhington ſind es neben dem 1885 eingeweihten, 169 m hohen Obelisken aus weiſsem Marmor zum Gedächtnis an *Waſhington* vor allem die ſitzende Koloſſalſtatue *Waſhington*'s im Parke des Kapitols von *Greenough*, das Reiterſtandbild des Generals *Jackſon* von *Mill* auf dem Lafayette-Square, die Bildſäulen des Generals *Scott* und des Admirals *Farragut*, die genannt werden müſſen. Im Kapitol iſt eine Nationalgalerie mit den Standbildern berühmter Amerikaner eingerichtet. Philadelphia ſtellt auf dem 155 m hohen Turme des Stadthauſes das Standbild von *William Penn* auf, der die Stadt 1682 gründete; es berief den deutſchen Bildhauer *Siemering* zur Geſtaltung ſeines *Waſhington*-Denkmales und ſchmückte den Fairmount-Park mit einem Standbilde *Lincoln*'s. Boſton errichtete im Stadtteil Charlestown einen 72 m hohen Obelisken zur Erinnerung an die Schlacht von Bunker Hill am 17. Juni 1775 und belebte ſeinen Common-Park mit einem Kriegerdenkmal und einer *Waſhington*-Statue von *Th. Ball*. Richmond ſtellte ſein Reiterſtandbild *Waſhington*'s von *Th. Crawford* vor dem Kapitol auf, errichtete Statuen von *Henry Clay* und *Stonewall Jackſon* auf dem Platz vor dem Kapitol und widmete dem General *Lee* ein Reiterſtandbild. Auf dem Friedhof Hollywood erinnert ein 27 m hohes Denkmal an die hier begrabenen 12 000 konföderierten Soldaten. In Baltimore erhält auf Monument-Square das Schlachtendenkmal das Andenken an die engliſche Belagerung von 1840. Milwaukee legte zum Gedächtnis ſeines Begründers auf einem den Milwaukeefluſs beherrſchenden Hügel den Juneau-Park an und ſchmückte ihn mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Standbildern *Juneau*'s und *Leif Ericsſon*'s. Chicago hat ſeinen Lincoln-Park mit den Standbildern *Lincoln*'s, *Grant*'s, *Schiller*'s und *Laſſalle*'s. Man achte auf die Zuſammenſtellung der Namen. Im Lako-View-Park von Cleveland erhebt ſich das Mauſoleum *Garfield*'s, im Wade-Park das Denkmal des Kommodore *Perry*. An der St. Charles Avenue in New Orleans ſteht auf hoher Säule die Statue *Lee*'s, in Canalſtreet das Standbild *Clay*'s, auf Jackſon-Square das Reiterſtandbild des Generals *Jackſon*, auf Lafayette-Square das Standbild *Benjamin Franklin*'s.

Es iſt nur ein ſchwaches Bild der lebhaften Hervorbringung, die auch in den Vereinigten Staaten von Nordamerika das Denkmalweſen kennzeichnet. Und je mehr die Union dem Imperialismus entgegenſchreitet, je mehr ſie von der Monroe-Doktrin zur Weltpolitik übergeht, deſto mehr ſchlieſst ſich das Denkmalweſen der Alten Welt an; deſto abhängiger wird es von ihr. Es vollzieht ſich auch hier der ewig gleiche Prozeſs des Anſchluſſes der jüngeren Kultur an die ältere.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Rudolf Maison's Entwurf für ein Friedensdenkmal.

Nach: Leipz. Illustr. Zeitg.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

19. Okt. 2004

16. Sep. 2002

GHP: 03 M18977

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN


P
03
M
18 977