



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Das Rauchmuseum in Berlin.

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

Hannovers nur lau betreibt — für den alten Wohlstand und die mannigfachen Hilfsquellen Ostfrieslands hätte es sie ohne allen Zweifel schon vor zwanzig Jahren erzwungen. Die Provinz brauchte dann nicht ihre besten Kräfte in dem Widerstreben gegen ein Joch zu erschöpfen, dem sie sich innerlich nie anbequemen wird, am wenigsten seitdem der Gedanke der Einigung Deutschlands durch Preußen wieder obenauf ist in unserem öffentlichen Leben, — und Preußen hätte nie den festen Fuß an der Nordsee verloren, der uns wahrscheinlich ein oder zwei Jahrzehnte früher zu einer respectablen Seemacht verholfen hätte.

Das alles geht jetzt den ostfriesischen Vaterlandsfreunden im Kopfe herum, da der Weltkönig mit seiner absichtsvollen Sympathienwerbung unter ihnen erscheint, und darum bleiben sie kalt auch bei dem gnädigsten Lächeln.

### Das Rauchmuseum in Berlin.

Die öffentlichen Kunstsammlungen Berlins sind seit Kurzem um eine neue vermehrt. Das oft gewünschte und beantragte Rauchmuseum ist in dem dafür eingerichteten Saal des königlichen Lagerhauses eröffnet worden. Die ungeheure Menge der von Christian Rauch hinterlassenen, im Verlauf eines an Schöpferkraft, an Glück und Dauer über das gewöhnliche Maß des menschlichen weit hinausgehenden Lebens geschaffenen Arbeiten so gut wie die künstlerische Bedeutung derselben regten schon bei seinem Tode vor nun acht Jahren den Gedanken an, dieses Vermächtniß unzersplittert zu erhalten und in einer Form und Ordnung zu bewahren, welche seinem Werth entspräche und den Zweck erfüllte, dem Geschiedenen das würdigste Denkmal, den Zeitgenossen, wie den kommenden Generationen eine Stätte der Lehre, des Studiums, der künstlerischen Erhebung zu werden. Es war das immer Rauchs eigener Wunsch gewesen, der es, wie jeder mit ihm, lebhaft beklagte, daß in Bezug auf seine großen Vorgänger in der deutschen Bildhauerei, Schlüter, Tassart, Schadow nicht ein ähnlicher Gedanke zur Verwirklichung gelangt sei. Was ist uns von der ganzen Lebensarbeit dieser Meister geblieben außer den zur letzten Ausführung gelangten öffentlichen Monumenten?! Wo sind ihre Entwürfe, Studien, Skizzen, in denen ihr Genie seinen unmittelbarsten Ausdruck fand? Verstreut und zersplittert, und die Familienpietät so wenig wie die staatliche Vorsorge hat uns

selbst des letztern und noch so nahe stehenden Meisters Lebenswerk in seiner Gesamtheit erhalten gewollt. Ja es ist diesem noch schlimmer ergangen, indem sogar zwei seiner Hauptarbeiten, die Denkmale Ziehlens und des Dessauers, neuerdings von dem ihnen bestimmten öffentlichen Platz entfernt sind, um im Cadettenhause untergebracht und durch die armseligen Surrogate mittel-mäßiger Broncestatuen ersetzt zu werden. So ist Schadow trotz der Größe und Fülle seines Genies eigentlich in dem allgemeinen Laienbewußtsein weit mehr ein kunstgeschichtlicher Begriff, als eine bestimmte, klar anschauliche künstlerische Persönlichkeit geworden, er, die individuellste, persönlichste Meistergestalt, welche seit Schlüter in Deutschland erwachsen ist. Seinem ehemaligen Schüler Christian Rauch ist das Glück, wie es ihm im Leben treu geblieben, auch nach dem Hinscheiden günstiger gewesen. Durch die imponirende Massenhaftigkeit seines Schaffens, welche durch eiserne Consequenz und strengen unablässigen Fleiß, diese ihm eigenthümlichen unschätzbaren Tugenden, ermöglicht wurde, hatte er bei Lebzeiten während einer langen Periode seinen großen Meister einigermaßen in Schatten gestellt; und nun bleibt die ganze Summe seiner Leistungen beisammen, als sein vollständiges Lebenswerk, das fort und fort auch des Urhebers Bild in seiner geschlossenen Ganzheit zu erhalten und zu überliefern bestimmt ist.

Die Mehrzahl der hier nun vereinigten Modelle wurde, nachdem die königliche Bewilligung zur Einrichtung dieses Museums ertheilt war, aus dem Besiz der rauchschen Erben für den Staat erworben, um nach der ursprünglichen Absicht in seinen alten Werkstatträumen zusammengestellt zu werden. Aber diese lagen in dem weiten Gebäude des Lagerhauses zwischen der Kloster- und Neuen Friedrichstraße vielfach getrennt von einander. So mußte von diesem Gedanken abgegangen und ein andrer besonders dafür eingerichteter Raum gewonnen werden. Man fand denselben durch Erwerbung und Vereinigung der auf der andern Seite des bekannten Corridors im Erdgeschos jenes Gebäudes den Werkstätten gegenüber gelegenen Lagerräume. Aus diesen ist ein langer gewölbter Saal von 162 Fuß Länge bei 27 Fuß Breite und 21 Fuß Höhe gemacht worden, in welchem neben den der Familie direct abgekauften Modellen noch eine ganze Anzahl von theils in den königlichen Museen, theils in den Gießereien verstreuten oder bewahrten und nun hierhergeschafften bequeme Aufstellung gefunden haben. Die Sammlung ist damit trotz der 162 Nummern, die sie umfaßt, noch nicht zum vollen Abschluß, nicht zur ganzen Vollständigkeit gelangt. Mehre noch fehlende Modelle waren bisher nicht herbeizubringen, bei andern wird es vielleicht für immer unmöglich sein. Aber im Vergleich zu dem Vorhandnen ist die Zahl dieser fehlenden doch nur gering. Der ganze Eindruck dieses von Modellen aller Art erfüllten Saales ist ein höchst imposanter. Durch eine hohe Eingangsthür, von der Büste

Rauchs (von ihm selbst 1828 modellirt) überragt, von den Reliefbildern der bedeutendsten deutschen zeitgenössischen Künstler umgeben, tritt man in den weiten Raum mit den hoch angebrachten Bogenfenstern; von den rothen Wänden hebt sich dies ganze Heer von Statuen und Reliefs, Monumenten und Büsten klar und entschieden ab. Man muß es sich immer wiederholen, daß all das die Arbeit eines Menschenlebens ist; denn es erscheint so massenhaft, als ob mehre Generationen von Bildhauern an seiner Herstellung thätig gewesen wären. Leider ist die Beleuchtung, welche den Werken gegeben werden konnte, nicht grade genügend und günstig. Den nach der ziemlich engen Neuen Friedrichsstraße hinausgehenden Fenstern wird das Himmelslicht durch die jenseitigen Häuser nur zu sehr verkümmert, und dieses trifft hoch einfallend wieder nur in rechter Weise die auf der Fensterseite placirten Modelle; die an der gegenüberliegenden Wand bleiben in einem gewissen Halbschatten, in welchem sie kaum zu einer kräftig körperlichen Wirkung gelangen können. Ebenso wenig wie eine durchweg günstige Beleuchtung war eine chronologische Ordnung in der Aufstellung durchzuführen, welche dabei sehr wünschenswerth gewesen sein würde. Im Uebrigen verdient das ganze Arrangement, das von dem Schüler und treuen Mitarbeiter Rauchs an allen Werken seiner letzten Lebensperiode, Professor Hugo Hagen, geleitet wurde, alles Lob.

Den Anfangs- und den Endpunkt dieser über mehr als ein halbes Jahrhundert mit gleicher Energie fortgesetzten Thätigkeit bezeichnen die weltbekannte Statue der Königin Luise für das Charlottenburger Mausoleum und die Thaers für den Platz vor der Bauakademie zu Berlin. Ein langer Weg und eine bedeutende Entwicklung unsrer plastischen Kunst liegt zwischen ihnen beiden. Gottfried Schadows künstlerische Arbeit war der Aufklärung auf andern Gebieten des geistigen Lebens gleichsam parallel. Die Befreiung vom Schwulst, von der süßlichen Schwächlichkeit, von der hohlen und aufgeblasenen Annatur der Perückenzeit, die Einführung eines einfachen, gesunden und naiven Realismus in die Plastik war seine unsterbliche That gewesen. Aus dieser Schule ging Rauch hervor. Aber seine Entwicklung fiel in die Zeit, als in einer zweiten Renaissance die Antike eben wieder herausbeschworen war, um für den Neubau auf jener Tabula rasa, welche der Untergang des Rococo geschaffen, als höchste Lehrende und Regel zu dienen. Als eine vollendet schöne und gereifte Frucht der tiefen Naturerkenntniß und eines in dieser Schulung der Antike gebildeten reinen und keuschen Stilgefühls ist jenes berühmte Werk Rauchs anzusehen. Der künstlerische Charakterunterschied zwischen ihm und verwandten Gebilden Schadows ist aufs schärfste ausgesprochen. Die naive Unbefangenheit, mit welcher dieser seine Gestalten in natürlicher Schlichtheit und in der simpeln Anmuth der reinsten Wahrheit hinzuspielden scheint, suchen wir hier vergebens. Die Natur ist in Rauchs Statue weit bewußter gesteigert und

der feine Adel der Linienführung, vor allem die ganze Kunst der Drapirung weist auf die Inspiration des Meisters aus den idealen Mustern antiker Plastik hin. Wenige Werke der Skulptur haben mit so zwingend holder Gewalt die Menschenseelen sich zu unterwerfen vermocht, wie dieses. Seine ungeheure Popularität überhebt uns jeder Schilderung. Dieses verklarte und doch so blühend schönheitvolle Bild seligen Friedens, mild lächelnden Versinkens in die Ruhe des ewigen Schlummers, diese selbstvergessen mit aller Hoheit und lautmäßig lieblichkeit unverlierbar geschmückte rührende und zugleich zarte Ehrfurcht weckende Frauengestalt, deren edle Glieder das zierliche dichte Faltenwerk in so weise geordnetem harmonischem Spiel umfließt, ist wohl jeder Anschauung fest und klar eingeprägt. Uebrigens ist anzuführen, daß der Abguß im Rauchmuseum nicht über das Charlottenburger Original selbst, sondern über eine wenig veränderte Wiederholung desselben in einem Pavillon des Gartens von Sanssouci genommen ist. Weit weniger bekannt ist eine andere ebenfalls als liegend und schlummernd dargestellte Grabmonumentstatue, die der jungen Prinzessin von Hessen-Darmstadt, 1828, von Rauch in Marmor ausgeführt. Es ist die Gestalt eines Kindes von etwa 5—6 Jahren, das auf seinem kleinen Lager daliegt wie aufgelöst von süßem Schlaf. Dem rechten Händchen entsinkt der Blumenkranz, den das Kind sich eben gewunden, der reizende lockige Kopf neigt sich gegen die Schulter auf das Kissen zurück, „es lösen sich alle Gelenke“. Ein fein stilisiertes, in der etwas dünnen und scharfen Behandlung der Falten dem der Luise statue ähnliches Kindergewand umgiebt den lieblich prangenden kleinen Leib, Armchen und Beine in ihrer noch frischen Lebensfülle freilassend. Etwas so Naives im schönsten Sinne, wie diese Gestalt hat Rauch später meines Wissens nicht wieder geschaffen, zu wie viel imposanteren, strengerem, mächtigeren Gebilden er sich auch immer erhoben habe. Wenn man von der so ganz abweichenden Tractirung der Gewandung absähe, könnte man weit eher Fr. Drake als seinen großen Lehrer für den Autor dieses Werkes halten.

Denkmäler, Idealgestalten respective Gruppen und Compositionen um ihrer selbst willen oder zu decorativen Zwecken gebildet; einfache Porträtgestalten respective Büsten — das sind die drei Gattungen von Arbeiten, in welche sich, als in ebenso viel natürliche Abtheilungen, die Werke Rauchs gliedern lassen. Die genannten beiden stehen auf den Grenzen zwischen allen dreien, und wir werden derartigen noch mehrfach begegnen. Weitaus überwiegend ist die Zahl der reinen Monumente, die hier theils als Skizzen des Ganzen, theils als Abgüsse der Kolossalstatuen und der einzelnen Piedestalreliefs vorhanden sind. Als eine der frühesten ist die für den General Ostermann im Jahre 1816 ausgeführte Monumentalfigur des Kaisers Alexander des Ersten von Rußland anzusehn. Sie unter allen rauch'schen Werken der gleichen Gattung zeigt den Meister am stärksten unter dem Einfluß des antikisirenden Princips. Um die dem Wesen

des dargestellten Mannes am meisten entsprechende Stellung und Haltung in Ruhe oder Action handelt es sich ihm gar nicht darin. Wie ein leicht beschwingter classischer Heros hält er das halb in der Scheide steckende Schwert, pfeift er mit schwinghafter Beinstellung und classischem Mantelwurf, und der ungeheure Widerspruch des ganz realistisch porträtmäßig behandelten Kopfs mit dieser Darstellungsart scheint den Künstler damals kaum innerlich störend berührt und gehindert zu haben. Nichts zeigt schlagender die auch in seinem Bewußtsein während eines halben Jahrhunderts vollzognen Wandlungen, als die hier in unmittelbarer Nachbarschaft aufgestellte Statue Immanuel Kants aus Rauchs letzter Lebenszeit.

Ein leiser allmätiger Uebergang von jener erstern Weise der Behandlung der Monumentalstatue wird bereits in den bei der berliner Hauptwache placirten in den ersten zwanziger Jahren modellirten Denkmalen Bülow's und Scharnhorst's erkennbar, die in dem Museum bis jetzt wenigstens noch nicht durch ihre Modelle vertreten sind. Es werden auch in diesen beiden berühmten Gestalten zwar der modernen Uniform starke Zumuthungen gestellt, sich den Stileigenschaften antiker Gewandung zu fügen, aber die Helden selbst verläugnen doch nicht gänzlich den modernen Menschen, wie sehr derselbe auch seinem monumentalen Zweck zu Liebe erhöht und gesteigert erscheinen möge. An den symbolisirenden Reliefs gewinnt selbstverständlich die rein antike Formensprache wieder ausschließlich Platz und mit Recht: keine andre vermag so verständlich, so künstlerisch schön und in so knapper gedrängter Ausdrucksweise einen bedeutenden gedanklichen, respective historischen Inhalt zu erzählen, wie sie. — Das Denkmal Blüchers am berliner Opernplatz, jenen beiden in der Entstehungszeit nahe, bezeichnet eine durchaus verwandte Stufe der künstlerischen Entwicklung und der Auffassung der Aufgabe monumentaler Plastik durch Rauch. In diesem Museum ist nur die Skizze davon, ebenso wie die von dem Breslauer Denkmal desselben Helden, vorhanden. Die Behandlung der Gestalt wie des Postaments entspringt den gleichen Principien. Es ist immer zu beklagen, daß der große verwegne Reiterführer nicht eine, diesem seinem speciellsten Wesen weit besser entsprechende monumentale Verherrlichung gefunden hat, eben auch durch eine Reiterstatue. Daß es nicht geschehen, ist freilich nicht Rauchs Schuld, sondern jenem vorurtheils- und anspruchvollen, unsern Regierenden heiligen Gebrauch zuzuschreiben, welcher diese höchste künstlerische Ehre ausschließlich für Könige und Herrscher vorbehalten wissen will. Sehn wir aber von der Möglichkeit einer solchen Darstellung des Helden ab, so müssen wir unter den beiden Werken Rauchs dem Breslauer weitaus den Vorzug vor dem berliner geben in Bezug auf eine mit großartiger monumentaler Wirkung vereinigte wahrhaft charakteristische und bezeichnende künstlerisch-plastische Gestaltung der ganzen Persönlichkeit. Der greise Held im flatternden Mantel mit vorwinkend

erhobenem Arm und gezücktem Säbel, in mächtig vorschreitender Bewegung giebt doch bei aller idealistischen Steigerung seiner wirklichen Erscheinung ein Bild des stürmischen und gewaltigen Marschall Vorwärts von ganz anders packender und überzeugender innerer Wahrhaftigkeit, als, bei aller Porträtähnlichkeit des herrlichen Kopfs, — der auf die Kanone tretende, ruhig dastehende des berliner Monument's. Die Flach-Reliefs, welche den obern, hochgestreckten Theil des überhohen Postaments schmücken, sprechen ihren Sinn weder so klar aus, noch können sie sich gleicher künstlerischer Einheit und Wirkung der Composition rühmen, wie die an Bülow's und Scharnhorst's Denkmal. In beider Hinsicht haben sie etwas Hieroglyphenähnliches. Im Gegensatz dazu sind die friesartigen, runder herausgearbeiteten Reliefcompositionen des unterhalb derselben das Postament umgebenden schmaleren Bildstreifens realistisch in einem Grade gehalten, welcher Raach bis dahin völlig fern gelegen hatte. Diese Bildwerke schildern bekanntlich in fast genremäßig die Wirklichkeit nachbildender Weise den ganzen Siegeszug vom Breslauer Aufruf an das Volk bis zum Einrücken in Paris, fast ohne jede zu Hilfsnahme der Allegorie. Sie sind sehr reich an geistvollen Zügen, gut erfunden, naiven und zugleich bedeutsamen Episoden. Schade nur, daß das bei alledem immer noch ziemlich akademisch antikisirend zwangsweis behandelte Costüm der Freiheitskriege bei einer solchen Behandlung oft wahrhaft komische Erscheinungen ergibt. Die Mützen der Jäger, die Czakos und Helme, und besonders die ungeheuerlichen Federhüte der Offiziere bringen ungewollt eine Wirkung hervor, welche dem Ernst der Darstellung nicht grade günstig wird. Von höchster und unbedingter Schönheit sind dagegen die beiden Löwen, der schreitende und der schlafende, auf den beiden Seitenflächen des untersten Postamenttheils. Von der modernen Plastik ist die prachtvolle königliche Gestalt des Thieres nie und nirgend in größerem, man möchte sagen erhabenerem Sinne und zugleich schärferer, prägnanterer Charakteristik ihres natürlichen Wesens aufgefaßt und gebildet worden, als in diesen Reliefs.

Während der letzten zwanziger und ersten dreißiger Jahre des Jahrhunderts wurde Raach's Hauptthätigkeit von zwei andern großen Monumentalwerken in Anspruch genommen, dem Denkmal des Königs Max Joseph von Bayern und dem Albrecht Dürers für Nürnberg. Von beiden enthält das Museum die Skizzen, von einzelnen Reliefs am Postament des erstern die congruenten Abgüsse. Das Postament der Dürerstatue ist nicht, wie es hier erscheint, zur wirklichen Ausführung gekommen. Die gothische architektonische Construction und Ornamentirung desselben, welche die Skizze zeigt, rührt von Professor Heideloff her. Sie ist an Ort und Stelle durch ein einfaches Steinpostament ersetzt worden. Bei der Statue selbst hatte der Bildhauer gewissermaßen leichte Arbeit. Hier war nichts zu ergänzen, nichts hinzuzudichten zu dem herrlichsten Menschenbilde,

das die Natur geschaffen und die treulich nachbildende Kunst des Mannes selbst uns überliefert hat. Rauchs Werk ist eine plastische Uebertragung des münchener Dürerbildnisses, dem sie sich in Form und Ausdruck des Kopfes, in Haar- und Barttracht, so gut wie in Hinsicht des prächtigen Costüms durchaus anschließt, all diese Dinge freilich in einem breiteren Stil und der monumentalen Aufgabe entsprechender behandelt, als es Dürers Pinsel vermochte. — Das Denkmal des Königs Mag weicht in seiner Totalform, in seiner ganzen Anlage höchst wesentlich von der durch Rauch gemeinhin beliebten Art des compositionellen Aufbaues ab. Die sitzend dargestellte Statue bedingte eine bedeutende Breitenentwicklung des Postaments, statt der sonst von ihm vorgezogenen überhohen und schlanken, und die Würde und Wucht, die ruhig imponirende Wirkung des Ganzen hat dadurch nur gewonnen, welche die prächtigen Löwen an seinen Ecken noch erhöhen. In den Flach-Reliefbildwerken, welche die Seitenflächen des Piedestals schmücken, ist von der Vermischung realer Gestalten mit antiken Gottheiten, abstracten Allegorien und christlichen Engeln ein ziemlich ausgiebiger Gebrauch gemacht, um gewisse Gedanken auszudrücken, welche am Denkmal eines Verfassung verleihenden Königs ihre künstlerische Verkörperung wohl beanspruchen dürfen. Ihre hier aufbewahrten großen Abgüsse lassen überall das große Geschick des Meisters im Bezwingen seiner Aufgaben und die strenge Correctheit in seinen Gestaltungen erkennen. Von einer gewissen innern Nüchternheit sind sie dagegen nicht frei geblieben. Die letzten dieser Reliefs modellirte Rauch 1835, ein Jahr bevor er jenes prachtvolle Werk geschaffen, dem ich in mancher Hinsicht unter all seinen eigentlichen Denkmalen den ersten Platz einräumen möchte, das Monument der beiden ersten christlichen Polenkönige Mieroslaw und Boleslaus, welches von einem Vereine polnischer Edler für eine Kapelle des Doms zu Posen bestellt wurde. Es mag dem Meister eine Wonne gewesen sein, sich hier endlich einmal der peinlichen Angst und Noth ent schlagen zu können, das moderne Costüm, die abscheuliche Uniform, den unerträglichen Civilrock für die Skulptur bezwingen und dem modernen Mantel einen Wurf und Fall andichten zu müssen, den er seinem kümmerlichen innersten Wesen gemäß in Wahrheit ausschließt. Wenn der Bildhauer schon auf das Nackte verzichten muß, so weiß ich kaum etwas Verlockenderes für ihn, als das früh mittelalterliche Costüm. Das eng anliegende Kettenpanzergeslecht läßt doch, ohne ihm Gewalt anzuthun, die Formen der menschlichen Gestalt als solche sprechen, und wo das Gewand auftritt, ist es theils der antiken Tradition noch so getreu, theils faltet es sich in so herrlichen Massen, in so großem Zuge, in so breitem und vollem Stil, daß es an und für sich eine würdige und reizende Aufgabe für Modellirholz und Meißel giebt. Dazu banden hier den Meister keine Rücksichten auf Porträtähnlichkeit. Und so hat er denn aus der Gruppe dieser beiden gewaltigen

Königsgestalten, der kriegerischen und der mehr priesterlichen, ein Werk geschaffen, das bei seiner historischen und nationalen Charakteristik zugleich in der ganzen Reinheit und plastischen Größe eines mächtigen Idealgebildes erscheint. Von dieser Monumentalgruppe enthält das Museum die erste Skizze und den Abguss des vollendeten Modells in Größe und Ausführung der Bronze selbst. Aus dem Jahr 1838 finden wir das halblebensgroße Hilfsmodell einer Denkmalsstatue von sehr hiervon abweichendem Gepräge, der Gneisenaus, welche diesem großen Heerführer in Sommereschenburg bei Helmstädt damals errichtet wurde, nicht zu verwechseln mit der sechzehn Jahre später in Berlin aufgestellten. Die erstere Statue zeigt den Helden in ganz ruhendem Dastehn, die linke Hand am Griff des Schwerts, in der andern eine Kugel; der auf der rechten Schulter befestigte Mantel fällt in einfach großer Drapirung vom linken Arm aufgenommen über die Gestalt. Wenn man will, ist auch hier das eigentlich charakteristische Wesen des Mannes, das uns die Art seines Thuns erkennen läßt, nicht zum vollen Ausdruck gekommen. Aber das herrliche Leben des von höchster Meisterschaft gestalteten Kopfes, die so tüchtig, mannhaft in sich ruhende, elastisch schwungkräftige Gestalt, haben mir diese wenig bekannt gewordne Statue immer als eine ganz besonders treffliche Arbeit Rauchs erscheinen lassen, der ich vor dem großen berliner Denkmal desselben Helden beinah den Vortzug gebe.

Wir können nicht zur Betrachtung der großen Monumentalwerke des folgenden Jahrzehnts übergehn, ohne hier gleich die mit den letztgenannten in den dreißiger Jahren entstandnen Idealgestalten Rauchs angereicht zu haben. Eine scharfe Trennung nach Gattungen würde das Gesamtbild der kolossalen Thätigkeit des außerordentlichen Mannes zu sehr zersplittern. Diese Thätigkeit hatte damals bereits die größte Ausbreitung gewonnen. Eine bedeutende Zahl tüchtiger junger Kräfte, auf welche er sich verlassen konnte, und deren Arbeit immer unter der sichern Leitung und unerbittlich scharfen Controlle des Meisters stand, hatten sich an den Arbeiten und dem Beispiel Rauchs in seiner Werkstatt bereits seit dem vorigen Jahrzehnt herangebildet. Die Aufträge wurden immer umfassender, und den größten konnte diese erste Künstlerwerkstatt der Welt vollauf genügen. Zu diesen größten gehörte der von König Ludwig von Bayern ausgehende, für die bei Regensburg von ihm errichtete Walhalla jene Folge von kolossalen Victorien in Marmor zu meißeln. Vom Jahre 1833 ab hat Rauch mit seinen Schülern, gleichzeitig mit den genannten Denkmalen, an diesen Gestalten gearbeitet. Im Sommer 1842 sahen wir sie sämmtlich (ich denke es waren acht) hier in den Räumen seiner Werkstatt in Marmor vollendet ausgestellt. Die im Museum vorhandnen Modelle geben keine durchweg genaue Anschauung derselben. Theils sind es nur Skizzen dazu, theils Abgüsse von den später mehrfach zu andern Zwecken neu bearbeiteten, die, auch wo die

Motive der Bewegung ganz beibehalten wurden, fast als neue und andre Statuen gelten können. Kaum haben außer dem Monument Luizens von der neueren Plastik geschaffene Idealgestalten eine gleich große Popularität erworben. Jeder kennt sie wie jene, und ihre Schilderung wird ebenso überflüssig: die vorgeneigt sitzend ihre Kränze werfende, die stehend niederblickende mit Eichenkranz und Eichenzweig, die beschwingt heronschwebende, mit dem Palmzweig in der einen, dem Lorbeerkranz in der andern erhobnen Hand, die in stiller ruhiger Majestät sitzende, die in ganz besonders stolzer Großartigkeit einerschreitende, die aufblickend sich selbst den Kranz auf das göttliche Haupt drücken zu wollen scheint. Letztere finden wir außer dem Abguß der für die Walhalla gemeißelten hier noch einmal in jenem kolossalen Maßstab, in welchem sie für das Denkmal auf dem Leuthner Schlachtfeld ausgeführt wurde (1852). Dazu kommt noch die für das Treppenhaus des königlichen Palais zu Berlin modellirte mit dem Delzweig in der Linken und ausgestreckter rechten Hand. In allen diesen Gestalten lebt der reine Adel echter Schönheit, welcher die Statue Luizens beseelt, eine Schönheit, zu deren Anschauung der Meister sich in dem hingebenden Studium der Antike herangebildet hat.

Weder in den Motiven, deren Mannigfaltigkeit innerhalb eines doch eigentlich sehr eng umschränkten Kreises unsre volle Bewunderung für die poetisch-bildnerische Erfindungskraft des Meisters hervorruft, noch in der Gestaltung selbst sind sie als Nachbildung antiker Muster anzusehn; aber sie sind herausgestaltet aus einer an dieser zur edlen Klarheit geläuterten und gereiften Phantasie und Bildnerkraft. — Aus den dreißiger Jahren entstammen ferner die beiden allbekanntesten anmuthigen Knabenstatuen: der Glaube und die Liebe, und die Mädchengestalt der Hoffnung, welche Rauch für die Kirche seiner Vaterstadt Wroslen stiftete (1835), und die wie das betende Mädchen vom Jahre 1836 später fast bis zum Ueberdruß für jeden passenden und unpassenden Platz und Zweck vervielfältigt und benutzt worden sind. — Die vom Herzog von Orleans bei Rauch bestellte Gurydice, im Tartaros den Gesang ihres zu ihrer Rettung nahenden Gatten vernehmend (1833), ist leider nur Skizze geblieben, in welcher Form sie hier vorhanden ist und doppelt bedauern läßt, daß der Tod ihres Bestellers sie nicht zur Ausführung kommen ließ. Die Statue der Danaide ist gleichfalls ursprünglich eine Arbeit aus diesen Jahren. 1837 modellirte Rauch sie für Kaiser Nikolaus, und da die in Marmor danach ausgeführte beim Brande des Winterpalais zu Grunde ging, hat er sie um 1850 noch einmal einzig mit Veränderung des nun aufgelöst niederwallenden Haupthaars wiederholt. Sie ist eine der wenigen ganz nackten Statuen ihres Autors, und wenn irgendwo in seinen Schöpfungen, wird in dieser die bestimmte Schranke seines großen und umfassenden Könnens fühlbar. Die Gestaltung des lebendig schönen Nackten lag ihm ferner. Die geläuterte Form, die strenge Correctheit, das gediegene

Wissen und Verständniß vermag bei solchen Aufgaben nicht jenes naive Empfinden, jene volle und warme Sinnlichkeit zu ersetzen, welche beim Bildhauer wie beim Maler zur vollendeten Darstellung der reinen zumal weiblichen Gestalt um ihrer selbst willen, in ihrem blühenden, unverhüllten Reiz nun einmal unentbehrlich ist. Nach Schadow hat das nur Einer, nur einer der jüngsten unter unsern Meistern wieder ganz vermocht, den ich nicht erst zu nennen brauche. Man darf bei dieser Danaide sich seine lebenglühende Behandlung des Fleisches nicht ins Gedächtniß rufen, wenn man Geschmack an dieser fühlen, mit schulgerechter Meisterschaft gestalteten Figur Nauchs behalten will.

Ueber 60 Jahre war der große Künstler hinaus, als er in ungeminderter Kraft an das riesigste Werk seines Lebens ging, welches sein nächstes Jahrzehnt fast ausschließlich erfüllen sollte, an das Denkmal Friedrich des Großen. Wie zu erwarten war, enthält das Museum ziemlich vollständig alles, was zur Entstehungsgeschichte desselben gehört, die verschiedenen Projecte und Skizzen, die stufenweise Ausführung der schließlich unter diesen genehmigten in all den Einzeltheilen, aus welchen sich das mächtige Ganze zusammensetzt.

Der Skizzen sind fünf. Die eine, am meisten von der gegenwärtigen Gestalt des Denkmals verschiedene, war nach einer Idee und Angabe Schinkels entworfen, und wir wollen uns Glück wünschen, daß sie nicht über dies Stadium hinaus gelangt ist. Die Trajanssäule ins Friedericianische übersezt und davor die Reiterstatue des Königs in römischer Tracht — darauf lief dies Project hinaus. Dann die zweite Skizze, im Aufbau und der allgemeinen Form dem ausgeführten Denkmal verwandt, im Einzelnen aber gänzlich abweichend davon. Die Reiterstatue im Costüm der Zeit, nur mit einem Lorbeerkranz statt des Hutes, auf hohem mit zwei Reihen Reliefs übereinander geschmückten Postament von ähnlichen Höhen- und Breitenverhältnissen wie das jetzige. Diese Reliefs sind fast gänzlich allegorischen Charakters. An der Vorderseite der Frieden, welcher von Victorien herbeigeführt wird, an der Rückseite die Künste, an der einen Langseite eine Kampfszene, an der andern Weisheit, Gerechtigkeit, Stärke, daneben Ceres, dem bittenden Volk ihre Gaben bringend, und Merkur als Beschützer der Industrie. Darüber in kleineren Reliefdarstellungen Friedrich im Kreise seiner Freunde musiceirend, Schifffahrt, Handel, Baukunst, kriegerische Jugendziehung symbolisirt. Man sieht schon aus dieser Aufzählung, daß hier eine rechte Einheit und eine wahrhaft organische Gliederung und Composition mangelte. Eine dritte Skizze des Piedestals (ohne den Reiter) zeigt zuerst große symbolische Figuren an den abgestumpften Ecken, denen die als Attribute beigegebenen Thiere eine größere plastische Fülle und Wucht verleihen: Fortitudo mit dem Löwen, Bellona mit dem Wolf, Sapientia mit der Sphinx, Justitia mit dem Kranich. Zwischen ihnen an den Langseiten des Postaments flache Reliefs von Victorien über Trophäen schwebend, an der Vorderseite die Muse

der Geschichte, an der Rückseite die der Poesie. Friedrich Wilhelm der Dritte, in dessen letzte Lebenstage noch die Grundsteinlegung des Denkmals fiel, hatte diesen Entwurf zur Ausführung bestimmt. Aber Rauchs eigne Wünsche galten bereits einem andern, und des Königs Nachfolger entsprach denselben gern, die mit seinen eignen übereinstimmten. In einer vierten Skizze sind diese Absichten des Meisters noch nicht zur letzten Klarheit entwickelt, trotzdem sie schon in der ganzen Hauptsache mit der schließlich ausgeführten übereinstimmt. Die Architektur des Postaments ist noch nicht so wie in dieser durchgebildet und etwas sehr Wesentliches: die symbolischen Eckfiguren der Cardinaltugenden fehlen in der obern Abtheilung. Alle diese Skizzen sind in der Zeit von 1836—39 entstanden, die fünfte und letzte, als direct zur großen Ausführung verwandte Vorarbeit anzusehende, im folgenden Jahr. Von ihr ist Rauch kaum mehr wesentlich abgewichen. Ich will hier keine eingehende Kritik des berühmten Werkes unternehmen, zu welcher bei einer Ueberschau über den Inhalt dieses ganzen Museums nicht der geeignete und nicht der genügende Platz wäre. Wenn es immer durch seine Massenhaftigkeit und durch die Fülle solider künstlerischer Arbeit, welche darin steckt, höchst imposant und ehrwürdig erscheinen muß, so ist seit seiner Aufrihtung die Ueberzeugung wohl mehr und mehr allgemein geworden, daß dies kolossale Werk mehr eine oft geschickte, oft ziemlich gezwungene Zusammenstellung und Aufstümpfung von an sich sehr meisterlichen Einzelstücken, als ein, gleichsam aus einem Keim und Kern, aus einer innern Triebkraft erwachsenes organisch ganzes Kunstgebilde sei. Durch seine geistig-künstlerische Macht, durch seine unabweislichen, überwiegenden Vorzüge, durch die wirkliche Großartigkeit als Arbeit hat es auf unsre ganze Monumentalbildnerie einen Einfluß ausgeübt, dem sich dieselbe so wenig als das Publikum wohl noch für eine längere Periode wird entziehen können. Einige von großem und originalem Talent eingegebne Befreiungsversuche, die in neuerer Zeit wohl unternommen worden, haben wir gleichsam an dem fest-eingeprägten frommen Autoritätsglauben an die unbedingte Mustergiltigkeit des Friedrichdenkmals scheitern sehn.

Die einzelnen Figuren, Hoch- und Flachreliefs von demselben, die wir hier im Museum so viel genauer und unzerstreuter sehen und studiren können, wie an dem Original selbst, gewähren das höchste Interesse. In allen Fällen erzeugt eine solche Betrachtung im Herzen des Beschauers einen fast ehrfürchtigen Respect nicht bloß vor der Größe des künstlerischen Talents, sondern vor jener unbeugsamen sittlichen Energie in der Arbeit, welche Rauch und die Seinigen in allen Theilen dieses Werks bis zur letzten Befriedigung des eignen Gewissens vorwärts trieb. Die Meisterschaft des Autors erscheint darin gleichzeitig seinem Gegenstande gegenüber zur höchsten Freiheit und sieghaften Sicherheit entwickelt; das Material sowie das gewiß der Plastik widerstrebende Zeiteostüm

des achtzehnten Jahrhunderts bieten kein Hinderniß mehr und fügen sich zwanglos ihrem Gesez und des Bildhauers Absicht.

Auch ist noch hervorzuheben, wie es hier seit anderthalb Jahrhunderten wieder zum ersten Mal ein Reiterstandbild zu schaffen galt. Und in wie immer bewundernswürdiger bahnbrechender Weise ist grade diese Aufgabe gelöst! Wie tief ist Rauch, der zuvor wohl kaum ein Pferd gebildet hatte, in Organismus und Wesen des edlen Thieres eingedrungen; wie hat er das moderne Roß eigentlich zuerst für die Plastik gewonnen! Ebenso wie vordem noch in den letzten zwanziger Jahren den Hirsch in jenen prächtigen, lebensgroßen Statuen für ich weiß nicht welches Parkes Thor, wie den Löwen und den Adler, den keiner vor ihm auch nur annähernd in gleicher plastischer Mächtigkeit und doch Bewahrung des natürlichen Charakteristischen zu bilden vermocht hat. — Die Wirkung des Kopfes Friedrichs, des gewaltigen Blickes der unter dem beschattenden Hut hervorblickenden Augen, der gebietenden Züge, dieser ganzen menschlichen Erscheinung, in welcher der irdischen Bedingtheit nichts abgebrochen ist, während ihre inwohnende ideale Hoheit, Geistes- und Herrschermacht doch zu so vollkommenem, imponirendem und hinreißendem Ausdruck gebracht ist, — diese Wirkung erprobt man erst recht hier vor dem kleinen Hilfsmodell (1839—40), oder auch dem zweiten kolossalen, während uns im Original die Höhe des Postaments und der schwärzliche Ton der Bronze dieselbe raubt oder verkümmert. Ue hnlich verhält es sich mit den Reliefs, mit den Reiterfiguren an den Ecken und den freilich auch hier immer äußerst gedrückt erscheinenden darüberstehenden Gestalten der Herrschertugenden.

Im Mai 1851 wurde bekanntlich das fertige Werk feierlich enthüllt. Bis zum letzten Moment hatte es Rauchs thätige Sorge, Arbeit, Ueberwachung in Anspruch genommen. Des Meisters eignes reiches Leben schloß im December 1857. Und doch hat er seit der Mitte der vierziger Jahre gleichzeitig und nach jener Schöpfung noch Zeit und Kraft zu einer Reihe von großen monumentalen Werken gefunden, welche für sich allein schon hinreichen würden, eines Künstlers Leben zu füllen und ihm den gerechten Ruhm zu sichern. Es sind dies, um nur die hauptsächlichsten, im Museum befindlichen zu nennen, und von der großen Zahl von Büsten, Entwürfen, kleineren Arbeiten abgesehen; welche daneben unter seiner Hand entstanden: Die Grabmonumente Königs Friedrich Wilhelm des Dritten, des Königs Ernst August von Hannover, der Gemahlin desselben; die Kolossalstatuen der Generale York und Gneisenau für Berlin, Rantz für Königsberg, Thaers für Berlin, des Großherzogs Paul von Mecklenburg-Schwerin, die Kolossalgruppe des Moses im Gebet, von Aron und Hur unterstützt, die Statue der Hoffnung, welche nun seine Grabstätte schmückt, Bildwerke, denen sich das, wenn auch nur Skizze gebliebene, kleine Modell eines Goethe-Schillerdenkmals an innerem Werth mindestens gleichberech-

tigt anreicht. Die erstgenannte dieser Arbeiten entstand 1843; Friedrich Wilhelm der Vierte ordnete das Grabdenkmal für seinen Vater an, das neben dem Luise's im Charlottenburger Mausoleum seinen Platz finden sollte. Es bildet den schönsten Gegensatz gegen das berühmte Werk einer so viel früheren Periode des Meisters. Hier die zarteste, ideale Lieblichkeit, dort die schlichte Einfachheit, der schmucklose männliche Ernst und in so ganz anderer Gestalt die ruhige Hoheit, der tiefe, heilige Frieden einer wahrhaft „im Herrn entschlafenen“ Seele. Der Ausdruck dieses geistigen Inhalts ist hier um so ergreifender, je simpler, je nüchtern realistischer die Form erscheint. Der König liegt wie auf dem Feldbett in seinen Soldatenmantel gewickelt strack und gradaus da. — Die Grabstatue der schönen Königin von Hannover modellirte Rauch 1844. Es war ihm der nicht geringe künstlerische Vortheil vergönnt, die in hohem Alter verstorbene Königin so zu bilden, als ob sie in der Fülle ihrer einstigen hochberühmten Schönheit entschlummert wäre. So liegt sie da, ein herrliches, prangendes Weib mit dem heiter verklärten, liebreizenden Antlitz, dessen verlockende Züge uns Schadows bekannte Büste aus ihren jungen Tagen treulich bewahrt hat. Von der antikisirenden, zierlich fältelnden Gewandung der Statue Luise's hatte Rauch bereits eine reiche künstlerische Entwicklung weit abgeführt. Hier legt sich ein volles Gewand, in breiten Falten ihn umfließend, um den schönen Leib, und über das Lager hin fällt von den Schultern zu den Seiten und zu den Füßen abwärts der prächtige Königsmantel in groß und pompös angelegten und behandelten Motiven. Das Sims aber des Postaments, welches das Lager trägt, wird an den Ecken von den lieblichsten knieenden, kleinen muscirenden und singenden Engelsgestalten gestützt, die einer Bildhauerphantasie je erschienen sind. Auf gleichgestaltetem Postament ruht die Grabstatue des Königs Ernst August. Noch bei seinen Lebzeiten 1846 gab er Rauch den Auftrag zu deren Modellirung. Später 1854—55 wurde das Werk in Marmor ausgeführt und neben dem Monument der Königin im Mausoleum zu Herrnhäusen aufgestellt. Der Fürst mochte seinen Charakter auch in seiner Grabstatue nicht verleugnet wissen. In die Gardehusarenuniform gekleidet und den hermelingefütterten Herrschermantel von der Brust abwärts um den Körper geschlagen, den kühnen, befehlenden Kopf etwas aufgerichtet, über den geschlossenen Augen noch die Brauen scharf zusammengezogen. An diesem Marmor sah ich noch den Achtzigjährigen mit Hammer und Meißel thätig unter seinen Arbeitern und Gehilfen, rüthig vom frühen Morgen bis tief in den Abend hinein, in unbeugsamer, jugendfrischer Kraft. Es giebt wenig Beispiele dieser eisernen Zähigkeit, dieses nie zu stillenden Arbeitsbedürfnisses noch im höchsten Lebensalter unter den großen Künstlernaturen aller Zeiten. — Die Statuen Yorks und Sneydenaus, 1852—54 ausgeführt, am berliner Opernplatz zu beiden Seiten des Blücherdenkmals aufgestellt, sind hinlänglich bekannt. Von einer

antifikisirenden Behandlung ist in den Gestalten wie in der Gewandung keine Spur mehr geblieben. In der Stellung den historischen Charakter des Dargestellten im Allgemeinen andeutend, ist die ganze äußere Erscheinung mit Uniform und Waffen durchaus realistisch aufgefaßt und in kraftvoller Wahrheit gegeben. Die Statuen Kants und Thaers sind in dem gleichen Sinne gebildet. Jene ist eigentlich nur die von der Postamentwand abgelöste Hautrelieffigur vom Friedrichsdenkmal ins Runde und Kolossale übertragen. Der plastischen Kunst könnte kein widerstrebenderer Gestaltungstoff geboten werden, als die Persönlichkeit des königsberger Philosophen, gekrümmten, verwachsenen Leibes und häßlichsten Gesichts. Rauch hat den künstlerischen Kampf mit einer solchen Erscheinung nicht umgangen, ist vor dem Widerstrebenden nicht zurückgeschreckt, und nur um so ruhmwürdiger ist der volle Sieg, den hier des Meisters Geist über den Stoff errungen. Diese Statue modellirte er im vorletzten, die Thaers im letzten Jahr seines Lebens. Die schließliche Vollendung beider Monumente ist seinem Freunde und Schüler Hugo Hagen vorbehalten geblieben, der sie treu im Sinne des Meisters geleitet und durchgeführt hat.

Ebenfalls nur im Modell war es Rauch vergönnt, die kolossale Gruppe des Moses (1854—55) zu vollenden, die hier im Museum als gewaltiger Schlußstein in dem stolzen Bau dieses Künstlerlebens prangt. Friedrich Wilhelm der Vierte hatte den Gegenstand angegeben und das Werk bestellt. In die hier darzustellende Scene (2. Mos. Cap. 17 V. 10—13) liebte der König eine ihm speciell am Herzen liegende Idee hineinzugeheimnissen oder aus ihr herauszulesen. Aaron und Hur, welche die Hände des Volkshauptes Moses stützen müssen, damit er wirksam zum Herrn für die gegen die Amalekiter kämpfenden Schaaren Israels bete, galten ihm als die Vertreter des Priester- und des Kriegerthums: „die Heiligen sind es und die Ritter . . . Sie stützen würdig unsern Thron.“ Was der König selbst grade damals mit gutem Erfolg praktisch ausgeführt hatte, diesen Lieblingsgedanken aller Herrscher von Gottes Gnaden, wollte er durch Rauch in der angegebenen Mosesgruppe künstlerisch verkörpert sehn. Mag man damit rechten, wie man wolle, jedenfalls erwuchs dem Vorwurf ein höchst bedeutendes Werk, das großartigste idealen Stils, welches dem Meister überhaupt gelang. Wer sich in seiner Betrachtung nicht von den leicht erweckten Erinnerungen an die übermenschliche Großheit, die fremdartige Erhabenheit Michelangelos beirren läßt und die Schöpfung Rauchs nicht mit fremdem Maßstab messen will, wird der strengen Schönheit, dem heiligen Ernst, dem kühnen und weisen Aufbau der Gruppe, der energischen Gestaltung des Ganzen wie des Einzelnen, der Arbeit des zur höchsten Reife gelangten und noch von der Kraftverminderung des Greisenalters unberührten Meisters die gerechte Bewunderung nicht versagen können. Nach Rauchs Tode ist die Gruppe von einem seiner Lieblingschüler, Professor A. Wolff, in Marmor

ausgeführt und gegenwärtig in der Friedenskirche bei Sanssouci, wo ihr Besteller ruht, aufgerichtet worden.

Die Skizze einer Goethe-Schillergruppe im idealen Costüm war ursprünglich für Weimar zur Ausführung bestimmt. Aber an entscheidender Stelle verlangte man das Zeitcostüm. Rauch konnte es nicht mit seiner Ueberzeugung vereinigen, diesem Wunsch Folge zu leisten, trat lieber zurück und schlug selbst Rietschel als den dafür geeigneten Künstler vor. Fern sei es von mir, die begeistert anerkannte schöne und tiefe Charakteristik der Beiden in der letztern Dichtergroupe zu bestreiten. Rein auf die Erscheinung hin als monumentales plastisches Kunstwerk angesehen aber behält die Gruppe dieser zwei Männer in Frack und Ueberock, auf dem kahlen Postament, doch etwas Dürftiges und Phantasteloses im Vergleich zu Rauchs so viel massiger, wirksamer und plastischer empfundenem wahrhaft poetischem Entwurf.

Unsre Aufzählung hat vieles noch ungenannt gelassen unter den Werken der beiden Hauptgattungen, und gänzlich unerwähnt blieben noch die Porträtbüsten, Reliefs und Statuetten. Rauchs Meisterschaft in Arbeiten der Art war außerordentlich, und die Zahl der letztern, welche das Museum bewahrt, ist zu groß, um hier auch sie nur einer ähnlich die einzelnen berührenden Besprechung zu unterziehen. Sie sind doppelt interessant: durch die Dargestellten, unter welchen sich die hervorragendsten, berühmtesten Persönlichkeiten des Staats- und Kriegslebens, der Kunst und Wissenschaft aus Rauchs zweiter Lebenshälfte befinden, und durch die bewundernswerthe Kunst lebensvollster Darstellung.

Unter allen Statuen und Statuetten Goethes (ich kann diese speciell nicht übergehn) ist z. B. doch immer diese kleine von Rauchs Hand 1828 modellirte: stehend wie der Alte pflegte, die Hände auf dem Rücken zusammengelegt, unübertroffen. Seines Wesens Art, seines Geistes Macht, Sicherheit, Freiheit und olympische Heiterkeit ist nie so überzeugend voll und ganz ausgeprägt worden im künstlerischen Bilde, wie hier.

Nur ein Werk, das nicht von Rauch herrührt, hat in dem Museum Platz gefunden, Rietschels berühmte und unübertroffene Büste seines Meisters aus dessen letztem Lebensjahr. Es ist gut, daß sie da ist: das erstaunlich und kaum begreiflich Erscheinende in dieser überschwenglichen Schöpfungsfülle, die von einem Manne ausging, wird verständlicher und erklärlicher, wenn man hier gewahr wird, wie dieses Mannes Antlitz aussah. Nicht umsonst war auch er wie der mächtigen Olympier einer gestaltet. Ehren wir ihn in dem unvergänglichen Erbe, das er uns scheidend in seinem Lebenswerke hinterlassen; und das sichtlich darin uns gegenübertretende, erhebende Beispiel des großen Wollens und Könnens feure seine Nachfolger an im Arbeiten und Ringen nach gleich erhabnen Zielen.