

flöge er eine ganze Ebene voll Volkes und beherrschte es, die Muskeln der Arme, deren unbändige Kraft man empfindet! Was meißelte *Michelangelo* in diese Gestalt hinein! Sich selbst und *Giulio* . . . All die Kraft, die *Michelangelo* befah, unverstanden von der Welt, zeigte er in diesen Gliedern und die dämonisch aufbrauchende Gewaltfameit des Papstes in seinem Antlitz.« (*Grimm*.)

Außer den Teilen des Denkmals, die heute in *San Pietro in Vincoli* zu Rom stehen, sind noch zwei gefesselte Jünglingsgestalten zum Teile fertig geworden; sie stehen im Louvre. *Grimm* widmet der einen der beiden Gestalten, dem sterbenden Jüngling, gleichfalls begeisterte Worte.

»An Unschuld in Auffassung der Natur lassen sich mit dieser Gestalt nur die besten griechischen Arbeiten vergleichen, in denen sich ebenfalls keine Spur von Schaustellung dessen, was man zu schaffen im Stande sei, sondern der einfachste, angemessenste Ausdruck der Natur darbietet, wie sie der Künstler empfand und sich allein zur Freude nachbilden wollte. Welches Werk eines antiken Meisters aber besitzen oder kennen wir, das uns so nahe stände als dieses, das uns tief in die Seele griffe wie diese Verklärung des höchsten und letzten menschlichen Kampfes in einer eben erblühenden Männergestalt? Dieser äußerste Moment zwischen Leben und Unsterblichkeit, dieser Schauer des Abschieds zugleich und der Ankunft, dies Zusammenfinken kraftvoller jugendlicher Glieder, die, wie ein leerer, prachtvoller Panzer gleichsam, von der Seele fortgestoßen werden, die sich empor schwingt, und nun, indem sie ihren Inhalt verlieren, ihn dennoch so ganz noch zu umhüllen scheinen . . .

So wahrhaft die für das Grabmonument dieses Mannes bestimmte Statue des *Moses* seinen Willen, seine Kraft und seine Sehnsucht zum Ausdruck bringt, ebenso wahrhaft ist auch die Gestalt des sterbenden Jünglings kein bloßes Symbol geblieben: mit dem Tode *Giulio II.* starben die Künste hin. Nach ihm kam kein Fürst mehr, der würdige Aufgaben für große Künstler zu erfinden vermochte, und keine Zeit der Freiheit brach an in irgend einem Lande, durch die den Werken der bildenden Kunst jener letzte Schimmer der Vollendung und großartiger, hinreißender Inhalt allein verliehen werden kann.«

### m) Wanddenkmäler.

Das Wanddenkmal ist vorwiegend eine Schöpfung des ausgehenden Mittelalters. Es tritt auf und erhält seine Bedeutung mit dem Augenblick, mit welchem das Gotteshaus aus seiner sakralen Abgeschlossenheit, die es im Altertum befah, zu einem öffentlichen Gebäude wurde, in dem die Zünfte ihre Versammlungen abhielten, in welchem die Meisterfestspiele gepflegt wurden; in dem Augenblick, in welchem die religiösen Machtfaktoren bestrebt waren, nicht nur das Familienleben zu beherrschen, sondern auch das gesamte öffentliche Leben in ihre Gewalt zu bekommen. Nunmehr wurden die öffentlichen Angelegenheiten vom Markte in die Kirchen verlegt; die letzteren wurden zum Mittelpunkt des geistigen und zum Teil sogar des wirtschaftlichen Lebens der Nation, und auch die Monumentalkunst wanderte von den Straßen und Plätzen in die Schiffe der Kirchen. Die Mauern der Seitenschiffe bedeckten sich mit Denkmälern aller Art. Das freistehende Denkmal in der Kirche war eine Ausnahme; das Wanddenkmal war geboren. Eine Blütezeit erlebte das Wanddenkmal im Ausgang des Mittelalters, besonders im nördlichen Frankreich und im nördlichen Spanien. Was hier, zum Teil unter dem Widerspiel der Renaissance und Gotik, geschaffen wurde, zählt zu den schönsten Blüten ornamenter und figuraler Denkmalplastik.

Ein Beispiel aus dem Norden Frankreichs sei das graziöse Grab- und Nischen-  
denkmal aus der gotischen Kirche in Folleville bei Amiens, ein eigenartiges Werk  
reichster Denkmalplastik (Fig. 204).

Der Sarkophag mit den strengen liegenden Gestalten, in einer aus dem Mauerkörper geschnittenen Nische aufgestellt, an der Vorderseite geziert mit Renaissanceputten, die umrahmende gotische, vom sieghaften Renaissancestil durchsetzte Architektur nicht ganz frei von Maßstabsfehlern, aber im sprudelnden

474.  
Wanddenkmal  
im  
Mittelalter.

475  
Grabdenkmal  
in  
Folleville.

Fig. 204.



Grabdenkmal in der gotischen Kirche zu Folleville bei Amiens.

Reichtum des Ornaments und in der schönen Madonnengestalt ein feltenes Beispiel der plastischen Kunst der Spätgotik und Frührenaissance — das ist das Wandgrab von Folleville. Es wird freilich übertroffen von dem vielleicht berühmtesten Wandgrabmal des Nordens, dem Denkmal der Kardinäle von Amboise zu Rouen, einem der glänzendsten Zeichen geistlicher Machtfülle, dem bedeutendsten Grabmal Frankreichs überhaupt.

Dieses Grabmal der Kardinäle *von Amboise* in der Kathedrale zu Rouen ist eines der charakteristischsten Denkmäler der französischen Bildnerei der Frührenaissance. Obwohl in der Gesamtanordnung noch gotisch, bricht in dem herrlichen Wandgrab überall die Renaissance durch.

Das Material ist (nach *Palustré*) Kalkstein für den Sockel, Marmor aus der Dauphiné für den Aufbau und Alabafter von Dieppe für die Nischen hinter den Figuren der Kardinäle. Im Auftrage *Georges II. d'Amboise*, des Neffen des berühmten Kardinallegaten und Staatsministers, fertigte der Meister der Kathedrale von Rouen, *Rouillant-le-Roux*, den Entwurf des architektonischen Teiles an, während zum bildnerischen Teile des Denkmals eine Reihe von Bildhauern zusammenwirkten: zunächst *Pierre Desaubreaux* aus Rouen, dem die Figuren der Apostel zugeschrieben werden; in der Folge *Reynaud Théroutyn*, *Jean Chaillou* (*Chaillou*), *André der Flamänder*, *Mathieu Laignel* und *Jehan von Rouen*. Die unter sie erfolgte Verteilung der Arbeiten kann nur mit Wahrscheinlichkeit, nicht mit Bestimmtheit abgegrenzt werden. So ist wahrscheinlich *Desaubreaux* der Urheber der paarweise geordneten Apostelstatuen der Bekrönung. An der Brüstung des Denkmals befinden sich die Statuetten der Tugenden, und zwar mit Ausnahme der »Hoffnung« die Tugenden »Glaube« und »Liebe«, sowie die vier Kardinaltugenden. Das Bild der Hoffnung ist weiter oben angebracht und ihr als Gegenstück der anderen Seite die Virginitas gegeben. Diese Statuetten werden dem *Reynaud Théroutyn* und *André le Flamant* zugeschrieben. Diese drei Künstler arbeiteten von Beginn bis zur Fertigstellung an dem Grabmal, während *Mathieu Laignel* und *Jean Chaillou* seit 1523 nicht mehr an dem Werke tätig waren und *Jehan de Rouen* nach den Rechnungen nur ganz vorübergehend an den Arbeiten beteiligt war. Selbst *Jehan Goujon* arbeitete an diesem Grabmal; von ihm rührte eine nicht erhaltene Statue des Erbauers *Georges II. d'Amboise* her, die 1541—42 entstand und nach 1555 durch eine andere Statue in Kardinalstracht ersetzt wurde. Die Basis der knieenden Gestalten ist aus schwarzem Marmor und trägt in goldenen Lettern eine metrische Inschrift. Die Ornamente lösten sich golden von blauem Grunde. Die Polychromie lag in den Händen zweier Maler aus Rouen, des *Richard Duhuy* (*Duhay*) und des *Léonard Feschal*.

Bis zu einer Höhe von 8 m erhebt sich das Denkmal in der Marienkapelle der Kathedrale. Von dem ungewöhnlichen ornamental und figürlichen Reichtum des Werkes gibt die Tafel bei S. 198 nach *Palustré* eine gute Vorstellung. In seinem Testament sagt *Georges II. d'Amboise*: »S'il plaist à messieurs du Chapitre, ils feront mettre mon corps devant Nostre-Dame, en la grande chapelle, où sont enterrés mes prédécesseurs.« Das Denkmal wurde 10 Jahre nach dem Tode des großen Ministers *Louis XII.*, welcher am 25. Mai 1510 in Lyon starb, im Juni 1520 begonnen und im Januar 1525 vollendet. Im Jahre 1541 dachte der zweite *Georges d'Amboise* daran, das Denkmal seines Onkels als sein eigenes Grabdenkmal zu bezeichnen, und so trat die zweite knieende Figur hinzu. Diese war von *Jehan Goujon*. Sie sollte nicht erhalten bleiben; denn in einem Testament des *Georges II. d'Amboise* vom 24. August 1550 befahl er, die Statue mit dem Gewande des Erzbischofs durch eine Statue mit dem Kardinalgewande, die heutige Statue, zu ersetzen.

Im Norden Spaniens ragt das berühmte Wanddenkmal von Miraflores über viele Wanddenkmäler jener denkmalfreudigen Zeit hinaus. Der interessanteste Punkt in der Umgebung von Burgos ist das etwa eine halbe Stunde entfernt gelegene Kartäuserkloster Miraflores. Es wurde 1441 von *Johann II.* begonnen und 1455 durch *Isabella die Katholische* nach den Entwürfen des *Johann von Cöln* vollendet. Die Vollendung erfolgte zu Ehren ihrer Eltern, denen sie auch vor dem Hochaltar das herrliche Grabmal eines der reichsten Hochgräber der christlichen Kunst durch *Gil de Siloe* errichten ließ. Der gleiche Künstler schuf dann das Grabdenkmal des *Alonso*, des Bruders der *Isabella*, der 1470 im Alter von nur 16 Jahren starb und seiner Schwester die Krone von Kastilien hinterließ. Das Grabmal des *Alonso* (siehe die Tafel bei S. 185) ist neben dem Denkmal von Rouen vielleicht das schönste Grabmal des Mittelalters in Europa.

476.  
Grabmal  
der Kardinäle  
von Amboise  
zu Rouen.

477.  
Grabmal  
des Infanten  
*Alonso*  
zu Miraflores  
bei Burgos.

Es ist ein Werk von einem unerföpflichem Reichtum der Ornamentation; wo nur irgend Gelegenheit zum Anbringen eines ornamentalen Schmuckes war, da sind figürliche Darstellungen, Tiere, Vögel, Infekten, Früchte, Blätter in den Alabafter geschnitten, aus dem das Denkmal besteht. Heraldische Figuren mit Wappen und den reichen Kostümen des Mittelalters unterbrechen an den Hauptstellen des Aufbaues die sprudelnde Menge des lebendigen Ornaments. Das Laubwerk hat im allgemeinen noch gotisches Gepräge; durch das ganze Denkmal geht aber bereits jenes Vorgefühl der Frührenaissance, von welchem die meisten Werke der gotischen Epoche in Spanien erfüllt sind. Der Infant, in ein reiches Gewand gekleidet, kniet vor einem Betpult unter einer Archivolte, die auf das reichste mit einem durchbrochenen Rankenornament geschmückt ist. Ueber dem Korbogen befindet sich im Zwickel des Kielbogens St. Georg mit dem Drachen, während an den die Bogenarchitektur feilich begleitenden Pilastern unter kleinen, ausgeparten Baldachinen die 12 Apostel aufgestellt sind. Das Grabmal wird neben einem halbkreisförmigen Tympanon gekrönt durch eine Darstellung der Verkündigung.

478.  
Wand-  
denkmäler  
der  
Renaissance.

Diese Denkmäler atmen schon sowohl ihrem Inhalte wie ihrer Form und der Gestaltung ihrer Einzelheiten nach den Geist der Renaissance. Erst diese Zeit schuf mit Bewußtsein eine Denkmalkunst, die weniger einem religiösen oder religiös-politischen Zweck diente, die auch nicht mehr ein dynastisches Ziel verfolgte, sondern bei welcher ein mehr demokratisches Gefühl, mehr die einfache Freude am Schönen die leitenden Gedanken bildeten. Man betrachte die Grabdenkmäler der italienischen Frührenaissance in Venedig, in Florenz und an den zahlreichen anderen Orten, an welchen die Frührenaissance als eine der köstlichsten Blüten der Kultur einer einfachen Menschlichkeit aufbrach. Von diesen Denkmälern, welche zahlreich die Seitenschiffe der Kirchen füllten und schmückten, erwartete man kaum eine Stärkung der kirchlichen Gefinnung, kaum eine Vermehrung der Macht und des Ansehens einer der zahlreichen oberitalienischen Herrscherfamilien der kleinen Renaissance-Republiken; sie wendeten sich vielmehr an das Volk; sie hatten einen ausgesprochen demokratischen Grundzug. Freilich stand auch die Renaissancekunst, so frei und so reich sie sich entwickelte, namentlich in diesen Denkmälern, unter dem Einflusse mittelalterlicher Ueberlieferungen, deren Stoffkreise auch die künstlerischen Gestaltungen der Zeit der Wiederkehr antiker Kunst beherrschten. Die biblischen und die Motive der klassischen Mythologie sind oft wiederkehrende Teile des feinen und graziösen Schmuckes dieser Denkmäler.

Die Form der Renaissance-Wanddenkmäler hatte das Mittelalter in den Frari zu Venedig und an anderen Orten Italiens — erwähnt seien nur das Grabmal des *Guglielmo Durante*, Bischofs von Mende, in *Santa Maria sopra Minerva* und das Grabmal des *Consalvo*, Kardinalerzbischofs von Albani, in der Basilika von Santa Maria Maggiore in Rom, treffliche Werke des Cosmatenstils<sup>229)</sup>; es sind gotische Wandgrabmäler mit liegenden Figuren und reichem Mosaikschmuck — schon vorgebildet, ohne aber dafs diese Denkmäler den Höhepunkt überschritten hätten, welcher in den Werken von Rouen und Burgos erreicht wurde. Von dem einfachen Motiv des in eine halbkreisförmige Nische der Wand gestellten Sarkophags zeigen diese Denkmäler eine Entwicklung bis zum reichsten Wandaufbau. Ein Beispiel für die erstgenannte Anlage sei das Grabmal des *Piero di Niccolo* in *Santa Trinita* zu Florenz, ein Werk des *Giuliano da Sangallo*, mit sehr graziöser Ornamentation. Einen wesentlichen Schritt weiter im Aufbau geht schon das Grabmal des Papstes *Johann XXIII.* von *Donatello* im Baptisterium zu Florenz (Fig. 205), bei welchem der Aufbau, zunächst noch zwischen zwei vorhandene Säulen komponiert, durch architektonische und bildnerische Motive zu stattlicher Entwicklung gesteigert wird.

<sup>229)</sup> Siehe auch: ROSSI, G. B. DE. *Mosaici antichi delle chiese di Roma.* Libreria Spithöver.

Eine reichere Entfaltung dieses Aufbaumotivs zeigt der Regulus-Altar des *Matteo Civitali* im Dom zu Lucca (Fig. 206).

Das Wanddenkmal als in sich geschlossenes Ganze gelangte durch *Mino da Fiesole* (1431—84) zu einer wunderbaren Ausbildung. Dieser schuf 1481 in dem

479.  
*Mino da Fiesole.*

Fig. 205.

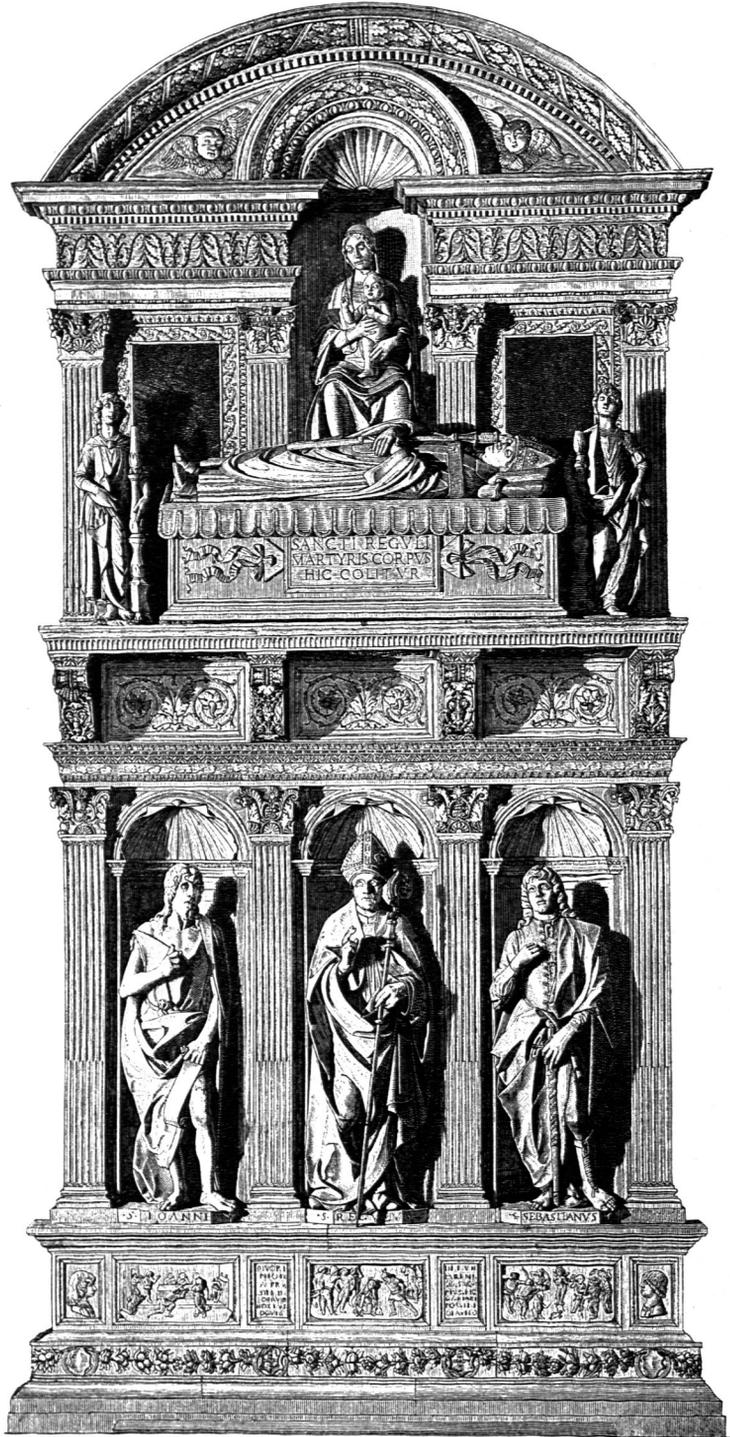


Grabmal des Papstes *Johann XXIII.* im Baptisterium zu Florenz.

Bildh.: *Donatello.*

Grabdenkmal des *Marquis Hugo* in der *Badia* zu Florenz ein ungemein fein gegliedertes Wandmal der italienischen Frührenaissance (Fig. 207). Das Werk ist ein Denkmal der Mönche der *Badia* für ihren Stifter, der bereits vom Mythos umgeben ist und um das Jahr 1000 aus Brandenburg gekommen sein soll. An seinem Todes-

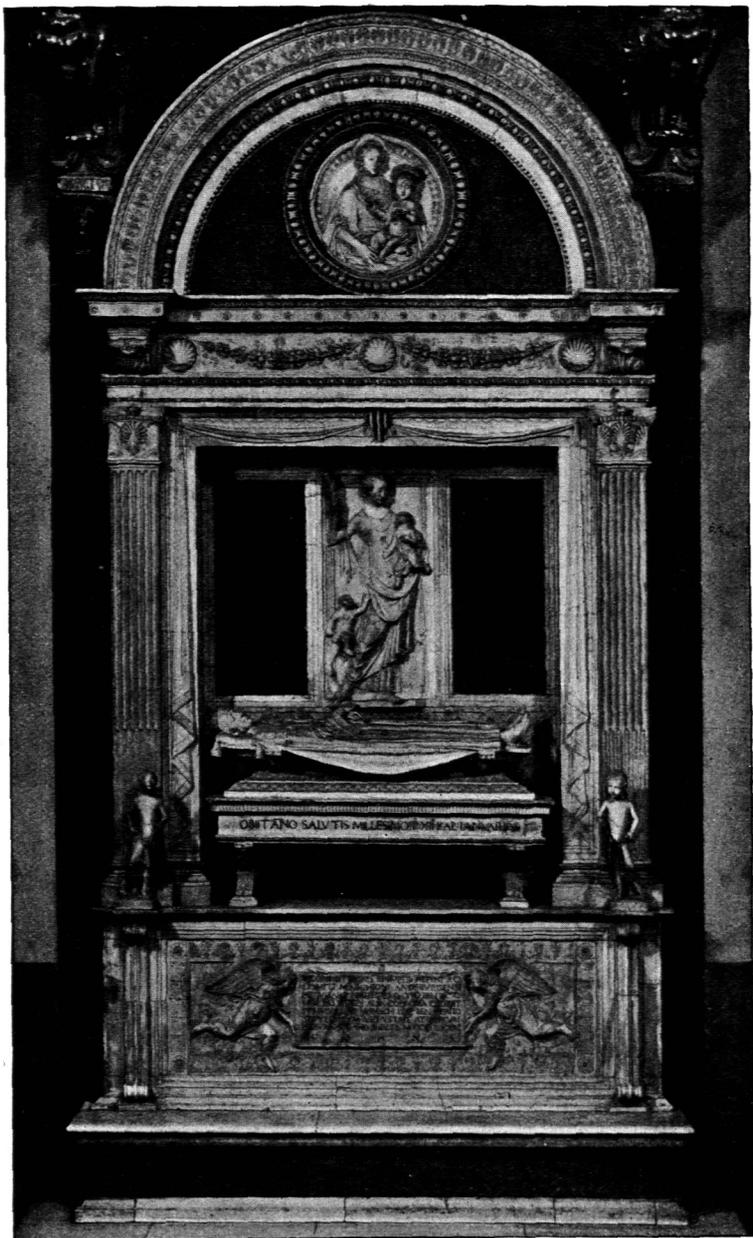
Fig. 206.

Regulus-Altar des *Matteo Civitali* im Dom zu Lucca<sup>230)</sup>.

<sup>230)</sup> Fakf.-Repr. nach: Zeitschr. f. bild. Kunst.

tag — er starb am 21. Dezember 1006 — wurde vor seinem Denkmal eine Rede zu seinem Gedächtnis gehalten. Er nahm auf die Geschehnisse von Florenz großen Einfluß; *Dante* bezeichnet ihn in der »Göttlichen Komödie« als den »großen Baron«.

Fig. 207.



Grabmal des *Marquis Hugo* in der *Badia* zu Florenz.

Bildh.: *Mino da Fiesole*.

Auf einem niedrigen Fußsockel baut sich der Unterteil des Denkmals auf, welches, wieder als Sockel gegliedert, auf seiner Vorderfläche eine von schwebenden Engeln getragene Inschrifttafel in reicher orna-

mentaler Umrahmung trägt. Die Wandnische, in welcher der Sarkophag mit der daraufliegenden Figur des Verstorbenen im Ornat steht, ist durch korinthische Pilafter umrahmt, die ein dreiteiliges Gebälk mit Fruchtgehängen tragen. Ueber den Pilaftern kragen im Fries Konfolen vor, über welchen die Oberglieder des Hauptgesimfes verkröpft sind und welche das halbkreisförmige Tympanon mit einem Madonnen-Rundbild in Relief tragen. Vor den Pilaftern stehen auf der Brüstung zwei Engelgestalten. Der Sarkophag ist auf das zierlichste gegliedert; auf ihm ruht die langgestreckte Figur des Verstorbenen wie in einer Mulde. Die Wandfläche hinter dem Sarkophag ist in drei Felder geteilt, deren mittleres durch die aufrechte Reliefgestalt der Madonna mit dem Kinde geschmückt ist. Zu dem Denkmal, welches eine Gesamtbreite der untersten Trittstufe von 4,125 m und eine Gesamthöhe von 7 m erreicht, ist verschiedenfarbiger Marmor verwendet.

Schlichter im Aufwand der architektonischen Ausdrucksmittel ist das Denkmal des *Bernardo Giugni*, des Parteigenossen des *Cosimo de Medici*, der, 69 Jahre alt, 1466 starb, in der Badia zu Florenz, gleichfalls von *Mino da Fiesole*. Gleich reizvoll wie im vorhin genannten Denkmal ist der Sarkophag mit der Statue des Ruhenden gebildet. Die architektonische Umrahmung des aus weißem, rotem und schwarzem Marmor gebildeten Denkmals ist jedoch weniger harmonisch.

Zwei überschlankte Doppelpilafter tragen ein Gebälk und umrahmen mit diesem die Mauernische, in welcher der Sarkophag steht. Die Fläche hinter und über demselben ist in drei Felder geteilt, deren mittleres mit einer nahezu vollrunden, aufrechten Figur der Gerechtigkeit geschmückt ist. Ueber dem Gesimse wölbt sich in reichgegliedertem Stichbogen die Bekrönung, in deren Tympanon die Profilbüste des Verstorbenen auf einer Konfolenbildung in einem Rund aufgestellt ist. Die Breite des Denkmals beträgt 3,40 m und seine Höhe einschliesslich der krönenden Figur etwa 6,80 m.

Ganz einfach in der architektonischen Umrahmung ist das Denkmal des *Francesco Tornabuoni* in *Santa Maria sopra Minerva* zu Rom, von *Mino da Fiesole*.

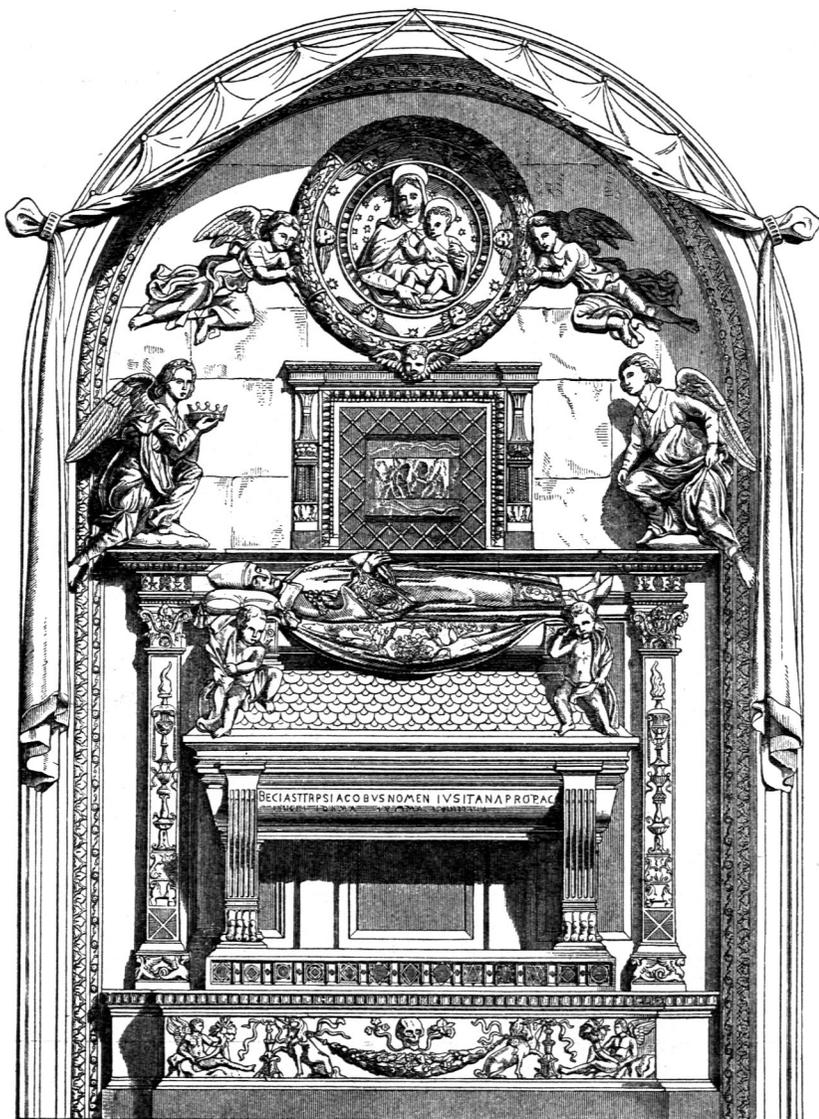
Auf einer Platte auf aus der Wand vorgekragten Konfolen steht der durch bildnerischen Schmuck ausgezeichnete Sarkophag; auf ihm liegt unmittelbar, nicht in einer Mulde, in schräger Lage, die langgestreckte Gestalt des Verstorbenen. Das Wandfeld dahinter ist in der notwendigen Grösse durch zwei kleine Endpilafter mit Füllungsornament und durch ein schlichtes Gesims umrahmt. Ein Medaillon und Wappen schmücken die Fläche oberhalb der liegenden Figur.

Diesen Werken verwandt sind das Wanddenkmal des *Pietro da Noceto* († 1467), des *Segretario* des Papstes *Nicolaus V.*, im rechten Querchiff des Domes von Lucca, ein Werk des *Matteo Civitali* (1436—1501), das 1473 entstand. *Civitali* ist von *Donatello* beeinflusst und arbeitete gleichzeitig mit *Antonio Rossellino*, *Desiderio da Settignano* und *Mino da Fiesole*. Aehnlich im Aufbau und Schmuck sind ferner das Wandgrabmal des Staatssekretärs und Humanisten *Lionardo Bruni* aus Arezzo († 1444), ein Werk des *Bernardo Rossellino* in *Santa Croce* zu Florenz, das Grabmal der *Barbara Ordellafi* in Forli; eine schlichtere Auffassung zeigt das Grabmal des *Sigismondo Malatesta* in Rimini. Eine Abweichung im Aufbau, wie ihn die bisher geschilderten Denkmäler darstellen, zeigt eines der schönsten Werke der Florentiner Frührenaissance, das Grabmal des Kardinals von Portugal in *San Miniato* bei Florenz (Fig. 208). Kardinal *Jakob* von Portugal, ein Neffe König *Alfons V.*, kam, 26jährig, krank nach Florenz und starb hier 1459. Er wurde in der alten Basilika von *San Miniato* beigesetzt, und hier entstand die berühmte Kapelle mit dem noch berühmteren Grabmal, einem der schönsten Werke der italienischen Renaissance überhaupt und des *Antonio Rossellino* im besonderen. Es ist, als ob *Rossellino* in seinem Werke den Ausspruch des *Vespasiano da Bisticci* über den Kardinal habe zur materiellen Darstellung bringen wollen: »Er war schön von Körper; schöner noch war seine Seele, und er wäre würdig, als Muster neben die Alten gestellt zu werden wegen der Heiligkeit seines Lebens und seiner Sitte und jeglicher Tugend.«

Die feinste Blüte aber der Kunst des Wandgrabes der italienischen Frührenaissance wird ohne Zweifel durch *Desiderio da Settignano* in seinem Grabmal des 1455 gestorbenen Humanisten und Staatssekretärs *Carlo Marzupini* in *Santa Croce*

480.  
Grabmal  
des  
*Marzupini*  
zu Florenz.

Fig. 208.



Grabmal des Kardinals von Portugal in *San Miniato* bei Florenz<sup>230</sup>).

Bildh.: *Antonio Rosellino*.

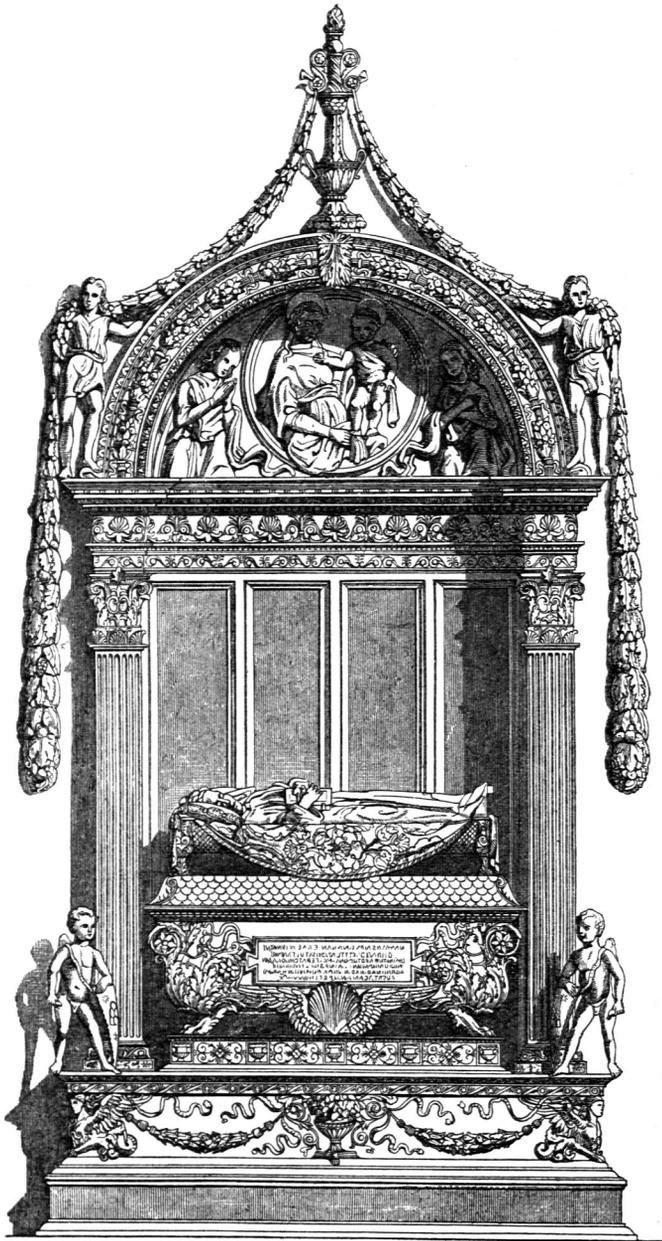
zu Florenz erreicht (Fig. 209). Es ist ein unvergleichliches Werk anmutigster Renaissancekunst, von köstlichster Einheitlichkeit, von graziösestem Gleichmaß, ein Ausfluß glücklichsten und frohesten Kunstschaffens<sup>231</sup>).

<sup>231</sup>) Eingehende Studien über das Grabmal der italienischen Frührenaissance findet der Leser in einem übersichtlichen Aufsätze von *Valentin Teirich*: »Das Grabmal in der toskanischen Frührenaissance«. (*Zeitschr. f. bild. Kunst* 1870.)

481.  
Grabmal  
des Dogen  
*Vendramin*  
zu Venedig.

Mit stärkeren, lauter sprechenden Kunstmitteln arbeitet die venezianische Renaissance. Sie erreicht in den Dogendenkmälern in den *Frari* und in *Santi Giovanni e Paolo* nicht entfernt die graziöse Feinheit und die vollendete Harmonie der Werke

Fig. 209.



Grabmal *Marzuppinis* in *Santa Croce* zu Florenz<sup>231</sup>).

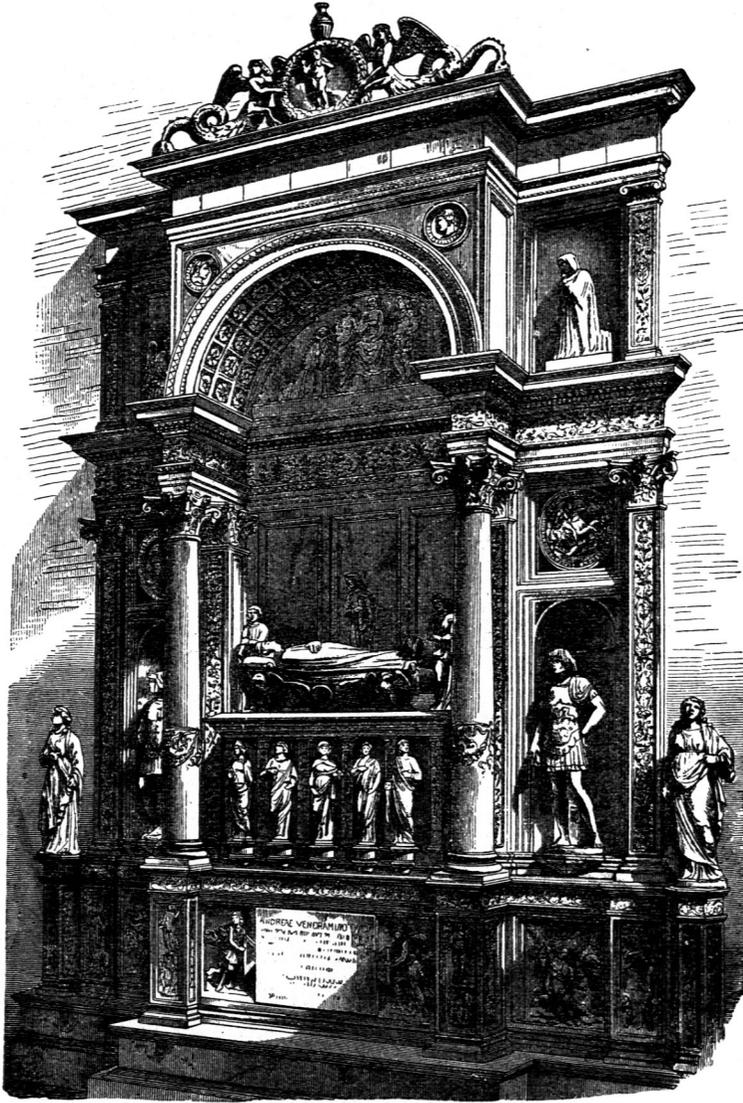
Bildh.: *Desiderio da Settignano*.

der Florentiner Frührenaissance, kommt aber in dem bedeutendsten Denkmal dieser Gruppe, dem Grabmal des Dogen *Andrea Vendramin* († 1478) in *Santi Giovanni e Paolo*, dem Kunstgehalt der Florentiner Werke ziemlich nahe (Fig. 210). Das Denk-

mal wird dem *Alessandro Leopardi* zugeschrieben und zeigt auch ganz die Merkmale des Postaments des *Colleoni-Reiterstandbildes*.

Ein Unterbau mit den Statuen der 7 Tugenden trägt das Totenbett mit der Gestalt des Toten, die langhin gestreckt ist. Dieses Hauptmotiv des Grabmales wird umrahmt von einem *Palladio*-Motiv mit freistehenden korinthischen Säulen und tiefer, kaffettierter Bogenleibung.

Fig. 210.



Grabmal des Dogen *Vendramin* im Chor von *Santi Giovanni e Paolo* zu Venedig.

Eine merkwürdige Zwischenstellung zwischen der trotz allen ornamentalen Reichtums geschlossenen Komposition der spätgotischen Grabmäler in Nordfrankreich und Nordspanien einerseits und dem graziösen Ebenmaß der Wanddenkmäler der italienischen Frührenaissance bildet das Grabmal des Condottiere *Bartolomeo Colleoni* in der Cappella Colleoni zu Bergamo (Fig. 211).

482.  
Grabmal  
des  
*Bartolomeo  
Colleoni*  
zu Bergamo.

*Schmalz* schreibt darüber<sup>232)</sup>: »Wer in den Gedanken an des Condottiere kulturgeschichtliche Persönlichkeit und namentlich in Erinnerung an das unvergleichliche Erzbild von *Santi Giovanni e Paolo* zu Venedig etwas, wenn auch nicht so Gewaltiges, so doch einheitlich Eindrucksvolles, Einfach-Großes, etwas willenskräftig Zielbewusstes, markig Festes zu sehen erwartet hatte, wird arg enttäuscht.«

Vielleicht ist das Denkmal dem *Johannes Antonius de Amadeis* zuzuschreiben. Wäre tatsächlich der Künstler des Denkmals des *Giovanni Galeazzo Visconti* in der Certosa von Pavia der Urheber, dann wären die Bedenken, die *Schmalz* und *A. G. Meyer* gegen die Einheitlichkeit des Denkmals erheben, dessen Aufbau *Burckhardt* als von »zügelloser Willkür« beherrscht erklärt, doppelt gerechtfertigt. Dem Architekten fallen die heterogenen Teile sofort in die Augen. »Hier steht ein unstet spielender, willkürlich phantastischer, man möchte sagen, planloser Aufbau, der jeder tektonischen Lehre, ja allem künstlerischen Gewissen Hohn zu sprechen scheint, vor uns; ein Aufbau, der bei aller rühmenswürdigen, zum Teil entzückenden Feinheit und liebevollen Durchführung der plastischen Einzelheiten eine Ausreifung im architektonischen Ganzen und auffallenderweise auch eine eigentliche breite inhaltliche Beziehung auf den Helden, dem er gilt, oder auf das Reiterstandbild, in welchem er gipfelt, vermessen läßt.« Dieses Reiterstandbild lag nicht im ursprünglichen Plan; seine Aufstellung wurde erst 18 Jahre nach *Colleoni's* Tode, am 17. Januar 1493, beschloffen. Es wurde in Holz geschnitten, weil ein Reiterbild aus Bronze für den Unterbau eine zu große Last gewesen wäre.



Grabmal des Condottiere *Bartolomeo Colleoni* in der Cappella Colleoni zu Bergamo<sup>233)</sup>.

<sup>232)</sup> In: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk. 1897, S. 54.

<sup>233)</sup> Fakt.-Repr. nach ebendaf., Jahrg. X.

Fig. 212.

Grabmal des Herzogs *Vespasiano Gonzaga* zu Sabbionetta.Bildh.: *Leone Leoni*.

Das Reiterstandbild wurde 1501 von Nürnberger Meistern vollendet. Bei einem Vergleich mit dem 5 Jahre früher in Venedig aufgestellten Werke des *Verrocchio* kommt *Schmals* zu dem Ergebnis: »Dort ein großer Held und Feldherr, Zoll für Zoll ein Cäsar, ehern und hart vom Scheitel bis zur Zehe, bereit und fähig, der ganzen Erde zu gebieten und wenn nötig sie zu besiegen, Despot in Miene und Gebärde, die imposante Verkörperung des kriegerischen Geistes des ganzen Quattrocento, den weiten, umfassenden Blick über den offenen Markt der Welt- und Hauptstadt in das Ungemeffene gerichtet; hier der trockene Provinziale in steifer, echt hölzerner Haltung, bieder beschränkten Horizonts in engem und geschlossenem Winkel der kleinen Stadt, schulmeisterlich und bis auf seine Rüstung friedlich — beides derselbe Mann.« *Meyer*<sup>234)</sup> glaubte einen Schritt in der Wiederherstellung des ursprünglichen Denkmalplanes thun zu können, indem er nicht ohne Berechtigung die Vermutung aussprach, daß Teile, die heute als Schmuck der *Colleoni*-Kapelle selbst dienen, ursprünglich Teile des Denkmals waren; so z. B. die vier Figuren an der Außenseite der Kapelle, die in Größe und Stilistik mit Figuren des Denkmals verwandt

<sup>234)</sup> *Zeitschr. f. bild. Kunst.*  
Jahrg. V (1870).

find. Ob auch noch andere Teile der Kapelle in engerer Beziehung zu diesem Grabmal stehen, bleibt dahingestellt. Das Denkmal ist 4,50 m breit und 8,70 m hoch. Wenn wir trotz des scharfen Urtheiles *Burckhardt's* und trotz der analytischen Bedenken *Meyer's* das Denkmal hier wiedergeben, so thun wir es in der Meinung, die auch *Schmalz* ausspricht: »Dient es denn überhaupt einem Zwecke, das wir so eifrig nach dem ursprünglichen Aussehen und den zeitlichen Schicksalen des Denkmals zerklübbend forschen, können wir uns nicht des Vorhandenen, unmittelbar Gebotenen, unbefangenen und ohne Bedenken erfreuen?«

483.  
Grabmal  
*Gonzaga*  
zu  
Sabbionetta.

Das Grabmal des Herzogs *Vespasiano Gonzaga* zu Sabbionetta in der Provinz Mantua (Fig. 212), ein Werk des *Leone Leoni* aus Arezzo (1509—90), steht unter dem Einfluß der beiden Wanddenkmäler, welche die Gipfelpunkte der Denkmalentwicklung aller Zeiten bilden, der Denkmäler der *Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz, jener unvergleichlichen Werke figurlicher Denkmalplastik und symbolischen Kunstschaffens, in welchen ein Künstlerschicksal und die Stellung ihres Urhebers zur Zeitgeschichte zu so merkwürdigem Ausdruck kommen.

484.  
Mediceer-  
Gräber  
zu Florenz.

Im Jahre 1516 erhielt *Michelangelo* von Papst *Leo X.* den Auftrag, die unvollendet gebliebene Fassade des ersten großen Kirchenbaues der Renaissance, von *San Lorenzo* in Florenz, dessen Fertigstellung sein Architekt *Brunellesco* († 1446) nicht mehr erleben sollte, mit einer Marmorbekleidung zu versehen, nachdem sein Entwurf aus einem engeren Wettbewerb, an welchem auch *Raffael*, die *Sansovini*, die *Sangalli* und *Baccio d'Agnolo* teilgenommen hatten, siegreich hervorgegangen war. Die Fassade sollte neben der kostbaren Materialbekleidung mit Skulpturen in einem solchen Reichtum geschmückt werden, wie es der Bedeutung der Kirche als Mediceischer Familienkirche zukomme. Doch schon beim Beginn der Arbeit ging *Leo X.* das Geld aus, und der Bau der Fassade, des »Denkmals des Ueberflusses«, unterblieb.

Die Bestrebungen *Leo X.* auf künstlerischem Gebiete ließen es nun aber nicht zu, die Thätigkeit an *San Lorenzo* ganz ruhen zu lassen, und so wurden der Bau der neuen Sakristei und die Aufstellung der Mediceer-Denkmal als eine Art Mittelweg angesehen. Ende März 1520 nahmen die Arbeiten ihren Anfang; nach 14 Jahren erst, 1534, wurden sie vollendet. Und nicht ohne fremde Hilfe; *Michelangelo* ging hier von seinem Grundsatze ab, alles allein zu arbeiten.

Die Sakristei bildet einen viereckigen Raum von bescheidener Größe, der 1525 mit einer Kuppel überwölbt wurde. Die mit Rücksicht auf die Beleuchtung und auf reichen figurlichen Schmuck gedachten Entwürfe für die Wände mit den Standbildern der *Medici*, die nicht zur Ausführung gelangten, werden in Florenz aufbewahrt (Fig. 213 u. 214). Man erkennt unschwer, welchen Fortschritt ihnen gegenüber die ausgeführten Kunstwerke bedeuten, aber auch wie diese Denkmäler gleichfalls nicht fertig wurden und ein Moment in der künstlerischen Tragödie des Meisters bilden. Aus Rom ging der Bildhauer *Montorsoli* mit nach Florenz; er arbeitete die Statue des heiligen *Cosimo* in der Sakristei und half bei den Ornamenten der Herzoge. *Tribolo* erhielt die beiden unbekleideten Figuren in Auftrag, welche in den Nischen rechts und links neben *Giuliano* (nach *Grimm*, *Lorenzo* nach Anderen; darüber später) aufgestellt werden sollten. Es waren die Gestalt der »Erde«, mit weitgeöffneten Armen und cypressenumkränzt, gefenktem Haupte den Tod des Herzogs beweinend, und der »Himmels«, mit erhobenen Händen und lächelndem, strahlendem Antlitze seine Aufnahme unter die Seligen begrüßend. Welche Gestalten die andere *Medici*-Statue begleiten sollten, ist nicht bekannt. Der zweite der beiden Schutzpatrone der *Medici*, der heilige *Damian*, war dem Bildhauer *Montelupo* übertragen. *Giovanni de Udine* war ausersehen, die Decke zu malen. Bis auf die kleinste Einzelheit erstreckte sich die Sorgfalt *Michelangelo's*, und das mag wohl mit der Grund dafür sein, das alles angefangen, aber nichts ganz vollendet wurde.

Die Sakristei wurde für die damalige Künstlerwelt das, »was die *Cappella Brancacci* und die Sifina für die Maler, Pantheon und Kolosseum für die Architekten und das Belvedere am Vatikan für die Bildhauer war. Hier saßen sie und kopierten und glaubten mehr zu empfangen, als die Natur ihnen bieten konnte« (*Vafari* XI, 64).

In diesem Raum stellte *Michelangelo* an zwei gegenüberliegenden Wänden die Sarkophage mit den

Fig. 213.

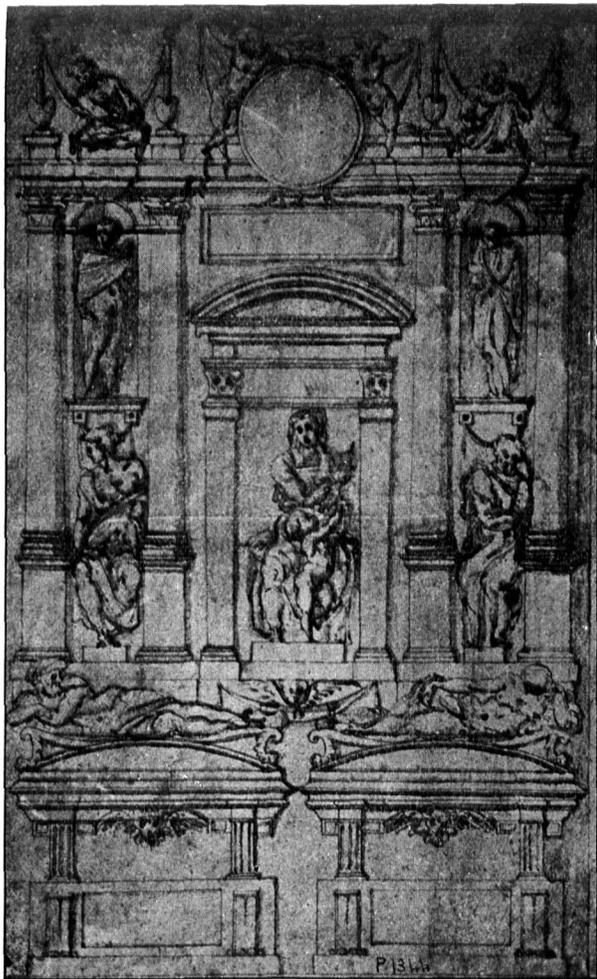
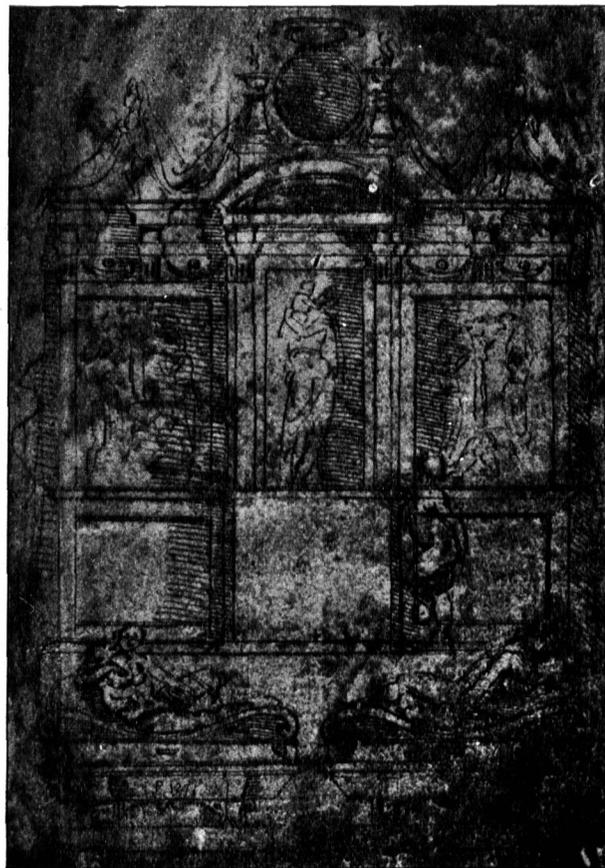


Fig. 214.



Entwürfe *Michelangelo's* für das Grabmal der *Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz.

überragenden sitzenden Statuen der Mediceer auf. Die Tafeln bei S. 130 u. 138 lassen die erheblichen Abweichungen der schließlichen Ausführungen von den ursprünglichen Entwürfen (Fig. 213 u. 214) erkennen; sie bringen aber auch zum Bewußtsein, ein wie glücklicher Umstand es geworden ist, daß *Michelangelo* seine ursprünglichen Absichten des Figurenreichtumes nicht in ihrem ganzen Umfange zur Ausführung bringen konnte. Nur durch die so erreichte strengste Konzentration des Eindrucks ergab sich die wunderbare, stille Größe, die zum sinnenden Beschauer aus einer bewegten Zeit herüberspricht und ihm die umwälzenden Ereignisse des florentinischen Gemeinwesens, in welchen die *Medici* die Führerrolle hatten, aus der Vergangenheit in die Gegenwart überleitet. Nicht zum geringsten trägt zu dem feierlichen Eindruck die volle Harmonie des figürlichen Teiles mit der Architektur bei.

Bei der Würdigung der Gruppen im einzelnen ist zunächst darauf hinzuweisen, daß *Grimm* in der allgemein verbreiteten Benennung der beiden Statuen eine Verwechslung der Namen sieht. »*Lorenzo*, der hochmütige, kriegerische Herzog von Urbino, wird von *Vasari* „der in Nachdenken Versunkene genannt“, und die Darstellung seines melancholischen, so traurig endenden Oheims *Giuliano* auf ihn gedeutet, während dieser, zum „kühnen, stolzen“ *Lorenzo* gemacht, bisher unter der Gestalt seines Neffen betrachtet wurde.« Danach wäre also die nachdenkliche Gestalt *Giuliano II.*, der Sohn des *Lorenzo il Magnifico*, welcher 1512 Florenz den *Medici* zurückgewann, 1513 der Regierung entlagte, sich nach Rom zurückzog, von *Franz I.* von Frankreich den Titel eines »Herzogs von Nemours« erhielt und am 17. März 1516 starb. Die aufrechte Gestalt mit dem Feldherrnstab dagegen wäre der Neffe des vorigen, der Sohn *Piero II.*, *Lorenzo II.*, geboren am 13. September 1492, der von seinem Oheim, dem Papst *Leo X.*, dem Bruder *Giuliano's*, zum »Herzog von Urbino« ernannt wurde, sich 1518 mit einer französischen Prinzessin vermählte, aber schon am 4. Mai 1519 starb.

Der Annahme *Grimm's* jedoch ist eine Zeichnung in der *Casa Buonarroti* entgegenzuhalten, auf welcher nach *Springer* die folgenden Zeilen stehen: »Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und sagen: Wir haben in unserem raschen Laufe den Herzog *Giuliano* zum Tode geführt, und so ist es gerecht, daß er Rache nimmt. Die Rache aber ist die, daß er, nun wir ihn getötet, tot wie er ist, uns das Licht geraubt und mit seinen geschlossenen Augen die unferen geschlossen hat, so daß wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erst aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben?« Dadurch erscheinen die Gestalten festgelegt; *Springer* schließt sich der bisher gebräuchlichen Benennung an. Für *Michelangelo* lebten in den Statuen zwei Feldherren, »in welchen sich die beiden Hauptseiten einer Heldennatur wieder spiegeln: das Sichverfenken in die innersten Gedankenkreise, um die richtigen Pläne zu fassen, und das tapfere Hinausgreifen in die äußere Welt, um jene siegreich durchzuführen. Die Porträtbilder verwandelte *Michelangelo's* Phantasie in Symbole selbstvergeffener Vertiefung in große Entwürfe und stolze Thatkraft« (*Springer*).

Unter den beiden Mediceerstaturen liegen je zwei Figuren auf den geschwungenen, in der Art der Barockkunst unterbrochenen und an ihren Enden zu Voluten aufgerollten Verdachungen von Sarkophagen. *Michelangelo* fertigte sie in wenigen Monaten an, vollendete sie aber nicht. Sie sollten symbolisch die Zeit darstellen: Morgen, Abend, Tag und Nacht, »... wie die beiden Figuren zu Füßen *Lorenzo's* (nach *Grimm*) den vollbrachten Gegensatz zwischen Leben und Tod darstellen — dort die höchste Kraft des Mannes: denn als eine gewaltige männliche Gestalt ist der Tag gebildet, hier die schutzlose Machtlosigkeit, idealisiert durch eine in Schlaf versunkene Frau — so zeigen Abenddämmerung und Morgengrauen... den Uebergang der Seele aus dem einen in den anderen Zustand. Die in Ruhe aufgelöste männliche Gestalt, der die Augenlider zuzufallen scheinen, ist ein Symbol des Abschiednehmens im Sterben, die aus dem Schlafe sich losreisende Frau, die das neue Licht wie einen Schmerz beinahe zu empfinden scheint, zeigt das Erwachen aus dem Todeschlummer zur Unsterblichkeit.« In der Charakterisierung liegt die ganze herbe, jeder Weichheit entlagende Größe *Michelangelo's*. Seine männlichen Gestalten gleichen dem farnesischen Herkules; ihre Glieder sind voll und schwer, voll strotzender, elastischer Kraft. In den weiblichen Gestalten liegt kein mädchenhafter Schimmer, sondern etwas »kolossal Frauenhaftes«. »Diese Frauen sind keine Iphigenien, sondern erscheinen Schwestern der *Lady Macbeth*.« (*Grimm*.)

Von *Vasari* wissen wir, daß in der That das Bildnis *Giuliano's* zwischen die Gestalten der Erde und des Himmels zu stehen kommen sollte. »Die Erde, das Haupt mit Cypressen geschmückt und in Trauer gesenkt, beweint den Verlust *Giuliano's*; der Himmel streckt lächelnd die Arme nach oben und freut sich, daß ihm durch die Seele des Herrschers neuer Schmuck verliehen wird« ... »Zeit und Raum, also das ganze Weltall wird vom Tode des Helden getroffen und nimmt teil an seinem Schicksale. Glieder des Universums hüllen sich in Trauer oder zeigen sich

bereit, die verklärte Seele zu empfangen. Bei *Giuliano* erweisen sich die Nacht und der Tag, die Erde und der Himmel thätig, ihre Empfindungen auszudrücken. Kein Zweifel, daß bei *Lorenzo*, dessen Denkmal die gleiche Anordnung offenbart, ähnliche Personifikationen von Zeit und Raum thätig auftreten. Wie dem Tage und der Nacht die Figuren der Morgen- und Abenddämmerung hier entsprechen, so sollten gewiß auch der Himmel und die Erde in gleichartigen Gestalten, Teile des Weltraumes darstellend, ihre Gegenbilder finden. Leider hat sich keine Nachricht

Fig. 215.

Grabmal *Paul III.* in *St. Peter* zu Rom.Bildh.: *Guglielmo della Porta.*

erhalten, welche Personifikationen *Michelangelo* beim *Lorenzo*-Denkmale außer der *Aurora* und dem *Crepuscolo* vorschwebten, so wenig als wir Näheres über die vier Flüsse wissen, welche er sich ursprünglich zu Füßen der Sarkophage gelagert dachte.« (*Springer.*)

Aehnlich wie auf das Denkmal des *Gonzaga*, so hat *Michelangelo* auch auf die Papstgräber in der *St. Peterskirche* zu Rom, besonders auf das Grabmal *Paul III.* (Fig. 215) eingewirkt. Das Grabdenkmal *Paul III.* aus dem Hause *Farnese* († 1549) ist wohl das bedeutendste der Papstgräber und das Kunstwerk des *Guglielmo della*

485.  
Grabmal  
des Papstes  
*Paul III.*  
in *St. Peter*  
zu Rom.

*Porta* (geb. um 1500 in Porlezza bei Mailand, † 1579 in Rom). *Michelangelo* selbst hatte es als Wanddenkmal für die innere Seite eines Kuppel Pfeilers bestimmt; im XVII. Jahrhundert wurde es an der heutigen Stelle im Chor aufgestellt.

Jedoch entsprach die Annahme *Michelangelo's* nicht dem Wunsche des Bestellers, des Kardinals *Farnese*, und des Urhebers des Werkes. Nach diesem sollte das Denkmal ursprünglich frei im Raume, unter dem mittleren Bogen unter der Kuppel, von *St. Peter* stehen, dem hervorragendsten Platze der ganzen Kirche, der einst für das Denkmal des *Julius* bestimmt war. Auch dieses Denkmal kam nicht in dem beabsichtigten Umfang zur Aufstellung; von ihm wurden zwei Figuren der Tugenden im Palazzo *Farnese* zu Rom aufgestellt, wo sie noch stehen. Die würdige Figur des Papstes besteht aus Bronze, die Begleitfiguren — rechts die Klugheit mit den Zügen der Mutter des Papstes, links die Gerechtigkeit mit den Zügen der *Giulia Farnese*, der Schwägerin des Papstes aus Marmor. *Reumont* fand in der Gestalt des Papstes »das männliche, auf geistige Kraft begründete Selbstbewusstsein aufs schärfste ausgedrückt«.

486.  
Grabmal  
*Rangoni*  
zu Reggio.

Als ein Nachahmer *Michelangelo's* schuf *Prospero Clementi* aus Reggio als sein Hauptwerk das Grabmal des Bischofs *Ugo Rangoni* im Dom zu Reggio. Was bei *Michelangelo* Kraft und Ursprünglichkeit, das wurde bei seinen Nachfolgern falsches Pathos. Letzteres kommt in der sitzenden Statue des Bischofs und in den Putten am Sarkophag, in noch höherem Maße in den Reliefs der Tugenden am Unterteil des Grabmales zum Ausdruck.

487.  
Grabmal  
*Brézé*  
zu Rouen.

Während in Italien das Wanddenkmal bis zum glänzenden Gipfelpunkt des *Marzuppini*-Grabes und der Mediceer-Gräber emporstieg, fand auch in Frankreich eine Weiterentwicklung aus der Gotik in die Renaissance statt, ohne jedoch daß die Renaissance eine höhere Wirkung erreicht hätte, als sie die Denkmäler aus der Uebergangszeit von der Gotik zur Renaissance in sich schloßen. Das Grabmal des Seneschals der Normandie, *Louis de Brézé*, in der Marienkapelle der Kathedrale von Rouen, von *Diana von Poitiers* um 1535—44 errichtet (Fig. 216). Es baut sich in schwarzem Marmor und Alabaſter in zwei Gefchoßen auf; das untere ist durch eine korinthische Doppelstellung, das obere durch zwei Karyatidenpaare gegliedert; letztere stellen den Triumph und die Treue, und die Klugheit und den Ruhm dar. Sie sind für die strenge architektonische Komposition zu stark bewegt. Hinter den Säulen kniet links *Diana von Poitiers* als Witwe, während rechts die Jungfrau mit dem Kinde steht. Hinter dem Sarkophag stand einst die aufrechte, mit allen Zeichen feiner Würde bekleidete Statue des Verstorbenen. Wäre sie auch vorhanden sie würde den Gesamteindruck stören. Im Bogen die vollrunde Reiterstatue des *Brézé* in voller Panzerung auf einem im Paßgang schreitenden Rosse. Man hat mit dem Denkmal *Jean Goujon* in Verbindung gebracht; nur die liegende Figur des Verstorbenen könnte er gemeißelt haben; doch sind keine Beweise dafür vorhanden. Die Madonna dürfte von *Nicolas Quesnel* sein. Gekrönt wird das Denkmal durch einen Nischenaufbau mit allegorischer Figur und durch Greife mit Schilden.

488.  
Grabmal  
*Rybisch*  
zu Breslau.

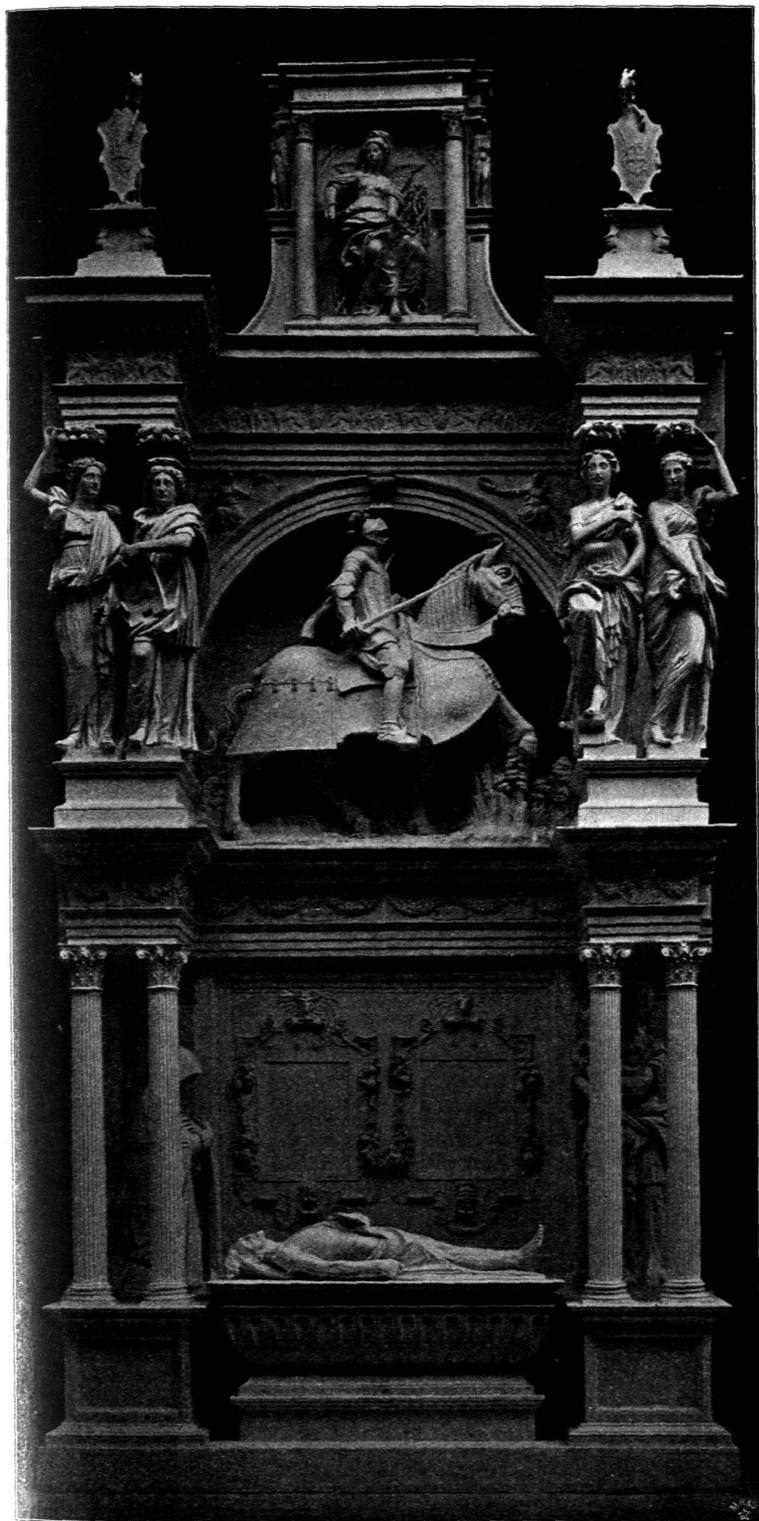
Auch die deutsche Renaissance besitzt hochentwickelte Beispiele des Wanddenkmales, mit die bedeutendsten im Freiburger Domchor, die *Mackowsky* (a. a. O.) beschrieben hat; es ist eine den ganzen Chor umfassende Denkmalanlage von größter Pracht.

Das Grabmal des kaiserlichen Rates Dr. *Heinrich Rybisch* († 1544) in der Elisabethkirche zu Breslau gehört gleichfalls zu den bedeutenderen Werken der deutschen Renaissance. Es wurde bereits bei seinen Lebzeiten in den Jahren 1534—39 angefertigt und zeigt den Stifter unten als Flachbild, oben vollrund.

Es verdient nach *Lutſch*<sup>235)</sup> Beachtung, »daß das ruhige Liegen im Mittelalter unter der Herrschaft des Humanismus zum traumgequälten Schlaf, wie bei Bischof *Johann V. Turzo*, oder wie hier zum

<sup>235)</sup> Bilderwerk Schlesiſcher Kunſtdenkmäler. Breslau 1903. Textband, Spalte 352.

Fig. 216.

Denkmal des *Louis de Brézé* in der Kathedrale zu Rouen <sup>236)</sup>.Bildh.: *Nicolas Quesnel* (?), *Jean Gonjon* (?).

wissenschaftlichen Studium fortschreitet, sich dann unter der Nachwirkung der Reformation und bei herzlicher, wenn auch engherziger Aneignung der Heilswahrheiten zur aufrechten Vereinigung unter dem Kreuze des Heilandes, wie bei der versammelten, damals noch evangelischen Familie *Schaffgotsch*, oder zum inbrünstigen Gebete des Einzelnen, wie auf der Grabtafel *Christoph's von Gersdorf* in See, religiös vertieft, um im Zeitalter der Aufklärung sich der repräsentativ gehaltenen, selbstbewußten Auffassung des knieenden Kardinalbischofs *Friedrich Landgrafen von Hessen* in der Elisabethkapelle des Breslauer Domes zuzuwenden«.

Im Laufe der Entwicklung von der Frührenaissance zum Barock wurden die Denkmäler und mit ihnen auch die Wanddenkmäler immer redfelliger; sie versuchten, zum Beschauer zu sprechen und in ihm verwandte Stimmungen hervorzurufen. Während die Frührenaissance sich auf eine rein sachliche Gestaltung des Grab- und Wanddenkmales beschränkte und höchstens dem ornamentalen und figürlichen

489.  
Denkmal  
des Marichalls  
von Sachsen  
zu Straßburg.

<sup>236)</sup> Nach dem Gipsabguß.

Schmuck die Rolle der Auszeichnung, der Hervorhebung des Denkmals zulieft, trat die Hochrenaissance schon mit symbolischen Erwägungen an den Beschauer heran, und der stille, symbolische Zustand steigerte sich in der Barockkunst bis zum redfeligen und selbst sentimentalischen Ausdrucke der Denkmäler. Im Beschauer eine sentimental mitempfindende Stimmung hervorzurufen, ist bei reichster Bewegung ein Hauptziel der Bildnerei der Barock- und Rokokokunst. Beispiele dafür sind das Denkmal des Marschalls von Sachsen in Straßburg und das Denkmal des Generals *Rodt* in Freiburg i. Br.

Im Chor der St. Thomaskirche zu Straßburg, an der Stelle des ehemaligen Hochaltars, steht das Denkmal des Marschalls von Sachsen, welches *Ludwig XV.* dem Sohne der Gräfin *Aurora von Königsmarck* und des Königs *August I.* von Polen und Kurfürsten von Sachsen errichten lieft. Es ist eine vielbewegte Marmorgruppe von *Pigalle*, welche 1776 nach angeblich 20jähriger Arbeit vollendet wurde (Fig. 217).

Sie stellt den Marschall dar, wie er im Begriff ist, in den Sarg zu steigen, welchen der skelettartig gebildete Tod öffnet, während eine weibliche Figur, Frankreich, ihn zurückzuhalten sucht. Zur Seite, auf die Keule gelehnt, träumt Herkules. An der linken Seite befindet sich eine Gruppe von Wappentieren der drei vereinigten Mächte, welche der Marschall in den flandrischen Kriegen besiegte, und zwar der österreichische Adler, der holländische Löwe und der englische Leopard, über zerbrochenen Fahnen. Das Ganze ist eine Allegorie im Sinne und Geschmack jener Zeit, jedoch mit Feinheit und Lebhaftigkeit ausgearbeitet. Das Grabmal trägt die Inschrift: »Mauritio Saxoni, Curlandiae et Semigalliae Duci, summo regiorum exercituum Praefecto, semper victori, Lud. XV. victoriarum auctor et ipse dux poni iussit. Ob. 30. Nov. 1750, aetatis 55« (*Moritz von Sachsen*, Herzog von Kurland und Semgallen, dem obersten Befehlshaber der königl. Heere, dem stets Siegreichen, setzte dieses Denkmal Ludwig XV., der Urheber der Siege und selbst Anführer).

Im Münster zu Freiburg ist bemerkenswert das aus dem XVIII. Jahrhundert stammende Grabdenkmal des Generals *von Rodt* (Fig. 218) von dem für die Dreifamstadt berühmten Bildhauer *Christian Wenzinger*. Dieser war Maler, Bildhauer und Architekt in einer Person, und aus der Vereinigung dieser Eigenschaften ist ein Werk entstanden, welches *Geiges*<sup>237</sup>) als eine meisterhafte Schöpfung bezeichnet, die ganz die launige und graziöse Anmut des Rokoko atmet.

Fig. 217.



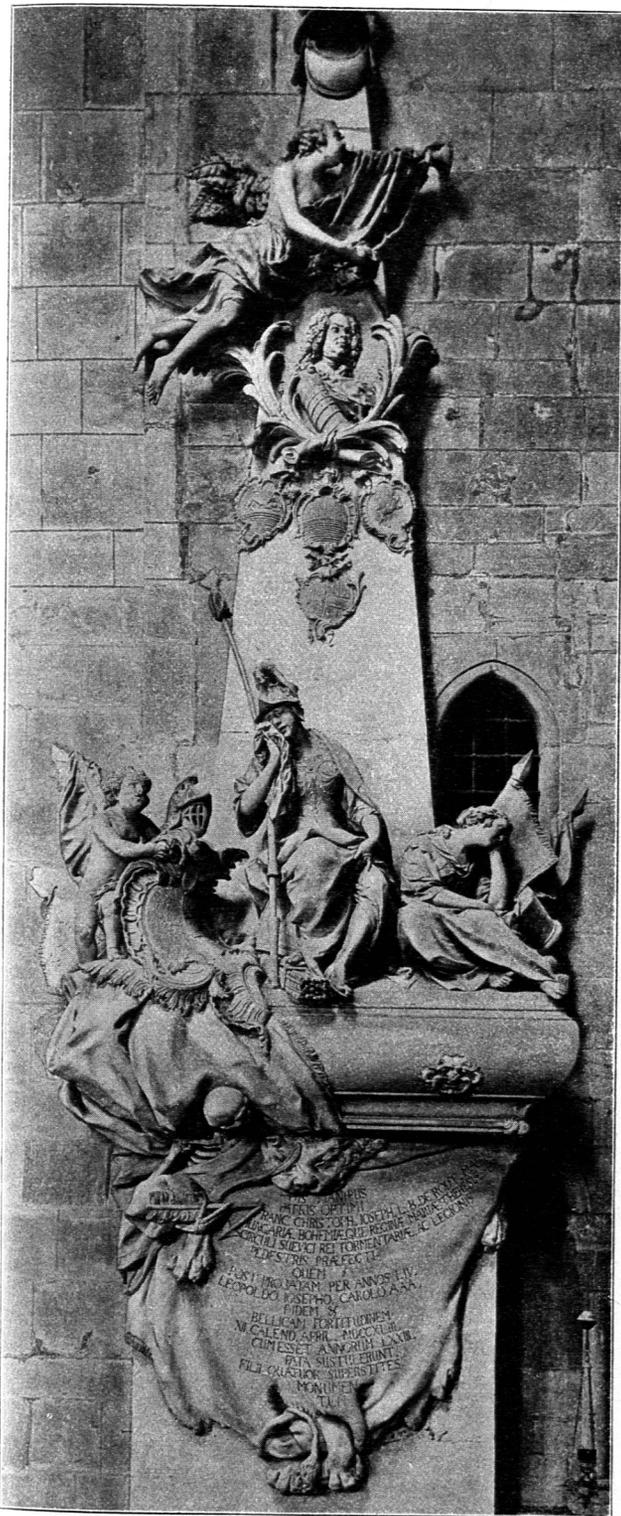
Denkmal des Marschalls von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg.

Bildh.: *Pigalle*.

490.  
Grabmal  
*Rodt*  
im Münster  
zu Freiburg.

<sup>237</sup>) In: Unferer lieben Frauen Münster. Freiburg 1896.

Fig. 218.

Grabdenkmal des Generals v. Rodt im Münster zu Freiburg<sup>238)</sup>.

Bildh.: Christian Wenzinger.

Handbuch der Architektur. IV, 8, b.

*Wenzinger* wurde 1710 zu Ehrenfletten bei Freiburg geboren und genoss feine künstlerische Ausbildung in Paris. Seine Werke befinden sich hauptsächlich in Freiburg und St. Gallen. Sie stehen alle unter dem Einfluss des französischen Rokoko; er scheint seine Studien an den Werken *Boucher's* und *Meiffonier's* gemacht zu haben. Er starb am 1. Juli 1797; auf seinem Grabstein auf dem alten Friedhof in Freiburg stehen die Worte: »Er durchlebte ein Jahrhundert; durch ihn leben Jahrhunderte.« Das Denkmal, welches die Grundform des Obeliskens und des Sarkophags miteinander vereinigt, lehnt sich an die Münstermauer an und enthält im reichen figürlichen Beiwerk einen in der Zeit liegenden sentimentalsten Zug. Eine Inschrift auf einem am Sarkophag herabhängenden Löwenfell enthält die Mitteilung über die Stiftung des Grabmales durch die vier überlebenden Söhne des Generals.

Die Zeit des *Louis XVI.* und des frühen Empire zeigt Anfätze, wieder mehr Ruhe in die Denkmäler zu bringen, zunächst in der Architektur, während das figürliche Element noch die volle rauschende Bewegung der Barockkunst besitzt, wenigstens noch in den berühmten Denkmälern des Münsters der Zisterzienserabtei zu Salem.

Auf das Ansuchen des frommen Ritters *Guntram von Adelsreute* im Jahre 1134 entfannte Abt *Christian* von Lützel i. E. Mönche und Laienbrüder mit ihrem zukünftigen Abte *Frowin* nach Salmansweiler, später Salem; sie gründeten dort das Kloster. Dem Ritter *Guntram* und anderen Förderern des Klosters wurde nun unter Abt *Robert Schlecht* (1778—1802) das Denkmal

491.  
Denkmäler  
in der  
Zisterzienser-  
Abtei  
zu Salem.

<sup>238)</sup> Nach: Unferer Lieben Frauen Münster. Freiburg 1896.

links im Chore (Fig. 219) errichtet.

Unter dem gleichen Abte wurde auch ein Grabmal der Aebte, rechts vom Hochaltar, errichtet (siehe die Tafel bei S. 219). Der Meister dieser Arbeiten dürfte *Johann Georg Wieland*, der Schwiegerohn des Bildhauers *Johann Georg Dürr*, gewesen sein, welcher unter Abt *Anselm II. Schwab* aus Füssen (1746—88) die innere Ausstattung des Münsters mit Altären u. f. w. im Stil *Louis XVI.* in der Hauptsache durchführte. *Georg Dürr* starb schon 1779<sup>239)</sup>.

492.  
Denkmal  
des Grafen  
von der Mark  
zu Berlin.

Mit der zunehmenden Strenge der Architektur und des ganzen Aufbaues der Denkmäler wurde mit dem Uebergang aus dem XVIII. in das XIX. Jahrhundert auch das figürliche Element, hauptsächlich unter dem Einfluß der Antike, in strengere, einfachere, fachlichere, natürlichere Formen gebracht. Eines der schönsten Beispiele, ein Werk, welches mit Glück die Wirkung der Grabmäler der italienischen Hochrenaissance

<sup>239)</sup> Die zwei angeführten Abbildungen sind entnommen aus: AUFLEGER, O. Altäre und Skulpturen des Münsters zu Salem etc. München 1892.



Denkmal des Gründers des Klosters Salem im Münster zu Salem.  
Bildh.: *Johann Georg Wieland*.

Fig. 220.

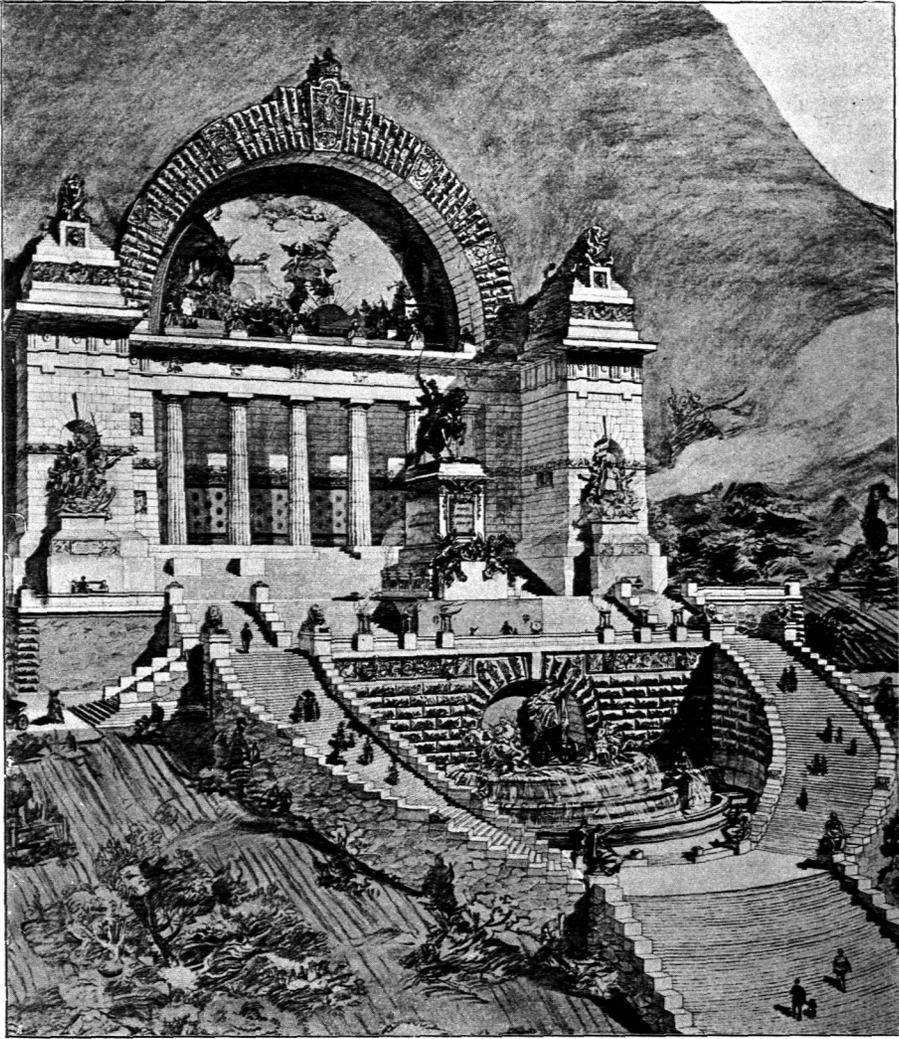
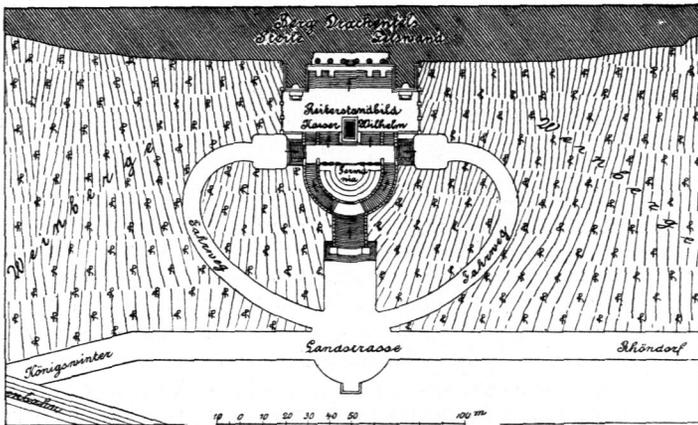


Schaubild.

Fig. 221.



Lageplan.

Entwurf zu einem Kaiser *Wilhelm*-Denkmal für die Rheinprovinz.  
Arch.: Jacobs & Wehling.

anftrebt, entftand in Berlin. Im Denkmal des Grafen *von der Mark* in der Dorotheen-ftädtifchen Kirche zu Berlin hatte *Gottfried Schadow* (1764—1850) einen neuen Weg eingefchlagen, »indem er bei aller Idealität der Auffaffung der ungefchminkten Natur wieder zu ihrem Rechte verhalf«<sup>240</sup>).

Das Denkmal war zuerft *Taffaert* übertragen und folte nach einer Idee des Malers *Puhlmann* in der malerifch-dekorativen Weife der Garten- und Brunnenfulpturen gehalten werden. *Schadow* verwarf diefen Entwurf und fchuf das heutige fchöne Denkmal mit der holden Jünglingsfigur. »Wohl liegt ihr das Studium der Antike zu Grunde, nicht aber fo, als habe fich *Schadow* durch irgend ein bestimmtes Werk beeinflussen laffen, fondern nur in dem Sinne, dafs er von der antiken Skulptur gelernt, auf der Grundlage des eingehendften Studiums der Natur die letztere feinen Idealen dienftbar zu machen.« (*Dobbert.*) Das Denkmal (fiehe die Tafel bei S. 226) entftand im Jahre 1790; es war das erfte gröfsere Werk des Künftlers, und es mußte die Darftellung des Knaben, eines natürlichen Sohnes des Königs *Friedrich Wilhelm II.*, in ihm in befonderem Mafse den Trieb erwecken, von der Unnatur des Rokoko zur Natur und zur menschlichen Natürlichkeit zurückzukehren. Und dies ift ihm meifterhaft gelungen.

Im XIX. Jahrhundert brachte die grofse Periode nach 1870 einige bedeutende Entwürfe zu Wanddenkmälern oder folche felbft hervor, welchen meift als Gedanke die hiftorifchen Ereigniffe der Zeit zu Grunde liegen. Im Juli 1889 forderte die Provinzialverwaltung der Rheinproviz die deutichen Künftler zur Teilnahme an einem Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kaifer *Wilhelm*-Denkmal der Rheinproviz auf, in welchem die Geftalt des Denkmals und die Wahl des Standortes völlig freigegeben waren. An diefem Wettbewerb nahmen die Architekten *Jacobs & Wehling* mit dem Entwurf in Fig. 220 u. 221 teil.

Darin fuchten die Verfaffer den Fehler des Niederwalddenkmals zu vermeiden; bei diefem ericheinen die Figuren aus der Nähe zu grofs, aus der Ferne nicht mehr erkennbar. Sie entwarfen ihr Denkmal daher nicht für die Höhe eines Berges, aber auch nicht für eine Infel; fondern, um es den Einflüssen des Hochwassers und des Eisganges des Rheins zu entziehen, planten fie das Denkmal in mäfsiger Höhe und als eine gleichwertige Verbindung von Kunft und Natur. An der Strafe von Königswinter nach Rhöndorf erhebt fich eine zum Drachenfels gehörende steile Felswand, für deren Abhang das Denkmal gedacht ift. Für die Architektur ift ein grofser Mafsstab gewählt, damit fich das Denkmal gegen die Felsmaffen behaupten kann. Die dorifchen Säulen haben 2,40 m unteren Durchmesser und 14 m Höhe; der Bogen hat eine äufere Breite von 40 m; er umfchließt ein Mosaikgemälde mit der Darftellung der Kaiferproklamation von Verfailles. Im Mittelpunkte der Anlage fteht das Reiterftandbild Kaifer *Wilhelm I.*; Stärke und Milde begleiten den Sockel. Die beiden Gruppen vor den Pylonen ftellen *Hermann den Cherusker* als Vernichter der Feinde Deutschlands und Streiter aus dem deutich-franzöfifchen Kriege dar.

Am 18. Oktober 1896 wurde in Koblenz das Denkmal der Kaiferin *Augufta*, der Gemahlin Kaifer *Wilhelm I.*, enthüllt. Der Entwurf dazu ift aus einem Wettbewerb hervorgegangen, in welchem *Bruno Schmitz* Sieger blieb. Haben die Denkmäler, welche Kaifer *Wilhelm* errichtet worden find und noch errichtet werden, mehr den Charakter von Schlachten- und Siegesdenkmälern, fo kommt in dem Denkmal der Rheinanlagen zu Koblenz der Beruf einer hohen Frau zum Ausdruck, die es fich zur Lebensaufgabe gefetzt hatte, Barmherzigkeit zu üben, in Not zu helfen und Wunden zu heilen.

Das Denkmal fteht in Koblenz, weil die Kaiferin vier Jahrzehnte hindurch einen grofsen Teil des Jahres hier verlebt und von hier aus ihre famaritänifche Thätigkeit walten liefs; feine Errichtung ift aus freiwilligen Spenden ermöglicht worden. Der Umftand, dafs es das Denkmal einer in befcheidener Zurückhaltung wirkenden mildthätigen Frau ift und dafs es in den räumlich begrenzten Rheinanlagen fteht, war beftimmend für feine Gröfsenverhältniffe. Diefe mögen aus Fig. 222 nach der Angabe ermeffen werden, dafs die fitzende Figur der Kaiferin die Lebensgröfse nicht erheblich überfchreitet. Die Umgebung des Platzes ift dicht mit Bäumen und Sträuchern beftanden, welche in ihrem dunklen Grün einen wirkungsvollen Hintergrund für das in weifsem Stein leuchtende Denkmal bilden. Diefes hat den Charakter eines Wand- und Baldachindenkmals mit feitlichen Flügelbauten. Die fitzende Statue fteht vor einer durch

<sup>240</sup>) Siehe: DOBBERT, E. Gottfried Schadow. Zeitschr. f. Bauw. 1887.

493.  
Entwurf  
zu einem  
Kaifer *Wilhelm*-  
Denkmal.

494.  
Denkmal  
der Kaiferin  
*Augufta*  
zu Koblenz.

jonische Säulen gegliederten Nische, welche in ihrem oberen Teile durch trompenartige Vorkragung in einen baldachinartigen Ueberbau übergeht, der in eine reichgebildete Bekrönung des Bildhauers *August Vogel* ausklingt. Die Flügelbauten sind in zwei Zonen gegliedert, deren obere in eine durchbrochene Pfeilerstellung mit quadratischem Querschnitt aufgelöst ist, während die untere, sockelartig wirkende Zone durch figürliche Reliefs einen vornehmen Schmuck erhalten hat. Stärker betonte Pfeilerartige Ecklöfungen

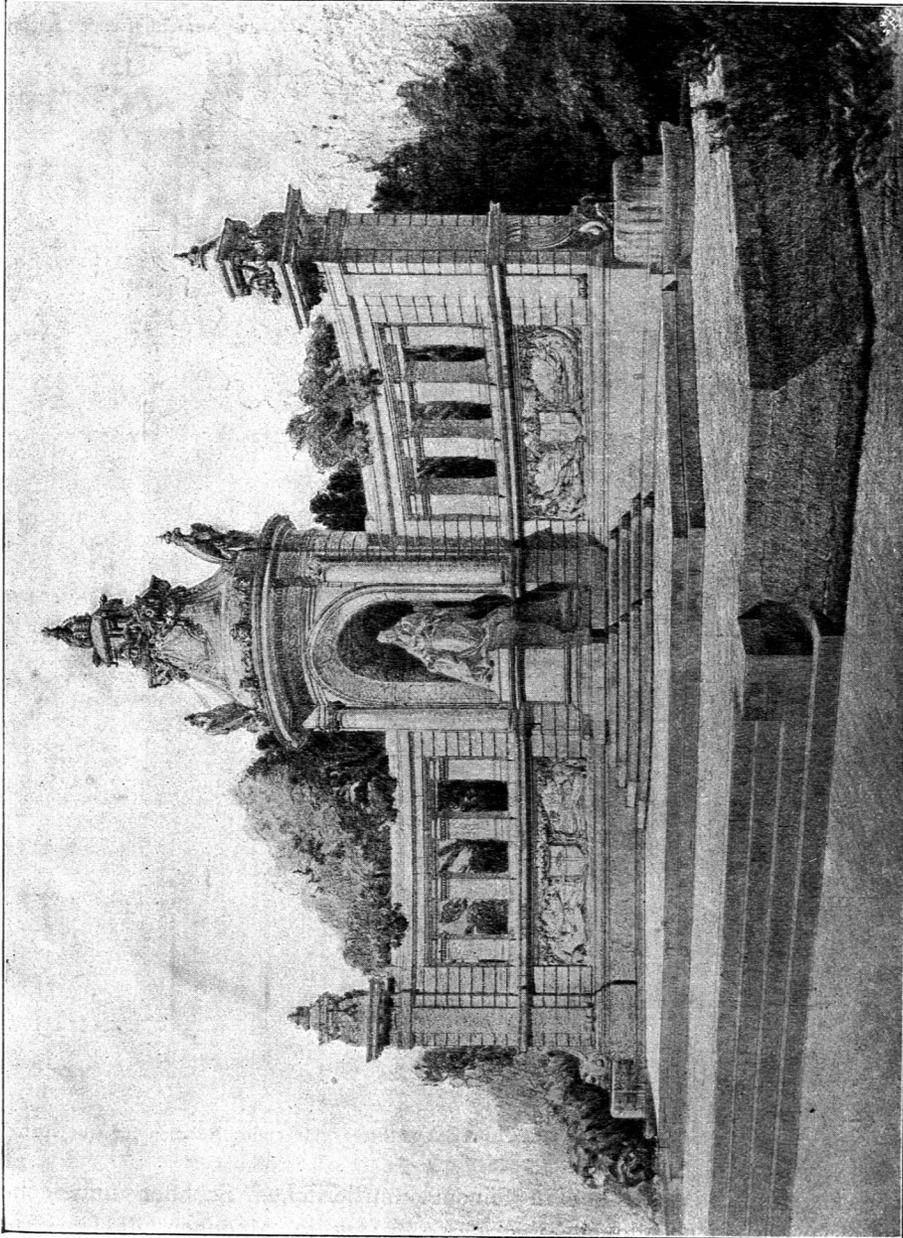


Fig. 222.

Denkmal der Kaiserin *Augusta* in den Rheinanlagen zu Koblenz.  
Arch.: *Bruno Schmitz*; Bildh.: *Fr. Moeß* und *Aug. Vogel*.

mit bekrönenden Aufbauten schliessen die Flügel ab. An den Seiten dieser Endpfeiler wie auch an der Rückseite ist dem sprudelnden Wasser Gelegenheit zu erfrischendem Ausströmen geboten. Das Material des Denkmals ist weisser Sandstein für die Architekturteile, weisser Marmor für die figürlichen Teile und Granit für die Brunnenfchalen. Der figürliche Teil des Denkmals ist unter dem Meißel von *Friedrich Moeß* entstanden. Die aus weissem carrarifchem Marmor gebildete Statue ist sitzend dargestellt, das Haupt

mit einem Diadem geschmückt, von welchem ein faltenreicher Schleier herabfällt; dadurch ist ein malerisches Element in das Bildwerk gebracht. Mit künstlerischer Meisterschaft ist das prächtig umfüimte Gewand angeordnet und mit dem in Renaissanceformen gehaltenen Lehnstuhl zusammengebracht. Das mit großer Treue dem Leben nachgebildete, leicht zur Seite gewandte Antlitz atmet Sanftmut und Milde, Ruhe und Hoheit; diese Eigenschaften sind zum nicht geringsten Teil die Ursache, daß die Statue den sympathischen Mittelweg zwischen realistischer Porträtdarstellung und zwischen der mehr formalen Idealstatue einhält. Die figürlichen Reliefs beziehen sich einesteils auf die Thätigkeit der Kaiserin im Dienste der leidenden Menschheit, anderseits auf die Oertlichkeit. Die sie und die Statue umschließende Architektur

Fig. 223.



Zwei Kaiser-Denkmal am Giebichenstein bei Halle a. S.

Bildh.: *Jos. Kaffack.*

ist ein mit dekorativer Meisterschaft entworfener und ausgeführter glänzender Rahmen für eine vortreffliche bildhauerische Leistung.

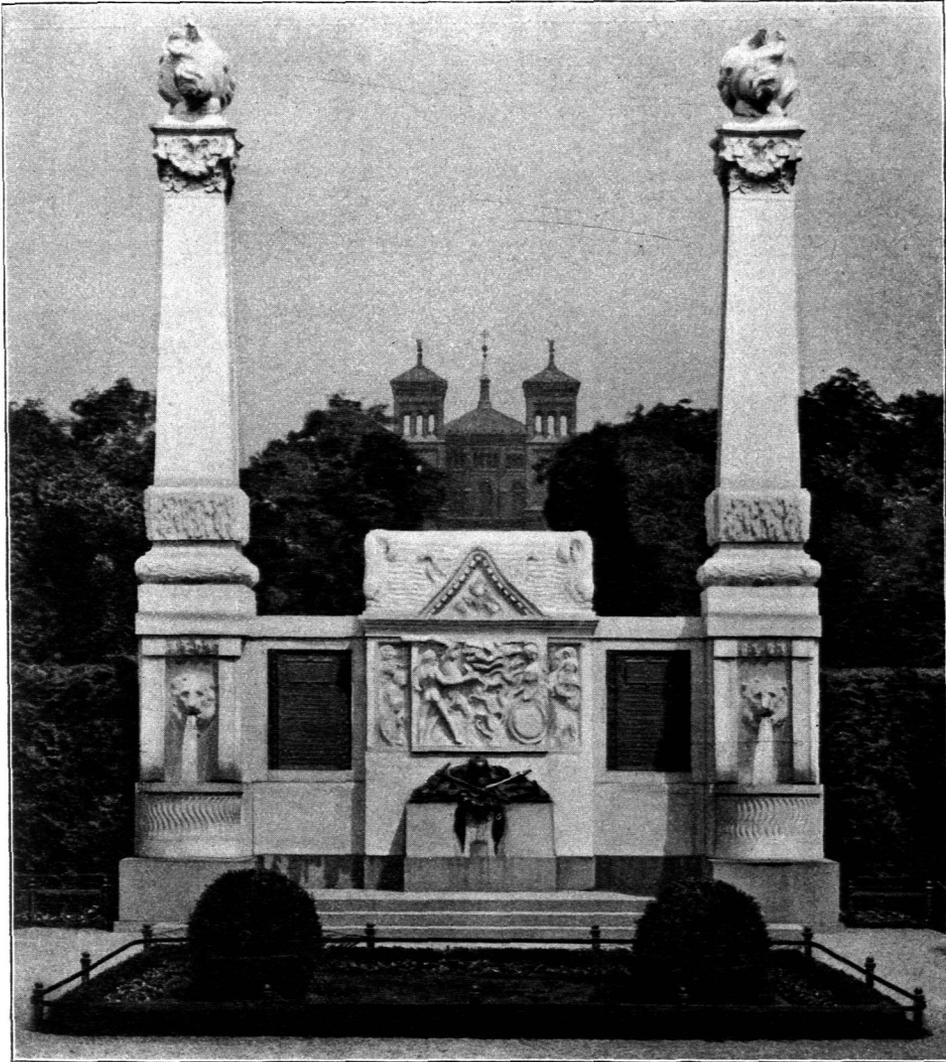
495-  
*Maison's*  
Friedens-  
denkmal.

Ein ungefüimes Werk des in seinem künstlerischen Schaffen unberechenbar gewesenen verstorbenen Bildhauers *Rudolf Maison* in München ist sein Entwurf »Friedensdenkmal« (siehe die Tafel bei S. 300), ein Werk glänzendsten bildnerischen Könnens. Der Entwurf stellt die Segnungen des Friedens nach der wogenden Schlacht und nach den Greueln des verheerenden Krieges dar; er hat die Bedeutung eines künstlerischen Protests gegen die Ueberlieferung. Als es sich in München darum handelte, der neu angelegten Prinz-Regentenstrasse den monumen-

talen Abchluss nach Osten zu geben, und in einem darauf bezüglichen Preisaus-schreiben durch das Programm eine Säule mit Friedensgenius gefordert war, gab *Maisson* der Aufgabe die hier dargestellte, meisterhafte Lösung.

Das Modell ist der mittlere Teil eines dreiteiligen Triumphbogens, den *Maisson* sich als Abchluss der StraÙe dachte. Die beiden feilichen Durchgänge sollten offen bleiben und sich in ruhiger Haltung

Fig. 224.



Feuerwehrendenkmal am Mariannenplatz zu Berlin<sup>241)</sup>.

Arch.: *Ludwig Hoffmann*; Bildh.: *Aug. Vogel*.

abheben von dem Furioso der plastischen Komposition. Ueber die Leichen von Gefallenen, deren nackte Körper von den Schlangen der Zwietracht umschlungen werden, stürmt in wilder Wucht das Gespann des Krieges einher, auf ihm die Figur des Krieges mit der Brandfackel, ihm zur Seite die Furie der Zerstörung. Herrlich sind die Roffe modelliert, vortrefflich die ungestüme Bewegung dieser Gruppe in Gegensatz gebracht zur ruhigen Haltung der Friedensgöttin, die, mit dem Oelzweige in der Hand, hinter der Gruppe als Ankündigerin einer Periode des Wiederaufbaues emporsteigt.

496.  
Zwei Kaiser-  
Denkmal am  
Giebichenstein  
bei Halle.

Ein eigenartiges Wanddenkmal schuf *Jof. Kaffack* (1850—90) am Giebichenstein bei Halle, indem er die natürliche Felswand als Hintergrund für eine allegorische Gruppe — geflügelter Genius, der den Drachen der Zwietracht getötet, hält das Doppelpor­trät-Medaillon der Kaiser *Wilhelm I.* und *Friedrich III.* — benutzte (Fig. 223).

497.  
Dombau-  
Denkmal  
für Köln.

Zu einem Dombau-Denkmal für Köln machte *Stübben* im Jahre 1899 einen Vorschlag, dessen Ziel war, vor der Westfront des Domes, auf dem Domkloster, ein Wanddenkmal in großem Stil zu schaffen. Die Südseite des Domklosters wird durch eine häßliche Giebelmauer entstellt; das Haus, zu welchem sie gehört, ist eines der schönsten und wertvollsten der Stadt, ein Werk des damaligen Cölner

Fig. 225.



Relief in Fig. 224<sup>241)</sup>.

Domwerkmeisters *Friedrich Schmidt*. Es gibt keine Stelle in der Umgebung des Domes, die so hervortritt, die jedem Befucher der Stadt, der vom Hauptbahnhof kommt, sich so frei darbietet und zugleich eine so bedeutame Lage zur Hauptfront des Domes einnimmt, wie die Brandmauer des *Schäben'*schen Haufes. Der Raum verbietet es leider, auf den *Stübben'*schen überaus interessanten Entwurf näher einzugehen.

498.  
Feuerwehr-  
denkmal  
der  
Stadt Berlin.

Das von der Stadt Berlin errichtete Feuerwehrdenkmal ist ein monumentales Erinnerungszeichen an die ein halbes Jahrhundert hindurch erprobte gemeinnützige Thätigkeit der Berliner Feuerwehr und an die Männer, die im Dienste ihres schweren Berufes den Tod gefunden haben. Das Denkmal (Fig. 224 u. 225<sup>241)</sup> erhebt sich auf dem mit Anlagen und Springbrunnen geschmückten Mariannenplatz; seine Front

<sup>241)</sup> Fakf.-Repr. nach: HOFFMANN, L. Neubauten der Stadt Berlin. Bd. III. Berlin 1904. Bl. 22 u. 23.

wendet sich der Waldemarstraße zu, während im Hintergrunde die Türme der Thomaskirche sichtbar werden. Diese Lage hat die von *Ludwig Hoffmann* entworfene Gestaltung des Werkes bestimmt. Das Ganze ist als eine monumentale Architektur gedacht, in welche sich die bildnerischen und dekorativen Teile einfügen.

Die ornamentalen Modelle hat *August Vogel* geschaffen; sein eigenes Werk ist die plastische Hauptkomposition des Mittelteiles (Fig. 225). Das Denkmal, das in Breite und Höhe etwa 8 m mißt, baut sich auf einem dreistufigen Granitsockel aus wetterfestem Ravagione-Marmor auf. Entsprechend der ersten

Fig. 226.



Grabdenkmal für die Familie *G. Wolff* auf dem Jerusalemer Kirchhof zu Berlin<sup>242)</sup>.

Arch. u. Bildh.: *Bruno Schmitz*.

Bedeutung des Werkes sind seine Formen schlicht und ernst gehalten. Die Marmorarchitektur besteht aus einem zurücktretenden niedrigeren Mittelteil, dessen Höhe bis zur Spitze des Giebelfeldes etwa 4 m beträgt; sie wird feillich abgeschlossen von zwei aufragenden Pylonen. Die bildnerische Hauptdarstellung befindet sich in der Mitte des niedrigeren Teiles der Architektur, die bekrönt wird von einem mit Mohnblumen gezierten Giebelfelde, an das sich stilisierte Wellen mit Delphinabschlüssen anfügen. Die Hauptfläche darunter veranschaulicht im Relief die Bekämpfung des entseelten Elements: einer Hydra mit tausend züngelnden Schlangenköpfen. Ihr tritt Herkules mit erhobener Keule entgegen; Pallas steht zur Seite mit Schild und Stab, als treue Schirmerin der Städte. In mehr zurücktretenden Reliefs an beiden Seiten zeigen sich Angehörige aller Stände, die Hilfe in Feuersgefahr erwarten: links eine Kranken-

<sup>242)</sup> Fakf.-Repr. nach: Berl. Architekturwelt.

Fig. 227.

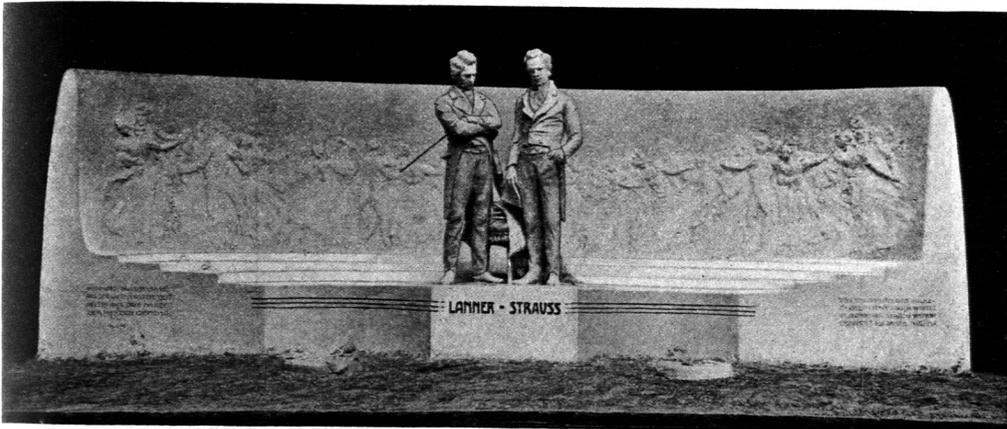
Denkmal für *Albrecht v. Gräfe* zu Berlin.

Fig. 228.

*Grillparzer*-Denkmal zu Wien.Bildh.: *K. Kundmann & Rud. Weyr.*

pflegerin mit ihrem knieenden Schützling; ein Geiziger, der ängstlich seinen Schatz hütet; ein Ritter und ein alter Fürst; rechts ein knieendes Mädchen mit einem Kinde; ein Narr, der die Gefahr nicht erkennt; ein lorbeerbekränzter Dichter, der noch über andere Dinge zu sinnen scheint, und ein Künstler, dem *Vogel* seine eigenen Züge zu geben versucht hat. Unter dem Relief steht ein mit dem Berliner Bären gezielter Marmorsockel, auf welchem in Bronze die mit einem Eichenkranz geschmückten Geräte der Feuerwehr, Axt, Schlauch, Signalhorn, Strickleiter und Helm, zu einem Stillleben geordnet sind. An den Hauptteil der Mittelarchitektur gliedern sich zwei Seitenteile. Diese sind zwei von Strickleiter und Lorbeer eingefasste Bronzetafeln. Auf einer Kartusche steht: »In werthätiger Menschenliebe fanden den Tod«: darunter folgen die Namen der 15 Männer der Feuerwehr in zeitlicher Folge, die im Dienste den Tod fanden. Sinnreichen Schmuck haben auch die abschließenden Pylonen erhalten. Am Fusse der glatten, viereckigen, sich ein wenig verjüngenden Pfeiler zeigen sich stilifizierte Wellen mit Blattwerk und darüber ein breites Ornament aus Tropfstein. Aus den Löwenköpfen sprudelt das Wasser in vorgelagerte Becken. Die frei behandelten Kapitelle der Pylonen sind mit Festons und Zweigen von Lorbeer umrankt; auf ihrer Bekrönung lodern Flammen. Die Gesamtkosten betragen rund 80000 Mark. Das Denkmal ist umgeben von einer tiefgrünen Tujahecke; vor den Stufen breitet sich ein Parterre von Buchsbaum und Epheu aus.

Fig. 229.



Strauß-Lanner-Denkmal zu Wien.

(Nach dem Modell.)

Bildh.: Franz Seifert.

Im Grabdenkmal für die Familie *G. Wolff* entwarf *Bruno Schmitz* ein Wanddenkmal (Fig. 226), welches trotz kleineren Maßstabes den Charakter einfacher Größe und wuchtiger Monumentalität nicht entbehrt.

Im Jahre 1882 schuf *Rudolf Siemerling* (1835—1905) am Garten der Charité in Berlin das Denkmal des Augenarztes *Albrecht v. Gräfe* (Fig. 227), eines der inhaltreichsten Wanddenkmäler der neueren Zeit. Es entstand in einer Zeit, in welcher die Frage der Polychromie der Plastik die Künstlerschaft lebhaft bewegte. Die durchgeistigte Bronzegehalt des berühmten Augenarztes steht vor einer Nische, die mit grün glasierten Kacheln ausgekleidet ist. Zu beiden Seiten schlossen sich an die Nische farbige Terrakottenreliefs an mit Darstellungen der Leiden der Krankheit des Auges von ergreifender Wirkung. Unter den Reliefs zieht sich als Schriftband das Dichterwort hin:

»O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges —  
Alle Wesen leben vom Lichte.

Jedes glückliche Geschöpf — die Pflanze  
Selbst, kehrt freudig sich zum Lichte.«

499.  
Grabdenkmal  
für die  
Familie *Wolff*.

500.  
Denkmal  
für den  
Augenarzt  
*v. Gräfe*  
zu Berlin.

501.  
Grillparzer-  
Denkmal  
zu Wien.

Ihm verwandt in der Anlage ist ein österreichisches Werk: das 1889 im Volksgarten zu Wien errichtete *Grillparzer-Denkmal*, ein geschwungenes Wanddenkmal, welches nach Fig. 228 eine von korinthischen Doppelfäulen flankierte Nischen-

Fig. 230.



Denkmal zur Erinnerung an die Befreiung Wiens von der Türkenbelagerung 1683  
im Stephansdom zu Wien.

architektur mit Giebelbekrönung zeigt, in der die sitzende Statue des Dichters von *K. Kundmann* aufgestellt ist.

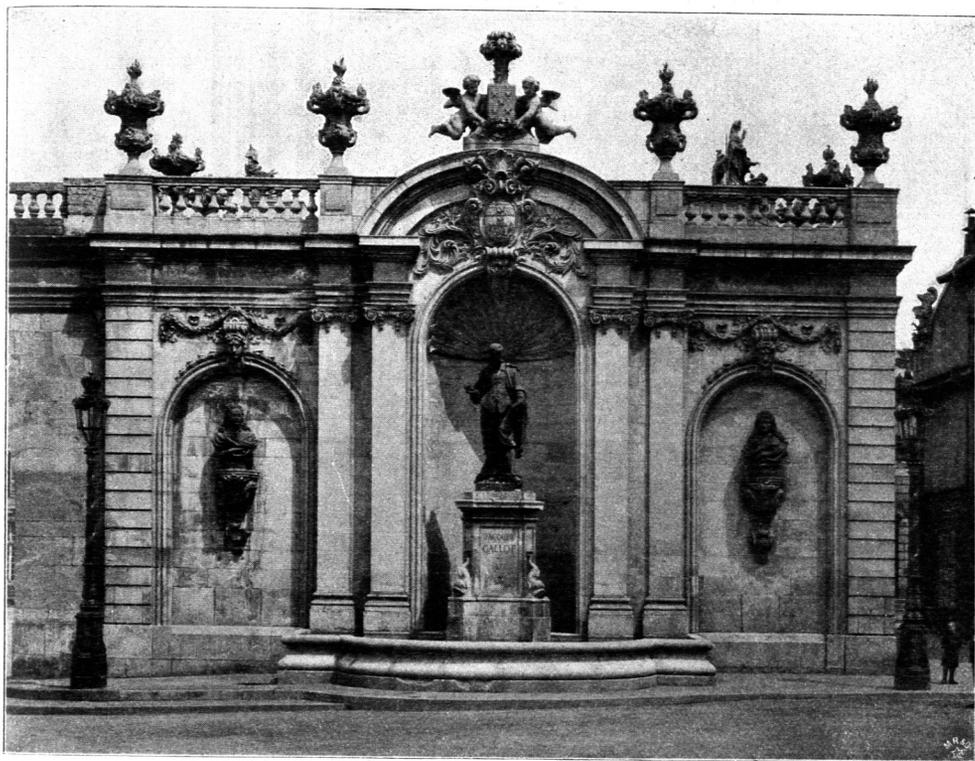
Der Dichter sitzt ernst und sinnend, die Rechte auf die Sitzlehne gestützt, den Mantel lose über die Beine gefchlagen; die Linke hält ein halbgeöffnetes Buch. Das Standbild besitzt große Naturtreue

und atmet gefammelte Ruhe. An den Innenwänden der geschwungenen Flügel rechts und links des Nischenaufbaues befinden sich Reliefs mit Darstellungen aus den Werken des Dichters, und zwar links aus der »Ahnfrau«, »Traum ein Leben« und »König Ottokar«, rechts aus »Sappho«, »Medea« und »Hero und Leander«. *Rudolf Weyr* hat die dramatische Wirkung dieser Reliefs nicht allein durch die glückliche Wahl der Szenen, sondern auch durch die ungemein freie und malerische Haltung erreicht. Es liegt eine getragene, weihevollte Stimmung über dem Ganzen, dessen mangelnde stilistische Einheit weniger empfunden wird, weil die Darstellungsform des plastischen Teiles eine so verschiedene ist: vollrunde Gestalt und Reliefs.

Nach dem Entwürfe des Bildhauers *Franz Seifert* (geb. 1866 in Wien und ein Schüler *Hellmer's*) gelangte auch das *Straufs-Lanner-Denkmal* als ein eigenartiges Wanddenkmal in Wien zur Ausführung (Fig. 229).

502.  
*Straufs-Lanner-*  
Denkmal  
zu Wien.

Fig. 231.



Statue des *Jacques Callot* zu Nancy.  
Bildh.: *Laurent*.

Das Denkmal gelangte im Rathauspark, an der Stadiongasse, zur Aufstellung. Die beiden charakteristischen Porträtfiguren der Walzerkönige sind in patinierter Bronze ausgeführt, das Flachrelief der geschwungenen Wand, welches die Bedeutung der Figuren erläutert, in Sterzinger Marmor. Das Ganze erhielt in Anlage und Aufbau einen grünen Hintergrund.

Am 13. September 1894 wurde an der nordwestlichen Wand der Turmhalle des ausgebauten Turmes des Stephansdomes in Wien als eines der bedeutendsten Wanddenkmäler der Neuzeit das figurenreiche Erinnerungsdenkmal an die Befreiung Wiens von der 60tägigen Belagerung durch die Türken am 12. September 1683 feierlich enthüllt (Fig. 230).

Das im Jahre 1883, am Tage der 200jährigen Wiederkehr dieses Ereignisses beschlossene und durch *Edmund Hellmer* mit einem Aufwande von rund 94 000 Gulden geschaffene Denkmal sollte sich in

503.  
Befreiungs-  
denkmal  
in *St. Stephan*  
zu Wien.

feinem allgemeinen Aufbau den Wanddenkmälern der Dogen in *Santi Giovanni e Paolo* und in den Frari in Venedig, sowie den Grabmälern der italienischen Frührenaissance anschließen. Die Wahl des Aufstellungsortes ergibt zahlreiche sinnreiche Beziehungen zu dem Ereignis. Von der Höhe des Stephansurmes, dem Wahrzeichen der alten Kaiserstadt, pflegte *Graf Rüdiger von Starhemberg*, der Verteidiger Wiens, die feindlichen Truppenbewegungen unter *Kara Mustafa* zu beobachten, und die größte Glocke

Fig. 232.

Grabmal *Michel's* auf dem Cimetière de l'Est zu Paris.Arch.: *Pascal*.

des Turmes ist aus dem Geschützmetall gegossen, welches von den Türken erbeutet wurde. Der architektonische Teil des Aufbaues des Denkmals ist in rotem Salzburger, der figurale Teil in Carrara-Marmor, alles ornamentale Beiwerk in Bronze ausgeführt. Auf breitem Sockel, der in einer Inschrifttafel aus grauem Karstmarmor die Namen der Teilnehmer des großen Befreiungskampfes trägt, erheben sich zwei korinthische Säulenpaare, mit ihrem Gebälk einen Triumphbogen umrahmend, vor dem *Graf Rüdiger von Starhemberg*

hoch zu Ross, das über einen Türkenleichnam schreitet, thront, umjubelt von der aus dem Thor drängenden Bürger- und Studentenschaft unter Führung des Rektors der Wiener Univerſität *Paul von Sorbait*. Trotz des würdigen und heroischen Ausdruckes des Helden zeigen Ross und Reiter doch einen heiteren Zug, gleichsam die Freude des Sieges. Ueber der Hauptfigur schwebt ein Genius mit dem Lorbeerkrantz, und in die niedrige Attika sind die Worte gegraben: »Gloria victoribus.« Der Mittelteil des Sockels wird von zwei Postamenten flankiert, auf denen die lebensgroßen Standbilder des Bischofs von Wiener-Neustadt, des *Grafen Kollonich*, und des Bürgermeisters *Liebenberg* stehen. Auf dem Gebälk erhebt sich ein reicher Aufbau mit dem Wappen der Stadt Wien, gekrönt von einem Madonnenbild in einem weiten Strahlenkrantz. Zu den Seiten dieses Oberbaues knien Papst *Innocenz XI.* und Kaiser *Leopold I.* in betender Stellung. Auf den Verkröpfungen der Säulenpaare befinden sich zwei Gruppen, einerseits Kurfürst *Johann Georg von Sachsen* und Herzog *Karl von Lothringen*, anderseits König *Johann Sobieski*

Fig. 233.

Grabmal für *Paul Baudry* auf dem Père Lachaise zu Paris.Bildh.: *Mercié & Dubois.*

von Polen und Kurfürst *Max Emanuel* von Bayern, die Heerführer in der Befreiungschlacht. Durch eine mäßige Vergoldung wird das zur vollen Wirkung des figurenreichen Bildwerkes erreicht, was bei der ungünstigen Beleuchtung der Turmhalle besonders notwendig erschien. Ein warmes und lebhaftes Empfinden für die Darstellung prägt sich in dem Denkmal aus.

Eine reiche Ausbeute an Wanddenkmälern bietet die französische Kunst. Ein verhältnismäßig schlichtes, seine Bedeutung mehr durch die es umgebende Architektur gewinnendes Werk ist das Denkmal des Kupferstechers *Jacques Callot* in Nancy (1592—1635). Es ist ein Bronzestandbild von *Laurent* mit umgebender alter Barockarchitektur (Fig. 231).

504.  
Callot-Denkmal  
zu Nancy.

505.  
Grabdenkmal  
*Michelet's*  
zu Paris.

Auf dem Offriedhof in Paris wurde nach einem Entwurfe von *J. L. Pascal* ein Grabdenkmal des Historikers *J. Michelet* (1798—1874) errichtet, welches gleich dem vorhergehenden zu den einfacheren französischen Wanddenkmälern zählt (Fig. 232). Das Denkmal zeigt zwischen umrahmenden korinthischen Säulen einen Sarkophag als Hochrelief mit einer symbolischen Figur der »Geschichte« mit Hinweis auf den Ausspruch *Michelet's*: »*L'histoire est une résurrection.*«

Fig. 234.



Denkmal für *Henri Regnault* in der *École des Beaux-Arts* zu Paris.

Bildh.: *Barrias & Chapu.*

506.  
Denkmal  
*Baudry's*  
zu Paris.

Mit der Grundauffassung im Grabmal *Michelet's* verwandt sind die Denkmäler für *Baudry* und *Regnault* in Paris. Das Denkmal des Malers *Paul Baudry* (1828—86) auf dem *Père Lachaise* ist ein gemeinsames Werk der Bildhauer *Antonin Mercié* (geb. 1845) und *Paul Dubois* (1829—1905) in Paris (Fig. 233). Vor einer Grabwand steht ein Sarkophag mit der symbolischen Figur der Trauer; darüber erhebt sich auf einer Stele die Büste des Malers, begleitet vom Genius des Ruhmes.

Das Denkmal des Malers *Henri Regnault* (1843—71) in der *Ecole des Beaux-Arts* zu Paris (Fig. 234) rührt in seinem bildnerischen Teil gleichfalls von zwei Künstlern her. *Regnault* fiel im 28. Lebensjahre bei der Verteidigung von Paris 1871. Die »Jugend« von *Chapu* (1833—91) huldigt der Büste des Malers von *Ernest Barrias* (1841—1905). An den Schäften der jonischen Säulen der Architektur sind die Namen der Schüler der Pariser Kunstschule verzeichnet, die 1870—71 fielen.

507.  
Denkmal  
*Regnault's*  
zu Paris.

Im Jahre 1871 wurde in Montauban, der Hauptstadt des französischen Departements Tarn-et-Garonne, ein Denkmal für den hier geborenen Maler *Jean Auguste Dominique Ingres* (1780—1867) errichtet, bei welchem die Denkmalwand, vor der die sitzende Statue des fruchtbaren Malers aufgestellt wurde, in Reliefdarstellung eine Apotheose des von *Ingres* für seine Kunst bevorzugten klassischen Altertums darstellt (Fig. 235).

508.  
*Ingres-*  
Denkmal  
zu Montauban.

Fig. 235.



Denkmal für *Jean Auguste Dominique Ingres* zu Montauban.

Mit den Denkmälern *Berryer's* und *Coligny's* folgt die französische Denkmalkunst dem Typus der Mediceergräber.

Das Denkmal des berühmten royalistischen Advokaten *Pierre Antoine Berryer* (1790—1868) im *Palais de Justice* zu Paris (Fig. 236) ist ein Wanddenkmal, bestehend aus der Figur des Advokaten im malerischen Talar, eingerahmt von einer dorischen Architektur, und am Fusse des Sockels die Figuren der Treue und der Beredsamkeit. Das Denkmal ist gleichfalls ein Werk des Bildhauers *Henri Mich. Antoine Chapu* (1833—91).

509.  
Denkmal  
*Berryer's*  
zu Paris.

Vor dem *Temple de l'Oratoire*, in der Rue St. Honoré zu Paris, der alten, im XVII. Jahrhundert erbauten Kapelle der Oratorianer, die im Jahre 1811 den Calvinisten zum Gottesdienste übergeben worden ist, wurde 1888 das Denkmal des Admirals *Gaspard de Coligny* errichtet, jenes Führers der Hugenotten, der in den Kämpfen der Bartholomäusnacht 1572 sein Leben verlor. Das Denkmal (Fig. 237)

510.  
Denkmal  
des Admirals  
*Coligny*  
zu Paris.

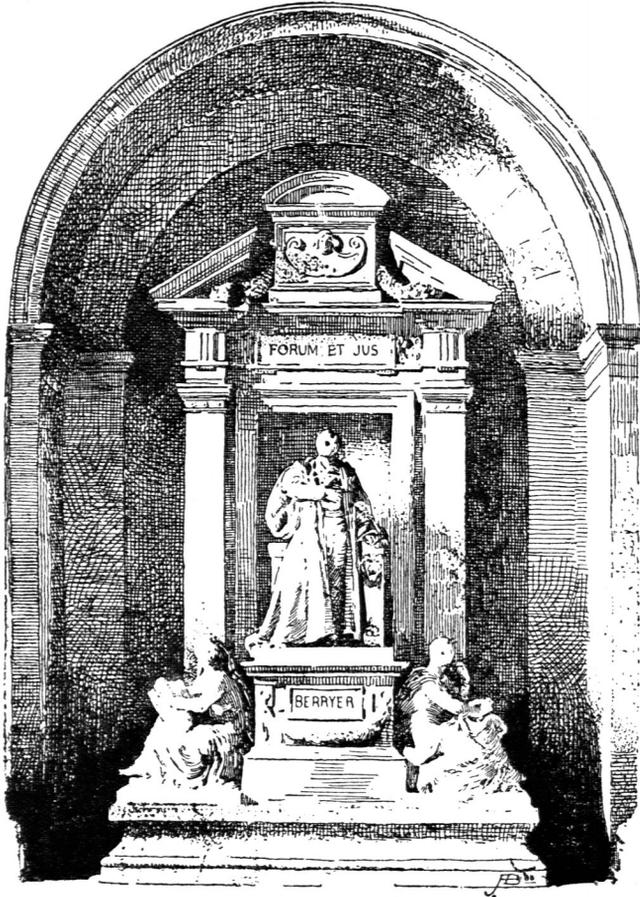
gehört zu den vornehmeren der neueren Wanddenkmäler. Seinen architektonischen Aufbau entwarf *Scellier de Gisors*; seinen bildnerischen Teil schuf *Gust. Ad. Dés. Crauk* aus Valenciennes, ein Schüler von *Pradier* (geb. 1827).

511.  
Denkmal  
*Alphand's*  
zu Paris.

Ungleich reicherer Aufbau als diese beiden Werke zeigt ein Denkmal der jüngeren Kunstperiode Frankreichs.

Am 14. Dezember 1899 ist in der Avenue du Bois de Boulogne zu Paris das Denkmal enthüllt worden, welches die Stadt Paris dem großen Leiter ihrer baulichen

Fig. 236.



Denkmal für *Pierre Antoine Berryer* im *Palais de Justice* zu Paris<sup>243)</sup>.

Bildh.: *Chapu*.

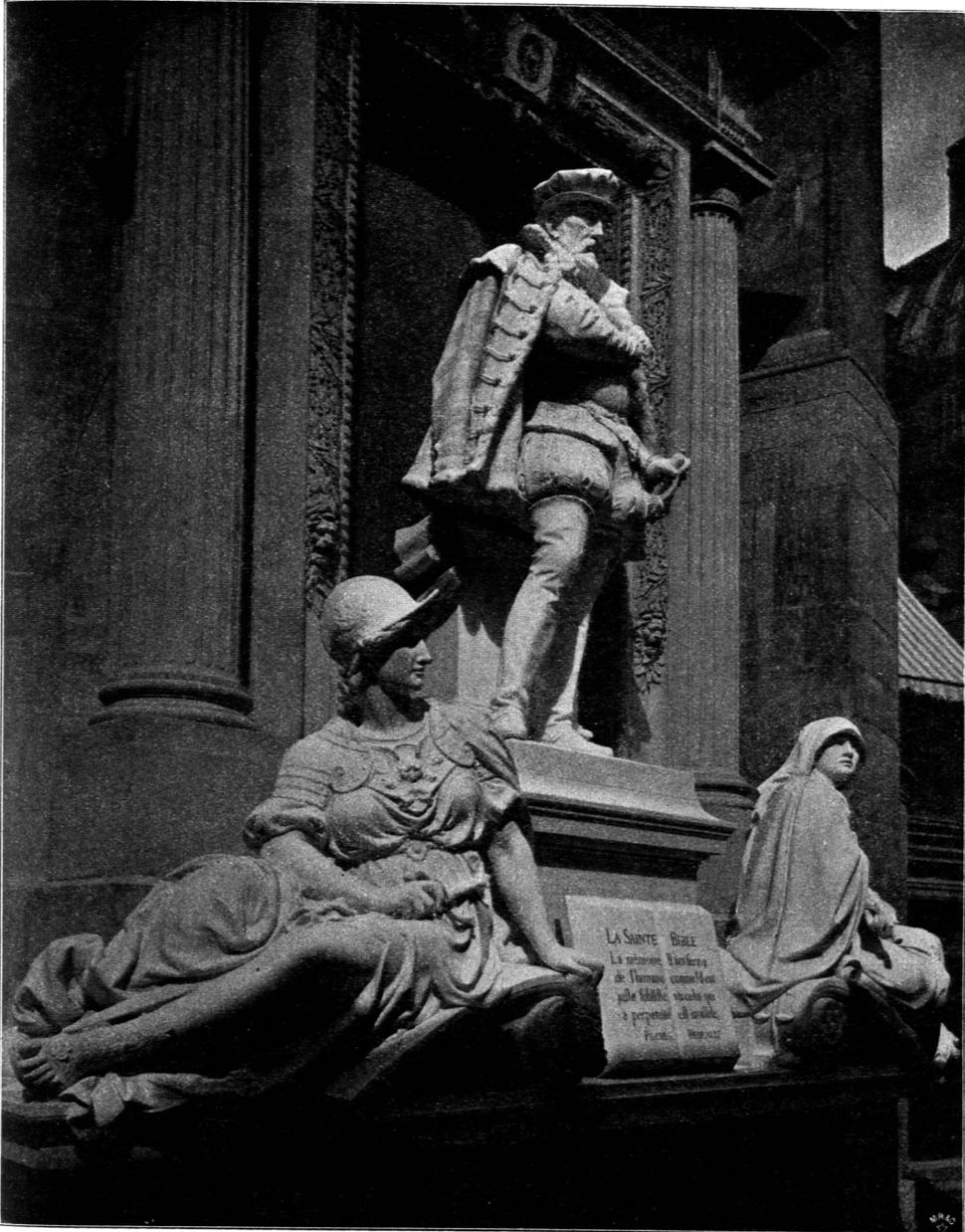
Arbeiten *Alphand* zu setzen sich entschlossen hatte: eines der bedeutendsten Werke der zeitgenössischen Denkmalkunst, ein Wanddenkmal von eigenartiger Gestaltung und grösster Vollendung des plastischen Teiles. Das Denkmal ist ein gemeinsames Werk des Bildhauers *Jules Dalou* und des Architekten *E. Formigé* in Paris.

*Alphand* bildet den überragenden Teil einer Mittelgruppe des Denkmals, die aus ihm und seinen vier Mitarbeitern, dem Ingenieur *Huet*, dem Maler *Roll*, dem Architekten *Bouvard* und dem Bildhauer *Jules Dalou* besteht. In dieser Weise hat sich der Künstler selbst ein Denkmal gesetzt. Die Anordnung

<sup>243)</sup> Fakf.-Repr. nach: *American architect*, Bd. 24, Nr. 655.

der Anlage geht aus der Tafel bei S. 209, fowie aus dem Grundriß in Fig. 238 hervor. Der Aufbau ist im Gedanken außerordentlich schlicht, in der Durchführung ebenso reich. An die lebenswahre Mittelgruppe schliessen sich Flügel mit den Basreliefs der Handwerker der städtischen Arbeiten, Gärtner,

Fig. 237.

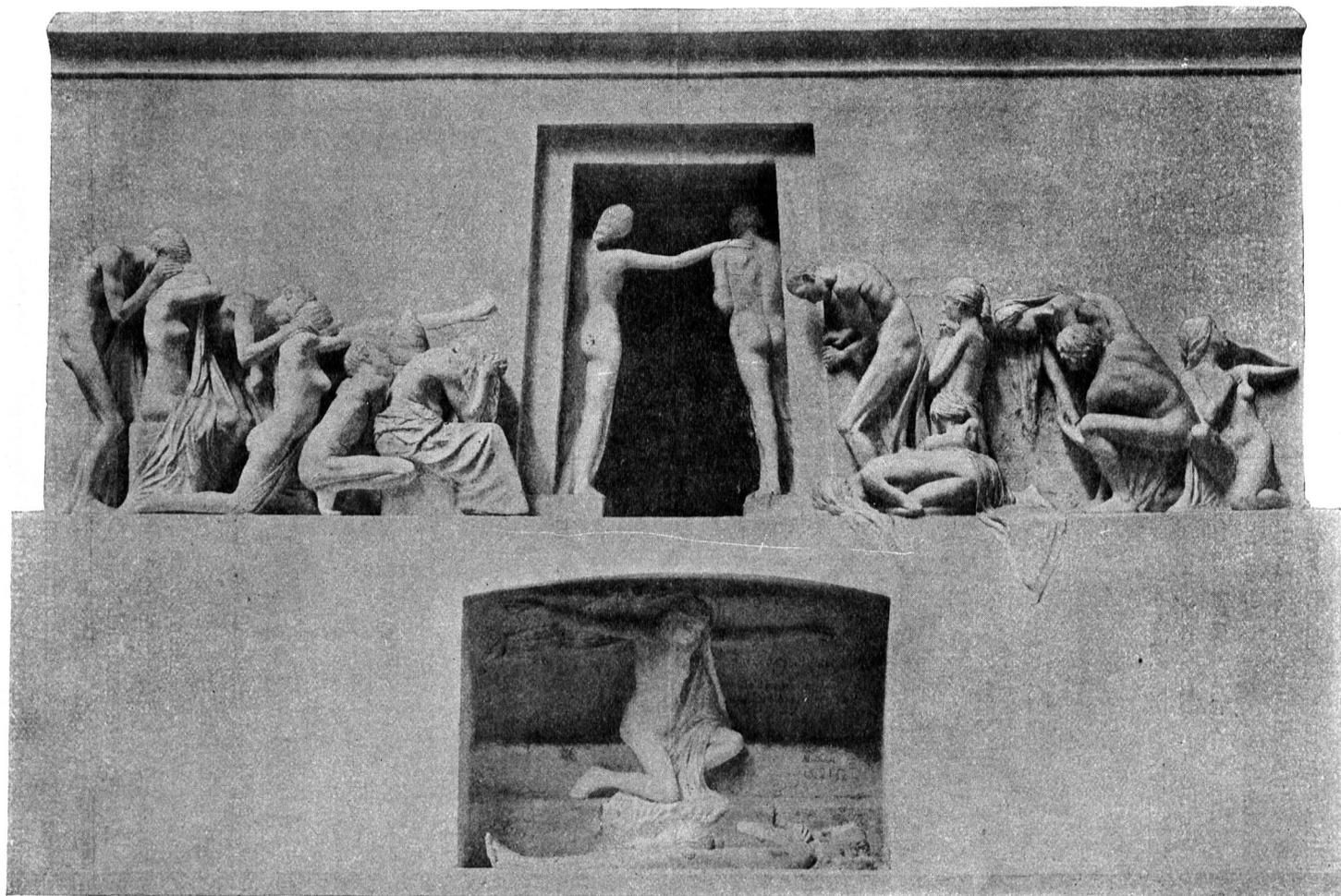


Denkmal des Admirals *Gaspard de Coligny* zu Paris.

Arch.: *Scellier de Gisors*; Bildh.: *Gust. Ad. Dés. Crauk*.

Pflasterer, Erdarbeiter u. f. w., aus dem Stein und für den Stein geschaffen, in trefflicher Stilifierung, ohne aber die moderne Realität der Dinge zu verleugnen. Das Material ist feinkörniger, geschlossener, homogener Kalkstein aus den Brüchen von Léchaillon.





Totendenkmal auf dem *Père Lachaise* zu Paris.

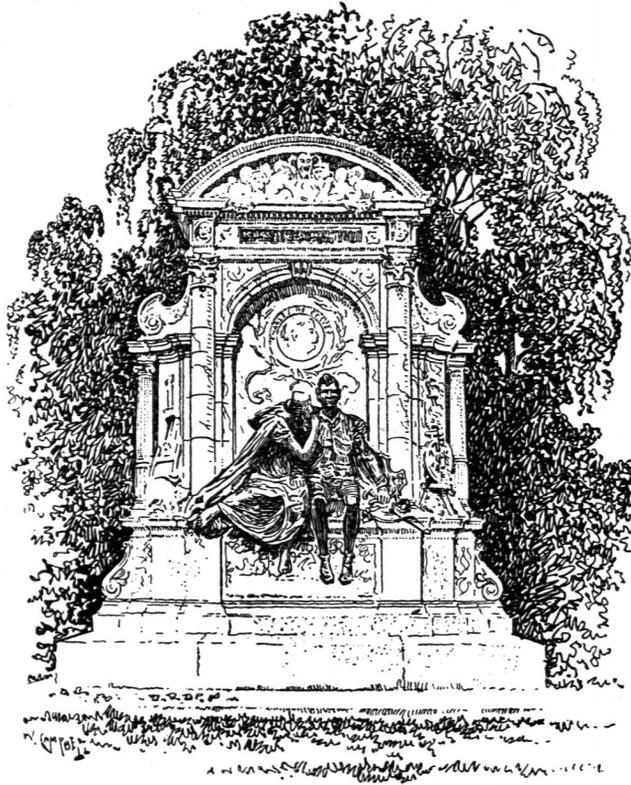
Nach dem Modell des Bildhauers *Paul Albert Bartholomé*.

auf uns wirkt, in diesen Figuren liegt ein Künstlerfickfal, das erschütternd wie ein Notfckrei zu uns ruft. Der Befckauer wird zum Mitleidenden des Künftlers, darin liegt die vornehmste und überwältigende Wirkung des feltenen Werkes.

513.  
Decofter-  
Denkmal  
zu Brüssel.

Ein eigenartiges, jedoch weit befckheideneres Wanddenkmal als das vorhergehende befitzt Brüssel: das Denkmal für *Charles Decofter*, den Verfaffer der Legende des *Tiel Ulenfpiegel*, wurde 1894 aux etangs d'Ixelles, Place St. Croix in Brüssel, durch den am 29. Dezember 1862 in Brüssel geborenen *Charles Samuel* errichtet (Fig. 240). Die Hauptgruppe des fckönen Wanddenkmales ftellt die Helden aus der Erzählung »Ulenfpiegel« dar. Das ungemein warme Leben dieser Gruppe

Fig. 240.



Denkmal für *Charles Decofter* zu Brüssel.

wird ergänzt durch das köftliche Leben des Kindertympanons, welches das Denkmal oben abfckließt<sup>244</sup>).

514.  
O'Reilly-  
Denkmal  
zu Bofon.

Diefen Werken feien noch drei amerikanifche Denkmäler angereiht. Das *John Boyle O'Reilly*-Denkmal in Bofon ift eine Art doppelfeitigen Wanddenkmales. An der Vorderfeite entfpricht die Darftellung dem perfönlichen Inhalte des Denkmals; an der Rückfeite (Fig. 241) ift der Allegorie das Feld überlaffen. Vor einer mit einem Kreuz aus Flechtornament gefckmückten Steinwand fitzen in etwas über Lebensgröße in Bronze die Figuren Patriotismus, Erin und Poefie. Der Bildhauer des Denkmals ift *Daniel C. French*; die Architekten find *Walker & Kimball*.

<sup>244</sup>) Siehe auch: *La sculpture Belge contemporaine*. Taf. 50.

In ausgesprochenster Weise als Wanddenkmal geschaffen ist das Denkmal des Obersten *Robert Gould Shaw* in Boston, ein gemeinsames Werk der Architekten *Mc Kim, Mead & White* und des Bildhauers *Augustus St. Gaudens*. Fig. 242 u. 243 überheben den Verfasser näherer Angaben über Anlage und Ausführung des Denkmals.

515.  
*Shaw-*  
Denkmal  
zu Boston.

Fig. 241.



Allegorische Gruppe an der Rückseite des *John Boyle O'Reilly*-Denkmals zu Boston <sup>245)</sup>.

Arch.: *Walker & Kimball*; Bildh.: *Daniel C. French*.

Von den gleichen Künstlern (*Augustus St. Gaudens* als Bildhauer und *Mc Kim, Mead & White* als Architekten) stammt ein Wanddenkmal auf dem Aftorplatz in New York, welches die New Yorker Bürger dem Andenken des *Peter Cooper*, des Begründers der *Cooper*-Vereinigung zur Förderung von Wissenschaft und Kunst, errichtet haben. Auch hier enthebt uns die Abbildung einer weiteren Schilderung (Fig. 244).

516.  
*Cooper-*  
Denkmal  
zu  
New York

<sup>245)</sup> Fakf.-Repr. nach: *American architect*.

Fig. 242.

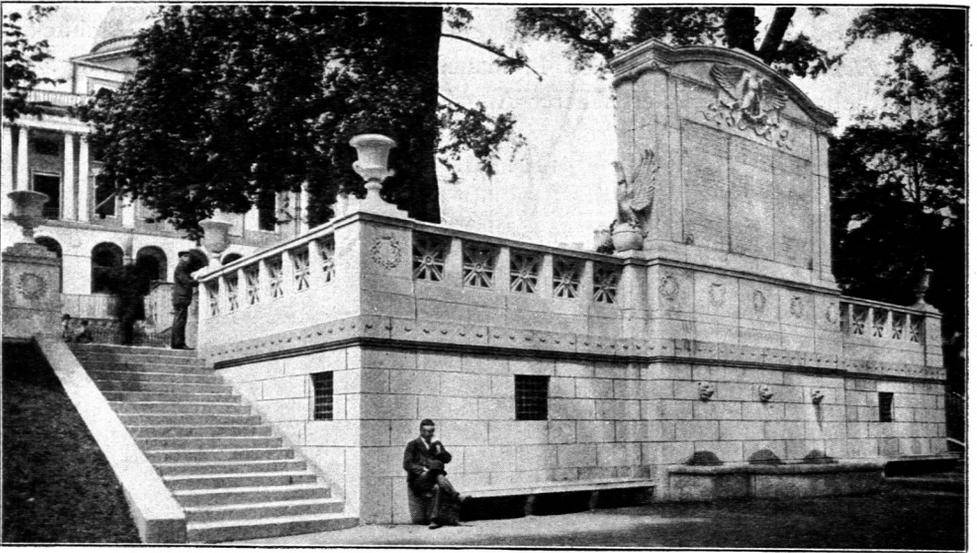


Fig. 243.

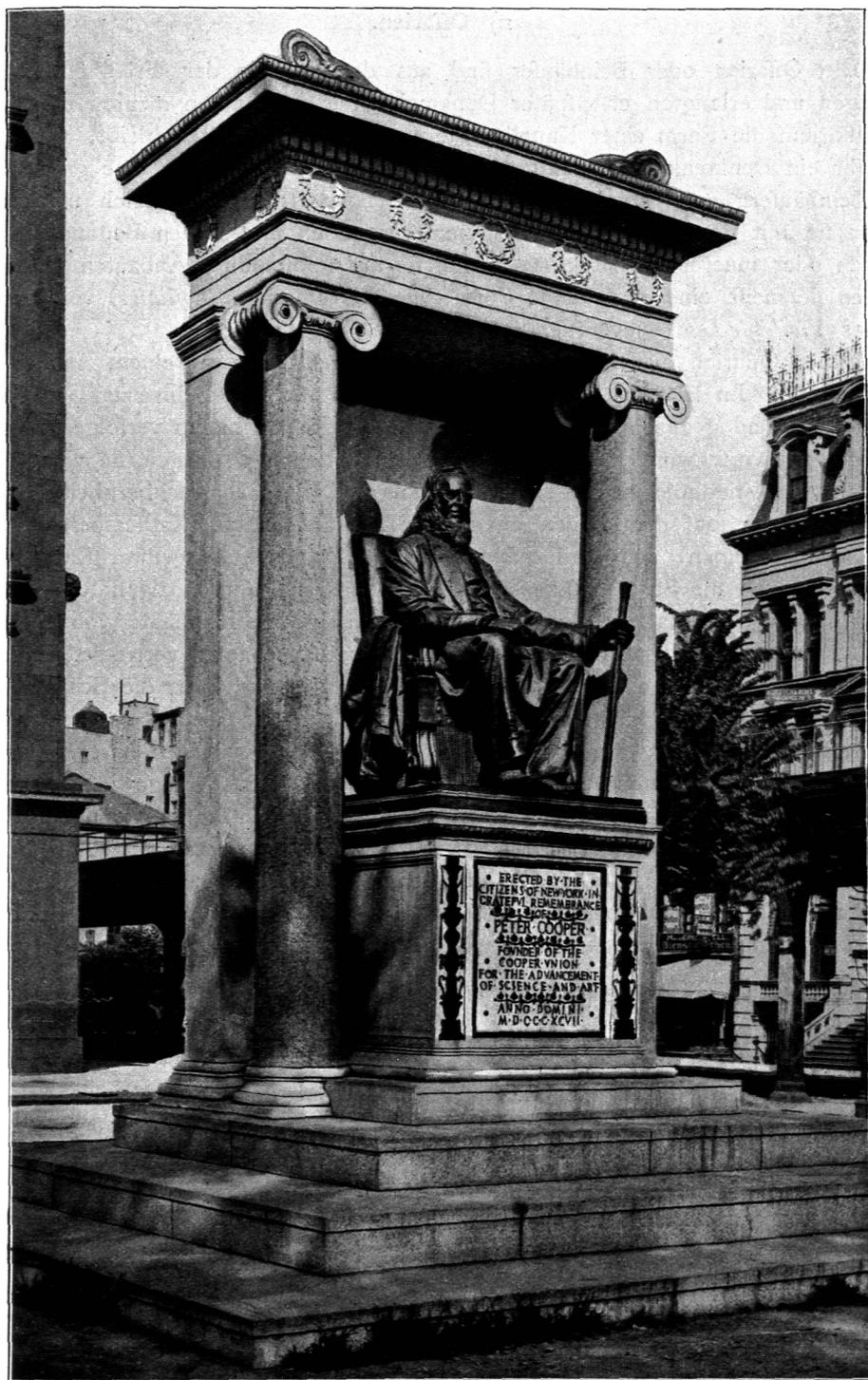


Denkmal für den Oberft *Robert Gould Shaw* zu Boston <sup>246)</sup>.

Arch.: *Mc Kim, Mead & White*; Bildh.: *Augustus St. Gaudens*.

<sup>246)</sup> Fakf.-Repr. nach ebendaf.

Fig. 244.



Denkmal für *Peter Cooper* zu New York <sup>247)</sup>.

Arch.: *Mc Kim, Mead & White*; Bildh.: *Augustus St. Gaudens*.

<sup>247)</sup> Fakf.-Repr. nach: *American architect*.