

des Steines und des Erzes im modernen Frankreich. Hier die künstlerische Abklärung nach einer tiefen Gemütsbewegung, dort die fortdauernde innere Unruhmangelnder Selbstgenügsamkeit. *Rodin* verkörpert die »*Audace*«, die auf dem Denkmal *Danton's* gefordert wird; in *Bartholomé* finden wir die Seele, »*qui se passionne et se torture pour les choses idéales*«. Ein so reiches, tiefes und verschiedenartiges künstlerisches Seelenleben, dies ist der Charakter der französischen Denkmalkunst unserer Tage.

13. Kapitel.

Deutschland.

Auf der höchsten Höhe des Teutoburger Waldes, hoch oben auf der Grotenburg, herausragend aus den grünen Eichen, erhebt sich seit einem Vierteljahrhundert ein gewaltiges Denkmal der deutschen Einheit. Auf der Spitze eines trotzigen Kuppelbaues steht *Hermann*, der Cheruskerfürst, das Schwert in der hoherhobenen Rechten. Deutschlands Ruhm liegt auf der Schneide des Schwertes. Auf der einen Seite desselben sind die Worte eingegraben: »*Pro libertate*«, auf der anderen: »*Moriamur pro patria et rege nostro*«. Der Ruhm Deutschlands ist mit der Schwertspitze in die Bücher der Geschichte eingegraben.

251.
Allgemeines.

Und wieder in einem Walde erhebt sich ein schlichtes Grabdenkmal, in dessen Schutz die Ueberreste der größten Heldengefaltung ruhen, der Deutschlands Geschicke anvertraut waren: das Mausoleum des Fürsten *Bismarck* im Sachsenwalde. Diese beiden Denkmäler sind die Grenzpfähle des deutschen Ruhmes; sie schliessen einen fast zweitausendjährigen Raum ein; sie bezeichnen ein fast zweitausendjähriges Ringen um Freiheit und Einigung; sie sind die Erfüllung einer Hoffnung Traum. Was sie einschliessen, ist die Kunst, die nach einem Worte *Reichensperger's* »vom Marke der Geschichte genährt ist«. Sie sind die Endpunkte einer langen und reichen Entwicklungsreihe deutscher Denkmalkunst, die, wenn wir von den vorgeschichtlichen Denksteinen absehen, mit der Irminful in geschichtlicher Zeit beginnt, mit einem nicht unbefrittenen Denkmal, an welchem sich aus hinterlassenen Niederschriften die ersten Regungen einer bewussten Kunstübung, freilich roh und ursprünglich, vermuten lassen.

Ueber die Bedeutung der altfächischen »Irminful«, die in der ersten Frühzeit der deutschen Kunstentwicklung in den Denkmälerkreis eintritt, waren die Ansichten bis heute geteilt. *Karl Schuchardt* in Hannover hat den Versuch gemacht, »zu einer klareren Anschauung zu kommen als bisher«⁸⁸⁾. *Jakob Grimm* neigte zu der Ansicht, daß die Irminful eine Bildfäule gewesen sei, und *Rethel* hat sie in seinen Fresken im Aachener Rathause als eine Steinfäule, die in einen fratzenhaften Götzenkopf endigt, dargestellt. Andere haben an die Stelle von *Irmin Armin* gesetzt und an ein Siegesdenkmal gedacht, das dem *Arminius* nach der Varusschlacht errichtet worden sei, ähnlich den römischen Säulen des *Trajan* und des *Marc Aurel* und ähnlich den englischen *Nelson-* und *Wellington-Säulen*. *Schuchardt* stellt aber nun fest, daß *Rudolf von Fulda* gegen 850 sagte: »Einen Baumstamm von beträchtlicher Größe, unter freiem Himmel aufgerichtet, verehren die Sachsen und nennen

252.
Irminful.

88) SCHUCHARDT, K. Irminful. Beil. zur Allg. Zeitg. 1898, Nr. 78.

ihn in ihrer heimischen Sprache Irmenful, d. h. die Weltfäule, die gleichsam das All trägt.« Aus sprachlichen Vergleichen ergibt sich überdies nach *Heyne*, »dafs der wesentliche Begriff nicht der einer Bildfäule, sondern nur der des Emporragenden ist«. In der mittelhochdeutschen Dichtung kommt die Irminful noch mehrfach vor, jedoch nicht in figürlicher Bedeutung. *Schuchardt* schließt nun: »Sie war die künstliche Nachbildung, das Symbol des alten Götterberges, auf dem die Gottheit unsichtbar thronet. Die Form dieser Nachbildung ist bald eine Pyramide, bald ein aufgerichteter Baumstamm oder wohl auch ein hoher Stein.« *Schuchardt* rechnet auch die *Bernward-Säule* in Hildesheim hierher: »Man hat die Bernwardfäule immer als eine einfache Nachahmung der römischen Säulen des *Trajan* und *Marc Aurel* aufgefaßt. Diese Nachahmung besteht aber nur in der Form, in der Form der Säule als solcher mit Basis und Kapitell und in der Form des spiralförmig darum geschlungenen Reliefbandes. Der Bedeutung nach ist sie vielmehr eine Nachahmung der Irmenful; denn die zwei Haupteigenschaften der letzteren, die sich bei den römischen Kaiserfäulen nicht finden, hat sie übernommen: als Basis der unsichtbar darauf gedachten Gottheit zu dienen und als solche den Hauptgegenstand des Kultus abzugeben.« Wir hätten also hier ein frühes Beispiel für die Herkunft des Denkmals aus dem Kult, in gleicher Weise, wie wir es im griechischen Altertum beobachten konnten.

253.
Grabplatten.

Neben diesem, aus dem religiösen Kultus hervorgegangenen Beispiele ist, wie auch anderwärts, die deutsche Denkmalkunst in der Frühzeit an den verwandten Grabkultus gebunden. In ihm regt sich zuerst die Persönlichkeit, und er ist es zuerst, welcher dem Rechte der Persönlichkeit im weiteren Umfange Rechnung trägt. Wenn wir daher vom vereinzelt Kulturbeispiele absehen, so finden wir: die Denkmalkunst bethätigt sich in Deutschland im weiteren Umfange am frühesten in den Grabplatten, die zugleich durch ihr häufiges Vorkommen ein Zeugnis gesteigerten Selbstbewusstseins sind. Am bekanntesten ist die erzene Grabplatte des 1080 gestorbenen Königs *Rudolf von Schwaben* im Dom zu Merseburg, die, wohl noch im XI. Jahrhundert gesetzt, bei zweidrittel Lebensgröße flaches Relief ohne Leben, jedoch mit sorgfältiger Durchführung des Gewandes zeigt. Verwandt mit ihr ist die Grabplatte des Erzbischofs *Gieseler* im Chorumgang des Domes zu Magdeburg, *Gieseler* starb 1004; die einfache Behandlung deutet auf das Ende des XI. Jahrhunderts. Aus dem XII. Jahrhundert stammt die am gleichen Orte liegende erzene Grabplatte des 1152 gestorbenen Erzbischofs *Friedrich I. von Wettin* in mittlerem Hochrelief und sorgfältigerer Durchbildung bei vereinzelt nach der Natur beobachteten Zügen. Ihre Blüte erlebte die Kunst der erzenen Grabplatten im Denkmal des Kaisers *Friedrich III.* im Stephansdom zu Wien. Der Kaiser ist unter einem gotischen Baldachin in ganzer Figur in vollem Krönungsornat dargestellt, in der Rechten den Reichsapfel, in der Linken das Scepter haltend, umgeben von reichem Wappenschmuck und Hoheitsinsignien. Zur Ausführung des Grabdenkmals hat Kaiser *Friedrich* noch bei Lebzeiten Meister *Nikolaus Lerch* aus Leiden berufen; aber erst 1513 wurde es von Meister *Michael Dichter* vollendet. Die im unten genannten Werke⁸⁹⁾ abgebildeten Grabsteine aus der Stiftskirche zu Quedlinburg sind steinerne Denkmäler, welche die Entwicklung der Bildnerei der sächsischen Lande im Laufe von zwei Jahrhunderten verfolgen lassen. Von byzantinischer Starrheit gehen sie in die natürliche Beobachtung der Bildnerei der Blüte in Sachsen

⁸⁹⁾ HASE, W. & F. QUAST. Die Gräber der Schlosskirche zu Quedlinburg. Quedlinburg 1877.

zu Ende des XIII. Jahrhunderts über. Auch die erste Blütezeit der deutschen Plastik, soweit dieselbe unabhängig von der Architektur ist, beschränkt sich noch auf die Bildnisdarstellung, jedoch nicht mehr bloß auf Grabsteine, sondern auch als Standbilder und selbst Reiterstandbilder. Doch hebt die Aufstellung in den oder in der Nähe der Kirchen die Verbindung mit der Architektur nicht ganz auf. Sachsen, Oberschwaben und der Oberrhein werden Kunstmittelpunkte. In Wechselburg entsteht gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts das Grabmal des Stifters der Kirche, des 1190 verstorbenen Grafen *Dedo* und seiner Gemahlin *Mechthildis*, in stilistischer Verwandtschaft mit den Wechselburger Skulpturen. Verwandt mit ihm ist das Grabmal *Heinrich des Löwen* und seiner Gemahlin *Mathilde* im Dom zu Braunschweig. »Beide Figuren gehören«, und damit stimme ich mit *Bode* überein, »zu den schönsten Arbeiten dieser Zeit und stehen in der Behandlung der Köpfe und Hände den Naumburger Standbildern am nächsten. Wie diese, so haben wir auch wohl jenes Denkmal *Heinrich's* erst um die Mitte des XIII. Jahrhunderts oder noch etwas später anzufetzen.« Große Masse und reiche Bemalung weisen ein zweites Standbild *Heinrich's* und ein Bild des Bischofs *Adeloch* von Hildesheim im Dom zu Braunschweig auf. In diese Zeit und Art fallen ferner die überlebensgroßen Eichenholzfiguren des Herzogs *Ludolf* in der Stiftskirche zu Gandersheim, die vornehme Grabstatue einer Kaiserin mit Resten alter Bemalung im Dom zu Goslar, die Grabsteine der Markgrafen von Meissen im Kloster Altenzelle bei Nossen und als bedeutendste Gesamtschöpfung die nicht mehr erhaltenen bronzenen Grabsteine der Grafen *von Wettin* in der Peterskirche bei Halle. Eine edle Arbeit des XIII. Jahrhunderts ist die Grabplatte des Bischofs *Gottschalk* in der Kirche zu Iburg.

Unter den Magdeburger Denkmälern ist das Reiterstandbild des Kaisers *Otto I.* das berühmteste und interessanteste, vielleicht kein eigentliches Standbild, sondern nur ein Städtezeichen wie die Rolande. Der entfallende Baldachin ist eine Arbeit des XVII. Jahrhunderts. Im Dom, in der Ottonenkapelle, stehen die thronenden Gestalten *Otto's* und seiner Gemahlin *Editha*, mit individualistischen Zügen, doch noch vielfach typisch. Einen bedeutenden Schritt vorwärts bedeuten die Statuen der zwölf fürstlichen Stifter und Stifterinnen im Chor des Domes von Naumburg. »An die Stelle des halb unbewussten Schönheitstrebens und der beinahe schüchternen Zurückhaltung in Ausdruck und Bewegung ist hier ein bewusstes Streben nach dramatischer Wirkung getreten, welches sich in den Standbildern mit einem ebenso ausgesprochenen Schönheitsfinn in glücklicher Weise verbindet . . . In den Statuen sind die Forderungen einer ausgebildeten plastischen Kunst meist schon mit Bewußtsein und Glück gelöst, namentlich die Belebung der Figur durch die Kontraste zwischen Standbein und Spielbein und durch reiche Faltengebung der mannigfach angeordneten Kleider . . . Die Krone gebührt dem Standbilde einer jungen fürstlichen Witwe, wie der Kopfschleier andeutet, die mit der Linken in einem Buche blättert, welches sie in der rechten Hand hält. Die ruhige rechte Seite der Figur, über welche der schwere Mantel in wenigen großen Langfalten bis zu den Füßen herabfällt, ist zu der leicht bewegten linken Seite dadurch in einen ebenso feinen als glücklichen Gegensatz gesetzt, daß der aufgeraffte Mantel die Formen, auf denen er in kräftigen, sehr individuellen Querfalten aufruhet, wenigstens erraten läßt. Dabei wirken in der weiten Hülle des massigen Mantels und des Kopftuches die sorgenvollen Züge, welche sie einhüllen, und die vornehmen schlanken Finger doppelt zierlich und fleischig. Die sprechende Bewegung und

treffliche Modellierung der Hände bezeugen eine Feinheit naturalistischer Beobachtung und ein Verständnis, zugleich aber auch eine Summe von Geschmack, wie sie vereint in der deutschen Plastik der späteren Zeit kaum noch einmal zum Ausdruck gekommen sind⁹⁰⁾.« Aehnliche, wenn auch nicht so weitgehende Vorzüge lassen sich einigen der anderen Statuen nachrühmen; so bei zwei weiteren jungen Frauen. »Jugendliche Lebenslust leuchtet aus ihrem heiteren Blick und der edlen Körperfülle, die aber, dem heiligen Platze entsprechend, für den sie bestimmt waren, unter der vollen Gewandung kaum angedeutet ist. Eine Vorahnung gotischer Art und Unart verrät sich in dem Lächeln wie in den Falten des Gewandfaumes der Statue links.« Eine besondere Ausführung widmet *Bode* noch der zweiten Statue links vom Eingang: »jugendlich schlank, von reizend schönen Zügen, und doch von einem hehren Ernst, dessen Ausdruck noch verstärkt wird durch die Bewegung, mit welcher die Fürstin ihren faltenreichen dünnen Mantel über dem schlichten Hauskleid zusammenzieht, in der Furcht, daselbe möge die Reize ihres minniglichen Körpers mehr verraten, als es mit ihrer jungfräulichen Ehre verträglich.« Unmittelbar neben diese wunderbaren Bildwerke gehören die lebensgroßen Statuen des Kaisers *Heinrich II.* und seiner Gemahlin *Kunigunde* am Fürstenportal des Georgenschors des Domes von Bamberg. Wie prächtig schön ist der Faltenwurf des Gewandes des Kaisers und des unteren Teiles des Gewandes der *Kunigunde*. Selten sind im Verlaufe der deutschen Kunst schönere Gewandstücke gemacht worden⁹¹⁾.

Dem Künstler dieser Gewandstatuen glaubt *Bode* auch die Reiterstatue des Kaisers *Konrad III.* (auch König *Stephan der Heilige* von Ungarn) neben dem Aufgang zum Georgschor zuschreiben zu sollen. Die Stellung des Kaisers ist frei und selbstbewusst, die Modellierung des Faltenwurfes trefflich und wirkungsvoll, der Kopf, besonders auch in der Umrahmung der interessanten Haarbildung von hohem individualistischem Reiz.

255.
Reiterstatuen.

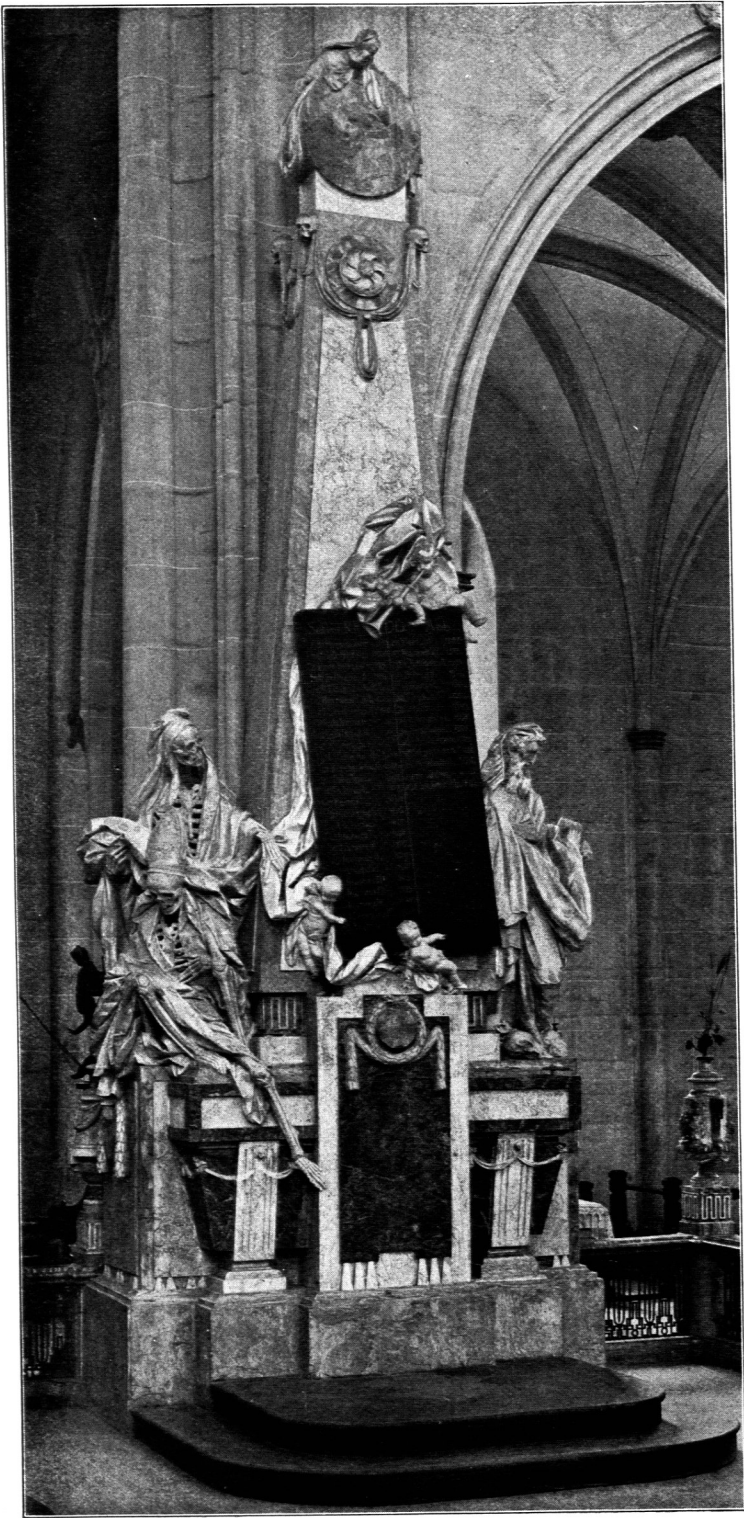
Die Reiterstatuen des Domes von Bamberg und vielleicht auch die Reiterstatue auf dem Markte von Magdeburg sind die beiden seltenen Beispiele für Ehrendenkmäler des Mittelalters und noch dazu für Ehrendenkmäler in Form von Reiterstatuen. Wenn wir aus der kleinen Reiterstatue *Karl des Großen* aus dem Metzser Domschatz schließen dürfen, daß den Ruhm dieses Kaisers Reiterstatuen verkündeten, so gehörten auch sie zu den seltenen mittelalterlichen Ausnahmen dieser Art. Erst die Renaissance mit ihrem gesteigerten Bewußtsein des Individuums machte sie für Herrscher und Feldherren zur Regel.

256.
Kirchen
als
Aufstellungs-
orte der
Denkmäler.

Daß im Mittelalter das Denkmal von der Straße, wo ihm das Altertum seine Stelle angewiesen hatte, in die Kirche versetzt wird, liegt in der Bedeutung, welche die Kirche allmählich im öffentlichen Leben angenommen hatte. Schon die antike Basilika war dem antiken Tempelbegriffe gegenüber ein ausgesprochener Begriff der Öffentlichkeit, und wenn auch das frühe Mittelalter diesen Begriff nicht weiter entwickelte, so geschah es in um so höherem Grade im späteren Mittelalter. In diesem war die Kirche thatfächlich nichts anderes als der umbaute, eingewölbte öffentliche Platz, auf welchem man zur Ehre Gottes und der Jungfrau den Altar aufgestellt hatte und sie und die Heiligen verehrte. Die festlichen Umzüge gingen von der Straße in die Kirche und von der Kirche auf die Straße; unter dem hohen, gewölbten

⁹⁰⁾ Abgebildet in: BODE, a. a. O., Taf. bei S. 58.

⁹¹⁾ Abgebildet in: BODE, a. a. O., Taf. bei S. 64.



Grabdenkmal der Aebte des Klosters Salem im Münfter zu Salem.

Bildh.: *Johann Georg Wieland.*

Dache der Kirche laufchte die erregte Menge mit derfelben Andacht, Frömmigkeit, Fröhlichkeit und Teilnahme den lebenden Bildern und den Myfterienpielen wie auf dem Markte. Wie dort weltliche Schaufpieler die Evangelien des *Matthäus* und *Lukas* nacherzählten, fo bemühten ſich hier die geiftlichen Diener Chrifti und der Jungfrau, dem Volke die Vorgänge der heiligen Gefchichte im Bilde und mit Muſik und Gefang vorzuführen. Die Feſte des Handwerkes, ſie werden in der Kirche gefeiert; die Meifterfänger üben ihren Wettſtreit im Angeſicht des Altars. Die Städte hatten noch nicht die Ausdehnung von heute; ihre Mauern umſchloffen ein Gemeinweſen, welches den Charakter einer groſſen Familie hatte, aus der die Kirche nicht abgefondert war. Das Verhältniſſ des Volkes zur Kirche war ein näheres, innigeres, mehr das eines mütterlichen Verhältniſſes als das einer ehrfurchtgebietenden Scheu. Deshalb nahm die Kirche mehr Anteil am Leben und Weben des Volkes und an dem, was ſeine Seele bewegte. Deshalb ergibt ſich das Volk der Kirche offener, freier, unbefangener, weil es in ihr nicht ein ſtrafendes, ſondern ein ſchützendes Moment ſieht. Seine Toten übergibt das Volk dem Schutze des Gotteshaufes, indem es die Grabſtätten im Schatten der Kirche anlegt; daher leitet der »Kirchhof« ſeinen Urfprung ab. Die Denkmäler ſetzt es in die Kirche, weil ſie hier Schutz genieſſen und gleichwohl der Oeffentlichkeit nicht entzogen ſind. So iſt das Verhältniſſ ein gegenſeitiges; denn für den Schutz, den die Kirche dem Toten wie dem Denkmal gewährt, erhält ſie reiche Geſchenke. So beſteht das Verhältniſſ einer groſſen Familie, als welche die ganze Stadt betrachtet wird. Denn im Mittelalter ſowohl wie noch im XVI. Jahrhundert, als ſchon die Renaissance eine neue Kultur und mit ihr neue Ausblicke brachte, umſchloß die Mauer der Stadt eine feſt in ſich geſchloſſene Bürgerſchaft, die ſich von Antlitz zu Antlitz kannte, um welche Verwandtſchaft und Intereſſen ein enges Band geſchlungen hatten. Sie waren weder durch einen Unterſchied der Empfindung, noch einen ſolchen der Bildung getrennt. Hieraus ergab ſich eine Gemeinſamkeit des Dichtens und Trachtens, die bei den Gelegenheiten des täglichen Verkehrs nicht Halt machte und ſich auch auf die außerordentlichen Anläſſe übertrug. Und die Feſte wurden gemeinſam gefeiert, und auch die Ehrungen wurden von allen dargebracht. Und da die Kirche nicht grundſätzlich aus dieſer Gemeinſchaft der Empfindung ausgeſchloſſen war, ſo gab ſie gern zu, die Denkmäler der Ehrungen in ihr errichtet zu ſehen; ſicherte ſie ſich doch dadurch nicht nur eine erhöhte Teilnahme zahlreicher Gläubigen, ſondern ſie machte ſich auch in noch höherem Maſſe zum Mittelpunkt aller geiſtigen Intereſſen des Volkes. Dies dauerte lange Zeiträume hindurch, und noch zu Ende des XVIII. Jahrhunderts ſehen wir zahlreiche Kirchen ſich mit noch zahlreicheren Denkmälern ſchmücken, ſehen wir, wie z. B. die Zifterzienferabteikirche in Salem ihren groſſartigen Schmuck aus Denkmälern der Periode *Louis XVI.* erhält.

Dies änderte ſich mit dem Wachstum der Städte, mit der Vielgeſtaltigkeit des modernen Lebens, mit der Verſchiedenheit der Bildung, mit der Aufklärung und nüchternen Verſtändigkeit unſerer Lebensanſchauungen, mit dem ſtetig um ſich greifenden Unglauben in kirchlichen Dingen, mit der Skepſis der ganzen Lebensauffaſſung. Nur vereinzelt noch findet ſich der Romantiker, welcher den realiſtiſchen Anſtürmen unſerer Lebensbedingungen in entſagungsvoller Ueberzeugung ſtand zu halten vermochte. Die Gemeinſamkeit lockert ſich; der Einzelne iſt viel zu fehr mit ſich ſelbſt beſchäftigt; er iſt zu ſcharf beim Kampfe um das Daſein beteiligt, um für kirchliche Dinge mehr als das Gewohnheits- und Höflichkeitsintereſſe, das

257.
Platz
und Straſſe
als
Aufſtellungs-
orte der
Denkmäler.

Interesse des guten Staatsbürgers übrig zu haben. Nicht mehr das Gemüt, nur noch der Verstand wendet sich der Kirche zu, die damit diejenige Bedeutung verliert, die sie im Mittelalter befeffen hat. Und in gleichem Maße, wie sie die Herzen verliert, weist sie auch die Kunst von sich ab. Vom häuslichen, idyllischen und friedlichen Charakter eines Kirchenfestes ist keine Rede mehr. Der Tote wird nicht mehr unter den Schutz der Kirche gestellt; der Kirchturm beschattet nicht mehr das frische Grab; dafür forgen schon die sanitären Verordnungen der Städte. Kein Denkmal erhebt sich mehr in der Kirche oder an ihren Außenmauern; es sucht sich eine andere Stätte. An die Stelle der Kirche tritt die Strafe, tritt der Platz, tritt der Markt als die Sammelftätte für die Erinnerungszeichen der Helden des Schwertes und des Geistes, als Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, und hier, umflutet von einem gewaltigen Verkehr, findet nun auch das Denkmal eine Stätte, keine Stätte pietätvoller Beschaulichkeit mehr, sondern eine Stätte flüchtiger Ruhmsucht. Der venetianische Heerführer, der vom Rate von Venedig verlangte, sein Denkmal solle auf der *Piazza* von *San Marco* aufgestellt werden, er könnte diese Forderung mit größerem Erfolge heute wiederholen. Das ist das Leben; es flutet unaufhaltsam vorwärts und treibt doch in bestimmten Zwischenräumen immer wieder dieselben Wellen an die Oberfläche.

258.
Wanddenkmal
und
freistehendes
Denkmal.

Diese Wandelung der Dinge hatte auf die Gestaltung der Denkmäler den grundlegenden Einfluss, dass nunmehr an die Stelle des Wanddenkmales das freistehende Denkmal in reicherem Aufbau trat. Dies geschah in der Uebergangszeit. Hätte man die Aufgabe, aus der umfassenden künstlerischen Thätigkeit der Wende von der Gotik zur Renaissance in Deutschland die Summe zu ziehen, so müsste man das Sebaldusgrab in Nürnberg und das Grabmal des Kaisers *Maximilian* in der Hofkirche zu Innsbruck nennen. Ihre Urheber gehören zu den bedeutendsten und merkwürdigsten Männern der Zeit.

In diesen Männern der ausgehenden Gotik in Deutschland und der deutschen Frührenaissance treten uns deutsche Künstler entgegen, welche, oft abgelegen von der Unruhe des öffentlichen Lebens, in ihrer stillen Arbeitsstätte ihre Kunst wie ihr eigenes Leben empfunden haben und so treu und wahrhaftig deutschen Volkes Art auf edelste Weise in ihren schönen Werken wieder spiegeln. Für sie leitet der Einzug der Renaissance eine Epoche von folgenschwerer und von formenreicher Bedeutung ein. Wer in diesen Werken zu lesen versteht, dem steht das Bild ihrer Künstler als Kämpfer für ihre Kunst vor der Seele, die vielleicht nicht mit der Leidenschaft der italienischen Künstler und auf offenem Markte für ihre Kunst einzutreten hatten, die aber nichtsdestoweniger einen schweren Kampf kämpften, einen Kampf mit ihrer inneren Ueberzeugung um die Güte ihrer Kunst. Ist der italienische Künstler vielfach genötigt, um das Werk selbst zu kämpfen, so bewegt die Seele des deutschen Künstlers, der sich im sicheren Besitze desselben weifs, die mit seiner künstlerischen Ueberzeugung möglichst gewissenhaft in Uebereinstimmung zu bringende Ausführung und Gestaltung. Allenthalben empfindet man an den Werken die ernste Geschäftigkeit, mit welcher im stillen Winkel gearbeitet wird, das rastlose, jedoch nicht prahlerische Bemühen, keinem nachzustehen, die stille, in sich gefammelte Thätigkeit, die in einer höheren Welt lebt und aus ihr nur dann herniedersteigt, wenn es gilt, des materiellen Lebens unabweisbare Bedürfnisse zu befriedigen. Aus dieser höheren Welt zieht der deutsche Künstler seine Kräfte; aus ihr empfängt er die Belebung seiner geistigen und künstlerischen Fähigkeiten, die ihn in den Stand

setzt, den oft kleinlichen Widerwärtigkeiten des Lebens standhaft zu begegnen. Der deutsche Künstler spricht zu den Menschen in ihrer Sprache, aber doch wiederum als ein Auserwählter, und in dieser doppelten Eigenschaft der überzeugten Treue seiner Abstammung und der edlen Berufspflicht seiner Kunst ist er uns wert, und durch sie weiß er in der empfindsamen Menschenseele durch seine Werke ein höheres Leben, eine edle Begeisterung zu entzünden. Wer die deutschen Künstler richtig verstehen will, darf an ihre Werke nicht allein mit der dann oft verfassenden kritischen Verstandesthätigkeit herantreten, sondern er muß Herz und Seele mitbringen; denn diese wollen in den Werken in erster Linie gesucht werden.

Ein frisches und eigenartiges Leben entfaltet die Bildhauerkunst der deutschen Frührenaissance in den Grabmälern, an deren Spitze das Sebaldusgrab steht. Wenngleich auch mit wenigen Ausnahmen keine Werke entstehen, welche als höchste Gipfelpunkte dieser Kunst zu bezeichnen wären, so bietet doch die durch ein hochentwickeltes Pietätsgefühl angeeiferte Kunst vielfachen Anlaß zur Wahrnehmung eigenartiger und frischer Bildungen. Im Sebaldusgrab des *Peter Vischer* vollzieht sich am lebhaftesten jener wunderbare Prozeß des langsamen Absterbens der Gotik und des Aufkommens und der Erstarkung antikischer Art. Stand Meister *Adam Krafft* noch ganz in der Gotik, so tritt uns aus dem ein Jahr nach seinem Tode entstandenen Sebaldusgrab seines Jugendfreundes *Peter Vischer* eine neue Welt entgegen. Wie in einem Kunstfrühling sprießt es in feinen Formen und Bildungen, welche die Mannigfaltigkeit zeigen, welche überhaupt die Werke der Meister jener Zeit, die in ihrer Darstellung eine Herzenskunst ausübten, auszeichnet. Mit lebhafter Teilnahme wird man dabei auch hier wie in anderen Werken die gelungenen oder mißlungenen Versuche beobachten, in welchen die alte Kunst der Gotik mit der neuen der Renaissance um die Herrschaft ringt. Ein solcher Versuch ist auch das Grabdenkmal des Bischofs *Lorenz von Bibra* († 1519) im Dom zu Würzburg von *Tilmann Riemenschneider*, in dem man nur »einen mißlungenen Versuch Renaissanceformen anzuwenden« erblickt hat, während das Denkmal eines der interessantesten Werke der Zeit ist, nicht nur, weil es von einem Künstler ersten Ranges herrührt, sondern auch, weil es so ausgesprochen in der Kunstbewegung seiner Zeit steht.

Fortgeschrittener ist die Herrschaft der Renaissance am Marmordenkmal des Bischofs *Georg von Limburg* († 1522) im Dom zu Bamberg, welches *Loyen Hering* aus Eichstädt schuf. In Trier gab die Renaissance, und zwar eine an die italienische erinnernde Renaissance, ein Zeugnis ihres Einflusses ab im Epitaphium des Kurfürsten *Richard von Greifenklau* im Dom, das noch bei seinen Lebzeiten (1527) errichtet wurde. Es ist eine pilasterumrahmte Nische mit Figuren und reichen Ornamenten. Die Beziehungen Deutschlands zu Italien kommen auch in den Epitaphien des Kanonikus *Arnold Haldrenius* (1534) und *Anton Kayfeld* im Dom, sowie in einem venetianische Einflüsse zeigenden Grabmal dreier Mitglieder des Kölner Magistrats in *St. Columba* zu Köln a. Rh. zum Ausdruck. Köstliche Werke der deutschen Frührenaissance sind das Epitaphium des Ritters *Johann von Eltz* und seiner Gemahlin in der Karmeliterkirche zu Boppard (1548), das Grabmal des Erzbischofs *von Metzhausen* im Dom zu Trier (1542), das Grabmal des Kurfürsten *Albrecht von Brandenburg* im Dom zu Mainz (1545), wieder mit starken italienischen Einflüssen und reicher Polychromie, das Grabmal des Markgrafen *Bernhard II.* in der Stiftskirche zu Baden-Baden, Grabmäler in Wertheim, das im Jahre 1533 von der Kurfürstin *Agnes* ihrem Gemahl errichtete Moritzdenkmal in Dresden, das

259.
Grabdenkmal
der
deutschen
Früh-
renaissance.

Baldachindenkmal des *Heinrich Rybisch* († 1544) in der Elifabethkirche zu Breslau, das nach 1556 errichtete Grabmal des Kurfürsten *Adolf von Schaumburg* im Dom zu Cöln, das Grabmal des Kurfürsten *Sebastian von Heusenstamm*, 1555 im Dom zu Mainz aufgestellt, das um 1550 in der Memorie zu Mainz errichtete Denkmal des kurfürstlichen Rates *Martin von Heusenstamm*, endlich das Epitaph des Ritters *von Schoenburgk* in der Stiftskirche zu Oberwefel (1555) und der Grabstein der *Agnes von Koppenstein* († 1553) in der katholischen Kirche zu Eltville. Dies sind nur vereinzelte Beispiele einer überreichen Kunst, mit welcher die Frührenaissance die deutschen Kirchen und Kapellen schmückte.

260.
Allgemeiner
Charakter
der
Denkmäler.

Alle diese Denkmäler, aus den verschiedensten Materialien bestehend und oft reich polychromiert — wenn Sandstein allein verwendet ist, jedoch durch die Naturfarbe des Materials polychrom wirkend, wenn schwarzer, weißer, roter, grüner oder ein andersfarbiger Marmor verwendet wurde — zeigen in Entwurf und Auffassung eine gleichwertige Behandlung des architektonischen und des figürlichen Teiles. Ihre Grundtendenz ist eine mehr dekorative als selbständig sprechende. Sie wollen sich mit Absicht dem Raum, dem sie zugeordnet sind, einfügen, wobei aber nicht ausgeschlossen ist, daß einzelne Werke in dem Fortissimo der architektonischen und bildnerisch-ornamentalen Formgebung eine größere Beachtung zu erzwingen trachten, als sie die Harmonie der Raumwirkung ihnen zuweisen würde. An diesen Bestrebungen nehmen jedoch noch nicht die bescheidenen und feinfühligten Werke der Frührenaissance teil, sondern erst die Werke der Spätrenaissance wurden ihre Träger.

Nach 1580 verliert die deutsche Bildhauerkunst an Ursprünglichkeit und wird zur Nachahmung der Italiener, die vielfach nach Deutschland berufen werden. Parallel damit verliert sich auch der Zug von Innerlichkeit, von Gemüt, welcher die früheren deutschen Bildwerke auszeichnete; die Verweltlichung nimmt zu; der Prunk tritt seine Herrschaft an. Die Prunkgrabmäler sind fortan, und namentlich in der Barockzeit, die Hauptaufgabe für die Bildnerkunst, soweit der dreißigjährige Krieg das künstlerische Hervorbringen nicht ersticke. Historische Porträtfiguren im Kostüm der Zeit werden derb und tüchtig wiedergegeben.

Viel zu wenig ist noch den Deutschen selbst bekannt, wie tief gesunken die ökonomischen Zustände des Vaterlandes aus dem Streite des dreißigjährigen Krieges hervorgegangen sind, der auf feinem Boden für ganz Europa ausgefochten wurde. Während die Nebeländer ihr intellektuelles Leben fortentwickeln konnten, mußte Deutschland erst wieder hundert Jahre lang für die Notdurft des Lebens arbeiten; dann erst erklomm es die geistige Höhe, aus welcher endlich auch die Blüte, der unentbehrliche Schluß des politischen Daseins aufzuschließen versprochen.

Solche Zeiten waren keine Blütezeiten für die Kunst. Deutsches Wesen, deutsche Innigkeit, deutsche Sinnigkeit verschwanden; die deutsche Kunst wurde mehr und mehr vom Auslande abhängig. Neben Italien, welches, begünstigt durch die wirtschaftlichen Umstände, seine Einwirkung schon früher geltend machte, trat in der späteren Barockzeit Frankreich mit seinem überall hindringenden Modeeinfluß. In die schlichte Anmut, in die oft naive Natürlichkeit der deutschen Denkmalkunst kam ein fremder, repräsentativer Gedanke, ein Zug gewollter, aber selten erreichter Größe, weil der deutsche Nationalcharakter hierzu nicht veranlagt war. Es ist daher kein Wunder, wenn die fremden Künstler, die ihr Land beherrschten, auch in Deutschland die Herrschaft anzutreten sich anfügten.

Die weitreichenden Einflüsse *Bernini's* z. B. machten sich im Barockstil Deutschlands stark geltend. Pathos, Pose, Leidenschaft, ja selbst Uebermut kamen auch in diesem ernsteren Lande zum Ausdruck. Der nationale Zug verschwand aus der Bildnerei, und mit der allseitigen Aufnahme *Bernini's*cher Kunst erhielt die Plastik einen gleichmäÙig romanisierenden Anstrich. »Man glaubt die Griechen weit hinter sich zu haben und findet in den Werken *Bernini's* ein Feuer, ein Leben, eine Wahrheit des Fleisches, wie man es nicht in der Antike entdecken kann, und bewundert an denselben ein graziöses, lebhaftes, malerisches Wesen, welches *Bernini* dem *Correggio* und *Parmeggiano* abgelernt haben soll« (*Ebe*).

Dieser Auffassung trat *Andreas Schlüter* (1662—1714) mit feiner ernsten und prachtvollen Kunst entgegen. Er entwarf 1697 die von *Jacobi* in Erz gegossene Statue *Friedrich III.*, die unter *Friedrich Wilhelm III.* vor dem Schlosse in Königsberg aufgestellt wurde. In daselbe Jahr reichen die ersten Entwürfe für das Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin zurück, das von *Jacobi* gegossen und 1703 auf der Langen Brücke aufgestellt wurde. Dem 1700 gestorbenen Hofgoldschmied *Daniel Männlich* errichtete er in der Marienkapelle der Nikolaikirche zu Berlin ein Denkmal im allegorischen Geiste der *Bernini's*chen Schule. Neben einer Urne steht die Gestalt der Verwufung, die ein schreiendes, widerstrebendes Kind an sich reißt, an der anderen Seite der Genius des Lebens in bangem Entsetzen. Im Jahre 1708 entstand der bleierne und vergoldete Sarkophag für den ersten Sohn des nachmaligen Königs *Friedrich Wilhelm*, den Prinzen *Friedrich Ludwig*, für den Dom in Berlin; ihm folgten die von *Jacobi* in Zinn gegoffenen Sarkophage für den König *Friedrich I.* und die Königin *Charlotte*. »Mit dem niederdeutschen Barock im Innersten seines Wesens verwandt, ist er der Vertreter des deutschen Realismus gegen romanische Form und Gelehrsamkeit. Ein Individuum gegen den Typus. Ein Mensch gegen das Buch. Vor ihm der Klassizismus des *Blondel*, nach ihm der Klassizismus des *Eofander*, inmitten seine Erscheinung, glänzend, vorüberrauschend, in ihren Spuren trotz alledem schwer zu verfolgen: ein Meteor⁹²⁾.« Wie ein solches charakterisiert sich auch seine künstlerische Einwirkung: sie erlischt bald nach seinem Tode.

Im Jahre 1764 erschien *Winckelmann's* Geschichte der alten Kunst, im Jahre 1766 *Lessing's* Laokoon. Von dieser Zeit an wird deutsches Wesen in der deutschen Kunst grundsätzlicly unterdrückt. Die beiden Jahre bedeuten den Beginn einer systematischen Bevormundung der ausübenden Kunst durch die doktrinäre Gelehrsamkeit. *Lessing* spricht neben einer Reihe anderer Sätze den Satz aus, jede Kunst dürfe nur das wollen, was sie am vollkommensten leisten könne. Er hat damit viel Unheil angerichtet. An die Stelle der unbefangenen Gefühlsäußerung treten die Formel, das Gebot, die Regel, die Nachahmung. Was muß das für eine Zeit gewesen sein, in der *Winckelmann* den Mut finden konnte, zu behaupten: »Der einzige Weg für uns, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.« Mehr als 100 Jahre wird die bildende Kunst von der Antike beherrscht. »Wir wissen es jetzt, daß es gerade die Größe der hellenischen Plastik gewesen ist, die ein Jahrhundert lang auf unserer Bildhauerei gelastet und sie mehr, als jener gut war, in ihren Banden gehalten hat⁹³⁾.« In mehreren Generationen bildet sich ein eigener Stand, welcher es sich zur Berufs- und Lebensaufgabe machte, die Werke

261.
Barock
in der
deutschen
Denkmal-
kunst.

262.
Schlüter.

263.
Winckelmann
und
Lessing.

⁹²⁾ Siehe: BIE, O. ANDREAS SCHLÜTER. Westermann's Monatshefte 1896, S. 334.

⁹³⁾ Siehe: TREU, G. CONSTANTIN MEUNIER. Pan 1897, S. 126.

des klassifischen Altertums auszugraben, zu beschreiben, einzureihen und aus ihnen Regeln abzuleiten für durchaus fremde Verhältniffe. Alles Lob, alle Vorzüge werden auf die Werke zusammengetragen; zahlreich find die beschönigenden Ausdrücke, denen wir begegnen. »Altertümlich streng, aber von Anmut leife umflossen«, preift *Welcker* die kindlichen Reliefs von Xanthos; an der hölzern-trockenen Gigantomachie von Athen, etwa aus der Zeit der Aeginetengruppe, lobt ein anderer die »blühende, echt marmormäßige Saftigkeit und Frische des Fleifches«, während wieder ein anderer von denfelben Werken fagt, fie befäßen »bei weitem nicht die vollendete Kenntnis des menschlichen Körpers, welche die Aegineten auszeichnet«. Es würde eine arge Selbsttäufchung bedeuten, wenn man annähme, es wäre eine nur vorübergehende Erfcheinung gewesen. Es war leider eine Erfcheinung, die bis in unfere Zeit dauerte und ihre Ausläufer bis in die jüngften Tage entfendet hat.

Dafs jedoch hierin ein Umfchwung einzutreten begonnen hat, beweift der Archäologe *Treu* in feinem Vortrag über »*Winckelmann* und die Bildhauerei der Neuzeit«, in dem er *Winckelmann* preifen konnte, gleichzeitig aber vor der Nachahmung der Antike warnte, die Richtung *Thorwaldsen's* für überwunden erklärte und von der Plaftik vor allem Gröfse und Wahrheit der Auffaffung verlangte. Der Belgier *Constantin Meunier* war das Vorbild, auf welches er hinwies. Wir find nicht genug unterrichtet, zu wiffen, ob dies das erste Mal ift, dafs aus den Reihen der klassifischen Archäologen heraus in die Mauer, die *Winckelmann* gegen die nachklassifischen Richtungen errichtete, Breche gelegt wurde. Dafs es aber einmal gefchehen ift, ift ein nicht zu unterschätzendes Zeichen einer Wandelung der Dinge. So fehr die Bestrebungen *Winckelmann's* und feiner Gruppe in ihrer Anschauung, ihrer Wirkfamkeit und in ihrem Einflufs einen unvergänglichen und lebensvollen Kern befäßen, fo fehr flachten fie, zur Schule geworden, ab. Eine fchulmäßsig betriebene Kunst hat immer das Mifliche der Salonerziehung an fich, und fällt die Thätigkeit der Schule in eine Zeit, die wenig geeignet war zu künstlerifchen Anregungen, fo ift der Niedergang des ehemals wohlthätigen Einfluffes nur zu leicht erklärlich. So kommt es denn, dafs die akademifchen Nachwirkungen der Schule *Winckelmann's* nichts weniger als eine Förderung der Denkmalkunst bedeuteten. Nach einer Weile indifferenten Beharrens, nach Ueberwindung des toten Punktes kam dann eine neue Anschauung herauf, welche fich mit Bewußtfein von der einfachen Nachahmung der Antike abwendete. Ja, diese durch die Bestrebungen der romantifchen Periode geförderte Anschauung liefs schon früh die Abficht erkennen, ein Recht auf modernes Fühlen und Leben geltend zu machen, die Wahrheit zum Ziele zu fetzen und eine eigene Auffaffung und Gröfse zu zeitigen, welche den gewandelten Lebensanschauungen und Zeitverhältniffen entsprach. Indes, allzu fchnell follte es doch mit der Wandelung der Kunftanschauungen noch nicht gehen.

264.
Umwälzungen
am Ende
des XVIII. Jahr-
hunderts.

Das letzte Jahrzehnt des XVIII. Jahrhunderts und die ersten Jahrzehnte des XIX. waren der Kunst der Denkmäler nicht günstig. Die staatlichen Umwälzungen in der ganzen damaligen politischen Welt waren fo ungeftüme, die Erfchöpfung nach ihnen eine fo grofse, dafs zu dieser Zeit von irgend einer nennenswerten Kunftthätigkeit auch schon der fehlenden Mittel wegen nicht gefprochen werden kann. »Würden plötzlich«, fo schrieb am 1. Januar 1798 zur Begründung die erste Nummer der »Neuesten Weltkunde«, der heutigen »Allgemeinen Zeitung«, »durch irgend eine Erneuerung der ersten Schöpfungsfcenen die Alpen vom Montblanc bis nach Iftrien

in Abgründe hinuntergestürzt, ganz England vom Ozean verschlungen, die Quellen des Rheins und der Donau verschüttet, und durch einen Herauswurf von Land Afrika wieder an Spanien gefügt: so würde diese Revolution in der physischen Welt nicht größer seyn, noch die ganze bisherige Gestalt von Europa dadurch eine entschiedenere Umformung leiden, als die Revolution, von der wir seit dem Jahre 1789 Augenzeugen waren, in der politischen Welt hervorgebracht hat. . . . Alle diese Veränderungen, dergleichen sonst nur die hinschleichenden Jahrhunderte mild und unbenutzt herbeiführten, sind jetzt das Werk von ein paar Jahren, und bilden eben daher in dem neuesten politischen System von Europa so schreiende Kontraste. . . . Frankreich eine Republik! wie lächelten die wohlverfahrenen Diplomaten zu dem Paradoxon! Es war ihnen, als ob man ‚ein Fiebertraum‘ oder ‚eine Seifenblase‘ sagte; und in der That paßte diese neue Republik so gar nicht in das bisherige Europa. . . . Es gieng hier, wie mit allen großen Werken des Genies und der Begeisterung, ‚Teutschland wird Ihre Sprache nicht verstehen‘, sagte man *Klopstock*, als er die ersten Gefänge seines ‚Messias‘ ausgearbeitet hatte; ‚so mag Teutschland sie lernen‘, antwortete *Klopstock*.

Freilich giengen wir auch in diesem verhängniß- und wundervollen letzten Jahrzehend des achtzehnten Jahrhunderts unter Extremen, Paradoxen und Einzigkeiten hin, die zu nichts anders, als einer solchen Entwicklung, in etwas ganz Neues führen konnten. . . . Wir sahen zu gleicher Zeit den glücklichsten und den unglücklichsten Kampf, den je ein freigeswordenes Volk bestand. . . . Wir sahen ewige Thaten, wie Rom und Griechenland, selbst in ihren heroischen Zeiten, sie nicht erlebten; die Thronen wanken, die Völker staunen, alle Wunder der Freiheit. . . . Welch eine Zeit also, unfre jetzige!«

Es liegt auf der Hand, daß in diesen Zeiten tiefgreifender Umwälzungen der Denkmalgedanke nur vereinzelt Förderung finden konnte. Die größten künstlerischen Aufgaben, welche am Ende des XVIII. Jahrhunderts die gebildeten Kreise Berlins beschäftigten, waren die Errichtung des Brandenburger Thores und eines Denkmals für *Friedrich den Großen*. Das Brandenburger Thor ist eine dem Werke des *le Roi* über Athen entlehnte und den Propyläen der Akropolis nachgebildete architektonische Anlage von großem Wurf und glücklich für den Platz berechneten Verhältnissen, die ursprünglich kein Denkmal war, aber durch das Schicksal der sie krönenden Siegesgöttin im Bewußtsein des Volkes allmählich zu einem Denkmal der Befreiungskämpfe wurde. Das Thor wurde nach den Plänen von *Karl Gotthard Langhans* gebaut.

Bedeutender war die Bewegung für ein Denkmal *Friedrich des Großen*. Sowohl aus dem Volke wie aus der Armee wurde das Verlangen nach einem solchen Denkmal ausgesprochen. Der König griff den Gedanken auf, machte die Gelegenheit zu seiner eigenen und forderte die Künstlerchaft Berlins auf, Entwürfe für ein Ehren Denkmal des großen Königs anzufertigen. Da über Standort und Auffassung des Denkmals in keiner Weise Vorschriften gegeben waren, so sah man sich sowohl Maler, wie Bildhauer und Architekten mit der Aufgabe befassen. Die vielseitigsten Lösungen wurden aufgestellt. Eine Bemerkung des Königs, *Friedrich der Große* müsse in römischer Tracht dargestellt werden, da die zeitgenössische Tracht nicht schicklich erscheine, war die Veranlassung, daß alles, was das Altertum an Denkmalformen hervorgebracht hatte, auf die Lösung der Aufgabe angewendet wurde. Tempel, Obelisk, Säulen, Pyramiden, Thorbauten, Septizonien, kurzum

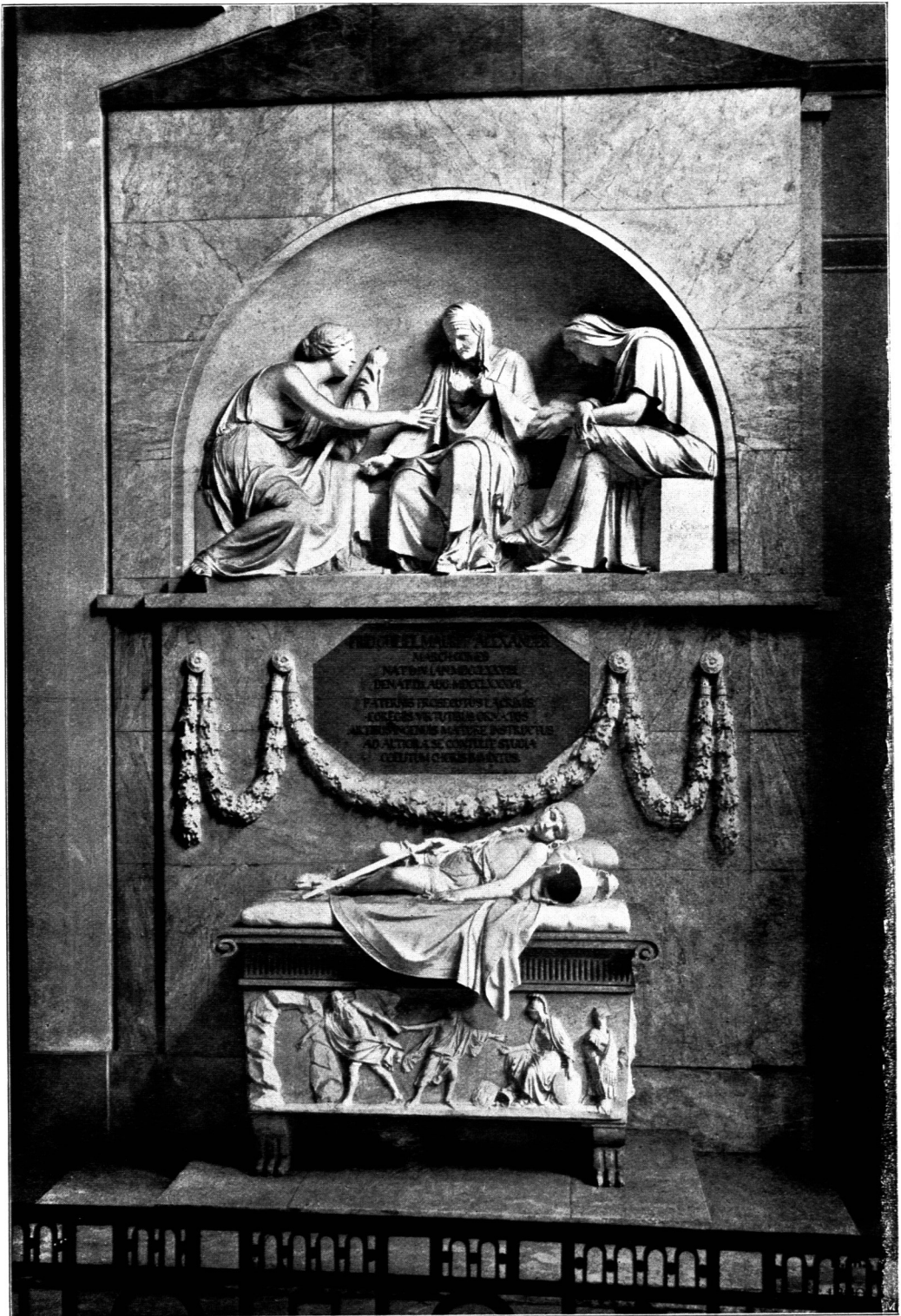
265.
Denkmal
für
*Friedrich
den Großen*
in Berlin.

alle Gedanken des Altertums wurden wiederholt. *Langhans* plante nach einem Entwurf im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin auf dem Platze, auf dem heute das Denkmal steht, einen offenen Rundtempel mit der Bronzestatue *Friedrich's*, das Ganze auf einem Stufenunterbau. Verwandt damit war ein Entwurf von *Gentz*. »*Schadow* setzt in der ausgeführtesten von sieben auf der Ausstellung von 1797 vorhandenen Skizzen (in den Sammlungen der Berliner Kunstkademie) die von der Siegesgöttin geleitete Reiterstatue des Königs auf einen von vier dorischen Säulen getragenen Marmorunterbau, innerhalb dessen Borussia mit den ihr huldigenden Figuren der Silesia und der Provinz Westpreußen Platz findet. An der Vorderseite erblickt man Minerva mit einem Krieger, an der Rückseite Apoll(?) mit der Leyer.

Weitaus am großartigsten gestaltete sich *Gilly's* Plan (im Ministerium der öffentlichen Arbeiten zu Berlin). Das ganze Achteck des Leipziger Platzes wird hier für einen durchaus im antiken Sinne gedachten Entwurf, der in der Anlage eines Ehrentempels gipfelt, in Anspruch genommen. An Stelle des alten Potsdamer Thores sollte ein mächtiger, mit feinen schwerfälligen dorischen Hallen die ganze Breite des Platzes abschließender Thorbau treten. Schwere, kassettierte Tonnengewölbe überdecken die Einfahrt, welche ein Viergespann mit dem Siegeswagen trägt. In der Mitte des Platzes erhebt sich ein gewaltiger Unterbau von über 100^m Länge und mehr als 60^m Breite mit gewölbten Zugängen zur Königsgruft und Eintrittshallen, welche auf breite, doppelarmige Freitreppen hinführen. Das Ganze krönt ein dorischer Tempel von 36 × 24^m, dessen Cella die thronende Figur des Monarchen aufnimmt. Obelisken stehen an den Ecken des Unterbaues und am Eingange zur Leipziger Straße. Schattige Baumalleen fassen auf beiden Seiten die Anlage ein. Wir wissen, wie diese kühne und geistvolle Komposition den jungen *Schinkel* begeistert hat, daß gerade sie auf seine späteren Entwürfe zum *Friedrich*-Denkmal und andere Baugedanken von Einfluß gewesen ist⁹⁴).« *Gilly* war der Meinung, er müsse ein Werk schaffen, »das als Nationalheiligtum dienen könnte und das alle Größe und Majestät in sich vereinigen müsse, um dadurch zu einem Beförderungsmittel großer moralischer und patriotischer Zwecke erhoben zu werden, wie es die großen öffentlichen Gebäude und Denkmäler der Alten waren.« In diesem Bestreben faßte er den dorischen Stil mit einer das Wesen dieses Stils noch übertreffenden Herbheit und Strenge auf; er hat »das Dorische überdorisiert«, wie *Dobbert* sich einmal ausdrückt.

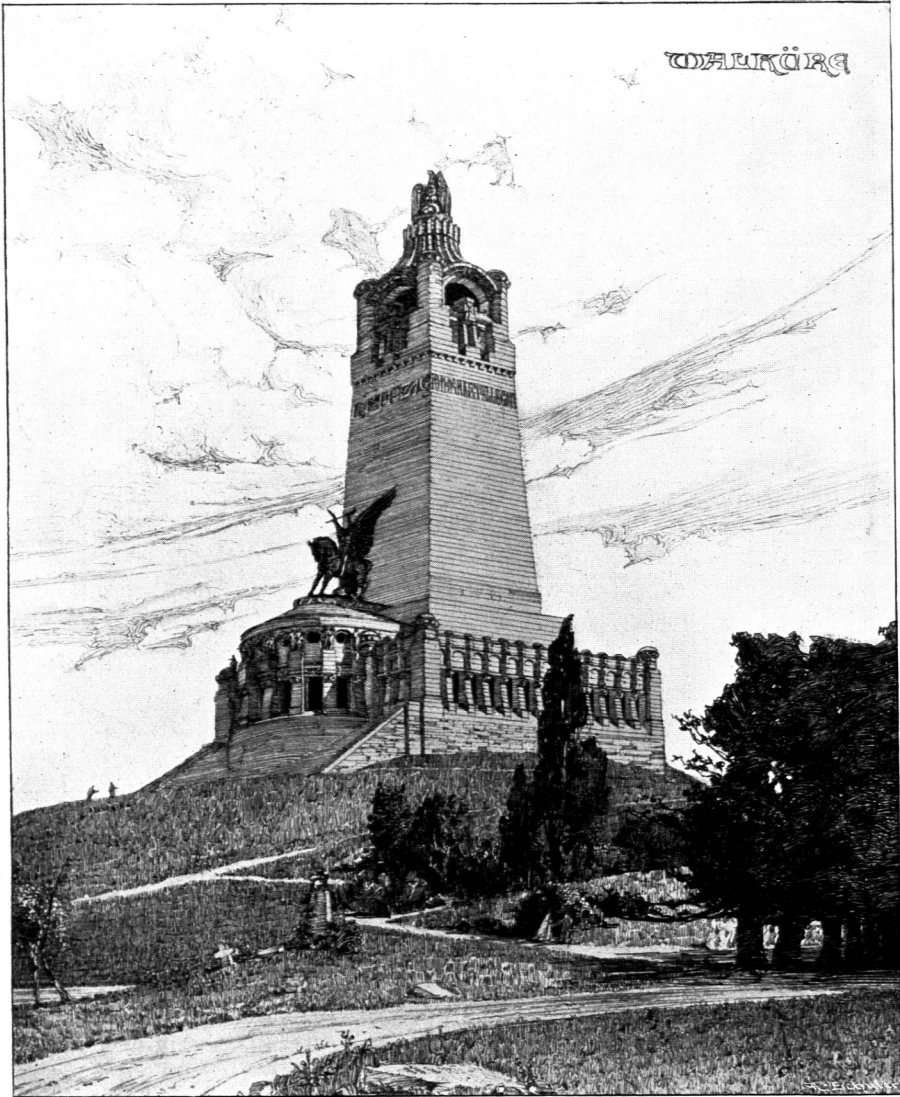
Die Entwürfe *Schinkel's* zu einem Denkmal *Friedrich des Großen* gehören zu dem Bedeutendsten, was die Denkmalkunst je geschaffen. Wir werden sie weiterhin noch zu erwähnen haben. Sie sind das Ergebnis einer Zusammenwirkung von Architektur und Bildnerei, welche sich in der Person *Schinkel's* in gleicher künstlerischer Kraft vereinigten. Sie unterlagen, trotzdem *Schinkel* sich in seinen jüngeren Jahren der blühenden Romantik ganz überlassen hatte, auf seiner italienischen Reife die Ansicht äußerte, die Reste des klassischen Altertums seien dem Architekten nichts Neues, weil er sie von Jugend auf kenne, und trotzdem er einen gotischen Entwurf zu einem Mausoleum der Königin *Luiſe* aus dem Jahre 1810 mit den Worten geleitete, die Antike sei für uns kalt und bedeutungslos, erst in der Gotik sei das Ideelle ausgeprägt und veranschaulicht, Idee und Wirklichkeit ineinander verschmolzen, dem Einfluß der Zeitstimmung so weit, daß sie sämtlich die Formen des griechischen oder römischen Altertums angenommen hatten.

⁹⁴) Siehe: BORRMANN, R. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.



Grabmal des Grafen *von der Mark* in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin.

Bildh.: *Gottfried Schadow*.



Entwurf für das Völkerschlacht-Denkmal bei Leipzig
von *Wilhelm Kreis*.

So phantasiereich aber auch diese Entwürfe *Schinkel's* und der anderen waren, man fühlte schon damals heraus, daß diese Tempel, Hallen, Ehrensäulen und Triumphbogen mehr zur Verherrlichung des modernen französischen Cäsarismus, nimmer aber zu einem Erinnerungsmale für den Helden von Rosbach und Leuthen sich schicken wollten. Aus ihnen und später aus *Schinkel's* großartigen, mit der ganzen Schönheit der hellenischen Formenwelt umkleideten Entwürfen zum Denkmale des Königs spricht der nämliche Geist einer weiten, reinen und idealen Kunst, die aber mit Geschichte und Volkstum nichts gemein hat. Dem schlichten Hohenzollernsinn *Friedrich Wilhelm III.* verdankt es die Hauptstadt, wenn sie in *Rauch's* Reiterfigur ein Denkmal erhalten hat, das auch zum Herzen des Volkes spricht. « Ich stimme *Richard Borrmann* in der vorstehenden Beurteilung der unter antikem Einfluß entstandenen Denkmale Entwürfe bei, ohne mir jedoch die Anerkennung des *Rauch's*chen Denkmals, soweit sie in dem Worte »auch« liegt, aneignen zu wollen.

Die Denkmale Angelegenheit für König *Friedrich den Großen* ist in einer preisgekrönten Monographie von *Kurt Merkle* behandelt worden. Darin werden 89 Entwürfe von 44 Künstlern besprochen, darunter die Entwürfe von *Schadow, Chodowiecki, Gentz, Carstens, Dannecker, Langhans, Gilly, Weinbrenner, Schinkel* und *Rauch*.

Eine längere Entwickelungsgeschichte als diejenige für das Denkmal *Friedrich des Großen* machte bis zur Reife der Gedanke eines Völkerschlachtdenkmales bei Leipzig durch. Auf der Höhe von Stötteritz und Probstheida, wo *Napoleon I.* am 18. Oktober 1813 sich für besiegt erkannte und die Flucht vom deutschen Boden anordnete, soll es als ein Denkmal der Befreiung Deutschlands von französischer Gewaltherrschaft und als ein Zeichen der nationalen Wiedergeburt aufgerichtet werden. Es soll als ein Wahrzeichen des Beginnes der deutschen Bewegung neben dem Wahrzeichen des glücklichen Ausganges dieser Bewegung, der Germania auf dem Niederwald, stehen.

Den ersten Vorschlag hierzu machte im Jahre 1814 *Ernst Moritz Arndt*: »Ein kleines, unscheinbares Denkmal, das sich gegen die Natur umher in nichts gleichen kann, thut es nicht; ein zierliches und blankes, etwa in Leipzig selbst, auf einen Platz hingestellt, würde in seiner Armseligkeit von der großen That, wodurch die Welt von dem abscheulichsten aller Tyrannen und dem tückischsten aller Tyrannenvölker befreit ward, zu sehr beschämt werden. Es muß draußen stehen, wo so viel Blut floß; es muß so stehen, daß es ringsum von allen Straßen gesehen werden kann, auf welchen die verbündeten Heere zur blutigen Schlacht der Entscheidung heranzogen. Soll das Denkmal gesehen werden, so muß es groß und herrlich sein, wie ein Koloss, eine Pyramide, ein Dom in Köln. Aber solches in großer Kraft und im großen Sinne zu bauen, fehlt uns das Geld und das Geschick, und ich fürchte, wenn man bei kleinen Mitteln etwas Aehnliches machen will, kommt etwas Erbärmliches heraus. Ich schlage daher etwas ganz Einfaches und Ausführbares vor, ein Denkmal, wobei die Kunst keine Aeffereien anbringen und wogegen unser nordischer, allen Denkmälern so feindseliger Himmel nichts ausrichten kann. Ich befehle einige tausend Soldaten oder Bauern in die Ebene von Leipzig hin und lasse sie in der Mitte des meilenlangen Schlachtfeldes einen Erdhügel von 200 Fuß Höhe auftürmen. Auf den Erdhügel werden Feldsteine gewälzt, und über diesen wird ein kolossales, aus Eisen gegossenes und mit mancherlei Anspielungen und Zeichen gezieres Kreuz errichtet, das Zeichen des Heils und der Herrscher des neuen Erdballes. Das Kreuz trägt eine große vergoldete Kugel, die weit in die

266.
Völkerschlacht-
denkmal
bei Leipzig.

Ferne leuchtet. Das Land rings um den Hügel, etwa 10 bis 15 Morgen weit, wird für ein geheiligtes Land erklärt, mit Wall und Graben eingefasst und mit Eichen bepflanzt. Dieser Hügel, dieses Kreuz und diese Bäume wären zugleich ein echt germanisches und ein echt christliches Denkmal, wohin unsere Urenkel noch wallfahren würden. Der Eichenhain würde zum Kirchhof großer deutscher Männer geweiht, wo berühmter Feldherren und für das Vaterland gebliebener Helden Leichen begraben würden.« — »Leipzig wäre der Ort,« sagt er später im »Geist der Zeit«, »auf dessen Gefilden die Irminful des XIX. Jahrhunderts errichtet werden sollte, wohin die Urenkel noch wallfahrteten und einander die ungeheuren Schrecken und Freuden der ersten beiden Jahrzehnte desselben erzählten.«

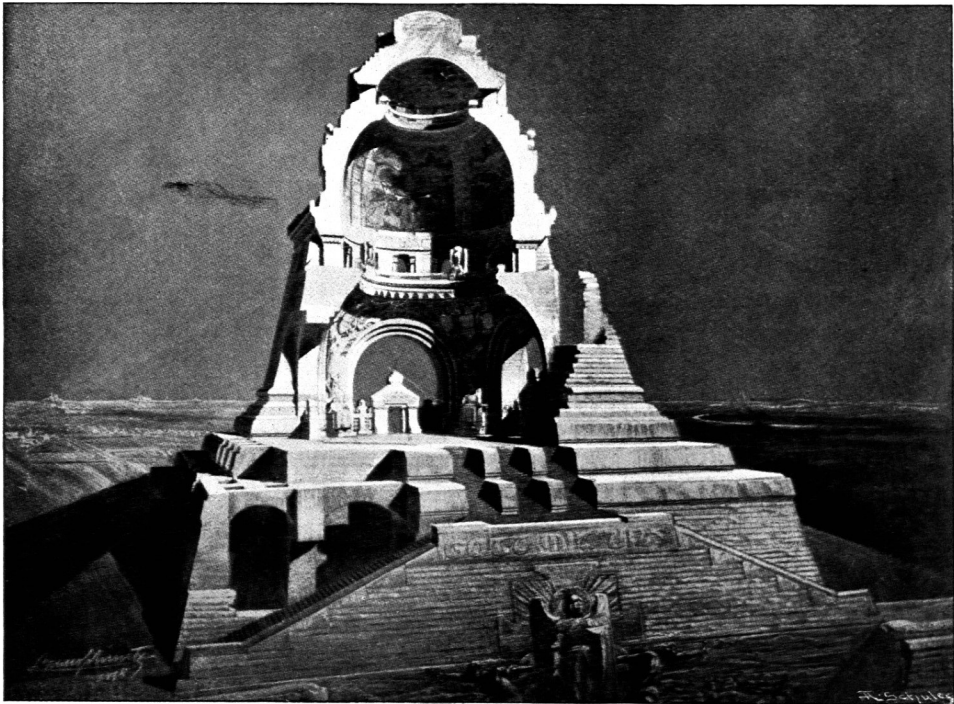
Aber nicht nur Patrioten, wie *Arndt* und *Seckendorff*, sondern auch bedeutende Künstler traten in dieser Zeit mit zum Teil großartigen Plänen an die Öffentlichkeit: der Bildhauer *Dannecker*, der Architekt *Friedrich Weinbrenner* u. f. w. Auch vom Luftspielfeind *Kotzebue* ging ein eigenartiger Vorschlag für ein Denkmal aus⁹⁵). Er wollte die seit den Römerzeiten unweit Reichenbach im Odenwalde liegende, 31 Fufs lange und 4 Fufs starke Granitfäule auf dem Schlachtfeld bei Leipzig als Denkmal aufgerichtet sehen: »als ein Denkmal, verfertigt von den ersten Unterjochern der Deutschen, aufgestellt zur Erinnerung an den herrlichen Sieg über die letzten Unterjocher der Deutschen.«

Dannecker übergab im Juli 1814 dem Fürsten *Metternich* eine Zeichnung zu einem Denkmal. »Auf einer Säule von Granit steht eine männliche Figur, mit einer Löwenhaut bekleidet; links stützt sie sich auf zusammengebundene Stäbe, und in der Rechten hält sie ein Schwert und den Oelzweig. Sie ist das Symbol der Kraft, die durch Einigkeit und Waffenthaten den Sieg erkämpft. Unter dem Knauf der Säule stehen die Bildnisse der Verbündeten. Dann folgen Inschriften und am Fusse der Säule zwei große sitzende Figuren, die Staatsgewalt und die allgemeine Glückseligkeit der Länder bedeutend.«

Weinbrenner plante auf einem quadratischen Unterbau einen quadratischen Tempel, das Ganze erinnernd an das Mausoleum in Halikarnass. Von der Mitte der Seiten führen durch den Unterbau zwei sich kreuzende Strassen. Ihre Eingänge sind als Triumphbogen behandelt und von Siegesgöttinnen umgeben. Auf dem Kreuzungspunkt im Inneren der Anlage steht die Germania. Angestrahlt von dem unerwarteten Lichte, das durch die vier Oeffnungen eindringt, ist sie im Begriff aufzustehen. »Mit der Linken hebt sie schüchtern den Trauerschleier, der über ihrem Antlitz hing, und läßt mit der Rechten den unter dem Schleier verborgen gehaltenen Reichsapfel hell erschrocken wieder als selbständiges Wesen hervorblicken.« Um den ganzen Unterbau zieht sich aufsen ein Relief der Schlacht von Leipzig. Acht Gänge führen zur Plattform des Unterbaues und in das Innere des Tempels, der einen Altar und 19 Nischen mit den Bildsäulen der verbündeten Herrscher und Helden enthält. Aufsen am Tempel befinden sich Ehrentafeln. Auf dem Dache erhebt sich ein Viergespann mit einem Triumphwagen, in dem drei weibliche Gestalten: die Liebe, die Weisheit und die Stärke stehen; über ihren Häuptern hält eine Viktoria einen Lorbeerkranz.

Auch aus Leipzig selbst kamen Anregungen für eine Gestaltung des Denkmals. Der russische Generalkonful Staatsrat *von Freygang*, der Ratsherr Dr. *Stieglitz* und der Geschichtschreiber der Leipziger Schlacht, Major *Aster* gaben gemeinsam den »Entwurf eines zum Andenken der Schlacht von Leipzig zu errichtenden (nicht

⁹⁵) Vergl. WUSTMANN, G. Aeltere Pläne zu einem Denkmale der Leipziger Völkerchlacht. Grenzboten 1888.



Entwurf für das Völkerchlacht-Denkmal bei Leipzig
von *Bruno Schmitz*.

Sieges-, fondern) Totenmonuments« mit zwei lithographierten Zeichnungen heraus. Sie planten auf dem Monarchenhügel eine gotische Kapelle.

Von allen diesen Entwürfen kam keiner zur Ausführung. Jeder Funke der Begeisterung erlosch im Groll über die bittere Enttäufchung, die das Volk nach 1813 erfuhr. *Ernst Moritz Arndt* fügte 1818 seinem Aufruf zu einem Völkerschlachtdenkmal peffimiftifch hinzu: »Jetzt ift die Zeit wohl fchon vergangen: ein Gedanke treibt den anderen, und eine Woge wälzt die andere vor fich her mit einer Gefchwindigkeit, dafs, was jetzt nicht bald wird, nie wird!«

Erft im Jahre 1863, aus Anlafs der fünfzigjährigen Erinnerungsfeier der Schlacht bei Leipzig, lebte der Gedanke wieder auf. Die Feier der Grundfteinlegung zu einem »grofsartigen Nationaldenkmale« wurde von dem damaligen Oberbürgermeister von Leipzig, Dr. *Koch*, mit den Worten begleitet: »Der erste Schlag gilt dem Erwachen des deutſchen Volkes in feinem nationalen Bewußtſein, gilt allen denen, welche dafür gekämpft, gelitten und geblutet haben! Der zweite Schlag gilt dem treuen Ausharren in der begonnenen Arbeit für die grofsen Endziele deutſcher Nation! Der dritte Schlag gilt dem endlichen Siege des deutſchen Volkes im Ringen nach nationaler Macht und Gröfse, Einheit und Freiheit des heißgeliebten Vaterlandes!« Da lohnte die Begeisterung mächtig empor; aber die That blieb wieder aus.

An Entwürfen fehlte es auch jetzt nicht. *Schievelbein* in Berlin veröffentlichte in der »Illuftrierten Zeitung« einen figurenreichen Entwurf ohne architektonifchen Grundgedanken und daher der Monumentalität entbehrend. Ein ungenannter Münchener Künftler gab 1864 an der gleichen Stelle einen Entwurf mit dem Grundgedanken des Denkmals des *Lyſikrates* wieder. Aber der Wunsch, dafs über der Ausführung in diefer oder jener Geftalt ein freundlicherer Stern walten möge als bisher, follte fich immer noch nicht erfüllen. Die Ereigniffe von 1864, 1866, 1870—71 drängten alle Pläne wieder in den Hintergrund.

Erft in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre nahm die Denkmalsangelegenheit eine greifbare Geftalt an, als es dem Architekten *Bruno Schmitz* in Berlin gelang, einen Entwurf anzufertigen, der den Charakter des Denkmals der Befreiung und der nationalen Wiedergeburt Deutschlands in grofsartigfter Weife traf und mit ihm die Zuftimmung des Volkes fand.

Schmitz geht von der Abſicht aus, für das Völkermal eine eigenartige, klar und beſtimmt wirkende, dem Befchauer leicht ſich einprägende einfache Form zu finden; er ſieht ab von einem eigentlichen Turmbau, deffen mehr oder minder eigenartige Form ſich keinesfalls genügend löſen würde von der Maſſe der vorhandenen Erfcheinungen. Der Entwurf erſtrebt ſeine Eigenart bei aller Betonung der Höhenrichtung vornehmlich in der Breitenentfaltung ſeiner Maſſe; hierdurch verliert letztere den Charakter des Turmes und tritt durch ihre ſchrägen Seitenlinien in Gegenſatz zu den in lotrechter Linie auftrebenden, Wohn- und Nutzzwecken dienenden Bauten; ſie geht damit zugleich auf die monumentalſte Urform eines pyramidalen Gebildes zurück, das ſich nach unten in mächtigen, an der Vorderſeite durch cyklopiſche Stützmauern abgefangenen Erdfchüttungen erweitert und auf dieſe Weiſe ſeine Maſſenwirkung durch breite Terraffenlagerungen bis zu mächtigſter Gewalt ſteigert.

Die Erdanſchüttung, welche eine Höhe bis zu 30 m erreicht, dient ſeitlich und hinten zur Anlage einer bis zur oberſten Terraffe führenden Zufahrtsſtraſſe. Nach vorn ergeben die Stützmauern eine Treppentfaltung gröfſten Stils, deren Mittel-

wand ein in Stein gehauenes Kolossalrelief, die siegreiche Erhebung des deutschen Volkes darstellend, aufnimmt. Die feithchen Abhänge der Erdschüttung setzen sich nach vorn, zu beiden Seiten eines vor dem Denkmal gelegenen Sees, als Erdwälle fort, deren breiter Rücken mit schattenspendenden Baumreihen besetzt ist; gegen den vertieft liegenden See fallen die Wälle amphitheatralisch in kleinen Terrassen ab; sie dienen bei feithchen Gelegenheiten zur Aufstellung des Volkes.

Das ganze Bauwerk, am Ende des eichenumrauschten Sees, in rauhen Quadern bis zu einer Höhe von 100 m cyklopisch geschichtet, aus dem Wasser aufsteigend und sich darin wiederpiegelnd, mit seinen mächtigen Terrassen und reliefgeschmückten Treppenmauern, seinem oben abgestumpften, allseitig mit Rundbogen durchbrochenen Pyramidenbau, der Befreiungshalle, an deren Innenwänden, von außen sichtbar, farbenprächtige goldschimmernde Mosaiken die Geschichte jener Tage und Thaten verkünden, während ein säulengetragener, zinnengekrönter, feierlicher Abschluss seine goldene Zier zum Himmel emporreckt als das Sinnbild der damals geahnten und ersehnten deutschen Einheit und Reichesherrlichkeit: dieses Bauwerk ist in der That, das Bild der Stadt machtvoll beherrschend, ein gewaltiges Völkermal zur Erinnerung an das Erwachen des deutschen Volkes in seinem nationalen Bewußtsein, an alle diejenigen, welche dafür gekämpft, gelitten und geblutet haben, ein Siegesmal des deutschen Volkes im Ringen nach nationaler Macht und Größe, Einheit und Freiheit des Vaterlandes, ein Dankeszeichen gegen den Allmächtigen, der die Waffen der Väter segnete!

267.
Hermann-
Denkmal
auf dem
Teutoburger
Wald.

Eine der merkwürdigsten Denkmalangelegenheiten Deutschlands ist diejenige des *Hermann*-Denkmals auf dem Teutoburger Walde. Ein Biograph seines Künstlers, *Hermann Schmidt*, sagt mit Recht: »Es wird wohl für alle Zeiten ohne Beispiel bleiben, daß ein einzelner, ein Privatmann, ein Künstler, einen gleich großartigen Gedanken wie den des *Armin*-Denkmals faßt und ohne alle Beihilfe, ja trotz der größten entgegenstehenden Schwierigkeiten und Hemmnisse durchführt.« *Schinkel* schon plante 1814 ein dem deutschen Volke gewidmetes Denkmal, welches den siegreichen Kampf des Deutschtums gegen die römische Eroberung darstellen sollte. Die Größe und Bedeutung des Gedankens veranlaßte ihn, eine in den größten Abmessungen gehaltene figürliche Darstellung zu wählen. Sie bestand in einem berittenen germanischen Krieger mit geflügeltem Helm, der einem im Kampfe unterliegenden, zusammensinkenden römischen Adlerträger gegenübergestellt ist.

Einen anderen Gedanken verfolgte der Künstler des heutigen *Armin*-Denkmals. In den Jahren 1819—20 fertigte *Ernst von Bandel* (1800—76) die ersten Skizzen zu dem Denkmale an; 1836 bestimmte er auf dem Teutberge den Platz dafür, und 1838 war das Gipsmodell fertig. Sein Werk sollte ein deutsches werden. »Auf griechischen Konsolen stehen die Büsten großer deutscher Männer in einem Griechentempel, der den ehrwürdigen deutschen Namen Walhalla trägt, zwischen griechischen, aber in der That eleganten französischen Viktorien; hoch über einer unserer schönsten Städte ragt stolz die fremde Siegerin und schaut auf die unvollendeten Türme herab; sie sieht spöttisch lächelnd, wie, nach ihr sich modelnd, Altdeutschland sich nun kleidet. Dem wahrhaften Deutschen wird unheimlich in den Städten, in denen er nur schlechte, unverstandene Nachbildungen der Fremde findet, und er sucht die Winkel seiner alten Städte auf, um sich auszuweinen über sein bei anderen berühmtes, zu Haufe aber verlorenes Vaterland. Verkannt, vergessen ist unserer Väter großer Sinn; wir sind stolz in unserer Ruin; die Kunst geht in die Irre. Wer möchte den

Beweis führen, daß das jetzige Streben der Deutschen in der Baukunst eine Volkstümlichkeit hat? Sollte unser deutsches Volk wirklich so wenig künstlerischen Sinn haben, daß es keinen eigenen Baustil mehr gebären könnte? Möchten wir doch bald im alten treuen deutschen Sinne wieder erstarken!«

Erst am 16. August 1875 wurde das Werk feierlich enthüllt. »Es sollte so fein; mein Werk sollte erst dann fertig werden, wenn das größere Werk, zu dem es vorbereiten half, fertig wäre, um dann unserem großen Volke ein Ehrenzeichen zu werden und nicht ein feine Schwächen bezeichnendes Mahnzeichen an das, was ihm vor allem fehle.« *Bandel* schuf einen Kuppelbau, dessen Spitze die in Kupfer getriebene Kolossalstatue *Armin's*, das Schwert in der hoherhobenen Rechten, krönt. Er war bestrebt, im Unterbau seinen eigenen deutschen Baustil, der ihm vorschwebte, zu verkörpern. Er nahm aus romanischen und gotischen Elementen die Anregung zur Ausgestaltung der eigenen wuchtigen Gedanken. Der himmelanstrebende Kuppelbau, damals vielfach als stillos angefeindet, sollte organisch dem Bergrücken entwachsen, zu der umgebenden Waldnatur stimmen und ein starkes Postament für die gigantische Erzstatue bilden. Mit Recht konnte der Künstler von seinem Werke sagen: »Die *Armin*-Säule ist ein Ruhmesmal geworden; deutsches Volk hält sein Schwert frei und ruhmumstrahlt wie *Armin* vor bald neunzehnhundert Jahren hoch in starker Faust.«

Die große revolutionäre Bewegung, die 1848 durch Europa ging, erschütterte namentlich auch Deutschland. Sie hatte aber ihr Gutes. In der Paulskirche zu Frankfurt a. M. saß ein Parlament, welches feinesgleichen suchte. Die durch die Bewegung erlangte politische Freiheit wurde in den Dienst des deutschen Einheitsgedankens gestellt. Dieser ruhte seitdem nicht mehr. Wenn die in ihm wohnenden Ideale sich nicht sofort verwirklichten, obwohl allerwärts der beste Wille hierzu vorhanden war, so lag dies daran, daß die Deutschen damals noch nicht jene weise Mäßigung befaßten, welche z. B. den reichen Segen der sog. englischen Revolution vom Jahre 1688 veranlaßt hatte. Diese Revolution hatte wenig revolutionären Charakter; aus den Erfahrungen der wilden Stürme zur Zeit des langen Parlaments und aus der Zeit der Herrschaft *Cromwell's* hatten die Engländer gelernt, eine Revolution auf der Grundlage der Gesetze zu machen, welche nur den veralteten, morschen Teil des Staatswesens und der Gesellschaft ausschied und das Bewährte als eine sichere Grundlage beibehielt. Diese nur durch die Erfahrung zu gewinnende politische Weisheit stand den treibenden Faktoren der Bewegung von 1848 nicht zur Seite. Stände, welche aus einer vergangenen wirtschaftlichen Periode hervorgegangen, waren in ihrer Lebensfähigkeit untergraben. Eine allgemeine wirtschaftliche Umwälzung hatte eine Umwälzung im Organismus der Stände zur Folge. Es wiederholte sich, was sich schon in früheren Jahrhunderten ereignet hatte, als im Mittelalter die Kriegs- und Lebensverfassung Freie zu Hörigen erniedrigte und Hörige zu Herren heranwachsen ließ.

Diese große Umwandlung unserer sozialen Schichtung setzt sich noch heute fort. Neue Stände kämpfen um ihren rechtmäßigen Anteil an der Ausübung der öffentlichen Gewalt. Diese Bewegung wurde 1848 eingeleitet, nicht ohne schwere Opfer. Ihrer zu gedenken, sind an verschiedenen Stellen Denkmäler errichtet worden, so 1898 in Berlin für die Märzgefallenen; so das Denkmal *Delle cinque giornate* in Mailand; so die Verfassungsoberisken in Karlsruhe und anderwärts u. f. w.

In der deutschen Denkmälerbewegung der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts

268.
Denkmäler
für die
politische
Bewegung
von 1848.

269.
Klönze.

nimmt der am 29. Februar 1784 bei Hildesheim geborene und in Paris bei *Durand & Percier* vorgebildete *Leo v. Klenze* eine besondere Stellung ein. Zum Wiener Kongress entwarf er ein »*Monument de la pacification de l'Europe*«, das auf hohem Terrassenbau einen toskanischen Peripteros zeigte, ein Motiv, das 15 Jahre später in der Walhalla bei Regensburg zur Ausführung kam. Schon im Jahre 1814 hatte der damalige bayerische Kronprinz *Ludwig* an alle Architekten Deutschlands einen Aufruf zur Einreichung von Plänen zum Bau der Walhalla erlassen. Das Ergebnis war nicht nach dem Wunsche *Ludwig's*, und er betraute *Klenze* mit Entwürfen. Die ersten Skizzen entstanden 1814 in Athen. Ein bestimmter Platz war für das Denkmal noch nicht in Aussicht genommen. In einer Skizze war an einen Terrassenbau am Mönchsberge in Salzburg gedacht; in einer anderen Skizze war eine großartige Baugruppe aus dem Motiv der Walhalla und Glyptothek zu schaffen versucht. Der griechische Tempelbau spielte in diesen Entwürfen eine beherrschende Rolle. So war die Walhalla ursprünglich als dorischer Peristyl gedacht. Doch auch ein romanischer Entwurf, ein Zentralbau mit Kolonnadenumgang, liegt vor. Am 18. Oktober 1842 wurde die Walhalla eingeweiht. Am 19. Oktober 1842 legte König *Ludwig I.* von Bayern den Grundstein zur Befreiungshalle bei Kelheim. Mit der Errichtung des Baues war zuerst *Friedrich v. Gärtner* betraut, der eine von einer Säulenhalle umgebene Rotunde in romanischem Stil geplant hatte und die Gründungsarbeiten dazu noch ausführen konnte. Nach seinem 1847 erfolgten Tode wurde *Klenze* mit der Weiterführung des Baues beauftragt. Er verließ den Plan *Gärtner's*, entfernte die Säulenumgänge und schuf einen großen, runden, mit einem kassettierten Kuppelgewölbe abgeschlossenen Raum. Das Werk hat im Äußeren verloren, im Inneren gewonnen. In den Fußboden ließ König *Ludwig* die Inschrift ein: »Möchten die Teufchen nie vergeffen, was die Befreiungskämpfe nothwendig machte und wodurch sie gesiegt.«

Es ist ein bemerkenswertes Zeichen jener unzweifelhaft großen Gefinnung des Königs, daß er schon ein Jahr nach der Grundsteinfeier für die Befreiungshalle in Kelheim den Grundstein zur Ruhmeshalle auf der Theresienwiese bei München legen ließ. Dies geschah 1843, und mit dem Bau wurde wieder *Klenze* betraut. Er gab der Halle, die das Kolossalbild der Bavaria einrahmt, eine Form, die bei der weit später aufgedeckten Ruhmeshalle von Pergamon schon sich findet.

Als sein letztes großes Denkmalwerk schuf *Klenze* die Propyläen in München, die den Königsplatz gegen Westen abschließen. Einen Tag nach seiner Thronentfugung, 1848, ordnete König *Ludwig* den Bau an; im Jahre 1862 wurde er dem Verkehr übergeben. Auch zu diesem Bau liegen mehrere Entwürfe vor; einer derselben zeigt einen dorischen Portikus, der, gleich den Propyläen der Akropolis von Athen, von zwei niedrigen Säulnbauten flankiert gedacht war.

Zwei andere Denkmäler, die *Klenze* errichtete, hatten nicht den Umfang der vorgenannten Arbeiten. In das Jahr 1831 fällt die Errichtung der Konstitutionssäule bei Gaibach in Unterfranken, einer kolossalen dorischen Säule auf dreifachem Stufenunterbau, deren Abakus einen kandelaberartigen Aufsatz trägt. Im Jahre 1833 wurde auf dem Karolinenplatz in München der mehr als 30 m hohe Obelisk aus Bronze zur Erinnerung an die im russischen Feldzuge gefallenen Bayern aufgestellt.

Mit *Klenze* vielfach zusammen arbeitete *Schwanthaler*. *Ludwig v. Schwanthaler* (1802—48) errichtete auf der Theresienwiese in München die 19 m hohe Kolossalstatue der Bavaria, welche *Klenze* mit griechischer Architektur umgab. Den Saalbau

270.
Schwanthaler,
Miller
und *Knöll*.



Inneres der Befreiungshalle bei Kelheim.

Arch.: *L. v. Klense.*
(Siehe die Tafel bei S. 215.)

bereicherte er mit den 12 Kolossalstatuen der Wittelsbacher Fürsten; im Dom zu Speyer stellte er 1843 die Marmorstatue des Kaisers *Rudolf von Habsburg* auf und im Jahre darauf in Mainz das Denkmal des *Frauenlob* im Kreuzgang des Domes. Für Salzburg schuf *Schwanthaler* 1842 die Statue *Mozart's* auf dem Michaelsplatz, auf dem Schloßplatze in Karlsruhe das Denkmal des Großherzogs *Karl Friedrich*, in Darmstadt dasjenige des Großherzogs *Ludwig von Hessen*. Bayreuth beschenkte er 1841 mit der Statue *Fean Paul's*, Frankfurt a. M. 1843 mit dem Standbild *Goethe's*. Erlangen errichtete 1843 unter der Mitwirkung des Künstlers das Denkmal des Markgrafen *Friedrich Alexander von Brandenburg*, und Norrköping in Schweden berief ihn zur Errichtung des Denkmals für König *Karl Johann XIV.* von Schweden. Die Statuen *Tilly's* und *Wrede's* von *Schwanthaler's* Hand wurden 1843 in der Feldherrnhalle in München aufgestellt; 1845 wurden die Denkmäler der bayerischen Residenz durch des Künstlers Denkmal *von Kreittmayr's* bereichert.

Neben und nach *Schwanthaler* treten in der bayerischen Denkmalkunst Namen wie *Ferdinand v. Miller*, *Konrad v. Knoll* u. a. hervor. Von *Miller* rühren her: die Kolossalstatuen von *Shakespeare*, *Humboldt* und *Kolumbus* in St. Louis, Denkmäler für General *Mosquera* in Bogota (Kolumbien) und für *Bolívar* in Venezuela, ein Kolossalkriegerdenkmal für Charlestown (Amerika); ferner das Denkmal für *Orlando di Lasso* in Prag, Brunnendenkmäler in Bamberg, Würzburg und Trier, die Statuen König *Ludwig I.* in der Walhalla und in Bad Brückenau, die Statue des Prinzregenten in Berchtesgaden und die Reiterstatue deselben in Bamberg, die Statue des *Albertus Magnus* in Lauingen, die Statue des Generals *Hartmann* in Maikammer, das Kriegerdenkmal in der Feldherrnhalle zu München, das Kriegerdenkmal in Elbing, das Geigenmacherdenkmal in Mittenwald, die Kolossalreiterstatue des Kaisers *Wilhelm I.* in Metz, das Standbild von Prinz *Friedrich Karl*, gleichfalls in Metz, das Kolossalstandbild von Kaiser *Wilhelm I.* in Trier u. f. w. Das Brunnendenkmal in Bamberg, das erste Werk des Künstlers, und die Statue König *Ludwig I.* in der Walhalla wurden ihm als Sieger in den betreffenden Konkurrenzen übertragen.

Konrad v. Knoll (1829—99) stand dem Kreise der bayerischen Romantiker nahe. Im Auftrag König *Maximilian II.* fertigte er die Brunnenfigur des *Wolfram von Eschenbach* für die Heimat des großen Parzivaldichters an. Darauf folgten die Kolossalstatuen *Heinrich des Löwen* und Kaiser *Ludwig des Bayern* am alten Rathaus zu München (1862) und der glücklich erfundene »Fischbrunnen« (am Marienplatz), an welchem *Knoll* die Entstehung des Münchener Metzgerfrühes in geistreicher Weise gestaltete. Ebenso glücklich war *Knoll's* Entwurf zum *Umland*-Denkmal für Tübingen, worin er den Dichter in charakteristischer Weise in feiner lyrischen Dichtung, als Romanzen- und Balladenfänger, als Dramatiker und Patrioten verherrlichte — eine Schöpfung, welche den Beifall des Komitees erhielt, aber aus unbegreiflichen Erwägungen abgelehnt wurde. Vollen Beifall erhielt das Denkmal *Palm's* für Braunau, die Brunnenstatue *Luther's* als Kurrendschüler (für Eisenach) und das Denkmal König *Ludwig I.* in Kissingen. *Knoll* fertigte auch das Unionsdenkmal der Pfälzer Protestanten für die Stiftskirche zu Kaiserslautern und viele Grab- und Ehrendenkmale an.

In Mitteldeutschland eröffnete *Johannes Schilling* in Dresden die Reihe feiner Denkmäler mit der *Schiller*-Statue für das große *Schiller*-Fest in Dresden im Jahre 1859. Die in Sandstein ausgeführten vier Gruppen der Tageszeiten, welche die große Freitreppe der Brühlchen Terrasse schmücken, sind weltberühmt. Auf

der Brühl'schen Terrasse selbst steht das in feiner Schlichtheit packende *Rietfel-*Denkmal und vor dem Dresdener Opernhause das Reiterstandbild des Königs *Johann von Sachsen*. Von den zahlreichen Werken, die *Schilling* für andere Orte schuf, seien genannt das Kaiser *Maximilian*-Denkmal für Triest, das Kriegerdenkmal für Hamburg, eine *Phidias*-Statue für das Museum in Leipzig, das *Schiller*-Denkmal für Wien und das Reformationsdenkmal für Leipzig. Vor allem aber ist er der Schöpfer des Germania-Nationaldenkmales auf dem Niederwald.

272.
Denkmal-
bewegung im
nördlichen
Deutschland.

Die Thaten *Klenze's* und *Schwanthaler's* sind leuchtende Punkte der deutschen Denkmalbewegung dieser Zeit im Süden. Im Norden sah es weit weniger hoffnungsvoll aus; hier war kein *Ludwig*; hier fand sich nicht in diesem Maße die Begeisterung für deutsche Art und für deutsches Land. In den dreißiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts, unter der Herrschaft des deutschen Bundestages, bestand hier eine Enge und Kleinlichkeit des politischen Denkens, eine Aermlichkeit und Dürftigkeit der wirtschaftlichen Entwicklung, eine Bedrückung des ganzen menschlichen Daseins, daß an irgend eine ideale Regung nicht zu denken war. Als der Minister *Stein* und die in seinem Gedankenkreis lebenden Männer Hoffnung hegten auf eine nationale Einigung Deutschlands zu einem Staatswesen der Kraft und der Vergangenheit, da scheiterten die darauf gerichteten Bestrebungen an der Eiferfucht der Fremden und an der Uneinigkeit der deutschen Großmächte und Einzelstaaten. Noch im ersten Menschenalter nach den Kämpfen von 1813 und 1815 war es ein Vergehen, deutsche Gefühle zu hegen, und es war mit schweren Strafen bedroht, für eine bessere nationale Gestaltung des deutschen Staates sich auszusprechen. Erst als eine große Volksbewegung mit stark ausgeprägten Parteigegegensätzen, vom Auslande kommend, eintrat, da begann die Zeit der Ausbildung eines reicheren, der wirtschaftlichen und der geistigen Kultur gewidmeten Lebens.

Es hat jedoch in dieser Zeit nicht an Künstlern gefehlt, deren Werke auch unter dem veränderten heutigen Maßstabe mit Ehren bestehen. Freilich zeigen sie mehr oder weniger das Bild der Abhängigkeit der immer noch vorherrschenden Antike, deren Einfluß bis weit in die Mitte des Jahrhunderts hinein sich verfolgen läßt. Aber was diese Künstler schufen, hat einen eigentümlichen Charakter; es verrät den inneren Kampf zwischen Griechentum und Deutschtum, und es gewinnt mit diesem Kampfzeichen ein höheres, vertiefteres Interesse. Dieser Kampf währt im Norden nicht so lang, wie im Süden. Die Antike hatte hier *Rauch* schon früh durchbrochen.

273.
Schievelbein.

Die Traditionen der *Rauch'schen* Schule pflegte dann *Hermann Schievelbein* (1817—67). Von ihm stammt die Gruppe der Berliner Schloßbrücke, Athene, den Jüngling im Gebrauch der Waffen unterweisend. *Julius Lessing* rühmt ihm eine »eigentümliche Meisterschaft, antike Formen mit neuem geistigen Leben zu erfüllen und sie unserer Empfindungsweise anzubequemen,« nach. Er schuf für die Marienburger Nogatbrücke das Kolossalbild des *Hermann von Salza*. Sein Hauptwerk ist das *Stein*-Denkmal auf dem Dönhofsplatz in Berlin. Darin kommt in einem noch bescheidenen Maße das Bestreben zum Ausdruck, einen Mittelweg zwischen realistischen und idealistischen Motiven und Formen einzuhalten; dies entsprach der etwas zögernden Natur des Künstlers am meisten.

274.
Emil, Albert
und *Wilhelm*
Wolff.

Emil Wolff (1802—79) setzte indessen noch die klassische Richtung *Thorwaldsen's* fort und bildete 1846 die Gruppe der Viktoria, den Jüngling in der Geschichte unterweisend, auf der Schloßbrücke in Berlin; von seiner Hand rühren ferner

Porträtstatuen von *Thorwaldsen*, *Winckelmann*, *Niebuhr* und *Palestrina* her. — *Albert Wolff* (1814—92) dagegen half *Rauch* am Denkmal *Friedrich des Großen* in Berlin und arbeitete in dessen Richtung weiter. Von ihm rühren die Reliefs am Kriegerdenkmal im Invalidenpark zu Berlin, die 1853 auf der Schloßbrücke in Berlin aufgestellte Marmorgruppe des Kriegers, der von Pallas in den Kampf geführt wird, die Kolossalstatue *Friedrich Wilhelm IV.* am Königsthor in Königsberg her. In Hannover errichtete er 1861 das eiserne Reiterstandbild des Königs *Ernst August*, im Luftgarten in Berlin das nicht sehr glückliche, figurenreiche Reiterstandbild *Friedrich Wilhelm III.* Die Treppenwange des Alten Museums in Berlin bereicherte er mit der Erzgruppe des Löwenkämpfers, Ludwigslust mit der Statue des Großherzogs *Friedrich Franz I.* von Mecklenburg-Schwerin, die Siegessäule in Berlin mit dem Bronzerelief des Einzuges der siegreichen Truppen 1871 und den Platz vor dem Kriminalgericht in Berlin mit der Löwengruppe.

Ungefähr um dieselbe Zeit lebte *Wilhelm Wolff* (1816—87) und bildete feine berühmten Tiergruppen, unter ihnen die Ebergruppe im Jagdschloß Grunewald bei Berlin, die Gruppe der sterbenden Löwin im Tiergarten zu Berlin u. s. w. Von seiner Hand sind auch eine kolossale Erzbüste *Herder's* für dessen Geburtsort Mohrungen, die Erzstatue der Kurfürstin *Luise Henriette* in Oranienburg und das Standbild *Friedrich des Großen* in Liegnitz.

Im letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts tritt *Rudolf Siemering* in Berlin (geb. 1835) in die Reihe der deutschen Denkmalkünstler ein. 1877 wird von ihm ein Denkmal *Friedrich des Großen* in Marienburg enthüllt, dessen Sockel vier Gestalten deutscher Hochmeister umgeben. Das zum Siegesthor umgewandelte Author in Kassel erhält von seiner Hand zwei Reliefs mit der Darstellung in den Krieg ziehender und heimkehrender heftiger Soldaten. Sein bestes Denkmal, das *Gräfe*-Denkmal in Berlin, vollendete er 1882 und schuf in ihm ein charakteristisches Werk eines Wanddenkmales mit polychromer Tendenz, indem er die Bronzestatue des berühmten Augenarztes in eine mit grünen Fliesen ausgeflogene Nische stellte und der Architektur derselben zwei Flügelbauten mit figürlichen Reliefs aus farbiger Majolika, Kranke und Geheilte darstellend, anfügte. Die künstlerische Bedeutung dieses Werkes wird weder durch das *Luther*-Denkmal in Eisleben, noch durch die beiden großen Denkmäler, das 1888 enthüllte figurenreiche Siegesdenkmal auf dem Marktplatz in Leipzig mit der krönenden Figur der Germania, noch auch durch das ebenso umfangreiche, in Bronze gegoffene Reiterstandbild *Washington's* für Philadelphia übertroffen.

Entschiedener als die vorgenannten Künstler vollzog der Bildhauer *Reinhold Begas* den Bruch mit der antiken Vergangenheit der Berliner Bildhauerschule; er leitete diese zu dem anderen Gegensatz der realistischen Darstellung über. Er schuf eine Schule, die in unseren Tagen zu der herrschenden wurde, welche sich aber in ihrer späteren Ausbildung nicht geeignet erwies, eine wirkliche und eine deutsche Monumentalkunst hervorzubringen. Die Bildhauerei wurde in Berlin nach einer Periode der formalen Verflachung unter dem Einfluß von *Begas* in ihrem Wirklichkeitssinne unzweifelhaft verfeinert und auch auf tiefere Regungen aufgebaut; der Wirklichkeitsinn aber, der aus ihr sprach, war doch zu stark, als daß es ihr gelungen wäre, mehr als eine ansehnliche Durchschnittsbedeutung zu erringen. Eher wie jetzt wäre dies am Anfange der *Begas'schen* Periode der Fall gewesen.

Das am 10. November 1871 enthüllte *Schiller*-Denkmal in Berlin z. B. rief

275.
Siemering.

276.
Begas.

damals eine lebhaftere Bewegung hervor, die an den Gegensatz zwischen der bis dahin üblichen »Plastik der reinen Form«, der »edlen Körperlichkeit« und der malerischen Wirkung, dem Uebermafs der Bewegung und dem flatternden Raufchen der Gewänder der neuen Darstellungsart anknüpfte. Vor allem fiel die Behandlung der Gewänder auf, die nicht mehr wie früher den Körper durchscheinen liefsen, sondern ihn verhüllten. Man tadelte die Formlosigkeit der Glieder und die Absicht, auf Kosten der Wahrheit und Schönheit zu einer ausdrucksvollen Massenwirkung mit Gewändern zu kommen. Man erinnerte sich eines Wortes *Ludwig XIV.* über *Coustou*: »Sein Marmor lebt«, um die zu grofse Behandlung der Glieder zu tadeln. Und doch schuf *Begas* in den Gestalten der Lyrik, der Tragödie, der Geschichte und der Philosophie Figuren von modernem Gefühl und freier Auffassung. Dasselbe bezieht sich auch auf die Hauptfigur, die gleichfalls im grofsen und ganzen nicht den Beifall der damaligen Beurteiler fand. »Diese Erscheinung hat etwas so Abwehrendes, kalt in sich Geschlossenes, dafs sie für alle möglichen Menschen eher sich geziemt als für *Schiller*. Darin kann das Volk seinen Sänger nicht erkennen. Es ist, als ob der Naturalismus *Begas'* sich gefürchtet hätte, sich an dem idealen Dichter in seiner ganzen Kraft zu entfalten oder selbst gehen zu lassen, und doch wäre unzweifelhaft etwas Treffendes zu Tage gekommen, wenn er es gethan hätte. Denn ein Uebermafs von Leben wäre wohl eher zu ertragen gewesen als ein fühlbarer Mangel, wie er jetzt vorliegt⁹⁶⁾.« Man wird mit Interesse dieses Urteil mit der heutigen Beurteilung des Denkmals zusammenhalten. Interessant ist auch die weitere Ausführung, die *Bruno Meyer* an die Beurteilung des Denkmals knüpft. Er beklagt es, »dafs der Dichter, der wie keiner im Herzen der Nation lebt und in ihrem Geiste Gestalt gewonnen hat, noch nirgends in einer wirklich dementsprechenden Weise Gestalt in einem Denkmal gefunden hat. Mit *Goethe* geht es kaum besser. Sollte dies nicht daran liegen, dafs die Gedanken, die Ideen, welche durch unsere klassischen Dichter in die Zeit hineingeworfen sind, sich noch nicht so tief eingelebt haben, dafs sie in abgeklärter Form in der künstlerischen Darstellung ihrer Urheber wieder erscheinen könnten?« —

277.
Denkmal-
kunst
in Berlin.

Diese Erwägung hängt vielleicht mit dem Charakter der Denkmalkunst in Berlin überhaupt zusammen. Die Stimmen sind keineswegs vereinzelt, welche zu der Ueberzeugung gekommen sind, in Berlin habe die Denkmalkunst nie eine aus der vollen Tiefe der Kunst hervorgehende Entwicklung gehabt. In der That: solange Berlin in der Kunstgeschichte eine Rolle spielt, ist die Sache des Denkmals immer mehr eine äufserliche, eine notwendige geblieben, felten einem inneren Drange des Künstlers gefolgt, und wo dies der Fall war, wie beim Denkmal *Schlüter's* für den Grofsen Kurfürsten und bei den Denkmalentwürfen *Schinkel's*, da blieb der Fall vereinzelt, oder es fehlte dem Entwurf die Ausführung. Zu Beginn des XIX. Jahrhunderts gab *Goethe* in den »Propyläen« eine treffende Charakteristik über die Kunst Berlins, eine Charakteristik, die so sehr das innere Wesen der künstlerischen Atmosphäre von Spree-Athen traf, dafs sich *Gottfried Schadow* zu einer scharfen Erwiderung in der »Eunomia« veranlafst sah. *Goethe* schrieb: »In Berlin scheint, aufser dem individuellen Verdienst bekannter Minister, der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der profaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Land-

⁹⁶⁾ Siehe: MEYER, B. Das Schillerdenkmal von *Reinhold Begas*. Zeitfchr. f. bild. Kunst 1872, S. 97.

schaft durch Aussicht, das allgemeine Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.« Zweifellos ein treffendes Urteil, welches in dem Jahrhundert Berliner Künstentwicklung nach *Goethe* seine volle Bestätigung findet.

In der ganzen Periode der 50 Jahre nach den Befreiungskriegen zeigt die norddeutsche Denkmalkunst nur ein vereinzeltes Aufflackern, welches nach den Umwälzungen des Jahres 1848 und nach den Kriegen der sechziger Jahre kaum lebhafter wurde. Dann aber kamen die großen Ereignisse der Jahre 1870 und 1871. Bei ihnen hatte die Muse der Weltgeschichte sinnend verweilt und sie mit leuchtender Schrift in die Geschichte eingetragen und Kunde gegeben von einer Seligkeit, wie sie in großen historischen Augenblicken alle Klassen der Gesellschaft gleichmäßig umfaßt, jene Seligkeit, die, nach *Niebuhr's* Ausdruck, der Deutsche im Befreiungsjahre 1813 genoß, die »Seligkeit, mit allen Mitbürgern, den Gelehrten und Einfältigen, ein Gefühl zu teilen«. Aus den Schlachtfeldern erhoben sich neue Ereignisse, neue Bildungen; die Kriegsthaten hatten den Schritt der Geschichte beflügelt; auf den zerstörten Hoffnungen der feindlichen Seite bauten sich die Erwartungen des Erfolges auf. Niemals vorher hatte der Kampf der feindlichen Nationen so sehr, so souverän die ganze Welt beherrscht wie in diesen großen Jahren. Und doch erscheint es als eine der seltsamsten Abweichungen von der ewig sich fortsetzenden, mehr oder weniger bewegten, jedoch meistens logischen Entwicklungsgeschichte der Kunst überhaupt und insbesondere der Kunst der Denkmäler, daß nach den glänzenden Erfolgen der kriegerischen Ereignisse der Jahre 1870 und 1871, als der goldene Schein des Ruhmes wie ein verklärender Abglanz von den siegreichen Waffen auf die Entstehung des neuen Deutschen Reiches überfrahlte, hier die Kunst der Denkmäler an Umfang der Ausübung wie an Tiefe der Empfindung auf einer sehr bescheidenen Stufe stand. Waren die Gestaltungen der politischen Ereignisse so überraschend gekommen, daß sie das Volksgemüt noch unvorbereitet fanden für die Würdigung der neuen Größe? Hatte bis dahin das Volk seine Geschichte gemacht wie der mittelalterliche Mönch in seiner einsamen Zelle seine Chronik, der unbekümmert um Maß und Raum die biblischen Begebenheiten vom Anfange der Welt neben die neuesten Ereignisse stellte und sie beide mit dem Maße seiner engen Zelle maß? War man von dem lange ersehnten und lange erkämpften reichen Besitz so überwältigt, daß man erst einer Periode der *beata tranquillitas* bedurfte, um sich in die Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart, in die Begebenheiten vor den Thüren zuerst hineinzufinden? War man noch nicht im Stande, das neue Weltbild zu übersehen und die Größe des Errungenen aus dem Vergleiche zu messen? Fehlte dieses den Stolz erweckende, das Gemüt vertiefende und die Phantasie beflügelnde Bewußtsein? Fast wäre man geneigt es anzunehmen; denn nicht nur das Gebiet der Kunst, sondern alle geistigen Gebiete sind von derselben unbestimmten Stimmung beherrscht. »Bleibt es nicht eine der rätselhaftesten Erscheinungen in der Geschichte deutscher Sitte und Dichtung, daß *Schiller* vor der Schlacht von Jena die ‚Jungfrau von Orléans‘ und den ‚Wilhelm Tell‘ schrieb, während nach der Schlacht von Sedan, in den Tagen *Bismarck's* und *Moltke's*, die bahnbrechenden jüngeren Talente statt Jubeltönen nur Wehrufe und Klagelaute über die Lippen brachten (*Bettelheim*)?«

Der Zwiespalt kam namentlich zum Ausdruck in den verschiedenartigen Vorschlägen für ein Siegesdenkmal, die bald nach dem Kriege auftauchten. Man dachte an den Ausbau des Straßburger Münsters; man dachte an ein Bauwerk im Sinne der Walhalla bei Regensburg und der Befreiungshalle von Kelheim. Auch

278.
Denkmal-
bewegung
nach 1870.

279.
Vorschläge
für
ein deutsches
Siegesdenkmal.

ein deutscher Dom der Invaliden wurde von *A. Teichlin*⁹⁷⁾ vorgeschlagen. Er war gedacht in Form eines zentralen Gotteshauses, zu dessen Rechten sich das Arsenal der Trophäen und die Schlachtengalerie, zu dessen Linken Wohngebäude der Invaliden und Veteranen der Armee sich anschließen sollten. Hinter dem Ganzen war ein Campofanto angenommen, auf welchem sich das Denkmal der Gefallenen erheben sollte. Der Dom der Invaliden selbst aber sollte zugleich das deutsche Pantheon sein, in dem in Zukunft die großen Männer der Nation begraben würden. Der Urheber des Gedankens dachte dabei offenbar zunächst an das große, von *Libéral Bruant* 1671—74 erbaute Invalidenhaus in Paris mit seiner Kuppelkirche und feinem Prunkportal, mit Trophäen und dem Reiterstandbilde *Ludwig XIV.*, und vielleicht noch mehr an das weit großartigere Invalidenhospital zu Greenwich, das Denkmal für Englands Meeresherrschaft, das, 1667 unter *Karl II.* nach *Webb's* Plänen als Königsschloß begonnen und durch *Wilhelm III.* im Jahre 1694 seiner jetzigen Bestimmung zugeführt, durch diesen Umstand die Wandelung von der einseitigen Verherrlichung des Königtums zur Huldigung des Volkes zeigt. Prunkvolle Größe spricht aus dieser Anlage in erster Linie; die Ruhmeshalle, die *Naval-Gallery*, die in dem einen Dom eine mächtige Vorhalle besitzt, ist zur Hauptsache geworden, das eigentliche Hospital Nebensache. »Sie ist ein Denkmal irdischen Ruhmes, den siegreichen Krieger *Ludwig XIV.* und ihrem weltbeherrschenden Könige selbst fast mehr geweiht, als den höchsten Lenkern der Schlachten; reich und vornehm strebt sie empor; jedes Glied, ja selbst die Gestaltung der Kuppel schafft der festlichen Stimmung, der Freude des Sieges dauernden Ausdruck. Es wirkt der Dom wie ein jubelndes Tedeum nach glücklich geschlagener Schlacht⁹⁸⁾.«

An solche Werke dachte man, ohne aber daß es auch nur zu einem Anlaufe gekommen wäre. Man vollendete das *Arminius*-Denkmal auf dem Teutoburger Walde; man errichtete das *Germania*-Denkmal auf dem Niederwalde; im übrigen aber überließ man sich einer materialistisch-pessimistischen Stimmung, welche zunächst die Begeisterung für große künstlerische Aufgaben zu erflicken drohte. Dies dauerte einige Zeit, bis plötzlich die Wahrnehmung gemacht werden konnte, daß zwei mächtige Strömungen nebeneinander herlaufen: wissenschaftlicher Materialismus und gesellschaftlicher Pessimismus einerseits und ein unerwartetes Zunehmen der Denkmalbewegung andererseits.

Wie kommt es nun, daß bei einer so ausgesprochen materialistischen Gesinnung der Zeit ein so »altmodisches« Gefühl, wie es sich in der Errichtung von Denkmälern bekundet, sich nicht nur behaupten, sondern ins Ungemessene entwickeln kann? Wie kommt es, daß da, wo die Wirklichkeit und nur die greifbare Wirklichkeit in der gesamten Kunst so sehr herrscht, das ideale, ungreifbare Bedürfnis, wie es sich in der Bestrebung, Denkmäler zu errichten, ausprägt, fortgesetzt an Bedeutung zunimmt? Der Schlüssel zu diesem scheinbar unlöslichen Gegensatz liegt in der reaktionären Rückbewegung, die sich an jede mit Macht vorwärts treibende Bewegung knüpft. Als die Flut des materialistischen Zeitalters über die Völker der modernen Kultur sich dahinwälzte, da schien es, als ob sie alle Beziehungen zur Vergangenheit abreißen und mit fort nehmen wollte. Es schien nicht nur so, sondern es war tatsächlich der Fall. Mit diesem äußeren Gang der Entwicklung aber hielt nicht gleichen Schritt die psychische Umwandlung des Volks-

97) Siehe: *Zeitschr. f. bild. Kunst*, Bd. VI, S. 169.

98) Siehe: *GURLITT, C. Geschichte des Barockstils etc. Teil I. Stuttgart 1887. S. 192.*

geföhles. Diefes ift beharrend, oft rückfchauend, und mit Schrecken mußte es bald erkennen, daß ihm das verloren ging, was es feine Ideale zu nennen gewohnt war. Man hatte fich ruhig in ihrem Befitze gewöhnt und entdeckte plötzlich, daß fie mit der fortfchreitenden Entwicklung davongetragen waren. Man wandte fich zu ihnen zurück und fand fie in den Perfönlichkeiten und Ideen, von welchen fie ausgegangen waren. Im Denkmal darauf fuchte man fie feftzuhalten. Aus diefer Empfindung entftehen allerwärts, wo eine künftlerifche Kultur fich regt, die Kriegs- und Siegesdenkmäler, die Denkmäler für Fürften und Feldherren, für Künftler und Dichter, für Staatsmänner und Gelehrte. Wie das Grabdenkmal den durch Tod Verlorenen in die Erinnerung zurückerufen foll, fo foll auch das nicht mit dem Grabe verbundene Denkmal den drohenden Verluft durch Erinnerung aufhalten.

In diefer Stimmung mag *Hermann Grimm* feinen Vorfchlag eines deutſchen Pantheons gemacht haben⁹⁹⁾. »Dem deutſchen Volke, das heute lebt und hofft und arbeitet, wird das Gefühl niemals entriffen werden, daß fein gefchichtlicher Adel auf dem beruhe, was feine Denker thaten. Unſere kriegerifchen Siege feiern wir mit Recht; in der geiftigen Arbeit aber find wir uns unſerer Zugehörigkeit am reinften bewußt. Wie die Griechen einft.

Das deutſche Volk bedarf einer Stelle, wo die ruhmreichſten Vollbringer feiner geiftigen Arbeit in Bildniſſen und Büſten zuſammenſtehen. England hat feine Weſtmiſterabtei, Frankreich fein Pantheon. In der Umgegend von Berlin follte ein paſſender Platz als Garten freigelegt und der Tempel von Olympia da neu errichtet werden, wie er einft in Olympia ſtand, und fein Inneres den Dichtern und Denkern des Volkes geweiht fein. Deutſchland würde ein Denkmal feiner Größe darin beſitzen, das, ſobald es einmal daſtände, unentbehrlich erſchiene. Für unſere Generäle haben wir die Ruhmeshallen des Zeughaufes als ideale Wohnung. Unſere Helden des Gedankens aber ſtehen einzeln in Sitzungſälen, Vorplätzen und ſonſt wo vereinzelt herum, wo niemand ſie ſuchen würde. Es bedürfte nur eines geringen Aufwandes an Mühe und Material, um das friedliche Nationalheiligtum des griechiſchen Volkes als ein neues Denkmal der deutſchen friedlichen Arbeit wieder aufzurichten.«

Der Gedanke des Pantheons für Berlin iſt ſpäter wiedergekehrt; eine Stelle in der Umgebung des Schloſſes follte eine Ruhmes- und Ruheſtätte für die großen Toten Deutſchlands werden. Man dachte an eine nordiſche Walhalla. Der Gedanke blieb aber in feinen Anfängen ſtecken. Inzwiſchen hatte die Reichshauptſtadt das Nationaldenkmal für *Kaiſer Wilhelm I.* errichtet.

Als die Frage des Nationaldenkmales für *Kaiſer Wilhelm I.* aus den Vorwägungen in das Stadium der Entwürfe übergegangen war, wurde von ihm gefordert, es ſolle ein von der Nation gewidmetes Denkmal werden zur Verherrlichung der großen Zeit, deren Mittelpunkt Kaiſer *Wilhelm I.* bildete. Es ſolle ein Denkmal der erfehnten und erreichten Ideale des deutſchen Volkes werden, das Werden des deutſchen Reiches und in der Geſchichte dieſes Werdens zeigen, daß »niemals die Sehneucht des deutſchen Volkes nach feinen verlorenen Gütern aufgehört hat, daß die Geſchichte unſerer Zeit und der ihr vorausgehenden erfüllt iſt von den Beftrebungen, Deutſchland und dem deutſchen Volke die Größe feiner Vergangenheit wieder zu erringen«. Das Denkmal follte dem Fremden zeigen,

280.
Deutſches
Pantheon.

281.
National-
denkmal
für
Wilhelm I.

⁹⁹⁾ Siehe: Deutſche Rundſchau 1896, S. 263.

dafs dem deutschen Volke das Ideal, wie *Lagarde* sagt, kein Leckerbissen, sondern tägliches Brot ist, dafs es sich dieses Ideal in dem der Zukunft zutrebenden Leben der Gegenwart geschaffen hat, das auf einer von Sehnsucht und Leidenschaft durchwogenen Vergangenheit gewachsen war; denn nie sind grofse Dinge ohne grofse Leidenschaften hervorgebracht worden.

282.
Kultur
der Zeit.

»Menschen und Völker schreiten auf zwei Wegen vorwärts. Entweder so, dafs in langsamem Wachstum sich jedes Höhere aus dem nächst Tieferen, jedes Vollkommenere aus dem nächst weniger Vollkommenen entwickelt, oder aber so, dafs, nachdem elementare Gewalt den ungenügenden Zustand der Dinge über den Haufen geworfen hat, infolge des Unglückes die Betroffenen, welche nunmehr vor dem hellen Tode stehen, sich gezwungen finden, alle ihre Kräfte zur Herstellung eines genügenden Zustandes einzusetzen. Menschen und Völker kommen also zu ihrem Ziele entweder so, wie die Pflanze zu dem ihren kommt, oder aber wie der Schiffbrüchige zu dem feinen, der auf einer Planke des zerschellten Schiffes treibt und einen Fetzen Segel mit der äufsersten Anstrengung und dem schärfsten Nachdenken dazu nützt, dafs er ihm zur rettenden Küste zu gelangen helfe¹⁰⁰⁾.«

So etwa war die Lage der Dinge nach Jena. Aber schon seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ist eine Bewegung wahrzunehmen, »in welcher die Deutschen sich zur bewussten Erfüllung ihrer Bestimmung unter den Nationen zu erheben trachten¹⁰¹⁾.« *Herder* schreibt seine Ideen über Natur und Geschichte nieder und hält mit ihnen die gebildete Welt im Banne. *Lessing* verfaßt das Drama von der menschlichen Duldfamkeit; *Goethe* und *Schiller* gehen als glänzende Gestirne auf und schenken dem deutschen Volke ihre unsterblichen Werke. Die Philosophie des Königsberger Philosophen bringt eine Umwälzung im Denken hervor; sie verkündet theoretisch den kategorischen Imperativ der Pflicht, den *Friedrich der Grofse* praktisch lebt. *Schiller* überträgt das *Kant'sche* Prinzip der allgemeinen Gesetzmäßigkeit des Handelns auf seinen *Wallenstein*. *Fichte*, *Schelling* und *Hegel* folgen den Spuren *Kant's*. *Schleiermacher* entwickelt die Religion aus der reinen Innerlichkeit des Seelenlebens. *Friedrich August Wolf* giebt dem Studium des Altertums, sowie der gelehrten Bildung neue Impulse. *Schinkel*, *Drake* und *Thorwaldsen* übersetzen diese Impulse in Wirklichkeit . . . »Man ist freudig gestimmt, ja enthusiastisch gehoben in glücklichem Schaffen und fühlt sich dabei auf der Höhe aller bisherigen Leistung¹⁰²⁾.«

Es weht uns aus allen diesen Aeuferungen ein Geistesfrühling und eine Rückkehr zum Selbstbewusstsein entgegen, welche die Entwicklung des nationalen Gedankens stärken. Es kam das Zeitalter der deutschen Erhebung, dem deutschen Volke war ein verzweifelter Kampf aufgezwungen; es blieb Sieger. Durch eine Reihe aus dem zentralistischen Verwaltungsprinzip Frankreichs herübergenommener praktischer Verwaltungsmafsnahmen, durch die Abrundung und Festigung der süddeutschen Staaten förderte *Napoleon* praktisch den Gedanken der deutschen Einheit, der stets in der Seele des deutschen Volkes latent lag; aus den einzelnen Staaten schuf er die Pfeiler, welche das Gewölbe der nationalen Zusammengehörigkeit miteinander verband. Preussen tritt an die Spitze der kommenden Bewegung. Schon im Frühjahr 1813 fordert *Fichte* für Preussen die Führung in Deutschland, das sich zu einem »Reiche der Vernunft« erweitern müsse.

¹⁰⁰⁾ Siehe: LAGARDE. Deutsche Schriften, S. 401.

¹⁰¹⁾ Siehe: SCHERER, W. Zur Geschichte der deutschen Sprache. Berlin 1868. Vorrede.

¹⁰²⁾ Siehe: EUCKEN, R. Die Lebensideale zu Beginn und am Schluß des 19. Jahrhunderts. Allg. Zeitg. 1891, Beil. Nr. 2.

Die nun folgende Bewegung setzte sich zusammen aus dem aus dem Anfang des Jahrhunderts herübergenommenen Idealismus und aus dem von Königsberg verbreiteten kategorischen Imperativ der Pflicht. In der langen Zeit von 1814—70 ist der Gedanke der Einheit nicht aus der Sehnsucht des Volkes entschwunden; man schwankte nur, ob man ihn mit oder ohne Oesterreich, welches das Volk als den deutschen Kaiserstaat betrachtete, verwirklichen wollte. Die Romantiker wiesen mit Begeisterung auf die Nation hin, die ein Jahrtausend hindurch auf unzählige Schlachtfelder der Waffen, des Gedankens und der Arbeit ihre Siegesmale gepflanzt habe. Sie befangen die Schönheiten des Vaterlandes, den grünen Rhein mit feinen fagenumwobenen, altersgrauen Burgen, wo die Traube glühe und das deutsche Lied schalle. Das deutsche Mittelalter mit feinen Gefängen und Gestalten wurde wieder lebendig; die Nibelungen erwachten; im Kyffhäuser regte sich's. Eine neue deutsche Kunst erwuchs; der Deutsche vermochte sich wieder an seiner Nation zu erfreuen.

Aber der Begeisterung und dem Idealismus fehlte der Boden der Wirklichkeit. »Die Blüte dieses nationalen Idealismus, dieses Schwärmens ins Blaue war die Erhebung des Jahres 1848. . . . Es war seit der Reformation das erste Mal wieder, daß die Deutschen als Volkseinheit auf der Bühne der Welt erschienen mit der Absicht, ihr Reich zu gründen.« Alles beugte sich vor dem Volkswillen; die Vorurteile der religiösen Bekenntnisse, der Unterschied der Stämme des Nordens und des Südens waren verwischt. Man schwärmte aber in für jene Zeit noch unerreichbaren Idealen; deshalb blieb, wie 1806, so auch jetzt der Sturz nicht aus. Dann aber neigte man erreichbaren Zielen zu, und nun ist die Entwicklung, unterstützt durch die *Schiller*-Feier des Jahres 1859, eine stetige. Die deutsche Volks- und Kaisersage tritt immer lebendiger vor das Volk. Sie birgt ein gutes Stück unverfälschter deutscher Geschichte, aufgezeichnet vom Volksgeiste selbst und am Herzen des deutschen Volkes erlauchtet; sie ist die Trägerin der geheimen Sehnsucht der Jahrhunderte. »So sicher wie die Ströme seewärts fließen, wird es zu einem Bunde der Deutschen unter Preussens Leitung kommen,« schreibt *Sybel* 1861 in einer Schrift mit dem Titel: »Die deutsche Nation und das Kaiserreich«.

Die Sage ist erfüllt. Auf der Berghöhe des Kyffhäuser türmt sich ein weit-schauendes Wahrzeichen als Bestätigung auf. 1070 Jahre nach *Karl dem Großen* ersteht in der Weihnachtszeit des Jahres 1870 das deutsche Kaisertum. »Mit tiefem Erstaunen betrachtet wohl jeder Zeitgenosse die Unzerförllichkeit und Kontinuität der Reichsidee und ihre Transformation durch das moderne Prinzip der Gewissensfreiheit und der Nationalität.« (*Gregorovius*.)

In diesem Werden steht *Wilhelm I.* Sein Leben fällt zusammen mit der Entwicklung des Einheitsgedankens seit dem Ende des XVIII. Jahrhunderts. Seine Erziehung, sein Wirken sind Ergebnisse dieser Entwicklung. Er gehört dem XIX. Jahrhundert an, dem Jahrhundert, »dessen Ideale und Probleme innerhalb dieses Zeitraums politisch, künstlerisch und wissenschaftlich erfüllt wurden oder sich ausgelebt hatten.« (*Karl Frenzel*.)

Auf diesem nationalen Prozeß hätte sich die Gestalt eines deutschen Nationaldenkmales für Kaiser *Wilhelm I.* aufbauen müssen. Denn »die nötige Wesenheit erteilt« nach *Rumohr* »dem Kunstwerk dessen unmittelbarer Zusammenhang mit dem gesamten Leben der Zeit, aus deren echtem, tiefgefühltem Verlangen und Bedürfnis dasselbe hervorgegangen ist«. Diese Gedanken und Ergebnisse sind so groß, so tief,

bewegen so sehr das Herz des Volkes, daß nur ein Denkmal, welches unter Anwendung der größten Mittel der Kunst, aus der Zusammenwirkung der drei Künste hervorgegangen ist, sie sichtbar darzustellen vermag.

Die psychologische Wirkung des architektonischen Raumes und der architektonischen Linie ist bei den Italienern allzeit in hoher Schätzung gewesen und hat auf die Gestaltung z. B. des italienischen Nationaldenkmales für *Viktor Emanuel* bestimmenden Einfluß ausgeübt. Von der Höhe des kapitulinischen Hügels schaut es in großen Linien auf das Volk herab, in feiner Höhe und in feiner machtvollen Entfaltung an die Größe des Errungenen erinnernd. Eine gewaltige, 110 m breite Halle spannt sich zwischen zwei Eckbauten und bildet mit diesen den mächtigen Hintergrund für die Reiterstatue des Königs. Der größte Teil der Arbeiten, welche zum Wettbewerb dieses Denkmals einliefen, hatte der natürlichen Empfindung stattgegeben und der Architektur die Hauptrolle zugewiesen; sie bildet immer wenigstens den Hintergrund aller dauernden Kunst. Was wären die arabischen Dichtungen ohne die arabische Architektur? »Auf welcher Stufe,« sagt *Schinkel*, »nun auch das Baukunstwerk unter den übrigen Künsten stehen möge, immer hat es vor ihnen den Vorzug, daß es mit der Darstellung des Ideals den realen, wirklichen Gehalt seiner Darstellung verbindet, dahingegen in den übrigen Künsten nur absolute Darstellung stattfindet; daß das Ideal der Baukunst eine eigentümliche Schöpfung des Geistes im Grundprinzip ist, dahingegen bei den übrigen das Ideal aus den außer dem Geiste schon vorhandenen Gegenständen konstruiert werden kann.«

284.
Denkmal-
entwürfe
Schinkel's.

Wir haben eine Reihe klassischer Vorbilder für die Gestaltung eines deutschen Nationaldenkmales: die Entwürfe *Schinkel's* zu einem Denkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin und zu einem Denkmal *Friedrich des Großen* für Berlin. Der Plan eines Denkmals zur Erinnerung an die Großthaten des preussischen Volkes auf dem Kreuzberge war in den größten Zügen gedacht. Schon vom Halle'schen Thor aus sollte eine breite Straße zu einem in den stattlichsten Abmessungen gehaltenen Terrassenbau führen, auf dem das Siegesdenkmal errichtet werden sollte, für das verschiedene Entwürfe hinterlassen sind. *Schinkel* schwankte zwischen der Gestalt eines gotischen Turmbaus, der in wesentlich kleineren und bescheideneren Verhältnissen in dem heutigen Denkmal zur Ausführung gekommen ist, und zwischen der Gestaltung in antikem Sinne als eines Siegesdenkmals mit der Darstellung des von einem Adler zum Himmel getragenen Helden, mit Reliefbildern, mit symbolischen Darstellungen des Sieges, der Trauer und der Verewigung des Helden.

Die Entwürfe für das Denkmal *Friedrich des Großen* zeigen eine große Mannigfaltigkeit des Gedankens und beziehen die Architektur in teils bescheidenem, größtenteils aber in einem alle anderen Künste weitaus überragenden Maße in die Wirkung ein. *Schinkel* vereinigte gleich den Künstlern der großen Zeiten architektonisches, malerisches und bildnerisches Empfinden und Können in sich. Der schlichteste der Entwürfe zeigt eine Quadriga auf einem Unterbau von freistehenden Pfeilern, die durch symbolische Figuren *en ronde bosse* belebt sind. — Ein zweiter Entwurf stellt das in antikem Sinne aufgefaßte Reiterstandbild auf einem hohen, reich mit Reliefzonen geschmückten Sockel vor einem hochragenden Pfeiler, der nach Art der *Trajan-Säule* in wagrechten Zonen bildnerische Darstellungen aus der Geschichte des großen Königs zeigt, dar. Das ganze umgibt □-förmig eine strenge dorische Säulenhalle. — Ein noch weiter gehender Entwurf beabsichtigt die Aufstellung einer trajanischen Säule im Schnittpunkte der Achse der Straße Unter den Linden

und der Achse der Universität. Die Säule ist ringsum von einer im Grundriss quadratisch gehaltenen dorischen Halle umgeben, durch welche, ähnlich wie beim Brandenburger Thor, der Verkehr geleitet ist. — Für eine Stelle an der Schloßbrücke, im Zuge der Schloßfreiheit, sind zwei Entwürfe gedacht, von welchen der eine das Schwergewicht in eine in den größten Abmessungen gehaltene Reiterstatue, wieder in antikem Sinne, legt, die frei über eine dorische Gedächtnishalle hinausragt, der andere dagegen auf das Motiv der Quadriga zurückgeht, die auf einem dorischen Peripteros ruht. — Auch den Versuch einer Höhenentwicklung durch Aufeinander-türmung von drei Geschossen hat *Schinkel* angestellt. Auf hohem Sockel mit breiter Freitreppe erhebt sich ein dreigeschossiger korinthischer Hallenbau, dessen innere Wände auf das reichste mit Skulpturen und Malereien geschmückt sind. Das unterste Geschoss enthält eine Nische mit einer Figur allegorischen Charakters. Den oberen Abschluß des Denkmals bildet ein quadratischer Karyatidenbau, der durch eine Nike bekrönt ist. Das Ganze ist von antikem Geist durchdrungen. — Der weitaus bedeutendste aber aller dieser Entwürfe ist derjenige, der für eine Stelle ausersehen war, an der heute die Kaiser Wilhelm-Brücke liegt. Auf einem Pfeilerbau, ähnlich dem an erster Stelle genannten, zieht eine Quadriga einher, das Ganze umgeben von einer weiten Halle in korinthischem Stil. Denkmal und Halle aber werden überragt von einem korinthischen Peripteros, der als Ehrentempel gedacht ist und in der Gesamtanlage etwa an die Nationalgalerie in Berlin erinnert.

Zum Schluß sei noch das *Pentazonium Vimariense*, das Denkmal, welches der Stadtrat von Weimar im Jahre 1825 zum Andenken an die 50jährige Regierungs- und Vermählungsfeier Herzogs *Karl August* mit der Herzogin *Luise* durch den Oberbaudirektor *C. W. Coudray* entwerfen liefs, erwähnt. Ein Auszug aus der dem Entwurf beigegebenen Erklärung möge das Denkmal erläutern.

285.
*Pentazonium
Vimariense.*

»Idee des Ganzen. Nach Art der römischen Septizonien erhebt sich auf einem fünf-fachen, die Ereignisse in jedem der fünf Jahrzehnte von 1775—1825 bezeichnenden Unterbau der Tempel höchstihres Ruhmes.

Zonium I. Feste Substruktion im Viereck zu 100 Fufs; an den Seiten in Basrelief: *Karl August* beim Antritt seiner Regierung ausgezeichnete Männer in allen Fächern um sich versammelnd, mit denen er das Große und Schöne vorbereitet, wodurch seine fünfzig-jährige Regierung verherrlicht worden.

Zonium II. Dorische Säulenhalle; darin Fries mit Waffen, in Beziehung auf den französischen Revolutionskrieg, welcher dem herzoglichen Hause und dem Lande mancherlei Gefahren und Drangsale herbeigeführt. In Nischen: nebst den Statuen des Krieges schützende Götter, in dankbarster Erinnerung an die Rettung Weimars von Brand und Plünderung nach der Schlacht bei Jena durch *Luise*. — In den Metopen: Attribute der Künste und Wissenschaften, zur Bezeichnung, daß auch in drangvollen Tagen Weimar der Sitz der Mufen und des Schönen geblieben, und daß damals die Erneuerung des 1774 durch Feuer zerstörten herzoglichen Residenzschlosses, der Bau des römischen Hauses, die Parkanlagen und dergleichen mehr stattgefunden.

Zonium III. Dem fürstlichen Familienglücke geweiht, daher mit Kränzen und Blumen-gewinden festlich geschmückt. Das höchste Jubelpaar auf einer freistehenden Quadriga, geleitet von Hymens Herolden; rechts und links in Basrelief die erlauchte Familie der Gefeierten.

Zonium IV. Ionische Säulenhalle mit Tripoden, Votivtafeln und Basreliefs in Beziehung auf das ausgezeichnete Viele, was *Karl August* zur Beförderung der Kunst und Wissenschaft gethan. Die Büsten von *Wieland*, *Herder*, *Schiller*, *Goethe* und anderen vor-züglichen Gelehrten und Dichtern, die unter ihm in Weimar und Jena, dem früheren

Mittelpunkte des gebildeten Deutschland, gewirkt und geschaffen, sind in der Halle aufgestellt. Ueber dem Hauptgesims in Ranken: Masken und Lyren, den Kulminationspunkt des deutschen Theaters in Weimar andeutend.

Zonium V. Aus dem Kern aufsteigendes Mauerwerk mit reichem Gesims, in dessen Fries ein umgürtender Eichen-, Lorbeer- und Aehrenkranz von Palmen umwunden. An der anderen Seite in Basrelief: *Karl August* auf dem großherzoglichen Throne, seinem treuen Volke nach dem errungenen Frieden eine beglückende Regierungsverfassung gebend, und das Gemeinwohl durch vielfache Anstalten und Bauwerke begründend und fördernd.

Auf dem fünften Zonium: der Tempel höchstihres Ruhmes. Korinthische Säulenhalle mit aller Pracht der Architektur. Im Innern die Statue des Vaterlandes, auf deren Aegide die höchsten Namen: *Karl August* und *Luiſe* im Strahlenglanze. Aus Kaffoletten emporsteigende Flammen, als Bild der Liebe des Volkes und der allgemeinen Wünsche für die fernere Erhaltung des hohen Jubelpaares, dessen teures Leben zwei brennende Kandelaber bezeichnen. Endlich auf den Giebeln geflügelte Viktorien mit Kränzen, gewunden zu dieser in der sächsischen und deutschen Geschichte stets denkwürdigen doppelten Jubelfeier.«

286.
National-
denkmal
für
Wilhelm I.

In diesem Programm sind auch die Grundzüge für ein Nationaldenkmal für Kaiser *Wilhelm I.* enthalten. Aber wie dieses Denkmal, gleich den *Schinkel's*chen den Strömungen der Zeit entsprechend, durchaus von antikem Geiste durchweht ist, so hätte das Kaiser *Wilhelm*-Denkmal in Berlin ein deutsches Denkmal sein, in Gestalt und Schmuck zeigen sollen, daß seine Künstler deutsch gefühlt haben, etwa so wie es *Volz* in Karlsruhe verstanden hat, deutschen Charakter in einen Entwurf für den bildnerischen Schmuck für das Kyffhäuserdenkmal zu legen. Er stellte der Figur des Kaisers die Kraft des deutschen Volkes zur Seite, welche durch ihn zuerst zu einer Einheit zusammengefaßt ist. Sie ist verkörpert durch die Heldengestalt *Siegfried's*, der den Drachen der Zwietracht überwunden, der die äußeren Feinde geschlagen und die Kriegsflagge gelöscht, dessen Adler die um den Berg kreisenden Raben verscheucht hat. Dem Kaiser voraus fliegt der Sieg in der Gestalt einer Walküre, Lorbeeren auf seinen Weg streuend und ihm huldigend. In einem reichen Fries ist der getötete Drache und der abgewehrte Neid dargestellt; aus dem Boden steigt Hertha mit der Krone *Barbarossa's*. An sie schließt sich das Bild des Friedens in Gestalt einer auf Erntegarben lagernden weiblichen Gestalt mit Kindern. Hierin liegen deutsche Sinnigkeit und deutsches Gemüt.

Das Werk, welches zur Verherrlichung der Glanzzeit des Deutschen Reiches und seines Gründers errichtet wurde, ist aber leider kein Denkmal geworden von Vaterland und Deutschtum, kein Werk, dessen Gestalt aus der Geschichte und aus der Volksstimmung entspringt, aus dem ein Nationalgeist spricht, wie aus der Iliade und der göttlichen Komödie. Es zeigt nicht, daß das Reich der Triumph einer langen Kulturarbeit ist und errungen wurde, »wie alle Siege auf dem Felde der Thatfachen errungen werden: durch Verwendung der Kraft im Dienste der Idee« (*Honegger*). Das Denkmal ist kein Kunstwerk wie die 9. Symphonie oder wie *Faust*; es hat nicht die Züge, für die der ahnungsvolle deutsche Volksgeist ein sinniges Auge besitzt, mit denen er selbst im Laufe der Jahrhunderte das Kaiserbild geschmückt. Es ist kein Werk, welches in sich eine Kunst birgt, welche so in Fleisch und Blut ihres Urhebers übergegangen ist, daß man von ihm sagen kann, wie der Bischof *Nikolas* in den »Kronprätendenten« von *Ibsen* zu *Fare Skule*: »Er ist solch ein Glücklicher, dem die Forderungen seiner Zeit wie eine Flagge ins Hirn flammen . . . und ihm einen neuen Weg weisen, den er geht und gehen muß, bis er das Volk aufjubeln hört.«

In seinem Werke »Christian Daniel Rauch, Leben und Werke« (Berlin 1891) sagt *Karl Eggers*: . . . »wenn wir im Hinblick auf *Rauch's Friedrich-Denkmal Kugler's* Worte wiederholen mußten, daß in diesem Werke künstlerische Probleme vorliegen, deren vollständige Erfüllung, im Fall sich die Gelegenheit dazu findet, wiederum neuer Meisterhand harret, so ist eben jetzt die Zeit gekommen, in welcher der Meisterhand die Gelegenheit geboten wird. Deutschland fordert sein Kaiser *Wilhelm-Denkmal*. Wie auch die Lösung dieser herrlichsten aller plastischen Aufgaben ausfallen mag: die Nachwelt wird darin besiegelt sehen, ob das Ende unseres Jahrhunderts noch dem Verfall des Epigonentums des letzten Menschenalters angehört oder aber ein neuer Aufschwung der monumentalen Plastik beginnt, der dort anknüpft und weiterstrebt, wo dem Streben der höchsten bildnerischen Kraft unserer Zeit ein Ziel gesetzt war: der Kraft des Altmeisters *Christian Rauch*.« Das Denkmal hat gezeigt, daß das Ende des Jahrhunderts noch dem Verfall des Epigonentums gehört.

Im »Pan«¹⁰³⁾ charakterisiert *Alfred Lichtwark* das Kaiser *Wilhelm-Denkmal* in Berlin mit folgenden allgemeinen Worten: »Das Riefenwerk von *Reinhold Begas*, das in so unwahrscheinlich kurzer Zeit fertiggestellt wurde, geht nach seinem Inhalt nicht auf das Denkmal *Friedrich des Großen* zurück, das ein Kompendium der Zeitgeschichte darstellt. Es führt vielmehr die Reihe der allegorisch-dekorativen Sockelbildungen der Denkmäler des Großen Kurfürsten und der Könige *Friedrich Wilhelm III.* und *Friedrich Wilhelm IV.* weiter, alle drei in Massen und Massen gigantisch überbietend. Daß es im Prinzip nicht als Geschichtsbild aufgefaßt wurde, scheint ziemlich allgemein Zustimmung zu finden. Es ist in der That kaum auszu-denken, wie dieser Sockel und diese Säulenhalle mit der starren, wägbaren Historie statt mit der flüssigen, allgefügen Allegorie hätte dekoriert werden sollen. Niemand wird ernstlich wünschen, an Stelle der Viktorien, Löwen und Genien die Paladine des Helden und die großen Männer der Kunst und Wissenschaft, durch deren Dasein das Zeitalter *Wilhelm I.* wie ein Hochgebirge am Horizont unserer Geschichte aufragen wird, als dekorativen Schmuck des Sockels und der Halle zu erblicken.« Es kommt auch hier, wie in aller Kunst, auf das Wie an, nicht auf das Was. Auch das Kaiser *Wilhelm-Denkmal* hätte ein Denkmal der Zeitgeschichte sein müssen; dazu aber hätte es des architektonischen Grundgedankens nicht entbehren können.

Die moderne Denkmalkunst entwickelte sich unter dem Einfluß der italienischen Renaissance, die das plastische Denkmal zuerst in Gegensatz zu dem architektonischen gebracht und dem Bildhauer eine führende Stellung in der Denkmalkunst errungen hat. Das Kaiser *Wilhelm-Denkmal* in Berlin von *Reinhold Begas* ist einer der letzten und bedeutendsten Ausläufer dieser Richtung.

Anfangs begnügte man sich, die Gestalt verdienstvoller Männer in den architektonischen Rahmen eines Grabdenkmales einzufügen. Mit dem steigenden Ruhmsinn aber überwucherte die figürliche und dekorative Plastik bald das architektonische Gerüst, und dieses fiel gänzlich, als an die Stelle des an das Kircheninnere gebundenen Grabmales das Denkmal auf öffentlichen Plätzen trat. Die Mitwirkung der Architektur schrumpfte schließlich auf den Unterbau des Sockels zusammen, so daß sich im Laufe der letzten Jahrhunderte die Ueberzeugung, öffent-

287.
Architektonische
und
plastische
Denkmäler.

¹⁰³⁾ Jahrg. III (1897), Heft 2.

liche Denkmäler seien ausschließlich Sache des Bildhauers, zu einem unanfechtbaren Dogma herausgebildet hat.

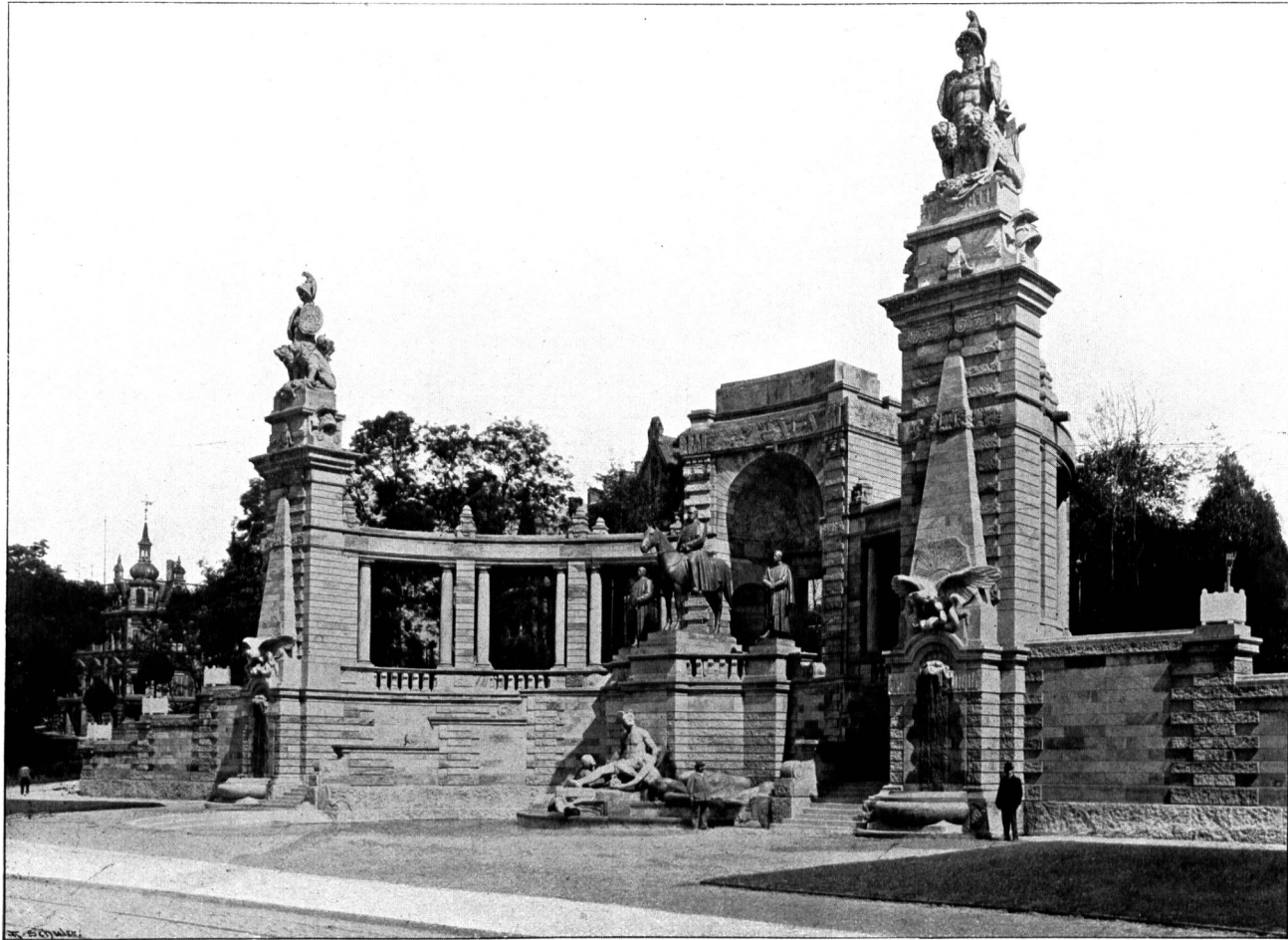
Solange man sich mit dem Platzdenkmal begnügte, konnte die Bildhauerkunst mit ihren Mitteln allein noch auskommen, namentlich wenn die Plätze ein gewisses Maß nicht überschritten. Unsere Denkmäler von Bildhauern sind, zum großen Teil wenigstens, Statuen, die meistens nur für die Mitlebenden und höchstens noch für die nächsten Generationen von Bedeutung sind, für die späteren Geschlechter dagegen nur noch kulturhistorisches Interesse haben.

Ein Denkmal von großer, von nationaler Bedeutung aber soll nicht in erster Linie das Bildnis einer Person darstellen, es soll eine geschichtliche That verherrlichen. Dies kann allein durch ein für die Ewigkeit geschaffenes Bauwerk geschehen, dessen stumme und doch so beredete Sprache der Steine noch in den spätesten Zeiten auf den Beschauer wirken, denselben zum Nachdenken zwingen und ihn an den Vorgang, die That, die es verkörpert, erinnern muß!

Als nach dem nationalen Aufschwung unseres Volkes das Bedürfnis entstand, den gewaltigen Vorgang der Wiedervereinigung aller deutscher Stämme von weit in die Lande schauenden Höhen herab durch große Denkmäler zu künden, da verfiel die Bildhauerkunst durch die Unzulänglichkeit ihrer Darstellungsmittel, und der Architekt trat wieder in seine Rechte. Hier galt es, eine Wirkung ins Erhabene zu steigern, die weltbewegende Bedeutung des Geschehenen zu kennzeichnen; hier mußte die Architektur mit den räumlich großen Mitteln einsetzen, über welche die Bildhauerei nicht verfügen kann. Das klassische Altertum hatte diese Wahrheit noch mehr empfunden als unsere Zeit und deshalb die Baukunst in ausgedehnter Weise zu seinen Denkmalbauten herangezogen, als es heute der Fall ist.

In unseren Tagen ist durch *Bruno Schmitz* in den Denkmälern auf dem Kyffhäuser, an der Porta Westfalica, am Deutschen Eck bei Koblenz und beim Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig wieder ein Anfang, und gleich in solcher Vollendung gemacht, daß diese Werke wie ein hohes Lied in Stein zu Ehren von Kaiser und Reich wirken. Keines der vorwiegend figürlichen Denkmäler zur Verherrlichung der großen Zeit des neuen Reiches kommt der Wirkung dieser architektonischen Denkmäler gleich. Was hier angebahnt wurde, ward bei den *Bismarck*-Denkmälern in anderer Weise fortgesetzt.

Am 30. Juli 1898 starb Fürst *Otto von Bismarck*, der Schöpfer des neuen Deutschen Reiches, sein erster Kanzler. An einem mythischen Tage, am 1. April 1815 geboren, erreichte er das mythische Alter von 1000 Monaten. Die Weihe des Mythos umgab nicht nur sein Ende; sie umgab schon seinen Lebensabend seit seinem Scheiden aus dem Dienste. Denn nunmehr wurde sein warnendes Wort zum Worte des Propheten; die Periode *Bismarck*'scher Staatskunst lebte fort und lebte, solange ihr Träger lebte. Erst nach seinem Hinscheiden hatte das Volk das Gefühl, daß nunmehr der Abschnitt deutscher Zeitgeschichte zu Ende sei, der den gewaltigen Namen des *Bismarck*'schen führt. Erst als er tot war, kam man zu dem vollen Bewußtsein der Größe des Verlustes. Und nun trat allerorten das Bestreben hervor, sein Andenken zu erhalten. Dieses konnte aber nicht in der überkommenen Art, welche dem Andenken der anderen nur eben gerecht geworden war, festgehalten werden. Schon in Frankfurt a. M. sollte dem großen Kanzler ein Denkmal *Schilling*'s entstehen, welches seine vom Herkömmlichen abweichende, eigenartige Form auf den Anspruch stützt, den *Bismarck* 1867 that: »Setzen wir



Denkmal für Kaiser *Wilhelm I.* zu Halle a. S.

Arch.: *Bruno Schmitz*; Bildh.: *Peter Breuer*.



Denkmal für Kaiser *Wilhelm I.* zu Koblenz.

Arch.: *Bruno Schmitz*; Bildh.: *E. Hunärliefer & A. Vogel.*

Deutschland in den Sattel, reiten wird es schon selber.« Eine Germania hoch zu Ross, das bereit zum Ansprung ist, *Bismarck* daneben, dem Ross die Zügel haltend, das ist der Gedanke des Denkmals an der ehemaligen Grenzscheide zwischen Nord und Süd. Urwüchziger fasste *Theodor Fischer* sein *Bismarck*-Denkmal am Starnberger See auf und fasste die deutsche Studentenschaft ihren Plan. Ueberall in deutschen Landen, wo ein kräftiges Gemeinwesen unter dem Schutze des geeinten Vaterlandes emporblühen konnte, wo die Alten sich freuen, daß der Traum ihrer Jugend in Erfüllung gegangen, wo die Jungen von der erstrittenen Machtstellung des Reiches den Blick auf hohe, weltumspannende Ziele richten — da werden zum ewigen Gedächtnis des Kanzlers *Bismarck*-Säulen errichtet. Vor ihnen sollen am 1. April, dem Tage, an welchem *Bismarck* vor beinahe neun Jahrzehnten in einem Deutschland geboren wurde, welches wohl einen deutschen Bund bildete, aber kein Deutsches Reich war und alles befaß, nur keine nationale Einheit — an diesem Tage und dann an dem anderen Tage, am 21. Juni, als dem Tage der altgermanischen Sonnwendfeier, die Deutschen allerorten sich vereinigen zu einem Feste der Freude und sich in aller Zukunft erinnern, daß der Deutsche wieder ein Vaterland besitzt. Am Abend der Gedenktage sollen lodernde Feuerscheine von den Spitzen der *Bismarck*-Säulen herab verkünden, daß der Gedanke an den Kanzler und sein Werk eine lebendige Kraft im deutschen Volke ist, solange die Säulen dauern. Härtester deutscher Granit wurde für sie gewählt, ein Wettbewerb um ihre Form ausgeschrieben, der wie kein anderer begeisterten Anklang fand. Mit ihm war die Ueberlieferung in der deutschen Denkmalkunst, die immer mehr verflachte, durch einen frischen Strom neuer Gedanken zum zweitenmal seit langer Zeit durchbrochen. Was *Wilhelm Kreis* in Dresden bei Eifenach und an anderen Orten schuf, war neu, groß und dauernd; was er gab, war würdig, der Erinnerung eines Riesen zu dienen. Ihm folgten andere auf der betretenen Bahn, weniger neu, weniger groß, immer aber noch größer als das, was bis dahin dargeboten werden konnte.

Und die dritte Bresche in die verblaffende Ueberlieferung legte der Hamburger Wettbewerb des Jahres 1901—02 um Entwürfe für ein *Bismarck*-Denkmal. Nach langer Zeit endlich wieder ein Wettbewerb mit einem der Bedeutung der Aufgabe entsprechenden Ergebnis. Der Bildhauer *Hugo Lederer* und der Architekt *Emil Schaudt* trugen den Sieg davon; sie schufen ein Werk, in welchem die Größe der Form die Größe des Inhaltes deckt. *Lederer* gab *Bismarck* weder als Diplomat, noch als General, noch als Gutsherrn, sondern er schuf seiner mythischen Bedeutung gemäß eine deutsche Idealgestalt im Sinne der alten Rolandfiguren. Er gab seinem *Bismarck* die ruhige Größe und die starre Monumentalität der Denkmäler der frühmittelalterlichen Periode. Sein *Bismarck* ist mit schwerer Eisenrüstung umkleidet; die Hände liegen vor der Brust auf dem Kreuzgriff des hohen Schwertes; das Haupt ist unbedeckt; von den Schultern fällt ein Mantel in schweren, einfachen Falten herab. Zu Füßen der Figur sitzen, bis zur Kniehöhe reichend, zwei stilisierte Adler. Die Denkmalfigur steht auf einem dreifach gegliederten Postament, dieses auf einer Terrasse mit Freitreppe. Architektur und Figur sind in harmonischer Uebereinstimmung und wachsen zugleich aus den Bedingungen des Geländes heraus. »Wird dann dieser *Bismarck* auf dem Hügel sich erheben und jeden grüßen, der in Hamburg seinen Weg von der Stadt zum Hafen und umgekehrt nimmt, jeden, der von hier aus übers Weltmeer fährt, und jeden, der heimkehrt, als ein Wahrzeichen deutscher

Kraft und Größe, dann dürfen wir mit stolzer Freude sagen, daß wir endlich ein Denkmal besitzen, das der großen deutschen Zeit vor einem Menschenalter wahrhaft würdig ist.« (*Max Osborn.*)

Sein erster Bürgermeister, Dr. *Mönckeberg*, faßte die Wünsche Hamburgs für das Denkmal in die folgenden Worte zusammen: »Das Bildnis des Fürsten darf nicht nur den alternden, von der Lebensarbeit ausruhenden, in das Privatleben zurückgetretenen Fürsten darstellen! Um ein vollständiges, feiner würdiges Bild des großen Reichskanzlers zu gewinnen, müssen wir ihn uns in der Fülle seiner Lebenskraft vorstellen, als den Mann von unbeugbarer Energie, wie er sich schon im Beginn seiner amtlichen Thätigkeit zeigte, als den Diplomaten, der an Feinheit und Gewandtheit seinesgleichen suchte, als den gewaltigen Staatsmann, der auf dem Höhepunkt seines Lebens mit Königen und Völkern spielte, wie mit den Figuren auf dem Schachbrett, oder als den mächtigen Redner, der, ohne jede äußere Kunst der Rede, durch die Kraft seines Willens und die Wucht seiner Worte auf Freund und Feind den Eindruck nie verfehlte. Wir müssen seiner gedenken zu jener Zeit, als er sich selbst den bestgehaften Mann in Deutschland nannte, und zu jener späteren Zeit, als er mit lautem Jubel als der größte der Deutschen gefeiert wurde. Es ist daher ganz erklärlich, daß in den meisten Denkmälern, die ihm bisher errichtet worden sind, Fürst *Bismarck* in diesem Sinne: als der große Staatsmann, der erste Reichskanzler, der gewaltige Redner aufgefaßt und dargestellt worden ist. Aber ich meine, daß die volle Bedeutung *Bismarck's* für das deutsche Volk auch bei solcher Darstellung nicht zur Geltung kommt. Immer ist es nur eine Seite des gewaltigen Mannes, die uns vor Augen tritt; immer sind es nur Züge des historischen *Bismarck*, wie wir ihn aus der noch lange nicht abgeschlossenen Geschichte seines Lebens und Wirkens kennen — im Herzen des deutschen Volkes aber lebt Fürst *Bismarck* als ein Ganzes; als eine gewaltige Persönlichkeit, die alle verschiedenen Züge seines Lebensbildes in sich vereinigt und verschmilzt; frei von den Schlacken, die jedem im Kampfe des Lebens stehenden Manne anhaften; frei von den Flecken, mit denen der Parteien Haß und Neid seinen Ruhm zu verdunkeln gesucht hat; frei von den Irrtümern und Fehlern, die *Bismarck* anhafteten wie allen Sterblichen; eine ideale *Bismarck*-Gestalt, der deutsche Nationalheld der neueren Zeit, der Mann, durch den erfüllt worden ist, was das deutsche Volk seit Jahrhunderten ersehnt und in jahrzehntelangem Ringen vergebens zu erlangen gesucht hatte. So lebt *Bismarck* schon heute in den Herzen der Deutschen; so wird er fortleben, wenn wir, die wir ihn persönlich gekannt haben, nicht mehr am Leben sind, wenn alles Aeufserliche vergessen oder als unwesentlich in den Hintergrund getreten sein wird. So als Idealfigur, als Verkörperung alles dessen, was wir bei dem Namen *Bismarck* denken, bewundern und verehren, so soll meines Erachtens das Hamburger *Bismarck*-Denkmal uns für alle Zeiten ein wahres und großes Bild vor Augen stellen.« —

Die Absicht Hamburgs, *Bismarck* nicht nur ein Denkmal für die Lebenden zu schaffen, die ihn noch von Angesicht zu Angesicht kannten, nicht nur ein Denkmal zu errichten für Hamburg allein, sondern ein Werk von überragender Größe am Strande einer Völkerstraße, ein weithin sichtbares volkstümliches Wahrzeichen, nicht nur der lebendige Sinn, »der die Wege der Zukunft zu sehen weiß, sondern auch der Wagemut, sie zu gehen«, waren die Ursache des ungewöhnlichen künstlerischen Erfolges des Wettbewerbes. In ihm standen alle Richtungen nebeneinander:

»der kühlere Eklektizismus früherer Zeit neben dem erstarkten Wirklichkeitsinn der neueren; Erzeugnisse zierlicher Zuckerbäckerei neben dem plastischen Bombast und der theatralischen Schauffellung, die gegenwärtig für offizielle Denkmäler an der Tagesordnung sind. Man gewahrte aber auch, wie all diese Erzeugnisse allmählich durch Entwürfe abgelöst werden, die ihre Wirkung in echt steinmässiger Schlichtheit und Geschlossenheit, in Wucht und Grösse suchen — und zwar sowohl im Bau, wie im Bildwerk. Es ist das die entschlossene Abkehr von der eingerissenen Veräufserlichung der Kunst, ihrer Abhängigkeit von der Nachahmung des Fremdländischen in Vergangenheit und Gegenwart, das Ringen nach Schlichtheit, Innerlichkeit und Kraft, kurz, nach einer, manchmal zwar noch etwas ungeflachten, aber doch ausgesprochen deutschen Eigenart in Wurf und Werk. Mit hoffender Seele erkennen und begrüßen wir diesen starken jungen Trieb unserer neuen Kunst.«
(*Georg Treu* 1902.)

Es ist vielleicht naheliegend, daß die Bedeutung des Hamburger Wettbewerbes zu hoffnungsvollen Blicken in die Zukunft Veranlassung geboten hat. *Dr. Edmund v. Sallwürk* glaubt, daß neue Grundlagen der Denkmalkunst sich regen, daß der »Bruch mit der landläufigen Anschauung, daß ein Denkmal porträtistisch gehalten werden müsse«, sich anbahne. Durch die Entscheidung im Hamburger Wettbewerb sei das »Gefühl einer Befreiung« von dem Gedanken hervorgerufen worden, für die Wiedergabe eines Porträts genüge bis zu einem gewissen Grade ein geschickter Punktierer. »Für das herrliche Denkmal aber, den Kranz von *Bismarck*-Säulen, dessen flammendes Band sich lodernd über das ganze deutsche Vaterland schlingen soll, war ein schöpferischer, rein künstlerischer Gedanke notwendig, und dies Ehrenzeichen kündigt in feiner Kolossalität den Ruhm des Unsterblichen lauter als das beste Porträt.« *Sallwürk* wünscht daher, es möge mit der Vorherrschaft des Porträts überhaupt gebrochen werden, »damit andere Ausdrucksmittel auch zu ihrem Recht gelangen und Deutschland nicht nur an Exemplaren von Monumenten numerisch gewinne, sondern das Gesamtbild der künstlerischen Leistung an sich bereichert werde«. Kein Einsichtiger wird sich der Berechtigung dieser Anschauung verschließen können, wenn sie auch in Deutschland nicht bis zum Äußersten getrieben werden dürfte, die sie in Frankreich anzunehmen scheint. Hier hat sich eine Bewegung zur Errichtung eines Denkmals für den Paladin *Karls des Großen, Roland*, gebildet. Da aber naturgemäß bei einer so legendarischen Gestalt, deren Dasein vielfach überhaupt geleugnet wird, ein Bildnis nicht zu erlangen ist, so meint der »Figaro«, was komme es auf das Gesicht der großen Männer an? Was man in Marmor oder Bronze darstellen soll, das seien ja nicht sie, sondern ihr Genie oder besser noch ihre Legende. Man könne sogar auf den öffentlichen Plätzen ein Dutzend Statuen aufstellen, welche die großen menschlichen Tugenden verkörpern: den Mut, die Gabe der Dichtkunst, die Nächstenliebe u. f. w. Und auf dem Piedestal schreibe man im Laufe der Zeiten die Namen derjenigen auf, die diese Tugenden in hervorragendem Masse besessen haben. Da die großen menschlichen Tugenden in der Zahl beschränkt sind, würde man weniger Statuen auf den Plätzen haben: wie sehr würde die Aesthetik der Städte dadurch gewinnen! Nur die Bildhauer würden sich beklagen. . . .

Kann die Angelegenheit der deutschen *Bismarck*-Denkmäler im eigentlichsten Sinne nach allen ihren Nebenumständen als eine Volkskunst betrachtet werden, eine Kunst, die zugleich vom glücklichsten Gelingen begleitet ist, so muß festgestellt werden, daß die höfische Kunst, die neben ihr herging, nicht im gleichen Maße

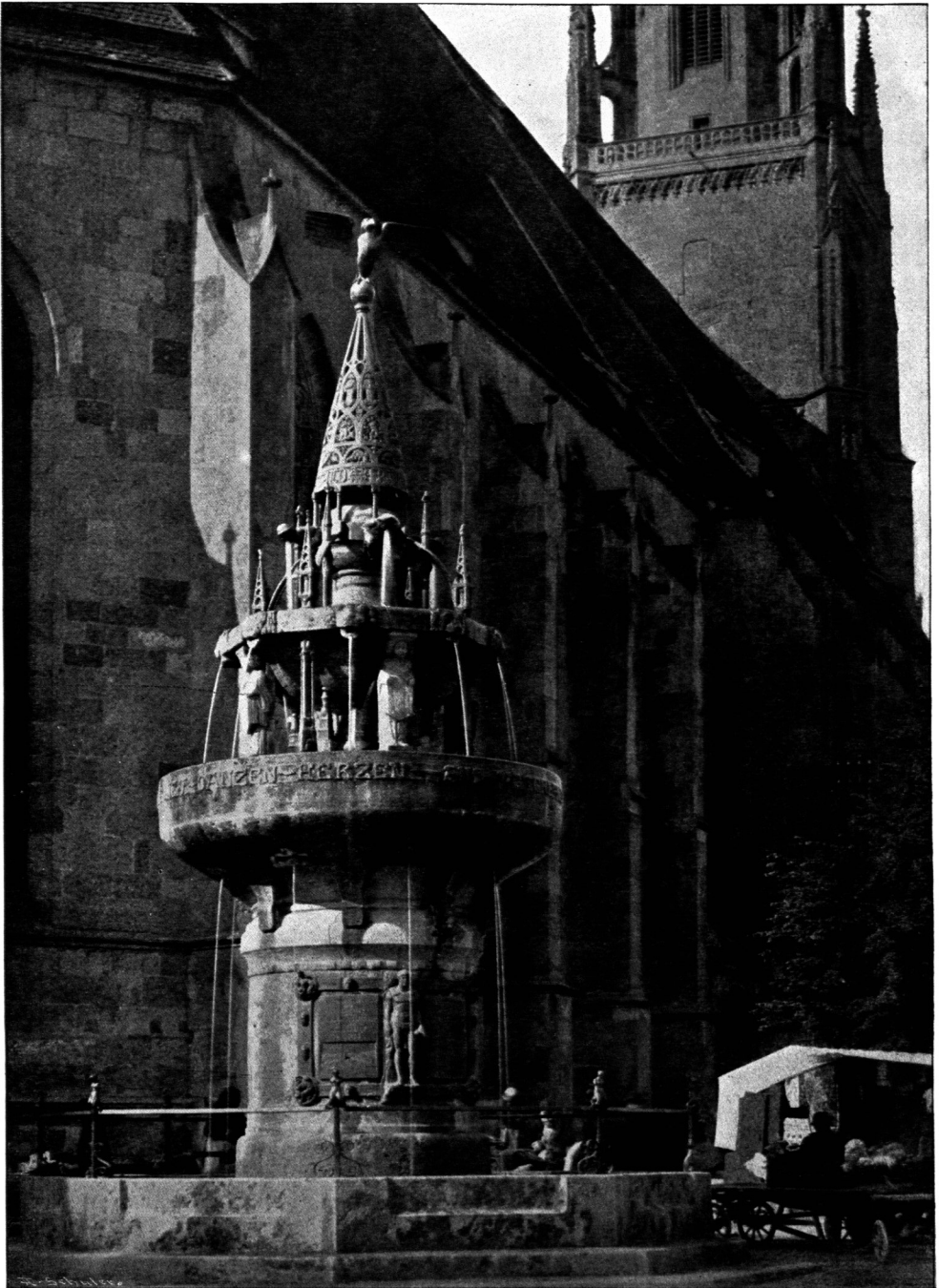
glücklich war. Der Verfasser hat nicht die Absicht, hier in eine Unterfuchung darüber einzutreten, ob das Wefen der höfifchen Kunft an fich oder das Wefen der Volkskunft zu höheren künstlerifchen Leistungen berechtigen; die Anfichten darüber find geteilt und um fo verschiedener, je verschiedener die zeitlichen und perfönllichen Begleitumftände fein können. Es handelt fich hier nur um die Feftftellung einer Thatfache, um die Gegenüberftellung der Denkmalkunft, wie fie uns aus den *Bismarck*-Denkmälern entgegentritt und wie fie die Siegesallee in Berlin beherrscht. Als *Wilhelm II.* am 27. Januar 1895 den ftädtifchen Behörden Berlins den Entfchlufs ankündigte, die Siegesallee mit 32 Denkmalgruppen nach einheitlichem hiftorifchen, nicht aber auch nach einheitlichem künstlerifchen Plane zu bereichern, da fand der Gedanke Beifall und Zweifel. Beifall für die dadurch bethätigte ideale Gefinnung des Herrfchers, Zweifel an der Möglichkeit, diese ideale Gefinnung durch verschiedene Künstlerindividualitäten zu einem harmonifchen künstlerifchen Ausdruck zu bringen. Der starke dynaftifche Zug im Wefen des Urhebers der neuen Denkmaltrafse, der an die Fürftenfouveränität des XVIII. Jahrhunderts erinnernde Eigenwille in der Wahl des Gegenftandes fiel gegenüber der Erwartung einer großen künstlerifchen That nicht in das Gewicht. Wie man heute weifs, hat fich diese Erwartung nicht voll erfüllt. Wenn man dem Volke die Reihe der Standbilder der Herrfcher auf brandenburgifchem Boden in der Gefellfchaft der Hermen je zweier ihrer hervorragendften Zeitgenoffen vorführte, fo ift der didaktifche Wert unbestreitbar, und diese Vorführung wird auch eine lebendige künstlerifche Illuftrierung der vaterländifchen Gefchichte fein. Bei allen Vorzügen im einzelnen aber deckt die Kunft der Siegesallee weder den Gedanken, der in ihr liegt, noch erhebt fie das große Werk zur Höhe eines künstlerifchen Vorbildes.

In einer den Denkmälern der Siegesallee verwandten Art erheben fich vor dem Brandenburger Thor die Denkmäler des Kaifers und der Kaiferin *Friedrich*, jeweils begleitet von zweien der hervorragendften Zeitgenoffen. Das allgemeine Urteil über die Siegesallee erfreckt fich auch auf diese Denkmäler.

290.
Denkmalhof
der Univerfität
zu Berlin.

Eine ähnlich groß gedachte Denkmalanlage hat die Berliner Univerfität zu schaffen begonnen. Die Denkmäler dreier großer Männer stehen bereits vor und in ihrem Vorhof: das Standbild des Staatsmannes, Aesthetikers und Sprachforschers *Wilhelm von Humboldt*, der berufen war, bei der Gründung der Univerfität in hervorragender Weise mitzuwirken, von *Otto*; das Standbild *Alexander von Humboldt's*, des großen Naturforschers, von *Begas*; beide halten die Ehrenwacht vor dem Thore der Univerfität. Im Hofe felbst erhebt fich das Standbild *Hermann von Helmholtz's*, von *Herter*, und ihm foll ein *Treitschke*-Denkmal von *Siemering* folgen. Leider erfolgt die Aufftellung nicht nach einem architektonifchen Gesamtplan, fo dafs der Univerfitätsvorhof ein einheitlicher Ehrenhof der Wissenschaft wird; denn schon zwischen den aufgestellten drei Statuen ergibt fich eine Verschiedenheit infofern, als die beiden *Humboldt* sitzend, *Helmholtz* dagegen stehend dargestellt wurden.

So leidet auch hier die deutsche Denkmalkunft in ihrer fruchtbarsten Periode unter dem Mangel einer zusammenfassenden, starken, künstlerifchen Hand, welche befähigt wäre, den treibenden Gedanken zu leiten, ihn einheitlich zu gestalten und aus ihm ein künstlerifches Abbild der großen Bewegungen der Zeit zu machen. Die deutsche Denkmalkunft leidet ferner unter dem Zwiefpalt des norddeutschen



Brunnen, zugleich Kriegerdenkmal, zu Nördlingen.

Bildh.: *Georg Wrba.*

Imperialismus und der füddeutschen monarchifchen Demokratie. Den Sieg der Kunst führt die letztere herbei; denn die Kunst ift in ihren erften und letzten Regungen demokratifch, weil der Künftler aus dem Demos hervorgeht.

14. Kapitel.

Oefterreich-Ungarn.

Oefterreich-Ungarn — was heute unter diefem Staatsbegriff zusammenzufaffen ift — bietet für die Denkmäler ein fehr vielfeitiges Bild, das vom Grabdenkmal Kaifer *Friedrich III.* im Stephansdom in Wien, dem Meifterwerke des *Nikolaus Lerch* aus Leyden, welches 1513 vollendet wurde, und dem grofsartigen Denkmal *Maximilian's* in Innsbruck über die Dreifaltigkeits- und die Peftfäulen hinüberreicht bis zu den Grabdenkmälern der polnifchen Könige in Krakau und fich mit neuen Auffaffungen, welche im Walzerdenkmal für *Lanner* und *Straufs* und in den Entwürfen für das *Gutenberg*-Denkmal zum Ausdruck kamen, in die reiche Gegenwart erstreckt. Es ift nur natürlich, dafs die Denkmälerbewegung auch in Oefterreich-Ungarn in den vergangenen Jahrhunderten abhängig war von den politifchen Vorgängen. Eine autochthone Entwicklung trat aber erft im XVII. und XVIII. Jahrhundert ein, in welcher Zeit der öfterreichifche Kaiferftaat in den Zenith feiner Gefchichte trat: es ift jedoch die religiöfe Bewegung, welche in diefen Zeiten hauptfächlich den Denkmälerschatz liefert. Die Peftfäulen, die Dreifaltigkeitsfäulen und die Heiligenftatuen wurden zahllos über die Lande gefät und bevölkerten den Markt, die Brücke, den Kirchplatz; fie wurden als eine fromme Erinnerung gern unmittelbar in den Strom des Lebens gefteilt. Der Todesengel, welcher in jenen Zeiten der Epidemien täglich vor zahlreiche Menfchen trat und feine Opfer aus der menfchlichen Gefellfchaft rifs, befchäftigte die Phantafie der Menge und trieb fie zu religiöfen Reflexionen. Das gewaltige, furchtbare Rätfel, das Erlöfchen des Lebens, die ewig unbeantwortet bleibende Frage nach dem Sein oder Nichtfein hat gerade in jenen Zeiten die Menfchen zu merkwürdigen poetifchen und bildnerifchen Aeußerungen hingeriffen. Was *Hermann Lingg* mit dämonifcher Gewalt in die Worte kleidete:

Ich bin der grofse Völkertod,
Ich bin das grofse Sterben,
Es geht vor mir die Wassernot,
Ich bringe mit das teure Brot,
Den Krieg thu' ich beerben.

Es hilft euch nichts, wie weit ihr floh't,
Ich bin ein fchneller Schreiter,
Ich bin der fchnelle fchwarze Tod,
Ich überhol' das fchnellfte Boot,
Und auch den fchnellften Reiter.

das drückt die in jenen Tagen des Unglückes das Volk beherrfchende Furcht treffend aus und läfst es erklärlich erfcheinen, dafs man vor den Ereigniffen, denen man ohnmächtig gegenüberftand, in den Schutz der religiöfen Idee flüchtete.

Die Peftfäulen, die wir allenthalben in den katholifchen Ländern und namentlich in Cisleithanien treffen, ftehen daher wie die Peftblätter im Dienfte der religiöfen Bewegung, welche den grofsen Epidemien des Mittelalters, den »grofsen Sterben«, folgte. Vielleicht waren die Peftblätter, die fchon vor 1450 in Deutschland und in Italien auftraten, Erinnerungsblätter, die man von Bittfahrten zu den Schutzheiligen gegen die Pefst heimbrachte; vielleicht betrachtete man fie als eine Schutzwehr gegen die Gefahr und hing fie zu Haufe auf. Die Erinnerung an die

291.
Entwicklung
im
XVI. bis XVIII.
Jahrh.

292.
Pefst- und
Drei-
faltigkeits-
fäulen.