

# monats anzeiger

Museen und Ausstellungen  
in Nürnberg

GERMANISCHES  
NATIONAL  
MUSEUM

Herausgeber: G. Ulrich Großmann, Germanisches Nationalmuseum  
Redaktion: Tobias Springer, Sigrid Randa, Ingrid Kalenda

Juni 1995  
Nummer 171



# Johann Gottfried Schadow und das Denkmal im öffentlichen Raum

Zur Ausstellung »Johann Gottfried Schadow (1764-1850)  
und die Kunst seiner Zeit« im Germanischen Nationalmuseum  
vom 30.3.1995 - 25.6.1995



Der Aufstieg Berlins zu einem Zentrum der Bildhauerkunst im 19. Jahrhundert beginnt nach dem Tod Friedrichs des Großen mit den ersten Aufträgen seines Nachfolgers, König Friedrich Wilhelm II., an den Bildhauer Gottfried Schadow. Im Alter von nur 24 Jahren erhält Schadow die angesehenste und einflussreichste Position, die ein Künstler in dieser Zeit erreichen kann. Mit dieser Ernennung betraut der Hof entgegen seiner bisherigen Orientierung an französischer Prachtentfaltung einen ehemaligen Eleven der Hofbildhauerwerkstatt mit der wichtigen Aufgabe der höfischen und staatlichen Repräsentation.

Bereits Friedrich der Große hatte die Hofbildhauerwerkstatt wieder aufgewertet. Durch den Siebenjährigen Krieg (1756–1763) war Preußen als zweite Großmacht im Deutschen Reich neben Österreich aufgestiegen und sollte nun angemessen gefeiert werden. So berief er 1773 den damals 46-jährigen Jean Pierre Antoine Tassaert, einen in Paris geschulten Flamen und stellte ihm sieben Bildhauer – allesamt Franzosen,

Umschlagbild  
Zietens Bildsäule auf dem  
Wilhelmsplatz, 1. Hälfte 19. Jh.

links  
Christian Daniel Rauch  
Dürer-Denkmal in Nürnberg, 1840

Italiener und Flamen – mit einem königlichen Salär für seine umfangreichen Projekte zur Seite. Friedrich der II. war es auch, der es ablehnte, sich noch zu Lebzeiten ein Denkmal errichten zu lassen. Er beauftragte statt dessen Tassaert mit dem Standbild zweier Generale.

Bisher war das freistehende Denkmal – als Sinnbild einer Ordnung, in dessen Zentrum der Geehrte steht – allein dem Monarchen vorbehalten. Friedrich der II. bricht mit dieser Tradition. Er ist der erste europäische Herrscher, der seinen Kriegsbefehlshabern im öffentlichen Raum ein Denkmal setzt. Lediglich die Addition mehrerer Standbilder und ihre dekorative Aufstellung an den Ecken des Wilhelmsplatzes (heute nicht mehr erhalten) machen deutlich, daß es sich hier nicht um Staatsrepräsentanten handelt.

Die insgesamt sechs Standbilder von Generälen Friedrich des Großen dokumentieren anschaulich den Wandel der Kunstauffassung im ausklingenden 18. Jahrhundert. Während die beiden frühesten – die Statuen Schwerins (von Francois Gaspard Adam und Sigisbert Michel) und Winterfeldts (von den Gebrüdern Rüntz) – noch in der antiken römischen Tracht, dem sogenannten »Idealkostüm«, dargestellt sind, wählt Tassaert für die bei-

den folgenden – Seydlitz und Keith – bereits das zeitgenössische Kostüm. Seine Statuen verharren noch in einer unverbindlichen, dem barocken Herrscherbild entlehnten Feldherrnpose. Erst bei Schadows Zieten-Denkmal (1794) und dem »Alten Dessauer« (1800) dient die Kleidung nicht nur der historischen Identifikation, sondern erhält in ihrer angestrebten Authentizität eine zentrale Rolle für seine porträtartigen Darstellungen. Obwohl Schadow als Hofbildhauer dem königlichen Willen nach höfischer und staatlicher Repräsentation verpflichtet ist, versucht er die Würdeform des Denkmals mit seinem Interesse am Individuum in Einklang zu bringen. Für Schadow sind die »Helden«, denen es ein Denkmal zu setzen gilt, historische Persönlichkeiten, die moralisch bewertbar sind und deshalb nicht in ein scheinbar zeitloses, antikes Gewand gekleidet werden dürfen. In seiner theoretischen Schrift »Kunstwerke und Kunstansichten« formuliert er seine Position im sogenannten Kostümstreit: »In neueren Zeiten fanden die Künstler gewöhnlich den jedesmaligen Anzug der Nation entweder zu gemein oder zu wenig männlich. Sie glaubten, ihre Helden in einer Art von Vergötterung zeigen zu müssen. Sie wählten folglich den römischen Anzug,

der ihnen überdies in allen Theilen mehr Freiheit erlaubte. Je näher aber ein Denkmal mit dem eigenthümlichen Character des Helden einkommen wird, je mehr Eindruck muß es ja wohl auf die Nation selbst und überhaupt auf jeden Beschauer machen. Diese Figuren in römischer Tracht scheinen nichts mehr mit uns zu thun haben, und es gehört immer erst eine Art von innerlicher Überredung dazu, um sie für das anzusehen, was sie darstellen sollen.(...)<sup>1</sup>

Die Detailgenauigkeit der Kleidung erreicht im Zieten-Denkmal einen Höhepunkt. Der General trägt seine Paradeuniform der Husaren mit Dolman und kurzem Pelz. Schadow hatte den alten Zieten selbst als Kind bei Schauparaden unter den Linden bewundern können: »Wir Zeitgenossen sahen ihn doch jährlich einmal zu Pferde bei der großen Revue, aber dermaßen gekrümmt, daß ein Drittel seiner sonstigen Größe eingeschrumpft schien.« In seinem Denkmal ist von einer »Schrumpfung« nichts zu spüren. Er zeigt den General trotz seines »realistischen Kostüms« auf dem Höhepunkt seiner Lebenskraft und seiner politischen Laufbahn.

Der Plan eines Zieten-Denkmal geht auf Schadow selbst zurück. Als seine Arbeiten am Grabmal des jung verstorbenen illegitimen Nachkommen Friedrich Wilhelms II. – dem Grafen von der Mark. – fast fertig sind, und noch kein neuer Auftrag in Sicht ist, wendet er sich am 15. 1. 1790 selbst an den König. Er macht Friedrich Wilhelm II. ein fast listiges Angebot, indem er behauptet,

zu wenig Lohn für sein Grabmal erhalten zu haben. Großzügig und selbstbewußt fordert er keine Nachzahlung, statt dessen soll ihn ein Folgeauftrag entschädigen.

Denkmalsplastik ist Staatskunst. Es handelt sich um eine monarchische, autoritäre und diktatorische Kunst. Interessanter Weise reflektiert gerade diese Gattung der Plastik die sich anbahnenden weitreichenden gesellschaftlichen Veränderungen. Das Kunstwerk dient im Zuge der Aufklärung nicht mehr allein der höfischen Prachtentfaltung, sondern avanciert zu einem »geistigen Gut«. Diese Entwicklung spiegelt sich im Wandel von der fürstlich und höfischen Kunstförderung zum privaten Sammler- und Gönnerthum. Ein frühes Beispiel einer bürgerlichen Kunstförderung ist das von Pastor Gottlieb Heinrich Schnee initiierte Luther-Denkmal. Als Vorsteher der vaterländisch-literarischen Gesellschaft der Grafschaft Mansfeld – eine derjenigen Gesellschaften von Intellektuellen, Geistlichen und Laien, wie sie in dieser Zeit überall entstanden waren – hatte Geld gesammelt mit dem Ziel der eigenen Region »Annehmlichkeit und Glanz« mit einem Denkmal zu verschaffen. Zwar entstehen in dieser Zeit zahlreiche Erinnerungsdenkmäler in Form von Büsten und Stelen von privaten Auftraggebern, sie dienen jedoch ausnahmslos der privaten Andacht. Das Luther-Denkmal kann als eines der ersten Standbilder für Geistesgrößen

**Johann Gottfried Schadow**  
**Martin-Luther-Denkmal in**  
**Wittenberg, 1821**



im öffentlichen Raum bezeichnet werden. Auch die Bürgerschaft als Auftraggeber für ein solches Denkmal stellt ein Novum dar. Die historische Entwicklung kündigt sich hier jedoch erst zaghaft an. Obwohl die Initiative von den Bürgern ausgeht, sehen sich diese im wahrsten Sinn des Wortes »außer Stande«, sich selbst um die Realisierung ihres Projektes zu kümmern. Die vaterländisch-literarische Gesellschaft bittet daher Graf Reden, zu dessen »Geschäftskreis« die Grafschaft Mansfeld gehört, sich ihres Vorhabens anzunehmen. Dieser wird mit den Worten »hier bedarf man eines Vormundes, und der bin ich«, bei Hof vorstellig und bittet König Friedrich Wilhelm III. um seine Mitwirkung. Die Akademie der Bildenden Künste sendet daraufhin Entwürfe von den beiden Architekten Heinrich Gutzow und Friedrich Schinkel, dem Maler Friedrich Georg Weitsch sowie von Schadow als Bildhauer ein. Schadow wird der Auftrag erteilt, er erhält ihn jedoch nicht als Hofbildhauer, sondern als Mitglied der Akademie im Wettbewerb mit anderen Kollegen.

Nicht nur Schadows Formensprache erweist sich in ihrer Verbindung der sensualistischen Momente des ausklingenden Rokoko und der aufklärerischen Reflexion der Würde des Einzelnen als eine Kunst des Übergangs. Auch seine gesellschaftliche Stellung spiegelt diese Zwischenposition. Er ist der letzte sogenannte »Hofbildhauer«, der bereits auffallend bürgerlich »Direktor aller Skulpturen« genannt wird. Gleichzeitig kann er sich

Direktor der Akademie der Bildenden Künste nennen, einer Institution, die zwar in enger Verbindung zum Hof als Auftraggeber steht, sich aber der öffentlichen Kritik unterwirft, indem sie regelmäßig Ausstellungen veranstaltet.

Das Luther-Denkmal wird 1821 auf dem Marktplatz in Wittenberg in der Nähe derjenigen Kirche, an deren Pforte der Reformator am 31. Oktober 1517 die 95 Thesen angeschlagen hatte, eingeweiht. Der neugotische tabernakelähnliche Baldachin ist eine Zutat Schinkels. Schadow störte selbstverständlich diese Umrahmung. Der Baldachin stellt jedoch einen – offensichtlich in dieser Zeit noch erforderlichen – Kompromiß dar, indem er das Denkmal in einen architektonischen Bezugsrahmen setzt und auf diese Weise seine exponierte Stellung im Außenraum relativiert. Die erste Statue, die in Deutschland unter freiem Himmel einem Künstler errichtet wird, entsteht mit ausdrücklicher Genehmigung von König Ludwig I. in Nürnberg mit Christian Daniel Rauchs Denkmal für Albrecht Dürer (1828–40). Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und mit Duldung des Hofes werden auch Kaufleute, Handwerker und Industrielle der Nachwelt zum Vorbild auf einen Sockel gehoben.

*Andrea Legde*

## Bertel Thorvaldsen: Kindheit und Frühling

Eine Leihgabe des Thorvaldsens Museum in Kopenhagen

Im Anschluß an die 1991/92 gezeigte Thorvaldsen-Ausstellung erhielt das Germanische Nationalmuseum aus Kopenhagen eine Arbeit des berühmten dänischen Bildhauers, den Marmorlando »Kindheit und Frühling«.

Bertel Thorvaldsen wurde von seinen Zeitgenossen als »neuer Phidias« verehrt, als Vermittler zwischen der Gegenwart und der Antike, in deren demokratischem Gemeinwesen man moderne, auf bürgerlichen Prinzipien des Individuums basierende Vorstellungen gesellschaftlichen Zusammenhalts gespiegelt fand. 1797 war er als Stipendiat der Kopenhagener Akademie nach Rom gekommen, wo er mehr als vierzig Jahre lebte, internationalen Ruhm errang und schließlich zu den gefragtesten Künstlern seiner Zeit zählte. Wichtig für seine künstlerische Entwicklung war seine Begegnung mit Asmus Jakob Carstens (St. Jürgen bei Schleswig 1754–1798 Rom). Sein an der Einfachheit und Rationalität klassischer antiker Bildwerke orientierter Linienstil wurde für Thorvaldsen zum Vorbild, um seinen Figuren ihre durch den Umriß gefaßte Ruhe, jenen Ausdruck »stillere Größe« zu verleihen, den die Zeitgenos-

sen an seinen Werken rühmten. »Der Hauptzweck aller Plastik ist, daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde«, schrieb Goethe 1817 und umriß damit den humanistischen Anspruch von Künstlern wie Thorvaldsen, in dessen Werk man die Kunst zu neuer, idealer Größe aufleben sah.

Insbesondere auf dem Gebiet des Reliefs galt Thorvaldsen als unübertroffener Meister. Seit der Renaissance hatte sich das Relief zunehmend die Mittel der Malerei angeeignet und die Figuren in einen illusionistischen Raum eingebunden. Thorvaldsen brach rigoros mit den überkommenen Traditionen. In seinen Reliefs ist der Hintergrund weitgehend glatt belassen. Wenn eine landschaftliche Umgebung angegeben werden soll, so führt er sie im flachsten Relief lediglich andeutungsweise aus, was sich bei dem Tondo »Kindheit und Frühling« in der Darstellung der Felsenlandschaft beobachten läßt. Statt die Figuren in einen imaginären Raum einzuordnen hebt er ihre Gestalt durch entschieden gesetzte Umrißlinien klar und deutlich hervor. Den Vertretern des Klassizismus ging es darum,