



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Fritz Schaper und sein Goethedenkmal in Berlin.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Fritz Schaper und sein Goethedenkmal in Berlin.

Zugleich mit der von Schinkel begründeten Richtung der Berliner Architektur hat die von Schadow und Rauch ins Dasein gerufene Berliner Plastik ihren Aufschwung, ihre Blüthe und ihren Niedergang erlebt. Auch die Bewegungen innerhalb der Kunstgeschichte gehorchen bestimmten, unabänderlichen Gesetzen wie der Kreislauf eines Gestirns, welches gestern am Horizonte auftauchte, heute im Zenith über uns steht und morgen am entgegengesetzten Ende des Horizonts wieder verschwindet. Nur daß die Bewegungen in der Kunstgeschichte nicht so spur- und folgenlos vorübergehen wie der Auf- und Niedergang eines Gestirns. Wenn ein künstlerischer Gedanke seine Zeit erfüllt hat und im Erlöschen begriffen ist, hat er bereits Keime gepflanzt, aus welchen sich eine neue Bewegung entwickeln wird. Das liegt tief im Wesen der Continuität des Entwicklungsganges der Kunstideen begründet, und darum ziemt es sich nicht, geblendet durch den Glanz des Neuen, auf das Alte zu schmähen. Der Falter, der sich zur Sonne empor schwingt, hat nur seine alte, morschgewordene Hülle abgestreift.

Die Berliner Plastik war mit der Architektur alt und grau geworden. Während der Geist Schinkels mit dem Abglanz des Griechenthums erfüllt war, während seine schöpferische Phantasie dem prosaischen, nüchternen Charakter der preussischen Hauptstadt durch hellenische Tempel und Säulenhallen einen poetischen Zug aufzuprägen versuchte, sind Schadow und Rauch in der Kunst die Vertreter jenes strengen, straffen, regelmäßigen, fast spartanischen Geistes, der seinen prägnantesten Ausdruck in dem preussischen Militarismus findet. Schadow, der die plastische Kunst aus den drückenden Fesseln des Zopfstils wieder an das warme Herz der Nation zurückführte, ist trotzdem der charaktervollste Repräsentant des Altenfreigenthums, während Rauch den ernstesten, tiefsittlichen Ideengehalt der Zeit der Freiheitskriege in seinen Werken nahezu vollständig erschöpft hat. Beide haben ihre Mission vollkommen erfüllt: beide sind treue Chronisten ihrer Zeit gewesen, welche das Ewige, das Bleibende in dem beständigen Wechsel zwischen Werden und Vergehen, mit einem Worte den Charakter ihrer Zeit durch die Mittel ihrer Kunst festgehalten haben. Aber beide waren keine eigentlich poetisch veranlagte Naturen; ihrem Genius war der Sonnenflug zu jener Höhe versagt, auf welcher die reine, Alles bezwingende, Begeisterung entflammende Schönheit thront. Schadow theilt sich mit Rauch in das Verdienst, die Gesetze des Portraitstils für die Plastik festgestellt und zugleich das durch Rococo und Zopf verloren gegangene Gefühl für monumentale Würde wieder belebt zu haben.

Dies wird man festhalten müssen, um manches Werk von Rauch und seinen Schülern, welches durch Pedanterie und Trockenheit dem univetsellern modernen Geschmack mißfällt, nach Gebühr zu würdigen.

Die unmittelbare poetische Empfindung, welche dem Altmeister Rauch abging, besaßen manche seiner Schüler in hohem Grade. In erster Linie Friedrich Drake, der namentlich in seinem schönen Relief am Denkmal Friedrich Wilhelms III. im Berliner Thiergarten Tiefe des Gemüths und ein stark entwickeltes Gefühl für seelenvolle Schönheit bekundet hat. Es ist gerade diese Fähigkeit, das Antlitz zum Spiegel auch der feinsten und intimsten Regungen der Seele zu machen, welche Rauch entweder nicht besaß oder über seinen anderen Zielen auszubilden veräumte. Selbst wo es galt, dramatisch erregte Stimmungen plastisch zu gestalten, kam er nicht über den äußerlichsten, rein formalen Ausdruck, über das Pathetische hinaus. Hier war also ein weites Feld übrig, welches seine Schüler kultiviren konnten. Noch mit größerem Erfolge als Drake war Rietschel nach dieser Richtung hin thätig. Seine poetische Phantasie entkleidete die Rauchsche Formensprache ihrer Herbheit und Strenge, ohne die monumentale Würde dadurch zu verletzen. Wenn man nach historischen Formeln sucht, um das Wesen seiner Kunst zu charakterisiren, kann man sagen, daß er die melodische Weichheit, die idyllische Anmuth des Thorvaldsenschen Stils mit der klaren und bestimmten Energie der Rauchschen Portraitplastik zu einer höheren Einheit verschmolzen hat. Ganz allgemein gesprochen: er hat das spezifisch Charakteristische durch das absolut Schöne temperirt. Ihm ging dann auch die geheimnißvolle Schönheit des Linienspiels im Gruppenumriß zu vollem Verständniß auf. Rauch und die meisten seiner Schüler hielten streng auf den rein statuarischen Umriß der Silhouette; jedes auch noch so bescheiden auftretende, malerische Element hielten sie mit den Grundgesetzen der Plastik unvereinbar. Was aber dieses malerische Spiel von anmuthig geschwungenen Linien, die bald in parallelen Curven neben einander herlaufen, bald sich in spizen Winkeln durchkreuzen, immer aber der ästhetisch schönsten Linie, der Ellipse oder dem Oval zustreben, was dieses wechselvolle Spiel für die Bildnerei bedeutet, zeigt keine Schöpfung der modernen Plastik so deutlich, wie die vier herrlichen Gruppen von Johannes Schilling am Aufgang der Brühl'schen Terasse zu Dresden. Auf ihren formalen Werth betrachtet, sind diese Gruppen im Rhythmus der Linien, im harmonischen Aufbau und in der engen Wechselbeziehung der Figuren von höchster Vollkommenheit. Nur soviel malerische Elemente sind eingeführt als sich mit der statuarischen Geschlossenheit des Gruppenumrisses vertragen. Und welch' ein Reichthum eelischen Lebens in den Köpfen, denen die symbolische Bedeutung ihrer Träger als der vier Tageszeiten die Pflicht auferlegt, Stimmungen und Empfindungen der mannigfaltigsten Art wiederzuspiegeln! Es ist gewiß kein zufälliges Zu-

sammentreffen, daß Schilling der Schüler Rietschels und Drafes ist, die wir oben als die Hauptvertreter der Richtung nannten, welche Schilling ein so großes Stück Weges weiter zum Ziele gefördert hat. Er fühlte sich von vornherein congenial mit diesen Meistern, oder es wurden durch sie in seinem Innern schlummernde Kräfte erweckt, die für jene Richtung gleichsam prädestinirt waren.

Auch Fritz Schaper, der Schöpfer des Goethedenkmals in Berlin, dessen Enthüllung für die erste Juniwoche bevorsteht, gehört diesem Kreise von Bildhauern an, obwohl er niemals zu einem von ihnen in Schulbeziehungen getreten ist. Geboren am 31. Juli 1841 zu Alsleben im Mansfeldschen kam er mit seinem sechzehnten Jahre nach Halle zu einem Steinmetz in die Lehre, wo er drei Jahre blieb. Dann machte er auf der Kunstakademie zu Berlin einen zweijährigen Kursus durch, nach dessen Beendigung er in das Atelier Albert Wolffs trat. Die geistigen Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler waren nicht besonders enge. In der Gewalt des dramatischen Ausdrucks hat Wolff gelegentlich wohl seinen Meister Rauch übertroffen, aber den monumentalen Stil und die Portraitplastik hat er nur innerhalb der von Rauch einmal festgestellten Grenzen kultivirt, ohne sich von der Tradition zu entfernen. Schaper hat dagegen schon frühzeitig danach gestrebt, mit dieser Tradition zu brechen und das monumentale Schema umzugestalten. Andererseits war es ihm darum zu thun, in dem Gesichtsausdrucke seiner Figuren alle Stimmungen des Gemüths mitsprechen zu lassen, vornehmlich aber die lange vernachlässigte Annuth mit der überlieferten Würde zu paaren. Schon seine erste selbständige Arbeit, eine aus zwei sitzenden Figuren bestehende Gruppe, „Bacchus, der die verlassene Ariadne tröstet“ (im Privatbesitz zu Halle) zeigte im Keim dieses Bestreben. Nur die Ausführung war noch etwas befangen und schüchtern; noch lag zwischen der Absicht und dem Können ein gewisser Zwiespalt, den die junge Kraft noch nicht überbrücken konnte. Aber auf dem Ganzen ruhte bereits ein Hauch von bezaubernder Annuth, namentlich in der holdseligen Art, wie Ariadne gleichsam noch unter Thränen zu lächeln beginnt.

Ein Jahr darauf, 1867, erhielt er in der Concurrenz um das Uhlanddenkmal für Tübingen den ersten Preis. Die Ausführung des Denkmals wurde aber nicht ihm, wie es so oft in diesen unglückseligen Concurrenzen zu gehen pflegt, sondern dem Bildhauer Riez in Dresden, einem Schüler Rietschels, übertragen. Schaper unternahm sodann eine Reise nach Paris zur Weltausstellung, wo das Studium der französischen Plastik nicht ohne Einfluß auf sein Streben nach feinsten Durchbildung der Form war, und ging dann nach München und Wien. Größere Studienreisen hat er nicht gemacht. Dazu ließen ihm die Aufträge, die nun schnell nach einander folgten, keine Zeit. Zunächst waren es das Grabdenkmal für den Commerzienrath Volke in Salzmünde bei Halle und das

Denkmal zum Gedächtniß der Gefallenen von 1866 für die Stadt Halle, die seine Thätigkeit in Anspruch nahmen. Das erstere besteht aus zwei Karyatiden, welche ein Gebälk tragen, und aus einem zwischen den beiden Figuren in die Wand eingelassenen Doppelrelief. Die Karyatiden sind zwei ernste Frauengestalten, welche den Glauben und den Tod symbolisieren. Innige Zuversicht in dem Antlitze der einen, tiefe Trauer in den Mienen der anderen — so wird der ursprünglich rein architektonische Gedanke, der die Karyatiden zu Lastenträgerinnen bestimmte, veredelt und vertieft. Das Kriegerdenkmal war von Hitzig entworfen: Schaper hatte nur den plastischen Schmuck zu liefern, der in einer Borussia und zwei, zu beiden Seiten ihres Fußgestells gelagerten Löwen bestand. Der eine zum Tode verwundet, senkt sterbend sein müdes Haupt, der andere erhebt sich in neu erwachender Kraft. Die meisterliche Ausführung der prächtigen Thiere zeugte ebenso wohl von ernstesten Studien nach der Natur als von Kraft und Energie der Auffassung und Sorgsamkeit in der Detaillirung. Neben diesen und den folgenden größeren Arbeiten wurden auch Büsten und kleinere Genrefiguren ausgeführt. Ein kleines Mädchen, das sich eben ins Bad zu steigen anschickt, aber erst vorsichtig prüfend den Fuß vorschiebt, ist um seiner reizenden Naivetät und seines glücklichen Humors willen besonders zu erwähnen. Dann aber beschäftigte den Künstler vorzugsweise die um ein Goethedenkmal für Berlin ausgeschriebene Concurrenz.

Nach langen Vorbereitungen und verzögert durch verschiedene Zwischenfälle, besonders durch den Krieg mit Frankreich, hatte am 11. November 1871 die Enthüllung des Schillerdenkmals gegenüber dem Schauspielhause stattgefunden. Die ursprünglich wohl gefaßte Idee, den beiden Dichterhelden ein Doppeldenkmal zu errichten oder auch für Goethe vor dem Schauspielhause einen Platz aufzubewahren, war endgiltig aufgegeben worden. Indessen bildete sich unter dem Voritze des Geh. Regierungsrathes Voepel ein Comité, welches alsbald eine Concurrenz ausschrieb, deren Resultat im Mai 1872 in der Rotunde des alten Museums ausgestellt wurde. Was man da zu Gesichte bekam — es waren, wenn ich nicht irre, achtzig und einige Entwürfe —, war nicht sehr ermutigend. Die Jury konnte sich über keinen derselben einigen, und so wurden aus der Menge die vier relativ besten ausgewählt und ihre Urheber, die Bildhauer Siemering, Schaper, Donndorf und Calandrelli, zu einer zweiten engern Concurrenz aufgefordert, deren Ergebniß im Januar 1873 zur Ausstellung gelangte. Bei der ersten sowohl als bei dieser zweiten Concurrenz hatte sich die öffentliche Meinung entschieden für Siemering ausgesprochen, der schon bei der Schillerconcurrenz unbillig übergegangen worden war. Sein Goethe, der auf einem einfachen, nur vorn durch das Relief eines Gros geschmückten Postamente in einem Halbkreise thront, welcher nach hinten durch eine Bank abgeschlossen wird, war

ohne Zweifel eine imposante Schöpfung voll Ernst und Charakter und voll wahrhaft monumentaler Würde. Da man einen Platz am Saume des Thiergartens für das Denkmal bestimmt hatte, konnte man sich kein passenderes Arrangement denken. Schaper selbst hat sich der mächtigen Einwirkung dieses genialen Wurfes, der schon in der ersten Concurrrenz ziemlich feststand, nicht entziehen können, indem er bei der zweiten Concurrrenz außer der stehenden Figur auch einen sitzenden Goethe einschickte. Wir werden sehen, wie er diesen von der herkömmlichen Tradition abweichenden Gedanken später noch zweimal fruchtbar ausführte. In der Goetheconcurrrenz fand dieser Gedanke jedoch noch keinen Anschlag. Wiewohl der Schaper'sche Goethe sich nicht durch besondere Schönheit empfahl — der Künstler hatte den durch die Rauch'sche Büste festgestellten älteren Typus adoptirt, damit aber nicht den Geschmack des Publikums getroffen, das sich seinen Goethe lieber als jugendschönen Apollo denn als griessgrämigen Zeus denkt —, so ging er doch aus der zweiten Concurrrenz als Sieger hervor. Die Jury ließ sich offenbar durch die ungewöhnliche Schönheit der drei den cylindrischen Sockel umgebenden Gruppen — Lyrische Poesie, Drama und Wissenschaft — in ihrem Urtheile bestimmen. Man sagte damals auch, daß der Kaiser ein besonderes Wohlgefallen an dem Schaper'schen Entwurf empfunden habe, und das konnte man nicht gut ignoriren, da der hohe Herr, der den Altmeister noch persönlich kennen und schätzen gelernt hatte, in großmüthiger Freigebigkeit dreißigtausend Mark zur Ausführung des Werkes gespendet hat. Ebensoviele hat — um die Geldfrage sogleich hier zu erledigen — die Stadt Berlin beigefeuert, und zwanzigtausend Mark sind durch die Sammlungen des Comité's zusammengekommen. Heute fehlen noch dreißigtausend Mark, um die Kosten zu decken. Man sieht, daß Berlin keinen sonderlichen Enthusiasmus bewiesen hat, um dem großen Dichter die ohnehin schon stark verspätete Ehre des Denkmals angeeignen zu lassen. Vielleicht wird aber das Werk nach dieser Enthüllung in seiner sieghaften Schönheit so überzeugend zu den Berlinern reden, daß die fehlende Summe schnell aufgebracht wird, und das ist um so mehr zu wünschen, als der Künstler selbst, abgesehen von dem für den Sieger in der Concurrrenz ausgesetzten Geldpreise, für seine fast neunjährige, mühevollen Arbeit nicht die geringste Entschädigung, sondern nur seine Auslagen berechnet hat. Er hat nur für seinen Ruhm gearbeitet und alle Kräfte daran gesetzt, um ein der deutschen Reichshauptstadt würdiges Denkmal zu schaffen. Es gab manche Scharn auszuweichen, seit zehn Jahren hatte sich die Berliner Plastik keine Lorbeeren mehr geholt. Das große Siegesdenkmal auf dem Königsplatz hatte sie vor Freund und Feind so arg compromittirt, daß nur eine Reihe großer Thaten sie wieder rehabilitiren kann. Das Jahr 1880

hat uns ihrer gleich zwei gebracht: Endes Denkmäl der Königin Louise für den Thiergarten und — ein doppelter Trumpf — Schapers Goethemonument.

1873 freilich war man mit der Entscheidung, welche die Jury getroffen, nicht sehr zufrieden. Man erkannte die Schönheit der Schaperschen Sockelgruppen willig an, aber mit seinem Goethe wollte sich Niemand befreunden. Mager und dürrig stand eine grämliche Gestalt in dem altfränkischen Costüm, welches die Glieder noch schlottriger macht und namentlich der monumentalen Würde ganz und gar entbehrt, auf einem runden Postament, welches von soviel Grazie, Jugend und Schönheit umgeben war, daß der Alte dort oben noch fataler wurde. Was ist aber heute aus diesem Entwürfe geworden? Jahre ernster Arbeit liegen dazwischen, welche den damals seiner selbst noch nicht völlig sicheren Künstler zum zielbewußten Manne gereift haben, und ein Zeugniß dieser Läuterung, dieses unablässigen Ringens nach dem Höchsten ist das Goethedenkmal, wie es heute vollendet vor uns steht, in klarer, in sich selbst gefestigter Ruhe, in majestätischer Schönheit und in reizvoller Anmuth, ein Werk von seltener Originalität, daß sich nicht ängstlich an etwas vorhandenes anlehnt, sondern den überlieferten Typus in freier Umbildung giebt und zugleich den modernen Geist ohne classische Schulreminiscenzen treu wieder spiegelt.

Schaper sah bald ein, daß er seinen alten Goethe auf- und der öffentlichen Meinung nachgeben mußte. Er griff wieder auf die Trippelsche Büste von 1787 zurück, welche die Linien des Goetheschen Angesichts ins Erhabene steigert und dem antiken Apollotypus nähert, setzte diesem Typus aber einige Züge reiferer Männlichkeit, namentlich die größere Energie der den Mund umgebenden Partien und die reichere Fülle des Kinns an der Hand der Rauchschen Büste hinzu. So entstand eine äußerst harmonische Verbindung von jugendlicher Schönheit und männlicher Kraft, ein Ideal des Dichters der „Sphigenie“ und des „Tasso“, des gedankenvollen Naturforschers, auf dessen hoher, von keiner Falte gefurchten Stirn noch der verklärende Glorienschein ruht, der von dem begeisterten und begeisternden Sänger der herrlichsten Liebeslieder des deutschen Volkes ausgeht. Und diese dreifache Ausstattung des großen Genius findet auch in den Gruppen des Fußgestells ihren körperlichen Ausdruck. Goethe tritt uns hier etwa im Alter von 45 Jahren entgegen.

Auch des Mantels konnte Schaper nicht entrathen, um der Figur einen wirksamen Hintergrund, eine hebende Folie zu verleihen. Aber dieses sonst so mißliche, viel bespöttelte Kleidungsstück ist dem Künstler keineswegs unbequem geworden. Er benützt es nicht, um die altfränkische Tracht zu verdecken, sondern gewinnt ihm selbständige malerische Reize ab, welche dem Gesamteffekt zu Gute kommen. Mit der rechten Hand, die überdies eine Rolle hält, hebt er den auf den Schultern ruhenden Mantel bis zur Weste empor, aber nur so hoch, daß

die breiten Falten noch bis zum Knöchel des Fußes herabfallen. Die linke Hand mit dem Unterarm ist, ganz im Mantel verborgen, auf den Rücken gelegt. So entsteht auf dieser Seite eine größere Lebendigkeit des Faltenwurfs, ein malerisches Spiel von tiefen Schatten und spitzen Lichtern, welches einen wohl erwogenen Contrast zu den breiten, ruhigen Flächen des Mantels über dem rechten, dem Spielbein bildet. Während das Standbein sich leicht an einen Baumstamm lehnt, ist das andere etwas vorgeschoben, und dieser Richtung ist auch das etwas nach rechts gefehrte Haupt des Dichters zugewendet.

Auf Halbkreisen vorgeschoben umgeben die drei oben erwähnten Gruppen den auf drei Marmorstufen sich erhebenden Sockel, so daß zwei von ihnen, rechts und links vom Dichter stehend, dem Beschauer je eine Profilanfsicht gewähren, indes die dritte die Rückseite einnimmt. Die Lyrische Poesie ist eine junge Maid mit lang herabwallendem Haar. In der Linken hält sie die Leier, der sie eben noch holde Töne entlockt, und mit der Rechten umfaßt sie einen jungen Gros, zu welchem sie mit einem unbeschreiblich süßen Lächeln herabblückt, als wollte sie aus den Worten des klugen Kindes neue Inspirationen schöpfen. Man wird bei diesem herrlichen Frauenbilde an die überschwenglichen Lobeserhebungen erinnert, welche die Alten der knidischen Aphrodite zollten, insbesondere an die begeisterte Schilderung Lucians, der von der Knidierin sagt: *σεσηρότι γέλωτι μικρόν ὑπομειδῶσα* (mit bezauberndem Lächeln ein klein wenig lächelnd). Wie dieses bezaubernde Lächeln gewesen sein mag, ist uns jetzt klarer geworden, seitdem uns Olympia den Hermes herausgegeben hat, der wenn auch nicht mit völliger Sicherheit dem großen Praxiteles selber, so doch seiner Schule zugeschrieben werden kann. Und wenn man die Zeugnisse, welche wir bei den Alten über den Charakter praxitelischer Kunst finden, weiter durchblättern, begegnen wir, merkwürdig genug, noch einem zweiten Berührungspunkte des alten Meisters mit dem modernen. Diodor sagt, Praxiteles war *ἐκαταμύχας ἄκρως τοῖς λιθίνοις ἔργοις τὰ τῆς ψυχῆς πάθη*, (der dem todtten Stein seelische Bewegungen aufprägte) und daraufhin ist auch das ganze künstlerische Streben Schapere's gerichtet, welches nirgends ein höheres Ziel erreicht hat, als in diesen Postamentsgruppen.

Die ernste Frau links vom Beschauer mit den edlen, tieftraurigen Zügen, dem verhüllten Hinterhaupte und dem Griffel in der Linken ist die Personification der dramatischen Poesie, deren höchste Blüthe die Tragödie ist, und darauf deutet auch der schlanke, dem Jünglingsalter nahe Genius zu ihrer Rechten, der sich trauernd an sie lehnt. Die gesenkte Fackel in seinen Rechten spricht aus, daß die endliche Lösung tragischer Conflicte nur in dem alles verfühnenden Tode zu suchen ist. Die Wissenschaft endlich, eine jugendliche Frauengestalt mit sorgfältig geordnetem und gescheiteltem Haar, blickt, mit begeisterter

Forscherlust im Auge, in ein auf ihren Knien liegendes, aufgeschlagenes Buch, während ein Genius ihr mit der Fackel leuchtet. Wie in den drei Frauengestalten, hat der Künstler auch in den sie begleitenden Genien eine gewisse Altersverschiedenheit beobachtet, die aber nicht so groß ist, daß der älteste der Genien die Grenze des Jünglingsalters überschreitet, oder daß das Drama als die reifste der Frauen an den Charakter der Matrone heranstreift. Im Gegensatz zu Reinhold Vagas, welcher seinen Schiller mit vier Frauen umringt hat, von denen mindestens drei ein gelindes Grauen hervorrufen, hat Schaper bei der Gestaltung seiner Sockelfiguren stets die Schönheit als oberstes Gesetz vor Augen gehabt. Es ist ihm auch gelungen, die trockene Begriffsmäßigkeit, die solchen allegorischen Weibern gewöhnlich anzuhaften pflegt, dadurch zu vermeiden, daß er sie nicht bloß zu Trägerinnen eines Gedankens, sondern auch zugleich zu Trägerinnen gewisser Seelenstimmungen machte. Die Stimmung aber, welche eine jede dieser Figuren in mehr oder minder starker Concentration erfüllt und ihren Gesichtsausdruck bewirkt, überträgt sich auch auf ihren jugendlichen Begleiter, so daß beide Figuren jeder Gruppe nicht bloß durch die Linien der Composition, sondern auch durch ein geistiges Band zusammengehalten werden. Die runde Gestalt des Sockels bringt es mit sich, daß jede der drei Gruppen dem Beschauer nicht eine, sondern mindestens zwei vortheilhafte Ansichten darbietet. Stehen wir direct vor dem Denkmal, so fesselt uns, wenn wir nach rechts blicken, die Schönheit des mit bewunderungswürdiger Feinheit durchgebildeten Knabenkörpers und das aphrodisische Lächeln der Lyrischen Poesie. Verändern wir unseren Standpunkt durch ein paar Schritte nach rechts, so erscheint die ganze Gruppe im strengen Profil, und wir bewundern vorzugsweise den rhythmischen Schwung der Umrisslinien und den weichen Fluß der Gewandung. Ähnliche Eindrücke wiederholen sich bei der Betrachtung der beiden anderen Gruppen, bei welchen freilich gehaltvoller Ernst und Würde über dem Liebreiz der Formen das Uebergewicht haben.

Indem der Künstler von dem üblichen Denkmalschema, dem viereckigen Postament mit seinen vier Sockelwächterinnen, abwich, hat er zugleich die Gesamtwirkung des Ganzen erhöht. Durch den pyramidalen Aufbau wird die Höhentendenz weit energischer zur Anschauung gebracht; sie wird ferner durch die cylindrische Gestalt des Sockels unterstützt. Dieser Cylinder verhält sich zum Würfelpostament, auf seine Wirkung betrachtet, ungefähr wie der Pfeiler zur Säule. Jener verkörpert die Idee des Lasttragens und des Belastet-, also Gedrücktheits, während diese, trotz der auferlegten Last, kräftig nach oben strebt.

Wir haben noch der meisterlichen Behandlung des Marmors zu gedenken, welche der Künstler eigenhändig mit liebevollstem Fleiß gleichmäßig auf alle Theile ausgedehnt hat. Das Fleisch ist ebenso sorgsam durchgeführt wie die

Gewandung, die Haare und das Beiwerk. Für die Ornamentik der Gewandsäume hat Schaper stilvolle Muster entworfen, die mit größter Sauberkeit auf den Marmor übertragen sind. Fesselt uns auf den ersten Blick der geniale Wurf, die originelle Gestaltung des Ganzen, so begegnet das näher prüfende Auge überall dem Walten eines eisernen Fleißes, der wohl erkannt hat, daß die Harmonie des Ganzen nur durch die Vollkommenheit aller einzelnen Theile zu erreichen sei.

Während das Goethedenkmal langsam seiner Vollendung entgegenreifte, ging noch eine Reihe anderer Arbeiten, zum Theil von großer Bedeutung, aus dem Atelier des rastlosen Künstlers hervor. Im Jahre 1876 betheiligte er sich an der Concurrenz um ein Lutherdenkmal für Eisleben, in welcher er seine beiden Mitbewerber, Siemering und Keil, entschieden schlug. Wie aber im Jahre 1873 Siemering hinter ihn zurücktreten mußte, so wurde ihm dieser jetzt vorgezogen, eine Art Revanche, die vom Standpunkte der Billigkeit durchaus gerechtfertigt ist, die aber beweist, daß die Concurrenzen ein zweckloses Comödienspiel sind, welches allmählich auch die tüchtigsten Kräfte aufreiben wird. Im Jahre darauf errang Schaper den ersten Preis in der Concurrenz um ein Denkmal des Fürsten Bismarck für Köln, welches schon am 1. April 1879 enthüllt wurde. Wie der Künstler den Reichskanzler hier dargestellt hat, wird er voraussichtlich für die Plastik typisch werden: alles zerstreuende Beiwerk, Reliefs u. dgl., ist vermieden worden. Nur die gewaltige Persönlichkeit sollte wirken, und das geschieht denn auch voll und ganz. Unter den buschigen Brauen blickt das Auge in die Ferne, als erwartete der Kanzler die Antwort eines Gegners, den er eben mit wichtigen Argumenten zu Boden geschmettert. Der rechte Fuß ist etwas vorgerückt, die linke Hand umspannt den Griff des mächtigen Pallasch, der vor dem Fürsten aufgerichtet steht, während sich Daumen und Zeigefinger der sonst zur Faust geballten rechten Hand zwischen den zweiten und dritten Knopf des Interimsrockes schieben. Diese Statue liefert den erfreulichen Beweis, daß Schaper genug Kraft und Energie des Ausdrucks besitzt, um eine so herbe, fast schroffe Männlichkeit wie die des Fürsten Bismarck charakteristisch zu gestalten. Die Energie und Schneidigkeit des Bismarckschen Wesens erhält durch die Noblesse der künstlerischen Auffassung, welche an die Meisterwerke Retschels erinnert, einen Zusatz von Milde, welcher dieser Mischung erst den rechten Klang verleiht. Man wird diesen Bismarck den besten monumentalen Porträtstatuen, welche die deutsche Plastik hervorgebracht hat, Rauchs Blücher, Retschels Lessing und Luther, ebenbürtig an die Seite stellen müssen, und, soweit sich nach dem kürzlich vollendeten Gipsmodell urtheilen läßt, wird der Molke für Köln, der dem Künstler sofort nach dem glücklichen Gelingen seines Bismarckdenkmals aufgetragen wurde, der fünfte im Bunde sein.

Im Jahre 1878 vollendete Schaper auch die neun Fuß hohe Statue eines altdeutschen Landsknechts, der mit der Sturmflagge des deutschen Reichs in der Linken, mit dem Schwerte in der Rechten gegen den Feind anstürmend gedacht ist und jetzt, in Bronze gegossen, die Krönung eines in gothischem Stile ausgeführten Siegesbrunnens für Halle bildet. In demselben Jahre wurde ihm auch die Statue des Mathematikers Gauß für Braunschweig übertragen, die gegenwärtig bereits gegossen wird, und endlich gewann er in der Concurrenz um ein Lessingdenkmal für Hamburg den ersten Preis, der ihm von den Mitgliedern der Jury einstimmig zuerkannt wurde. In der Absicht, einem Vergleiche mit Nietzsche, der für ihn unter allen Umständen nachtheilig ausfallen mußte, aus dem Wege zu gehen, stellte er den Dichter mit gekreuzten Beinen auf einem Lehnstuhle sitzend dar, wie er gerade in der Lectüre eines Buches innehält, um seinen Gedanken nachzuhängen. Diese Auffassung des Künstlers, welche zugleich auch einmal mit der hergebrachten, längst unbequem gewordenen Tradition brechen wollte, rief in Hamburg einen Sturm der Entrüstung hervor. Tagesblätter und Broschüren wiederholten in allen Variationen die These: Lessing darf und kann nicht sitzend dargestellt werden, weil das seinem ganzen Wesen widerspricht! Statt zu fragen: Ist der Schapersche Entwurf schön oder nicht? wurde diese rein formale Frage zu einer Discussion über Lessings Geist und Charakter aufgebauscht, die schließlich insofern unfruchtbar geblieben ist, als Lessing nun doch sitzend dargestellt wird. Schaper hat seinen ursprünglichen Entwurf einigen Veränderungen unterzogen, die nur gutgeheißen werden können. Die bedeutendste ist die, daß die häßlichen Linien der gekreuzten Beine dadurch beseitigt worden sind, daß der linke Fuß etwas vorgeschoben und der erste gegen den Sessel zurückgezogen ist, als wollte der Dichter sich gerade erheben, um in einen Disput einzugreifen.

Ein anderes Mal hatte Schaper mit seinen Reformversuchen keinen so glücklichen Erfolg. Für das Berliner Zeughaus, das bekanntlich in eine Ruhmeshalle für die preussische Armee umgewandelt wird, war eine Concurrenz um die Colossalstatue einer Victoria ausgeschrieben worden. Das war für Schaper einmal eine Gelegenheit, dem von Rauch geschaffenen Typus etwas Anderes an die Seite zu stellen. Er bildete die Victoria in sitzender Haltung, reich bewegt, mit der Rechten den Lorbeerkranz emporhaltend, mit der Linken Palme und Schwert umfassend. Es war eine der glücklichsten und originellsten Compositionen, die ihm je gelungen, aber so sehr vom Hergebrachten abweichend, daß die Jury es nicht wagte, sie mit dem ersten Preise zu krönen. Schaper erhielt den zweiten Preis, zugleich aber auch, da kein erster vertheilt wurde, den Auftrag, einen neuen Entwurf nach dem traditionellen Schema anzufertigen, der den auch allerhöchsten Orts zur Ausführung genehmigt wurde.

Damit haben wir in kurzen Zügen ein Bild von der umfassenden, von so zahlreichen Erfolgen gekrönten Thätigkeit des kaum vierzigjährigen Künstlers entworfen, der in raschem Siegeslaufe zu voll und reif entwickelter Meisterschaft emporgestiegen ist.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

## Zwei „illustrierte“ Musikgeschichten.

So herzlich haben wir lange nicht gelacht wie neulich, als sich an einem Tage a tempo die Ankündigungen von zwei „Illustrierten Musikgeschichten“ auf unserm Schreibtische einfanden.\*) Schadenfreude ist ein schwarzes Laster, aber wir wollen's nicht verhehlen: es war ein bißchen Schadenfreude dabei. Das habt ihr von eurer Buchmacherei, daß ihr euch hier einmal ihrer zwei mit derselben Macheinschaft — gräuliches Wort, von Johannes Scherr erfunden, aber für diese Sorte von Büchern das einzig zutreffende — ins Gehege kommt und euch gegenseitig das Geschäft verderbt! Das war der erste Gedanke, den jene beiden Prospective in uns erregten. Denn ob es nun heißt „Illustrierte Musikgeschichte“ oder „Illustrierte Geschichte der deutschen Musik“, im Grunde läuft es doch auf eins hinaus.

Es ist eine recht traurige Buchmacherei während der letzten zehn Jahre im deutschen Buchhandel eingerissen. Anstatt daß der Schriftsteller das Buch erfänne und sich den Buchhändler dafür suchte, wird immer mehr das Umgekehrte Regel, daß der Buchhändler das Buch ersinnt und sich den Schriftsteller dazu sucht. Die Autorenbücher werden mehr und mehr verdrängt durch Verlegerbücher. Freilich sind nun auch die Autoren darnach. An sich braucht ja ein Buch deshalb nicht schlecht zu sein, weil die Initiative dazu vom Verkäufer ausgegangen ist. Der Händler kennt die Bedürfnisse des Publikums oft besser als der Fabrikant, und nicht selten sind epochemachende Werke von unvergänglichem Werth durch intelligente Verleger angeregt worden. Um solche handelt sich's hier natürlich nicht; jeder Leser weiß, was wir für Waare meinen. Die Schaufenster unserer Sortimenter liegen voll von Büchern, deren Titel man nur zu lesen braucht, um auf der Stelle zu sehen, wie der Verleger sich das Gehirn zermartert hat, um etwas auszudisteln, was es bisher im Buchhandel noch nicht gegeben. Der größte Theil der „illu-

\*) Illustrierte Musikgeschichte. Die Entwicklung der Tonkunst aus frühesten Anfängen bis auf die Gegenwart. Von Emil Naumann, R. Professor und Hofkirchenmusikdirector. Stuttgart, Spemann, 1880. Diefg. 1—2. — Illustrierte Geschichte der deutschen Musik. Von Dr. Aug. Reissmann. Mit authentischen Abbildungen und facsimilirten Beilagen. Leipzig, Fues, 1880. Lieferung 1.