



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die berliner Bildhauerschule. 3.

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

man daher wohl früher Wachsuth einen Mangel an Entschiedenheit vorzuwerfen. Sieht man näher zu, so wird man finden, daß sich die Gemessenheit und Milde seines Ausdrucks zum guten Theil herschreibt aus der Gewissenhaftigkeit des Gelehrten, der sich für jedes seiner Worte verantwortlich fühlt, aus der Scheu, durch grellere Beleuchtungen dem Hervortreten der Dinge in ihren eigenen, natürlichen Farben und Umrissen Eintrag zu thun, sowie aus dem Wohlwollen, welches ihn überall bei Betrachtung und Beurtheilung menschlicher Angelegenheiten charakterisirte.

Dieses Wohlwollen, und damit eng zusammenhängend, die freundlichste Anerkennung dessen, was Menschen und Schicksal ihm boten, gab denn auch dem persönlichen Verkehr des Verstorbenen sein Gepräge. Seine Rüstigkeit, sein beweglicher Witz, sein lebendiges Interesse für alles, was die Zeit erregte, sein frohes Eingehn auf das, was der gute Genius der Stunde brachte, schafften ihm nicht bloß zahlreiche Freunde, sondern machten ihn auch in weiteren, geselligen Kreisen zu einem willkommenen Element geistiger Belebung und Erfrischung. Jene Eigenschaften sind ihm treu geblieben auch in Zeiten, in denen er seinen gesellschaftlichen Verkehr ins Enge zu ziehen für angemessen fand. Wodurch sich aber die, welche ihm als Schüler oder durch irgendwelche andere Bande näher verknüpft waren, am wohlthätigsten berührt fühlten, das war die freundliche theilnehmende Gesinnung, mit der er nie müde ward ihrem Ergehn seine Aufmerksamkeit zuzuwenden und zur Förderung desselben mit Rath und That sich bereit zu erweisen.

Die berliner Bildhauerschule.

3.

Mitschüler Drake's in der rauch'schen Werkstatt war August Wredow, wohl gleichen Alters mit jenem, in Brandenburg geboren, 1822 in das Atelier eingetreten. Trotz eines ungewöhnlichen Talentes und gründlicher sorgfältiger künstlerischer Bildung hat ihn die eigenthümliche, kritisch über dem eignen Schaffen waltende Natur doch gehindert, eine auch nur annähernd ähnliche Zahl von Werken zu bilden und damit für die Entwicklung unsrer Plastik,

und für die der berliner Bildhauerschule insbesondere, so bedeutend einflußreich und bestimmend zu werden, wie die in den vorhergehenden Abschnitten Genannten. In der äußersten Vollendung und Durcharbeitung einfacher Gestalten suchte er Zweck und Ziel seiner Kunst immer weit mehr, als in complicirter, bewegter oder figurenreicher Erfindung. Aber auch bei solchen einfachen Aufgaben hat das Erreichen jener ihm selbst vorschwebenden Vollendung gewöhnlich lange Jahre der Arbeit erfordert, da er sich nie genug zu thun und nie den Abschluß zu finden vermochte. Von 1822 bis 27 war er als Schüler studirend und mitarbeitend bei Rauch thätig. Dann ging er für lange Zeit nach Italien, wo er in ein naheß Verhältniß zu Thorwaldsen getreten ist. Der naive Idealismus des großen Meisters hat den entschiedensten Einfluß auf ihn geübt, der in seinen bekannteren Werken leicht sichtbar wird. Es sind dies der „bittende Knabe“, der kleine Merkur, der mit dem Stöckchen nach der Eidechse am Boden schlägt, der Ganymed und der den Bogen glättende Paris. Eine herrliche Naivetät, die bei dem Merkur bis zum drolligen Humor der unbefangnen Kindernatur geht, und gleichzeitig ein wahrhaft classischer Schönheitsfönn und die subtilste Ausführung ist ihnen gemeinsam. Die simpelste und doch nahezu bedeutendste Aufgabe der plastischen Kunst, die ruhig dastehende nackte, fast knabenhafte Jünglingsgestalt ist kaum zum zweiten Mal in modernen Zeiten so rein und vollkommen gelöst worden, wie in jenem aufblickenden Ganymed, der in Bronze ausgeführt in Charlottenhof steht. — Den Paris begann er 1836. Sechs Jahre später wurde der nach des Autors Meinung noch keineswegs vollendete Marmor in Berlin ausgestellt. Es war auch in dieser Einzelgestalt wieder ein in seiner Art Absolutes erreicht. Sie hat immer als ein Kanon der reif erblühten weichen und üppigen Jünglings Schönheit gegolten. An der Bewerbung um öffentliche Monumente hat Bredow sich nur einmal betheiliget. Eine völlig unabhängige äußere Lage verschaffte ihm den nicht genug zu schätzenden Vorzug, durch keine außerkünstlerischen Gründe bewogen zu werden, sein Talent in ihm widerstrebende Richtungen zu zwingen. Und das moderne Denkmalswesen war und blieb ihm fremd. Nach dieser Seite hin hatte Rauchs Beispiel und Schule keine Macht über ihn; Uniform und Mantel reizten ihn durchaus nicht (bis zur späteren Zeit, als er zu Anfang der sechziger Jahre sich an der Preisbewerbung um das kölner Königsdenkmal betheiligte und dann freilich den allerseltsamsten Entwurf zu Tage förderte); der nackte Menschenleib blieb ihm immer der erste und letzte Gegenstand aller Plastik. Nachdem er theils in Italien, theils in Berlin, dort mit manchen resultatlos gebliebenen künstlerischen Experimenten, z. B. einer großen kunstreichen Vase, hier mit dem von ihm selbst geleiteten, entworfenen und mit vortrefflichem architektonischem Geschmac durchgeführten Bau seines Hauses in der bernburger Straße manches Jahr zugebracht, gab ihn der Auftrag, eine der acht Schloßbrückengruppen, von denen unser voriger Artikel be-

richtete, zu modelliren und zu meißeln, seiner rechten künstlerischen Heimath wieder. „Die Siegesgöttin trägt den gefallenen Krieger zum Olymp empor“, das war der ihm übertragene Gegenstand jener Gruppe. Er erfaßte ihn in ziemlich wunderlicher Weise: er läßt seine Nike oder Victoria nämlich nicht den Verkörten zu den Wohnungen der Götter hinauftragen, sondern den Leichnam des im Kampfe Gefallenen! Das war von vornherein ein Mißgriff und ein Theil der unendlichen Arbeit, welche ihm diese Gruppe, sein Schmerzenskind, später kostete, kann darauf zurückgeführt werden. Leichname haben im classischen Olymp nichts zu thun. Und ein willenlos und „leblos dem Gesetz der Schwere“ folgender Körper über den Arm der ausschwebenden Göttin hängend, muß deren Flug hemmen und wird in solcher Stellung in den Linien kaum mit denen der andern Gestalt zur harmonischen Geschlossenheit der Gruppe zusammenzufügen sein. Letzteres gelang Bredow indeß überraschend genug, freilich nach vieljährigen Versuchen und Mühen. Eben als die andern an den Brückengruppen Arbeitenden ihre Werke im Marmor vollendet hatten, näherte sich sein Thonmodell dem Abschluß. Der nackte Jünglingskörper ist bei der gewagtesten Kühnheit der Stellung und Bewegung wieder von einer ganz wundervollen Schönheit und Durchbildung der Form; und das stürmische Aufschwingen der seinen edlen Leib mit der Linken stützenden Göttin erscheint wie ein glänzender Sieg über die Schwere des Materials der plastischen Kunst. Aber diese großen Vorzüge können die in der Auffassung des Gegenstandes begründeten Mängel des Ganzen nicht hinlänglich verdecken. Nach der Analogie war man berechtigt zu schließen, daß Bredow in der Marmorarbeit nach einem Modell, dessen Vollendung ihm bereits so viele Jahre gekostet, überhaupt kein Ziel und Ende finden würde. Doch endlich von seinen Auftraggebern zur Beschleunigung gedrängt, verzichtete er nach verhältnißmäßig kurzer Zeit auf den Gedanken, dem Marmor eine Ausführung nach seinem Sinn und seiner Gewohnheit zu geben, ließ es bei einer mehr decorativen Behandlung bewenden, woher es zu großer Ueberraschung der betreffenden Künstlerkreise möglich wurde, die Gruppe, auch der Reihenfolge nach die letzte des Cylus, bereits zwei bis drei Jahre nach der Aufstellung der übrigen auf ihrem Sockel aufzurichten.

Die andern gleichaltrigen Genossen dieser ersten Generation von rauchschenschen Schülern sind nicht zu selbständiger schöpferischer Thätigkeit gelangt, nicht als eigne künstlerische Persönlichkeiten zur Geltung gekommen. Bräunlich blieb bis zu des Meisters Lebensende an dessen Marmorarbeiten beschäftigt. Wegging zur Malerei über, arbeitete in Dresden und Rom und starb in den fünfziger Jahren. Zu desto größerer Bedeutung aber entfaltete sich dann das um ein Jahrzehnt jüngere Geschlecht. Ein paar Männer aus demselben haben sich, die rauchschensche Lehre aufs treueste bewahrend und streng in seinem Sinne schaffend, zu den Besten der modernen Plastik überhaupt gesellt und walten heut als

ihres Meisters wahre Geisteserben auch in der Lehre, so gut wie Drake, die Traditionen der berliner Schule treulich ihren jungen Nachfolgern übertragend. Hier ist vor allen Albert Wolff zu nennen, geboren zu Neustrelitz 1814, Sohn des mecklenburgischen Hofbildhauers, eines Freundes und Studiengenossen Rauchs. Trotz dieser nahen Beziehungen des Vaters zu letzterm wollte es diesem keineswegs in den Sinn, den Sechzehnjährigen sofort vom Gymnasium und der väterlichen Lehre her in seine Werkstatt als Schüler herüberzunehmen. „Ich mag keine Studenten haben,“ schrieb er dem Freunde, „sondern Leute, die sich ihre Suppe schon verdienen können.“ Es sollte ihn indeß nicht gereuen, als er schließlich doch den jungen Menschen zu sich nach Berlin kommen ließ, ohne daß er zuvor Klempner, Schlosser, Drechsler oder Tischler gewesen. Denn nach zwei Jahren fleißigen Studiums in der Werkstatt und im Actsaal der Akademie nach der Antike und der lebendigen Natur war diese jugendliche Kraft zu einer Entwicklung innerhalb der strengsten Schuldisciplin gelangt, daß Rauch wohl einsah, er könne ihm ein unbedingtes Vertrauen schenken. Von da ab ist Albert Wolff der seines Meisters Herzen Nächste geworden. An den wichtigsten Werken jener thatenreichen Periode des rauchschen Lebens, an den Polenkönigen, den Victorien, dem Grabmonument der Königin von Hannover, dem Piedestal des bairischen Königsmonuments und besonders Pferd, Reiter und Postamentfiguren des Friedrichdenkmals hat dieser Schüler nicht nur neben und mit Rauch unter dessen unmittelbarer Aufsicht, sondern oft genug völlig selbständig nach den ersten flüchtigen Skizzen des Meisters gearbeitet. An manchen der vielbewunderten ist jede Stelle des großen Modells Albert Wolffs Werk. Es ist in dessen Natur eine seltne glückliche Mischung von selbstloser Unterordnung, von vollständigem Hineinfinden und Einleben in seines Meisters Intentionen, Gestaltungs- und Vortragsweise und einer frischen eigenartigen Kraft, von Tüchtigkeit, künstlerischer und menschlicher Zuverlässigkeit und freier Schönheit, von Solidität und hohem reinen Idealismus, daß sich daraus sehr wohl erklärt, wie er für Rauch das werden mußte, was er ihm geworden. Das Vertrauen des Meisters in den Jüngling, die treue Hingebung des letzteren an jenen, wie sich beides in den Jahren ihres Zusammenlebens und Arbeitens und für den jenes Verhältnisses Kundigen in so manchem denselben entstammenden Werken kund gab und giebt, hat etwas wahrhaft Rührendes.

Nach der Vollendung des Hilfsmodells der Reiterstatue Friedrich des Großen für das berliner Monument trat Wolff seine italienische Reise an (1843). In Adolph Stahrs bekanntem „Jahr in Italien“ geschieht des „grundguten, reinen und liebevollen Menschen“ Albert Wolff freundliche Erwähnung, mit dem er dort in Rom zusammentraf, der ihn dann in Sorrent heimkehrend zurückließ. Er erkannte in dem Bildhauer die „schöne, reine, von keiner modernen theoretischen Cultur berührte, nur durch das Leben, durch Anschauung und Nachbildung

des Schönen gebildete Künstlernatur, aus der ihm, wie aus einem klaren Spiegel, jede Erscheinung und Gestalt des Menschlichen und Schönen, das sie zusammen geschaut und genossen, rein und klar wiederstrahlte". — Von selbständig unter seinem Namen ausgeführten Arbeiten wird als erste eine Statue der Unschuld genannt (1838), die ich nicht aus eigener Anschauung kenne. Von Italien heimgekehrt, erhielt er den Auftrag zur Ausführung einer der Schloßbrückengruppen: Pallas ruft den jungen Krieger zum Kampf auf. Modell und Marmor haben ihn bis zum Jahr 1853 beschäftigt. Das Werk nimmt durch den Adel seiner Linien, durch die schöne Ruhe und Hoheit in seiner Conception, die große Solidität und Sorgfalt seiner Arbeit einen sehr ehrenvollen Platz unter den Achten ein. Der Künstler steht darin durchaus unter der starken Einwirkung der Antike. Sie gab ihm seine Formensprache, das gehaltne Maß in der Bewegung, während sich Rauchs Schule in der strengen Gewissenhaftigkeit deutlich genug bekundet. An Schwung und Feuer hat sie eher zu wenig, als zu viel. Pallas ist eine Gestalt voll kühler Majestät, wie sie ihr zukommt; in dem zum Kampfe vorstürzenden nackten Kriegerjüngling erscheint die heroische Leidenschaft vielleicht mehr als nöthig gebändigt durch die plastische Ruhe. Noch ehe dies große und schwierige Werk vollendet war, trat eine andre, noch kolossalere Aufgabe an Wolff heran, welche die dort mehr zurücktretenden Eigenschaften, leidenschaftliche Bewegtheit lebendiger Gestalten, und zwar nicht allein der menschlichen, als die ersten und wichtigsten erforderte. Die Amazonengruppe von Kitz hatte ihre Aufstellung auf der östlichen Treppentwange des Museums erhalten; es mußte für sie ein Gegenüber auf der westlichen gefunden werden. Rauch hatte bereits verschiedentlich Skizzen zu einem solchen Pendant, der Gruppe eines Löwenkampfes, entworfen. Als die Sache definitiv beschlossen war, überließ er indeß das ganze Werk seinem Lieblingsschüler, der in dessen Entwurf und Ausführung durchaus selbständig verfahren durfte. Die Gruppe steht erst seit fünf bis sechs Jahren in Bronze an dem ihr zugewiesenen Platz. Gleichzeitig mit einer immer mehr anwachsenden Menge monumentaler Arbeiten entstehend, ist zumal das erste kleine Hilfsmodell nur langsam zum Abschluß gefördert worden. Dem Kampf des schönen jugendlichen Amazonenweibes mit dem angreifenden Panther ist hier der eines jungen Heroen mit dem von ihm angegriffnen Löwen gegenübergestellt. Das genialische Feuer in der Composition der kitschen Gruppe vermißt man in Wolffs Werk nicht mit Unrecht. Es ist die Schöpfung eines klaren, ruhigen, schönheitsvollen Geistes, einer gründlichen Kunde der Menschen- und Thierformen, deren Aufeinanderwirken es hier zu schildern galt; nach wohlgezeitigtem durchdachtem Plan aufgebaut. Seine Wirkung im Ganzen ist daher im Vergleich zu der der Amazonengruppe eine mehr kühle als hinreißende. Die künstlerische Gestaltungskraft darin immer sehr imponirend, der geläuterte Formen-

sinn, der sich überall ausspricht, höchst wohlthuend. Ausstellungen im Einzelnen können sich wohl nur gegen das für eine solche Situation nicht ganz genügend stürmische und momentan zuckend bewegte Pferd richten. Der ganz nackte Jünglingskörper ist an edelstem Rhythmus der Linien, an wundervoller heldenhaft kräftiger Schönheit von der neuern Sculptur wenigstens noch unübertroffen. In der prächtigen Behandlung des tödtlich verwundet am Boden liegenden, die eine Tage noch über sich in des Pferdes Leib einschlagenden Löwen macht sich die unschätzbare Schule Rauchs in der besten Weise geltend: es ist auch hier die von dem Meister selbst so oft bekundete großartig plastisch vereinfachende Behandlung charakteristischer Thierformen, bei welcher doch der lebendigen Individualität derselben kein Abbruch geschieht, wahrhaft bewundernswerth.

Von den gleichzeitigen größeren Arbeiten U. Wolffs nenne ich hier: das Relief, welches, ursprünglich als umlaufender Fries einer Vase componirt, später an der 1854 im Invalidenpark zu Berlin aufgestellten Denksäule für die in den Revolutionskämpfen gefallnen Soldaten seine Verwendung in kolossalem Maßstab gefunden hat. Borussia empfängt die Trophäen der Sieger und nimmt die „reuzigen Verirrten“ wieder zu Gnaden an. Das Ganze ist durchaus in den künstlerischen Ausdrucksformen der Antike gegeben, reich an glücklichen Motiven und Gestalten voll reiner Schönheit und doch, wie es der Sache nach kaum anders sein kann, innerlich frostig. Die höchst treffliche Skizze zu einem Denkmal für Beuth, welche dessen sitzend auf breitem Postament dargestellte Gestalt mit einem reichen architektonisch-plastischen Aufbau (einer der schönsten Gruppen von symbolischen Frauengestalten mit daran anschließenden Lehnstühlen zc.) umgeben und in decorative Zusammenwirkung gebracht zeigte, kam, es bleibt schade für den Platz an der Bauakademie, nicht zur großen Ausführung; wurde aber doch wenigstens in Würdigung ihrer hohen Schönheit in kleinem Maßstab in Bronze für das Gewerbeinstitut gearbeitet. Eins seiner reizvollsten und liebenswürdigsten Werke jener fünfziger Jahre gehört der decorativen Gattung an: zur Herstellung in vergoldetem Zink modellirte er als einen vielarmigen Candelaber die schwebende Gestalt der Nacht von kleinen Traumgenien gestützt und getragen, hoch über ihr holdes träumerisches Haupt in den Händen die Mohnranken erhebend, aus denen sich die Lichter tragenden Blüthenstengel und Kelche entwickelten. Das hier in so reizender Form zu Tage tretende romantische Element ist Wolffs ernst angelegter und streng geschulter Natur gewöhnlich fremd. Er erschien in diesem Werk als ein ganz Anderer, und man sah wieder daran, wie precär es ist, aus der Mehrheit des von einer künstlerischen Persönlichkeit Geschaffenen genau die Grenzen derselben, das was sie kann und nicht kann, feststellen, und sie als die so oder so gear-tete in dies oder jenes Fach allein hineinpassende ein für allemal stempeln zu wollen. — Vorzügliche decorative Statuen eines ganz andern Gepräges waren

die ziemlich gleichzeitig von Wolff modellirten Evangelistengestalten, für eine (irre ich nicht) Kirche zu Riga in Marchs Fabrik in gebranntem Thon ausgeführt. Solche einfach große typische Charaktere, solche ernste, würdige, weiserolle Gestalten in streng stilisirter, feierlich wuchtender Manteldrapirung kann niemand besser zu bilden berufen sein als er. Die ideale ruhige Hoheit und Würde wie die ideale ruhige Anmuth sind ihm immer und unbedingt zur Hand. Er bewies das nicht lange danach wieder in den decorativen Figuren, welche er zu Ausgang der fünfziger Jahre für die Fagade des königsberger Universitätsgebäudes modellirte: ein paar weibliche Abstracta, Theologie und Philosophie, Staatsrecht und Verwaltung. Solchen gänzlich fleisch- und farblosen Schatten verstand er vortrefflich eine bedeutende, auf einen besondern geistigen Inhalt hinweisende Gestalt zu geben und sie mit meisterlich behandelter Draperie zu einer immerhin würdigen und über die Langweiligkeit doch hinausgehobnen Wirkung herauszustaffiren. Ueber der Hauptpforte desselben Gebäudes aber galt es dann noch ein kolossales Reiterreliefbild des Stifters dieser Universität, des letzten Hochmeisters und ersten Herzogs in Preußen, Albrecht von Brandenburg, herzustellen. In diesem zeigt sich Wolff in der historischen und individualisirenden Charakteristik einer bedeutenden Persönlichkeit nicht minder tüchtig und geschickt, wie in der Verkörperung der allgemeinsten Begriffe. Dieser schwergeharnischte Reiter mit dem bärtigen Haupt auf der steifen Halskrause und sein schweres flamländisches Streitroß sind so geschichtlich echt und so monumental wuchtvoll in der Erscheinung, daß es wirklich zu bedauern ist, sie nur als Relief und nur als Decoration einer Gebäudefagade ausgeführt zu sehen.

Wenige Jahre zuvor hatte Wolff dieselbe Kunst monumentaler geschichtlicher Porträtbildnerei an einer in Bezug auf Bestimmung und Form der Ausführung größeren Aufgabe zu erproben: an dem Reiterstandbild des Königs Ernst August von Hannover. Der künstlerischen Freiheit des Autors wurden hier indeß äußerlich weit strengere Schranken gezogen, wie sie bei jeder eben erst verstorbenen, noch in treuer Erinnerung der Zeitgenossen fortlebenden Persönlichkeit und ganz besonders, wie sie bei eines modernen, gründlich militärischen Fürsten Denkmal ziemlich natürlich sind. Dieser soldatenfreundliche Herrscher des „Welfenreichs“ sollte in seiner Lieblingsuniform der Gardehusaren, den Kalpat auf dem verwegen geschnittenen Haupt, auf seinem wirklichen Leibpferde reitend dargestellt werden. Auch hier war Wolff wieder der echte Schüler Rauchs. Die von diesem gleichsam errungene und mit der unbeugsamen Energie seines künstlerischen Willens durchgesetzte Unterwerfung jedes noch so unplastischen modernen Militärkostüms unter die Gesetze seiner Kunst, war seiner Schule bereits völlig geläufig geworden. Des Pferdes Gestalt, Organismus und Bewegung verstand Wolff aus dem Grunde. Die Persönlichkeit des Darzustellens

den war ihm, der ihn in einer köstlichen Büste noch nach dem Leben modellirt hatte, völlig vertraut. So wurde es ihm ohne lange Vorbereitungen und vergebliche Versuche bald genug möglich, jenes vorzügliche Reiterstandbild hinzustellen, das in ganz merkwürdiger Weise mit den Forderungen einer nüchternen prosaisch-realistischen, gänzlich äußerlichen Anschauung, welche auf die Schnüre der Uniform, den Sitz der Militärhose und der Husarenpelzmütze ihr Hauptaugenmerk richtete, zugleich die ewig gültigen künstlerischen an ein derartiges Monumentalwerk befriedigt. Da das Postament ganz glatt und schmucklos blieb, so war an dem Ganzen freilich für die freischaffende poetisch-plastische Phantasie auch nicht der geringste Spielraum sich zu bethätigen gelassen. Dieser sollte Wolff um so reichlicher vergönnt sein an der großen Hauptarbeit seines Lebens, welche ihn nun seit zwei Jahren beschäftigt, wie sie wohl noch während des folgenden letzten Jahrzehnts seines eigentlichen Mannesalters seine gesammte Kraft in Anspruch nehmen wird: das Denkmal für König Friedrich Wilhelm den Dritten, das demselben im Lustgarten zu Berlin errichtet werden soll. Auch diese Aufgabe ist gewissermaßen eine Erbschaft Rauchs, der sich während seiner letzten Lebensjahre vielfach mit Plänen zu einem solchen Monument getragen hatte. Unmittelbarer noch fiel Wolff eine andre des Meisters zu. Als letzterer im December 1857 zu Dresden starb, stand seines Lebens letztes kolossales Idealwerk, die Mosesgruppe, eben erst als Gipsmodell vollendet da. Albert Wolff wurde die dem Geschiedenen nicht mehr vergönnt gewesene Ausführung derselben in Marmor übertragen. Um diese zu bewerkstelligen, bezog er nun dieselben Werkstatträume im Lagerhause, in die er einst als junger Schüler zu dem Geliebten und Gefürchteten eingetreten war. Er versteht den Marmor zu behandeln wie den Thon, die Arbeit aus dem Rohen zu leiten und die der letzten Vollendung mit eigner Hand zu üben, und so ist das riesige Werk in einer Weise zur dauernden Verkörperung durch ihn gelangt, wie sie sein Schöpfer selbst nicht schöner gedacht und vollführt haben könnte.

Um das Königsdenkmal wurde eine allgemeine Concurrenz ausgeschrieben. Die Entscheidung der Preisrichter traf diesmal nur mit der aller Urtheilsfähigen so gut wie mit der instinctiven Meinung des ganzen Publikums zusammen, als sie Albert Wolffs Entwurf krönten. Freilich mußte dieser noch so mannigfaltige Wandlungen durchmachen, ehe er einerseits dem Künstler selbst, andererseits allen denen genügen sollte, welche hier mit oft genug sehr geringer innerer Berechtigung dazu darein zu reden, zu rathen und zu fordern hatten, daß die schließlich erhaltne Gestalt des Ganzen heut kaum noch eine Aehnlichkeit mit der des ursprünglich gekrönten zeigt. Es wird wieder ein Monument von ganz ungeheurer Größe. Das Mißverhältniß des Piedestals, wie beim Friedrichsdenkmal, ist hier glücklich vermieden und die Ueberhäufung mit Uni-

formträgern glücklicherweise auch. Das entschiedne Bestreben, sich möglichst von der durch jenes Muster ausgeübten Beherrschung der bildnerischen Phantasie zu befreien, wird sehr ersichtlich darin und führt zu Resultaten, die wir aufrichtig willkommen heißen wollen.

Eine harmonische, höchst bedeutsam wirkungsvolle, reich und organisch entwickelte Gesamtsform des ganzen Monuments, Reiter und Piedestal als Einheit betrachtet, zeichnet den gegenwärtigen Entwurf sehr vortheilhaft aus und stellt ihn, wenn ich den grandiosen, leider auch nur Skizze gebliebenen von Reinhold Vegas für das kölner Denkmal desselben Königs modellirten ausnehme, hoch über die zahlreichen Königsreitermonumente der letzten Jahrzehnte. Wolff gliedert seine Aufgabe in den rein realistischen und in den rein ideal = symbolischen Theil. Jenen bildet das Standbild selbst, diesen das Postament. Der König ist porträtgetreu gegeben, sogar bis auf den unglücklichen dreieckigen Federhut seiner Zeit, den er auf dem Haupte trägt. Nur die segnend und grüßend seinem Volk entgegengestreckte Handbewegung geht in ihrer allgemeineren Bedeutsamkeit etwas über den in allem Uebrigen festgehaltenen realistischen Bildnißcharakter hinaus. Am Postament dagegen keine Generale als Simsträger, keine Soldaten und kein „Volk“ — und wir beklagen es wahrlich nicht! Gedanklich ließe sich gegen die ziemlich willkürlichen Zusammenstellungen von ihrer innersten Natur nach nicht zusammenpassenden Begriffen manches einwenden, welche in den mächtigen theils hautrelief theils ganz rund herausgearbeiteten Figuren dieses Postaments verkörpert wurden. Dort auf der einen Langseite die zum Kampf aufstehende Borussia in der Mitte, an den beiden Ecken die sitzenden Gestalten des „Rhein“ und des „Nien“ mit ihren Attributen; auf der gegenüberliegenden die „Gesetzgebung“ und an den betreffenden Ecken ebenfalls sitzend hier Gewerbe und Kunst, dort die Wissenschaft und Lehre in Gruppen von je einer Männer- und je einer Knabengestalt. An der vordern Schmalseite die Klio, des Königs Namen und Thaten an die Piedestalwand zeichnend; an der entgegengesetzten der religiöse Glaube, eine zugleich als Repräsentantin der Union aufgefaßte edle weibliche Erscheinung. Wie sich nun diese Flüsse, Abstracta, Klio, Borussia begrifflich unter einander vertragen, wird immer unklar bleiben. Aber es giebt dieses Arrangement zu einer reichen Wechselwirkung so herrlicher, großartig, einfach und schwungvoll bewegter Gestalten idealen Charakters Veranlassung, daß wir gern über jenen Mangel der Berechtigung, die von ihnen repräsentirten Begriffe in solcher Weise zusammenzustellen, hinwegsehen wollen. Es ist etwas Aehnliches, wie mit den „Skaven“ am Postament des schlüterischen Kurfürsten oder der „Nacht“ und dem „Tage“ an Michelangelos Grabmal der Medicäer.

Wir kümmern uns schließlich wenig darum, was dieselben grade an jener Stelle thun und „bedeuten“ wollen; genug, daß uns die Pracht, Fülle und

Schönheit, welche die betreffenden Monumente aus den so betitelten Gestalten gewinnen, immer von neuem entzückt; während wir so oft auf einer weise, tief und unanfechtbar ausgeklügelten gedanklichen Grundlage den armseligsten künstlerischen Bau sich entwickeln sehn, für dessen Dürftigkeit die Klarheit und Richtigkeit in der Anordnung des abstracten Idengehalts dann keineswegs zu entschädigen vermag.

In dieser Aufzählung des von Albert Wolff bisher Geleisteten ist natürlich manche kleinere Arbeit, ist die große Zahl seiner Büsten übergangen. Doch wird das Genannte ungefähr genügen, ein künstlerisches Charakterbild von ihm zu gewinnen. Wir verlassen ihn bei der Arbeit an dem kleinern Hilfsmodell des Königsdenkmals. Wenn neben seiner schöpferischen bereits seit Jahren eine ausgebreitete Lehrthätigkeit hergeht, durch welche er sich jenen für große plastische Unternehmungen unentbehrlichen Kreis von Schülern und Hilfsarbeitern herangebildet hat, so wird dieselbe bei Ausführung eines Werkes, wie des genannten, naturgemäß an der großartigeren Praxis auch noch großartigere Ausdehnung und entsprechende Resultate gewinnen. Durch Persönlichkeit, wie durch die Art seines Talents ist Wolff vorzugsweis berufen, das Werk Rauchs auch in Bezug auf die Erhaltung und Fortpflanzung der Schule des Meisters und die Uebertragung der Lehre und Tradition auf ein jüngeres Geschlecht fortzusetzen.

Ungefähr gleichzeitig mit ihm trat sein Altersgenosse Gustav Bläser bei Rauch ein, ein geborner Kölner, frühe schon in heimischen Werkstätten handwerklich praktisch geübt, seinem Naturell und Talent nach in den meisten Stücken sehr abweichend, ja gegensätzlich zu jenem geartet. Leichtblütig und leichtschaffend, naiv und nie von eines „Gedankens Blässe angekränkelt“, besonders zu Darstellungen von lebhafter Bewegtheit neigend, weniger von classischer Regel in seiner Gestaltungsweise und Formengebung bedingt, mit offenem frischem Sinn für die wirkliche Natur und gleichzeitig mit entschiedner Neigung zu pathetisch gesteigerter Lebensäußerung und zu alledem mit dem technischen Instinkt und immer zu Gebot stehendem zweifellosen Geschick in jedes Materials Behandlung ausgerüstet. Nicht so ruhig, stetig, mit gleichmäßiger Ausdauer arbeitend wie Wolff, wurde er doch für Rauch schnell genug anständig und verwendbar an den damaligen großen Arbeiten der Werkstatt. An dem Kolossalmodell des königlichen Reiters selbst (am Friedrichdenkmal) hat er rüstig mitgearbeitet, zu Zeiten in einer Art freier Selbständigkeit. Nach dessen Vollendung geht er in der ersten vierziger Jahren nach Italien. Zurückgekehrt beginnt er seine ganz unabhängige Künstlerthätigkeit und eigentliche Laufbahn. Zunächst decorative Figuren in dem neu ausgeschmückten „weißen Saal“ des königlichen Schlosses und im nach dem Brande neu erbauten Opernhause; der große Entwurf eines mit einer Menge allegorischer Gestalten staffirten monumentalen Brunnens für

den Dönhofsplatz, der eben, wie so vieles, Entwurf geblieben ist. Nicht übergegangen darf die früher schon modellirte, zu demselben Schicksal verdamnte, prächtige Skizze eines Beethovendenkmals werden, welches den Gewaltigen in idealer Tracht, die Leier und die Rolle, auf der man die ersten Takte der C moll-Symphonie liest, in den Händen, darstellt. Etwas überschwenglich, über die reale Wahrheit der Erscheinung des Meisters hinausgehend, wie diese Gestalt ist, giebt sie doch die meist charakteristische Seite seines Wesens besser, zwingender und ergreifender, wie irgendeine der uns bekannten. — Die Aufgabe, eine der acht Schloßbrückengruppen zu bilden, trat in den letzten vierziger Jahren auch an Bläser heran. Der ihm gebotene besondere Gegenstand entsprach seiner Sinnesart und Richtung, wie es kein anderer gekonnt hätte. Pallas führt den jungen Krieger, ihn schützend, in den Kampf.

Die bläfersche Gruppe ist bekanntlich fast die effectvollste unter allen, von der einheitlichsten, „schlagendsten“ Wirkung. Es ist Sturm, Zug und Feuer der Bewegung darin, ein kühner glücklicher Wurf, der die erste Anlage auszeichnete, ist festgehalten bis zur letzten Durchführung im Marmor, und das ist bekanntlich eine der seltensten Fähigkeiten der Bildhauer und Eigenschaften ihrer Werke. Fast gleichzeitig mit der Marmorarbeit an dieser Gruppe sah sich Bläser mit einer sehr abliegenden Aufgabe betraut. Die magdeburger Bürgerschaft wollte ihres verstorbenen Bürgermeisters Franke Verdienste um die Vaterstadt durch ein Broncedenkmal ehren; er wurde ausersehn das Modell zu demselben herzustellen. Die Gestalt ist, wie es nicht anders sein konnte und durfte, durchaus realistisch aufgefaßt und gegeben. Selbst der Mantel ist es, der die bürgerlich gekleidete drapirt, welche dasteht, als ob das Original irgendeine fluge entscheidende Ansprache an den Magistrat seines Gemeinwesens halte. Dies vortreffliche Modell wurde 1853 vollendet. Eine höchst schwierige monumentale Aufgabe schloß sich ihm unmittelbar an. Für die Thore, welche zu dem Wunderwerk der modernen Bautechnik, der dirschauer Eisenbahnbrücke führen, sollten zwei kolossale Reliefs und je zwei ebenso kolossale Zwickelfiguren zwischen den Thorbogen und Seitenkanten modellirt werden; für den Thorthurm der marienburger Seite mittelalterlich preußischer, für den der dirschauer moderner gegenwärtiger Geschichte des Staats entlehnt, beides in Bezug auf den Fluß, den Bau und auf Land und Provinz Preußen. Schiebelbein, von dem wir zunächst ausführlicher zu erzählen haben werden, fiel die erstere Parthie des Ganzen, Bläser die letztere zu. Es war für einen Bildhauer ein schlimmer Gegenstand: König Friedrich Wilhelm der Vierte nimmt von den mit des riesigen Baues Ausführung Betrauten, den Ministern, Geheimen Räten und Baumeistern, die Einladung zum Betreten des vollendeten Werkes an und wird gleichzeitig von den Vertretern der Provinzialbevölkerung, welche dieser Bau nun direct mit dem Herzen des Staates verbindet, bewill-

kommenet. Bläser bewies sich dem gegenüber als echter und rechter Zögling der berliner Schule: er scheute vor keiner Consequenz im Realismus zurück und wußte das Ganze doch in bedeutender und großer monumentaler Wirkung zu gestalten. Dies ganze am Brückeneingang postirte Baucollegium besteht aus lauter Porträts; nicht die Köpfe allein, auch die Gestalten, die in diesen steifen nüchternen Uniformen stecken, sind direct nach der Natur gemessen und Zug für Zug, Form für Form porträtirt. Dasselbe gilt von dem Reiterzug des Königs und der Prinzen. Wer es damals gesehen, vergißt nie den Anblick, als dies kolossale Reliefbild erst nackt aufgebaut war, und die Herren Geheimräthe u. s. w. mit den bereits frappant ähnlichen Gesichtern und porträtgetreuen nackten Gestalten riesengroß in Thon dastanden, resp. zu Roß saßen!! — — —

Aber Bläser zwang und bemeisterte in Wahrheit seine Aufgabe. In die, im Grunde immer langweilige, Scene des officiellen Empfanges wußte er außer durch die geistreiche Porträtirung der Betreffenden, noch durch Hineinziehung eines andern Elements ein frisches Leben und Interesse zu bringen: durch jene Gruppen lithauisch-ostpreussischer Landleute, welche er dem Könige ihre Grüße und ihre Gaben bringen läßt. Dieser ganze Theil der Composition ist von so naiver gesunder, blühender Schönheit, Kraft und Anmuth, daß er selbst für eine langweilige Behandlung der langweiligsten Hauptscene einigermaßen entschädigen mußte.

In den Zwickeln über und neben dem Spitzbogen des dirschauer Brückenthores hat Bläser dann noch jene berühmten beiden Gestalten des Ingenieurs und des Arbeiters gebildet, in welchen eine bekannte berliner demokratische Zeitung die praktisch-künstlerische Lösung der „socialen Frage“ sehn wollte. Wir können uns zwar nicht zu gleicher Siedehitze echauffiren, werden aber immer diesen beiden durch Conception und geschickte Raumbenutzung gleich trefflichen Figuren die Anerkennung als Meisterwerke monumental-decorativer Plastik werden lassen, welche sie unbedingt verdienen. Und in gewiß nicht geringerem Grade verdient dieselbe jene andre kolossale Gestalt, welche Bläser für das Thor der kleinern (der marienburger) Eisenbahnbrücke über die Rogat wenig später modellirte, die Statue des Herzogs Albrecht von Brandenburg-Preußen. Im vollen reichen Harnisch des sechszehnten Jahrhunderts, das aufgerichtete Ritterschwert in der einen, das Bibelbuch in der andern stahlgewappneten Hand steht er ruhig da, ein Bild ritterlicher Mannhaftigkeit und frommer Glaubensstärke von unvergleichlicher Wucht und Wirkung.

Alle diese Brückenthordecorationen waren in der marchschen Fabrik in dem neuerdings bei uns sehr in Aufnahme gekommenen Material, dem gebrannten Thon, ausgeführt. Man hat ihn praktisch sehr bewährt gefunden; edler bleibt doch immer die Bronze. Für die Ausführung in diesem classischen Material der monumentalen Plastik modellirte Bläser unmittelbar danach (1861—63)

ein neues riesiges Werk: die Reiterstatue Friedrich Wilhelm des Vierten, welche, als Pendant der im vorigen Artikel erwähnten des regierenden Königs von Drake, auf der kölnen Seite des Eingangs zur Eisenbahnbrücke über den Rhein aufgestellt werden sollte. Hier ging Bläser wieder, um mich eines populären Ausdrucks zu bedienen, „recht ins Zeug“. In Formen und Bewegung gab er Noß und Reiter etwas über die Natur gesteigert Kühnes und Massiges, das unter den ungeheuren Massen der dortigen Umgebungen wohl bedeutend zusammenschrumpft, immer aber auch dort der Totalerscheinung einen Effect sichern wird, welcher ein ganz schlichtes und simples Porträtgebilde dort nimmermehr auch nur annähernd erreichen würde. Bei der Concurrenz um das, Friedrich Wilhelm dem Dritten in derselben Stadt zu errichtende Monument war Bläser natürlich mit auf dem Platz. Zwar wurde seine Skizze nicht mit dem ersten Preise gekrönt. Aber nach Art moderner Concurrenzen übertrug man ihm die Ausführung des Reiterstandbildes, seinem Mitbewerber Schievelbein die des Postaments. Das Endresultat kann sich jeder selbst sagen, da er noch inmitten der Arbeit an seinem Modell ist, wollen wir nicht aus der Schule plaudern.

Von rein idealen Gestalten Bläsers sei noch die schöne und anmuthige der „Gastfreundschaft“ genannt, die erst ganz neuerdings im großen Modell vollendet worden ist, und neben ihnen und den großen Monumentalwerken eine Menge von Statuetten und Büsten, jene oft von humoristisch-poetischer Bedeutung, letztere durch die frappante lebensvolle Wahrheit immer ganz besonders ausgezeichnet.

Die neue Zeitschrift für bildende Kunst und ihr Publikum.

Das erste Heft einer neuen „Zeitschrift für bildende Kunst“ liegt vor uns: seit etwa vier Jahrzehnten der vierte Versuch, durch regelmäßige Mittheilungen für die Kunstproduction und Kunstwissenschaft unserer Tage im weiteren Kreis aller Gebildeten ein tieferes Interesse zu erwecken. Bekanntlich sind die drei ersten Versuche, das cotta'sche Kunstblatt, dann das berliner, das ihm folgte, und neuerdings die wiener Recensionen über bildende Kunst nach kürzerer oder längerer Dauer schließlich an der Theilnahmlosigkeit des größeren Publikums gescheitert. Ein Schicksal, das zum Theil wohl der unüberwindlichen Gleichgiltigkeit Schuld zu geben ist, mit