



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die neuere Plastik

Kuhn, Alfred

München, 1921

2. Spätklassizismus, Romantik, Realismus und Neubarock

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47333](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47333)

SPÄTKLASSIZISMUS, ROMANTIK, REALISMUS UND NEUBAROCK

Schadow hat erstaunlich wenig auf die kommende Generation gewirkt. Man empfand ihn teilweise als ein Stück Rokoko, wofür man augenblicklich den Geschmack verloren hatte, wenn auch die Möbelformen später in den fünfziger Jahren wieder geschweifte Formen annahmen. Rokoko war Aristokratismus von jener Selbstverständlichkeit, jenem lachenden Übermut einer bevorrechteten Kaste, wie man ihn in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts im Tiefsten haßte. Gewiß, Deutschland hatte auch seinen Adel, und besonders in Preußen in der Umgebung Friedrich Wilhelms IV. nahm er sogar eine recht bedeutende Stelle ein; aber diese pietistischen Gardeoffiziere, wie sie uns Cornelius und Veit auf ihren Jüngstegerichtsbildern erhalten, haben wirklich mit jenem des Dix-huitième nichts zu tun, nicht einmal mit den Marquis und Herzögen, die im Gefolge Ludwigs XVIII. in Frankreich ihren Einzug wieder gehalten hatten. Der preußische Adel war karg und sparsam, fromm und fleißig. Nicht umsonst hatte ihn der zweite Preußenkönig durch seine harte Schule laufen lassen. Der kühle klassizistische Stil paßte zu ihm wie die knappen Uniformen, die fast alle seine Angehörigen trugen.

Aber nicht nur seiner Rokokoabkunft wegen liebte man Schadow nicht. Er war auf der anderen Seite wieder zu nüchtern, um den Bedürfnissen des jungen Bürgertums zu genügen. Dieses philosophierende und ästhetisierende Geschlecht, das zu Schelling und Hegel ins Kolleg lief, wollte bedeutende Gebärden sehen. Man nahm dabei gerne etwas Schauspielerei mit in den Kauf. Daß Schelling unter Vortritt zweier kerzentragender Pedelle zur Vorlesung schritt, das weißblockige, noch immer jugendliche Haupt zurückgeworfen, fand man ganz selbstverständlich, genau so, daß der weimarische Geheimbderat, die Ordenssterne an der Brust, seine Besuche empfing. Empirepathetik und romantischer Schwung trafen zusammen. Darum ist der von Rauch erfundene, über die Alltagskleider geworfene Mantel auch kein Zufall. Er ist der durchaus zutreffende Ausdruck des Zeitempfindens.

An Rauch schloß sich fast die gesamte Bildhauerschaft an, die bis in die siebziger Jahre hinein Deutschland beherrschte. Der in Thorwaldsens strengen Bahnen wandelnde Friedrich Tieck war nicht imstande, seine Zeit lange zu fesseln. Die Verbindung von Realistik im Porträt mit Steigerung des Gesamteindrucks der Persönlichkeit durch Manteldraperien ist bezeichnend für die folgende Epoche. Unter dieser Voraussetzung wird das Modestück ein für allemal angenommen. Selten wagt ein Bedeutender, auf das kostbare Requisite der Draperie zu verzichten, so der hochbegabte Rietschel auf seinem Herderdenkmal in Braunschweig. In prachtvoller Ruhe und eleganter Sicherheit steht der Dichter da, barhäuptig im Sinne seiner eigenen Schrift, aber im Zeitkostüm, in Kniehosen mit Jabots und Manschettenkrause. Auch Rietschels Schiller- und Goethe-Denkmal ist eine achtenswerte Tat, wenn auch vielleicht für unsern Geschmack etwas aus dem Geiste des gebildeten Spießbürgertums gesehen. Aber immerhin, man schrieb damals 1857. Im Grunde wird in der Folgezeit bei der Denkmalsplastik nur noch das Postament abgewandelt. Die Statue bleibt konstant. Es sind Stehfiguren mit wechselnder Beinstellung, Sitzposen im Anschluß an Rauchs Max-Joseph-Monument in München. Die Arme agieren in leeren Gebärden, die Köpfe blicken in unvermeidlicher Weltentrücktheit in die Ferne. Zuerst noch ruhiger, wird nach und nach Blick und Haltung immer forciert. Ohne viel Mühe läßt sich eine ganz lehrreiche Entwicklungslinie aufzeichnen. Was sie unzweideutig beweist, ist die fortschreitende Formalisierung der Rauchs Schule. Gute technische Tradition, zuviel Erziehung, als daß ausgesprochene Geschmacklosigkeiten zutage kämen, wie dies in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Regel wurde, aber andererseits eine völlige Loslösung von der allgemeinen Geistesentwicklung. Während die Zeit die grundlegendsten inneren Wandlungen erlebte, das Einrücken der materialistisch-naturalistischen Mächte in die Plätze des Idealismus, während diese Welt der Erscheinungen von Ingenieuren und Chemikern, von Bankleuten und Naturforschern besetzt ward, wurden die idealistischen Kompromißprodukte der Rauchs Schule einzig formal abgewandelt, einzig dem Prinzip eines gedankenlosen Atelierschlendrians folgend. Dies zu zeigen, ist die Absicht der hier folgenden, wenig erquicklichen Ausführungen.

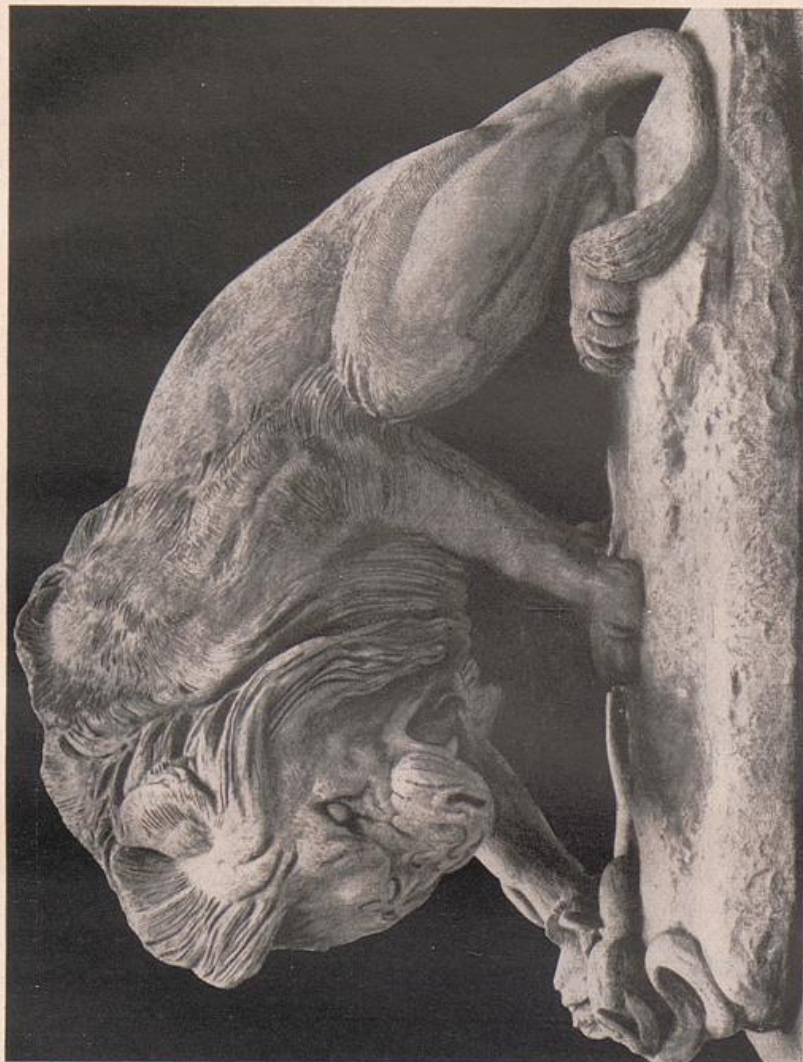
Das Denkmal vom Anfang des Jahrhunderts war einfach. Dies entsprach

dem Sinne der Zeit. Es ging nicht über die Vorführung einer einzigen Figur hinaus; dies entsprach der Tendenz des Klassizismus, wie wir sie im ersten Kapitel eingehend betrachten konnten. Als Typus mag das Maximilian-denkmal Thorwaldsens in München (1839) gelten. Der Kurfürst in zeitgenössischer Panzertracht als Feldherr zu Pferd, nach vorne weisend, auf ganz einfachem Postament. Weiter das Schillerdenkmal Thorwaldsens in Stuttgart (1839), eine antikisch-romantische Stehfigur mit gerafftem Mantel auf einfachem, reliefgeschmücktem Sockel. Endlich Rauchs Scharnhorst und Blücher. Die Rauchschüler E. Rietschel und Friedrich Drake haben den Typus noch kurze Zeit erhalten. Aber eben derselbe obengenannte Rietschel führt 1843 auf seinem Denkmal König Friedrich Augusts I. in Dresden etwas ein, was überaus gefährlich werden sollte. Das Denkmal ist Rauchs Max-Joseph-Monument in München (1835) nachgebildet. Dort erschienen vier Löwen in die vier Ecken des Sockels eingeschnitten, ebenso an den beiden Breitseiten die Figuren der Felicitas Publica und der Bavaria. Rietschel vermählt seinen vier Postamentecken vier ideale Figuren: Gerechtigkeit, Milde, Weisheit und Frömmigkeit, alte Barockerinnerungen von Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin, im Sinne des strengen Klassizismus gebündelt. Einstweilen sind es noch ganz bescheidene und ruhige Stehfiguren in schöner glänzender Bronze, in den Händen die üblichen Symbole haltend. 1856 erscheinen sie wieder, und zwar an dem von Max Wiedemann verfertigten Ludwig I.-Denkmal in München, vor den abgeschnittenen Ecken stehend, also dem Block des Postamentes noch einbezogen. Genau ebenso geht Friedrich Drake in Berlin vor. Sein Schinkeldenkmal vor der alten Bauakademie, in den sechziger Jahren entstanden, zeigt ebenfalls die vier Tugenden, aber schon plastisch stärker hervortretend, trotz ihrer Verwendung als Karyatiden. Weiter sind sie zu finden auf dem Freiherr vom Stein-Denkmal von Schievelbein, einem Schüler der Berliner Akademie (1868), nunmehr ganz vom Postament gelöst, frei an den vier Ecken stehend, also fast ein wenig an die vier Reiter des Rauchschen Friedrichdenkmals erinnernd.

Anscheinend war es Ernst Hänel, der 1866 mit seinem Denkmal Friedrich Augusts II. in Dresden dazu überging, die vier Stehfiguren in sitzende zu verwandeln. Die Symbole und Gebärden werden besonders aufdringlich. Damit ist die Hemmung überwunden. Am Denkmal Friedrich Wilhelms III.



15 · F r a n ç o i s R u d e , M a r s e i l l a i s e



16. *Antoine Louis Barye, Löwin*

im Lustgarten (1876), verfertigt von dem direkten Rauchschüler Albert Wolff, häufen sich schon die Sitz- und Stehfiguren um das Postament. Trotz beibehaltenem klassizistischen Ornament wird eine wenn auch einstweilen noch leise barocke Note bemerkbar. Der Grundriß bewegt sich in starken Ausladungen, Voluten rollen in bedeutender Schwellung am Postament herab, Gewänder lappen über den Rand der Basis, die Figuren winden sich in unruhigen Drehungen, ohne daß ein ersichtlicher Grund dafür vorhanden wäre. Der Rietschelschüler Donndorf, der noch bei seines Meisters Reformationsdenkmal hatte mithelfen dürfen und bei den, wenn auch nicht in unserem Sinne aufzufassenden, Sitzfiguren mit Hand angelegt hatte, gibt 1879 seinem Cornelius in Düsseldorf zwei sitzende Idealfiguren mit sehr weichfaltigen, die Basis überquellenden Gewändern; Calandrelli läßt ihrer vier sich 1866 bei seinem Friedrich Wilhelm IV.-Denkmal auf der Treppe der Nationalgalerie auf den vier Ecken des Sockels niedersetzen. Dieses fürchterliche Schema ist populär gewesen. Je nach Rang gibt man den zu verewigenden Gestalten zwei bis vier bis sechs und mehr Ruhmesverkünder auf ihr Postament. Man findet sie überall, an Zumbuschs Maxmonument (1875) in München, an den verschiedenen Siegesdenkmälern, die nach 1871 aus dem Boden schossen, und die selbst nur namentlich zu erwähnen von Übel wäre. Später, als das Barock sich durchgesetzt hatte, sitzen diese Damen dann überall herum, auf Brunnenrändern, Treppenstufen und Postamentecken, ihre Gewänder bis tief zum Beschauer herabschleifend. Schuld an dieser Entwicklung ist zweifellos die Rauchschule, der ihr Meister in der Zügellosigkeit seines Friedrichdenkmals ein so wenig gutes Beispiel hinterlassen hatte. Wie verderblich diese Anhäufung von Menschen und Pferden gewirkt hat, ermißt man erst ganz, wenn man einmal Siemerings an Geschmacklosigkeit kaum mehr zu überbietendes Siegesdenkmal in Leipzig (1897), ein wahres Schandmal der Denkmalskunst des neunzehnten Jahrhunderts, mit Rauchs Friedrichsmonument vergleicht, woher der Weg über Zumbuschs Maria-Theresiendenkmal in Wien führt. Gewiß, man soll beide Werke überhaupt nicht in einem Atem nennen, bei Rauch die Pferde hereingenommen in den Sockelblock, hier sinn- und directionslos vorreitend und dadurch das ganze Denkmal auseinanderziehend; dort die Stehfiguren wohl abgewogen gegenüber der Gesamtdimension, bei aller Vertikalität in den Köpfen immer die verbindende und unterordnende Hori-

zontale während, hier klotzige, freistehende Figuren mit spitzen Fahnen ohne Mäßigung und Zucht. Aber trotzdem: das Friedrichsdenkmal ist das Samenkorn gewesen. Die Manege, das Zeughaus, sie sind hier schon da. Nur glitt man im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts noch nicht so schlimm aus, wenn es einmal vorkam, wie Ende des Jahrhunderts, wo man sich dann gleich mit einem lauten Plumps hinsetzte.

Hat die Monumentalplastik in Deutschland sich verhältnismäßig lange in klassizistischen Bahnen bewegt, was mit der Tendenz zusammenhängt, die zu feiernden Persönlichkeiten sozusagen im Sonntagsanzug und Sonntagvormittagskirchgangsstimmung in erhobener Psyche und erhebender Darstellung vorzuführen, wozu die Mischung von Antike, Romantik und Realismus der Rauchschole sich vorzüglich eignete, so schleichen sich in die profane Skulptur der Zeit langsam barocke Elemente ein, die zusammen mit verstärkter Realistik sich zwanglos in die allgemeine Geistesentwicklung einordnen.

Ein gewisser realistischer Zug lebte als Schadowsches Erbe, innig verknüpft mit berlinischer Geisteshaltung immer in der Rauchschole fort. Friedrich Drake hatte davon seine besten Vermögensteile erhalten. Dieser vornehme Künstler, der auch in der Denkmalplastik nur die guten Geister der Rauchschole um sich zu versammeln wußte, der unter anderen das reizvollste Denkmal Berlins, das Standbild Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten geschaffen, hat eine Reihe allzuwenig bekannter Kleinarbeiten hervorgebracht. Da sind vor allem seine Statuetten, darunter diejenigen der beiden Humboldt, von denen wiederum eine des alten, ganz verschrumpften und greisenhaft gebückten Wilhelm eine wahrhaft erschütternde Kraft besitzt. Da sind weiche Mädchenkörper mit jener bezeichnenden Biedermeiersinnlichkeit und Anmut in der Rundheit ihrer glatten Glieder modelliert. Bei den Gruppen von der Schloßbrücke stammen die besten von ihm und dem trefflichen Bläser; Schievelbein, Wredow, Emil und Albert Wolff, Möller und Wichmann haben die anderen gemacht. Keine bedeutenden Leistungen, aber nicht unangenehm auffallend. Die Pathetik erinnert etwas an das Theater, das Prinzip ruhigen Stehens, das Thorwaldsen vielleicht als höchste Errungenschaft seines Kampfes gegen die Momentaneität des Barocks hatte vererben können, ist leider nicht überall gewahrt; aber trotzdem, der Gesamteindruck ist mit wenigen Ausnahmen nicht unangenehm. Ähnlich geht Hänel auf seinem

berühmten Bacchusrelief am alten, 1869 abgebrannten Hoftheater vor (1840). Das Thorwaldsensche Reliefprinzip ist gelockert, wie es schon Schwanthaler zu tun begonnen hatte. Es werden Figuren hintereinander geschoben, Gewänder flattern auf, kleine Michelangeloerinnerungen mischen sich ein. Aber der Grundsatz des klassischen Reliefs, die Entwicklung in der Breite, ist peinlich festgehalten. Der Ductus ist sehr edel, die Komposition von einer an Cornelius erinnernden Sicherheit. Nur jener verstand es, einer Gestalt durch einen in ihrem Rücken hochgehobenen Mantel eine Folie zu geben, Figuren zu dreien und viere zusammenzunehmen und dann quasi als homogene Masse handeln zu lassen. Dabei kündigt eine ziemlich tiefe Bohrung an, daß mit malerischer Lichtwirkung gerechnet wurde. Auch Bläser hat sich übrigens im Laufe seines Lebens langsam zum weicheren barockeren Stile hin entwickelt.

Aber im Grunde war das doch nicht recht viel. Der neue Anstoß kam von Frankreich. Der Anfang der dortigen Entwicklung ist fast wie in Deutschland. Da sind die reinen Klassizisten Canova-Thorwaldsenscher Abkunft: A. D. Chaudet und Fr. Bosio, als Romanen mehr der süßen Schönheit des Italiens als der Herbigkeit des Nordländers zugeneigt; David d'Angers, dessen Wort: „Wo immer die Plastik die Malerei beeinflußt hat, ist diese dadurch auf den Weg des Edeln und Nützlichen gewiesen worden,“ ihn als echten Klassizisten kennzeichnet; da ist François Rude, der von der Antike herkommend (man kann es an seinem Meleagerfries für Schloß Tervueren zweifellos feststellen) unter Aufnahme realistischer Momente zu einer malerischen Romantik übergeht.

Was die deutsche und die französische Plastik unterscheidet, ist das nationale Temperament. Rauch war bei allem Schwung, der ihn ab und zu erfassen konnte, man denke nur an sein Blücherdenkmal oder an die Statue Alexander I., doch ein kühler Norddeutscher. Seine wallenden Mäntel sind der Theatergarderobe erborgt. Rude ist ein heißer Franzose. Gewiß, auch seine Gebärden sind theatralisch, aber es ist echtes romantisches Theater. Er erinnert ungemein an Delacroix. Mit welchem waffenklirrendem Dröhnen ziehen diese Freiwilligen der Republik von 1792 auf dem Relief des Pariser Triumphbogens (1836) dahin. Das ist ganz die buntfarbige kriegerische Romantik des Julikönigtums. Unter dem Grau einer ruhmlosen Gegenwart träumte man

von den Taten der Väter in den Jahren des großen Korsen. Ähnlich empfand man ja in Deutschland auch, aber die Glut reichte doch nur bis zu der additionalen Tat des Friedrichdenkmals. Rudes Komposition wirkt wie ein einziger Schrei, der in voller Realität dem Munde der Siegesgöttin zu entquellen scheint, die über den Köpfen der Krieger dahinrast. Auf das Zeitkostüm hat man durchaus verzichtet. Es scheinen römische Legionssoldaten mit den wallenden Bärten der Kelten, teils in Panzer gehüllt, teils nackt, von jener sich fühlenden prachtvollen Nacktheit, die nur ein wahrhafter Bildhauer erschaffen kann. Vergleicht man die gutartigen Krieger auf der Berliner Schloßbrücke, die etwa gleichzeitig entstanden sind, mit diesem Werk, dann erkennt man erst, was aus dem Thema vorstürmender selbstbewußter Männer gemacht werden konnte, wenn es an Stelle tüchtiger Akademiker ein Plastiker von Geburt in die Hand bekam. Rudes Werk ist der Todesstoß des Klassizismus. David d'Angers hat ihn deutlich gefühlt und sich scharf gegen Rude ausgesprochen: „La passion qui grimace aux heures les plus solennelles est ridicule. La laideur n'entraîne pas, et le visage de la liberté tel que Rude l'a rendu est hideux.“ Gebaut ist die Gruppe so streng wie irgendeine. Dreieck. Parallelität der Beine. Als absolute Vertikale die Mittelfigur. Der Körper in breiter Frontalität. Ihr innig angeschlossen ein nackter Jüngling zu einer einzigen Bewegung mit ihr verschmolzen. Beide Profilköpfe einander zugekehrt, gleichsam einander durchdringend. Die übrigen zurückgedrängt, Folien nur für die Vertreter eines ganzen Volkes. Aber bei aller Idealität der Auffassung klassischer Provenienz das malerische Bild der Waffen, das weit und bauschig in riesigen Falten und flatternden Säumen wehende Kleid der Siegesgöttin. Breite Flächen, nicht zu tief gegraben, daß flackernde Unruhe lärmte, aber immer tief genug, daß absolute Formen entstehen und die Gestalten über das Zufällige des umgebenden Lebens hinausgehoben scheinen. Ein Werk der Romantik, wie es Deutschland nicht besitzt.

Die romantische Plastik arbeitete wieder mit Illusionen; sie war in Frankreich entscheidend beeinflußt durch die Malerei, und zwar durch eine Malerei, die als Reaktion gegen David wieder malerisch dachte. In Deutschland war das anders. Da kann von einer malerischen Romantik, die Macht gehabt hätte, nicht gesprochen werden. Es bestand wohl eine solche, in Heidelberg, Dresden und Hamburg, aber herrschend waren die Cornelius und Overbeck, die Steinle

und Veit, die bewußt plastisch dachten. In Frankreich stößt der malerische Illusionismus durch. Man wird an die Grabdenkmäler des achtzehnten Jahrhunderts erinnert, wenn man Rudes Napoleon (1847) erblickt. Wie die Toten dort die Deckel ihrer Särge öffnen, um am jüngsten Tage herauszusteigen, so hebt hier der schlafende Kaiser die weiche marmorne Decke vom Haupte, unter der er schlummernd gelegen. An und für sich ein Abstieg mit Hinblick auf das Wesen plastischen Gestaltens. Momentaneität, Theaterillusion können nie der Sinn von Steinplastik sein. Trotzdem soll man einem Genie wie Rude die Bewunderung nicht versagen.

Romantik im Sinne der Franzosen, das heißt nicht süße Träumerei und stille Wehmut, sondern Kampf, Blutdurst, rasende Leidenschaft, sie findet sich in Frankreichs bedeutendem Tierplastiker Antoine Louis Barye. Seine Tiere sind realistisch, trotzdem sind sie mehr. Sie scheinen in ihrer eigenen Art gesteigert zu sein, gleichsam die edelsten Produkte ihrer Rasse. Keine klassischen Idealtiere von stilisierten Formen, keine Wappenfiguren mit gelockter Mähne oder mit der Kugel unter der Tatze, wie Arsène Alexandre so hübsch sagt, auch keine Naturabgüsse mit allen Zufälligkeiten des betreffenden Exemplars, sondern die Bestien in königlicher Freiheit, scharf beobachtet in ihrer charakteristischen Eigenheit, exakt modelliert, aber mit demselben Schwung, den Delacroix seinen Tieren zu geben wußte. Die tiefgrabende Technik des malerischen Realismus hatte eingesetzt. Der Weg zu der Plastik des zweiten Kaiserreiches, zu Carrier-Belleuse und zu Carpeaux ist nicht mehr weit.

Jean Baptiste Carpeaux gehört zu jenen Bildhauern, deren Werk wir heute vom Standpunkt unseres augenblicklichen plastischen Empfindens, das wir im weiteren noch ausführlich zu begründen haben werden, mit Leidenschaft ablehnen. Trotzdem erscheint uns seine Kunst so geschlossen, so einzigartig bezeichnend für seine Zeit, und auch wieder, gemessen an dem, was Deutschland gleichzeitig hervorbrachte, so bedeutend, daß die eingehende Behandlung seiner Werke wohl gerechtfertigt ist. Carpeaux führt Rude folgerichtig fort. Als traditionsbewußter Franzose knüpft er bei den realistischen, malerisch gesehenen Porträtköpfen eines Houdon an. Die letzten klassischen Fesselungen Rudes läßt er fallen. Seine Kunst sprengt die selbstgesetzten Schranken, um sich jener virtuosen Universalität der Darstellungsmöglich-

keiten zu nähern, auf die wir im Rokoko hingewiesen haben. Eine Bescheidung auf das, was Plastik soll oder Plastik kann, gibt es nicht mehr. Immer wieder tauchen bei Bildhauern und Ästhetikern vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts wohlerwogene Maximen von den Grenzen der Bildhauerkunst auf; um nur Namen wie Winckelmann, Herder, Goethe, David d'Angers zu nennen. Dies hörte jetzt auf. Die Grenzen der Plastik haben sich aufgelöst, das heißt die Plastik ist völlig malerisch geworden. Will man sich, wie beim Rechnen, durch eine „Probe“ kontrollieren, so braucht man nur einmal die Zeichnungen der Bildhauer durchzusehen. Rauch war unbedingt in seinem Innern Plastiker von Vokation. Seine Zeichnungen sind wohl schlecht, aber es sind Zeichnungen eines Bildhauers. Mit hartem spitzen Stift holt er die Hauptformen heraus, sucht er das Funktionelle der Figuren auf, sieht er sie als scharfbegrenzte, in sich selbst ruhende organische Gewächse im Raume. Schadow und Thorwaldsen sind plastische Zeichner von höchstem Range. Auf einer Federzeichnung Thorwaldsens kann man die Formen mit Händen greifen. Hier wird in Rundheiten gedacht. Präzise sind die Konturen, die Gelenke unbeirrbar deutlich, die Muskeln unter der Haut fühlbar. Und darüber hinaus in jedem Strich eine so ausgesprochene Plastizität des Empfindens, daß er sofort als der Hand eines Bildhauers entstammend erkannt werden muß. Kaum anders bei Schadow.

Bei Carpeaux nichts dergleichen. Seine Zeichnungen sind die eines Malers und zwar eines hochbegabten. Bei der Versteigerung seines Nachlasses, 1913 in Paris, konnte man sie mappenweise bewundern. Er sieht in Massen von Hell und Dunkel, er löst die einzelne Figur auf, umreißt sie mit nervösen, fahrigen, dünnen Konturen, unterstreicht Charakteristika, holt mit weißer und schwarzer Kreide überraschende Gegensätze hervor, die aber mit dem Funktionellen nichts zu tun haben, ganz wie es das achtzehnte Jahrhundert getan. Wie hingehaucht sehen seine Porträtskizzen manchmal aus. Dünne Andeutungen von Augenblickeindrücken, immer den Beschauer eine Menge ergänzen lassend. Nie käme man darauf, daß es sich hier um Studien eines Bildhauers handelt. Ähnlich geht es auch mit seinen Ölskizzen, „Ball in den Tuilerien“ (1867) war eine solche genannt, die bei jener Auktion auffiel. Man denkt an Menzel, wenn man sich dieses Meeres von Licht erinnert, in dem



Jean Baptiste Carpeaux : Paul und Virginie

die tanzenden Paare völlig konturlos aufgelöst schienen. Auf der Estrade der Kaiser, die Kaiserin und der Hof, saftig, locker hingestrichen, malerisch im höchsten Grade, virtuos, von jener verfeinerten Sinnlichkeit, die der französischen Malerei eigen ist. Damit ist die Art der Bildhauerei des Künstlers bestimmt. Seine Porträtbüsten sind Überwindung aller Schwierigkeiten. Jugendlicher Liebreiz, Eleganz, spitzenbesetzte Decolletés, duftende toupierte Frisuren, lockere Strähnen, Blumen, Schleifen, Bänder, flatternde Tücher, dünne Schleier, nirgends ein Hindernis, das nicht zu nehmen wäre. Den Hof der Kaiserin Eugénie hat Carpeaux auf diese Weise dargestellt. Konventionell in der Büstenart, ein echter Franzose. Aber welche Sinnlichkeit! Der Marmor scheint lebend geworden, farbig trotz der Farblosigkeit des Steins. Momentaneität wird jetzt die Lösung. Die ausgehöhlte, en creux behandelte Pupille gibt den Ausdruck des eilenden Augenblicks wieder, der Mund

mit den lachend geöffneten Zahnreihen das eben entschlüpfte Scherzwort. Immer ist die Technik sehr tiefgrabend. Mehr noch tritt dies bei den Männerbüsten hervor. Besonders in der Behandlung der überaus tiefgebohrten Augen, deren illusionistische Dunkelheit, ähnlich wie bei Rembrandt, das intensivste Leben ahnen läßt. Auf der Oberfläche der Haut wird jeder Falte nachgegangen, überall die Gelegenheit erspäht, dem Lichte Möglichkeiten zur Arbeit zu vermitteln. Dabei ist das Gerüst des Schädels immer meisterlich beherrscht. Vergleicht man einen Houdonschen Kopf, etwa die herrliche Gluckbüste des Kaiser-Friedrich-Museums, mit einem Carpeauxschen, so empfindet man schlagend die nationale Begründung dieser Kunst. Es ist gallischer Esprit, der sie verbindet, eine ganz bestimmte Veranlagung für das Erfassen einer reizvollen Situation, eines blitzenden Gedankens. Bei beiden sind die Köpfe voll innerer Bewegung, voll kaum zurückzudrängenden Lebens. Das Auge folgt gespannt der Unterhaltung, der Mund scheint nur durch den Zwang der Höflichkeit geschlossen, er wartet einzig darauf, sich zu einer beißenden Bemerkung zu öffnen, kaum daß das Gegenüber seine Rede vollendet haben wird. Und diese selbe Gespanntheit findet sich in der Faktur. Die Kleidung ist in künstlicher Unordnung, um das Leben des Kopfes zu steigern, dessen klar gebaute Stirn die einzig breite Fläche darstellt. Sie wird in malerisch unruhigen Linien aufgelöst, wie zufällig nachlässig hingeworfen.

In den großen figürlichen Kompositionen, von denen Carpeaux eine Reihe ausführen durfte, fällt die für den Romanen so bezeichnende Verbindung sicherster architektonischer Gliederung mit der Negierung aller klassizistisch-plastischen Maximen auf. Hatte schon Rude die strengen Forderungen für das Relief beiseite gelegt, so verläßt sie Carpeaux ganz, um zu den unkontrollierbaren Wirkungen des Rokokos zurückzukehren. Dabei liebt er die Darstellung des Momentanen, des tanzend erhobenen Beines, der fliegend sich über die Basis erhebenden Figur, die nur durch einen Trick überhaupt mit dem Sockel verbunden werden kann. Daß dem Frauenkörper alle klassizistische Kühle, alle im Sinne der Griechen normalisierte Form genommen wird, ist selbstverständlich. Wie bei aller französischen Plastik, besonders aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, ist die hintere untere Rückenpartie besonders hervortretend und weich gebildet, die Taille immer



17 · *J e a n B a p t i s t e C a r p e a u x , D e r T a n z*



18 · *Jean Baptiste Carpeaux, Prinzessin Mathilde*

scharf eingezogen, der Leib voller Grübchen und Pölsterchen, die Brüste stark und weich, mit leicht gehobener Spitze, just im Gegenteil zur marmornen Herbigkeit der geometrisch konstruierten antikischen.

Mit Carpeaux ist die nichtakademische malerische Plastik in Frankreich durchgedrungen, ein Vorgang, dem in Deutschland nichts gegenübergestellt werden kann. Immerhin bestand in Frankreich die akademische Tradition fort, doch auch diese hatte sich im Sinne der Zeit entwickelt, sie hatte sich mehr und mehr barockisiert. Sie folgte darin dem immer wirkenden und immer fruchtbaren Gesetz vom dialektischen Prozeß der Gegensätze, wonach auf die absolute Herrschaft der verstandesklaren Antike eine Reaktion in Form der Wiederaufnahme barock-illusionistischen Geistes folgen mußte, wonach weiter, nach einem präponderierenden Einfluß der Plastik, nun ein solcher der Malerei einzutreten hatte. Im Gegensatz zu Deutschland ist das barocke Element der französischen romantischen Malerei unbestreitbar. Géricaults Gardejäger zu Pferd ist in der Diagonale entwickelt wie irgendein Bild aus dem Jahre 1860, Delacroix' Dantefloß strotzt von michelangelesken Bildungen, selbst dünnblütige Historienbilder, wie Delaroches sterbende Königin Elisabeth, verzichten nicht auf gegeneinandergeführte Achsen oder auf lateral ineinandergeschobene Dreiecke. Solchen Einflüssen konnte sich auch die gleichzeitige Plastik nicht entziehen, selbst da, wo sie sich nicht so weit vorwagen wollte, wie es Carpeaux getan. Fünfzig Jahre lang bewegte sie sich zwischen weicher, teilweise beispiellos virtuoser Aktmodellierung mit mehr oder minder realistischen oder mehr oder minder barocken Tendenzen, qualitativ unverhältnismäßig besser als die deutsche, aber auch ihrerseits von großer Langeweile. Mit Vorliebe verschiebt sie das Gewicht ihrer Figuren nach der Seite, ein typisch barockes Beginnen. Man knüpfte bei den Rokokoplastiken des eigenen Landes an, etwa bei Pajou. So hängt bei dem „Spartacus“ des L. Barrias der Sklave mit der rechten Achsel an einem Baumstamm, ohne mit den Füßen den Boden zu berühren, ein bei Thorwaldsen, Rauch oder David d'Angers einfach unmöglicher Anblick. Das bekannte, überall abgebildete Monument des H. Regnault in der École des Beaux Arts von Chapu ist eine typische Diagonalkomposition. Sämtliche Kriegerdenkmäler Antonin Merciés sind diagonal entwickelt. Meist bestehen sie in ihrer Hauptgruppe aus zwei Personen, von denen die eine entweder soeben hinsinkt, ge-

tragen wird, ja sogar ohne funktionell sichtbare Stütze über dem Boden zu schweben scheint. Aber nicht nur darin drückt sich der barockisierende Einfluß aus. Wieder fliegen Tücher empor, wirbeln im Sausen des Daherstürmens, kräuseln sich neckische Gewandsäume, flattern Haare. Nicht mehr wird die runde massige Form gesucht, sondern die malerisch interessante. Die Silhouette löst sich auf. Ein wichtiger Moment! Hände greifen mit spitzen Krallenfingern heraus, Mützenbänder fahren in die Luft, Flinten, Säbel und Pistolen starren hervor, kurz die Maximen des Klassizismus sind vergessen. Gleichzeitig nimmt die Darstellung des „Realen“ an Umfang zu. Man holt die Persönlichkeit sozusagen von der Straße und läßt sie auf einem Denkmal wie zufällig daherkommen, wandelnd, meditierend, niedersitzend, auftreten. Ein verhängnisvolles Beginnen, das leider nicht auf Frankreich beschränkt geblieben ist, sondern in der ganzen Welt die Denkmalplastik völlig ruiniert hat. Die Distanz zwischen Denkmalfigur und Beschauer hört auf. Dergleichen hat selbst das Barock in diesem Maße nicht gekannt. Höchstens Canovas Grabmal der Maria Christiana in der Augustinerkirche zu Wien hat etwas Ähnliches erstrebt. Man beginnt damit, das Gewand des Dargestellten über das Postament herabhängen zu lassen; bald setzt man Figuren auf die Stufen, deren Beine herabbaumeln und den nächtlichen Wanderer erschrecken, der ihre Eigentümer für Wegelagerer hält. Die Figuren sind steinerne oder bronzene Menschen, von diesen weder durch ihre Aufstellung noch ihre Wiedergabe zu unterscheiden. Schöne Beispiele sind Gustave Dorés Denkmal für Alexandre Dumas und Victor Tilgners Werndl-Denkmal in Steyr. Am Ende läßt man die Hauptfigur sogar auf einer Steinbank Platz nehmen, hinter der wohl auch ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln empor-schwebt, wie dies in Wien das Raimund-Monument von Franz Vogel zeigt. Übrigens leidet auch Bartholomés Monument aux Morts stark an dieser Panoptikisierung.

In Deutschland hat man dies alles redlich nachgemacht, und zwar hat hier Reinhold Begas das Signal zum Einsatz gegeben. Die Tendenz zum Barock war diesseits des Rheines, und gar in Norddeutschland, sehr gering. Die deutsche Romantik war eine Verquickung von Klassizismus und Mittelalterei gewesen. Dem Barock stand man so fern wie möglich. Man lese nur einmal Overbecks Auslassungen über Tintoretto und Palma Giovine. Eine pracht-

entfaltende Epoche mit großen Umsätzen, wie das zweite Kaiserreich hatte man auch nicht gehabt, die stärkeren Antrieb gegeben hätte. Man arbeitete fleißig, sparte peinlich und fühlte dankbar die beglückende Gewißheit, einer aufsteigenden Nation anzugehören. Zum Realismus bestand eine gewisse Hineigung. Eben hatte man sich des Lebens zu bemächtigen begonnen. Die Naturwissenschaften feierten ihre ersten Triumphe. Die Technik folgte. Von übersinnlichen Dingen, von Philosophie und Religion, wollte man nach 1848 nicht mehr viel hören. Hegel war tot. Auf den romantischen König war der klare Politiker Bismarck gefolgt. Gleichsam als Symbol einer abgelaufenen Zeit saß der alte Cornelius in seinem Haus am Königsplatz und zeichnete maniakalisch an seinen Cartons, die niemals ihre Bestimmung, in Farbe auf den Wänden des Campo Santo neben dem Dom zu prangen, erfüllen durften. 1851 war völlig verarmt und vergessen Friedrich Tieck gestorben.

War in Frankreich die Reaktion der Farbe auf die rein plastische Zeichnung schon in der Romantik gekommen, so folgte diese in Deutschland wesentlich später, etwa in der ersten Hälfte der vierziger Jahre, als Bilder belgischer Geschichtsmaler in Deutschland eine Rundreise machten. Es waren im Grunde nichts anderes als Früchte der französischen romantischen Malerei Delacroixscher und Delarochescher Herkunft, glühende Farben aus guter alter Tradition, wilde kriegerische Bewegungen, Massenszenen mit sich bäumenden Pferden, flatternden Fahnen, effektivvoll gebaute und schön posierte Repräsentationen von mancherlei Hochrenaissanceerinnerungen, alle jedoch historischen Inhalts, in kostbaren Gewändern und von einer sinnlichen Augenfreude, die einer Zeit wohltun mußte, die sich ein Vierteljahrhundert von den geistigen Konstruktionen Hegels und Schellings genährt hatte und die jetzt mit Genuß die Götter verbrannte, die sie solange angebetet hatte. In Deutschland bahnte diese Tendenz der Malerei Kaulbachs und Pilotys den Weg. Die Abwendung von der plastischen Art der Klassizisten ging rapid; recht verstanden hatte das breite Volk sie nie, das immer für das Anschaulich-Sinnliche war. Die wenigen Gebildeten, die zu den Verehrern eines Cornelius gezählt hatten, starben. Ihre Nachkommen wandten sich anderen Interessen zu. Die kühlen Räume der philosophischen Hörsäle leerten sich, es füllten sich die Laboratorien, die technischen Werkstätten, die Banken. Das neue,

praktisch arbeitende Geschlecht wollte keine begriffliche Kunst mehr sehen. Es fehlte ihm die kulturelle Basis, sie zu begreifen. Man verlangte nach Historien, bei denen man sich etwas denken konnte, deren Inhalt bekannt war, oder durch deren Kenntnisnahme man sein Wissen bereichern konnte, und die andererseits dem praktisch angespannten Verstand Erholung boten.

Die deutsche Plastik ging so schnell nicht mit, und zwar einfach deshalb, weil die Deutschen keine plastisch denkende Nation sind. Wer etwas Neues zu sagen hatte, der sagte es auf der Fläche. Trotzdem sind Ansätze da. Von Hähnel in Dresden wurde schon gesprochen. August Kiß, der ehemalige Rauchschüler, schuf 1839 eine Amazone, im Kampf mit einem Tiger, von der romantischen Bewegung eines Barye. Theodor Kalide bildete 1846 in Berlin eine Bacchantin in recht gewagter Stellung auf einem Panther ausgestreckt, von durchaus unklassizistischer Fleischeswärme und einer Weichheit und Bewegung der Epidermis, wie sie Aufsehen erregen mußte.

Hier setzte Begas ein. Gleichwie die Franzosen jener Tage zieht es ihn zu Michelangelo, für diese jungen Leute die Erholung nach Raffael, den man ihnen fünfzig Jahre lang bis zum Überdruß empfohlen hatte. Zuerst versucht man, Berliner Klassizismus mit michelangeleskem Barock zu vereinigen. Ein schwieriges Beginnen. Als 1871 das Schillerdenkmal des Künstlers in Berlin enthüllt wurde, glaubten manche, es sei gelungen. Der Dichter barhäuptig in klassischer Standstellung in bürgerlichem Gewande, drapiert mit einem potenziert Rauchschen Mantel. Der schleift höchst realistisch hinter ihm her, und, man merke wohl, hängt mit einem Zipfel über das Postament herab. Zu Füßen des Helden vor den vier Ecken des Postamentes auf den Rändern des Brunnenbassins sitzend, ganz im Sinne und in Anlehnung an die römischen Barockbrunnen, als neue charmante Variation des oben ausführlich besprochenen Viereck-Figuren-Themas, vier weibliche Wesen, Lyrik, Drama, Geschichte und Philosophie darstellend. Was sie von ihren Müttern, Schwestern, Tanten und Großtanten unterscheidet, ist die Art ihrer Stellung und die Art der Gewandbehandlung. Für die herben klassizistischen Formen sind überaus reiche, ja man darf wohl sagen verfettete eingetreten. Die Figuren sitzen in sich gelockert da, gelöst in den Funktionen und bemerkenswert in Gegenbewegungen gedreht. Die Gewänder sind reich, vollstoffig, vielfach unregelmäßig gefältelt, steif gleich starre Seide, sich aufbauschend, wie an



19 · Reinhold Begas, Merkur und Psyche

Phot. Neue Phot. Ges., Berlin-Steglitz



20 · A u g u s t e R o d i n , R o c h e f o r t

den Grabmälern des Barock die Prachtgewänder der Päpste, in weichen langen Zügen ziehend, lappig herabhängend und auf den Treppenstufen heruntergleitend. Dabei alles tief gebohrt, viel Schatten entstehen lassend, in steigendem Streben nach malerischen Wirkungen. Kurz, jener Entwicklungsmoment ist erreicht, der für Frankreich aufgezeigt worden ist. Was fehlt, ist die Wärme der Fleischbehandlung, die plastische Virtuosität, die doch manches ertragen ließ, die natürliche Sinnlichkeit und Formenfreude des Romanen. Überall lugt noch die kalte Kalkulation der späten Rauchs Schule durch. Die weitere Entwicklung von Begas ist durchaus von Frankreich bestimmt. Sie geht auf die Überwindung der technischen Schwierigkeiten, auf die Negation der Materie, auf die Erweichung der Epidermis, auf Barockisierung des Aufbaues und auf eine wenn auch gemäßigte Auflösung des Konturs. Sehr bezeichnend ist die Figur einer Susanna, die das Badetuch mit beiden Händen über den Rücken zieht und es so scharf anspannt, daß eine Unsumme schmaler Falten es zu straffen scheint. Der Charakter des Steines wird hier völlig geleugnet, seine Schwierigkeiten werden überwunden, die Illusion des dünnen, leicht beweglichen, leicht zu raffenden Stoffes wird gegeben. Oder auch die 1880 entstandene Gruppe Venus und Amor in der Nationalgalerie. Die Brüste der Venus werden durch die Bewegung der Armè so zusammengedrückt, daß sie ganz weich nachzugeben scheinen, wie der Busen einer üppigen Dame im Ballsaal weich wogend dem Ausschnitt entquillt. Im Haar, in der Modellierung des Rückens, der Hüften, der Schenkel, überall tritt die Tendenz zur extremen Realistik hervor, als Gelegenheit, meisterhafte Souveränität in der Beherrschung aller technischen Mittel zu zeigen. An die Stelle der schlanken, klassischen weiblichen Figur ist die starkgliedrige, üppige, barocke getreten, deren schwellender Körper die meiste Gelegenheit für malerische Wirkungen bot. Daß man keine Schranken des Darstellbaren mehr kannte, ist nicht verwunderlich. Wie im Barock stellte man sogar Wolken, ja fließendes Wasser in Stein dar, wie man dies auf einer kleinen Brunnenfigur eines Knaben sehen kann, der einen Wasserkrug über seinem Kopfe ausgießt. Nach all dem braucht über das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin nicht mehr viel gesagt zu werden. Es ist eine Verbindung eines Kriegerdenkmals mit vier Eckfiguren, wie es aus der Berliner Tradition hervorgewachsen, mit der neuen Negierung der Distanz, ausgeführt mit einer sehr achtenswerten Technik und

realistischen Kraft. Eine additional Kunst, wie das Rauchsche Friedrichdenkmal, nur eben durch ihre Präntention, durch das Getöse des Gründerprotzentrums ungleich peinlicher. Ein Produkt der Liebäugelei mit dem Barock, dessen geistige Lebensbedingungen in dem demokratischen Industriestaat von 1892 nicht mehr vorhanden waren.

Mit Begas ist jedoch der Höhepunkt in Deutschland nicht erreicht. Gustav Eberlein mußte erst noch seine Zeitgenossen zur Bewunderung hinreißen, um zeigen zu können, wie weit die Verwilderung des Geschmacks im Lande eines Goethe, eines Humboldt und eines Winkelmann gehen konnte. Er brachte aus Frankreich die Blüte lüsternen Salonkitsches über den Rhein und arrangierte ihn mit genrehafter Note für die Bedürfnisse einer allzu rasch reichgewordenen bürgerlichen Mittelklasse. Jede, aber auch die letzte bildhauerische Hemmung ließ er beiseite. Unter seinem technisch unbestreitbar sehr geschickten Meißel entstanden in weißem Marmor weiche Frauenkörper, Blumensträube, Guirlandenranken, flatternde Tücher, leicht schwingende Bänder. Buchblätter rauschen auf, Batisthemdchen gleiten über zitternde Brüstchen, Wolken aus Stein liegen unter den Füßen einer Psyche. Kein Mätzchen ist zu banal, kein Trick zu schwer, um die Illusion frei in der Luft schwebender Marmorleiber zu vermitteln. So wird ein himmelfahrender Christus durch ein hinter die Beine geschobenes ihn mit dem Boden verbindendes Tuch als aufschwebend dargestellt. Und doch, vergleicht man Carrier-Belleuse mit ihm, wie kalt scheint dann des Deutschen Marmorbehandlung, wie akademisch seine gerafften Tücher. Auch als Antichrist bleibt er ein Philister. Daß jetzt der Kontrapost beliebt ist, die Figuren sich in interessanten Bewegungen drehen, ist selbstverständlich. Nichts steht mehr fest. Auf schiefer Ebene gleitende und liegende Figuren sind an der Tagesordnung. Eine traurige Transzendenz, ohne innere Notwendigkeit. Bravour, nichts als Bravour. Die Momentaneität, das Festhalten eines Augenblicks wird in dem Maß gesteigert, daß man schon fast vom Festhalten einer bestimmten Sekunde sprechen darf. Auf einer Gruppe, „Schuld“ benannt, schreitet der Verbrecher angstvoll dahin, während eine Furie über ihm fliegend ihm Worte ins Ohr raunt; der Sänger Souza ist wiedergegeben, wie er gerade einen Nasalton aus dem geöffneten Munde stößt. Zur Ruinierung der Denkmalplastik hat Gustav Eberlein seinen redlichen Teil beigetragen. Was

immer die Vergangenheit an Mißratenem hervorgebracht, hat er weitergeführt, was immer gut und echt war, durch falschen Pathos, durch Schwulst und Verlogenheit zu Schande gewandelt. Daß ihm dabei eine zweifellos sehr bedeutende technische Fähigkeit zur Seite stand, die ihm oft den Auftrag sicherte, ist doppelt schlimm. Seine Denkmalentwürfe häufen allen Bombast, allen Trommelwirbel, alle Fanfarenklänge, die einer Zeit zur Verfügung standen, die Richard Wagners „Gesamtkunstwerk“ gebar. Auf dem Konkurrenzmodell zum Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms in Berlin (1889) sind die bei Sievering erwähnten auseinanderreitenden Fürsten zu sehen, ebenso auf jenem für ein Denkmal Kaiser Alexanders II. zu Sofia. Oben am Postament drängen sich Reiter, von denen man immer fürchtet, daß sie von dem schmalen Vorsprung abstürzen werden. Der Kaiser selbst in fliegendem Mantel. Zu Füßen des Postamentes die weibliche Idealfigur mit einem Genius malerisch gelagert. Sie ist jetzt unvermeidlich und vertritt ziemlich bei der gesamten Denkmalsplastik der Zeit die Stelle der vier Tugenden der Rauchschießschule. Immer, ausnahmslos, liegt so eine Figur vor dem Postament, ab und zu auch ein Jüngling mit und ohne Löwe. Ja selbst die vier Eckfiguren tauchen in neuem Gewande auf, frei vor dem Sockel stehend, von großem Brimborium umgeben. Die Gewänder wallen meterweit die Stufen herab bis zum Erdboden sogar, jede, auch die letzte Distanz vom Beschauer aufgebend. So wäre die Plastik ungefähr charakterisiert, die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die öffentlichen Plätze bevölkerte, auf den Ausstellungen zu sehen war und von da in die Museen und Privathäuser wanderte. Man wird nicht verlangen, daß mehr darüber gesagt werde, oder daß gar weitere Künstler vorzustellen seien.