



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

3. Schinkel und Rauch

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

reizung der Nerven geführt und seine Krankheit wesentlich mit verschuldet. In der Welt kühner Thaten, furchtbarer Kämpfe, erschütternder Leidenschaften entdeckte er seine Heimat. Das Wildphantaistische zog ihn an, dem Dämonischen wußte er den ergreifendsten Ausdruck abzugewinnen. Als im Jahre 1848 der politische Sturm über die Länder Europa's rasete und neben dem guten Geiste der Freiheit auch alle bösen Geister im Volke entfesselte, da hielt Rethel's Phantasie eine reiche Ernte. Er zeichnete seinen Todtentanz, schilderte den Gleichheitsmacher Tod, der die armen Tölpel hinter die Barrikaden und in den Tod treibt, und schuf ein Werk, das nicht nur als künstlerisches Denkmal der Zeit bedeutsam bleibt, sondern auch durch die gewaltige Kraft der Charakteristik und entsetzliche Wahrheit des Ausdrucks hoch steht. Auch sonst hat er gern mit dem Tode sich beschäftigt, den Würger, den tückischen Menschenfeind, einmal auch den Freund, der dem müden Greise die ersehnte Ruhe bringt, dargestellt. Für diese Todtenbilder lieb ihm der Holzschnitt (No. 273, 4) die rechten Ausdrucksmittel. Für seine großen historischen Kompositionen war er naturgemäß an die Freskotechnik gewiesen. Doch blieb es ihm nur einmal vergönnt, dieselbe anzuwenden. In dem Kaisersaale des Aachener Rathhauses malte er die Geschichte Karls des Großen (1847), vollendete aber nur vier Bilder (No. 272, 3). Weit überragt werden dieselben durch die Zeichnungen, welche Hannibal's Zug über die Alpen schildern und von dem Künstler in seinem letzten gefunden Jahre geschaffen wurden. Die Schrecken der Natur, die Urwildheit der Anwohner sind mit derselben Sicherheit geschildert, wie die siegreich kühne Kraft des karthagischen Heeres. Die Zeichnungen führen uns in den Kreis der cyklischen Kompositionen ein und verknüpfen auf diese Art den letzten großen Schüler der älteren Düsseldorfer Akademie und den größten Meister der älteren Münchener Kunst.

3. Schinkel und Rauch.

Man empfängt, wenn man das Kunstleben in München und Düsseldorf betrachtet, unwillkürlich den Eindruck, als ob die Malerei alle Kräfte und alles Interesse der deutschen Künstler und Kunstfreunde ausschließlich in Anspruch genommen hätte. In Düsseldorf herrscht sie unbedingt, in München drängt sie die Leistungen auf dem Gebiete der Architektur und Sculptur entschieden in den Hintergrund zurück. Da tritt nun Berlin ergänzend hinzu. Die Malerei hat hier die längste Zeit keine rechte Stätte gefunden. Die Lokalgrößen blieben in weiteren Kreisen unbekannt, wohl aber

fanden namentlich die Duffeldorfer Bilder auf den Berliner Ausstellungen stets den reichsten Beifall. Ganz anders stellt sich das Verhältniß bei den andern Kunstgattungen. Berlin war nicht der empfangende, sondern der gebende Theil und durfte sich des Besitzes des größten Architekten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts und des nach Thorwaldsen einflußreichsten Bildhauers rühmen. Während sonst überall die Architektur ziellos zwischen den verschiedenen Stilen hin- und herschwankte und die überlieferten Formen nur mechanisch und rein äußerlich zu wiederholen verstand, gab *Karl Friedrich Schinkel* der Baukunst wieder einen einheitlichen organischen Charakter und lehrte die Gesetze der Formenbildung erkennen. Wie Schinkel den Architekten neue Wege wies, so wirkte *Christian Rauch* in hohem Maße belebend im Kreise der Bildhauer. Für die Welt idealer Gestalten hatte bereits Thorwaldsen die lange befolgten Muster geboten. Das Reich der Porträtsulptur war aber dabei etwas zu kurz gekommen. Die Aufgabe, das persönlich Charakteristische zu voller Geltung zu bringen, ohne in platten oder malerischen Naturalismus zu verfallen, harrte noch ihrer Lösung. Diese brachte Rauch. Beide Künstler aber, Schinkel wie Rauch, durften den Berliner Boden als für ihre Richtung besonders gut vorbereitet loben und behaupten, daß sie die hier vorhandenen Ueberlieferungen nur vollendeten. Das gab ihrem Auftreten eine große Sicherheit und unterscheidet die Berliner Kunst nicht wenig zu ihrem Vortheile von den andern deutschen Schulen, welche nicht auf historischem, sondern künstlich für sie geschaffenem Boden ihre Wirksamkeit beginnen mußten. Schinkels Vorgänger war der frühverstorbene *Friedrich Gilly*, Rauch ging aus der Schule des alten *Gottfried Schadow* hervor, welcher, bedeutsam genug, in ähnlichen Aufgaben wie Rauch, in der Schilderung der Viktoria (Brandenburger Thor), in der Darstellung preußischer Heldengestalten, wie des alten Ziethen und Dessauer (No. 302, 4) seinen größten Ruhm fand.

An *Schinkel*, welcher die Baukunst wieder dichten und denken lehrte, erfüllte sich ein wahrhaft tragisches Schicksal. Mannigfachen Schwankungen war seine Jugendentwicklung unterworfen gewesen. Die Reize der Romantik hatten ihn mächtig verstrickt, die Landschafts- und Architekturmalerei scheinbar die besten Mittel geboten, seine Träume von einer idealen Welt zu verwirklichen. Hier hemmte nichts, nicht das schwerfällige Material, nicht die dürftigen Baugelder, nicht die oft peinlichen Rücksichten auf besondere Zwecke und Bedürfnisse den Flug seiner Phantasie, die ihm die glänzendsten Städte, die stolzeften Burgen, die lachendsten üppigsten Landschaften (No. 279, 2) vorzauberte. Schinkel überwand glücklich den Zug zum Phantastischen und Maßlosen, lebte sich in die realen Bau-

formen ein, entwarf mit kühner und doch ficherer und praktischer Hand eine Fülle von Bauplänen. Ihn hinderte allein die durch die öffentliche Lage gebotene Sparsamkeit des preußischen Staates und der aller Pracht und künstlerischen Freiheit abgeneigte Sinn des Königs an der vollkommenen Durchführung seiner Entwürfe. Mit dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelm's IV., des kunstfinnigen, namentlich für große architektonische Schöpfungen begeisterten Fürsten, schienen goldene Tage für Schinkel zu kommen. Da warf ihn ein Gehirnleiden nieder, dem er bald, in seinem sechzigsten Jahre, erlag.

Man würde Schinkel's Bedeutung grob mißverstehen, wenn man sein Verdienst nur in die Wiederbelebung der antiken Architektur setzte. Diese hatte längst in allen Ländern Europa's ihre Auferstehung gefeiert. Schinkel baute nicht einmal ausschließlich in antikem Stile, wenngleich er in der Formensprache der Griechen den reinsten und den gesetzmäßigen Ausdruck architektonischer Gedanken begrüßte. Eine ähnliche Reinheit und Gesetzmäßigkeit suchte er nun auch seinen Werken aufzuprägen. Jedes einzelne Glied wurde nicht allein nach den besten griechischen Mustern durchgebildet, sondern mußte auch seinen Platz, seine Maße und Zeichnung durch innere Nothwendigkeit rechtfertigen. Zwecklose Luxusglieder kannte Schinkel nicht, überall trat die Rücksicht auf den Dienst, die Funktion der Glieder offen zu Tage. Selbst vom geringsten Ornamente verlangte er, daß eine lebendige Phantasie in demselben anklinge. Der schematischen, willkürlichen Dekorationsweise machte er ein Ende. Gern nahm er bei der Fassaden- und Gewölbbildung auf die Natur des Materiales genaue Rücksicht; wo es ihm die äußeren Umstände gestatteten, bemühte er sich, in der äußeren Gestalt des Werkes auf die Anordnung der inneren Räume hinzuweisen. Unübertrefflich verstand aber Schinkel, den Einzelbau mit der architektonischen und landschaftlichen Umgebung in eine harmonische Verbindung zu setzen und auf diese Art das Menschenwerk aus der Natur herauswachsen zu lassen.

Die von Schinkel ausgeführten Werke bringen nicht immer seine glänzenden Eigenschaften zu voller Geltung, da er häufig seine Absichten einem fremden Willen unterordnen mußte. Immerhin lernt man den Meister, seine Ziele, die einfache Größe seiner Formensprache, die vornehme Gediegenheit seines Baufinnes aus ihnen erkennen. Unter denselben erscheinen besonders hervorragend das durch die Fassadengliederung ausgezeichnete Schauspielhaus (No. 289, 1), die in Backstein ausgeführte Bauakademie und das durch den ionischen Säulenporticus imponirende königliche Museum (No. 289, 2). Die köstlichsten Schöpfungen bergen aber doch seine Mappen, die höchste Schönheit athmen zwei Werke,

welche leider Entwürfe geblieben sind: das königliche Schloß in Athen und das kaiserliche Luftschloß Orianda in der Krim.

An Schinkel schlossen sich zahlreiche jüngere Künstler an, so daß allmählich eine förmliche Schinkelschule erwuchs, welche für die Grundsätze des Meisters erfolgreich einstand, diese aber mehr in der Theorie als in der Praxis befolgte. Namentlich von den Erben seiner amtlichen Thätigkeit konnte man nicht immer behaupten, daß sie auch Schinkel's bei aller Feinheit doch immer kräftige, allem bloßen Scheine abgewendete Auffassung der Kunst geerbt hätten.

Erst nach Schinkel's Tode, während der Regierung König Friedrich Wilhelm's IV. begann die reichste Bauthätigkeit in Berlin. Bei kirchlichen Anlagen hatte bereits Schinkel keinen einheitlichen Typus festgehalten. Gewiß entsprach seinem Sinne die Form eines Kuppelbaues, mit welchem antike Elemente organisch verbunden werden können, (No. 289, 2) am meisten, doch fühlte er auch die Berechtigung des gothischen Stiles im Kirchenbaue und huldigte demselben in der Werder'schen Kirche. Schinkel's Nachfolger und Schüler versuchten sich in einer noch größeren Mannigfaltigkeit der Bautypen; neben (wenig glücklichen) Werken gothischen Stile, (No. 289, 5) erblicken wir auch Anlagen romanischen Charakters veretzt mit altitalienischen oder mit Renaissance-Formen und durch Kuppelbauten belebt (No. 289, 6; No. 290, 4). Hier hemmte eben die verschiedenartige Tradition den einheitlichen Ausdruck, dagegen wurde bei jüdischen Kultusanlagen nach einer auffallend weit verbreiteten Konvention der orientalisirende, byzantinisch-maurische Typus beliebt (No. 289, 4). Jedenfalls entfaltete sich der Profanbau freier und reicher. Mochte auch in einzelnen Fällen die Dürftigkeit des Materiales zu allerhand Kunststücken, um jene zu verbergen, verleiten und sich eine Scheu vor dem Kräftigen, Vollen offenbaren, so besitzt doch Berlin auch aus jener Zeit einzelne stattliche, gediegene Werke, unter welchen *Hitzig's* Börse mit ihrem offenen Säulengange (No. 290, 2) besonders hervorragt. Namentlich im Villenbaue entfaltete Schinkel's Schule einen glücklichen Sinn für feine Gliederung, sinnige Anordnung der Räume und malerische Einordnung in die landschaftliche Umgebung und bereitete aus diesem zunächst begrenzten Gebiete den Umschwung vor, welchen ein Menschenalter später die Architektur Berlins zeigte.

Wäre es stets nach Schinkel's Intentionen gegangen, so würden die Freiheitskriege in der Erzählung seiner künstlerischen Wirksamkeit eine große Rolle spielen. Denn als höchstes Ziel schwebte seiner Phantasie die Verherrlichung der Siege durch großartige architektonische Denkmale vor. Was ihm das neidische Schickal nicht vergönnte, das spendete es im reichsten Maße *Christian Rauch*,

welcher mit Recht als der Herold des preußischen Heldenkultus gepriesen wird. Nicht auf glatten, ebenen Bahnen verlief Rauch's Jugendentwicklung. In seiner Waldeck'schen Heimat konnte er sich nur die Handwerksseite seiner Kunst aneignen. Mehrere Jahre sodann wurde er derselben durch den Lakaiendienst am preußischen Hofe fast vollständig entzogen. Endlich 1803, nachdem er das fünfundzwanzigste Jahr bereits überschritten hatte, durfte er die Sculptur als ausschließlichen Lebensberuf begrüßen. Rauch eilte nach Rom, um hier seine künstlerische Erziehung zu vollenden. Der Verkehr mit Wilhelm von Humboldt hob Herz und Verstand, das Studium der Antike entwickelte rasch seinen Formensinn, welcher sich freilich zunächst nur an kleineren Büsten und an Reliefs bewähren konnte. Da traf ihn (1811) ziemlich unerwartet, denn auch an Canova und Thorwaldsen war anfangs gedacht worden, der Auftrag, das Grabdenkmal der Königin Luise in Marmor zu schaffen. Als dasselbe 1815 im Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellt wurde, war Rauch's Ruhm und sein Platz unter den ersten Bildhauern seiner Zeit entschieden. Ein antik geformter Sarkophag trägt das mit einem Bahrtuche bedeckte Ruhebett, auf welchem die Königin schlummert (No. 302, 6). Sie hält den Kopf leicht zur Seite geneigt, hat den einen Fuß über den andern geschlagen, die Arme über die Brust gekreuzt. Die reine Anmuth und rührende Schönheit der Erscheinung, die schlichte Natürlichkeit des Ausdruckes, die einfach wahre, jeden äußerlichen Effekt verschmähende Charakteristik üben einen Zauber aus, welcher auf das jüngere Geschlecht nicht minder mächtig wirkt, als auf die unmittelbaren Zeitgenossen. Im Jahre 1819 schlug Rauch definitiv seine Werkstätte in dem berühmten Lagerhause auf, in welcher er bis zu seinem 1857 auf einer Reise erfolgten Tode die umfassendste, immer mehr sich steigende Thätigkeit entwickelte. Außer einer stattlichen Reihe von Büsten schuf Rauch die Ehrendenkmäler der Helden der Freiheitskriege, Scharnhorst, Bülow (diese in Marmor), York, Gneisenau, Blücher, welchem er auch in Breslau ein Standbild, wie die drei letzteren, aus Erz errichtete. Weiter wären noch die Dürerstatue in Nürnberg, die treffliche Gruppe Hermann Franke's, des Stifters des Halle'schen Waisenhauses (No. 302, 5), das Denkmal König Max I. in München u. a. zu erwähnen. Den Schluß seines Wirkens bildete das gewaltige Denkmal Friedrich's des Großen in Berlin (1839—1851), in welchem Rauch, kühn über das Herkommen und die Schulregel sich hinaussetzend, nicht den König allein verewigte, sondern in reichem, wirksam abgestuftem Aufbau inmitten seiner Helden und der großen Männer seiner Zeit darstellte. Unter den Idealgestalten, welche Rauch schuf, haben seine sechs Viktorien in der Walhalla bei Regensburg, jede Sieges-

göttin in anderer Haltung und Aktion, den größten Ruhm gewonnen (No. 303, 1).

Der Verherrlichung historischer Größen, berühmter Zeitgenossen war Rauch's Kunst vorwiegend gewidmet. Die Schilderung realer Persönlichkeiten, welche wir nicht selten mit eigenen Augen noch geschaut, deren äußere Erscheinung unserem Gedächtniß noch fest eingeprägt ist, macht uns jetzt geringere Schwierigkeiten. Unsere Sculptur wendet sich nicht schroff von der malerischen Auffassung ab, unsere Forderung geht hauptsächlich auf schärfste Individualität und unmittelbar packende Wahrheit. So konnte Rauch, der von der idealen Richtung herkam, der Verehrer Thorwaldsen's, der Freund Schinkel's, nicht verfahren. Für ihn galten noch die von der Antike abgeleiteten Stilgesetze. Auf der anderen Seite war er sich auch des Rechtes der wenn gleich zufälligen, doch immerhin lebendigen historischen Erscheinung voll bewußt. Sein Bestreben mußte dahin gehen, zwischen den idealen Formen und der historischen Erscheinung eine harmonische Verbindung herzustellen, also keine konventionelle, zeitlose Tracht, sondern Anschluß an das wirkliche Kostüm; Porträtähnlichkeit der Köpfe, aber eine geschlossene, nicht die augenblickliche Stimmung, sondern den dauernden allgemeinen Charakter ausdrückende Haltung der Gestalten. Hier finden Rauch's Mantelfiguren ihre Erklärung. Der Mantel, welchen Rauch mit Vorliebe seinen Helden über die Schultern wirft, ist kein äußerlicher Nothbehelf, vielmehr der Ausdruck einer bewußten künstlerischen Absicht, bestimmt, der Gestalt eine geschlossener, plastische Form zu verleihen. Auch in seinen Reliefarbeiten bemüht sich Rauch zwischen der klassischen Ueberlieferung und der historischen Wahrheit zu vermitteln und die Grenzen des Relieffiles zu erweitern.

Rauch's Schule umfaßt beinahe das ganze jüngere Bildhauergeschlecht Deutschlands. Zu seinen ältesten und begabtesten Schülern gehört *Friedrich Drake* aus Pymont, der sich in seinen Standbildern: Schinkel, Rauch (No. 302, 10) u. a. dem Meister eng an schloß, in seinen Reliefdarstellungen (Denkmal König Friedrich Wilhelm III. im Thiergarten) durch die Naivetät der Empfindung und den feinen poetischen Sinn fast alle Genossen überragte. Für die Behandlung des Reliefs in Rauch's Schule bietet auch *Hermann Schievelbein's* großer Fries im griechischen Hofe des Neuen Museums, leider nur in Stucco ausgeführt, ein gutes Beispiel (Fragment No. 302, 11). Auch *Gustav Bläser* aus Köln († 1874), der namentlich als Thierbildner berühmte *Gustav Kiss* aus Schlesien (No. 304, 1), der technisch gut geschulte, in der künstlerischen Anschauung vielfach schwankende *Bernhard Afinger* aus Nürnberg, der Schöpfer der Bonner Arndtstatue und zahlreicher Grabmonumente (No. 303, 2),

endlich außer vielen anderen auch der spätere Führer der deutschen Bildhauer *Ernst Rietschel* danken der Werkstätte Rauch's ihre Ausbildung. Das glänzendste Denkmal der Schule bleiben die acht Marmorgruppen auf der Schloßbrücke, welche das Leben des Kriegers in antik-mythologischem Gewande schildern.

4. Die Romantiker in Frankreich.

Der furchtbare Zusammensturz des Napoleonischen Kaiserreiches, der Wechsel der Regierung, die Aenderung der Verfassung betäubten in den ersten Jahren der Restauration die tief gedemüthigte Nation und ließen sie den Athem anhalten, bis wieder Ruhe und Besinnung in die Geister einkehrte. Dann aber, wie wenn künstlich gestautem Wasser plötzlich alle Hindernisse weggezogen werden, ergoß sich in mächtigem Strome eine Fluth von Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften über die so lange zurückgesetzten, gebildeten Kreise Frankreichs. Die politische Revolution erschien geschlossen, die Revolution des Geistes begann. Die Weltanschauung des achtzehnten Jahrhunderts, von Männern wie Voltaire, Rousseau, Diderot getragen, genügte nicht mehr. Zwar herrschte noch im Bürgerthume der Voltairekultus, zumeist durch die Uebergriffe des Klerus hervorgehoben und genährt, doch fehlte viel, daß die kritische, nur aufklärende, nicht aufbauende Richtung der Encyclopädisten die Bildung bestimmt hätte. Die Legende der französischen Revolution war noch nicht gedichtet, die Erinnerung an die Schreckenszeit zu nahe, als daß die Phantasie sich an der Revolution entzündet hätte. Von der Napoleonischen Ruhmesperiode war nur der Enthusiasmus für die Großthaten des Heeres lebendig geblieben. Unbefriedigt von der überlieferten Kultur, zeigte sich das junge Geschlecht aber auch unzufrieden mit den unmittelbar herrschenden Zuständen, dem Zurückdrängen des Liberalismus, der hochmüthigen Betonung der Legitimität. Ein Ideal tauchte auf, wohl geeignet, die widersprechenden Grundsätze zu vermitteln, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu versöhnen. Der Traum einer liberalen Monarchie, eines freisinnigen Katholicismus erfüllte Phantasie und Herz. Damit war der Anstoß gegeben, sich in die Vergangenheit zu verfenken. In den alten Zeiten waren das monarchische Princip und die Freiheit unauflöslich verbunden, oder, um ein geflügeltes Wort zu brauchen, die Freiheit ist so alt wie Europa. Das war das Thema, welches zuerst die Wissenschaft mit großem Eifer und glänzendem äußerem Erfolge nachzuweisen versuchte. Die historische Schule feierte große Triumphe. Der Wissenschaft folgte die Poesie, welche, der konventionellen klassischen Vermummung der Gedanken und Empfindungen müde, sich leidenschaftlich in die neue Welt