



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

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

Lange, Konrad: Ernst von Bandel

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

Wird die Burschenschaft jemals ganz und gar Korps werden? Jedenfalls nicht so bald und hoffentlich auch nicht unter diesem undeutschen Namen. Eine Annäherung der in vielem die gleichen Ziele verfolgenden und durch nichts mehr ganz schroff geschiednen Brüder, dieser Walt und Vult, um mit Jean Pauls Flegeljahren zu reden, halten wir für eine unausbleibliche Folge der ganzen unabänderlichen Bewegung und auch für wünschenswert, weil dadurch dem Wettstreit in manchen Thorheiten die Spitze abgebrochen werden würde, ferner aus dringenden gesellschaftlichen Veranlassungen für die Studenten wie für die alten Herren. Diese Fragen und Zustände alle, auch was der S. C. bei solcher Annäherung gewinnen würde, worin er nachgeben müßte, soll ein zweiter Aufsatz behandeln, der dabei zugleich die andern Verbindungsgruppen von den Korps bis zu den „Reformburschenschaften“ in bequemer Kürze beleuchten soll.



## Ernst von Bandel

Von Konrad Lange



ie Kunstgeschichte ist in der Anerkennung vergangener Leistungen zuweilen hartherzig. Nur wer wirklich etwas gekonnt hat, findet Gnade vor ihren Augen. Für das bloße Wollen hat sie kein Verständnis. Künstler, die auf halbem Wege stehen geblieben sind, werden von ihr nicht beachtet.

Und doch, wenn Kunstgeschichte mehr sein will als bloße Aufzählung großer Künstler und bedeutender Kunstwerke, wenn sie eine Geschichte des künstlerischen Geschmacks, der künstlerischen Ideale sein will, kann sie dann die vergessen, die nur gewollt, die nur das Höchste erstrebt haben, ohne es zu erreichen? Kann sich nicht schon in dem Wollen eines Künstlers — und sei er selbst unbedeutend — der Geist einer bestimmten Kunstepoche aussprechen, kann nicht schon sein Streben, sein ideales Ringen die geistigen Mächte veranschaulichen, die ein Zeitalter bewegen, eine Epoche in die andre überführen?

Das waren die Fragen, die sich mir wiederholt aufdrängten, als ich die lebendig geschriebne Biographie Bandels las, die ein hannoverscher Lehrer kürzlich herausgegeben hat. Der Schöpfer des Arminidenkmals im Teutoburger Walde war solch ein Wollender, über den die Kunstgeschichte erbarmungslos hinweggeschritten ist; ein guter Kerl, aber ein schlechter Musikant, würde der Volkswitz sagen, ein Mensch voll großartiger Ideen, aber ohne

\*) Ernst von Bandel, ein deutscher Mann und Künstler, von Dr. Hermann Schmidt. Hannover, Carl Meyer (Gustav Prior), 1892. Mit 6 Abbildungen.

jenes anhaltende, stetige Feuer künstlerischer Begeisterung, das von dem allgemeinen zum einzelnen, von der Idee zur Durchführung herabzusteigen und den Geist in die sinnliche Form zu bannen weiß. Die Kunstgeschichte kennt ihn so gut wie gar nicht, selbst in ausführlichen Schilderungen der modernen Kunst findet er keine oder nur eine flüchtige Erwähnung. Und doch ist er interessant wegen der Ideale, die ihn erfüllten. Was gegenwärtig unsre Kunst bewegt, hat Bandel schon vor mehr als einem halben Jahrhundert gewollt, geahnt, mit begeisterten Worten gefordert. Der nationale Zug, das gesunde Naturempfinden, die Abkehr vom Klassizismus und von ausländischen Vorbildern, kurz alles, was wir unsrer heutigen Kunst wünschen möchten, hat schon in ihm einen Propheten gefunden. Freilich einen Propheten in der Theorie, nicht in der Praxis. Denn nichts von all den schönen Ideen einer nationalen, modernen, volkstümlichen Kunst, die ihn erfüllten, hat er zur Ausführung gebracht. Wohl hat er von einer deutschen Kunst der Zukunft geträumt — und er selbst wollte ihr Hauptvertreter werden. Aber seine Werke sind in einem leeren Klassizismus stecken geblieben, der in nichts über den Stil der herrschenden Schule hinausgeht. Wohl hat er gefühlt, daß Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst sei. Aber er hat nicht die Kraft gehabt, sich über die idealistische Schablone zu erheben und mit dem Naturstudium Ernst zu machen. Wohl hat er die Schwächen der damaligen Kunst klar erkannt. Aber es blieb ihm versagt, diese Erkenntnis in die Praxis umzusetzen, ein Reformator der deutschen Kunst zu werden.

Die Gründe dieses Mißlingens waren zum großen Teil persönlicher Art. Der Verfasser hat gut gethan, auf dem Titel seines Buchs den „deutschen Mann“ vor den „Künstler“ zu stellen. In der That war in Bandel der Mann stärker entwickelt als der Künstler. Ein Überschuß an Charakter schadete seinen Fähigkeiten. Das klingt paradox und ist doch richtig. Nur Idealisten glauben noch das Märchen, daß Charakter und Talent notwendig zu einander gehörten. Es wäre gewiß schön, wenn es so wäre, aber die Künstler- und Gelehrtengegeschichte beweist das Gegenteil. Wohl schließen sich Talent und Charakter nicht geradezu aus. Aber bei vielen Naturen ergibt sich aus der einseitigen Entwicklung der Verstandes- und Phantasiekräfte geradezu eine Verkümmernng der sittlichen Fähigkeiten. Wie viele Künstler kennt die Kunstgeschichte, die im Leben geradezu verächtlich waren und doch von der Nachwelt vergöttert wurden! Ihre schlimmen Charaktereigenschaften wurden eben bald nach ihrem Tode vergessen, ihre Werke dagegen dauerten fort und verkündeten ihren Ruhm. Bei Bandel war es umgekehrt. Das beste Teil von ihm, sein frischer, natürlicher Sinn, sein männlicher Charakter, sein kerndeutsches Wesen, ging mit ihm zu Grabe. Es blieben nur die unglücklichen Erzeugnisse seiner Kunst, die uns sein Bild in ganz unvollkommener Weise wieder spiegeln.

Solche Künstler bedürfen ganz besonders eines liebevollen Biographen. Ihr äußerer Lebensgang, ihre Briefe, ihr sonstiger schriftlicher Nachlaß gehören dazu, um sie ganz zu verstehen. Wir wollen nicht nur wissen, was sie gemacht haben, sondern auch, was sie gewesen sind. Ihr Leben und ihre Werke gehen nicht in einander auf. Einen solchen Biographen hat Bandel in dem Verfasser gefunden. Als Hannoveraner, als Freund der greisen noch lebenden Witwe Bandels, war er ganz besonders geeignet, diese Biographie zu schreiben. Mit großem Fleiß hat er alle schriftlichen Quellen für Bandels Leben gesammelt, seine Werke in Originalen, Gipsabgüssen oder Photographien nachgeprüft, und man kann ihm das Lob nicht versagen, daß er aus diesem Material ein fesselndes Lebensbild zusammengestellt hat, das man mit Spannung liest und mit Befriedigung aus der Hand legt. Ein frischer nationaler Zug weht durch das Ganze, und nur selten läßt sich der Verfasser bei der Schilderung der Werke seines Helden zu einer schwungvollern Tonart hinreißen, als sie der Gegenstand zu fordern scheint.

Bandel war von Natur nicht ohne künstlerische Gaben. Er hat zwar erst spät zeichnen lernen, aber früh modellirt und überhaupt für werktätiges Schaffen schon als Knabe Sinn gehabt. Dennoch kam er verhältnismäßig spät und nicht ohne Schwankungen in die Künstlerlaufbahn hinein. Er selbst wäre am liebsten Soldat geworden, was bei seinem kräftigen Naturell und den Anregungen der napoleonischen Zeit wohl begreiflich ist. Aber sein Vater, der in Ansbach preußischer Regierungsdirektor, später bairischer Appellationsgerichtsdirektor war, litt es nicht, und ihm zu Liebe mußte er sich für die Forstkariere entscheiden. Als Bierzehnjähriger kam er zur Vorbereitung für diesen Beruf nach Nürnberg auf die höhere Realschule. Aber eine Reise, die er von dort aus nach München unternahm, entschied über sein Schicksal. Er wurde mit dem Architekten Karl von Fischer bekannt, der damals gerade das königliche Theater baute, und trat schon mit achtzehn Jahren als befohdeter Hofbauzeichner in dessen Bureau ein. Als dann Fischer schon nach zwei Jahren starb und man Bandel anbot, Schüler von Leo von Klenze zu werden, weigerte er sich, da ihm Klenze unsympathisch war, entschieden und sattelte gleichzeitig, um seiner Meinung nach rascher vorwärts zu kommen, zur Malerei um. Als Schüler der beiden Langer, von denen der Vater damals Akademiedirektor war, trat er in die Akademie ein.

Kurz zuvor war Cornelius vom Kronprinzen Ludwig nach München berufen worden, um die Säle der Glyptothek mit Fresken zu schmücken. Wir verdanken Bandel eine interessante Schilderung des Gegensatzes, der sich damals zwischen den Schülern von Langer und Cornelius bildete. Die neue Romantik und der alte akademische Klassizismus konnten sich nicht verstehen. „Die Akademie sagte: Bursche, lernt erst gehen, ehe ihr tanzen wollt. Die cornelianische Schule aber sagte: Acht Tage im Gebirge ist besser als Monate

lang Anatomie studiren. Tödet den Geist nicht durch ängstliches Studium. Sie gingen spazieren, machten Skizzen und Skizzchen und waren übergücklich in Selbstberäucherung, während wir »ochsten,« wie sie es nannten, und mit unsern Arbeiten unzufrieden waren. Sie wurden immer mehr Sklaven ihres Meisters und halfen ihm Flächen anstreichen, während wir immer mehr festen Fuß faßten und uns selbständig bewegen lernten.“ Gewiß überschätzt hier Bandel die Vorzüge der Langerschen Schule, aber man muß zugeben, daß sein Urteil über die Cornelius'sche Lehrmethode nicht unrichtig ist.

Aber auch seine Thätigkeit als Maler sollte nicht lange dauern. Ohne sichtbaren äußern Anlaß, rein aus Laune wandte er sich mit einemmale der Bildhauerei zu und trat in das Atelier von Thorwaldsens Schüler Johann Haller ein. Hier scheint er sich besonders das Handwerksmäßige der Plastik rasch angeeignet zu haben. Außerlich betrachtet war es ein Glück für ihn, daß er gerade in die Jahre hineinkam, wo durch die Bauhätigkeit des Königs Maximilian Joseph und des Kronprinzen Ludwig den Bildhauern Münchens ein reiches Feld der Thätigkeit eröffnet wurde. Ein königliches Stipendium, das er für die Ausführung des Skelldenkmals im englischen Garten erhielt, ermöglichte ihm einen zweijährigen Aufenthalt in Italien. Während der Jahre 1825 bis 1827 hat er in Rom gelebt, wo damals ein reges künstlerisches Treiben herrschte.

Aber von Natur hartköpfig und selbstbewußt, verwöhnt noch durch seine frühen Erfolge, verfeindete er sich bald mit den maßgebenden Persönlichkeiten. Bei König Ludwig fiel er durch Nichtachtung der königlichen Wünsche vorübergehend in Ungnade, und wenn er auch später wieder zu Gnaden angenommen und unter Rauchs Leitung bei den Giebelgruppen der Glyptothek beschäftigt wurde, so scheint ihm doch Alenzes Einfluß dauernd beim König geschadet zu haben. Scheute er sich doch auch selbst nicht, durch einen ganz unmotivirten Eigensinn bei einer gleichgiltigen Sache seinen königlichen Gönner zu reizen. Er mochte wohl bald merken, daß man ihn zwar als guten Techniker ausnutzen, aber nicht als erfindenden Künstler beschäftigen wollte, und das beleidigte ihn. Als man ihm 1833 zumutete, Statuen zur Verzierung der Glyptothek und der Pinakothek nach den Entwürfen Hallers und Schwanthalers in Stein auszuführen oder unter seiner Leitung ausführen zu lassen, empfand er das als eine Herabsetzung und verließ München, um nach Berlin überzuziedeln.

In Berlin gelang es ihm freilich nicht, festen Fuß zu fassen. Schadow erklärte ihm mit der brutalen Deutlichkeit, die ihm eigen war, er könne in Berlin auf keine Arbeit rechnen, da er nicht hier gebildet sei. Auch der philosophische Ton, der in der damaligen Berliner Gesellschaft herrschte, gefiel ihm durchaus nicht. Er folgte deshalb 1834 einem Rufe nach Hannover, um dort die plastische und malerische Ausschmückung des Leineschlosses und der Schloßkirche zu übernehmen.

In Hannover hat Bandel dann, allerdings mit längern Unterbrechungen, die durch den Aufenthalt in Detmold und mehrere italienische Reisen veranlaßt waren, bis an seinen Tod gelebt. Für die geringen ästhetischen Bedürfnisse des damaligen hannoverschen Hofes und die noch geringern der Bürgerschaft genügten seine künstlerischen Gaben vollkommen. Auch Göttingen verdankt ihm einige in den dreißiger Jahren entstandne Werke, deren schwache dekorative Ausführung nur in der vollkommen kunstlosen Atmosphäre, in der sie entstanden sind, einigermaßen erträglich erscheint. In Göttingen erhielt er auch bei Gelegenheit eines Rektoratseffens eine neue Anregung für seinen Lieblingsgedanken, die Errichtung eines Arminiusdenkmals.

Schon 1819 hatte Bandel den Plan gefaßt, dem Befreier Deutschlands vom römischen Joch ein Denkmal zu setzen. In Berlin, im Hause Wacker-nagels, hatte er das zweite Modell gemacht und viel mit Schadow über die richtige historische Auffassung Armins disputirt. Als ihm dann nach dem Regierungsantritt Ernst Augusts von Hannover (1837) jede Aussicht auf künstlerische Beschäftigung für den hannoverschen Hof genommen war, warf er sich mit neuem Eifer auf die Ausführung seines Gedankens. Er suchte selbst im Teutoburger Walde den Platz für das Denkmal aus, gründete den Denkmalverein in Detmold und brachte durch eifrige Agitation die erste Bau-summe in Form freiwilliger Gaben zusammen. Seine damaligen Ideen wichen in vieler Beziehung von den später zur Ausführung gekommenen ab. Arminius sollte noch auf einem felsartigen Unterbau stehen, den Bandel dann glücklichweise mit dem zwanzigseitigen kuppelgekrönten Unterbau vertauschte, der zwar nicht sehr schön ist, aber doch in glücklicher Weise den Eindruck urwüch-siger Kraft macht und gut zu der Umgebung des Berges und der Wälder paßt. Auch sollte die eigentliche Statue damals noch beträchtlich kleiner werden, wie ja bekanntlich auch die ersten in Kupfer getriebnen Teile der Figur in kleinerem Maßstabe ausgeführt worden sind. Dafür beabsichtigte Bandel aber damals, wie es scheint, eine große monumentale Treppenanlage von dem Fuße des Berges bis auf die Grotenburg, und eine Art Ehrenforum um die Statue herum anzulegen. Man kann sich freuen, daß er sich in all diesen Dingen später eines bessern besonnen hat.

Die Ausführung des Unterbaus machte eine Übersiedlung nach Detmold nötig. In den ersten Tagen des Jahrs 1838 steckte er den Platz auf dem Teutberge ab, und von da an bis 1846 wurde der Unterbau ausgeführt. Bald nachdem dieser fertig war, trat jene Stockung der Arbeit ein, die bis 1862, also volle sechzehn Jahre, dauern sollte.

In spannender Weise hat der Verfasser alle die Schwierigkeiten geschildert, die sich dem Unternehmen in den Weg stellten. Politische und persönliche Verhältnisse wirkten zusammen und verzögerten die Vollendung. Es ist wirklich interessant, die Geschichte dieses Denkmals zu verfolgen, weil sie voll-

kommen parallel geht der Geschichte der deutschen Reichsidee. Geplant in den Jahren, wo noch die Begeisterung der Freiheitskriege nachwirkte, in Angriff genommen zwischen Juli- und Märzrevolution, wo sich der nationale Gedanke wieder von neuem zu regen begann, gefördert in den Zeiten vorübergehender Begeisterung, wo auch die „Wacht am Rhein“ entstanden ist, vollständig stockend während der Reaktion und Vaterlandslosigkeit der fünfziger Jahre, dann wieder aufgenommen in den sechziger Jahren, wo die Wacht des Schwertes den gordischen Knoten des deutschen Bundes durchhieb, endlich vollendet nach der glücklich vollbrachten Schöpfung des neuen deutschen Reichs — es giebt wohl kaum ein Kunstwerk, das enger mit der deutschen Geschichte unsers Jahrhunderts zusammenhinge als dieses. Wie stark die politische Stimmung auf den Fortgang der Arbeit einwirkte, dafür nur ein Beispiel. Als Bandel 1852 den damaligen hannoverschen Minister von Malortie um seinen Beistand bei der Förderung des Denkmalprojekts bitten wollte, antwortete ihm dieser: „Ich fürchte, der französische Gesandte könnte das als eine Demonstration ansehen.“ Das ist bezeichnend für die Beweggründe, von denen sich die Minister der damaligen deutschen Kleinstaaten leiten ließen!

Dazu kamen dann die ewigen Reibereien, die Bandel mit den Handwerksmeistern der Umgegend und dem Detmolder Denkmalverein hatte. Auch hier scheint der Verfasser, dem die Akten des Vereins vorgelegen haben, die Verhältnisse richtig zu beurteilen. Er giebt wohl zu, daß Bandel durch sein selbstbewußtes Auftreten vieles verdorben, vor allen Dingen durch seine Weigerung, einen genauen Kostenanschlag aufzustellen, dem Verein große Schwierigkeiten bereitet habe. Aber andererseits hebt er doch auch hervor, daß der Verein mehr auf des Künstlers Ideen hätte eingehen müssen. War es doch Bandel gewesen, der den Plan gefaßt, das Modell entworfen, den Platz ausgesucht, die Errichtung des Unterbaus geleitet hatte. Mit größter Selbstlosigkeit hatte er seine künstlerische Arbeit dem Unternehmen unentgeltlich gewidmet, seine Laufbahn als Künstler dadurch in Frage gestellt, die Bequemlichkeit seiner Familie, sein Vermögen der guten Sache geopfert. Wie muß ihm da die Zumutung erschienen sein, einen Entwurf von Schinkel und Rauch, der von Berlin aus vorgeschoben wurde, anstatt des seinigen zur Ausführung zu bringen! Wie schmerzlich muß es ihn berührt haben, als man eine freie Konkurrenz forderte, wo es sich doch um einen Plan handelte, der ganz aus seinem Kopfe entsprungen war, mit seiner Person stehen und fallen mußte! Aber der Verein betrachtete ihn als seinen Beauftragten und scheute sich sogar nicht, sich in technische Fragen einzumischen, indem er z. B. die Partei jenes Kupferschmiedes in Lemgo nahm, dessen getriebne Arbeiten Bandel für vollkommen ungenügend erklärt hatte. Können wir es da Bandel verdenken, daß er sich alles Hineinreden und Bevormundschaften in künstlerischer Beziehung verbat, ja daß er es schließlich zum Bruch mit dem Verein kommen ließ?

Gewiß war auch dieser in einer schwierigen Lage. Das Projekt Bandels war, besonders anfangs, keineswegs tadellos und erfuhr auch von verschiedenen Seiten herben Tadel. Aber hier handelte es sich gar nicht darum, das schlecht hin Beste zu machen, was die deutsche Kunst damals hätte zu Stande bringen können — und ob Schinkel oder Rauch das gekonnt hätten, ist bei der Eigentümlichkeit gerade dieser Aufgabe sehr zu bezweifeln —, sondern vielmehr darum, den Plan eines einzelnen Künstlers, der sich die Errichtung dieses Denkmals zur Lebensaufgabe erkoren hatte, zur Ausführung zu bringen. Dies Recht der Persönlichkeit, das sich Bandel wahrlich verdient hatte, hätte man anerkennen sollen.

Aber alle diese Schwierigkeiten konnten einen Mann wie Bandel auf die Dauer nicht abschrecken. Er war von einem wahrhaft rührenden Optimismus befeelt. Noch in den sechziger Jahren gab es außer ihm kaum jemand in Deutschland, der mit Bestimmtheit an die Vollendung des Werkes geglaubt hätte. Und doch hatte 1862 durch die Gründung des hannoverschen Denkmalvereins die Sache einen neuen Aufschwung genommen. Das einzige Gefühl, das man für den Künstler übrig hatte, war das des Mitleids, daß er die besten Jahre seines Lebens einem unausführbaren Ideale widmete.

In der That muß man sagen, daß die Denkmalarbeit für Bandels künstlerische Entwicklung verhängnisvoll geworden ist. Während er mit äußern Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen hatte und seine Kräfte mit der Leitung handwerksmäßiger Arbeiten aufzehrte, starb der Künstler in ihm mehr und mehr ab. Von Anregung in künstlerischer Beziehung konnte man weder in Hannover noch in Detmold viel reden. Vergeblich hatte Bandel früher versucht, in München wieder festen Fuß zu fassen, vergeblich zu wiederholten Malen in Italien neue Anregungen gesucht. Vergeblich bewarb er sich bei großen architektonischen Konkurrenzen wie dem Hamburger Rathaus, der Wiener Botivkirche und der Fassade des Florentiner Domes. Selbst in der Stadt Hannover hatte er mit seinen Konkurrenzen, z. B. um das Schillerdenkmal, kein Glück. Wir begreifen es, daß er vorübergehend daran dachte, nach Frankfurt a. M. überzusiedeln, ja daß ihm sogar der Gedanke gekommen ist, nach Italien oder selbst Amerika auszuwandern. Während er in hochfliegenden Phantasien davon träumte, dem deutschen Volke ein hochragendes Wahrzeichen zu errichten, war er genötigt, um des lieben Brotes willen Taufsteine, Grabmäler, Altäre, Gesimse, Säulenkapitäl und Konsolen in Sandstein auszumeißeln, er, der es früher verschmäht hatte, Statuen nach den Modellen anderer anzuführen! Während sich das Werk seines Lebens langsam der Vollendung näherte, sank seine künstlerische Kraft von Jahr zu Jahr mehr. Der Künstler in ihm wurde zum Handwerker.

Der siegreiche Krieg von 1870/71 brachte der Denkmalsangelegenheit den letzten entscheidenden Anstoß. Freudig trug die Jugend des neu erstandnen

deutschen Reiches ihr Scherflein bei, und Kaiser und Reich spendeten die letzten großen Summen. Als aber am 16. August 1875 die Vollendung des Werkes gefeiert wurde und unter dem Jubel einer tausendköpfigen Menge Kaiser Wilhelm der Erste mit dem Künstler am Arme auf der Tribüne erschien, da war der alte Bandel ein gebrochener Mann. Sein Auge, das so lange „treu-fest“ in die Zukunft geschaut hat, versagte ihm beinahe den Dienst. Noch ein Jahr und wenige Wochen, und er gehörte nicht mehr zu den Lebenden.

Es ist wohl ohne Beispiel in der Kunstgeschichte und wird auch ohne Beispiel bleiben, daß ein Werk von solcher Größe, unter solchen Schwierigkeiten, ohne Hoffnung auf äußern Gewinn von einem einzelnen in siebenund-dreißigjähriger Arbeit zu Ende geführt wird. Dazu gehört eine Zähigkeit des Willens, ein Idealismus, eine Selbstverleugnung, wie sie nur bei uns Deutschen vorkommt, und selbst bei uns nur in seltenen Fällen. Diese Energie des Willens ist offenbar der hervorstechende Charakterzug Bandels.

Ein zweiter Charakterzug von ihm ist sein Unabhängigkeitsstreben. Dies mag zum Teil Familienerbe gewesen sein. Hatte doch sein Vater zu jenen Richtern gehört, die Friedrich dem Großen in dem Prozeß des Müllers Arnold Widerstand geleistet hatten. Zum Teil hatte es sich durch die frühe Erziehung entwickelt. Denn sein Vater hatte ihn absichtlich sich vollkommen selbständig entwickeln lassen. Freilich war dieses Streben nach Selbständigkeit für ihn ein zweischneidiges Schwert. Es diente wohl zur frühen Entwicklung seiner Eigenart, aber es hinderte ihn doch auch an der künstlerischen Ausbildung und am Verkehr mit den Menschen. Mit seinem Stiefvater konnte er — nach dem frühen Verlust seines Vaters — in kein richtiges Verhältnis kommen, da ihn dieser durchaus vom Künstlerberuf, den er verachtete, abbringen wollte. Mehr aus Eigensinn als aus innerm Bedürfnis sprang er von einer Kunst zur andern über und verscherzte sich dadurch die Unterstützung seines Königs und das Zutrauen seiner Lehrer. Durch Mißachtung äußerer Formen und Nichterfüllung königlicher Wünsche verdarb er es mit König Ludwig, und es kam zu einem Auftritt zwischen beiden, der in München sogar das Gerücht entstehen ließ, Bandel wäre gegen den König handgreiflich geworden. Während er von seinen eigentlichen Lehren, meist unbedeutenden Leuten, mit großer Pietät spricht, fühlte er sich zu allen bedeutenden Künstlern seiner Zeit in einem schroffen Gegensatz. Von Leo von Klenze wollte er nichts wissen, Cornelius Lehrmethode war ihm zuwider, ein Schüler des nazarenischen Bildhauers Eberhard mochte er nicht werden, das Ansinnen, in Thorwaldsens Atelier zu treten, wies er mit Entrüstung von sich. Mit Rauch kam er durch seine ganz unmotivirte Heftigkeit und Rücksichtslosigkeit in Konflikt, und selbst seinen intimen Freund Schwanthaler, der sich ihm freilich später ziemlich kühl gegenüberstellte, nennt er in einem Briefe einen „genialen Stümper.“ Auch W. Wagner, der künstlerische Berater König Ludwigs, scheint nicht gerade

sein aufrichtiger Freund gewesen zu sein. Er gehörte eben zu jener Klasse von Menschen, die keinem andern etwas verdanken wollen, am wenigsten einem von denen, die von aller Welt angestaunt und vergöttert werden. Mit Verachtung spricht er von dem „Schlendrian der Künstlerbildung durch Künstler.“ Er glaubte schon fertig zu sein, als er kaum angefangen hatte.

Jedenfalls kann bei einer solchen Sinnesart von regelmäßigem künstlerischem Fortschritt nicht die Rede sein. Ein Künstler, der so hochmütig jeden Einfluß von sich abweist, so ängstlich über die reine Erhaltung seiner Eigenart wacht, wird in seiner Entwicklung nur dann keinen Schaden leiden, wenn er selbst von vornherein genial angelegt ist. Das eigentliche Genie fehlte aber Bandel gänzlich. Es war zwar ganz richtig, wenn er einem Tadel gegen die egoistische Art und Weise, wie König Ludwig die von ihm beschäftigten Künstler ausnutzte, die Worte hinzufügte: „Das Schaffen in der Kunst verträgt eben keinen hemmenden Zwang, nur der Freie erstrebt Hohes. Welcher große Künstler war Schüler eines Meisters? Alle, die sich hohen Ruhm erwarben im Reiche der Kunst, sind entweder ganz selbständig vorgeritten oder haben sich früh von fremden Einflüssen freigemacht. Wo Gott keinen Genius geschenkt hat, kann keiner eingeschult werden. Weder die Erziehung von Kunstjüngern durch Kunstschulen, noch die durch einzelne Meister hat Wert, wenn nicht die freie Entfaltung der dem Künstler innewohnenden Kräfte gewahrt bleibt.“ Sein Fehler war nur der, daß er diesen Satz auf sich anwendete, d. h. sich stillschweigend für ein Genie hielt.

Ein weiterer Charakterzug Bandels war sein ausgesprochener Patriotismus. Schon bei Gelegenheit der Okkupation Ansbachs durch die Franzosen war dieser geweckt worden. Als der französische Feldzug nach Rußland mißglückte, steinigte der zwölfjährige Knabe zum Entsetzen seiner Eltern auf offener Straße eine Gipsbüste Napoleons. Die Begeisterung der Freiheitskriege that das ihrige, solche Gefühle in dem Knaben, der zu seinem Kummer noch nicht mitziehen konnte, zu befestigen. Es rollte etwas von dem Blute C. M. Arnolds und des Turnvaters Sahn in seine Adern. Hatte schon der Vater durch seine Erzählungen das Interesse für die altdeutsche Geschichte erweckt, so brachte den Jüngling dann ein wiederholter Aufenthalt in Nürnberg mit deutscher Art und Kunst in Berührung. Bildhauer wie Peter Wischer und Adam Kraft tauchten in seinem Gesichtskreis auf. Als dann sein Denkmalplan an die Öffentlichkeit trat, zählte er Germanisten wie Maßmann und Wackernagel zu seinen Freunden. Er begriff nicht, wie der Dichter Platen, mit dem er von Jugend auf befreundet war, in Italien den Deutschen so sehr verleugnen und ganz in italienischem Wesen aufgehen konnte. Er selbst hat auch in dem lockenden Süden sein Volkstum niemals vergessen. Auf den Trümmern des Forum Romanum und unter der Kuppel der Peterskirche weilte er mit seinen Gedanken „in unsern germanischen Hainen, in denen der Allmächtige

lebte ohne Einschränkung und sich ein freies Volk erschuf, das in Wahrheit und Treue fest an seiner Menschenwürde sich haltend, allen Anfechtungen menschlichen Übermuts riesenstark widerstand.“ Und unter der Eiche des Taffo bei S. Onofrio in Rom dachte er an den Weihnachtsbaum der nordischen Heimat, wie er sich in Parma nach den Bergen des Teutoburger Waldes zurücksehnte. Aus diesen Gefühlen heraus versteht man auch seine Klage über die deutsche Kunst seiner Zeit: „Man tragen eure Königsstädte, ihr Deutschen, von den Zeiten her, wo wir unser deutsches Wesen vergaßen, alle Zeichen der Fremdherrschaft, die in einer Kette von Nachäffungen sich offenbaren. So sind sie Musterkarten des Fremden geworden, während unsrer Vorfahren Werke, die wahrhafte Bilder deutschen Sinnes sind, in der Heimat oft unheiligem Gebrauch verfallen sind oder geradezu zum Hohn niedergedrückt werden, um Gemischen von griechischen, römisch-französischen und wer weiß sonst noch für Dingen Platz zu machen. Auf griechischen Konsolen stehen die Büsten deutscher großer Männer, in einem Griechentempel, der den ehrwürdigen deutschen Namen Valhalla trägt, zwischen griechischen, aber in der That elegant französischen Viktorien, hoch über einer unsrer 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, unverstandne Nachbildungen der Fremde findet, und er sucht die Winkel seiner alten Städte auf, um sich auszuweinen über sein bei andern berühmtes, zu Hause aber verlornes Vaterland. Verkannt, vergessen ist unsrer Väter großer ernster Sinn, wir sind stolz in unserm Ruin, die Kunst geht in der Irre. Wer möchte den Beweis führen, daß das jetzige Streben der Deutschen in der Baukunst eine Volkstümlichkeit hat? Sollte unser deutsches Volk wirklich so wenig künstlerischen Sinn haben, daß es keinen eignen Baustil mehr gebären könnte? Möchten wir doch bald im alten treuen deutschen Sinne wieder erstarken.“ Man glaubt kaum, daß diese Worte in den dreißiger Jahren niedergeschrieben sind, so sehr erinnern sie uns an gewisse Strömungen, die heute wieder, wie zur Zeit des jungen Goethe, weite Kreise in Deutschland bewegen.

Bandel hatte ein vollkommen richtiges Urteil über die gewaltsame und unnatürliche Art, wie König Ludwig von Baiern die Kunst pflegte, und was der deutschen Kunst noththat, hat er treffend ausgesprochen. Aber er hat seine richtige Erkenntnis nicht in die That umsetzen können. Wenn man sich nach solchen Worten zu Bandels Werken wendet, so hofft man Gegenstände von durchweg nationalem Charakter zu finden. Weit gefehlt! Die Stoffe seiner plastischen Werke und seiner dekorativen Gemälde sind zum großen Teil dem antiken Götter- und Heroenkreise und dem der klassizistischen Allegorie entnommen. Da haben wir Juppiter und Juno, Mars und Venus, Hermes,

Amor und Psyche, Herakles und Omphale, Theseus und Ariadne, Orpheus, Arion, den Faun, die Musen, die Grazien, die Amazonen, Homer und Anakreon. Da haben wir Caritas, die Tages- und Jahreszeiten, die Genien der Wissenschaft und des Friedens, die Fakultäten, Gerechtigkeit und Einigkeit u. s. w., kurz, die stehenden Repertoirestücke der damaligen antikisierend-idealistischen Kunst. So wenig stimmte Theorie und Praxis bei ihm überein.

Man sollte denken, daß ein Künstler von so ausgeprägter nationaler Eigenart wie Bandel damals nur hätte Romantiker werden können. In der That hatte er eine gewisse Vorliebe für die gothische Baukunst. Mit Ohlmüller und Heideloff war er wohl bekannt, und die Werke über deutsche Baukunst, die in seiner Jugend erschienen waren, hatte er mit Begeisterung gelesen. Malerinnen der romantischen Richtung wie Marie Ellenrieder und Luise Wolf waren ihm von Jugend auf befreundet. Auch behandelte er außer dem Arminius in seinen plastischen Werken noch andre romantische Stoffe: Thusnelda, ein Mädchen mit der Drakelblume, Szenen aus dem Leben der alten Deutschen. Schon als junger Mann hatte er bei der Restauration des schönen Brunnens in Nürnberg mitgeholfen und sechs von den sechzehn Statuen an den Pfeilern neu angefertigt. Vorübergehend dachte er daran, den stauffischen Kaisern in Vorch ein Denkmal zu setzen. Auch Figuren des Alten und Neuen Testaments und Reliefe biblischen Inhalts hat er gemacht: David, Ruth, Maria mit dem Christkind, den segnenden Jesus, das schlafende Jesuskind, Szenen aus der Geschichte Christi. Aber seine Auffassung und Formensprache ist nicht die eines Romantikers. Es fehlt ihm ganz im allgemeinen der romantische Sinn. Wohl hat er deutsche Geschichte mit Interesse getrieben, und von Dichtern, die er liebte, werden Th. Körner, W. Scott, Chateaubriand und Lamartine genannt. Aber das intensive poetisch-historische Interesse der Romantiker war ihm fremd, und für den historisch-romantischen Reiz z. B. einer Stadt wie Venedig hatte er nicht den mindesten Sinn. Vor allen Dingen fand der ausgesprochen religiöse Zug der damaligen Romantik keine Gnade vor seinen Augen. Schon in Rom schloß er sich weder an die Nazarener, die aus den Klosterbrüdern von S. Sfidoro hervorgegangen waren, noch an die protestantischen Kapitolineer, die sich um Schnorr von Carolsfeld scharten, näher an. Die Weltkinder wie der alte Koch, Reinhart, Riedel, Jacobs, Flohr u. s. w. bildeten seinen Verkehr. Obwohl von Natur fromm, haßte er doch jedes zur Schau getragne Christentum, sowohl auf katholischer wie auf protestantischer Seite, und die ungesunden katholisirenden Neigungen der Overbeck und Genossen waren ihm vollends ein Greuel. Auch von der romantischen Begeisterung für die mittelalterliche italienische Kunst oder die Meister der Renaissance findet man bei ihm keine Spur.

So stand er zwischen Klassizismus und Romantik mitten inne, weder der einen noch der andern Richtung angehörig, und doch auch nicht fähig, ein

drittes zu ergreifen. Denn dieses dritte, den Naturalismus, gab es damals in der deutschen Kunst noch nicht. Besonders in der Plastik waren dazu erst wenige Ansätze, z. B. bei Schadow und Rauch, vorhanden, Ansätze freilich, die noch ganz von dem Schleier der traditionellen Formensprache verdeckt waren. Es ist müßig, zu fragen, was aus Bandel geworden wäre, wenn er fünfzig Jahre später gelebt hätte, oder wenn er damals in die richtige naturalistische Schule, z. B. zu Rude oder David d'Angers, gekommen wäre, denn das letztere war aus andern Gründen ganz unmöglich. Sicher ist nur so viel, daß sein ganzes Naturell ihn zum Realismus hindrängte. So vermüßte er an Overbecks Zeichnungen die „kräftige Naturwahrheit,“ an Thorwaldsen „das Handwerkliche und die nordische Luft.“ So schwärmte er für den alten Schadow, in dem er ein verwandtes Streben spürte, und tadelte Thorwaldsen, daß er seinen Poniatowsky in der Tracht eines römischen Feldherrn darstellte, während er selbst die realistische Tracht bei Porträtstatuen für das einzig richtige hielt. Auf eine gewisse realistische Begabung deutet auch sein frischer, kerniger Natursinn, sein nüchternes Urteil über die Unnatürlichkeit der damaligen Kunst, vor allen Dingen aber sein früh erwachter Trieb, Bildnisse zu zeichnen und aus Wachs zu modelliren. In dieser Beziehung ist es wichtig, daß Porträtstatuen und Büsten in der Reihe seiner Werke einen großen Platz einnehmen, und daß seine künstlerische Stärke ohne Zweifel im Bildnis lag. König Ludwig hatte nicht so Unrecht, wenn er ihn für seinen Büstenbildhauer und besten Steinbildhauer erklärte. Er war also in gewisser Weise ein Realist, freilich, wenn ich so sagen darf, ein latenter. Denn diese realistische Gabe ist bei ihm nicht zur Ausbildung gekommen. Ein Widerspruch zeigt sich schon darin, daß er nur sehr wenige genrehafte Figuren oder Gruppen gebildet hat, ja daß ihm das Sittenbild überhaupt wie eine unwürdige Spielerei erschien gegenüber den großen monumentalen Aufgaben der Kunst.

Daß in Bandel eigentlich ein verkappter Naturalist steckte, zeigt auch seine wenigstens für die damalige Zeit auffallende Vorliebe für das Technische der Kunst. Bei seinem Lehrer Haller hatte er rasches Arbeiten und volle Beherrschung der Marmortechnik gelernt. Wie Michelangelo, pflegte er zuweilen Köpfe und Reliefe ohne Modell und Punktsetzung gleich aus dem Marmor herauszuhauen. Aus einer im Unmut zerstörten Siedingenbüste stellte er in Rom ohne Modell innerhalb weniger Tage eine Marmorbüste seines Freundes Ebeling her. Ein von einem italienischen Gehilfen verhaunenes schlafendes Christkind brachte er über Nacht durch eine kleine Veränderung wieder ins Gesicht. Später beim Arminiusdenkmal ließ er es sich nicht nehmen, die technischen Konstruktionen, Stützen, Gerüste u. s. w. selber auszudenken. Aber auch in dieser Beziehung wollte er möglichst wenig von andern lernen, möglichst alles sich selber verdanken. Es klingt doch etwas naiv, wenn er bei den

Statuen am schönen Brunnen eine Praxis der Punktsetzung selbst gefunden zu haben vorgiebt, die er von jedem italienischen Scarpellino hätte lernen können.

Es war Bandels Unglück, daß seine technischen und realistischen Neigungen in der damaligen Münchner Atmosphäre nicht die richtige Entwicklung finden konnten. König Ludwig hatte durch sein ungeduldiges despotisches Drängen damals besonders in der Plastik jene „Eilkunst“ geschaffen, die nur auf dekorative Wirkung, nicht auf naturalistische Durchbildung ausging. Eine stumpfe, flüchtige Auffassung der Formen war eingerissen, jene Auffassung, die wir aus Schwanthalers Werken zur Genüge kennen. Schwanthaler war wenigstens als Erfinder genial, ein würdiger „Skizzenfabrikant“ König Ludwigs, wie Bandel sagte. Aber Bandel, dem auch diese Eigenschaft fehlte, mußte an einem solchen Vorbilde notwendig zu Grunde gehen.

So ist denn der Schöpfer des Arminiusdenkmals thatsächlich in seiner Entwicklung stecken geblieben. Es ist doch sehr bezeichnend, daß seine Altstudien vom Jahre 1819, wie sein Biograph hervorhebt, besser sind als die vom Jahre 1834, daß also z. B. auch der römische Aufenthalt in dieser Beziehung gar keinen Einfluß auf ihn ausgeübt hat. Wenn das von dem jungen Bandel gilt, was konnte man da von dem alten erwarten? In der That ist Bandel als Künstler keine erfreuliche Erscheinung. Seine Werke sind zwar nicht alle gleichwertig, aber selbst die besten unter ihnen stehen tief unter denen eines Schadow und Rauch. Seine plastische Komposition ist der Regel nach ungeschickt, hart in der Linienführung, ohne Rhythmus in der Haltung der Glieder, nicht für die Ansicht von verschiedenen Seiten berechnet. Einen lebendigen Ausdruck der Gesichter hat er nie erreicht, seine Figuren haben meistens starre, leblose Züge. Ihre Hände sind schablonenhaft in der Haltung und matt in der Bewegung, sie fassen meistens nicht recht zu. Die Durchbildung der Körperformen und besonders der Beine ist rundlich, wurstartig, ohne Verständnis für die anatomischen Einzelheiten. Von einem freien, lebendigen Faltenwurf ist nicht die Rede. Nirgends zeigt sich ein Naturstudium, das über das übliche hinausginge, nirgends ein Ansatz zu selbständiger Formenauffassung. Bei seinem Arminius hat er wenigstens in der Komposition einen glücklichen Gedanken gehabt, eine gewisse monumentale Wirkung erreicht. An seinen kleinern Werken aber, z. B. seinen Marmorstatuen, vermißt man durchweg jene lebensvolle Durchbildung der Naturformen, die in erster Linie den Wert des plastischen Kunstwerks ausmacht.

So wendet sich denn der Blick, der von dem Künstler Bandel abgestoßen wird, um so freudiger wieder dem Menschen zu. Mag man ihm einen Platz in der Reihe der ersten Künstler versagen, er war doch, das muß man zugeben, in seinen Fehlern und Vorzügen ein ganzer Mann. Stark an Körper und gesund an Geist, abgehärtet und bedürfnislos im höchsten Grade, toll-

kühn als Reiter, Wanderer und Ruderer, furchtlos im Verkehr mit den Großen dieser Erde, ein Mann des Willens und der That, eine Krafnatur nach unserm Herzen. Man hat Bandel häufig die feinere Bildung abgesprochen, und es klebte ihm ja wohl bis in seine letzte Zeit etwas vom Naturburschen an. Aber ein Mann, der solche Briefe schreibt, so klar und treffend über Dinge und Personen urteilt, ist nicht ungebildet, auch wenn er vom Lateinischen und Griechischen wenig verstünde und auch sonst im Leben wenig gelesen hätte. Männer des Wissens und der Bildung haben wir in Deutschland genug, Männer des Willens und des Charakters wie Bandel nur wenige. Man sollte solchen Naturen ein treues Andenken bewahren. Ich wüßte nicht, was man an dem Menschen Bandel, abgesehen von seinem Eigensinn, tadeln sollte. Als Künstler hat er wenigstens das Richtige gewollt. Mag die Zukunft entscheiden, ob ihn selbst oder seine Zeit die größere Schuld daran trifft, daß er es nicht erreicht hat.



## Heilsarmee und Politik



or kurzem lief die lustige Nachricht durch die Zeitungen, daß Most unter dem Drucke seiner Sünden zusammengebrochen und als neuer Mensch in der Heilsarmee wieder aufgestanden sei, sich selbst und andern zum Heil. Sa man wußte sogar zu erzählen, daß er sich Deutschland und insbesondre Berlin zum Schauplatz seiner künftigen Missionsthätigkeit ausersehen habe. Ein wahrer Sammer, daß auch diese frohe Botschaft, wie so viele andre, sich nachträglich als eine Sommerente erwiesen hat. Wir werden den bekehrten Most nicht sehen und uns nicht von ihm bekehren lassen, aber dafür hat doch der große Gedanke, die bekehrten Anarchisten in die Heilsarmee zu schicken, seinen Anspruch auf Unsterblichkeit nicht eingebüßt. Wir möchten sogar dafür eintreten, daß sich auch andre bekehrte oder unbekehrte politische Sünder die Anregung nicht entgehen ließen und verwirklichten, was Most — wir fürchten es wirklich — in seiner Seelen Härteigkeit nicht ausführen wird; giebt es doch so manchen im Vaterlande und darüber hinaus, dem wir die heilsame Disziplin des General Booth wünschten. Schon gestaltet sich uns ein Bild nach Spangenbergischem Vorbilde: der Zug der Heilsarmee! Voran natürlich der General — Booth, dann die andern, alle die falschen Propheten, denen ihre Sünde leid geworden ist oder doch leid werden sollte, Hinz und Kunz oder wie sie immer heißen mögen. Wir zweifeln nicht daran, daß es bloß des Anstoßes bedarf, damit sich jeder in Gedanken das Bild ausführe. Für die