



neueren Privatbauten Hannovers sind überwiegend Backsteinbauten, welche, unter Anwendung von Sandsteindetails und farbig glasierten Ziegeln, meist mit gothischen Zierformen und Gliederungen ausgestattet sind.*)"

4. Schadow, Rauch und die Bildhauerkunst in Berlin.

Einen ähnlichen Entwicklungsgang wie die deutsche Malerei in unserem Jahrhundert hat auch die deutsche Bildnerei durchgemacht, den Weg vom strengen Klassizismus der Antike, in welchem man das sicherste Heilmittel gegen die Willkür und die vermeintliche Unnatur der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts gefunden zu haben glaubte, bis zur ebenso strengen Nachahmung der Wirklichkeit und der Natur, welche man nach Belieben Realismus oder Naturalismus nennen kann. Dieser Weg gleicht, genau genommen, mehr einem Kreisläufe, als einem Entwicklungsgange in auf- oder absteigender Linie. Denn was die plastische Kunst der Gegenwart als höchstes Ziel ihres Strebens ansieht, in einem treuen Abbild der Natur kräftigstes Leben zum Ausdruck zu bringen, durch den Schein nervöser Lebendigkeit die Zähigkeit und Schwere des plastischen Materials zu überwinden und in der farbig-lebendigen Erscheinung des plastischen Kunstwerks mit der Malerei zu wetteifern, — dieses Ziel ist auch das kennzeichnende Merkmal der besten Schöpfungen der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, welche die Lehrmeisterin der neueren Plastik geworden ist, als diese das Bedürfniss fühlte, sich von den allgemach drückend gewordenen Fesseln des zum leeren Formenwesen erstarrten Klassizismus der Rauchschen Schule zu befreien und, gleich den freiheitsdurstigen Dichtern, Künstlern und Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts, zur Natur zurückzukehren.

Selbst derjenige Bildhauer, welchen man an die Spitze der auf dem Studium und der Erneuerung der Antike beruhenden, deutschen Bildhauerkunst des neunzehnten Jahrhunderts zu stellen pflegt, Gottfried *Schadow*, wurzelt mit seinen geistvollsten und lebendigsten Schöpfungen noch tief in den Naturanschauungen der Rokokokunst, und gerade diese, zum Theil erst in neuester Zeit allgemeiner bekannt gewordenen Werke reden eine Sprache, die uns verständlicher ist, als Schadows Versuche, sich in dem harten, aus einzelnen, sehr verschiedenartigen Brocken mühsam konstruirten Dialekt der Antike flüssig und gewandt auszudrücken, Am 20. Mai 1764 zu Berlin als Sohn eines Schneidermeisters geboren,**)

*) Vgl. G. Schönermark, Die Architektur der hannoverschen Schule. Leipzig 1889 ff.

**) Vgl. G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849. — Friedländer, Gottfried Schadow, Aufsätze und Briefe. Düsseldorf 1864. — K. Eggers in Dohmes „Kunst



zeigte er schon so früh seine Begabung für die zeichnende Kunst, dass er trotz der engen Verhältnisse des väterlichen Hauses dazu gelangte, von einem Italiener Selvino, einem Gehülfen des von Paris nach Berlin berufenen belgischen Bildhauers Antoine Tassaert (1729–1788), Zeichenunterricht zu erhalten. Durch Selvino fand er Eingang in das Haus und später auch in die Werkstatt Tassaerts, bei welchem er das bildhauerische Handwerk im Zeichnen nach Gips, im Modelliren in Thon und Wachs und in der Marmorbearbeitung erlernte. Im Gegensatz zu der künstlerischen Richtung seines Meisters wird er sich damals nicht befunden haben, da ihm Tassaert sonst schwerlich, als er achtzehn Jahre alt geworden, eine Pension von dreihundert Thalern ausgewirkt hätte, und die schliessliche Trennung erfolgte auch nicht wegen abweichender künstlerischer Anschauungen, sondern aus einem rein äusserlichen Grunde. Eine Herzensangelegenheit war die Veranlassung, dass Schadow aus Berlin mit seiner Geliebten entflohe und sich in Triest trauen liess. Nachdem er den Segen der Schwiegereltern erhalten, wurde er durch die Grossmuth des Vaters seiner Frau in den Stand gesetzt, eine Studienreise nach Italien zu machen. Ueber Florenz ging er nach Rom, wo er anfangs in die Werkstatt Trippels eintrat, bald aber ohne Lehrmeister sich ausschliesslich durch Studien nach den Antiken weiterbildete. Zu eigenen künstlerischen Schöpfungen kam er während seines Aufenthalts in Rom nur zweimal: zuerst, als er sich um den Preis der römischen Akademie bewarb, den er auch im Oktober 1786 mit einer Gruppe »Perseus befreit Andromeda« errang, und im folgenden Jahre, als er sich mit einem in Wachs bossirten Entwurfe zu einem Denkmal Friedrichs II. in die Reihe derjenigen Künstler stellte, welche bald nach dem Tode des grossen Königs sich auf eigene Hand an die Gestaltung seines Ehrendenkmals machten. Diese Angelegenheit (vgl. auch Bd. II. S. 34 f.) sollte, auch nachdem sie 1791 zum Gegenstande einer offiziellen Preisbewerbung gemacht worden war, noch Jahrzehnte lang die künstlerischen Kreise Berlins beschäftigen, ehe sie zur Erledigung kam, so dass keinem der damaligen Bewerber der Kranz zufiel. Aber für Schadow brachte diese freie Konkurrenz doch den grossen Gewinn, dass er auf Grund seines Entwurfs nach dem Tode Tassaerts 1788 als Hofbildhauer nach Berlin berufen wurde, wo er sofort eine lebhaftere Thätigkeit begann, da er zunächst einige von Tassaert unvollendet

und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ Bd. I. Leipzig 1886. — Handzeichnungen von Gottfried Schadow. Herausgegeben von der königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Text von E. Dobbert. Berlin 1886.



zurückgelassene Arbeiten auszuführen hatte. Die bedeutendste war ein Grabdenkmal für den Grafen von der Mark, einen Knaben von neun Jahren, dem diese Ehre zu Theil wurde, weil er der Sohn des Königs Friedrich Wilhelm II. und der Gräfin Lichtenau war. Der Entwurf, nach welchem Schadow zu arbeiten hatte, athmete noch völlig den Geist der absterbenden Rokokokunst. Er konnte nicht mehr, als ihn aus der maleurischen Fassung in eine mehr plastische Ausdrucksweise übersetzen. Das allegorische Beiwerk in den Reliefs behielt er ebenso bei wie die Tracht des Knaben, der, als jugendlicher römischer Krieger gebildet, mit Tunika, Schwert, Sandalen und dem vom Haupt geglittenen Helm auf dem Sarkophage schlummert. Von der Rokokokunst ist nur die Phrase und der höhle Schwulst durch ein feines Naturstudium beseitigt worden, oder es ist vielmehr auf die Grundlage des Rokokostils, das Bestreben, die Natur in ihrer gefälligsten und zugleich lebendigsten Erscheinung wiederzugeben, von Schadow zurückgegriffen worden. Die damals bekannten Ueberreste antiker Skulptur hatten keine ähnliche Schöpfung aufzuweisen. Erst in neuester Zeit haben wir aus zahlreichen Funden erfahren, dass auch die Griechen in der Blüthezeit ihrer Kunst kein anderes Ideal menschlichen Kunsttriebes höher hielten.

Diesen Zusammenhang mit der Rokokokunst hat Schadow nie verloren, wie wir heute sagen dürfen: zu seinem Vorthail. Denn gerade diejenigen Schöpfungen, bei welchen er sich nur auf sich selbst, auf sein eigenes Naturgefühl verliess und nicht zu römischen Mustern emporblickte, sind seine reizvollsten und vollendetsten. Schon seine Verbindung mit der königlichen Porzellanmanufaktur, für welche er oft Modelle zu liefern hatte, hielt jenen Zusammenhang aufrecht. Das schönste Denkmal dieser Thätigkeit, ein Meisterwerk von unvergänglicher Anmuth, ist die Gruppe der beiden mecklenburgischen Prinzessinnen Luise und Friederike, der späteren Königinnen von Preussen und Hannover, die ursprünglich als Modell für Biscuitausführung geschaffen, später aber mit einigen Veränderungen auf naturgrosse Ausführung in Marmor übertragen wurde (im königlichen Schlosse zu Berlin). Eine ebenso reiche Lebensfülle zeigen die ungefähr gleichzeitig entstandenen Büsten der beiden Schwestern und des späteren Königs Friedrich Wilhelm III., dann eine Anzahl Büsten und Portraitzeichnungen von Privatpersonen und mehrere Studien nach der Natur, unter denen die sogenannte »Nymphe Salmacis«, eine nackte weibliche Figur, auf einem Ruhebette liegend, die hervorragendste ist (wohl identisch mit der Marmorfigur des ruhenden Mädchens in der Berliner Nationalgalerie). Die nothwendige Folge dieses aus der Rokokokunst abgeleiteten Strebens



nach Naturwahrheit, welches schnell zum Mittelpunkte der künstlerischen Ueberzeugung Schadows wurde, war, dass er bei der monumentalen Darstellung von geschichtlichen Persönlichkeiten aus seiner Zeit oder der jüngsten Vergangenheit zuerst auf die Wiedergabe der wirklichen Erscheinung drang. Auf dieses Verdienst Schadows, in öffentlichen Denkmälern durch realistische Genauigkeit in der Tracht wie in jeglichem Beiwerk der geschichtlichen Wahrheit wieder zu ihrem Rechte verhelfen zu haben, legen seine Biographen ein grosses Gewicht, und er hat in der That zuerst in Deutschland den Versuch gemacht, nationale Helden auch in ihrer nationalen Tracht darzustellen. Aber er kam damit nur der ebenfalls vollkommen realistischen Anschauung des preussischen Königspaares entgegen, welches zur Zeit, wo es noch keine Kommissionen zur Berathung über die Verwendung des Kunstfonds gab, in allen künstlerischen Fragen entscheidend war. Hatte Friedrich Wilhelm II. es noch für unerlässlich gehalten, dass das Friedrichsdenkmal den grossen König nur in römischer Feldherrntracht vorzuführen hätte, so traten Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise mit voller Ueberzeugung für die Anwendung des Zeitkostüms ein. Von der Königin Luise liegt über diesen Punkt eine unzweideutige Aeusserung vor, die auf eine Bemerkung Schadows fiel, dass Dichter und Künstler »wider das preussische Kostüm in der Skulptur« geschrien hätten. »Ich begreife nicht,« sagte die Königin, »wie es noch Menschen giebt, die darüber schreien; wenn mein Mann griechischen und römischen Generalen Statuen setzen wollte, dann ja; er will aber preussische, und wenn man es so machte, wie wollte man es unterscheiden?« Einen interessanten Beitrag zu dieser Kostümfrage, in welcher Schadow mit der Königin Luise durchaus übereinstimmte, liefern die Aufzeichnungen des Archäologen Böttiger, der bei einem Besuche des Schadowschen Ateliers auch die erwähnte Gruppe der beiden Prinzessinnen sah und seine Verwunderung darüber aussprach, dass der Hals der Prinzessin Luise von einem Tuche umschlungen sei, während ein antiker Bildhauer doch einen solchen Theil des Körpers frei gelassen haben würde. Schadow deutete an, dass die leichte Umschlingung erfolgt sei, weil die Prinzessin einen zu starken Hals hätte, und in Wirklichkeit trug die spätere Königin Luise dieses Umstandes wegen ein leichtes Halstuch.

Nach Schadows eigenen Bekenntnissen ist ihm die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit, jeder darzustellenden geschichtlichen Persönlichkeit auch das von ihr wirklich getragene Kleid zu geben, während einer Reise nach Kopenhagen, Stockholm und Petersburg aufgegangen, welche er 1791/92 im Auftrage des Königs unternahm, um in jenen Städten



die Technik des Bronzegusses zu Gunsten des projektirten Friedrichsdenkmals zu studiren. Wenn er auch dieses Hauptergebniss seiner Reise nicht an dem Denkmal des grossen Königs für Berlin erproben konnte, so hatte er doch sehr bald Gelegenheit, ein Standbild Friedrichs II. für Stettin zu schaffen, welches zum ersten Male die geschichtliche Erscheinung des Königs wiedergiebt, freilich noch mit allegorisch-symbolischem Beiwerk und mit dem Hintergrunde eines weiten, faltigen Königsmantels, den Schadow in späteren Jahren selbst als eine zu dem übrigen Realismus in Widerspruch stehende Zuthat empfand. Dieses Mantelmotiv als Nothbehelf zur Herstellung eines passenden Hintergrundes und zur Umhüllung der Beine hat sich bis auf den heutigen Tag durch die ganze moderne Bildhauerkunst hindurchgeschleppt. Nur wenigen Künstlern ist es gelungen, dieses Hilfsmittel erträglich zu gestalten.

Schadow selbst hat wenigstens in zwei Monumentalfiguren gezeigt, dass er sich ohne Anwendung eines Mantels zu einer vollkommen realistischen Wiedergabe geschichtlicher Erscheinungen erheben konnte, in den Marmorstandbildern des Generals von Zieten (1794) und des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau (1800) für den Wilhelmsplatz in Berlin, welche später nach der Hauptkadettenanstalt in Lichterfelde überführt und an ihrem ursprünglichen Standorte durch Bronzekopieen ersetzt worden sind. In ihnen gipfelt die Kunst Schadows, dessen geschichtliche Bedeutung darin beruht, dass er das von der Rokokokunst überkommene Naturgefühl durch das Studium der Antike läuterte und dass er mit der dem märkischen Volksstamm eigenen Zähigkeit in der äussersten Konsequenz seines Strebens dazu gelangte, die Berechtigung des Einzelwesens in der Portrait- wie in der Monumentalplastik wieder zur Geltung zu bringen und damit die Bahn vorzuzeichnen, auf welcher sein Nachfolger Rauch unerschütterlich fortschritt. Dass das Naturgefühl der Rokokokunst wirklich eine der Wurzeln von Schadows reformatorischer Bedeutung war, kann auch darin seine Bestätigung finden, dass achtzig Jahre nach seinem Auftreten eine abermalige Erneuerung der Berliner Bildhauerkunst im Anschluss an die reichere Lebens- und Formenfülle des Barock und Rokoko begann.

In anderen Schöpfungen war Schadow der Mann der Uebergangszeit, welcher bald im Stil der Antike komponirte, bald in dem Allegorienwesen der Zopfzeit arbeitete, bald den Versuch machte, die Gesetze des antiken Reliefstils mit seinen realistischen Neuerungen zu verbinden. Dabei kam manches Kindlich-Naive heraus, wie z. B. die Reliefs am Sockel des Zietendenkmals, und manches Groteske und



Geschmacklose, wie das durch Goethes Einmischung verdorbene Blücherdenkmal in Rostock (1819), auf welchem der Held — ganz im Gegensatz zu Schadows eigener Ueberzeugung — sowohl in der Statue wie in den durch und durch zopfigen Reliefs in einem römisch-gallischen Phantasielokostüm dargestellt ist. Mit besserem Geschmack an den reinen Stil der römischen Antike hielt sich Schadow in der Siegesgöttin auf dem Viergespann, die nach seinem Modell als Bekrönung des Brandenburger Thors in Kupfer getrieben wurde (1789—94), den Metopen an der Thiergartenseite und der sitzenden Statue eines Mars (1794) in einer Nische des südlichen Seiteneinganges des Thors. Ausser einer grossen Anzahl von Portraitbüsten, unter denen sich diejenigen Goethes, Lessings, Handels, Sebastian und Emanuel Bachs, die letzteren vier für das königliche Schauspielhaus, befinden, sind von Schadows Werken noch die in halber Lebensgrösse ausgeführte Bronzestatue Friedrichs des Grossen mit zwei Windspielen in Sanssouci, nach Rauchs Urtheil »ein naiv wahres und treffliches Werk«, und das 1821 vollendete Lutherdenkmal in Wittenberg zu nennen, von dessen »Einfachheit und Schönheit« Rauch so entzückt war, dass er die Statue als ein Werk »ersten Ranges der Skulptur des Mittelalters und der Neuzeit« bezeichnete.

Mit diesem Denkmal war Schadows künstlerische Thätigkeit im Wesentlichen abgeschlossen. Er widmete sich fortan seinem Lehramt, seinen Geschäften bei der Leitung der Akademie, welche er seit 1805 als Rektor und seit 1816 als Direktor leitete, und theoretischen Arbeiten, unter denen das Lehrbuch »Polyclet oder von den Maassen der Menschen nach dem Geschlecht und Alter« das hervorragendste und noch heute brauchbar ist. Schadow starb am 28. Januar 1850. Bis zum Ende seines Lebens hatte er seine volle geistige Frische bewahrt und die Leitung der Akademie, in welcher man ihm zur Entlastung 1838 Tieck als Vizedirektor beigegeben hatte, mit straffer Hand geführt. Man hat es ihm bisweilen zum Vorwurf gemacht, dass er als Akademiedirektor in der Aufnahme neuer Schüler allzu streng verfahren sei und dadurch manchem begabten Jüngling das Betreten der künstlerischen Laufbahn unmöglich gemacht oder doch erschwert habe. Diese Strenge war aber nur ein Zeugniß der Gewissenhaftigkeit, mit welcher er sein verantwortungsvolles Amt verwaltete. Er wollte nach Kräften dahin streben, dass das Künstlerproletariat möglichst eingeschränkt würde, und zu diesem richtigen Grundsatz ist man in neuester Zeit wieder zurückgekehrt.

Neben Schadow haben nur noch zwei ältere Bildhauer in Berlin eine gewisse Bedeutung erlangt, Friedrich Tieck (1776—1851) und Ludwig Wichmann (1784—1859), die freilich bald, gleich Schadow, durch



Rauch und seine Schüler in den Schatten gestellt wurden. Ersterer hatte zwar einige Zeit in Schadows Atelier gearbeitet, war aber dann nach Paris zu David gegangen, bei welchem er drei Jahre blieb und dessen klassizistische Neigungen er zu den seinigen machte. Sie vertieften sich noch durch den Umgang mit Goethe, der ihn veranlasste, nach Weimar zu kommen, wo er Reliefs für das Schloss und verschiedene Büsten ausführte, und durch einen dreijährigen Aufenthalt in Rom. Hier wie später in München und Carrara war er vorzugsweise als Portraitbildner thätig, an den beiden letzteren Orten für den damaligen Kronprinzen von Bayern, in dessen Auftrage er eine Reihe von Büsten für die schon damals geplante Walhalla schuf. Im Jahre 1819 nach Berlin zurückgekehrt, war er besonders an der plastischen Ausschmückung des Schauspielhauses thätig, für welches er u. a. die Reliefs in den grossen Giebelfeldern, den Triumphzug des Bacchus und der Ariadne und Orpheus in der Unterwelt, die Niobidengruppe im Giebelfeld der Vorhalle, die Bronzegruppen der auf Panthern reitenden Genien auf den Treppenwangen, das auf dem Giebelfirst der Front stehende, von Greifen gezogene Zweigespann des Apollon (dieses im Verein mit Rauch) und die sitzende Marmorstatue Ifflands fertigte. Letztere gehört, trotz der antiken Tracht, welche mit dem Charakter des Dargestellten in vollstem Widerspruch steht, zu den besten Schöpfungen Tiecks, der auch in Berlin am meisten wegen seiner Portraitbüsten und -statuen geschätzt wurde. — Auch Ludwig Wichmanns Bedeutung beruht vornehmlich in der Portraitplastik. Er war von Schadow erzogen und angelernt worden, dann aber nach Paris gegangen, wo er von 1807–13 bei David und Bosio studirte und sogar ein Hochrelief für ein Giebelfeld des Louvre ausführte. Nachdem er noch zwei Jahre in Rom gewesen, kehrte er nach Berlin zurück und war hier eine Zeit lang mit seinem Bruder Karl *Wichmann* (1775–1836), gleichfalls einem Schüler Schadows, gemeinsam thätig. In seinen Hauptwerken, der lebenswürdigen Genrefigur einer Wasserschöpferin, welche vielfach in Bronzegüssen verbreitet ist, und einer Marmorgruppe für die Berliner Schlossbrücke »Nike richtet den verwundeten Krieger auf« zeigt er den Einfluss der weichlichen, fließenden Formenbehandlung seines Meisters Bosio.

Von den Schülern Schadows aus der folgenden Generation ist August Ferdinand *Fischer* (1807–1866) derjenige, welcher die vielseitigste Thätigkeit entfaltet hat. Ursprünglich Goldschmied kam er erst nach Beendigung seiner Wanderschaft dazu, die Berliner Kunstakademie zu besuchen, wo er durch Schadow und Wichmann so eifrig gefördert wurde, dass er schon in den vierziger Jahren selbst Lehrer der Akademie



wurde. Er theilte seine Thätigkeit zwischen der Anfertigung von Modellen für die Edelschmiedekunst, zu Tafelaufsätzen, Ehrenschilden (Glaubensschild nach dem Entwurfe von Cornelius für den Prinzen von Wales), Votivtafeln, Denkmünzen u. dgl. m., und zwischen der dekorativen Plastik, in welcher er sich bei der Ausschmückung des Opernhauses, des Neuen Museums, des Kronprinzlichen Palais, der Börse, des Rathhauses und anderer Monumentalgebäude bewährte. Eine römische Wasserträgerin (1839) zeugt auch von seiner Begabung für die Genreplastik, und 1842 wurde ihm auch Gelegenheit, sich in der monumentalen Plastik zu erproben, indem er den Auftrag erhielt, für den Belle-Allianceplatz vier Marmorgruppen anzufertigen, welche die Sieger von Waterloo, Preussen und seine Verbündeten, Hannover, die Niederlande und England, darstellen sollten. Die Ausführung dieser Arbeiten zog sich so in die Länge, dass die Gruppen erst 1876 aufgestellt werden konnten, zu einer Zeit also, als der Umschwung zu einer realistischen Kunstanschauung längst vollendete Thatsache war. Als man die ersten Entwürfe zu diesen Gruppen schuf, herrschte noch der antike Geschmack, und wenn Schadow auch für die Helden des siebenjährigen, Rauch für die Generale der Befreiungskriege das Zeitkostüm durchgesetzt hatten, so war es damit noch nicht anwendbar für die namenlosen Kämpfer, welche jene Länder personifiziren sollten. Ihre Repräsentanten wurden in das antike Kostüm gesteckt und mit antiken Waffen ausgerüstet. Die nähere Charakteristik wurde durch die Wappenthiere besorgt, welche einen wesentlichen Bestandtheil jeder Gruppe bilden. Fischer hat nur die Modelle zu den Gruppen England und Niederlande angefertigt und zu den beiden anderen, Preussen und Hannover-Braunschweig, Skizzen hinterlassen, mit deren Hülfe sein Schüler Julius Franz (1824—1887) selbstständig die Modelle herstellte. Dieser und Heinrich Walger (geb. 1829), ein Schüler von Albert Wolff, welcher sich durch das Kriegerdenkmal in Krefeld, die Denkmäler für den Komponisten Karl Wilhelm in Krefeld und Schmalkalden und das Grabdenkmal Waldecks in Berlin bekannt gemacht hat, haben auch die Marmorausführung der durch Geschlossenheit der Komposition, dramatische Bewegung, schwungvollen Rhythmus der Umrisslinien und Adel der Formenbehandlung gleich ausgezeichneten Gruppen besorgt. Ihre monumentale Wirkung wird freilich durch den Umfang ihres Aufstellungsplatzes und die Höhe der ihn umschliessenden Häuser beeinträchtigt. — Julius Franz gehört bereits zu denjenigen Berliner Bildhauern, deren Bildung in eine Zeit fiel, wo der Schüler die Wahl zwischen verschiedenen Werkstätten hatte. Er war nacheinander bei Wichmann, Fischer, Wredow und Rauch thätig, bei welchem er zwei



Jahre lang an den Modellen für das Denkmal Friedrichs des Grossen arbeitete. Seine künstlerische Eigenthümlichkeit näherte sich aber mehr derjenigen von Wichmann und Fischer, und er hat auch sein Bestes in mythologischen, allegorischen und Genrefiguren und -gruppen (der Schmetterlingsfänger, Schäfer mit Hund im Kampfe gegen einen Tiger, Jäger, Fischer, Schnitterin, Landmann, die vier Jahreszeiten, Achilles und Penthesilea u. dgl. m.) geleistet. Unter seinen Portraitschöpfungen ist eine sehr lebendige Statue des Prinzen Friedrich Karl von Preussen hervorzuheben. — Ein zweiter von den jüngeren Schülern Schadows, Theodor *Kalide* (1801—1863), ursprünglich Eisengiesser, bildete sich später bei Rauch weiter. Er widmete sich mit Vorliebe der Thierbildnerei und gelangte dadurch, unabhängig von seinen Lehrern, zu einer Auffassung der Natur, deren unmittelbare Frische für die damalige Zeit so überraschend war, dass sie mehr abstiess als anziehend wirkte. Seine Hauptwerke, der sterbende Löwe auf dem Grabmal Scharnhorsts, der Knabe mit dem Schwan (Brunnengruppe) und die auf dem Rücken eines Panthers liegende nackte Bacchantin (in der Berliner Nationalgalerie), haben erst in neuerer Zeit ihre Würdigung erfahren, nachdem man eingesehen hat, dass namentlich die letztere, durch meisterhafte Marmorbearbeitung ausgezeichnete Schöpfung auf die realistische Plastik der Begasschen Richtung von grossem Einfluss gewesen ist.

Von den Schülern Ludwig Wichmanns ist Hermann *Schievelbein* (1817—1867) der bedeutendste. Gleich seinem Lehrer wurde ihm der Vorzug, eine der kolossalen Marmorgruppen für die Schlossbrücke, »Pallas unterrichtet den Jüngling in der Waffenübung« (1853 vollendet), anzufertigen; aber nicht in der Freigruppe, sondern im Relief erzählenden Inhalts lag der Schwerpunkt seines Talents. Sein Hauptwerk dieser Gattung ist der grosse, für den griechischen Hof des Neuen Museums ausgeführte Relieffries des Untergangs von Pompeji (kleineres Gipsmodell von 1849 in der Berliner Nationalgalerie), in welchem allegorische und realistische Elemente zu einer Einheit von höchster dramatischer Wirkung harmonisch verschmolzen sind und in dessen Komposition sich die ersten Anfänge des malerischen Reliefstils zeigen. Ein kolossales Hochrelief, welches die Besiegung der Litthauer und ihre Bekehrung zum Christenthum darstellt, modellirte Schievelbein zur Ausführung in gebranntem Thon für das Ostportal der Dirschauer Eisenbahnbrücke, und einen figurenreichen Relieffries komponirte er auch für das Postament des Denkmals Friedrich Wilhelms III. in Köln. Für letzteres entwarf er auch die vier Reiter- und acht stehenden Figuren, welche das Postament umgeben, wurde aber an der Ausführung derselben durch seinen frühen



Tod gehindert, ebenso wie an derjenigen des Steindenkmals für Berlin, welches durch seinen Schüler Johannes *Pfuhl* (geb. 1846) vollendet wurde (1875 aufgestellt), der sich bereits früher durch das Marmordenkmal Steins auf einer Anhöhe bei Nassau an der Lahn als besonders befähigt zur Lösung dieser Aufgabe legitimirt hatte. Streng realistische Treue bei engem Anschluss an die geschichtliche Erscheinung ist Pfuhls Grundsatz bei Portraitstatuen und -büsten, und diese künstlerische Anschauung, welche von einem pedantischen Zuge nicht ganz frei ist, spiegelt sich auch in seinen Kompositionen mythologischen Inhalts, besonders in den Gruppen »Perseus befreit Andromeda« (in Phosphorbronze für einen Brunnen in Posen ausgeführt) und »Theseus rettet die Lapithenfürstin Hippodameia aus den Händen des Centauren Eurytion«, welchen bei sorgfältiger Durchbildung der Einzelformen jene Fülle des Lebens fehlt, die solchen Kompositionen den akademischen Charakter nimmt. — Ein anderer Schüler Schiivelbeins, Rudolph *Schweinitz* (geb. 1839), hat sich in der idealen wie in der Genreplastik mit grösserem Glück bewegt, weil ihm eine reichere Anmuthsfülle und ein lebendigeres Naturgefühl zu Gebote stehen. Diese Vorzüge hat er in einer ährenlesenden Ruth, einer betenden Italienerin, einer Psyche, einer Venus, welche dem Amor die Flügel stützt, und in zahlreichen Genrefiguren bewährt. Von seinen Arbeiten für monumentale oder dekorative Zwecke sind die Germania für das Kriegerdenkmal der Stadt Gera, drei auf den deutsch-französischen Krieg bezügliche Gruppen auf dem Königsplatze zu Berlin, eine Reihe von Reliefs aus der Geschichte Berlins an der Balkonbrüstung des dortigen Rathhauses, die Statue des Hochmeisters Hermann von Salza und zwei die Gründung der Stadt Thorn und die Kämpfe des deutschen Ordens mit den heidnischen Preussen schildernde Reliefs für die Weichselbrücke in Thorn und zehn Statuen am Fussgestell des Reiterdenkmals Friedrich Wilhelms III. in Köln hervorzuheben.

Die realistische Forderung, mit welcher Schadow nicht nur seinen eigenen Neigungen, sondern auch den künstlerischen Anschauungen des Volkes Ausdruck gegeben, das durch die Kupferstiche Chodowieckis schon längst für eine natürliche, wahrheitsgetreue Wiedergabe seines eigenen Lebens vorbereitet worden war, fand in Christian Daniel *Rauch* einen thatkräftigen Vollstrecker. Die Saat, welche Schadow ausgestreut, schoss gerade in die Halme, als Rauch soweit in seiner Ausbildung gediehen war, um die Erbschaft des Bahnbrechers realistischer Kunstauffassung anzutreten. Eine eigentlich geniale, zu Umwälzungen und



überraschenden Thaten befähigte Natur war Rauch nicht, aber ein zäher, seines Zieles bewusster Charakter, welcher zwischen den Gegensätzen schonend zu vermitteln, das Herbe und Eckige abzuschleifen und dadurch jenen Ausgleich zwischen der realistischen und der antikisirenden Richtung herbeizuführen vermochte, deren jede in Schadows künstlerischem Schaffen ein ziemlich für sich abgeschlossenes Dasein führte. Dass Rauch diesen Ausgleich zu Stande brachte, erhebt ihn innerhalb der geschichtlichen Entwicklung der neueren Plastik ebenso sehr über seinen Vorgänger Schadow wie über Thorwaldsen, dessen Einseitigkeit und Unselbstständigkeit bereits Schadow richtig erkannt hatte, indem er in seinen Denkwürdigkeiten (»Kunstwerke und Kunstansichten«) schrieb: »Durch die Natur verführt, wird man nicht, wie Thorwaldsen, in einer Imitation des Idealstils der Antike verbleiben, sondern seine Originalität darbieten.«

Am 2. Januar 1777 in Arolsen als Sohn eines fürstlichen Kammerdieners geboren, hatte Rauch grosse Schwierigkeiten zu überwinden, ehe er in auf- und abwärtsführender Lebenslinie endlich zur freien Ausübung seines künstlerischen Berufes gelangte, der sich übrigens nicht einmal in früher Jugend durch einen bemerkenswerthen Nachbildungstrieb offenbart hatte.*) Die Werkstatt eines Mechanikers und die mit Gemälden, Stichen und Gipsabgüssen geschmückten Gemächer des fürstlichen Schlosses boten ihm das erste künstlerische Anschauungsmaterial. Sein Kunsttrieb wurde aber erst rege, als er in der Werkstatt des Waldeckschen Hofbildhauers Valentin in Helsen Zutritt fand. Nach seiner Einsegnung (1790) durfte er sogar bei diesem Bildhauer in die Lehre treten. Aber in fünfjähriger Lehrzeit lernte er nichts anderes, als Grabsteine in Sandstein zu meisseln und Bilderrahmen in Holz zu schnitzen, natürlich im Geschmack des Zopfstils, welcher damals die bildnerische Thätigkeit beherrschte. Ein Besuch in Kassel eröffnete dem Lehrling eine neue Welt: er lernte zum ersten Male antike Marmorbildwerke im dortigen Museum kennen und erfuhr in der Werkstatt des Professors Christian

*) Die ältere Literatur über Rauch ist überholt durch die erschöpfende Monographie von Friedrich und Karl Eggers, Christian Daniel Rauch (Vier Bände, Berlin 1873–87). Von ersterem rührt nur der erste Band her, die drei anderen von seinem Bruder, welcher leider im letzten Bande von der Objektivität des Geschichtsschreibers stark abgewichen ist, indem er sich in heftigen Angriffen gegen diejenigen ergangen hat, welche auch der realistischen und naturalistischen Richtung in der neueren Bildhauerkunst eine volle Berechtigung des Daseins neben der klassizistischen und idealistischen einräumen. — Von der übrigen Rauch-Literatur sind noch zu nennen: Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts II. S. 203 bis 250. — Dobbert, Chr. D. Rauch, Festrede zu des Künstlers Säcularfeier. Berlin 1877. — Karl Eggers, Rauch und Goethe. Urkundliche Mittheilungen. Berlin 1889.



Ruhl, dass der schmiegsame Thon das nächste und bequemste Ausdrucksmittel für den plastischen Künstler gäbe. Aber auch in dieser Werkstatt, die ihm 1795 aufgethan wurde, kam er über handwerksmässige Beschäftigung nicht hinaus, weil er zugleich für seinen Lebensunterhalt sorgen musste. Da gab der plötzliche Tod seines älteren Bruders, welcher Schlosskastellan in Sanssouci war, seinem Lebensgange unerwartet eine andere Wendung. Während er sich in Potsdam und Berlin aufhielt, um den Nachlass seines Bruders zu ordnen, erhielt der junge stattliche Mann das Anerbieten, selbst als Kammerdiener in den persönlichen Dienst des Königs Friedrich Wilhelm II. zu treten. Die Nothwendigkeit, dass er nun selbst für die durch den Tod des Vaters verwaiste Familie zu sorgen hatte, drängte die Rücksicht auf die begonnene künstlerische Laufbahn in den Hintergrund, und Rauch nahm eine Stellung an, welche weder damals noch heute etwas entwürdigendes hatte. Wer dennoch dergleichen in einer solchen Stellung erblickt, der sei daran erinnert, dass die Künstler des Mittelalters um die Gunst wetteiferten, als »valets de chambre« in die Dienste regierender Herren treten zu dürfen, um der damit verbundenen Einkünfte theilhaftig zu werden. Auch der Kammerdiener Rauch hatte nicht allzu schwer unter den Lasten seines Dienstes zu leiden; wohl hatte er ihm aber eine Anzahl von Bevorzugungen zu danken, welche später seinem künstlerischen Berufe nicht nur zum grössten Vortheile gereichten, sondern für seine gesammte Zukunft sogar entscheidend wurden. Nach dem Tode Friedrich Wilhelms II. trat er in den Dienst der Königin Luise, und auf sein Ansuchen wurde ihm gestattet, an den Abendstunden im Aktsaale der Akademie, sowie an gewissen Vorlesungen Theil zu nehmen. Im Jahre 1802 erhielt er sogar einen halbjährigen Urlaub, um in Dresden Studien zu machen, deren Frucht ein auf die akademische Ausstellung desselben Jahres geschicktes Relief »Diana und Endymion« war. Im nächsten Jahre beschäftigte ihn Schadow in seiner Werkstatt, und das höchst ehrenvolle Zeugniß, welches ihm der Meister auf Grund eines nach Schadows Skizze ausgeführten Reliefs ausstellte, trug dazu bei, dass Rauch 1804 mit einer Pension seine Entlassung als Kammerdiener und die Erlaubniß zu einem sechsjährigen Aufenthalte in Rom erhielt, nachdem er noch zuvor auf Befehl des Königs eine Büste der Königin Luise modellirt hatte. Der Auftrag, letztere in Marmor auszuführen, begleitete ihn nach Rom, wo er im Januar 1805 anlangte und durch gastliche Aufnahme im Humboldtschen Hause sofort in den Brennpunkt aller geistigen Interessen, besonders der auf das Alterthum gerichteten, eintrat. Die von Canova und Thorwaldsen vertretene Auffassung der Antike war damals so all-



gemeingütig und anerkannt, dass sich Rauch ihr nicht zu entziehen vermochte, namentlich in Kompositionen mythologischen Inhalts. Als sie aber alle drei durch den Tod der Königin Luise vor eine Aufgabe gestellt wurden, in welcher neben dem idealen Moment auch das individuell-realistische zum Ausdruck zu gelangen hatte, fügte es das Geschick, dass derjenige Künstler, dessen Sendung darin beschlossen war, dem Individualismus in der modernen Portraitplastik zu seinem vollen Rechte zu verhelfen, mit der Ausführung der Aufgabe betraut wurde. Canova und Thorwaldsen lehnten ab, weil sie sich durch die vom Könige verlangte Zeichnung zu einem Grabdenkmal für die Königin Luise nicht verpflichten wollten. Bei dem bekannten Grabdenkmäler-Schema, das beiden geläufig war, hätte die Kunst auch keinen Gewinn daraus gezogen. Beiden wäre es nur ein Auftrag mehr unter vielen gewesen, während Rauchs Herz und später die nationale Begeisterung seine Phantasie beflügelten und seine Hand leiteten. Die Sarkophage der italienischen Renaissance mit den auf dem Deckel ruhenden Portraitfiguren der Verstorbenen, deren Glieder der freundliche Bruder des Todes gelöst zu haben scheint, mochten ihm würdiger zur Nachahmung erschienen sein als die architektonisch gegliederten, aber malerisch dekorierten Aufbauten Canovas. Und die Lebensfülle, welche z. B. die Grabfiguren eines Andrea Sansovino durchströmt, ist auch auf die schlummernde Gestalt der Königin Luise übergegangen, welche mit über die Brust gekreuzten Armen und mit über einander geschlagenen Füßen auf dem Bette ruht, dessen Untergestell der an allen vier Seitenflächen reich mit Bildwerken gezierte Sarkophag bildet. Auf die Wahl des Motivs mögen auch noch bekannte antike Muster von Einfluss gewesen sein; aber diese Erinnerungen verblassen unter dem Eindrucke, dass hier das individuelle und das ideale Moment, Alles, was wir von den edelsten Schöpfungen der Antike lernen können, und dasjenige, was das moderne Wirklichkeits- und Natürlichkeitsbedürfniss verlangt, zu einer vollkommenen Harmonie verschmolzen sind. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, bezeichnet das 1815 im Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellte Grabdenkmal der Königin Luise den Markstein einer neuen Entwicklungsperiode der deutschen Plastik, deren spätere Hauptmomente dadurch gekennzeichnet werden, dass jene Harmonie bald durch das Ueberwiegen des idealistischen, bald durch das des realistischen Moments aus dem Gleichgewicht gebracht wird, bis schliesslich die realistisch-naturalistische Richtung an Zahl und Einfluss ihrer Vertreter das Uebergewicht gewinnt.

Für Rauch blieb das Studium der reinen, nicht durch die Vermittlung Thorwaldsens angesehenen Antike sein Leben lang das Korrektiv



gegen die Ueberhandnahme des realistischen Elements, welches sich ihm bei seinen zahllosen Portraitaufträgen beständig aufdrängte. Deshalb seine mehrfachen Reisen nach Rom, welche er sich bei grossen Monumentalschöpfungen ausbedang, weil er nur in Rom oder Carrara eine sorgsame, seinen Wünschen entsprechende Marmorausführung erreichen zu können glaubte. Das Eisenbahnwesen der Neuzeit macht solche Umständlichkeiten des Verkehrs nicht mehr nöthig. Italienische Marmorarbeiter sind in den Bildhauerateliers deutscher Hauptstädte keine seltenen Erscheinungen, und überdies hat die ungeheure Erweiterung der deutschen insbesondere der preussischen Museen durch umfangreiche Sammlungen von Gipsabgüssen, galvanoplastischen Nachbildungen, Photographieen u. s. w. und durch die völlig neue Gesichtspunkte eröffnenden Ausgrabungen auf griechischem und kleinasiatischem Boden die Bedeutung Roms als erste und letzte Centralbildungsstätte aller Künstler erheblich verringert. Der Besuch der »ewigen Stadt« ist heute nur ein Paragraph unter vielen in dem Programm eines reisebedürftigen Künstlers.

Die Funde an plastischen Bildwerken, welche seit dem Tode Rauchs bis auf die Gegenwart in Italien, Spanien, Nordafrika, Aegypten, Griechenland und Westasien gemacht worden sind, haben die frühere Kenntniss antiker Bildhauerkunst, wie sie zu Rauchs Zeiten bestand, völlig umgewandelt. Um nur ein Beispiel hervorzuheben, hatte Rauch von der Polychromie antiker Bildwerke ebensowenig eine deutliche Vorstellung wie Schinkel von der Bemalung antiker Baudenkmäler. Und zu dieser Entdeckung von der buntfarbigen Erscheinung antiker Plastik, deren schlichte Weisse lange Zeit als das Ideal erhabener Feierlichkeit und Beharrlichkeit galt, gesellte sich noch der wilde Naturalismus des Dramas, welches sich in der Götter- und Gigantenschlacht auf dem Fries des pergamenischen Zeusaltars abspielt! Diese Gesichtspunkte dürfen nicht aus den Augen verloren werden, wenn man hört, dass sich die neueren Naturalisten der Bildhauerkunst, Reinhold Begas, Wagnmüller, Tilgner und ihre Schüler ebenso zuversichtlich auf die Antike berufen und berufen dürfen, wie ihre Vorgänger aus der Rauchschen Schule.

Was Rauch und den Seinigen von der Antike zugänglich war, haben sie freilich in ihren Schöpfungen verarbeitet und damit ihr Lebenswerk erfüllt, und man darf sogar sagen, dass sie in der Bewältigung des ihnen zu Gebote stehenden antiken Lehrmaterials mehr geleistet haben, als in der Förderung des realistischen Moments, welches den innersten Lebensnerv der Schule bildete. Freilich befand sich dieser Keim noch so sehr in den Stadien der ersten Entwicklung, dass ein langsames Fortschreiten nur natürlich war. Das geschichtliche Kostüm war wenigstens



für die Denkmäler von Königen und Heerführern als nothwendiger Bestandtheil der Charakteristik anerkannt worden. So war es selbstverständlich, dass Rauch, als er nach Begründung seiner Werkstatt in Berlin den Auftrag erhielt, die Standbilder der Generale v. Bülow und Scharnhorst als plastische Einrahmung der von Schinkel erbauten neuen Wache in Marmor auszuführen, die Tracht wählte, in welcher die beiden Heerführer ihren Zeitgenossen erschienen waren, d. h. die Uniform. An die äussersten Folgerungen, welche ihm dieser Entschluss auferlegte, dachte Rauch noch nicht, weil er zugleich andere Probleme zu lösen hatte. Schadows Realismus hat bei seiner einseitigen Schärfe etwas Genrehaftes. Diesem setzte Rauch, welchem im Gegensatz zu Schadow der Sinn für das Gemüthvoll-Humoristische, für das Intime abging, das Feierlich-Monumentale gegenüber, und auch darin liegt, wie Dobbert in seiner kurzen Charakteristik des Meisters richtig hervorhebt, ein wesentlicher Theil seiner bahnbrechenden Bedeutung. »Rauch geht von der wirklichen Persönlichkeit aus, steigert sie aber ins Monumentale. Er erreicht diesen Zweck, indem er tief in das Wesen und die geschichtliche Bedeutung der darzustellenden Person eindringt und nun eben diesen geschichtlichen Kern zum Ausdruck bringt. So hat er in Scharnhorst den Denker des Krieges, den »strategischen Soldatenprofessor«, wie er ihn nannte, gekennzeichnet, in Bülow den kampfbereiten Feldherrn, in dem Blücherdenkmal zu Breslau hat er den »Marschall Vorwärts«, wie er kühn zum Kampfe treibt, vergegenwärtigt, in der hiesigen (Berliner) Blücherstatue steht der Held selbstbewusst als Sieger da.« Das Modell zur Bülowstatue wurde 1817, das zur Statue Scharnhorsts 1818 vollendet. Schon damals war also in Rauch der Instinkt für das Monumentale vollkommen entwickelt, und neben diesem grossen Gewinn sind die Mängel im Einzelnen von nebensächlicher Bedeutung. Was Canova, Thorwaldsen und die romantische Schule in München nicht zu erreichen vermochten, die monumentale Wirkung, das blieb fortan der alleinige Herrschaftsbereich Rauchs, und diese Fähigkeit hat er als werthvollstes Erbtheil auf seine vielverzweigte Schule übertragen, deren Wirksamkeit die romantische Unentschlossenheit wie die schwächliche Eleganz der Klassizisten auf dem Felde der Monumentalplastik geschlagen hat. Die Art der Naturwahrheit, welche Rauch für das höchste erreichbare Ziel galt, hat in der Folgezeit manche Anfechtungen erfahren müssen, weil sich das Verhältniss des Individuums zur Natur von Generation zu Generation ändert. So war z. B. der von Schadow eingeführte Mantel bei freistehenden Monumentalfiguren auch für Rauch als Hintergrund oder als Hilfsmittel, der auf hohem Sockel emporgehobenen Gestalt eine grössere



Fülle zu geben, unentbehrlich. Er nahm den preussischen Reitermantel, drapirte ihn aber auf antike Art, weil ihm dieses Kleidungsstück nicht in die ideale Stimmung seiner Monumentalstatuen zu passen schien. Auch konnte er sich nicht dazu entschliessen, dem Realismus der äusseren Erscheinung das weitere Zugeständniss zu machen, dass die Heerführer trotz ihrer Aufstellung auf öffentlichen Plätzen, trotz ihrer Auffassung in kriegerischer Action oder doch in militärischem Dienst auch mit der zur Uniform gehörigen Kopfbedeckung versehen wurden, obwohl doch Schadow dieses Wagniss glücklich durchgeführt hatte. Nach dieser Richtung hin hat Rauch streng genommen einen Rückschritt gemacht, und die von ihm vertretene Ansicht, dass das Haupt als der Träger der Gedanken, der Sitz des Geistes auch bei Statuen auf öffentlichen Plätzen unbedeckt bleiben müsse, hat unter seinen Schülern ersten und zweiten Gliedes mehr Anhänger als Gegner gefunden. Erst die neuere Zeit oder vielmehr der straffe militärische Geist, welcher durch Kaiser Wilhelm I. in Heer und Volk gedrungen ist, hat die Künstler von der Irrigkeit dieser Ansicht überzeugt, soweit sie sich auf Kriegshelden und Heerführer bezieht. In der Zeit, wo Rauch die entscheidenden Eindrücke empfing, wurde das herzhaft-realistische Ergreifen einer lebenden Persönlichkeit immer durch einen gewissen Zug von Empfindsamkeit gehemmt, welcher nicht dem Einzelwesen, sondern der ganzen geistigen Strömung der Epoche oder doch ihren Wortführern in der Literatur und in der Gesellschaft eigenthümlich war und dem sich selbst eine so scharf blickende, so nüchtern urtheilende Persönlichkeit wie Rauch nicht zu entziehen vermochte. Es liegen uns mehrere Zeugnisse vor, welche darthun, dass sich Rauch gegen die Dichtungen der Romantiker und das mystisch-schwärmerische Treiben ihres Anhangs durchaus ablehnend verhielt. Aber sein geschichtlich-realistischer Sinn war nicht kräftig genug, um auch das empfindsame Wesen seiner Zeit, einen leichten Hauch von Weltschmerz völlig von sich abzuschütteln. Die nach unserer Anschauung vollkommenste, geschichtlich-realistische Objektivität in der monumentalen Darstellung historischer Persönlichkeiten hat erst nach dem erheblich fördernden Vorgange Rietschels die zweite Bildhauergeneration nach Rauch erreicht.

In dem Hauptwerke seines Lebens oder doch seinem umfangreichsten, dem Denkmal Friedrichs des Grossen für Berlin, dessen Entwurf und Ausführung ihn seit 1825 beschäftigten und das erst nach vielfachen Veränderungen des ersten Entwurfes und nach mehrfachen, auf römische Vorbilder und sogar auf römische Trachten zurückgehenden Schwankungen des königlichen Bestellers 1839 in Angriff genommen, 1851 ent-



hüllt wurde, hat Rauch dem grossen Könige die geschichtliche Kopfbedeckung, den Dreispitz, gegeben, jedoch nur auf allerhöchsten Befehl und gegen seine künstlerische Ueberzeugung; aber in den vier Reiterstatuen an den Ecken des mittleren Theils des Fussgestells wie in den zahlreichen, die vier Seiten desselben umgebenden Figuren hat er seinen Grundsatz, dass das Haupt als der Träger der Gedanken unbedeckt bleiben müsse, allgemein durchgeführt. Dieses absichtliche Abweichen von der geschichtlichen Wahrheit erscheint uns heute tadelnswerther als den Zeitgenossen, welche sich zu der Mitarbeit an diesem Nationaldenkmal berufen fühlten und schliesslich ihre Kritik hauptsächlich gegen den allerdings mangelhaften architektonischen Aufbau des vielgegliederten Postaments richteten. Karl Eggers hat sowohl in der grossen Rauch-Biographie wie in Dohmes »Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts« alles zusammengestellt, was für und wider die architektonische Gestaltung des Friedrichsdenkmals und seine plastischen Einzelheiten gesagt worden ist, und er hat aus diesem Zusammenfluss der Meinungen mit Recht das Ergebniss gezogen, dass Rauchs Friedrichsdenkmal mit seinem Beiwerk von allegorischen und geschichtlichen Gebilden, von Freifiguren und Reliefs zahllose Nachahmungen in allen nur denkbaren Abwandlungen des von Rauch sogleich in reichster Fülle behandelten Themas gefunden hat, dass es aber keinem dieser Nachahmer gelungen ist, die Mängel des von Rauch geschaffenen Denkmälertypus zu verbessern. Diese Mängel sind in unserer Zeit hauptsächlich darauf zurückgeführt worden, dass man früher bei der Anlage von öffentlichen Denkmälern die Architekten nicht so zu Rathe zog, wie es die Mitwirkung der Architektur an monumentalen Aufbauten nothwendig zu machen schien. Diese Frage ist auch heute, wo es eine alltägliche Erscheinung ist, dass in allgemeinen Wettbewerben um öffentliche Denkmäler gemeinschaftliche Arbeiten von Architekten und Bildhauern den ersten Preis und die Ausführung erringen, noch nicht endgültig gelöst, obwohl sich Frankreich auf eine Reihe wohlgelungener Lösungen berufen darf. In Deutschland geht die Ausbildung der Architekten und der Bildhauer, obwohl sie sich später bei Industriebauten einträchtiglich zusammenfinden, immer noch so verschiedene Wege, dass auf einen harmonischen Ausgleich dieser beiden Kräfte für die nächste Zeit nicht zu rechnen ist. Wenn Schinkel ein öffentliches Denkmal erfand und dann die Bildhauer zu Rathe zog, musste selbst Rauch dem Architekten seine Grundsätze opfern, und Schinkel hatte, wie der unter seiner Leitung ausgeführte plastische Schmuck des zur Erinnerung an die Befreiungskriege errichteten Denkmals auf dem Kreuzberge und seine



Entwürfe für das Friedrichsdenkmal beweisen, noch kein Verständniss für die Nothwendigkeit, die geschichtliche Tracht zur Anwendung zu bringen und Allegorie und Symbolik auf das geringste Maass zu beschränken.

Das Friedrichsdenkmal ist während der vier Jahrzehnte, welche seit seiner Einweihung verflossen sind, so eng mit den unvergesslichen Vorgängen verwachsen, die sich seitdem vor ihm abgespielt haben, dass es wie kein zweites Kunstwerk an öffentlichem Orte erziehend, bildend und befruchtend auf die Phantasie des Volkes eingewirkt hat, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Reiterfigur des »alten Fritz« gerade deshalb so volksthümlich geworden ist wie keine zweite plastische Schöpfung Rauchs, weil der Grundsatz geschichtlicher Wahrheit an diesem Standbilde gegen den Willen seines Schöpfers bis auf den äussersten Punkt durchgeführt worden ist. Sonst hat sich Rauch nur noch zweimal dazu verstanden, bei Darstellung geschichtlicher Persönlichkeiten die Kopfbedeckung zuzulassen, einmal bei dem Denkmal für den Waisenvater Francke (1825–28) auf dem Hofe des Waisenhauses in Halle, welcher im Predigertalar mit dem Käppchen auf dem Haupte dargestellt ist, wie er die Linke auf das Haupt eines neben ihm stehenden, die Hände zum Gebete zusammenlegenden Knaben breitet, während die Rechte gen Himmel zu dem Spender der göttlichen Gnade weist, zu welchem auch der zu seiner Rechten stehende Knabe emporblickt, zum zweiten Male in dem Doppelstandbild der Polenfürsten Mieczyslaw und Boleslaw im Dom zu Posen (1816–41), deren Ornat, Ausrüstung und Bewaffnung sich streng an die damaligen geschichtlichen Kenntnisse halten, nur dass, wie bei allen Schöpfungen Rauchs, das Festhalten an der archäologischen Treue nichts Kleinliches hat, sondern dass sich alles Nebensächliche der zum Idealen und Erhabenen gesteigerten Auffassung der Individuen unterordnet. Von dem gleichen Geiste erfüllt ist das in den Jahren 1825–35 geschaffene Denkmal des Königs Max Joseph in München, welches den Fürsten auf einem Thronsessel im Krönungsmantel mit Uniform, aber unbedeckten Hauptes sitzend darstellt, und die Statue Dürers für Nürnberg (1827–40), in welcher das ideale Moment der den Künstler über alle irdischen Kleinigkeiten und Mühsale erhebenden Begeisterung mit vollendeter Wahrheit zum Ausdruck gebracht worden ist. Dass Rauch trotz des an allen diesen Statuen gezeigten Strebens nach geschichtlicher Wahrheit in allen Aeusserlichkeiten gleichwohl noch nicht zu einer vollkommenen Freiheit der geschichtlichen Auffassung hindurchgedrungen war, beweist er in seinem Verhalten hinsichtlich der Darstellung von Dichtern seiner Zeit. An der Tracht selbst, in welcher



sich die Heroen des goldenen Zeitalters unserer Literatur bewegt haben, nahm er keinen Anstoss, wie das Standbild Kants für Königsberg (1853 bis 1857) beweist, bei welchem er allerdings, wie aus Briefen und mündlichen Aeusserungen hervorgeht, mit dem Kostüm seine liebe Noth hatte. »In gleicher Kostümherrlichkeit wie Sie, lieber Freund, (bei der Schiller-Goethegruppe für Weimar) bin ich mit dem Modell Emanuel Kants(an)Rockschössen und etwas Beinkleid beschäftigt,« schrieb er an Rietschel, und zu einem anderen Freunde sagte er: »Sie glauben gar nicht, welche Noth solche Natürlichkeitsansprüche der Skulptur und dem Auge machen.«^{*)} Bei den Gelehrten schien ihm die Tracht der Rokoko- und Zopfzeit indessen noch erlaubt; aber bei Dichtern liess er sie unter keinen Umständen gelten. »Die Poesie galt ihm in dem Maasse für die absolut ideale Kunst, dass die monumentale Darstellung ihres Priesters, des Dichters, in keinem Punkte an das Reale erinnern durfte. Es war ihm deshalb unmöglich, Goethe für das Standbild in Frankfurt anders als in idealer Tracht zu komponiren, und noch dreissig Jahre später scheiterte der ihm zugedachte Auftrag auf das Doppelstandbild von Schiller und Goethe an seiner Weigerung, ihnen das Zeitkostüm anzuziehen.«^{**)} Da er sich auf diesem einseitigen Standpunkt in vollem Widerspruch mit der überwiegenden Mehrzahl seiner Zeitgenossen befand, gelangte er niemals dazu, ein öffentliches Dichterdenkmal auszuführen. Das ist um so bedauerlicher, als er in einer 1820 nach dem Leben modellirten Büste Goethes und in einer 1828 ebenfalls nach dem Leben modellirten Statuette Goethes im Hausrock zwei Schöpfungen von höchster Portraitwahrheit hinterlassen hat, welche für alle späteren Goethe-Bildner Urkunden von unschätzbarem Werthe gewesen sind. Der im Rauch-Museum zu Berlin aufbewahrte Entwurf zu dem Doppeldenkmal für Weimar^{***)} ist freilich, abgesehen von der antiken Gewandung, nicht dazu angethan, dass man seine nicht erfolgte Ausführung beklagen könnte. Die Vereinigung der beiden Dichter verlangte in den Motiven der Stellungen und Bewegungen, in dem Gegenspiel der Köpfe und der Gewandung, der Arme, Hände und Beine ein grösseres Maass von dramatischem Leben, als Rauch darzustellen vermochte. Darin lag eine Grenze seiner Kunst, die auch von seinem Biographen Eggers anerkannt worden ist, welcher bei Besprechung der geflügelten Schlachtengien für die

^{*)} Eggers, Rauch IV. S. 244.

^{**)} Eggers in Dohmes „Kunst und Künstler“ a. a. O. S. 52.

^{***)} Eine Abbildung in Lichtdruck findet sich in Karl Eggers' Schrift „Rauch und Goethe“, wo auch die Briefe mitgetheilt sind, in welchen Rauch das Festhalten an seiner Meinung vertheidigt und begründet.



Nischen am Kreuzbergdenkmal in Berlin darauf hinweist, dass Rauchs »bildnerische Natur nicht angelegt war auf die Darstellung lebhafter physischer und psychischer Erregtheit.«

Aus der grossen Zahl der noch nicht erwähnten öffentlichen Denkmäler und Statuen, welche aus Rauchs Werkstatt hervorgegangen sind, heben wir die zweite Grabfigur der Königin Luise hervor, die er 1818–27 ausführte und die im Antikentempel des Parks beim Neuen Palais bei Potsdam ihre Aufstellung gefunden hat, eine ähnlich komponierte Grabstatue der als Kind verstorbenen Prinzessin Elisabeth von Darmstadt, die auf Sarkophagen ruhenden Grabstatuen des Königs Ernst August (1852–55) und der Königin Friederike von Hannover (1841–47) im Mausoleum zu Herrenhausen, die nach dem Muster der Sarkophage der Königin Luise und des Königs Friedrich Wilhelm III. (1841–46) komponiert sind, die Statue Friedrich Wilhelms I. für Gumbinnen (1824–35), die Statue des Grossherzogs Paul Friedrich in Schwerin (1842–49), die Statue des Landwirths Albrecht Thaer für Berlin (1847–57) und die Erzstatuen von Gneisenau und York für Berlin (1842–54), mit welchen er den Cyklus von Denkmälern aus den Befreiungskriegen abschloss.

Diese lange Reihe von Portraitstatuen, zu denen sich noch Hunderte von Portraitbüsten und -reliefs gesellten, liess in Rauch oft genug den Wunsch entstehen, sich auf dem Gebiete der Idealplastik in voller Freiheit bewegen zu dürfen, um darin für seine schöpferische Kraft ein Gegengewicht gegen den ihm bei monumentalen und Portraitaufträgen anferlegten Zwang zu finden. Gleichwohl hatte der vielbeschäftigte Mann, dessen Ansehen bald so hoch gestiegen war, dass ohne seine Mitwirkung oder seinen Beirath kein grösseres plastisches Unternehmen mehr in Deutschland begonnen wurde, nur selten Gelegenheit, den innersten Drang seiner Seele in einem Idealgebilde zu befriedigen. Wenn wir von Skizzen und Entwürfen absehen, kommen für seine frühere Zeit nur die in Rom (1818) angefertigte Gewandstatue eines Aeskulap, eine Studie nach der Antike, und die Statue einer halbbekleideten Danaide (1820–24), ebenfalls nach antiken Motiven komponirt, in Betracht, für die spätere Zeit eine in mehreren Varianten wiederholte, nackte Danaide (1844–52) und die lange Reihe seiner Siegesgöttinnen. In ihnen hat die Begabung Rauchs für Idealgestalten ihren Höhepunkt erreicht, während er in seinen übrigen Schöpfungen dieser Gattung zwar durch schärfere Individualisirung und durch grössere Selbstständigkeit der Naturstudien ähnliche Arbeiten Thorwaldsens und seiner Schule übertroffen, aber doch nicht gerade Bahnbrechendes geschaffen hat. Letzteres hat er dagegen mit seinen Siegesgöttinnen vollbracht, obwohl er auch bei ihnen von antiken



Vorbildern ausging. Er schlug hier denselben Weg ein, wie bei seinen Monumentalwerken, indem er nämlich die Formenbildung der Antike durch einen nationalen Inhalt und durch eine individuelle Charakteristik vertiefte. Dass letzteres Streben bisweilen zu einer »zierlichen Eleganz« führte, welche man damals für unvereinbar mit antiker Art, für eine unzulässige moderne Willkür hielt, erklärt sich aus der Absicht Rauchs, in dem Viktorientypus ein Wesen zu schaffen, welches die Vermittlerin zwischen der segenspendenden göttlichen Hoheit und der menschlichen Bedürftigkeit nach anspornender Verheissung und nach Trost in Trübsal bilden sollte. Die unnahbare Erhabenheit der bewehrten Pallas Athene sollte gewissermassen vermenschlicht werden, und danach war eine auf moderne Modelle gegründete Individualisierung innerhalb des von der Antike abgeleiteten Typus geboten. Die Entdeckungen der neueren Zeit haben uns überdies gelehrt, dass dasjenige, was man an Rauchs Viktorien als »zierliche Eleganz«, als modern tadelte, der Antike durchaus nicht fremd war. Selbst die Siegesgöttinnen an den Balustradenreliefs des Tempels der Nike Apteros auf der Akropolis von Athen tragen bereits den Charakter der formalen Gefälligkeit, welchen Rauch seinen Viktorien zu geben liebte. Er hat ihrer etwa dreissig geschaffen: in stehenden und sitzenden Figuren, geflügelt und ungeflügelt, in ernster Hoheit, dem Sieger den Kranz oder die Palme darbietend, trauernd und frohbewegt, in Reliefs und Büsten. Ausser den sechs Siegesgöttinnen für die Walhalla sind die beiden schreitenden Viktorien, die des Sieges und die des Friedens (auf hohen Granitsäulen im Parke zu Charlottenburg aufgestellt, letztere für die Säule auf dem Belle-Allianceplatz zu Berlin wiederholt), die drei Viktorien im Treppenhaus des Palais Kaiser Wilhelms I. (die eine nach der Charlottenburger Friedensgöttin, die beiden andern nach Walhallamotiven) und die sich krönende Viktoria (ebenfalls nach einem Walhallamotiv) auf dem Schlachtfelde von Leuthen hervorzuheben. Bei diesen Wiederholungen war Rauch unablässig bemüht, zu ändern, zu bessern, den Gesichtsausdruck immer mannigfaltiger zu gestalten und zu vertiefen, und die dadurch erzeugte Vielseitigkeit der Darstellung hat den Viktorientypus auf Grund klassisch-antiker Formenbildung so völlig erschöpft, dass es bisher keinem seiner Nachfolger gelungen ist, den Rauchschen Typus zu verdrängen oder durch einen nach allen Richtungen befriedigenderen zu ersetzen. Nur in der Bildung von trauernden Viktorien haben einige Bildhauer der neueren naturalistischen Richtung eine grössere Tiefe, eine stärkere Innigkeit der Empfindung erreicht, und etwas vom Rauchschen Typus abweichendes haben nur diejenigen geschaffen, welche sich die nordischen Schlachtenjungfrauen, die Walküren zum Vorbild



nahmen, womit sie aber stofflich auf ein anderes Gebiet und in geistiger und formaler Hinsicht in die romantische Strömung der Plastik geriethen.

Ebenso wie die Fähigkeit dramatischer Darstellung und leidenschaftlicher Erregung ausserhalb von Rauchs künstlerischem Vermögen lag, entzog sich ihm auch der Ausdruck jener feinen seelischen Erregungen, welche die Inbrunst religiöser Andacht in dem dargestellten Wesen erzeugt und auch in dem Beschauer hervorrufen soll. Die religiöse Plastik ist denn auch dasjenige Gebiet seiner Kunst, auf welchem Rauch sich am seltensten und dann auch nur auf fremde Anregung bewegt hat. So wissen wir jetzt*), dass sein Hauptwerk dieser Gattung, die in der Vorhalle der Friedenskirche in Potsdam aufgestellte Marmorgruppe »Moses von Aaron und Hur während der Schlacht mit den Amalekitern unterstützt«, welche nach der einen Auslegung die Wirkung der Kraft des Gebets, nach der andern das von Priester und Soldat (Kirche und Heer) unterstützte Königthum symbolisiren soll, auf einen Gedanken und Entwurf König Friedrich Wilhelms IV. zurückgeht und auf dessen wiederholtes Drängen ausgeführt worden ist. So erklärt sich auch daraus, dass die innere Neigung des Künstlers nicht bei diesem Werke war, der theatralische Aufbau der Gruppe und die Kälte und Unklarheit der Empfindung, welche aus den drei Köpfen spricht.

Wie für die monumentale Darstellung geschichtlicher Personen hat Rauch auch für den Reliefstil in der monumentalen Plastik Gesetze aufgestellt, welche, aus den besten klassischen Mustern abgeleitet, noch heute in voller Geltung sind. Sowohl in seinen Reliefs mit mythologischen und allegorischen Figuren wie in denen mit realistischen Darstellungen aus dem modernen Kriegs- und Volksleben hielt er streng an dem Grundsatz fest, »dass das Relief Flächendekoration ist«. Innerhalb dieses Grundsatzes gestattete er sich aber, je nach dem Inhalt der Reliefdarstellung, eine völlige, immer aber auf klassische Vorbilder gegründete Freiheit. Aus seinen vornehmsten Reliefschöpfungen, denen am Bülow-, Scharnhorst- und Blücherdenkmal in Berlin und am Max-Josephs-Denkmal in München, hat Eggers die Gesetze des Rauchschen Reliefstils folgendermaassen formulirt: »Ideales Kostüm aus klassischer Zeit bedingt Darstellung auf einem Plan, ohne alle Anwendung perspektivischer Gesetze; römisches Kostüm verlangt Darstellung auf mindestens zwei Plänen, wie die Reliefs aus bester römischer Zeit; Allegorien gewähren die vollste Freiheit der Raumbehandlung in Vertiefung und Auf-

*) S. Eggers, Rauch IV, S. 266 ff.



bau der Figuren übereinander; modernes Kostüm erfordert schrankenlose malerische Behandlung mit Beachtung und Benutzung der Luft- und Linienperspektive. *) Diese Gesetze gewähren einen so weiten Spielraum, dass sich selbst die naturalistische Plastik der Gegenwart ihnen unterordnen kann, ohne sich in der Freiheit ihrer Bewegung beengt zu fühlen.

Als Rauch nach einem Leben voll rastloser Arbeit, zu welcher sich noch zahlreiche Berufs- und Studienreisen gesellten, am 3. Dezember 1857 in Dresden starb, wo er sich einer Operation wegen aufhielt, hinterliess er eine Schule, welche sich bereits unter seinen Augen zu kräftiger Blüthe entwickelt und ihre Schösslinge auch ausserhalb Berlins ausgedehnt hatte. In der Charakteristik des Künstlers haben wir gezeigt, wo sein umfassender Geist Lücken gelassen hatte, und es war seinen Schülern beschieden, nicht nur diese Lücken auszufüllen, sondern auch die grossen Errungenschaften Rauchs lange Zeit zu bewahren und als unvergängliches Erbtheil auf die späteren Generationen zu übertragen.

Den begabtesten und einflussreichsten Schüler Rauchs, Ernst *Rietschel*, werden wir im nächsten Abschnitt an der Spitze der zum Theil von ihm begründeten Dresdener Schule näher charakterisiren. Die Berliner Schule fand nach Rauchs Tode in Friedrich *Drake* (1805—1882), Gustav *Blaeser* (1813—1874) und Albert *Wolff* (geb. 1814) ihre sichersten Stützen. Ersterer, aus Pymont gebürtig, also ein engerer Landesgenosse Rauchs, war mit seinem fünfzehnten Jahre in die Werkstatt eines Mechanikers in Kassel getreten, wo seine künstlerische Begabung in kleinen Schnitzwerken aus Holz und Elfenbein, namentlich in Portraitbüsten zum Durchbruch kam. Auf den Rath des Bildhauers Ruhl begab er sich 1826 nach Berlin, wo er Aufnahme im Atelier seines Landmannes fand und ihm sieben Jahre an der Ausführung von Modellen, besonders denjenigen zum Max-Joseph-Denkmal half, bis er sich endlich 1833 mit einem Werke eigener Erfindung, einer Siegesgöttin, die einem sterbenden Krieger die Palme bietet, hervorwagte. Es folgte ein Relief, dessen Motiv Goethes fünfter römischer Elegie entnommen war **) und in welchem sich zuerst diejenige Seite seines Talents offenbarte, durch welche er Rauch ergänzend zur Seite trat, die Begabung für das Lyrisch-Idyllische. Sie zeigte sich auch in der Marmorstatuette einer Winzerin,

*) In Dohmes „Kunst und Künstler“ a. a. O. S. 62 f.

**) „Oftmals hab ich bereits in ihren Armen gedichtet

Und des Hexameters Maass leise mit fingernder Hand

Ihr auf den Rücken gezählt — —“. — Ein Stich nach diesem anmuthigen Relief findet sich in der Zeitschrift f. bild. Kunst XII. S. 159.



welche mit der Linken den mit Trauben gefüllten Korb auf dem Kopfe hält, während sie mit der andern Hand den Schuh des aufgestemmtten rechten Fusses fasst (in der Berliner Nationalgalerie). Eine etwas veränderte Wiederholung dieser Figur hat Drake nachmals für den Berliner Thiergarten geschaffen. In das Jahr 1835 fiel die erste seiner monumentalen Arbeiten, in welchen er die Richtung des Meisters ganz in dessen Geiste fortsetzte, die Bronzestatue Justus Möser's für Osnabrück, nach Rauchs Urtheil »ein neues Charakterbild unserer Tage«, welches »zum Fortschritt unserer modernen Plastik gerechnet werden kann.« Nach der Vollendung dieser Statue begab sich Drake nach Rom, wo er zu Thorwaldsen in nähere Beziehungen trat, welcher seine Neigung zu idyllischen Stoffen und zu anmuthiger Formengebung noch bestärkte. Nur in der Charakteristik von Portraitstatuen und in monumentalen Arbeiten blieb er einer gewissen Strenge der Formenbildung treu, die er aber vortrefflich mit würdevoller, imponirender Haltung und mit einem echt plastischen Faltenwurf in Einklang zu bringen wusste. Nach seiner Rückkehr aus Italien schuf er zunächst acht sitzende, die alten preussischen Provinzen personifizirende Kolossalstatuen in Stuck für den weissen Saal des königlichen Schlosses (1843), und im folgenden Jahre begann er die ihm übertragene Gruppe für die Schlossbrücke »Viktoria dem Sieger den Kranz reichend«, welcher Rauch das Lob des »originellsten, vortrefflich durchgeführten Werkes« spendete, das aber an einheitlicher Wirkung hinter der Blaeserschen Gruppe zurückbleibt. Im Jahre 1845 entstand die Marmorstatue Friedrich Wilhelms III. für Stettin, und dann nahm er das Denkmal desselben Königs für den Berliner Thiergarten in Angriff, welches 1849 aufgestellt wurde. In der Charakteristik der Statue ist die Schlichtheit, die bürgerliche Anspruchslosigkeit und die fromme Demuth des Königs auf das glücklichste getroffen. Aber von einer glänzenderen Seite konnte sich die schöpferische Phantasie des Künstlers in dem köstlichen, den cylindrischen Sockel umschlingenden Hochrelief-Friese zeigen, welcher nicht nur den Höhepunkt im Schaffen Drakes bezeichnet, sondern auch als eine der vollkommensten bildnerischen Schöpfungen unseres Jahrhunderts gelten darf. In rhythmisch bewegten, malerisch komponirten und in harmonischem Flusse miteinander verbundenen Gruppen von höchstem Adel der Form, voll tiefer Empfindung und voll rührender Innigkeit schilderte der Künstler das Leben der Menschen im Genuss der freien Natur, um dadurch den Dank von Jung und Alt, von Greis, Mann, Frau, Jungfrau und Kind dem königlichen Schöpfer des herrlichen Parkes auszudrücken. Hier ist wirklich das Ideal erreicht, welches Rauch als das Ziel seiner Kunstrichtung bezeichnete: »Die Natur durch die



Brille der Antike angesehen.« Von den übrigen Werken Drakes auf dem Gebiete der idyllischen und Genreplastik sind noch die Gruppen von singenden und musizierenden Kindern für das Portal der Schlosskirche zu Wittenberg und die Statuette eines nackten Mädchens hervorzuheben, welches in anmuthiger Bewegung einen auf seinem rechten Beine sitzenden Schmetterling zu haschen sucht.

In den fünfziger und sechsziger Jahren entstanden die reifsten Monumental- und Porträtstatuen Drakes, so die Erzstatue Johann Friedrichs des Grossmüthigen für Jena, welches in der Kolossalbüste des Naturforschers Oken noch ein zweites Werk des Künstlers besitzt, die Statue Melanchthons für Bretten in Baden, die Statue Rauchs für die Vorhalle des alten Museums in Berlin, das Denkmal Friedrich Wilhelms III. für Kolberg und das Schinkeldenkmal für Berlin, welches durch seine echt plastische Anlage, durch die Geschlossenheit der Silhouette und den begeisterungsvollen Ausdruck des Kopfes eine erste Stellung unter den Schöpfungen des Künstlers gewonnen hat. Das Höchste aber in der Wucht und Kraft des monumentalen Ausdrucks hat Drake in der kolossalen Reiterstatue König Wilhelms I. für die Rheinbrücke in Köln geleistet. Als das Werk 1867 auf der Pariser Weltausstellung erschien, zwang es sich durch seine überwältigende Wirkung so sehr in die Achtung der Franzosen hinein, dass ihm selbst ein so wüthender Deutschenhasser, wie der Kunstkritiker Charles Blanc, ein gewisses Maass von Anerkennung nicht versagen konnte, zumal da es die Jury mit der höchsten Auszeichnung, der Ehrenmedaille, gekrönt hatte. Drakes Thätigkeit auf dem Gebiete der Monumentalbildnerei schloss nicht sehr glücklich mit der kolossalen Bronze- statue der siegreichen Borussia für die Plattform auf der Siegessäule in Berlin, aber weniger durch seine Schuld, als durch die des Architekten, da Drake seine jetzt plump und massig erscheinende Figur für eine viel höhere und schlankere Säule angelegt hatte, als sie Strack später zur Ausführung brachte.

Gustav Blaeser, ein geborener Düsseldorfer, hatte seine plastische Vorstudien zuerst bei einem Holzbildhauer und dann bei dem Bildhauer Scholl in Mainz gemacht, bevor er sich, einundzwanzig Jahre alt geworden, nach Berlin zu Rauch wagte. Auf Grund dieser Vorbildung fand er freundliche Aufnahme bei dem Meister, der zu sagen pflegte: »Ich nehme keine Studenten, sondern ich will Leute, die sich ihre Suppe schon verdienen können.« Von 1834–41 arbeitete Blaeser in der Werkstatt Rauchs und nahm an allen grösseren Schöpfungen seines Meisters Theil, welche diesem Zeitraum angehören, an dem Dürerdenkmal, an den Viktorien für die Walhalla und an dem Monument Friedrichs des Grossen. Durch die



Arbeit an diesem letzteren Werke erwarb er sich die eingehende Kenntniss des Pferdes, welche ihm später bei der Ausführung von zwei grossen Reiterstatuen von wesentlichem Nutzen wurde. Daneben führte er selbstständig Portraitstatuetten und Büsten aus, unter welchen die Reiterstatuette der Kaiserin von Russland besonderen Beifall fand, und theilte sich an mehreren Konkurrenzen. Aus einer ging er als Sieger hervor. Es handelte sich um acht Marmorgruppen für die Berliner Schlossbrücke, von denen man vier an Drake, Wichmann, Wredow und Emil Wolff in Auftrag gegeben hatte, während die anderen vier zum Gegenstande des Wettbewerbes unter den jüngeren Schülern Rauchs gemacht worden waren. Blaeser, der 1845 nach Italien gegangen war und sich dort ein Jahr aufgehalten, hatte in dieser Zeit die freudige Nachricht empfangen, dass ihm eine der Gruppen, »Minerva, den zum Jüngling erstarkten Mann zum Kampfe führend«, übertragen worden sei. Seine lange zurückgehaltene Schaffenskraft gelangte hier zu einem Meisterwerk. Unter dem Schutze des von der Göttin vorgehaltenen Schildes stürmt der junge Krieger mit erhobenem Schwert gegen den Feind. Keiner anderen der sieben Gruppen ist durch das Thema ein so grosses Maass dramatischer Bewegung gestattet, und doch kann sich keine mit der Blaeserschen hinsichtlich der echt plastischen Geschlossenheit des Gruppenaufbaus und des edlen, rhythmischen Schwungs der Umrisslinien messen. Während Blaeser noch an dieser 1855 vollendeten Gruppe arbeitete, erhielt er den Auftrag, für Magdeburg die Bronzestatue des Bürgermeisters Franke auszuführen. Er musste sich damit begnügen, sich in realistischer Treue an die Person zu halten und eine würdige, monumental gedachte Portraitstatue zu liefern. In denselben engen Grenzen musste sich Blaeser auch bei dem Terracottarelief für den Thorthurm der Dirschauer Brücke nach der Stadtseite, den Empfang des Königs durch eine Deputation der Baubehörde darstellend, und bei der Statue des Herzogs Albrecht von Brandenburg für die Nogatbrücke in Marienburg bewegen. Dass er jedoch auch Personen, welche durch ihre äussere Erscheinung der plastischen Kunst Schwierigkeiten bereiten, für diese zu gewinnen wusste, beweisen seine Bemühungen um Statuen Friedrich Wilhelms IV. Als er die kolossale Reiterstatue des Königs für die Kölner Seite der Rheinbrücke (1861 bis 1863) modellirte, hielt er sich an das Vorbild Schlüters. Für die kolossalen Raumdimensionen waren kühne Bewegungen und massige Verhältnisse nöthig, und dadurch gelang es ihm, trotz des minder dankbaren Vorwurfs in dem mit der Verfassungsurkunde in der Hand dahinreitenden Friedensfürsten ein würdiges Seitenstück zu der Reiterstatue seines Bruders, des Siegesfürsten, zu schaffen. Ein anderes Mal bildete Blaeser



Friedrich Wilhelm IV. im königlichen Ornat mit dem Szepter in der erhobenen Rechten für den Hof der Burg Hohenzollern, ein drittes Mal — und diese Statue nimmt unter seinen Portraitschöpfungen eine erste Stelle ein — im Ueberrock, die Mütze in der einen Hand, die andere auf den Stock gestützt, als lustwandelte er unter seinen Gartenanlagen bei Sanssouci. Das blumenbekränzte Postament ist mit vier runden Reliefs geschmückt, welche die Personifikationen der Poesie, Plastik, Bau- und Gartenkunst enthalten (1873 vor dem Orangeriehause in Sanssouci aufgestellt). Das andere Reiterstandbild, dessen Ausführung Blaeser beschrieben war, ist dasjenige Friedrich Wilhelms III. für Köln. Nach dem Ergebniss der Konkurrenz von 1862 sollte Blaeser nur die Statue, Schiivelbein die Figuren und die Reliefs am Fussgestell ausführen. Nach dem Tode Schiivelbeins wurde Blaeser das Ganze übertragen; aber er kam nur zur Ausführung des Modells der Reiterstatue und zu einigen Hilfsmodellen und Skizzen für die sechszehn Figuren und die Reliefs des Sockels, welche nach seinem Tode von Calandrelli und Schweinitz ausgeführt wurden. Der zweispitzige Generalshut mit dem Federbusch galt zur Zeit, als Blaeser seinen Entwurf gemacht, noch für unmöglich in der Plastik. Deshalb ist der König baarhaupt dargestellt, obwohl er im Herrscherornat zu Pferde sitzt. Die spätere Zeit hat sich über diese Fragen der plastischen Etikette hinweggesetzt. — Auch sonst hat Blaeser als Portraitbildner eine emsige Thätigkeit entfaltet. Er hat Büsten von Kaiser Wilhelm und dem Präsidenten Lincoln (letztere für Washington), von Alexander v. Humboldt und Hegel (letztere in Bronzeguss als Denkmal in Berlin aufgestellt), von den vier grossen italienischen Dichtern (in Charlottenhof bei Potsdam) und höchst lebensvolle Statuetten (Kronprinzessin, spätere Kaiserin Friedrich und Maler K. Fr. Lessing) ausgeführt. Aber bedeutsamer für die Entwicklungsgeschichte der Plastik als diese Schöpfungen und einige dekorative Arbeiten sind seine idealen und Genrefiguren, vornehmlich seine klassische Statue der »Gastfreundschaft«, eine jugendliche Frau am Altare des Hauses, welche mit der Rechten die Schale zum Willkommmentrunk erhebt (Marmorausführung in der Berliner Nationalgalerie), und die humoristischen Figuren das »Weihnachtskind« und der »Neujahrsgenius«.

Albert Wolff (geb. 1814 in Neu-Strelitz) kam 1831 nach nur geringer Vorbildung, aber mit dem festen Wunsche, Bildhauer zu werden, auf Empfehlung des Grossherzogs Georg von Mecklenburg-Strelitz in das Atelier Rauchs, welcher selbst einer so gewichtigen Empfehlung insoweit Widerstand entgensetzte, als er den Eintritt in sein Atelier von der Bedingung technischer Vorbildung abhängig machte. Nur der Umstand, dass



Rauch zu jener Zeit eine Reihe von Monaten von Berlin abwesend war, fügte es, dass der junge Wolff sich die geforderte Vorbildung in der Werkstatt des Meisters bei dessen Schülern aneignen konnte. Als Rauch zurückkehrte, fand er den jungen Mann soweit vorgeschritten, dass er ihn in seinem Atelier behielt, und schliesslich wurde Wolff einer seiner Lieblingsschüler, der nach einem zweijährigen Aufenthalte in Italien (1844 bis 1846) zu allen bedeutenden Arbeiten herangezogen wurde. Seine eigene künstlerische Produktion erprobte sich zuerst in Büsten und Idealfiguren, unter denen eine Statue der Gräfin Raczyńska als Hygiea für einen Brunnen in Posen bemerkenswerth ist. Sie veranlasste seinen Beschützer, ihm die Mittel zu der italienischen Reise zu gewähren, welche er nach den Weisungen Rauchs unternahm. In des Meisters Richtung bewegte sich auch seine bildnerische Thätigkeit, deren kennzeichnendes Merkmal eine eingehende Beschäftigung mit Pferden und anderen vierfüssigen Thieren ist. In einer wildbewegten Gruppe, einem berittenen Jäger in heroischer Nacktheit, der einem im Kampfe unterlegenen Löwen mit der erhobenen Lanze den Todesstoss zu geben sich anschickt (1849), gipfelt auch seine Kunst. Sie bildet, in Bronzeguss ausgeführt und auf der einen der beiden Treppenwangen vor dem Alten Museum aufgestellt, ein Seitenstück zu der mit einem Tiger kämpfenden Amazone von Kiss, die schon 1843 an ihren Bestimmungsort gelangt war. Rauch hatte anfangs selbst einen Löwenkämpfer bilden wollen, aber nach verschiedenen Skizzen diese Absicht aufgegeben und die Ausführung des Werkes seinem Schüler Wolff abgetreten, der dem Meister zwar in der Fähigkeit, lebhaft bewegte Gruppen zu komponiren, überlegen war, aber doch das feurige Ungestüm der Kissschen Schöpfung nicht zu überbieten vermochte. Die Hauptwerke Wolffs gehören dem Gebiete der monumentalen Plastik, der Portraitstatue wie der Idealfigur an. Jenem »Löwenkämpfer« zunächst steht die 1853 vollendete Marmorgruppe auf der Schlossbrücke zu Berlin, »Pallas führt den Jüngling in den Kampf.« Unter seinen an öffentlichen Orten aufgestellten Denkmälern sind die Reiterstatue des Königs Ernst August in Hannover (1861), die in Terracotta ausgeführte Statue Friedrich Wilhelms IV. für das Königsthor in Königsberg, die bronzene Reiterstatue Friedrich Wilhelms III. im Lustgarten zu Berlin (1871 enthüllt), deren hohes Piedestal an der vorderen Schmalseite die Muse der Geschichte, an der hinteren die Religion mit der Friedenspalme, an der rechten Längsseite die von Rhein und Memel umgebene Borussia, an der linken Wissenschaft, Kunst und Industrie zu einer Gruppe vereinigt, sämtlich Vollfiguren, zeigt, die Statuen der Grossherzöge Georg von Mecklenburg-Strelitz und Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin



in Neustrelitz und Ludwigslust, und die Bronzestatue Friedrichs des Grossen für die Hauptkadettenanstalt in Lichterfelde (1877) hervorzuheben. Es verdient bemerkt zu werden, dass Wolff im Gegensatz zu Rauch die beiden Reiter mit ihrer keineswegs plastischen, zur Uniform gehörigen Kopfbedeckung, mit der hohen Bärenfellmütze des Husaren, beziehungsweise mit dem zweispitzigen Generalshut mit Federbusch, darstellte. Ausserdem schuf er für die Schlosskirche in Neustrelitz kolossale Terracottastatuen der vier Evangelisten, die Personifikationen der vier Facultäten für die Universität in Königsberg, die allegorischen Reliefs am Nationaldenkmal im Invalidenpark zu Berlin, das Relief mit dem Einzuge der Truppen im Jahre 1871 an der Vorderseite des Sockels der Siegessäule in Berlin (1872) und eine Marmorgruppe »Dionysos mit Panther« (in der Nationalgalerie).

Der schon erwähnte August *Kiss* (1802—1865) war derjenige unter den Schülern Rauchs, welcher sich am meisten mit der Thierbildnerei beschäftigte. Er war bereits als Eisengiesser und als Form- und Stempelschneider für eine Gewehrfabrik thätig gewesen, ehe es ihm gelang, nach Berlin zu kommen, wo er seit 1822 die Akademie, seit 1825 das Atelier Rauchs und später dasjenige Tiecks besuchte. Er arbeitete bis 1839 in der Werkstatt Rauchs bis zur Vollendung jener mit dem Tiger kämpfenden Amazone, einer Gruppe von höchster Lebendigkeit der Darstellung, welche seinen Namen weit über die Grenzen Berlins bis ins Ausland trug. Seit 1830 war er Lehrer im Ciseliren und in der Anfertigung von Modellen für Metallguss am Gewerbeinstitut, und so ist denn auch die Mehrzahl seiner Monumentalwerke in Bronzeguss ausgeführt worden. Er hat sich noch mehrfach mit der Darstellung lebhaft bewegter Gruppen beschäftigt, so mit einem hl. Georg, der den Drachen tötet (1854, Bronzeguss im Hofe des kgl. Schlosses zu Berlin) und mit der Statuette einer stürzenden Amazone, aber jenen ersten genialen Wurf hat er nicht wieder erreicht. Seine öffentlichen Denkmäler und Statuen — die Reiterstatue Friedrichs des Grossen in Breslau, die Reiterstatue Friedrich Wilhelms III. in Königsberg, die desselben Königs zu Fuss in Potsdam, das Denkmal des Fürsten Leopold von Anhalt in Dessau, die Statue Beuths vor der Bauakademie in Berlin, die Statuen von Schwerin und Winterfeld auf dem Wilhelmsplatze daselbst, die Figuren des Garde du Corps und des Kürassiers mit je einem Pferd am Zügel in Charlottenburg — sind sorgsam durchgeführte Arbeiten, welche sich streng an die Stilgesetze der Rauchschen Schule halten. Daneben hat sich Kiss auch in der religiösen Plastik (Relief der Bergpredigt an der Nikolaikirche zu Potsdam und Gruppe von Glaube, Liebe und Hoffnung in der Nationalgalerie) versucht.



Der eigentliche Thierbildner innerhalb dieser älteren Generation der Berliner Bildhauer ist Wilhelm *Wolff* (1816—1887), welcher gleich Kiss anfangs Eisengiesser war und sich auch in seiner späteren Thätigkeit um die Förderung des Bronzegusses verdient gemacht hat. Als Lehrling der königlichen Eisengiesserei in Berlin besuchte er nebenbei das Gewerbeinstitut und bildete sich bei Ludwig Wichmann im Modelliren aus. Später wurde er mit einem Staatsstipendium nach Paris geschickt, wo er zwei Jahre lang in der Giesserei von Soyer die dortige Gussmethode kennen lernte, und von da ging er noch auf anderthalb Jahre zu Stiglmaier nach München. Mit diesen Erfahrungen gründete er in Berlin eine Giesserei, deren Erzeugnisse, zumeist nach eigenen Modellen angefertigte Thierfiguren und -gruppen, so grossen Beifall fanden, dass der Künstler dadurch ermuthigt wurde, den technischen Betrieb seinem Bruder zu überlassen und sich ganz der freien schöpferischen Thätigkeit zu widmen. Im Gegensatz zu der mehr idealisirenden Auffassung, welche die Rauchsche Schule auch den Thieren, wilden und zahmen, zu Theil werden liess, legte Wilhelm Wolff das Hauptgewicht auf treue Nachahmung der Natur und fleissigste Durchbildung aller Einzelheiten, mochte es sich um kleine Modelle für den Silberguss oder um grosse dekorative und monumentale Arbeiten für Zink- und Bronzeguss handeln. Die erste Gruppe, welche Wolff in weiteren Kreisen bekannt machte, war eine Bulldoggmutter mit ihren Jungen (1847), die durch Zink- und Bronzeguss sehr häufig reproduziert wurde. Nach diesem Erfolg dehnte der Künstler seine nachschaffende Thätigkeit auf alles Gethier aus, dessen Nachbildung seinen Auftraggebern als wünschenswerth erschien, und daneben schuf er noch eine Anzahl von dramatisch bewegten Gruppen, in welchen auch das Empfindungsleben der Thiere bisweilen zu ergreifendem Ausdruck gelangte. Für die Vorderseite der Postamente der Schlossbrückengruppe führte er die Reliefmedaillons mit Adlern aus, für den Park in Putbus kolossale Hirsche, für Sanssouci Gazellen, für den Hof des Jagdschlösschens Grunewald die Gruppe eines von den Hunden gefassten Ebers, und sein hervorragendstes Werk auf dem Gebiete der Thierplastik, die vom Speer eines Jägers getroffene, sterbende Löwin inmitten ihrer Jungen, über denen der Löwenvater mit stolz aufgerichtetem Haupte ein Rachegebrüll erhebt (1870 vollendet), hat einen bevorzugten Platz im Berliner Thiergarten gefunden. Von seinen übrigen Schöpfungen dieser Gattung sind noch eine Reihe Typen von Hunderassen, die Typen von Zuchtthieren für das preussische Ministerium der Landwirthschaft und die kolossale Gruppe zweier Bernhardiner Hunde, die einen im Schnee verschütteten Wanderer finden, hervorzuheben. Auch als Menschenbild-



ner hat sich Wolff in einer Erzbüste Herders für Mohrungen, einer Marmorbüste J. S. Bachs für die Singakademie in Berlin, der Erzstatue der Kurfürstin Luise Henriette in Oranienburg und dem Standbild Friedrichs des Grossen in Liegnitz bewährt.

Zu den bevorzugtesten Schülern Rauchs gehörte nächst Rietschel, Drake und Albert Wolff August *Wredow* (geb. 1804), welcher von 1823 bis 1826 in der Werkstatt des Meisters arbeitete und dann nach Rom ging, wo er durch eine Statue des Ganymed allgemeine Anerkennung fand, die später noch durch das Modell zu einer Statue des Paris (Marmorausführung im Orangeriegebäude zu Potsdam) gesteigert wurde. Rauch sagte von dieser Statue, dass Wredow in ihr das »durch Tassaert und Schadow begründete Prinzip der Naturwahrheit . . . nach primitiver griechischer Art« mit dem »idealen, dem eigentlichen Leben der Kunst« zu verbinden gewusst habe. Aber er fügte diesem Zeugniß schon damals (1837) hinzu, dass es Wredows Eigenthümlichkeit sei, »nur Weniges zu beginnen, aber das einmal Angefangene in möglichster Vollkommenheit zu beendigen, wodurch die Marmorausführung gerade das Feld ist, worin er sich mit Glück bewährt.« So liegen denn auch die Vorzüge der wenigen Arbeiten, die Wredow später vollendet hat, — der Schlossbrückengruppe »Nike, den gefallenen Helden zum Olymp emportragend«, einiger Apostelfiguren für die Katharinenkirche in Brandenburg und der Statue Schlüters für die Vorhalle des Berliner Museums — in der sorgfältigen Durchbildung der Einzelheiten. — Sein Altersgenosse Carl Heinrich *Möller* (1804—1882), welcher von 1827—40 in Rauchs Atelier arbeitete, hat sich im Gedächtniss der Nachwelt nur durch eine der Schlossbrückengruppen »Pallas, dem Kämpfer die Waffen reichend« und durch einige Genrefiguren und Gruppen (z. B. Knabe mit Hund in der Berliner Nationalgalerie) erhalten, und eine tiefere Wirksamkeit haben auch Hugo *Hagen* († 1871), der Schöpfer des Denkmals des Grafen Brandenburg und des Wrangelbrunnens in Berlin, und Julius *Troschel* (1813 bis 1863) nicht geübt. Letzterer, der sich ausschliesslich auf dem Gebiete der idealen und mythologischen Plastik bewegte, hat in einem kleinen Bacchus im Korbe (Marmorausführung im Mamorpalais bei Potsdam ein Werk von köstlicher Naivetät der Empfindung geschaffen, welches in der Rauchschen Schule fast vereinzelt dasteht.

Eine umfangreichere Thätigkeit hat Bernhard *Afinger* (1813—1882) entfaltet, welcher unter den Schülern Rauchs insofern eine bedeutsame Stellung einnimmt, als er auf dem Gebiete der religiösen Plastik über den Meister hinausgelangte. Den Grund zu dieser Fähigkeit hatte er durch das Studium mittelalterlicher Plastik in seiner Geburtsstadt Nürn-



berg gelegt, wo er, ursprünglich Klempner, in einer Silberplattirfabrik thätig war, als Rauch 1840 bei seiner Anwesenheit in Nürnberg auf ihn aufmerksam wurde und ihn einlud, nach Berlin in seine Werkstatt zu kommen. Durch Kopien Nürnberger Bildwerke hatte Afinger bereits eine gewisse Vorbildung erlangt, und nach sechsjähriger Thätigkeit bei Rauch war er soweit gediehen, dass er sich ein eigenes Atelier gründen konnte. Mit Hülfe der von seinem Meister erlernten, klassizirenden Formensprache suchte er die ihm eigene Gemüthstiefe und die Wahrheit und Kraft der Empfindung, welche er aus dem Studium der mittelalterlichen Kunst geschöpft hatte, zum Ausdruck zu bringen, fand aber in erster Zeit nur die Gelegenheit, sein Können in Portraitbüsten und Medaillons zu zeigen, welche jedoch durch die Feinheit der Charakteristik und die schlichte Wahrheit der Auffassung so grossen Beifall fanden, dass ihre Zahl im Laufe seines Lebens bis auf zweihundert stieg. Unter den Büsten befinden sich diejenige des Historikers Dahlmann, des Astronomen Encke, Franz Kuglers, des Grafen von Roon, Fritz Reuters (auf dem Grabmal des Dichters in Eisenach) und Ernst Moritz Arndts, welche Afinger im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. für die Universitätsbibliothek in Bonn anfertigte. Diese Vorarbeit war auch der Anlass, dass er sich an der Concurrenz um das in Bonn zu errichtende Arndt-Denkmal betheiligte, dessen Ausführung ihm 1862 übertragen wurde. In der auf dem Alten Zoll aufgestellten, auf den Rhein herabblickenden Bronzestatue schuf er eine Darstellung des Sängers, welche typisch geworden ist. Bonn besitzt auch eine Schöpfung religiösen Inhalts von seiner Hand in den Figuren Christi und der Evangelisten, welche den Schmuck eines monumentalen Brunnens auf dem Kirchhofe bilden. Ausser in einigen Sandsteinfiguren für Kirchen in Sagan, Neisse und Mohrin in der Neumark hat er seine Begabung für die religiöse Kunst besonders in einer Reihe von Idealfiguren trauernder oder tröstender Engel, von Grabesgenien und allegorischer Frauengestalten für Grabmäler bekundet, in welchen er den ihm eigenen Adel der Form mit einer ergreifenden, bisweilen erschütternden Tiefe schmerzvoller Empfindung verband. Sein Meisterwerk dieser Gattung ist eine ganz in Trauerschleier gehüllte Frauengestalt, welche, die Thür eines Grabgewölbes hinter sich schliessend, langsam die Stufen herabschreitet (1869, in Marmor auf dem Invalidenkirchhof in Berlin ausgeführt). Von den übrigen Schöpfungen Afingers, der auch vielfach auf dem Gebiete der dekorativen Plastik thätig gewesen ist, sind noch die vier Facultäten am Stiftungsdenkmal zum vierhundertjährigen Jubiläum der Universität Greifswald, die für den Bronzeguss ausgeführten Reliefportraits des Kaiser Wilhelm I., des Fürsten Bismarck und Alexander von



Humboldts und die Marmorstatuette der Schauspielerin Rachel zu nennen.

Ausschliesslich der religiösen Plastik hat sich ein zweiter der späteren Schüler Rauchs, der aus Münster gebürtige Wilhelm *Achtermann* (1799–1882), gewidmet. Bis zu seinem dreissigsten Jahre musste er dem Ackerbau obliegen, befriedigte aber daneben seinen bildnerischen Trieb in Holzschnitzereien, welche die Aufmerksamkeit des Oberpräsidenten von Vincke erregten, der ihn an Rauch empfahl. Anfangs Schüler der Akademie und Tiecks war er von 1833–39 in Rauchs Atelier thätig, fand aber in Berlin keine rechte Befriedigung, da seine Kunst vornehmlich von seinen religiösen Anschauungen geleitet wurde. Sein ganzes Sehnen war auf Rom gerichtet, wohin er zu Anfang der vierziger Jahre gelangte und wo er bis zu seinem Tode seinen Wohnsitz behielt. Hier schloss er sich den Nazarenern an, deren künstlerische Grundsätze er auf die Plastik übertrug. Er schuf für die Kirchen Westfalens zahlreiche Bildwerke, unter denen eine Pieta (mehrfach wiederholt) und eine Kreuzabnahme im Dom zu Münster die hervorragendsten sind. Die Bedeutung dieser wie seiner anderen Arbeiten, unter denen noch der Marmoraltar mit drei Reliefs aus dem Leben Christi (1873) im Dom zu Prag erwähnenswerth ist, liegt aber mehr in der sorgfältigen Detailbehandlung und der Marmortechnik als in der Ursprünglichkeit der Erfindung und der Wärme des religiösen Gefühls.

Einer der letzten Schüler Rauchs, Reinhold Begas, wurde der Begründer der naturalistischen Richtung, die wir später charakterisiren werden. Zuvörderst sind diejenigen Bildhauer der zweiten Generation nach Rauch zu nennen, in welcher sich die monumentale Richtung seiner Kunst, hauptsächlich durch die Vermittlung seiner Schüler Drake, Wolff und Blaeser, fortpflanzte und weiter entwickelte. Am schärfsten ausgeprägt findet sie sich bei Rudolf *Siemering* (geb. 1835 zu Königsberg i. Pr.), welcher seine erste Ausbildung auf der Kunstakademie seiner Vaterstadt erhielt und dann in Blaesers Atelier in Berlin eintrat. Hier fand Siemering bald Gelegenheit, sich ebensowohl auf dem Gebiete der dekorativen und Portraitplastik wie in freien Erfindungen zu bethätigen, welche nach den damals herrschenden Anschauungen noch ausschliesslich aus dem Kreise der antiken Mythe geschöpft wurden. In dieser ersten, etwa mit dem Jahre 1870 abschliessenden Periode seines Schaffens führte Siemering an monumentalen und dekorativen Werken einige Portraitmedaillons von Gelehrten für die Universität seiner Vaterstadt, eine sitzende Marmorfigur des Königs Wilhelm für die neue Börse in Berlin und eine Terracottastatue des Philosophen Leibniz für die Akademie der Wissenschaften



in Pest aus. Jedoch zog ihn damals seine innerste Neigung mehr zur Idealbildnerei, zu Darstellungen aus dem Gebiete der antiken Mythe und Symbolik. An die 1860 vollendete Statue einer anmuthigen Penelope knüpfte sich sein erster grösserer Erfolg, und auch in den nächsten Jahren gab er sein Bestes in mythologischen Gruppen und Reliefs, in welchen sich sinniger Ernst und maassvoller Humor mit einem streng ausgebildeten Stilgefühl zu gefälliger Harmonie verbinden. In diese Zeit fielen jene weltgeschichtlichen Ereignisse, welche Siemering und viele andere Künstler mit ihm auf jenes Gebiet des Schaffens führten, aus dem Rauch seine besten Kräfte geschöpft hatte, und die von neuem die bildenden Künstler in der Ueberzeugung bestärkten, dass die antike Kunst wohl eine Lehrerin von unvergänglicher Bedeutung ist, dass aber die nationalen Ideale unseres Volkes nicht durch eine, wenn auch noch so geistvolle und technisch bis zur höchsten Vollendung getriebene Wiederholung fremder Gottes-, Menschen- und Sittlichkeitsbegriffe verkörpert werden können. Die grosse Zeit fand in Siemering den rechten Mann. Als sich die Berliner Künstlerschaft im Frühsommer des Jahres 1871 zusammenthat, um den siegreich heimkehrenden Kriegern ihre Einzugsstrasse mit den köstlichsten Gaben der Kunst zu schmücken, fiel Siemering die Aufgabe zu, das kreisförmige Fussgestell einer thronenden, ihre wiedergewonnenen Kinder Elsass und Lothringen an das Herz schliessenden Germania mit einem Relieffries zu schmücken, dessen Figuren er mit kecker Hand aus dem Leben herausgriff, ohne sich durch klassische Schulerinnerungen beirren zu lassen. In echt epischem Stile, ohne Phrase und Pathos, aus der schlichten Empfindung des preussischen Volkes heraus, das seine Pflicht thut, weil ihm das Pflichtgefühl oberstes Gesetz ist, schilderte er in zahlreichen Figuren aus allen Schichten des Volkes, wie der Aufruf des Königs in Aller Herzen zündet, wie der Landmann den Pflug, der Schmied den Hammer und der Student sein Buch bei Seite legt, um zu den Waffen zu greifen und das Strafgericht an dem Friedensbrecher zu vollziehen. Obwohl diese im besten Sinne realistische Schöpfung, in welcher zugleich die Gesetze des Reliefstils meisterhaft beobachtet waren, allgemein als das edelste Erzeugniss jenes für einen vorübergehenden Zweck bestimmten Festschmuckes gepriesen wurde, ist es ihr, trotz vielfacher Bemühungen, nicht beschieden worden, im unvergänglichen Material erhalten zu bleiben. Nur eine Nachbildung in Thon dient als Schmuck für die innere Wand einer halbrunden Sitzbank, welche die erste, 1870 von dem 1. schlesischen Jägerbataillon Nr. 5 eroberte französische Kanone umgiebt, die in Görlitz, dem Garnisonsorte des Bataillons, aufgestellt worden ist. Seine Begabung für die monumentale Kunst hatte Siemering schon früher in



einem Entwurfe für das Schillerdenkmal in Berlin nachgewiesen, das zwar einen Preis erhielt, aber ebensowenig zur Ausführung gelangte wie der Entwurf für das Berliner Goethedenkmal, der ihm sogar einen ersten Preis einbrachte. Spätere Entscheidungen von Juries und Auftraggebern eröffneten ihm dagegen eine umfangreiche Thätigkeit in der Darstellung von Kriegshelden und kriegerischer Thaten. Zuerst wurde ihm die Ausführung des Denkmals Friedrichs II. in Marienburg übertragen, dessen die Gestalt des grossen Königs tragender Sockel von den Bronzefiguren der Hochmeister Hermann von Salza, Siegfried von Feuchtwangen, Winrich von Kniprode und Markgraf Albrecht von Brandenburg umgeben ist. Es sind markige, kraftvolle Heldengestalten, welche in ihrer geschichtlichen Erscheinung auf das schärfste charakterisirt sind und mit dieser lebensvollen Charakteristik das beste Erbtheil der Rauchschen Schule, monumentale Haltung, verbinden. Diese glückliche Verbindung blieb auch für Siemerings ferneres Schaffen maassgebend. In der Anordnung der Gewänder, in der individuellen Kennzeichnung alles Stofflichen waren Rauch und seine nächsten Schüler nicht über eine konventionelle Behandlung hinausgekommen. Innerhalb des allgemeinen monumentalen Rahmens hatte Siemering also noch einen weiten Spielraum für die Einzelausführung des Bildes, und nach dieser Richtung entfaltete er eine Thätigkeit, welche nicht nur manche von Rauch gesetzte Keime zur Blüthe gebracht und ihnen neue Lebenskraft eingeflösst, sondern auch in dem Kampfe mit der malerisch-naturalistischen Richtung die Grundsätze der Rauchschen Schule siegreich vertheidigt und ihre Herrschaft innerhalb des monumentalen Stils von neuem gekräftigt hat. Dann erweiterte er auch die Rauchsche Richtung durch das Streben nach grösserer Lebendigkeit, Mannigfaltigkeit und psychologischer Feinheit des Gesichtsausdrucks, wobei er aber stets auch in dem schlicht naturalistischen Abbilde des Lebens die Idealität suchte, welche über die gemeine Wirklichkeit erhebt. Dieses Ziel seines künstlerischen Strebens hat er am vollkommensten in dem Siegesdenkmal für Leipzig erreicht, welches ihn von 1875—88 beschäftigte. Der hohe quadratische Sockel, in dessen vorderer Nische der greise Begründer des deutschen Reichs mit lorbeerbekränztem, sonst unbedecktem Haupte im Kaiserornat thront, wird von einer unerschrocken das behelmte Haupt emporhebenden, mit Schwert und Schild bewehrten Germania gekrönt, einem Heldenweibe voll stolzer Kraft, in welchem sich der Typus der muthig vorwärtsstürmenden Walküre mit dem der schützenden Mutter glücklich vereinigt. An jeder der vier Ecken des Sockels stehen je zwei Vertreter des deutschen Heeres mit den sieggekrönten Fahnen, und vor ihnen halten auf weit aus den Ecken des Unterbaus



herausgeschobenen Fussgestellen vier Paladine des neuen Reichs, Kaiser Friedrich III., König Albert von Sachsen, Fürst Bismarck und Graf Moltke auf Rossen, deren Stellung und Bewegung so glücklich ersonnen und abgemessen sind, dass sie die Charakteristik ihrer Reiter ergänzen. Diese Reiterstatuen bezeichnen den Gipfel der historischen Portraitbildnerei unserer Zeit.

Während Siemering an diesem umfangreichen Werke, dessen Figuren sämmtlich in Bronze gegossen sind, arbeitete, entstanden noch eine Bronzestatue des Sieges, welcher durch einen römischen Krieger versinnlicht wird, der mit der Linken einen Lorbeerzweig emporhebt, für die Reichsbank in Berlin, das Bronzestandbild Albrecht Graefes in Berlin, welches in einer Nische steht, an die sich zu beiden Seiten Wände mit Reliefs aus farbig glasiertem Thon anschliessen, auf denen einerseits der Zug der zu dem grossen Augenarzte pilgernden Kranken, andererseits die nach glücklicher Heilung dankerfüllten Herzens von dannen Ziehenden dargestellt sind, wiederum zwei vollkommene Meisterschöpfungen des Flachreliefstils, dann das bronzene Lutherdenkmal für Eisleben mit drei figurenreichen Reliefs am Sockel, in deren Komposition und Planbehandlung der Künstler sich an den malerischen Stil der italienischen Frührenaissance gehalten hat, die Kolossalbüste für das Denkmal des Chirurgen Wilms in Berlin und das kolossale Reiterstandbild Washingtons für Philadelphia, dessen Fussgestell an den Ecken von Freigruppen umgeben und an den Seiten mit Reliefs realistischen Inhalts geschmückt ist, welche sich, nach der oben mitgetheilten Vorschrift Rauchs, wieder mehr an den altrömischen Reliefstil anschliessen. In dem Gesamtaufbau dieses Denkmals hat Siemering mit Glück den Versuch gemacht, die bildnerischen Vorzüge des Rauchschen Friedrichs-Denkmals mit der vielgerühmten architektonischen Abmessung und Gliederung des Fussgestells von Schlüters Standbild des grossen Kurfürsten zu verbinden. Im Jahre 1889 schuf er eine Kolossalstatue Kaiser Wilhelms I. für die Herrscherhalle des Zeughauses.

In einem mit der Ausführung so umfangreicher Aufgaben beschäftigten Atelier hat auch eine Anzahl jüngerer Künstler einen Theil ihrer Ausbildung erlangt, darunter Ludwig *Brunow* (geb. 1843), welcher u. a. das Denkmal Moltkes für dessen Geburtsstadt Parchim, das Reiterstandbild des Grossherzogs Friedrich Franz II. für Schwerin, die allegorischen Figuren des Tages und der Nacht für den Anhalter Bahnhof in Berlin und die Kolossalstatue Friedrich Wilhelms II. für die Herrscherhalle im Berliner Zeughause ausgeführt hat, Max *Wiese* (geb. 1846), der Schöpfer des Schinkeldenkmals in Neu-Ruppin, der sonst ein besonderes Geschick in lebhaft bewegten und elegant durchgeführten Brunnengruppen



und in Einzelfiguren und Gruppen für die Kleinplastik und die Edelschmiedekunst gezeigt hat, und Adolf *Hildebrand* (geb. 1847), welcher sich anfangs bei Kreling in Nürnberg und dann bei Zumbusch in München gebildet und mit letzterem 1867 nach Italien gegangen war. In Rom legte er den Grund zu seiner eigenartigen künstlerischen Richtung, welche an die italienischen Realisten des fünfzehnten Jahrhunderts anknüpfte und die sich auch nicht veränderte, als er 1869 nach Berlin kam und hier bis 1871, zum Theil bei Siemering, thätig war. In seinen Erstlingswerken, der Marmorstatue eines schlafenden Hirtenknaben, der Bronzestatuetten eines trinkenden Knaben und der Marmorbüste des Sprachforschers Th. Heyse, zeigte er, dass der strengste Anschluss an die Natur, die schlichte Wiedergabe des rein Formalen sein höchstes Bestreben war, und diese Ziele sind auch für seine späteren Schöpfungen maassgebend gewesen, auf welche die Arbeiten der florentinischen Bildhauer der Frührenaissance noch von stärkerem Einfluss wurden, nachdem er 1874 seinen Aufenthalt in Florenz genommen hatte. Hier entstanden ausser zahlreichen Bildnissen in Marmor, Terracotta und Bronze und kleinen Genrefiguren die Marmorstatue eines Adam (1878, im städtischen Museum zu Leipzig), die stehende Marmorfigur eines nackten jugendlichen Mannes (1884, in der Berliner Nationalgalerie), ein Sautreiber als Modell für eine Brunnengruppe, die Bronzestatue eines Merkur und die Marmorfigur eines am Boden hockenden Kugelspielers (1887). In allen diesen Werken ist ihm »die ruhige, durch keinen äusseren Einfluss aus ihrem normalen Gleichgewicht gebrachte Existenz das vornehmste Objekt seiner Kunst«, wobei das geistige Element freilich mehr als nöthig zurücktritt.«*) — Im Zusammenhang mit der Blaeserschen Schule ist auch Carl *Schuler* aus Nürnberg (1847—1886) zu erwähnen, welcher sich in seinen monumentalen Arbeiten (Denkmal des Prinzen Adalbert von Preussen in Wilhelmshaven, Bronzestatue des Königs Friedrich Wilhelm IV. für die Herrscherhalle des Berliner Zeughauses und Lutherdenkmal für Nordhausen), in seinen Portraitstatuen und Büsten an den schlichten Realismus der Rauchschen Schule, in seinen Darstellungen aus dem Bereich der Idealplastik an das Vorbild der Antike bei lebensvoller, individueller Auffassung hielt.

Von den Schülern Drakes sind Julius *Moser* (geb. 1832), Alexander *Calandrelli* (geb. 1834) und Karl *Keil* (1838—1889) die hervorragendsten. Ersterer war, bevor er zu Drake kam, im Atelier von A. Fischer thätig gewesen und mag von diesem seinem ersten Lehrer die Kunst rhythmischer

*) Vgl. des Verfassers ausführlichere Charakteristik Hildebrands in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ Bd. XX, S. 221—26.



scher Gruppenkomposition erlernt haben, welche er in einer Reihe von Schöpfungen für dekorative Zwecke und in verschiedenen mythologischen, allegorischen und idyllischen Gebilden idealer Richtung bewährte, deren kennzeichnendes Merkmal ein feiner Schönheitssinn und eine glückliche Begabung für anmuthsvolle Formenbildung sind. Die beiden anderen sind mehr nach der realistischen Seite begabt. Calandrelli, welcher ebenfalls im Atelier von Fischer gearbeitet hatte, begann mit Modellen für die Kleinplastik, und davon ist ihm eine Schärfe und eine gewisse Trockenheit der Charakteristik zu eigen geblieben, welche seinen Portraitschöpfungen und geschichtlichen Darstellungen vortheilhafter ist als seinen Idealgebilden. Abgesehen von seinen vortrefflichen Modellen für silberne Ehrengeschenke hat er denn auch sein Bestes in dem Relief an der Ostseite des Berliner Siegesdenkmals, welches auf der einen Seite den Auszug der Truppen, auf der anderen Seite die Erstürmung der Döppler Schanzen darstellt, in der Statue von Cornelius in der Vorhalle des alten Museums und in dem Reiterstandbild Friedrich Wilhelms IV. auf der Freitreppe der Nationalgalerie geleistet, dessen allegorische Sockelfiguren freilich nicht über das konventionelle Schema hinauskommen. Karl Keil war ein vortrefflicher Portraitbildner, welcher auch das Individuum zur Monumentalität zu steigern wusste, ohne die intimen Züge zu verflüchtigen. Diese Fähigkeit hat er in zahlreichen Portraitbüsten und Statuetten Kaiser Wilhelms I. und der Helden des deutsch-französischen Krieges, besonders aber in dem Relief für die Westseite des Siegesdenkmals in Berlin (Schlacht bei Sedan), in der Bronzestatue Kaiser Wilhelms I. an der Fassade des Berliner Rathhauses, in dem Kriegerdenkmal für Bremen und in dem Standbild Wrangels für Berlin bewährt.

Nicht minder bedeutungsvoll als Siemering für die lebensvolle Fortentwicklung der Berliner Plastik im Sinne Rauchs sind zwei Schüler von Albert Wolff geworden: Fritz *Schaper* und Erdmann *Encke*. Ersterer, 1841 in Alsleben an der Saale geboren, trat mit sechszehn Jahren zu einem Steinmetz in Halle in die Lehre, bei welchem er den Grund zu einer tüchtigen Meisselführung legte und durch die seinem Meister zu Theil gewordenen Aufträge mit der ornamentalen Formensprache der Berliner Architekten Schinkelscher Richtung bekannt wurde. *) Ihre Zeichnungen machten einen so tiefen Eindruck auf ihn, dass er 1859 nach Berlin zog und dort in das Atelier Wolffs eintrat, wo er durch Antheilnahme an den damals in der Ausführung begriffenen Schöpfungen seines

*) Eine eingehende Biographie des Künstlers hat G. Voss in der Monatsschrift „Nord und Süd“ Bd. 49 S. 313—329 veröffentlicht.



Lehrers sowie durch den gleichzeitigen Besuch der Akademie so schnell gefördert wurde, dass er bereits 1866 in der Gruppe eines Bacchus, der die verlassene Ariadne tröstet, die Summe seiner Studien zu ziehen wagte. Was er aus seiner Naturanlage der Rauchschen Schule zuführte, war eine lyrische, aber von sentimentalischen Auswüchsen freie Tiefe des Gefühls und ein Streben nach weicher Formenbildung, welche die Trägerin jener lyrisch gesteigerten, anakreontischen Stimmung ist. Die erste Aeusserung seines Kunsttriebes hat einen dauernden Einfluss auf sein späteres Schaffen geübt. Die Thätigkeit des realistischen Portraitbildners, der schon 1867 in der Konkurrenz um ein Uhlanddenkmal in Tübingen für seinen mit engstem Anschluss an die wirkliche Erscheinung des Professors und Dichters gehaltenen Entwurf den ersten Preis, aber nicht die Ausführung erhalten hatte, begleitet unablässig die Liebe zur Idealplastik lyrischer Gattung. Wie Rauch in solchen Schöpfungen eine Erholung von den prosaischen Vorschriften seiner Auftraggeber suchte, so bilden auch in Schapers Thätigkeit die freien Erfindungen der Phantasie einen anmuthigen Gegensatz zu seinen realistischen Portraitstatuen und Büsten. Da seine Entwicklung aber in eine Zeit fiel, wo sich die Nothwendigkeit realistischer Kunstauffassung bereits siegreich durchgekämpft hatte, blieb ihm der Zweifel erspart, welcher Rauch noch oft beunruhigte. Seine Schöpfungen der Idealplastik sind von dem Schönheitsgefühl des griechischen Alterthums aus der Zeit des Praxiteles und seiner Nachfolger durchströmt, aber in seinen modernen Portraitfiguren hält er sich mit der entschlossenen, nicht rückwärts blickenden Energie des modernen Realisten an das Vorbild der Wirklichkeit.

Zu einer harmonischen Einheit hat Schaper diese beiden Richtungen auch einmal verschmolzen, allerdings bei einer Aufgabe, deren Natur einer solchen Verschmelzung entgegenkam, bei dem Goethedenkmal in Berlin, welches, in Marmor ausgeführt, 1880 enthüllt wurde, nachdem zwei Konkurrenzen vorausgegangen waren, in deren letzter Schaper mit Siemering, Calandrelli und Donndorf wetteiferte. In der Gestalt des in der Vollkraft seiner Jahre dargestellten Dichters steigerte er die körperliche Erscheinung zu einem Ideale männlicher Schönheit, und das von Begeisterung leuchtende Antlitz machte er zum Spiegel jener geistigen Universalität, welche durch drei den cylindrischen Sockel umgebende Gruppen versinnlicht wird: die lyrische Poesie, eine anmuthige Jungfrau, welche mit der Rechten den neben ihr stehenden Amor umfasst, die Muse des Dramas, welche in ernstes Sinnen versunken vor sich hinblickt, während der sich an sie lehrende Knabe die Fackel senkt, und die Personifikation der Wissenschaft, welche in einem auf ihrem Schoosse aufgeschlagenen



Buche liest, wobei ihr der jugendliche Gefährte mit der erhobenen Fackel leuchtet. In diesen Gruppen deckt sich die Schönheit der von der edelsten Natur abgeleiteten Form so vollkommen mit Tiefe der Empfindung und der seelischen Erregung, dass hier das höchste Ziel erreicht zu sein scheint, zu welchem man mit Hülfe der von der Antike abgelernten Formensprache gelangen kann. Es ist jenes Ziel, welches auch Thorwaldsen vor Augen schwebte, das ihm aber nicht zu erreichen beschieden war. Bei der Bekleidung Goethes hielt sich Schaper an das geschichtliche Kostüm, an die Tracht aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, wozu auch der Mantel gehört, den der Künstler aber so geschickt drapirt hat, dass er nicht als Nothbehelf erscheint, obwohl er der Gestalt Fülle und Hintergrund zu geben bestimmt ist.

Dass Schaper in der realistischen Auffassung der äusseren Erscheinung nicht so weit ging, den Dichter auch bedeckten Hauptes darzustellen, wird man nach den oben erwähnten Grundsätzen Rauchs nur gerechtfertigt finden, und ebenso dass er auch die beiden kolossalen Erzfiguren des Fürsten Bismarck (1879) und des Grafen Moltke (1881) für Köln, zwei treue, aber zu machtvoller Monumentalität gesteigerte Abbilder der Wirklichkeit, ohne Helm oder Mütze darstellte, weil er die charakteristische Form des Kopfes als des Sitzes der geistigen Thätigkeit nicht geschmälert wissen wollte. Dass gleichwohl die geistige Bedeutung einer Persönlichkeit trotz des Helmes auf dem Kopfe zu vollem Ausdruck gelangen kann, hat u. a. Siemering dargethan. Schaper konnte freilich bei diesen Standbildern wie bei dem des Generals von Goeben für Coblenz (1883) für sich geltend machen, dass sich das unbedeckte Haupt sehr wohl mit der von ihm beliebten, mehr intimen Auffassung verträgt, gleichwie das Käppchen auf dem Haupte des Astronomen Gauss, dessen Statue, ebenfalls in engem Anschluss an die schlichte Natur des Dargestellten, Schaper für das in Braunschweig errichtete Denkmal modellirt hat. Unbedeckten Hauptes erscheinen auch die übrigen monumentalen Portraitfiguren Schapers, die freilich sämmtlich ihren Anspruch auf die Ehre des Denkmals durch die Waffen des Geistes erkämpft haben, so die Bronzefigur Lessings für Hamburg (1881), den Schaper sitzend in ungezwungener Haltung darstellte, um von vornherein jedem Vergleiche mit dem nicht zu übertreffenden Meisterwerke Rietschels aus dem Wege zu gehen, die Statue des Erfinders des Gussstahls Alfred Krupp für Essen (1889), die Lutherstatue für Erfurt (1889) und das Standbild Liebig's für Giessen.

Die Fähigkeit, die geistige Bedeutung eines Individuums bei strengem Festhalten am realistischen Portrait zu erschöpfendem Ausdruck zu



bringen, hat Schaper auch in zahlreichen Büsten bewährt, von denen die Richard Wagners, des Philosophen Zeller, der Historiker Curtius und von Sybel, Bismarcks und Moltkes die bedeutendsten sind. Dass diese umfangreiche Beschäftigung mit der Portraitplastik auch nach der Vollendung des Goethedenkmals sein Gefühl für ideale Schönheit nicht abgestumpft hat, beweisen seine Arbeiten für das Berliner Zeughaus, die kolossale Marmorfigur einer mit Lorbeerkrantz und Palme herabschwebenden Siegesgöttin, die Personifikation der Begeisterung und der Vaterlandstreue, und eine Marmorgruppe »Hebe und Amor tranken die Tauben der Venus«, in welcher letzteren die ursprüngliche Anmuth der Gruppen am Goethedenkmal freilich nur ein schwaches Echo findet. — Seit 1875 Lehrer an der Akademie der Künste hat Schaper zahlreichen Schülern seine lebenskräftige Weiterbildung der besten Ueberlieferungen der Rauchschen Schule vermittelt.

Erdmann *Encke* (geb. 1843) hat sich in gleicher Richtung bewegt, nur dass er die überlieferte Formensprache hinsichtlich der individuellen Charakteristik und der Wiedergabe weiblicher Anmuth vertieft und bereichert hat. Das zeigt sich nicht so sehr in seinen Jugendwerken, einem mit zwei Gallicern kämpfenden Germanen, der Gruppe »Odysseus und Penelope« und der Bronzestatue Jahns für den Turnplatz in der Hasenheide bei Berlin (1872), als in seinen später erstandenen Portrait- und Idealbüsten, in der durch energische Charakteristik und durch echt monumentale Haltung ausgezeichneten Bronzefigur des Kurfürsten Friedrichs I. von Brandenburg in einer Nische an der Vorderfront des Rathhauses zu Berlin und besonders in der Marmorstatue der Königin Luise (1880 enthüllt), welche ein Gegenstück zu der Drakeschen Statue Friedrich Wilhelms III. bildet und deshalb mit jener im Aufbau wie im bildnerischen Schmuck des cylindrischen Sockels übereinstimmt. Encke gab ein Bild der edlen Dulderin, der im innersten Lebensnerv getroffenen Königin und Mutter, welche in schmerzlicher Ergebenheit ihr Haupt unter die Fügung des unabwendlichen Geschicks neigt. Aber dieses Sinnbild gottergebenen Schmerzes ist durch alle Reize einer gewandten Technik geschmückt, welche neben dem seelischen Element auch das realistische der äusseren Erscheinung in der Gewandung, besonders in dem Schultern und Brust umgebenden Spitzenschleier zur Geltung bringt, und in dem den Sockel umgebenden Hochrelief kommt auch die Tröstung für alles Leid und der Triumph des Sieges zum Ausdruck: der Auszug der Männer in den Befreiungskrieg, die Sorge der Frauen um die Verwundeten, Kranken und Schwachen und der Jubel, der die heimkehrenden Sieger empfängt. In dieser Verbindung idealistischen Schwunges mit dem Streben nach



lebensvollster Naturwahrheit liegt eine andere Eigenthümlichkeit Enckes, welche auch seine späteren Schöpfungen, die kolossalen Bronzestatuen des grossen Kurfürsten und Friedrichs II. in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses, die Gruppe der ihren Sohn Joachim in der Religion unterrichtenden Kurfürstin Elisabeth (für die Berliner Nationalgalerie bestimmt) und das 1889 enthüllte Reformationsdenkmal für Spandau mit der Statue des Kurfürsten Joachims II. kennzeichnet. — Ein dritter Schüler Wolffs, Ernst *Herter* (geb. 1846), welcher unter der Leitung von Aug. Fischer und Blaeser gearbeitet hat, ist zu einer etwas herberen Formensprache gelangt, welche naturgemäss für seine männliche Figuren aus der griechischen Mythologie und Geschichte und der Allegorie (Bronzefigur eines ruhenden Alexander in der Berliner Nationalgalerie, ein sterbender Achilles) geeigneter ist als für weibliche, wie z. B. eine fast nackt auf üppigem Ruhebett liegende Aspasia. In dekorativen und monumentalen Arbeiten (Friedrich II. und Kaiser Wilhelm I. für das Landgerichtsgebäude in Potsdam, Kaiser Wilhelm I. für den Justizpalast in Berlin) zeigt er sich von dem Geiste der Rauchschen Schule beseelt, und neuerdings (1888) hat er auch in dem Entwurf zu einem Heinebrunnen für Düsseldorf, welcher von der Figur der Lorelei gekrönt und in seinem unteren Theile von drei Nixen umgeben ist, eine grössere Fülle der Anmuth und Weichheit der Formen erreicht. — Von grosser Vielseitigkeit ist ein vierter Schüler Wolffs, Otto *Lessing* (geb. 1846), der Sohn des Malers Karl Friedrich Lessing. Anfangs Schüler seines Vaters hatte er in der Malerei bereits eine solche Fertigkeit erlangt, dass sein erstes grösseres Gemälde »die Jäger« für die Galerie in Karlsruhe angekauft wurde, als die Bildhauerkunst, der er sich inzwischen in Karlsruhe bei Steinhäuser gewidmet hatte, das Uebergewicht über seine Neigung zur Malerei gewann. Er ging 1865 zu Albert Wolff nach Berlin, wo er bis 1868 blieb und wohin er auch, nach längerer Unterbrechung seiner Thätigkeit durch den Krieg, 1872 zurückkehrte. Hier war er eine Reihe von Jahren zumeist mit ornamentalen und figürlichen Arbeiten in Stuck und Stein für die Façaden und Innenräume der von Ende und Boeckmann, Kayser und v. Grossheim u. a. in Berlin und auswärts ausgeführten Bauten beschäftigt, wobei er einen grossen Reichthum der Erfindung, genialen Schwung der Phantasie und eine sichere Behandlung des Formalen offenbarte, lieferte aber auch zugleich Entwürfe und Modelle für kunstgewerbliche Arbeiten, Kartons für Sgraffitomalereien und Glasmosaiken u. dgl. m. Nachdem er sich mehrfach mit Glück in der Genreplastik (Gladiator, Mutter mit Kind) versucht, erhielt er 1887 in der Konkurrenz um ein in Berlin zu errichtendes Lessingdenkmal den ersten Preis und die Ausführung für einen



Entwurf, in welchem es ihm gelungen war, neben den Meisterschöpfungen von Rietschel und Schaper eine Portraitstatue des jugendlichen Lessing von nicht minder überzeugender Wahrheit und hoher Idealität der Auffassung zu schaffen.

Während die bis jetzt genannten Vertreter der jüngeren Bildhauergeneration in Berlin eine Stellung einnehmen, welche zwischen der Rauchschen Richtung und der modernen Forderung strenger Naturwahrheit zu vermitteln sucht, hat Reinhold *Begas* (geb. 1831) jene Forderung zum leitenden Grundsatz seiner Kunst erhoben und diesen Grundsatz so zur Herrschaft zu bringen gewusst, dass der grösste Theil derjenigen Bildhauer, welche in den siebenziger und achtziger Jahren ihre Ausbildung genossen haben, seinen Spuren gefolgt ist. Ihm war, wie sein eifrigster journalistischer Vorkämpfer Ludwig Pietsch treffend bemerkt*), »in der alten Berliner Bildhauerschule die Rolle des Hechts im Karpfenteich zugefallen«, und wenn ihm diese Aufgabe auch bis in sein reifes Mannesalter hinein sehr erschwert worden ist, so hat er sie seit dem Beginn der siebenziger Jahre um so energischer durchgeführt und auch die Genugthuung gehabt, dass ihm die Leitung eines der Meisterateliers an der Akademie übertragen wurde. Als Sohn des Malers Karl Begas hatte er selbst in seiner Lehrzeit keine Sturm- und Drangperiode durchlebt, sondern machte er von 1846—51 seine regelrechten Studien auf der Akademie und bildete sich während derselben zugleich praktisch aus, anfangs bei L. Wichmann, seit dem Spätherbst 1848 bei Rauch**). Im Beginn der fünfziger Jahre trat er zuerst in die Oeffentlichkeit mit einer Marmorgruppe »Hagar und Ismael«, in welcher sich nach dem Urtheile von Pietsch zwar der spätere Begas schon in der Knospe, daneben aber auch noch trotz gewissenhafter Naturstudien die an das Herkommen der Schule erinnernde Gebundenheit in Ausdruck und Formengebung zeigte. Das Modell einer zweiten Gruppe »Der schlafende Amor von Psyche mit der Lampe in der Hand belauscht« brachte ihm einen Auftrag zur Ausführung in Marmor ein und damit die Möglichkeit zu einer Reise nach Rom, wo er die Marmorausführung am besten bewerkstelligen zu können glaubte. Ueber seine dortige Thätigkeit liegt ein Zeugniß des Bildhauers Emil Wolff vor, welcher 1856 an Rauch schrieb: »In meiner Werkstatt wird

*) In der Zeitschrift »Nord und Süd« B. X. Heft 30, welche eine eingehende Charakteristik von R. Begas enthält, der in Folgendem manche Angaben entnommen sind.

**) Nach der Angabe von Pietsch (a. a. O. S. 403) wäre Begas in Rauchs Werkstatt nur für kurze Zeit eingetreten. Dass eine förmliche Aufnahme erfolgt ist, ergibt sich aus der von Eggers, Rauch IV. S. 380 mitgetheilten Tagebuchnotiz des Meisters aus dem November 1848.



auch eine Gruppe Amor und Psyche vom jungen Begas in einem schönen Marmor ebauchirt, eine Talent zeigende Arbeit eines jungen Künstlers, dem einige Jahre Aufenthalt in Rom sehr förderlich sein werden!«*) Wie man aus dieser kühlen Berichterstattung eines Bildhauers, der Thorwaldsen näher stand als der realistische Rauch, ersieht, hatte man damals noch nicht die Empfindung, dass sich in der Arbeit des jungen Begas eine revolutionäre That vorbereite, und es scheint auch, dass erst der Aufenthalt in Rom, wo Begas nicht mit engeren Kunstgenossen, sondern vorzugsweise mit Malern wie Feuerbach, Lenbach und Böcklin verkehrte, welche viel entschlossener mit jedweden Herkommen und vor Allem mit jeglichem Schul- und Akademiezwang gebrochen hatten, seinem Streben die Wege wies und namentlich seine Neigung für das Malerische, aber auch für das Willkürliche und Gesetzlose in der Plastik bestärkte und schärfte. Daneben machten sich noch andere Einflüsse geltend, insbesondere auf seine formale Ausbildung, welche in Rom alle Schranken der Rauchschen Schule zersprengte, weil dem von dem Studium der damals bekannten Antike hinreichend gesättigten jungen Manne sich eine neue Welt voll höher gesteigerten Lebens, die der Renaissance- und Barockkunst, offenbarte. Noch höher aber sind nach den Mittheilungen von Pietsch die Einwirkungen der Natur zu veranschlagen. »Das ihm hier (in Rom) vergönnte Studium der menschlichen Gestalt an einer bevorzugten Menschenrace, an lebendigen Modellen von ausgeprägter Charakteristik und Entschiedenheit und allseitig harmonischer Ausbildung der Formen einerseits, und von urwüchsiger, normaler, frei entwickelter, gesunder Schönheit, edlem Rhythmus der Bewegungen, natürlicher Anmuth, Hoheit, ungezierter Grazie und plastisch statuarischem Aplomb der Stellungen andererseits — das war es, was Rom und Italien ihm gewährte«. Die dort gewonnenen naturalistischen Kunstanschauungen und technischen Fertigkeiten brachte er in einer noch in Rom im Modell ausgeführten Gruppe »Pan, die verlassene Psyche tröstend« zum Ausdruck, mit welcher er 1858 in die Heimat zurückkehrte, wo sie noch auf der Kunstausstellung dieses Jahres erschien, als »ein anderes, neues fremdes Element in den geschlossenen Kreis der gewohnten, nicht nur Berliner Bildungen« eintretend. Diese später in Marmor ausgeführte Gruppe ist durch die Jubiläumsausstellung von 1886 weiteren Kreisen bekannt geworden. Die Zeit hat ihr nichts an der ursprünglichen Frische natürlichen Lebens genommen, und wie zahlreiche, geist- und schwungvollere Schöpfungen dem Künstler auch später gelungen sind, so ist er der Natur doch niemals

*) Eggers, Rauch IV. S. 380.



wieder näher gekommen als in diesem Erstlingswerk, dessen Unbefangenheit weder durch eine Neigung zu der Ueberfülle des Barockstils noch durch die tändelnde Behandlung der Rokokokunst beeinträchtigt wird. Nachdem er noch eine kolossale Gruppe »Borussia, Handel, Ackerbau und Industrie beschützend« als Bekrönung der Mittelfaçade des neuen Börsengebäudes in Berlin und eine Faunenfamilie geschaffen, in welchen seine Neigung zu der kühnen Formbehandlung des Barockstils schon deutlicher zum Durchbruch kam, folgte er 1861 einem Rufe an die Kunstschule in Weimar, wo es ihm zwar nicht gelang, eine erspriessliche Lehrthätigkeit zu entfalten, wo er aber zwei Konkurrenzentwürfe schuf, deren einer für seine Zukunft und seine künstlerische Richtung entscheidend wurde. In der Konkurrenz um das Denkmal Friedrich Wilhelms III. für Köln errang er den ersten Preis; aber die Jury konnte sich nicht zur Ausführung eines Entwurfes entschliessen, welcher von dem damals gültigen Denkmälertypus ganz und gar abwich. Freier urtheilte die Jury, welche über die Konkurrenzentwürfe für das Berliner Schillerdenkmal zu entscheiden hatte. Begas wurde zu einer zweiten engeren Konkurrenz mit Siemering aufgefordert und erhielt auf Grund derselben im Frühjahr 1863 den Auftrag zur Ausführung des Denkmals in Marmor. In der Komposition weicht das vollendete, 1871 enthüllte Werk insofern von dem üblichen Schema ab, als das Fussgestell als Brunnen behandelt und deshalb ausser von vier allegorischen Gestalten von Brunnenschalen mit wasserspeienden Löwenköpfen darüber umgeben ist, desto mehr aber in der Charakteristik des Dichters wie in der der vier Sockelfiguren, welche die lyrische Poesie, das Drama, die Geschichte und die Philosophie personifiziren. Der Sturm der Entrüstung, welcher sich 1871 gegen dieses herausfordernde Manifest des Naturalismus in dem damals fast noch gänzlich von dem Idealismus der Rauchschen Schule beherrschten Berlin erhob, ist jetzt einer ruhigen Beurtheilung gewichen. Aber selbst die grossen Erfolge, welche Begas seitdem auf dem Gebiete der Ideal- und Portraitplastik errungen, haben die schon damals gemachte Wahrnehmung nicht widerlegt, dass die von Begas in die Plastik von neuem eingeführte malerische Richtung den Anforderungen ernster und strenger Monumentalität nicht gewachsen ist. Wenn man das Schillerdenkmal auch als die Schöpfung eines noch in der Gährung begriffenen Talents auffassen und manche allzu naturalistische Regung, den übermässigen Schwulst in der Anordnung der meisten Gewänder und die nur auf malerische Gesamtwirkung abzielende, über die feineren Einzelheiten summarisch hinweggehende Durchführung dem noch nicht zu völliger Klarheit hindurchgedrungenen Künstler zu Gute halten wollte, so wird sich diese Ansicht



im Hinblick auf das fast zwanzig Jahre später vollendete Denkmal Alexander von Humboldts für Berlin nicht aufrecht erhalten lassen, welches durch die Behandlung der Gewandung, die nachlässige Haltung des Kopfes und Körpers und die geschmacklose Stellung der Beine eine ähnliche Kritik hervorgerufen und gerechtfertigt hat, wie sie dem Schillerdenkmal widerfahren ist. Freilich war das Humboldt-Denkmal nicht das Ergebniss freier Schaffenslust des Künstlers. Zu der Konkurrenz hatte er zwei Entwürfe von höchster Genialität und Originalität der Erfindung und von vollendeter Anmuth der Formen geliefert: zwei von den Büsten der beiden Brüder Alexander und Wilhelm gekrönte Postamente, welche von einer männlichen und einer weiblichen Idealgestalt mit Blumengewinden geschmückt werden. Aber diejenigen, welche über die Ausführung der Denkmäler zu entscheiden hatten, wollten nicht eine Abweichung von dem herkömmlichen Typus gestatten, und Begas sah sich gezwungen, als Seitenstück zu dem nach der alten Regel komponirten Sitzbilde Wilhelm von Humboldts von Paul Otto, welches von dem Preisgericht für die Ausführung bestimmt worden war, ein ähnlich konzipirtes des jüngeren Bruders zu schaffen. Das Gefühl für die Anforderungen des monumentalen Stils scheint Begas übrigens nur da zu fehlen, wo es sich um Portraitplastik handelt. In idealen Gestalten für monumentale und dekorative Zwecke (z. B. der Personifikation des Reichthums für die Reichsbank in Berlin, der Kolossalfigur der Borussia und den sitzenden Gestalten des Krieges und des Sieges im Lichthof des Zeughauses und einem grossen, mit zahlreichen Figuren geschmückten, durch phantasievolle Erfindung ausgezeichneten Brunnen für den Schlossplatz in Berlin) hat er seine Fähigkeit, im grossen Stile und auf grosse Wirkung hin zu komponiren, dargethan, freilich im Sinne der Barockkunst, die sich mit einem wuchtigen Totaleindruck begnügt, ohne auf eine feinere Charakteristik der Physiognomie einzugehen. In solchen Schöpfungen sowie in einigen mythologischen Gruppen von stark dramatischer Bewegung wie z. B. in seinen beiden Hauptwerken dieser Gattung, der Marmorgruppe »Merkur und Psyche« (1874—78), in der Berliner Nationalgalerie, und der Bronze-Gruppe »Raub der Sabinerin« (1876) erreicht er bisweilen eine Gewalt der Formensprache und einen Schwung der Erfindung, welche an Michelangelo erinnern. Doch geräth er bisweilen auch in die Manier, die hohle Gespreiztheit und die Formlosigkeit der Nachfolger Michelangelos, wofür eine Centaurengruppe (1881) und »der elektrische Funke«, ein Liebespaar in inniger Umarmung am Fusse eines Palmbaumes, dessen Krone die Trägerin der Glasglocken für das elektrische Licht ist, und eine Anzahl von Portraitbüsten Beispiele sind. Der Naturalismus des Künstlers zeigt sich am reinsten, ursprünglichsten und



von jedem Einflusse unabhängigsten, abgesehen von seinem »Pan mit der Psyche«, in der 1864 entstandenen Gruppe einer Venus, die den von einer Biene gestochenen Amor tröstet, in einer Badenden, welche das rechte Bein mit dem Badetuch trocknet (1865), einem Pan, der einen kleinen Knaben im Flötenspiel unterrichtet, und in der Marmorfigur einer dem Bade entsteigenden Susanna, welche sich mit dem hinter ihrem Rücken ausgespannten Tuche gegen fremde Augen erschreckt zu schützen sucht. In der Marmorausführung dieser Figur (1872) hat Begas mit höchster Anmuth der Körperformen und bezaubernder Schönheit des Entrüstung und Schreck widerspiegelnden Antlitzes eine Lebensfülle verbunden, welche er nur noch in einigen Portraitschöpfungen erreicht hat, für deren Charakteristik ihm vollkommene, bis zur Rücksichtslosigkeit gesteigerte Naturwahrheit der einzige leitende Gesichtspunkt war. Es sind vornehmlich die Bildnisse Bismarcks, Moltkes und des Malers Menzel (letzte beide in der Berliner Nationalgalerie), mit denen er sich den grossen italienischen Portraitbildnern des fünfzehnten und französischen Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts wie z. B. Houdon ebenbürtig an die Seite gestellt hat. Was Lenbach in der Malerei gelungen ist, hat Begas in der Plastik erreicht: kein anderer Bildhauer hat die Genialität von Bismarck und Moltke so lebensprühend, so faszinierend und überzeugend zum Ausdruck gebracht wie er. Auch in der Komposition seiner Portraits hält er sich an die oben genannten Vorbilder: bald giebt er Halbfiguren mit Armen und Händen, welche horizontal abgeschnitten auf die Sockel gesetzt oder mit diesen in malerische Verbindung gebracht sind, wie z. B. das Bildniss des Malers Menzel in der Berliner Nationalgalerie (1876) und dasjenige Kaiser Wilhelms II. in Garde-du-Corps-Uniform (1889), bald Köpfe mit Hals ohne Schultern, bald Köpfe auf drapirten und mit allegorischen Zierrathen ausgestatteten Hermensäulen (Moltke in der Nationalgalerie), dann wieder Büsten, welche sich der gewöhnlichen Anordnung nähern, aber in der Einzelausführung den stark individuellen Zug ihres Schöpfers nicht verleugnen.

Obwohl Reinhold Begas erst in reiferem Alter zur Uebernahme einer Lehrthätigkeit an der Akademie als Vorsteher eines Meisterateliers berufen wurde, hat er doch einen ausgedehnten Einfluss auf die Mehrzahl der in Berlin gebildeten oder in Berlin thätigen Bildhauer der jüngsten Generation geübt, und wenn auch nur wenige von ihnen seine Schüler gewesen sind, so sind sie doch fast alle Vertreter der von ihm eröffneten Richtung auf das Malerische. Wie bei allen radikalen Umwälzungen ist auch bei dieser der leitende Grundsatz des Bahnbrechers in's Maasslose übertrieben worden, und zu Anfang der achtziger Jahre, als die Nachahmer in Massen auftraten, hatte man wohl das Recht, von einer Verwilderung



der Plastik zu sprechen und zu schreiben. Allgemach hat sich aber das Ungestüm der Fanatiker des Naturalismus beruhigt, und aus dem Chaos sind, ihres Zieles wohl bewusst, künstlerische Individualitäten emporgetaucht, welche den malerischen Ueberschwang durch die unverrückbaren Grenzen der Natur gebändigt haben. Aus der Reihe der letzteren sind besonders Carl *Begas* (geb. 1845), ein Schüler seines Bruders Reinhold, Gustav *Eberlein* (geb. 1847), ein Zögling der Nürnberger Kunstschule, und Martin Paul *Otto* (geb. 1846), ein Schüler der Berliner Kunstakademie, hervorzuheben. Carl Begas hat sowohl in idealen Gruppen (die Geschwister in der Berliner Nationalgalerie) und Bildnissen (Kaiser-Wilhelm I. in der Gemäldegalerie zu Kassel) wie in dekorativen und monumentalen Arbeiten (Statue des Architekten Knobelsdorff in der Vorhalle des alten Museums zu Berlin) stets eine edle Mässigung gezeigt. Otto lernte erst während eines längeren Aufenthalts in Rom, wo u. a. eine wild bewegte, in Komposition und Detailbildung noch ziemlich wüste Gruppe, »Kentaur und Nymphe« (1874), Leda und Jupiter (1876), die sitzende Marmorfigur Wilhelm von Humboldts für Berlin und die polychrom behandelte Marmorstatue einer Vestalin (in der Nationalgalerie) seinem ungestümen Naturalismus die Zügel anlegen. Die in Rom erworbene Marmortechnik zeigte er von ihrer günstigsten Seite in der genannten Figur W. v. Humboldts, in der Statue des Kupferstechers Chodowiecki und in einer Anzahl von weiblichen Büsten. 1886 kehrte er nach Berlin zurück, wo ihm die Ausführung des Lutherdenkmals übertragen wurde. Eberleins Stärke liegt in anmuthig bewegter Komposition, in einem fein entwickelten Schönheitsgefühl und in der virtuoson Darstellung des nackten jugendlichen Frauen- und Knabenkörpers. Ein aus seinem Fusse einen Dorn ausziehender Knabe (in der Nationalgalerie), eine Victoria, welche die Büste Kaiser Wilhelms I. bekränzt, eine griechische Flötenbläserin, ein griechisches Mädchen, Tauben opfernd, eine Psyche und ein tanzender Bacchant vertreten diese Richtung seiner Kunst am glücklichsten. Doch hat er sich auch in dekorativen Schöpfungen (Statue Leonardo da Vincis für die technische Hochschule in Charlottenburg, einem 45 Meter langen Fries an der Façade des Kultusministeriums in Berlin, welcher in fünfzig Figuren den Wirkungskreis jener Behörde versinnlicht, einem Kolossalrelief mit einer Apotheose Kaiser Wilhelms I.) als Künstler von Geschmack in der Anordnung der Einzelheiten bewährt. Unter den Vertretern der malerischen Richtung ist Eberlein derjenige, welcher die Regungen der Seele in seinen Köpfen am zartesten und zugleich verständlichsten zum Ausdruck zu bringen weiss. Emil *Hundrieser*, der Schöpfer des Lutherdenkmals in Magdeburg und einer sitzenden Figur der Königin Luise für die Berliner Nationalgalerie, Carl Albert *Berg-*



meier, der vorzugsweise als Portraitbildner thätig ist, Richard Ohmann, welcher u. a. die Standbilder der Naturforscher L. v. Buch und Johannes Müller für das Hauptportal des Museums für Naturkunde geschaffen hat, Max Klein (geb. 1847), welcher sich gern in dramatisch bewegten Kolossalgruppen (Germane einen Löwen im Zirkus erwürgend, eine Szene aus der Sintfluth) bewegt Nicolaus Geiger, Carl Hilgers, der in der Schule Wittigs in Düsseldorf gebildete Schöpfer der Bronzestatue Friedrich Wilhelms I. im Lustgarten zu Potsdam und in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses, Joseph Kaffsack, der sowohl auf dem Gebiete der dekorativen Plastik wie als Portrait- und Genrebildner thätig ist, Bernhard Roemer, der sich in grossen und kleinen Portraitbüsten und -statuetten aus Marmor und Thon um die Einführung der Polychromie in die Plastik bemüht, Adolf Brütt, welcher durch die Gruppe eines alten Fischers mit einem vom Tode des Ertrinkens geretteten Mädchen 1887 einen grossen Erfolg erzielte, Walter Schott und Kuno von Uechtritz, ein Schüler des Wiener Tilgner, welcher in einigen Zierbrunnen ein glückliches Erfindungstalent und eine feinfühligste Formenbehandlung bekundet hat und als Portraitbildner ebenfalls für vollständige Polychromie oder zum mindesten für Tönung mit gebrochenen Farben wirkt, — das sind nächst den drei oben genannten die hervorragendsten der zur Zeit in Berlin thätigen Anhänger des malerisch-naturalistischen Stils. Eine vermittelnde Stellung zwischen ihnen und den strengen Formalisten der älteren Schule nehmen Heinz Hoffmeister, ein Schüler von Wittig in Düsseldorf, Max Unger, der Schöpfer der kolossalen Bronzestatue des Prinzen Friedrich Carl in Frankfurt a. O., und Robert Baerwald ein, welcher in einem Kaiser- und Kriegerdenkmal für die Stadt Posen seine Begabung für die monumentale Portrait- und die Idealplastik gleich glücklich bewährt hat. — Im Zusammenhang mit der Berliner Schule ist noch der an der Kunstakademie zu Königsberg als Lehrer thätige Friedrich Reusch (geb. 1843), ein Schüler von Albert Wolff, zu erwähnen, welcher, abgesehen von einem Kriegerdenkmal für seine Vaterstadt Siegen, zumeist Gruppen mythologischen und allegorischen Inhalts (Psyche den Cerberus besänftigend, Amor mit dem Helme des Mars, Triumph des Amor über Herkules, der Dämon des Dampfes, Fischer und Nixe, Kraft, Gerechtigkeit und Mässigung) geschaffen hat, in deren formaler Behandlung sich eine stetig wachsende Annäherung an einen gemässigten Naturalismus bemerklich machte.

5. Rietschel und die Dresdener Schule.

Als Ernst Rietschel Mitte November 1826 nach Berlin und in Rauchs Atelier kam, war dem zweiundzwanzigjährigen Jüngling die bild-