



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die berliner Bildhauerschule. 1.

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

Die berliner Bildhauerschule.

1.

In der Kunstproduction einer wirklich großen Stadt, des Centralpunkts eines bedeutenden Staatslebens, läßt sich nur in sehr seltenen Fällen ein so gemeinsamer Charakterzug erkennen und nachweisen, daß man berechtigt wäre, die producirenden künstlerischen Kräfte unter der Gesamtbezeichnung der Kunst- oder Künstlerschule derselben zusammenzufassen. Ein durchgängiges einheitliches Gepräge erhält die Kunstleistung eigentlich nur in kleinen Städten, in welchen unzersplittert und unbeeinflusst durch die unendlich mannigfachen und widersprechenden Lebensäußerungen, Richtungen, wechselnden geistigen Strömungen und Interessen größerer Gemeinwesen, die Künstlerschaft sich enger in sich zusammenschließt, sich als besonderes Ganze der außenstehenden Welt gegenüber fühlt. In solcher Gestalt nimmt dann leicht die Art ihres Schaffens eine gewisse Gemeinsamkeit der Physiognomie an, welche die Lehre oder das Beispiel eines oder weniger hervorragender, den schwächeren imponirender Männer, jenen selbst fast unmerklich, mittheilte und auch Werke der verschiedensten Kunstgattungen und Talente immer noch als die einer bestimmten Schule erkennen läßt. Die Geschichte der deutschen und italienischen Renaissance giebt uns dafür die Beispiele so gut wie die der neuesten Kunst. Wir haben eine ganz bestimmte Vorstellung, wenn wir von einer düsseldorfer und einer münchner, aber keineswegs, wenn wir von einer berliner oder pariser Malerschule sprechen. Aber jener Eingangs ausgesprochne und hierdurch wieder bestätigte Erfahrungssatz hatte, für lange Zeit wenigstens, in Berlin seine Giltigkeit für die Schwesterkunst, die Plastik, verloren. Während unter den hiesigen Malern der ältern Generation, welche sich nach den Freiheitskriegen entwickelt, in den dreißiger und ersten vierziger Jahren die ihnen vergönnte Höhe der Meisterschaft erreicht hatten, sich doch kaum einer befand, dessen Kraft und Kunst danach geartet gewesen wäre, der Kunstübung auch nur seiner nächsten Schüler, geschweige den nach allen Richtungen hin gefehrten dieser ganzen Stadt ihren charakteristischen Stempel zu geben und eine „berliner Malerschule“ zu schaffen; während

später Cornelius, der eigentlich zu einem derartigen Zweck hierherberufene, trotz der Großartigkeit seines künstlerischen Wesens nie dazu gelangt ist, aus den hiesigen disparaten Elementen einen fest um ihn geschlossnen Schülerkreis zu formen, der sich zum Träger seiner Principien und Lehren gemacht hätte — konnten wir in der Plastik einen ganz entgegengesetzten Verlauf beobachten. Die größte „Schulen bildende Kraft“ fällt nicht immer mit der größten künstlerischen Schöpferkraft zusammen, und selbst beide vereinigt würden noch keine eigentliche Schule ins Leben rufen, wenn ihnen nicht die Gelegenheit zur Bethätigung in großen Arbeiten würde, bei deren Ausführung allein sich Schüler an des Meisters Beispiel und Lehre heranbilden können. Alles traf bei Christian Rauch in seltenstem Maße zusammen. Die Geburtsstätte einer eigentlichen berliner Bildhauerschule haben wir erst in seiner Werkstatt zu suchen. Sein Talent und Können war mächtig und imponirend, seine Persönlichkeit war es in mindestens gleichem Grade, und ihm wurde das Glück zu Theil, daß seinem in langem Studienaufenthalt in Rom völlig gereiften künstlerischen Vermögen von der Rückkehr in die Heimath an bis zum letzten Lebenstage die umfassendsten und würdigsten Aufgaben geboten wurden. „Es wächst der Mensch mit seinen größeren Zwecken“; diese sind der berliner Plastik während der langen Friedensperiode seit der Befreiung des Vaterlandes vom fremden Joch reichlich gestellt worden, und so ist sie, geleitet von ihrem großen Meister, gewachsen an Kunst und Ehren und hat reiche und gesunde Frucht getragen.

Ehe wir aber an die Betrachtung des Entwicklungsganges und der Leistungen dieser neuern berliner Bildhauerschule gehen, ist es nöthig, einen Rückblick auf die Meister zu werfen, welche ihr zunächst vorangingen und, wenn auch in geringerem Grade als Rauch, durch das, was sie und wie sie schufen, doch immer einen nicht zu verkennenden Einfluß auf sie geübt haben. Diese Männer sind sämmtlich Schüler Gottfried Schadows. Daß dieses ihres Meisters beste Lebensjahre gerade in die Zeit des vaterländischen Elends und des allgemeinen Kriegs fielen, in welchen von großen Aufgaben für die deutsche Sculptur keine Rede sein konnte, war für die frühe Erstarkung ihres Talents nicht günstig. Außer Schadows eignem so schön begabten Sohn Rudolf (geb. 1786), dem schon in früher Jugend, im Beginn einer schon damals von glänzenden Erfolgen begleiteten Laufbahn Verstorbenen, sind hier Friedrich Tieck und die Gebrüder Wichmann, Karl Friedrich und Ludwig Wilhelm, vor allen zu nennen. Von diesen dreien ist Tieck unzweifelhaft der Bedeutendste gewesen. Geboren 1776 zu Berlin, ein Jahr vor Rauch, hatte er als Knabe eine etwas harte und mechanische Künstlerschule bei dem unbedeutenden alten Bildhauer Bettkober durchzumachen, zu welchem er vom Vater in die Lehre gegeben war. Wenn hier eine freiere allseitige Geistesbildung gewaltsam zurückgedrängt und das Streben nach derselben unterdrückt wurde, so riß ihn das spätere Zusammen-

leben mit seinem von der Universität zurückgekehrten Bruder, dem Dichter, vielleicht zu sehr in eine entgegengesetzte Richtung. Er genoß noch Shadows Unterricht und durfte in Paris seine Studien (auch zeichnend und malend in Davids Werkstatt) fortsetzen, wo er bis 1801 blieb. In Weimar 1802, später in Italien und die letzten vier Jahrzehnte seines langen Lebens in Berlin ist er dann lernend, schaffend und lehrend thätig gewesen. Aber trotz dieser Lebensdauer, trotz seines feinen, am classischen Alterthum gebildeten Geistes und seines großen Talents ist er nie zu einer productiven Thätigkeit gelangt, deren Resultate nicht von denen der Arbeit Rauchs in Schatten gestellt würden. Die Hauptsumme seiner Werke, wenn wir von den zahlreichen Büsten und einzelnen der allegorischen Statuen am Kreuzbergmonument absehn, findet sich an und in dem von Schinkel erbauten Schauspielhause auf dem Gensdarmenmarkt in Berlin zusammen, seine besten wie die schwächsten, dem Greisenalter angehörigen Schöpfungen. Zu jenen zählen in erster Reihe einige ganz vorzügliche Musengestalten, welche als Karyatiden unter der Decke des bekannten Concertsaals angebracht sind, und die Marmorstatue Ifflands im Vorzimmer dieses prächtigen Raums. Der Meister der mimischen Kunst ist hier sitzend dargestellt in völlig idealer Tracht, mit nacktem Oberkörper und umgeschlungenem, frei geordnetem Mantelgewand, eine Gestalt, der es bei großer Feinheit der Charakteristik nicht an edler Würde und Hoheit gebricht. Auf der Spitze des vordern obern Giebeldachs desselben Schauspielhauses ist die schön und schwungvoll bewegte Gestalt des Apoll in der von geflügelten Greifen gezogenen Biga, im Giebelfelde darunter eine Reliefbearbeitung der Niobidengruppe, die sich ziemlich nahe an das berühmte antike Werk anschließt, im nördlichen Seitengiebel der Triumph des Bacchus mit Ariadne, im südlichen Orpheus im Tartaros um Eurypides Rückkehr werbend von Tiefs modellirt. Diese hoch herausgearbeiteten Reliefcompositionen sind von reicher poetischer Erfindung und einer großartig stilisirten Gestaltung. Aber für dasselbe Schauspielhaus modellirte er auch später die beiden unglücklichsten Gruppen, welche uns von moderner Plastik bescheert wurden, jenen Löwen von einem Flöte blasenden Genius und jenen Tiger von einem Laute spielenden geritten und durch der Töne Macht gebändigt, Gruppen, welche in Bronze gegossen auf den beiden Treppengewängen des Gebäudes ihre Aufstellung fanden. In beiden giebt sich ein trauriger Verfall der ehemals bedeutenden Kraft ihres Autors kund, ein Verfall, von dem auch die Marmorstatue Schinkels in der Vorhalle des Museums den Beweis liefert. Selten hat die plastische Kunst und das Bestreben des Bildhauers, gewisse von der Antike abgesehene Manieren auf die Darstellung einer äußerlich so widerstrebenden Persönlichkeit anzuwenden, einem bedeutenden Manne so übel mitgespielt, als es hier dem Erbauer dieses Museums selbst ergangen ist. Besser war es Tiefs mit der Kolossalstatue des Kopernikus für Thorn ge-

lungen. Von durchgreifender Wirkung, zum Vorbild und Muster für Zeitgenossen und Nachfolger ist aber keine seiner Schöpfungen geworden.

Seines Altersgenossen Karl Friedrich Wichmann (geb. 1775 zu Potsdam) Thätigkeit ist vornehmlich auf das Bildniß gerichtet gewesen. Wenigstens gehören die von seinen Zeitgenossen am meisten gepriesenen Werke dieser Gattung an; wie die berühmte 1814 modellirte Gruppe der Königin Luise mit ihrer Schwester der Fürstin von Solms und später die Marmorstatue der Kaiserin Alexandra von Rußland (1831). Grazie der Bewegung, Delikatesse des Ausdrucks und eine geschickte glatte Behandlung des Marmors machten seine Arbeiten Bestellern und Publikum ihrer Zeit sehr willkommen und angenehm. 1836 starb er zu Berlin. Das Talent seines jüngern Bruders Ludwig Wilhelm, geboren 1785 zu Berlin, war dem seinigen nahe verwandt. Er ist einer der vertrautesten Lieblingsschüler Schadows, der ihn um 1800 ganz in Haus und Werkstatt aufnahm, um ihn mit dem eignen Sohn Rudolf zusammen zum Bildhauer zu erziehen. Dann hat er von 1807 an längere Zeit in Paris studirt, auch bei David gezeichnet, ist 1813 nach Rom gegangen und auch dort zu Thorwaldsen in nahe Beziehungen getreten. Ungemein zahlreich wie seines Bruders sind auch seine Büsten, in denen sich sein eigenthümlichstes Talent ausgesprochen hat. Das Individuelle wußte er mit großer Feinheit zu erfassen und das durchgeistigte moderne Menschenantlitz mit wirklicher Meisterschaft in Thon und Marmor zu bilden. In seinen freien Schöpfungen blieb die naive Schönheit, die rechte gesunde Kraft von ihm unerreicht. Decorativen Figuren, wie die weiblichen Caryatiden an den Prosceniumslögen des berliner Opernhauses verlieh er eine ansprechende Zierlichkeit. Ueberhaupt bewegte er sich am besten in einem gewissen lächelnden, ideal-zierlichen Genre, das seiner Zeit so viel Beifall fand, wie das von seinem Bruder bearbeitete. Die bekannte „Wasserschöpferin“ ist wohl sein populärstes Product dieser Gattung; auf seine Schloßbrückengruppe, welcher die Grundrichtung seines künstlerischen Wesens nicht grade zuträglich geworden ist, komme ich später noch zurück. Es ist eine Arbeit seines letzten Jahrzehnts. Die Statue Winkelmanns, ebenfalls in dieser Zeit seines Lebens modellirt, — in Bronze zu Stendal, im letzten Jahr in Marmorausführung in der Vorhalle des berliner Museums aufgestellt, — erhebt sich nicht über das Durchschnittsniveau solcher Werke, wenn er auch von so unglaublichen Verirrungen und Geschmacklosigkeiten frei bleibt, wie sie in der tiefschen Schinkelstatue (in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft) verkörpert sind.

An diesen kurzen Angaben über den künstlerischen Charakter dieser Männer und ihrer Wirksamkeit möge es hier genug sein. Sie gehören doch mehr der Vorgeschichte unsers specielleren Gegenstandes an. Rauchs eignes Schaffen haben wir in diesen Blättern noch ganz vor Kurzem gelegentlich des Berichtes über das Rauchmuseum ausführlicher behandelt. Die berliner Bildhauerschule,

welche das Thema dieser Aufsätze bilden soll, hat an ihnen theils mitgearbeitet, theils ist sie an ihnen zu kräftiger Selbstständigkeit gereift. Auseinandersetzungen über ihren Grundcharakter, allgemeinen Betrachtungen über ihr Verhältniß zur „Idee“ der plastischen Kunst, über ihre Stellung zu andern Bildhauerschulen Deutschlands und des Auslands, Betrachtungen, aus welchen doch niemand eine lebendige Anschauung gewinnt, wollen wir zunächst entsagen. Die Schule besteht aus Schülern. Wenn wir zu zeigen versucht haben werden, wie diese zu Meistern geworden sind, was diese geschaffen und geleistet, und welcher Geistesart sie waren und sind, so wird daraus sich ein viel richtigerer, inhaltvollerer Begriff von der „Schule“, die sie bilden, von selbst ergeben, und etwaige allgemeine Folgerungen ruhen dann erst auf festem und realem Grunde.

Rauch war, seit er 1813, während seines zweiten römischen Aufenthalts, die Grabstatue der Königin Luise, die er zwei Jahre zuvor in Berlin modellirte, im Marmor vollendet hatte, durch dies eine Werk der gefeiertste Bildhauer Deutschlands geworden. Als es galt, den Helden des Krieges, welche dem Vaterlande Freiheit, Frieden und Größe zurückgebracht, die höchsten künstlerischen Ehren zu geben, mit welchen die Dankbarkeit des Königs sie zu feiern gedachte, war der Meister des Luisenmonuments der fast selbstverständlich dazu Berufene und Auserwählte. Bereits 1815 entwarf er die Statuen Bülow's und Scharnhorst's mit den Reliefs ihrer Postamente, 1820 das Denkmal Blücher's für Breslau und das andere für Berlin. Zwei Jahre später wurden jene, in Marmor vollendet, neben dem neuen Wachtgebäude am Opernplatz aufgestellt, 1826 der Erzguß beider Blücherstatuen glücklich ausgeführt. In diesen Jahren der rüstigen Arbeit an großen, den Künstler in doppeltem Sinn begeisternden Aufgaben traten fast gleichzeitig die jungen Männer als Lehrlinge in Rauch's Werkstatt, welche wir heut als die später viel bewährten Aeltesten, als die an der Spitze seiner Schülerschaft Vorstrebenden kennen: Kalide, Drake, Riß, Rietschel, Wredow. Die vor ihnen dort thätigen sind namenlos geblieben, oder es waren wohl meist Italiener, die Rauch sich von Rom behufs seiner Marmorarbeiten mitgebracht hatte, eine Technik, für welche er in Berlin damals schwerlich eingeborne geschickte Gesellen finden mochte.

Es war eine strenge Schule, welche jene zum Theil fast noch knabenhaften Jünglinge damals nach einander aufnahm, und eben darum grade die wünschenswertheste. Ihrer innersten Natur nach kann eine Bildhauerwerkstatt als Lehranstalt junger Künstler kaum solchen Mißgriffen und solchem Unverstand verfallen, wie wir sie bei der künstlerischen Erziehung der modernen Maler täglich begehen und walten sehen können. Jede wahrhaft gesunde Kunst hat ihren Ausgang vom Handwerk zu nehmen, und Handgeschick und technische handwerkmäßige Übung desselben ist für jeden Künstler eine unendlich bessere Vorbereitung für das höhere Kunststudium, als die sorglichste Gymnasial- oder Uni-

verfäts- oder sonstige allgemeine literarisch-ästhetische Bildung. Rauch nahm grundsätzlich kaum einen Schüler an, welcher nicht aus jener Art Vorschule zu ihm kam: junge Bießer- und Formerlehrlinge, Bergeloven, Metaldrechsler, auch Tischler und Klempner, und er wußte sehr wohl, was er damit that. So, nicht reflectirend über ästhetische Fragen und das Wesen der Kunst, nicht sich mit kühnen Ideen tragend, sondern ganz naiv und vor dem strengen Meister in heiligem Respect, gut mittelalterlich wie die größten Genien der alten Kunst es gethan, als geplagte Lehrburschen und Gefellen Thon knetend, Eisen biegend, Gips formend und raspelnd und freilich unablässig dabei nach der nackten Natur und der Antike studirend, erlernten diese jungen Leute die Bildhauerei in den gipsbestäubten Werkstattträumen des Lagerhauses und wuchsen künstlerisch heran, ohne den schlimmen Conflict des vorgeschrittenen Bewußtseins mit dem schülerhaften Ungeschick der Hand zu erproben, geistiges Erkennen und praktisches Können in gleichem Verhältniß ausbildend und erweiternd. Vier von dieser ersten Serie der rauchschen Schüler sind nicht mehr unter den Lebenden. Berges starb in den fünfziger Jahren zu Berlin, Rietschel 1861 zu Dresden, Kalide 1863 zu Berlin, Riß im März des vorigen Jahres ebendasselbst. Von den andern beiden scheint der eine nun sechszigjährige in rastloser stetiger Production weiter schaffend mit jedem neuen Werk noch eine immer höhere Stufe der Meisterschaft und Kunstvollendung zu erklimmen; der andere an der längst erreichten behaglich und ohne treibenden Schaffensdrang sich genügen zu lassen. Von Berges ist nicht viel mehr zu erzählen, als daß er ein tüchtiger Hilfsarbeiter für Rauch, ein guter lustiger Genosse für seine Mitschüler gewesen ist, selbständig kaum etwas von hervorragender und dauernder Bedeutung geschaffen hat und als Professor von zahlreichen Freunden aufrichtig beklagt gestorben ist, von seinem Meister überlebt. Rietschels glänzende Künstlerlaufbahn gehört bekanntlich nur zum allergeringsten Theil Berlin an, und dennoch darf die berliner Schule den Anspruch auf ihn als einen der besten von den andern nicht fallen lassen.

Im Jahre 1802 zu Pulsnitz in der Oberlausitz geboren, kam er 1826 nach Berlin und in Rauchs Werkstatt. Von körperlich schwächlicher Natur, entsprach er während seines ganzen Lebens wenig der Vorstellung, die wir uns unwillkürlich von einem rechten Bildhauer, dem Bemeisterer des sprödesten Kunstmaterials bilden. Aber seine feine Geistigkeit verhinderte nicht, daß er sein technisches Vermögen zu vollendeter Ausbildung brachte. Rauch scheint er sehr nahe gerückt zu sein. Schon damals als Jüngling war er ein trefflich geschickter Zeichner. Als Bildhauer aber muß er auch bald genug die Geheimnisse seiner Kunst erfaßt haben, denn Rauch nahm ihn 1829 mit nach München, wohin er, der Einladung des Königs Ludwig folgend, zuerst 1826 übersiedelt war, um an Ort und Stelle das Denkmal für den König Maximilian

auszuführen. Ein Jahr später hat Nietschel seine italienische Reise angetreten, und als er 1831 wieder nach Berlin zurückkehrte, um an dem Kolossalendenmal der beiden ersten christlichen Polenkönige Boleslaus und Mieceslaus mitzuarbeiten, war es auch nicht zu längerem Aufenthalt, denn bereits 1832 folgte er dem Ruf nach Dresden, wo eine ehrenvolle Stellung und große Aufgaben seiner warteten. Seine fernere glänzende Laufbahn bis zu seinem vielbeklagten Tode inmitten der gewaltigsten Arbeit seines Lebens ist bekannt. Die von Rauch mit so consequenter Energie und so vielem Erfolg in all seinen Monumentalwerken angestrebte Versöhnung und Verschmelzung der classischen Stilgesetze der plastischen Kunst mit den unabweislichen Forderungen des modernen Realismus, hat er vielleicht noch inniger vollzogen als sein Meister selbst. Die Strenge und meist etwas kühle Correctheit Rauchs erhielt durch ihn den Beisatz eines zarten und seelischen Elements, das in der Plastik am seltensten zu finden ist. Bei edler und gesunder Formgebung erreichte er in seinen Gebilden doch eine feine Vergeistigung, gab ihnen einen undefinirbaren, man möchte sagen musikalischen Hauch, der sie unter allen Werken auch der trefflichsten Kunstgenossen heraushebt. Diese besondere Art der Begabung berief ihn vorzugsweise zum Darsteller des Individuellsten und Persönlichsten, des durchgeistigten Menschen der neuern Zeit, und jenes tiefern im Gesichtsausdruck und der seiner motivirten Stellung und Bewegung sich sinnlich äußernden innigen Gefühls- und Gemüthslebens. Wo es sich darum handelte, decorative Aufgaben mit edlem Schönheitsfönn in harmonisch gegliederten Compositionen zu lösen, wie in dem Giebelfeld des dresdner Theaters und in dem des berliner Opernhäuses, hat er mustergiltige Werke geschaffen. Aber seines Genies rechte Eigenart ist doch erst in Arbeiten jener andern Gattung zur vollen Geltung gekommen: in den ganz unvergleichlichen Büsten, in den Bildnißstatuen seiner spätern Periode, den Lessing, Schiller und Goethe, Weber, denen des Lutherdenkmals und in dem, — auch im Hinblick auf die berühmtesten und erhabensten Schöpfungen älterer und neuer Zeit scheue ich vor dieser Bezeichnung nicht zurück, — am tiefsten aufgefaßten, seelenrührendsten Sculpturwerk, welches der christlich-religiösen Anschauung und Empfindung überhaupt je erblickt ist, der Pieta, deren Marmorausführung die Friedenskirche zu Sanssouci schmückt. — Die Statue Lessings war eine wahrhaft revolutionäre That in der deutschen Monumentalbildnerei und ist als solche auch enthusiastisch genug anerkannt worden. Was Nietschel dort that, einen modernen Menschen in der „unplastischen“ Tracht seines Jahrhunderts, verzichtend auf jene bis dahin unentbehrliche Hilfe zur Wirkung, Abrundung und Böttigmachung der Erscheinung, welche die umhüllende traditionelle Manteldraperie gewährt, einen großen Geisteshelden in Frack, frisirttem Haar, Schosweste und Kniehosen ohne jedes weitere Requisite in einfachster natürlichster Haltung hinzustellen, war eine zu vor

noch kaum gewagte Kühnheit. Aber selten ist ein künstlerischer Sieg vollständiger gewesen, als der hierdurch errungene. Während die ganze geistige und leibliche Persönlichkeit des herrlichsten deutschen Mannes in erschöpfender treffendster Weise und Vollständigkeit hier zu künstlerischer Verkörperung kam, mit all seiner Rüstigkeit, schlagfertigen Mannhaftigkeit, seiner schlichten, unverschörfelten Tüchtigkeit, weltmännischen Freiheit und Sicherheit und der heiligen Begeisterung für Wahrheit und Schönheit, wußte er zugleich der einfachen Gestalt einen Aplomb der plastischen Erscheinung, eine Wucht und ruhige Größe der monumentalen Wirkung zu geben, die von keinem der berühmtesten „Mantelträger“ in dem großen Heer moderner Monumentalstatuen übertroffen wird. Dies glänzende Gelingen auf dem Wege der anscheinend rein realistischen Behandlung hat auf Nietschels Meister und auf die Berliner wie auf die andern Bildhauerschulen Deutschlands vielfach bestimmend zurückgewirkt. Freilich nicht immer zum Heil: „Wie er sich räuspert und wie er spuckt“, hat man dem Autor des Lessing abgesehen, aber oft genug unfähig eines großen Mannes Natur zu erfassen und ihr Bild aus dem Kern ihres Wesens heraus plastisch zu gestalten, wie er es hier gethan, hat man das Geheimniß jenes ungeheuern Erfolgs in dem Aufgeben des Mantels gesucht, und so sind wir mit einem schlimmen Segen der allerlangweiligsten, dürrigsten und magersten Standbilder überschüttet worden, deren innere Armseligkeit sich doch unter dem Mantel einigermaßen hätte verstecken können, während sie uns in der kümmerlichen Garderobe des modernen Fracks und Ueberrocks in ihrer ganzen Kläglichkeit direct gegenübertritt.

Die fast noch über die Lessingstatue hinaus gepriesene, in tausendstimmigem Lobhymnus gefeierte Schiller-Goethegruppe Nietschels in Weimar kann ich nicht als eine gleich vollkommene Lösung der Aufgabe anerkennen, wie jenes vorangegangene Werk. Wenn zwei Gestalten durch eine und in einer rein symbolischen, also idealen Action vereinigt, plastisch dargestellt werden sollen, so ist es ein innerer Widerspruch, sie selbst in vollständig realer Erscheinung, wie sie ihrer Zeit (und zwar einer uns so naheliegenden) unter uns umherwandeln, zu veranschaulichen. Wo der symbolische Lorbeerfranz mitspielt, hat der Hofrock und der Ueberrock keine Berechtigung mehr. Von den größten Geisterhelden der Nation, den Dichtern, in deren Zusammenstellung zugleich ihr geistiges Verhältniß zu einander ver sinnbildlicht werden sollte, wünschte man denn doch auch „ausgestoßen jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit“, und giebt es einen schlimmeren Zeugen derselben als die Arbeit des modernen Schneiders?! So herrlich die Köpfe gelungen sind, so tief und scharf das Wesen der beiden Männer erfaßt und ausgesprochen ist, als Monumentalwerk bleibt das Ganze mager und entschieden hinter der Größe des Gegenstandes zurück.

In dem letzten großen Werk seines Lebens, dessen Vollendung selbst im Modell der Meister nicht mehr erleben sollte, dem kolossalen, viel umfassenden Lutherdenkmal für Worms, hat er sich in den einzelnen Gestalten, besonders in der des Haupthelden, der den Mittelpunkt des Ganzen bildet, wohl zur höchsten Höhe seines künstlerischen Vermögens aufgeschwungen. Das Ganze aber erscheint mir immer vielmehr als eine äußerliche Zusammenstellung, Aneinanderreihung trefflicher Einzelgebilde, denn als organisch in sich gegliedertes einheitliches Monumentalwerk, und darum wird es trotz seiner ungewöhnlichen Ausdehnung doch nie zu der Macht und Nachhaltigkeit der Wirkung gelangen, wie z. B. das in seinen Dimensionen so mäßige Denkmal des großen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin.

Etwas früher als Rietschel war der zwei Jahre ältere August Kieß (geb. 1802 in Partogran im Fürstenthum Plesß in Oberschlesien) nach Berlin und in Rauchs Werkstatt gekommen. Mehr aber noch, wie als dessen Schüler kann er als der Friedrich Tieck's gelten, an dessen öffentlichen Arbeiten er frühe schon beschäftigt war. Zur Ausbildung als Modelleur und Eiselirer war er von der gleichiger Gießerei nach Berlin zum Gewerbinstitut gesandt worden, und seine technische Handfertigkeit, sein praktisches Geschick war, als er sich der reinen Bildhauerei zuwandte, so ausgebildet, als es seine Meister hier nur wünschen konnten. Für Tieck modellirte er zuerst die beiden kolossalen Rossbändiger auf den Dachecken des hiesigen Museums, freie Nachbildungen derer vom Monte Cavallo in Rom. An dieser Arbeit mag sich sein außerordentliches Talent der Pferdebildnerie zuerst entwickelt haben.

In dem vor Kurzem in diesen Blättern gegebenen Artikel über die St. Georgsgruppe im berliner Schloßhof und ihren Autor haben wir über dessen fernere Entwicklung und das, was er der berliner Schule geworden, was er im Lauf eines glücklichen und ungemein thätigen Lebens in seiner Kunst geschaffen, ausführlich genug berichtet, um uns hier mit einer Hinweisung darauf begnügen und auf weitere Ausführungen darüber verzichten zu dürfen. In der Darstellung feuriger Bewegtheit von Mensch und Thier war er Rauch unzweifelhaft überlegen; nach dieser Richtung hin erweiterte er das von ihm Ueberkommene. An strenger Correctheit und stetiger solider Tüchtigkeit, an Ernst und Größe des monumentalen Charakters, an reiner (wenn auch immer fähler) Schönheit kann er sich mit dem Meister nicht messen. Wichtig für die berliner Schule, wie für seinen eigenen Ruhm ist von allen seinen Werken die Amazonengruppe geworden. Die hat unsere Plastik auf Wege und Ziele hingewiesen, welche außerhalb ihres zuvor beherrschten Gebietes liegen; sie hat zum gründlichen Studium, zur immer reicheren Erkenntniß des Pferdes, der Schönheit des wilden Thieres als Gegenstand der Bildhauerkunst bedeutend ange-regt, wenn sie selbst auch in ihrer Art von Andern noch unerreicht geblieben ist.

Zu beklagen bleibt immer, daß der Name ihres Urhebers zugleich auch mit so offenbar schwachen Werken in Berlin verknüpft bleibt, wie die Statue Beuths (in deren Postamentreliefs Friedrich Drake's großes und liebenswürdiges Talent seinen originellsten Ausdruck gefunden hat), wie die beiden Gruppen von Garde du Corpsreitern mit ihren Pferden in Charlottenburg, wie die neuen Broncestatuen der Helden Friedrichs des Großen auf dem Wilhelmsplatz. Jene realistische Tendenz, welche, als Rietschel ihr Folge gab, zu so glücklichen Resultaten führte, hat in diesen Werken die ganz entgegengesetzten hervorgebracht und die moderne Bildhauerei Berlins damit ziemlich pietätlos gegen die Denkmale einer höchst achtungswerthen Vergangenheit wie gegen die charakteristische Schönheit der Erscheinung eines unserer öffentlichen Hauptplätze einen nicht gut zu verwindenden Schlag geführt. Warum durften die interessantesten Marmorstatuen aus dem letzten Jahrhundert, jene Arbeiten Tassarts und Shadows mit den prächtigen, echt malerischen Postamenten und den reichen Gattern darum nicht bleiben, wo und wie sie waren?! Daß ihr Marmor in freier Luft dem sichern nahen Verderben entgegenging, dieser zumeist angeführte Grund konnte kein stichhaltiger sein, da die von ihrem alten Ort entfernten Denkmale nun doch ebenfalls in freier Luft, im Hof des Cadettenhauses, und, wie man behauptet, nunmehr gegen zerstörende Einflüsse von Luft und Wetter völlig gesichert, ihre Aufstellung gefunden haben. Wahrscheinlich ist die Annahme, daß man an dem römischen Zopfcostüm, wie es das Rococo erfand und liebte, bei zweien dieser Statuen, Schwerin und Winterfeld, Anstoß nahm und, da diese geändert werden sollten, die andern in die allgemeine Beseitigung mit hineingezogen wurden. Nun haben wir die Helden freilich alle im treuesten „Zeitcostüm“, nach dem man so eifrig verlangt, ja: das der nach Rißens ganz eignen, neuem Modell gegossenen mag wohl noch genauer und richtiger sein, als das der vier Broncecopieen nach Shadows und Tassarts bereits ursprünglich in echte Uniform gekleideten Statuen. Die Stoffe, Stickereien, Schärpen, Knöpfe, Stiefeln, Degen sind so präcis und correct gegeben, wie es nur Nauch von seinen Schülern verlangte. — Aber welche Menschen sind die Träger dieser Tracht, wie stehen sie, wie bewegen sie sich! Und um des Nebels Maß voll zu machen, durch welche fahlen, knappen, nichtsagenden blankpolirten Granitwürfel ersetzte man die originellen Postamente mit ihrer reichen malerischen Profilierung, ihren aus Speeren und Victorenstäben gebildeten Gittern! Man kann den schönen gartenähnlichen Platz, aus dessen Rasen- und Linden-grün sonst die weitergrauen Marmordenkmale so erfreulich, so glücklich zu der Umgebung stimmend, hervorschimmerten, nicht mehr passieren, ohne den alten bitteren Aerger über die traurige Wandlung dieses ganzen Bildes, welche eine wohlweise, besser wissende Neuzeit hineingebracht, immer wieder zu empfinden.

Theodor Kalide, Land- und ursprünglich Gewerks- wie später Kunst-

genosse von Kif (geboren zu Gleiwitz 1801), eine der echtesten und ursprünglichsten Künstlernaturen in der berliner- und speciell der rauchschenschen Bildhauerschule, ist nie vom Glück begünstigt gewesen wie jener und hat sein großes Talent nur an einer weit geringeren Anzahl bedeutender Werke zu bewähren Gelegenheit gefunden. Sohn eines Inspectors im königlichen Hüttenwerk zu Gleiwitz, erwählte er den väterlichen Beruf auch als den seinigen. Bei der Eisengießerei dieses Orts, in den Modellirwerkstätten derselben wurde aber seine Neigung zur Bildhauerkunst frühe genug angeregt, und in Berlin ins Gewerbeinstitut eingetreten, äußerte sich bald sein Talent im Modelliren so entschieden, daß Schadow selbst ihn veranlaßte, sich gänzlich der Kunst zu widmen. Mit großer praktischer Vorbildung, mit vielgeübtem mannigfachem technischen Geschick bereits ausgerüstet, kam er dann in den ersten zwanziger Jahren in Rauchs Werkstatt. Nach kurzer Lehrlingszeit konnte ihm der Meister schon zwei bedeutende monumentale Arbeiten zur selbständigen Ausführung übertragen, welche gewöhnlich unter Rauchs Werken aufgeführt werden, aber in jedem Sinne Kalides Schöpfungen sind: der ruhende und der schlafende Löwe, beide in Eisen gegossen, dieser für das Grabdenkmal Scharnhorsts auf dem Invalidenkirchhof zu Berlin, jener für das in Gleiwitz errichtete Denkmal der im dortigen Feldlazareth an ihren bei Baugen erhaltenen Wunden Verstorbenen. In diesen beiden Thiergestalten zeigte sich bereits seine mächtige eigenartige Gestaltungskraft und das besondere Talent, Thierformen zu plastischem Adel, Größe und ewiger Siltigkeit zu erheben, ohne darüber die individuell charakteristische Bestimmtheit zu opfern. Das königliche Thier dort oben über dem Grabhügel des edelsten deutschen Helden, wie es seine dräuenden Glieder im Schlafe reckt und müde das gewaltige Haupt sinken läßt, wirkt auf unser Empfinden immer mit der Macht einer erhabnen Symbolik, und es ist doch nichts Abstractes darin, jede Form und Linie vollendete Natur. Aus Kalides eigener selbstgegründeter Werkstatt ging während der ersten dreißiger Jahre die schöne Bronce vase für Friedrich Wilhelm den Dritten hervor, ein Meisterwerk edler Gefäßform und ebenso phantastischer als harmonisch sich anschmiegender sinnensprechender Ornamentik. Kleinere Arbeiten jener Zeit übergehend, haben wir dann vor allem das Hauptwerk seines Künstlerlebens, das ihm trotz aller spätern Verirrungen den schönsten Ruhm in der Geschichte der modernen Plastik sichern wird, die Gruppe des „Knaben mit dem Schwan“ zu nennen. Mit vollendeter Kunst ist hier einer idealen Phantastieanschauung das realste Leben, der kühnen Laune der Einbildungskraft die überzeugende Möglichkeit und Wahrheit der Natur gegeben. Wie glücklich ist hier die harmonische Verbindung so contrastirender Formenelemente, wie sie Schwan und Knabe bieten, zur einheitlichen, in jeder Linie geschlossenen Gruppe durchgeführt; welche bewundernswerther Verein von gewagter Kühnheit der Bewegung und feiner Grazie und

Anmuth, die solche Berwegenheit außs reizendste bändigt; und welches Verständniß, welche plastische Beherrschung, welche Durchbildung der Form in Vogel und Knaben! Dies Meisterwerk hat auch noch vor andern Bronzearbeiten unsrer Zeit den großen Vorzug, daß sein Urheber selbst den Guß leitete und die Bronze eigenhändig ciselirte, so daß keines fremden mechanischen Handwerkers Feile die zarte Oberhaut geschädigt hat. Hier in diesem Werk hielten sich Kalides stürmisches Naturell und edles künstlerisches Maß noch völlig das Gleichgewicht. Aber leider sehen wir ihn von da ab mehr und mehr den Lockungen des ersteren nachgeben und die Grenzen des künstlerisch Schönen und Rechten gewaltsam verletzen. Schon trifft dieser Vorwurf die höchst geniale Schöpfung seiner Bachantin mit dem Panther, die er 1844—51 nach einer kurzen römischen Reise in Marmor meißelte. Die üppige nackte Gestalt des jungen Weibes wälzt sich in ausgelassenem Uebermuth auf dem Rücken eines Panthers, der wollüstig aus einer von ihren Fingern niederhängenden Schale das süße Gift zu lecken strebt, das seine Herrin berauschte. Die seltsamsten, gewaltsamsten Gliederstellungen, die complicirtesten Linien mußten sich aus der so gestellten Aufgabe ergeben; aber dabei fand sein Talent Gelegenheit, in der Darstellung des Nackten, speciell in der plastischen Behandlung des Fleisches den höchsten Triumph zu feiern. Hierin überbot er seinen Meister und seine Studiengenossen weitaus. Die strenge Zucht, das tactvolle Maßhalten der Schule hatte er aber für immer abgeworfen. Sein 1850—51 modellirtes Standbild des Ministers Grafen Reden für Königshütte, ob auch großartig im Entwurf, blieb von einer gewissen Rohheit und Incorrectheit nicht frei; in der Gruppe des Knaben mit dem Ziegenbock (1853) verfiel er völlig ins Outirte, Gewaltsame, absichtlich Absonderliche, so prächtig auch darin wieder die Behandlung der Thierformen sich zeigte; und die in Marmor ausgeführte Madonna mit dem Kinde für die katholische Kirche in Niechowiz, das letzte fertig gewordne Werk seines Lebens, bezeichnet mit ihrer zerflossenen Drapirung, eine gänzliche Verirrung seines Geschmacks und das Verlieren jedes festen künstlerischen Haltes in der Sculptur. Wo er sich in den letzten Lebensjahren an den Denkmalsconcurrenten betheiligte, geschah es ohne Erfolg. Verbittert von solchen, wie von sonstigen peinlichen Lebenserfahrungen, fand er keinen neuen Aufschwung mehr. Ein plötzlicher Tod raffte ihn im August 1863 in seinem Geburtsort Gleiwiz dahin. Seine großartig angelegte leidenschaftliche Natur, die viel Verwandtes im Stil mit der manches berühmten Meisters der Renaissance hatte, brachte ihn mit den complicirten modernen Verhältnissen oft genug in Conflict, die denn auch auf seine Kunstübung zurückwirken mußten, und so behauptete er in späterer Zeit nicht mehr jene Stellung innerhalb der berliner Schule, zu welcher ihn die Schöpfungen seiner früheren Jahre erhoben hatten.