



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 feinfühlige 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-



nerische Technik noch völlig fremd. An der Dresdener Akademie, an welcher er drei Jahre lang studirt hatte, wurde kein Unterricht in der Bildhauerkunst ertheilt, und so vermochte er, ausser der Empfehlung des sächsischen Staatsministers von Einsiedel und des Archäologen Böttiger Rauch nichts weiter vorzulegen als eine Anzahl von Zeichnungen, unter denen sich jedoch einige Studien nach dem Nackten befanden, deren »wahre und eigenthümliche Zeichnung« Rauch derart gefiel, dass er ihn trotz Platzmangels in sein Atelier aufnahm. Am 15. Dezember 1804 in Pulsnitz als der Sohn eines armen Handschuhmachers geboren, durchlebte Rietschel in der Heimat eine an Entbehrungen und Mühsalen reiche Jugendzeit*), welche ihre Fortsetzung fand, als er, nachdem seine Kunstliebe unwiderstehlich zum Durchbruch gekommen, mit sechs Thalern in der Tasche als neunzehnjähriger Jüngling nach Dresden kam, wo er zwar freien Unterricht in der Akademie erhielt, aber seinen Unterhalt durch Erlangung von Preisen und sonstigen Wohlthaten fristen musste. Geistige Förderung empfing er erst in der letzten Zeit seiner Studien durch die Maler Naeke und Vogel, zwei Anhänger der nazarenischen Richtung. Unter ihrem Einfluss legte er den Grund zu der tiefen Religiosität, welche später ein Hauptzug seines Schaffens wurde und mit deren Hülfe er die Entwicklung der deutschen Plastik über Rauch hinausführte. Diese geistige Richtung, im Verein mit einem weichlichen, empfindsamen Gemüth, das bei ihm theils Stammeseigenthümlichkeit, theils Temperamentssache war, liess ihn auch in Berlin nicht recht heimisch werden, obwohl sein rastloser Fleiss ihn so rasch vorwärts brachte, dass Rauch schon nach einem halben Jahre seine Zufriedenheit mit dem jungen Manne an dessen Dresdener Beschützer melden konnte und Rietschel schliesslich sein Lieblingsschüler, dann als schnell der Schule entwachsener junger Meister sein vertrauter Freund wurde, dem er nicht nur die wärmsten Lobsprüche spendete, sondern auch ein ihm zuerst übertragenes Werk, das Denkmal des Königs Friedrich August in Dresden, zuwendete. Dieser Auftrag wurde der Wendepunkt im Leben Rietschels, welcher um diese Zeit in München thätig war, um die Modelle für Rauchs Max Josephs-Denkmal auszuführen. Im Jahre 1828 hatte er auch auf Grund eines Reliefs, welches den Abschied des Königs Ikarios von seiner Tochter Penelope und Odysseus darstellte, ein sächsisches Reisestipendium für Italien erhalten, konnte die italienische Reise aber wegen seiner Münchener Verpflichtungen erst im

*) Der Künstler hat darüber in seiner Selbstbiographie berichtet, welche Andreas Oppermann in seiner Biographie Rietschels (Leipzig 1863, 2. Aufl. 1872) herausgegeben hat. — Vgl. dazu F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. I. S. 80—123.



August 1830 antreten. Die nazarenischen Eindrücke seiner Jugend waren trotz der in Berlin empfangenen Einwirkung der Antike noch so mächtig in ihm, dass er in Italien mehr Gefallen an den malerischen und plastischen Schöpfungen der Frührenaissance als an denen der Reife, besonders an denen Michelangelos fand. Sein Aufenthalt in Italien war nur von kurzer Dauer, da er schon im Frühjahr 1831 das Modell zu dem Denkmal des sächsischen Königs in der Rauchschen Werkstatt in Berlin in Angriff nehmen sollte und überdies Unruhen in Italien ihn zu vorzeitiger Heimkehr nöthigten. Auch in Berlin sollte seines Bleibens nicht lange sein, da er während der Arbeit an dem Denkmal einen Ruf als Professor der Bildhauerkunst an die Akademie zu Dresden erhielt, wohin er 1832 übersiedelte und wo er bald so feste Wurzeln fasste, dass ihn ein verlockendes Anerbieten König Ludwigs I. trotz der Enge der sächsischen Verhältnisse nicht zu einer Veränderung seiner Stellung bewegen konnte. Der lebhaft, tief empfindende Sachse hatte doch so viel norddeutsches Blut in sich, dass er die Sachlage richtig durchschaute. Nach seiner Ablehnung schrieb er an Rauch: »Einen Gegenstand vollenden und mit all' den Kräften, die ich habe, dem näher bringen, was es als plastisches Kunstwerk werden soll — das ist mein Streben. Dort würde ich aber über Hals und Kopf eilen müssen und darüber versinken. Das fast dämonische Kunsttreiben des Königs hat mich manchmal nicht zu wahrer Freude daran kommen lassen.« Rietschel hätte einem solchen Ansturm von Seiten seines Auftraggebers um so weniger widerstehen können, als sein künstlerisches Naturel damals noch nicht zum Durchbruch gekommen war, sondern sich nur erst in tastenden und unselbstständigen Versuchen bewegte. Das Denkmal des Königs Friedrich August, bei dessen Gestaltung der Künstler freilich durch allerlei Einsprüche gehemmt wurde, ist nur eine befangene Nachahmung des Rauchschen Max-Josephs-Denkmals, und auch in den nächsten Schöpfungen Rietschels, den Reliefs für das Giebelfeld des Universitätsgebäudes (Augusteums) in Leipzig und für seine Aula, welche letzteren in zwölf Abtheilungen die Hauptmomente der Kulturgeschichte darstellen, zeigt sich noch ein unentschlossenes Schwanken zwischen romantischer Befangenheit und ursprünglicher Naivetät. Seine wirkliche Natur, welche in der Verbindung tiefer Empfindung und seelischer Erregung mit einer individuell und lebhaft bewegten, aber durch klassisches Ebenmaass beherrschten Formensprache ihren höchsten Ausdruck findet, kam erst in den Giebelgruppen für das neue Hoftheater in Dresden zum Durchbruch, deren nördliche die Tragödie mit dem zu ihr flüchtenden, von den Erinyen verfolgten, aber von Apollo und Athene geschützten Orestes darstellt, während in der südlichen die Macht der Musik durch



eine Reihe von Figuren veranschaulicht wird. Diese Gruppen sind gleich den für das Theater geschaffenen Statuen von Goethe und Schiller, Gluck und Mozart durch den Brand von 1869 zerstört worden, aber zum Theil noch in den Gipsmodellen erhalten, die in dem Rietschel-Museum im Palais des Grossen Gartens zu Dresden aufbewahrt werden, welches fast alle Schöpfungen des Künstlers in Modellen oder Abgüssen enthält. Nach diesem glücklichen Beginn richtete sich die Neigung Rietschels mehr und mehr auf die bildnerische Verkörperung des geistigen Elements in unserer Kultur und seiner Träger, worauf ihn auch der Umgang mit den geistig hervorragendsten Persönlichkeiten Dresdens hingeletet haben mag. Zu voller Reife und Sicherheit entfaltete sich dann seine Kunstanschauung durch eine 1843 nach den Niederlanden und Paris unternommene Reise, deren Bedeutung Pecht dahin zusammenfasst, dass Rietschel von da ab zu der klaren Ueberzeugung gelangte, »dass jede Kunst, die nicht die Anschauungen und Gefühlsweise ihres Volkes widerspiegle, in der Luft stehe.« Die Reihe seiner Meisterwerke, welche nach der Rückkehr von dieser Reise entstanden, eröffnete 1844 ein einundvierzig Fuss langes kolossales Hochrelief für das Giebelfeld des Berliner Opernhauses: die Muse der Musik in der Mitte, umgeben von der Personifikation des Tanzes und den Grazien auf der einen, dem Dichter, der tragischen und komischen Muse und den Vertreterinnen der Malerei und der Bildhauerkunst auf der andern Seite. Diesen Auftrag wie die Ausführung der marmornen Pietà, der über dem langausgestreckten Leichnam Christi trauernden Madonna in der Vorhalle der Friedenskirche bei Potsdam, verdankte Rietschel der Fürsprache seines Lehrers und Freundes Rauch, welcher die Pietà unumwunden »als das erste Skulpturwerk« bezeichnete. In der That hat die religiöse Skulptur des neunzehnten Jahrhunderts hier ihren Höhepunkt erreicht. Der tiefste und edelste Schmerz, der des Mutterherzens, ist zu einem erschütternden Ausdruck gebracht worden, ohne dass die Hoheit der verehrungswürdigen Gestalten und der Adel der Formen durch allzu naturalistische Haltung und Detailbehandlung beeinträchtigt worden sind. Zwischen beide Schöpfungen fällt das Standbild des Landwirths Thaer für Leipzig, das erste in der Reihe der öffentlichen Denkmäler, welche er Rittern des Geistes gesetzt hat. Schon in ihm spricht sich jene »glückliche Verbindung der grössten realistischen Wahrheit mit hoher rhythmischer Durchbildung« aus, welche dann in der Bronzestatue Lessings für Braunschweig (1848—53) zu höchster Vollkommenheit gesteigert wurde. Mit der feinen Belebung und Durchgeistigung des zu hoher, aber in den Grenzen der geschichtlichen Wahrheit gehaltener Idealität erhobenen Kopfes harmoniren die freie, ungezwungene, welt-



männische Haltung und die sorgfältige Behandlung der Tracht, welcher durch Rietschels Hände das Pedantische, Spiessbürgerliche und Unkünstlerische völlig genommen wurden. Diese Statue wie eine von Rietschel geschaffene Büste des Dichters sind klassische Verkörperungen des in der Blüthe seiner Manneskraft stehenden Lessing geworden. Mit nicht geringerer Genialität löste er die Kostümfrage bei der ebenfalls in Bronzeguss ausgeführten Goethe- und Schillergruppe für Weimar, deren Ausführung ihm nach der Rückkehr von einem Aufenthalt in Palermo (1851), den er wegen eines Brustleidens hatte nehmen müssen, übertragen wurde. Rauch hatte, wie wir oben gesehen haben, den Auftrag abgelehnt, weil er an der antiken Tracht festhielt. Rietschel überwand nicht nur diese Schwierigkeit, sondern auch die grössere, welche ihm durch das Nebeneinanderstellen der beiden Kolossalgestalten bereitet wurde, die durch das Motiv des gemeinsamen Kranzhaltens nur sehr äusserlich mit einander verbunden sind. Desto mehr sorgte Rietschel für eine künstlerische Verbindung durch den Zusammenfluss schön geschwungener Linien, durch die Eurhythmie der Bewegungen und Stellungen, wozu noch das fein abgewogene Widerspiel in der Charakteristik der Köpfe trat, dort die vornehme Ruhe, die geistige Ueberlegenheit des philosophisch angelegten Universalmenschen, hier die glühende, den höchsten Zielen zugewendete Begeisterung des gotterfüllten Sängers. Zu gleicher Zeit arbeitete Rietschel an einer Reihe von dekorativen Werken für die Semperschen Galeriegebäude, an Reliefs in Zwickeln und Friesen und an Statuen. Von letzteren entfielen auf ihn, da er sich mit Hähnel in die Aufgabe zu theilen hatte, Phidias, Perikles, Giotto, Holbein, Dürer und Goethe, und auch hier gelang es ihm, was für seine ganze geistige Richtung bezeichnend ist, in den Figuren von Dürer und Holbein wiederum klassische Typen zu schaffen, welche die geistige Bedeutung der Dargestellten im Charakter ihrer Zeit vollkommen erschöpfen. Es folgten eine Büste Rauchs, ein Meisterwerk von höchster technischer Vollendung, das Modell für die Brunonia auf dem Viergespann auf dem Schlosse zu Braunschweig (in Kupfer getrieben von Howaldt) und die Bronzestatue Carl Maria von Webers für Dresden, in welcher die Charakteristik des gleichsam höherer Eingebung lauschenden Tondichters auf das glücklichste gelungen ist, während die unumgängliche Nothwendigkeit, die von der Natur vernachlässigte Gestalt des Dichters mit einem Mantel umhüllen zu müssen, die plastische Wirkung etwas geschädigt hat.

Eine so fieberhafte Thätigkeit erschütterte die Lebenskraft des durch die Entbehrungen seiner Jugend brustkrank gewordenen Künstlers vollends. Gleichwohl war sein feuriger Geist noch stark genug, dass er wenigstens



die letzte grosse Aufgabe, die ihm zu Theil wurde, das Lutherdenkmal in Worms, für eine würdige Lösung vorbereiten konnte. Er selbst führte noch das Modell der Kolossalstatue Luthers aus, welches den Mittelpunkt der Anlage bildet, und dasjenige Wiclops, einer der vier sitzenden Figuren, welche das Postament der Hauptfigur umgeben, und wieder brachte er das unerschütterliche Gottvertrauen des kühn gen Himmel blickenden Mannes, welcher mit energischer Bewegung die rechte Hand auf die in seiner Linken ruhende Bibel legt, zu einem Ausdruck von typischer Vollendung. Als Rietschel am 18. Februar 1861 starb, den letzten Blick auf die Lutherstatue gerichtet, hinterliess er eine Schule, deren Glieder nicht nur zur Ausführung der noch übrigen zehn Statuen und des sonstigen bildnerischen Schmucks für das Lutherdenkmal befähigt waren, sondern die auch dafür sorgte, dass die Dresdener Bildhauerschule nach dem Tode ihres Begründers in seinem Geiste weiter thätig blieb.

In der Charakteristik Rietschels haben wir nur seiner grossen Monumentalschöpfungen gedacht. Doch besass er auch ein fein entwickeltes Gefühl für das Anmuthige, Idyllische und selbst für das Humoristische, was er in einer Anzahl höchst reizvoller Reliefkompositionen (z. B. den vier Jahreszeiten, dem Christengel, den auf Pantheren reitenden Amoretten) bekundet hat, und gerade diese Richtung seiner Kunst wurde durch seine Schüler mit besonderem Eifer und mit glücklichstem Erfolg weiter ausgebildet. — Die Schüler Rietschels, welche das Lutherdenkmal vollendeten, waren Gustav *Kietz* (geb. 1826 zu Leipzig), Johannes *Schilling* (geb. 1828 zu Mittweida) und Adolf *Donndorf* (geb. 1835 zu Weimar). Ersterer war schon Rietschels Gehülfe bei der Ausführung der Modelle zu den Lessing-, Goethe- und Schillerdenkmälern und zur Braunschweiger Quadriga gewesen. Auf ihn fielen nach dem Tode des Meisters die sitzende Figur von Huss, die Statue Philipps von Hessen und die Stadt Augsburg. In seinen ersten selbstständigen Werken, der Bronzestatue des Nationalökonomen List für Reutlingen und dem Uhland-Denkmal für Tübingen, schritt er mit Glück auf den von Rietschel eröffneten Bahnen vorwärts, und auch in seinen späteren Schöpfungen (einem Faust und Mephistopheles für das neue Hoftheater in Dresden, einer Madonna und zahlreichen Büsten) legte er den Schwerpunkt auf den Ausdruck der Empfindung und des Gemüthslebens. — Donndorf, welcher 1853 in das Atelier Rietschels getreten war, hatte durch seine Thätigkeit ein so grosses Vertrauen auf seine Begabung erweckt, dass ihm die Ausführung der zwei noch übrigen sitzenden Figuren am Hauptpostament, Savonarola und Petrus Waldus, die Statuen Friedrichs des Weisen, Reuchlins und der Stadt Magdeburg übertragen worden.



Seine eigenen Schöpfungen zeigen ein überwiegend realistisches, auf schlichte portraitmässige Darstellung gerichtetes Gepräge, was eine feine geistige Belebung der Köpfe seiner Figuren — es sind zumeist Dichter und Künstler — nicht ausschliesst. Seine Hauptwerke sind eine Reiterstatue des Grossherzogs Karl August in Weimar (1875), ein Grabdenkmal für Freiligrath in Cannstatt (1878), eine Bronzestatue von Cornelius in Düsseldorf (1879), ein Grabdenkmal für Robert Schumann in Bonn (1880), eine Bronzestatue Johann Sebastian Bachs in Eisenach und das Goethedenkmal in Karlsbad. Seine besondere Begabung für charaktervolle Darstellung solcher Helden des Geistes hatte er schon früher in einer sehr lebendigen Statuette Goethes dargethan, noch mehr aber in neuerer Zeit durch mehrere die geistige Bedeutung des gewaltigen Mannes mit vollendeter Wahrheit widerspiegelnde Marmorbüsten des Fürsten Bismarck, von denen sich zwei in Göttingen (im Rathhause und in der Aula der Universität) befinden. Im Jahre 1877 wurde Donndorf als Professor der Bildhauerkunst an die Kunstschule in Stuttgart berufen. — Die lyrische Richtung der Rietschelschen Kunst hat Johannes *Schilling* am glücklichsten und vielseitigsten weitergebildet, ohne die Forderung des monumentalen Stils, wo er nothwendig war, darüber aus den Augen zu verlieren.^{*)} Er war nach dreijährigem Studium auf der Akademie zu Dresden 1845 in das Atelier Rietschels getreten, bei welchem er fünf Jahre arbeitete. Nebenher übte auch Hähnel, der später für sein Fortkommen wesentlich sorgte, Einfluss auf ihn aus. Noch vor seinem Austritt aus Rietschels Atelier schuf er eine Gruppe »Amor, welcher Psyche die Leyer stimmt«, das erste jener durch Anmuth der Formengebung und des Linienflusses wie durch Zartheit der Empfindung gleich ausgezeichneten Werke, in welchen nachmals seine künstlerische Thätigkeit ihre eigenartige Physiognomie und ihren Schwerpunkt fand. Nachdem er einen vergeblichen Versuch gemacht, bei Rauch in Berlin Arbeit zu erhalten, dort aber einige Monate in Drakes Atelier thätig gewesen, folgte er 1853 einer Einladung Hähnels, welcher ihn an seinen Arbeiten für das neue Dresdener Galeriegebäude betheiligte. Selbstständig schuf er während dieser Zeit einen Kinderfries für das westliche Portal des Gebäudes und zwei Reliefmedaillons »Jupiter und Ganymed« und »Venus«, welche ihm ein Reisestipendium für Italien einbrachten, wo er sich von 1854—56 aufhielt und vier Reliefs mit tanzenden Centauren, die von Eroten geneckt werden, und die Figur eines sterbenden Achilles ausführte. 1856 gründete

^{*)} Vgl. die ausführliche Charakteristik des Künstlers bei Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts IV. S. 271—305.



er in Dresden ein Atelier, aus welchem in den folgenden Jahren die Friese für das Vestibül des Galeriegebäudes, die niederländische und die deutsche Kunstentwicklung darstellend, eine Büste Jahns für dessen Grab in Freiburg a. d. Unstrut, die Bronzestatue des Oberbürgermeisters Demiani für Görlitz und mehrere dekorative Arbeiten hervorgingen. Die in Italien empfungenen Eindrücke gewannen aber erst Gestalt, als Schilling 1862 mit der Ausführung von vier die Tageszeiten versinnlichenden Gruppen begann, welche zu beiden Seiten der zur Brühlschen Terrasse emporführenden Freitreppe aufgestellt werden sollten. Den Auftrag zu diesem Werke, welches seine künstlerische Stellung begründete, hatte er in Folge einer siegreich bestandenen Konkurrenz erhalten. In der 1863 vollendeten Gruppe der »Nacht«, welche wie die drei anderen aus einer Haupt- und zwei Nebenfiguren besteht, sind die Erinnerungen an die römischen Studien, an Michelangelo und Raffael, noch am stärksten lebendig. In dem zunächst ausgeführten »Abende« treten sie bereits hinter der sich immer kräftiger entwickelnden Begabung Schillings für die edle Harmonie des Linienflusses im Gruppenaufbau zurück, bis in der 1867 vollendeten Gruppe des »Morgens«, einer von zwei jüngeren Schwestern umgebenen, zu edelster Blüthe entfalteten Mädchengestalt, die inzwischen gewonnene Eigenart seiner Formenbildung zu durchaus selbstständigem Ausdruck gelangte. Um diese Zeit vollendete er auch die Figur der Stadt Speyer, die er nach Rietschels Skizze für das Lutherdenkmal in Worms modelliert hatte, und 1868 fand der Cyklus der Tageszeiten mit dem »Tage« seinen Abschluss. Die Anmuth der Formen, welche einen Hauptreiz der vier Gruppen ausmacht, ist bei der Ausführung in Sandstein nicht zur Geltung gelangt, und die vor einigen Jahren erfolgte Vergoldung der Gruppen hat nur dazu gedient, die edle majestätische Ruhe dieser Gebilde in das Gegentheil zu verkehren. Nach Vollendung dieser Arbeiten wurde Schilling zum Professor der Bildhauerkunst und Vorsteher eines Ateliers an die Akademie berufen und begann nunmehr eine von Jahr zu Jahr wachsende Lehrthätigkeit, welche durch eine Reihe von monumentalen Aufträgen für seine Schüler auch von grosser praktischer Bedeutung wurde. In rascher Reihenfolge wurde ihm — durchweg auf Grund von zum Theil mehrmaligen Konkurrenzen — die Ausführung des Denkmals für den Erzherzog Maximilian (Kaiser von Mexiko) in Triest (1875 enthüllt), des Schillerdenkmals für Wien (1876 enthüllt), des Rietscheldenkmals für die Brühlsche Terrasse in Dresden (1876 enthüllt), des Kriegerdenkmals für Hamburg (1877 enthüllt) und des Nationaldenkmals auf dem Niederwald (am 28. Sept. 1883 durch Kaiser Wilhelm I. eingeweiht) übertragen.



Diese Werke gaben ihm Gelegenheit, seine Begabung nach allen Richtungen hin zu erproben. Am engsten begrenzt ist sie, wo es sich wie z. B. bei dem Hamburger Kriegerdenkmal um die Darstellung einer dramatisch bewegten Gruppe oder wie bei dem grossen die »Wacht am Rhein« durch das deutsche Heer und seine Führer versinnlichenden Hochrelief an der Vorderseite des Sockels des Niederwalddenkmals um die klare Anordnung grosser Massen handelt. Unter dieser Schwäche leidet auch das ebenfalls 1883 enthüllte Reformationsdenkmal in Leipzig, welches Luther sitzend, die Bibel auf dem Schoosse, und neben ihm Melanchthon stehend in einer nicht glücklich verbundenen, auch für ein Monumentalwerk zu genremässig aufgefassten Gruppe auf hohem Sockel zeigt, wie denn überhaupt Schillings Stärke nicht in der realistischen Portraitdarstellung ganzer Figuren liegt. Das ist auch der Hauptmangel des Wiener Schillerdenkmals. Die grossen Vorzüge seiner Kunst, Schönheit der Formen, vollendete Anmuth in der Komposition gemessener, feierlicher Bewegungen und edle Harmonie des Linienflusses, offenbarten sich dagegen in gesteigertem Maasse an den freien Figuren des Niederwalddenkmals, zumeist an der Kolossalgestalt der Germania selbst, deren Bewegungsmotiv, das Emporheben des rechten Arms mit dem Siegespreis, der Kaiserkrone, in der Hand wesentlich dazu beigetragen hat, die Figur volksthümlich und allgemein verständlich zu machen, dann aber auch in den zu beiden Seiten des Unterbaus stehenden, geflügelten Jünglingsgestalten des Krieges und des Friedens und in der unterhalb des Reliefs befindlichen Gruppe des Rheins, welcher sein Wächterhorn der Jungfrau Mosel übergiebt. Trotz seiner kolossalen Maasse kommt die Monumentalität des Denkmals wegen seiner Aufstellung auf einer Bergeshöhe freilich nicht für die Ansicht vom Rheine zur Geltung, sondern erst, wenn man sich in unmittelbarer Nähe des Denkmalplatzes befindet. Von den übrigen Werken Schillings sind noch die von Panthern gezogene Quadriga mit Bacchus und Ariadne als Bekrönung des Hauptportals am Dresdener Hoftheater, eine Marmorstatue des Phidias im städtischen Museum zu Leipzig, die Gruppe »Apollo unter den Hirten« im Giebelfelde des neuen Konzerthauses daselbst und das Reiterdenkmal des Königs Johann für Dresden (1889 enthüllt) hervorzuheben.

Aus der Schule Schillings*) sind u. a. Heinrich Möller (geb. 1835 zu Altona), welcher sich besonders durch mythologische Gruppen und Einzelfiguren (Satyr, einen Faun die Becken schlagen lehrend, und Panin

*) Vgl. zu diesem Abschnitt den Aufsatz von C. Clauss »Die Dresdener Bildhauerschule« in der Zeitschrift für bildende Kunst 1872 S. 189—195, 225—233.



mit einem Satyrknaben, der die Muscheltrompete bläst, Amor auf dem Anstand, Pan als Erfinder der Schalmei, Aesop seine Fabeln erzählend) bekannt gemacht hat, Adolf *Breymann* (1839—1878), der begabte Schöpfer des Brunnenstandbildes Heinrichs des Löwen und des Siegesdenkmals in Braunschweig, Robert *Diez* (geb. 1844), welcher in der Figur eines mittelalterlichen Scholaren, der eilenden Laufes mit einer gestohlenen Gans unter dem Arm eine zweite am Flügel erwischt (als Brunnenfigur für den Ferdinandsplatz in Dresden ausgeführt), ein Meisterstück realistischer Genreplastik von höchster Lebendigkeit geschaffen hat, Karl *Schlüter* (1846—1884), ein mit feinstem Formengefühl und der Fähigkeit seelenvollen Ausdrucks begabter Künstler, dessen Hauptwerke Idealfiguren (ein auf einem antiken Säulenkapitäl ruhender römischer Hirtenknabe in der Berliner Nationalgalerie) und weibliche Portraitbüsten sind, Robert *Toberentz* (geb. 1849), gegenwärtig Vorsteher eines Ateliers für Bildhauerkunst am schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau, wo er u. a. einen monumentalen Brunnen für Görlitz geschaffen hat, und Robert *Henze* (geb. 1827 zu Dresden) hervorgegangen. Letzterer hat freilich den grössten Theil seiner Ausbildung bei Ernst Julius *Hähnel* erlangt, welcher sich noch bei Rietschels Lebzeiten eine bedeutende Stellung erlang und nach jenes Tode die Führung in der Dresdener Bildhauerschule übernahm.*) Am 9. Mai 1811 in Dresden geboren, offenbarte Hähnel seine künstlerische Begabung, zunächst für die Malerei, schon so frühzeitig, dass sein wohlhabender Vater ihm keine Hindernisse in der Wahl eines künstlerischen Berufes bereite, freilich des nach den Anschauungen der damaligen Zeit ergiebigsten, der Architektur. Er begann seine Studien auf der Bauschule in Dresden, wo er einen fünfjährigen Cursus durchmachte, und ging dann nach München zu Gärtner. Hier wurde er mit Schwanthaler und dem dort vorübergehend anwesenden Rietschel bekannt, und diese Begegnung erweckte die schon lange in ihm schlummernde Neigung zur Bildhauerkunst. Als er im Herbst 1831 nach Florenz ging, wirkten die Schöpfungen Michelangelos so mächtig auf ihn ein, dass er seine ersten Vorbereitungen für die Bildhauerkunst an der dortigen Akademie machte. Hier wie in Rom, wo er im Herbst des folgenden Jahres eintraf und zwei Jahre blieb, kam er nicht zu erheblicher schöpferischer Thätigkeit, sondern widmete sich vorzugsweise dem Studium der Antike und der Renaissancekunst, wobei er sich fast ausschliesslich auf sein Formengedächtniss verliess. Dazu kam noch der Umgang mit Thor-

*) Vgl. F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts IV. S. 241—271. — Die Hauptwerke des Künstlers sind in 150 Lichtdrucknachbildungen 1882 und 1887 in Dresden erschienen.



waldsen, Cornelius, J. A. Koch, J. M. Wagner und Semper, und aus diesen Elementen erwuchs allmählig die geistige und formale Grundlage seiner Kunst, welche sich als eine harmonische Verschmelzung antiker Formenschönheit und Lebensfülle mit dem heroischen Pathos der italienischen Renaissance kennzeichnet. Die letzte Reife erhielt seine künstlerische Richtung durch Genelli, welchen er 1835 in München kennen lernte, wohin er nach kurzem Aufenthalt in Dresden übersiedelt war, weil er in seiner Vaterstadt trotz seiner Beziehungen zu Rietschel und Semper keine Beschäftigung finden konnte. Was er durch Umgang und Studium gewonnen hatte, und was ihm sein bewegliches, von kräftiger Lebenslust beherrschtes Temperament zur Beherrschung, Durchdringung und Aneignung des Gewonnenen half, das vermochte er erst zu zeigen, als ihn Semper im November 1838 nach Dresden berief, wo er an der plastischen Ausschmückung des Hoftheaters Theil nehmen sollte. Nach Pechts Mittheilungen ist Semper dazu veranlasst worden, weil letzterem »der genial übermüthige Hähnel von jeher viel sympathischer war als der fromme Rietschel«, und dieser wäre allerdings nicht fähig gewesen, den Bacchuszug für die Attika an der Rückseite des 1869 abgebrannten Hoftheaters zu komponiren, in welchem Hähnel seine lange zurückgehaltene Schaffenslust und -kraft mit voller Energie und einem für die damalige Zeit äusserst kühnen Humor emporquellen liess. Dieses Werk, welches die künstlerische Stellung Hähnels begründete, ist nur noch in Gypsabgüssen vorhanden. Wohl aber sind seine für das erste Hoftheater ausgeführten Statuen des Sophokles und Aristophanes, Shakespeares und Molières aus dem Brand gerettet und an der Vorderseite des neuen Hauses wieder aufgestellt worden. In der Charakteristik dieser Figuren zeigte sich bereits Hähnels Begabung für das glückliche Erfassen der geistigen Grundzüge eines Individuums; sie steigerte sich aber noch in den zehn Jahre später ausgeführten Portraitstatuen für die Façade des neuen Galeriegebäudes. Es sind Alexander der Grosse, Lysippos, Dante, Michelangelo, Raffael und Cornelius, deren jede so aufgefasst ist, dass sie nicht bloss das Einzelwesen, sondern auch seine ganze geistige Richtung und seine allgemeine geschichtliche Stellung kennzeichnet und nahezu erschöpft. Letzteres ist ihm am glücklichsten in der Statue Raffaels gelungen, welche er später über den ersten dekorativen Zweck hinausgehoben und mehrfach überarbeitet und noch weiter vervollkommen hat (Marmorausführungen im Museum zu Leipzig und in der Berliner Nationalgalerie). In diesen Figuren wie in den zahlreichen Reliefs und Friesen, welche er für den Neubau des Galeriegebäudes ausführte, konnte er das ideale Moment, seine stärkste Seite, in voller Reinheit hervorkehren, und



unter diesem Gesichtspunkte sind seine öffentlichen Denkmäler zu beurtheilen. Die besten sind diejenigen, in welchen ein idealer, von der Antike abgeleiteter Zug zur Geltung kommen kann, sei es in der Hauptfigur, sei es in den allegorischen Nebenfiguren oder in den Sockelreliefs. So wird man bei dem Beethovendenkmal in Bonn (1844) den Reliefs den Vorzug geben, vornehmlich dem die geistliche Musik durch die heilige Cäcilie darstellenden, bei dem Denkmal Kaiser Karls VI. in Prag (1847), des Stifters der Universität, den Sinnbildern der vier Fakultäten, bei dem Denkmal des Königs Friedrich August II. auf dem Neumarkt in Dresden den vier den Sockel umgebenden Herrschertugenden, bei dem Denkmal Theodor Körners für Dresden (1871 enthüllt) der Figur des begeistert zum Lenker der Schlachten emporblickenden Heldenjünglings, obwohl die Schwierigkeiten, welche die moderne Tracht dem Künstler bereitete, auch in dieser besten seiner Portraitstatuen aus neuerer Zeit nicht völlig überwunden sind. An Aufgaben, welche ausschliesslich auf modernes Portrait und monumentale Wirkung gestellt waren, wie an den Reiterstatuen des Fürsten Karl zu Schwarzenberg für Wien und des 1815 bei Quatrebras gefallenen Herzogs Friedrich Wilhelm auf dem Schlossplatz zu Braunschweig, scheiterte daher seine Kunst, und ebenso sind seine dekorativen Arbeiten für das Hofoperntheater in Wien, die Personifikationen der Phantasie, der Melpomene und Thalia, des Heroismus und der Liebe für die Loggia und die Verkörperungen der klassischen und romantischen Poesie auf zwei Flügelrossen über der Loggia nicht ihrer Aufgabe gerecht geworden, eine Architektur zu beherrschen, die freilich zu der im Laufe der Jahre immer strenger gewordenen antikisirenden Formensprache Hähnel im Widerspruch steht. Als Hähnel den Auftrag zur Ausführung eines Leibniz-Denkmal für Leipzig erhielt (1881 vollendet), sah er sich wieder einer seinem geistigen Wesen mehr entsprechenden Aufgabe gegenüber. Doch hat eine ungefähr zu gleicher Zeit entstandene Gruppe »Eva, die den kleinen Abel vor Kain schützt«, gezeigt, dass auch noch in hohem Alter der Schwerpunkt seines Schaffens in der an Michelangelo genährten Idealplastik liegt. — In seiner Eigenschaft als Professor an der Dresdener Kunstakademie hat Hähnel eine Zahl von Schülern herangebildet, welche die Einseitigkeit der Rietschelschen Richtung ergänzt und zum Theil auch auf jenen Gebieten der Plastik, in welchen Hähnel selbst nicht heimisch werden konnte, hervorragendes geleistet haben. So besonders der schon erwähnte Robert Henze, welcher anfangs Schlosser gewesen war, bevor er die Akademie besuchen und nach Beendigung seiner Studien 1856 in das Atelier Schillings eintreten konnte. Nachdem er dann noch fünf



Jahre bei Hähnel gearbeitet und eine Studienreise nach Italien gemacht, begann er 1864 seine Thätigkeit mit einer Brunnenstatue Kaiser Heinrichs I. für Meissen, welcher die Bronzestatue der Kurfürstin Anna vor der Annenkirche in Dresden folgte, ein völlig realistisch gehaltenes Portrait mit treuer Wiedergabe der geschichtlichen Tracht. Dieselben Vorzüge haben auch die Bronzestatuen des Fürsten Wolfgang von Anhalt in Bernburg (1880) und die Bronzefigur der Barbara Uttmann, der Begründerin der Spitzenklöppelei im sächsischen Erzgebirge, für einen monumentalen Brunnen in Annaberg, während er in dem 1880 enthüllten Siegesdenkmal auf dem Altmarkt in Dresden, der Marmorfigur einer Germania mit dem Reichsbanner auf hohem cylindrischen Sockel, der von vier sitzenden, Begeisterung und Tapferkeit, Wissenschaft und Friede darstellenden weiblichen Gestalten umgeben ist, eine nicht geringere Begehung für die Idealplastik bekundete. Ein vorwiegend realistisches Talent ist Diedrich *Kropp* (geb. 1824 zu Bremen), welcher es vom Schiffszimmermann zum Bildschnitzer für Schiffe brachte und dabei ein solches Talent zeigte, dass er die Mittel erhielt, sich ein Jahr lang auf der Münchener Akademie und dann fünf Jahre bei Hähnel auszubilden. Nachdem er noch vier Jahre in Rom zugebracht, liess er sich 1861 in seiner Vaterstadt nieder, wo er ausser Portraitbüsten und -statuetten vornehmlich dekorative Arbeiten für öffentliche Gebäude, u. a. einen heiligen Lukas für die Fassade der Halle des Künstlervereins, eine Marmorstatue der Brema und eine Reihe von Sandsteinfiguren, die verschiedenen Zweige des Handwerks und des Gewerbes darstellend, für die Börse und ein Relief der Bergpredigt über dem Portal der Rembertikirche ausgeführt hat. — Ferdinand *Hartzer* (geb. 1831 zu Celle), welcher nach vorübergehendem Aufenthalt in Dresden, München und Nürnberg seine letzte Ausbildung während der Jahre 1862–67 in Dresden erhielt, dann zwei Jahre in Italien verweilte und sich 1869 in Berlin niederliess, hat in seinen monumentalen Hauptwerken, der Marmorstatue Thaers für Celle, dem Bronzestandbild des Komponisten Marschner für Hannover, der Statue des Komponisten Spohr für Kassel und dem Siegesdenkmal für Głiwitz sich ebenso glücklich in der realistischen Portraitplastik wie in der phantasievollen Erfindung und auf den Ausdruck des Erhabenen gerichteten Gestaltung von Idealfiguren gezeigt. — Karl *Echtermeyer* (geb. 1845 in Kassel), welcher seit 1866 bei Hähnel arbeitete, schuf dort unter dessen Leitung zwei Erstlingswerke von glücklichem Wurf: einen tanzenden Faun und eine tanzende Bacchantin (1868–1870, in Bronzeguss in der Berliner Nationalgalerie). Die ursprüngliche Frische der Erfindung und Ausführung, welche diese beiden Figuren auszeichnen, hat er später noch



in mythologischen Gruppen und Figuren (z. B. einem Faun und einer Bacchantin für das neue Hoftheater in Dresden) bewährt. Seine Hauptwerke sind jedoch die durch geistvolle Feinheit der Charakteristik, durch Anmuth und Würde der Haltung und durch technische Vollendung in der Marmorausführung gleich hervorragenden acht Idealfiguren für die neue Gemäldegalerie in Kassel, welche die vornehmsten Stätten der Kunstübung, Griechenland, das alte Rom, Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland, Holland und England, durch Frauengestalten in der Tracht jener Zeit verkörpern, in welcher die Kunst in den betreffenden Ländern die höchste Blüthe gezeitigt hat. Seit 1883 ist Echtermeyer Professor am Polytechnikum zu Braunschweig, für welches er die kolossalen Sandsteinfliguren der Kunst und der Wissenschaft geschaffen hat. — Zwei andere Schüler von Hänel, Karl *Kundmann* (geb. 1838 zu Wien) und Otto *Koenig* (geb. 1838 zu Meissen) haben sich bald nach beendigten Studien in Wien niedergelassen, wo sich ihre künstlerische Eigenart unter dem Einfluss der dortigen Kunst und des dortigen Volksthumus entwickelt hat. Von jüngeren Mitgliedern der Dresdener Bildhauerschule sind noch Heinrich *Bäumer*, der Schöpfer der anmuthigen Marmorgruppe »Venus droht Amor die Flügel zu stutzen« auf der Bürgerwiese zu Dresden, und Heinrich *Epler* zu nennen, welcher in einer trauernden kranzwindenden Victoria für das Grabmal des Generals von Goeben in Koblenz eine neue eigenartige Auffassung des überlieferten Typus voll Ernst und tiefer Empfindung mit glücklichem Erfolge versucht hat.

Im Zusammenhange mit der Dresdener Schule ist noch derjenige Schüler Rietschels zu erwähnen, welcher die religiöse Richtung in der Kunst des Meisters fortzusetzen beflissen war, aber bisher nur wenig Arbeiten aus diesem Stoffbereiche beendet hat: August *Wittig* (geb. 1826 zu Meissen). Sein Hauptwerk ist die bereits 1852 in Rom begonnene, 1854 im Gipsmodell vollendete, aber erst 1871 in Marmor ausgeführte Gruppe »Hagar und Ismael« (in der Berliner Nationalgalerie), welche sich der vollen Zustimmung von Cornelius zu erfreuen hatte, der auf Wittigs geistige Richtung von Einfluss wurde. Ausser dem Relief einer Grablegung Christi hat er später nur noch zwei Apostelstatuen für die Basilika in Trier geschaffen. Seine übrigen hervorragenden Arbeiten gehören dem Gebiete der Portraitplastik an: die kolossale Bronzestatue von W. v. Schadow für den nach dem Meister benannten Platz in Düsseldorf, die kolossale Bronzestatue von Cornelius für die Nationalgalerie und die Marmorstatue von Carstens für die Vorhalle des alten Museums in Berlin. Eine auf's Grosse gerichtete Formenbehandlung und ein tiefer Ernst der Auffassung sind die Eigenthümlichkeiten seiner



Werke. 1864 wurde er an die Akademie zu Düsseldorf berufen, um dort eine Bildhauerschule zu begründen, aus welcher u. a. die schon genannten Carl Hilgers und Heinz Hoffmeister, beide in Berlin ansässig, und der auf dem Gebiete der religiösen Bildnerei thätige Joseph Tüshaus hervorgegangen sind.

6. Die romantische Schule und der Naturalismus in München.

Die Entwicklung der Münchener Bildhauerkunst im zweiten Viertel unseres Jahrhunderts hat in demselben Maasse unter dem Einflusse und unter dem Eigenwillen König Ludwigs I. gestanden wie die der Malerei. Sie spiegelt denselben Wechsel zwischen den klassizistischen und den romantischen Neigungen des königlichen Auftraggebers wieder, und wenn die letzteren schliesslich das Uebergewicht gewannen, so war das nicht etwa das Ergebniss ästhetischer Erwägung, sondern des zufälligen Umstandes, dass der König in Ludwig *Schwanthaler* (1802—1848) eine künstlerische Kraft fand, die der fieberhaften Eile, mit welcher der Monarch jeden Gedanken ausgeführt wissen wollte, bereitwilligst entgegenkam, und da diese Arbeitskraft, deren Endziel schnelle Vollendung der gestellten Aufgaben war, unter dem Einflusse der romantischen Ideen der zwanziger und dreissiger Jahre stand, erhielt auch die Skulptur ihre romantische Richtung. Wenn man ihr auf den Grund geht, wird man inne, dass sie diesen Beinamen nur um der Stoffe willen tragen darf, welche sie zumeist behandelte. Ein formales Element, das einer Weiterbildung fähig gewesen wäre, besitzt sie nicht. Ihre Grundzüge sind malerische Willkür in der Komposition und summarische, bis zur Flüchtigkeit, Nachlässigkeit und Unnatur gesteigerte Behandlung der Einzelformen, und das sind zwei Dinge, die sich gegenseitig ausschliessen. Die malerische Richtung in der Skulptur hat sich in München erst die Existenzberechtigung erkämpft, als sie eine ihrer Hauptaufgaben in der strengen Nachahmung der Natur erblickte. Man hat gesagt, dass Schwanthaler für München gewesen wäre, was Rauch für Berlin war. Aber dieser Vergleich ist nur zutreffend hinsichtlich des Umfangs der Thätigkeit beider Künstler. In ihrem Wesen sind sie grundverschieden. Denn gerade derjenige Vorzug Rauchscher Kunst, welcher die geschichtliche Bedeutung des Berliner Meisters in erster Linie feststellt, die Sicherheit im Ergreifen und Festhalten des monumentalen Stils, war Schwanthaler versagt. Seine Begabung wurzelte in der Improvisation, und er wäre in einer Zeit wie der jetzigen, wo die plastische Verzierung von Bauwerken und der Bedarf an Modellen für alle Zweige der Kunstindustrie einen grossen Kraftaufwand erfordern, vielleicht auf einen seiner Begabung entsprechenden Platz gekommen.