Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 3 (1996)

Artikel: "Veredelt, aber nicht fremd" : Johann Gottfried Schadow und der sogenannte Kostümstreit

Autor: Schöller, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720127

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 24.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Wolfgang Schöller

»Veredelt, aber nicht fremd« – Johann Gottfried Schadow und der sogenannte Kostümstreit

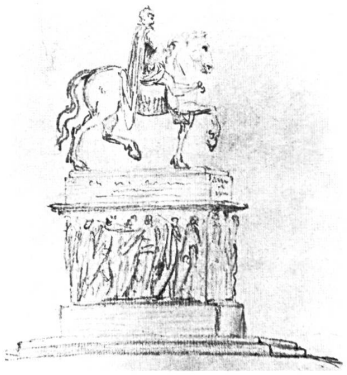

Abb. 1: Johann Gottfried Schadow, Skizze zu einem Reiterdenkmal für König Friedrich II. von Preußen, 1786, schwarze Kreide, 22,7 x 17,1 cm, Berlin, Staatl. Museen, Kupferstichkabinett u. Sammlung der Zeichnungen, aus der Sammlung der Deutschen Akademie der Künste, Inv. Schadow 670.

Am 20. September 1840, nicht lange nach der am hundertsten Jahrestag der Thronbesteigung Friedrichs des Großen endlich vorgenommenen Grundsteinlegung zu dem von Christian Daniel Rauch entworfenen Reiterstandbild des Königs Unter den Linden, schilderte der greise Johann Gottfried Schadow in einem kurzen Artikel in der »Allgemeinen preußischen Staatszeitung«, welcher den Lesern nochmals die wechselvolle Geschichte des Monuments ins Gedächtnis rief, wie die 1786 in Rom weilenden deutschen Künstler unter dem Eindruck der Nachricht vom Tode des Königs Denkmale für den Verstorbenen ersonnen hatten.[1] Auch der Schreiber selbst hatte sich seinerzeit dieser Aufgabe unterzogen: Am 2. Dezember des Jahres, kaum dreieinhalb Monate nach dem besagten Ereignis, übersandte der damals 22jährige, frisch gekürte Laureat des »Concorso di Balestra« aus der Ewigen Stadt ein kleines Wachsmodell zu einem Reiterstandbild Friedrichs nach Berlin, welches in seiner Art unverkennbar an das kolossale Reiterbild des Marc Aurel vom Kapitol gemahnte. Obwohl schon zu Lebzeiten Schadows verschollen,[2] ist es uns durch zwei vorbereitende Kohlezeichnungen des Künstlers flüchtig überliefert (Abb. 1).[3]

Adressat der Sendung war der Staatsminister und neue Kurator der Berliner Akademie der Künste, Friedrich Anton Freiherr von Heinitz.[4] In seinem Begleitschreiben teilte ihm Schadow, der Stadt Rom überdrüssig und sich mit diesem erneuten Beweis seines Könnens offenbar Hoffungen auf eine Versorgung in der Heimat machend,[5] u.a. folgendes zu seinem Entwurf mit: »Der König sitzet zu Pferde in derjenigen alten germannischen Tracht welche man hier häufig auf der Colonna Trajana und anderen Überbleibseln des Altertums sieht. die gantze Stellung soll den Sieger anzeigen, und sein rechter Arm ruht von seinem Thaten, eine Stellung, die ich mit darum gewählt habe, weil sie ihm selbst im Leben sehr gewöhnlich war.« Und weiter: »Das Costüm, in dem ich dass alles gemacht habe, wird vielleicht in Berlin etwas auffallen, weil es ungewöhnlich ist, und man sich desselben bis jetzt noch wenig bedient hat; im Grunde aber weil es passender und

1 Schadow, Gottfried, *Geschichte des Denkmals König Friedrich's des Großen*, in: Allgemeine preußische Staatszeitung (Ausg. Berlin), Nr. 262, 20. Sept. 1840, S. 1054f. Die Darstellung ist nicht frei von kleineren Irrtümern.

2 Schon 1840 war lediglich noch das Postament vorhanden (vgl. ibid., S. 1055).

3 Von Simson, Jutta, *Das Berliner Denkmal für Friedrich d. Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Selbstverständnisses* (mit einem Beitrag von Friedrich Mielke), Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1976, Kat. 5a/5b.

dem Nationalgeiste weit schmeichelhafter ist als das altrömische. denn ob es wol nicht recht ist, nicht in unserer heutigen Tracht zu bilden, so sage ich zur Verteidigung, daß man diese Ungereimtheit begehen muß um eine noch größere zu vermeiden. Wer überhaupt noch Liebe für Kunst und guten Geschmack hat, der muß den Gedanken, in unserer Tracht zu bilden, gar nicht hegen, da es überdem sich niemand wird einfallen lassen, es unter die Verdienste des Königs mitzurechnen, Hut und Rock, nach unserem heutigen Schnitt getragen zu haben.«[6]

Ich vermag nicht zu sagen, ob neben der unmittelbaren Anschauung der Trajanssäule nicht auch Johann Elias Schlegels 1740/41 verfaßtes (und hiernach mehrfach abgedrucktes) Trauerspiel »Herrmann«[7] oder Friedrich Gottlieb Klopstocks 1769 bzw. 1784 veröffentlichte nationalhistorische Arminius-Dramen »Hermanns Schlacht« und »Hermann und die Fürsten«[8] zu diesem in der Tat ungewöhnlichen Vorschlag angeregt hatten. Und wohl ebensowenig wird sich entscheiden lassen, ob nicht der junge Schadow damit vielleicht auch nur den Gegensatz zu dem um 20 Jahre älteren Alexander Trippel gesucht hatte. Denn auch sein baldiger Mitkonkurrent um die Leitung der Berliner Hofbildhauerwerkstatt, bei dem er in Rom zunächst Unterschlupf gefunden hatte und in dessen Privatakademie auf Trinita dei Monti er zeitweilig arbeitete, hatte im Frühjahr 1786, also gut ein dreiviertel Jahr vor ihm, ein kleines Wachsmodell zu einem Friedrich-Denkmal nach Berlin gesandt. Sich ebenfalls das Reiterbildnis des Marc Aurel zum Vorbild nehmend, hatte Trippel den Preußenkönig allerdings in römische Imperatorentracht gehüllt.[9]

Klar ist jedoch, daß nach den Ausführungen Schadows zu urteilen die Diskussion über die Frage des Kostüms in der Denkmalplastik zu jener Zeit nicht mehr so neu gewesen sein kann. Tatsächlich hatte Friedrich der Große selbst, der zu Lebzeiten durch kein öffentliches Denkmal geehrt werden wollte,[10] schon früh gegenüber dem bis dahin für das absolutistische Herrscherbild verbindlichen Typus der römischen Panzerstatue Vorbehalte geltend gemacht.[11] Zwei (wegen der Haltung des Königs freilich nicht zur Ausführung gelangte) Denkmalsentwürfe seines Hofbildhauers Jean-Pierre-Antoine Tassaert von 1779 stellten den Monarchen denn auch folgerichtig im Zeitkostüm dar.[12] Formal war Tassaert, der ungefähr zur gleichen Zeit im Auftrag des Königs auch am Standbild des Kavalleriegenerals Friedrich Wilhelm von Seydlitz arbeitete, das den Betreffenden ebenfalls im historischen Kostüm wiedergab, in dieser Hinsicht anscheinend einer kleinen, 1778 von Emanuel Bardou geschaffenenen Bronzestatuette verpflichtet. Ihr Vorbild wiederum dürfte in Daniel Chodowieckis 1772 entstandenem Gemälde »Le Roi à cheval« zu finden sein bzw. in der von ihm hiernach im Jahre 1777 geschaffenen Radierung »König Friedrich's II. Wachtparade in Potsdam«.[13]

Wilhelm Gottlieb Beckers (1753–1813) gerade ein Jahr zuvor in Leipzig erschienenes Büchlein »Vom Costume an Denkmälern« nennt zwar die soeben erwähnten Werke nicht (wohl aber andere). Dennoch ist es wichtig. Nicht nur, weil man erfährt, daß es seit einigen Jahren Mode geworden sei, »bey allen Gelegenheiten von Costume zu reden«[14] und einige Gelehrte und andere sich lauthals darüber beschwerten, »daß sich die Künstler so wenig an die Zeit und Geschichte bänden, da doch besonders Kunstwerke von dieser Art unumgänglich nothwendig zu den Hülfsmitteln der Geschichte gehörten« (womit der Darzustellende auch modern zu

4 Zu ihm siehe bes. Müller, Hans, *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896*, Bd. 1, Berlin 1896, S. 154f.

5 Schadow war eigens von Heinitz dazu aufgefordert worden, ihm etwas von seiner Arbeit zu präsentieren. Siehe den Brief des Künstlers vom 2. Dez. 1786.

6 Zitiert nach der Abschrift des Briefes im Nachlaß Hans Mackowsky, Berlin, Staatl. Museen, Kunstbibliothek. Teiledition: Mackowsky, Hans, *Johann Gottfried Schadow. Jugend und Aufstieg 1764 bis 1797*, Berlin 1927, S. 93f. Von Simson (wie Anm. 3), S. 10, wie auch Springer, Peter, *Berliner Bildhauer des 19. Jahrhunderts in Rom*, in: Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914, Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer, hg. von Peter Bloch, Sibylle Einholz, Jutta von Simson, Ausstellung der Skulpturengalerie der Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz im Hamburger Bahnhof, Berlin 1990, S. 52, bezeichnen das Kostüm Friedrichs irrig als »römisch«. – Zu einem weiteren, gemeinsam mit dem Architekten Genelli erarbeiteten Alternativentwurf zu einem Grabmal des Königs, dessen Übersendung Schadow in seinem Brief an Heinitz lediglich ankündigt, siehe bes. von Simson, Jutta, *Friderico Secundo Patria. Antikenrezeption in den Entwürfen zum Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin*, in: Berlin und die Antike, Aufsätze (= Ergänzungsband zum Ausst.-Kat. Berlin und die Antike, Schloss Charlottenburg, Grosse Orangerie, Berlin 1979), Berlin 1979, S. 384ff.; dies. (wie Anm. 3), Kat. 6a/6b.

7 *Johann Elias Schlegels Werke*, Erster Theil, hg. von Johann Heinrich Schlegel, Kopenhagen/Leipzig 1771 (sic! für 1761), S. 283–384 (reprint Frankfurt a.M. 1971). Ein erster Druck war bereits 1743 in der »Deutschen Schaubühne« erschienen.

8 Zu Klopstock siehe u.a. Sengle, Friedrich, *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart 1952, S. 15ff.; Kühnemund, R., *Arminius or the Rise of a National Symbol in Literature*, Chapel Hill 1953.

9 Merckle, Kurt, *Das Denkmal König Friedrich des Großen in Berlin*, Berlin 1894, S. 8, beschreibt es als »ganz klein« und »sehr skizzenhaft« ausgeführt. Zu dem Zeitpunkt befand es sich noch in stark beschädigtem Zustand in den Sammlungen der Akademie. Siehe auch von Simson (wie Anm. 3), S. 10.

10 Eggers, Friedrich u. Karl, *Christian Daniel Rauch*, Bd. 4, Berlin 1887, S. 48; Schrade, Hubert, *Das Deutsche Nationaldenkmal. Idee – Geschichte – Aufgabe*, München 1934, S. 40f.

11 1763 soll er einer Anekdote zufolge gegenüber Daniel Chodowiecki erklärt haben, daß sich das antike Kostüm lediglich für Theaterhelden eigne (Merckle [wie Anm. 9], S. 23f.).

12 Vgl. von Simson (wie Anm. 3), Kat. 2; Eckardt, Götz, in: Schadow, J. G., *Kunstwerke und Kunstansichten. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849*, hg. von G. Eckardt, Bd. 2, Berlin (Ost) 1987, S. 353.

13 Wie die vorherige Anmerkung. Zu dem Stich siehe auch Bauer, Jens-Heiner, *Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten*, Hannover 1982, S. 74f., Nr. 409 u. 416.

14 Becker, Wilhelm Gottlieb, *Vom Costume an Denkmälern*, Leipzig 1776, S. 11.

kleiden sei),[15] sondern auch, weil die ganz auf dem Boden Winckelmannschen Gedankengutes stehende Schrift[16] den Gegnern eines jeden Kostümrealismus' Argumente lieferte: Einen Fürsten in einem Standbild so darzustellen, »wie ihn der Geschichtsschreiber beschreibt«, dies »würde [...] errathen lassen, daß er nicht mit einem Römer oder Griechen verglichen zu werden verdiene« oder daß der Künstler »weiter nichts von ihm sagen, ihn durch weiter nichts auszeichnen könne, als durch sein königliches oder fürstliches Gallakleid, welches jedermann, und er selbst, nach Verlauf einiger Jahre, bey veränderter Mode, belacht«.[17] Hingegen zeige das antike Kostüm die Ähnlichkeit des Dargestellten mit den Gottheiten Griechenlands und seinen Helden auf: Wie sie gekleidet, gehöre er unter ihre Gesellschaft.[18] Ein öffentliches Denkmal, so der gerade 23jährige Jurist Becker, sei eine Belohnung für Verdienste, deren Andenken durch dasselbe auf die Nachwelt gebracht werde und die Gemüter zu gleicher Erlangung der Unsterblichkeit ansteuere.[19] Folglich müßten solche Monumente auch ihrer hohen Absicht gemäß sein und durch die Einwirkung der Schönheit moralisches Gefühl und Bewunderung erwecken. Nicht jedoch die trockene Erzählung, der simple Vortrag, sei dazu imstande, sondern nur die Allegorie, die, »wenn sie nur für den denkenden Kopf, der die Sprache des Künstlers versteht, nicht dunkel« sei, im übrigen von der »gemeinen Welt« gar nicht verstanden zu werden braucht. Indem er sich der Allegorie bemächtigt, handele der bildende Künstler wie ein Dichter. Als ein Werk der Dichtkunst betrachtet, welches, so Becker, ein Denkmal doch unstreitig sei, aber könne ein modernes Kostüm »beynahe für nichts anders, als eine Satire, angesehen werden«. Oder der Urheber desselben sei »ein gemeiner Kopf, der seine Kunst bloß als ein Handwerk treibt. Solche Leute aber sind keine Künstler, keine Dichter, und ihre Geburten keine Denkmäler«.[20]

Ein subtiles Argument. Freilich, die Alternative, den König statt in der von ihm propagierten alten germanischen Tracht im römischen Panzer, mit Tunika und Sandalen darzustellen, kommt Schadow überhaupt nicht in den Sinn. Eher noch, so läßt sein Schreiben an Heinitz durchblicken, gehören seine Sympathien der realistischen Kostümauffaßung (»Wahrheit sollte doch das erste Gesetz des bildenden Künstlers seyn«, hatte noch 1783 ein Kritiker der antiken Tracht gefordert[21]). Aber auch gegen sie muß Schadow zwangsläufig argumentieren. Seinen Vorschlag nennt er gegenüber dem Staatsminister nichtsdestoweniger eine »Ungereimtheit«. Doch schien Schadow problemlos mit ihr leben zu können. 1791, inzwischen ist er längst zum Leiter der Berliner Hofbildhauerwerkstatt avanciert und außerdem »Director aller Skulpturen« beim Oberhofbauamt, ist die nach 1786 versandete Denkmalsidee dank Heinitz wieder aktuell. Dessen fast »revolutionären« (Nipperdey) Vorschlag, alle Stände im gesamten Vaterland an der Errichtung des Denkmals für seinen Vorgänger teilhaben zu lassen, lehnt Friedrich Wilhelm II. zwar ab, indem er erklärt, die Kosten selbst übernehmen zu wollen. Doch wird nach Beratschlagung durch die Akademie am 9. Februar auf seinen Befehl hin eine nationale Konkurrenz für ein bronzenes Reiterstandbild Friedrichs ausgeschrieben. Nur eine Bedingung hatte der König schon am 31. Januar gestellt:[22] Daß der zu Ehrende im römischen Kostüm darzustellen sei, weil nämlich »unsre zusammengeflickte faltenlose Kleidung alles Karakters entblößt, die menschliche Gestalt, hauptsächlich in Vergleichung mit dem in seiner Naktheit prangenden Pferde, zu sehr

15 Ibid., S. 18f.

16 Dies hat zu Recht Hanna Hohl hervorgehoben (dies., *Sergel, Schadow und die Frage des Kostüms in der Denkmalsplastik*, in: Johan Tobias Sergel 1740–1814, Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, München 1975, S. 63.

17 Becker (wie Anm. 14), S. 27.

18 Ibid., S. 42.

19 Zu ihm: *Allgemeine Deutsche Biographie* 2, 1875, S. 228f. Becker wurde später Inspektor der Dresdener Antikengalerie und des Münzkabinetts und hiernach Hofrat und Direktor des Grünen Gewölbes.

20 Becker (wie Anm. 14), S. 28. Dies war nichts weiter als das auf die Gattung des Denkmals und seine Funktion übertragene Gedankengut Lessings. Im neunten Kapitel seines »Laokoon« hatte jener 1766 geschrieben: »Da indes unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als auch von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war [...]« (Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Ausg. Stuttgart 1980, S. 80f.).

21 Burg, Hermann, *Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit*, Wien 1915, S. 102.

22 Vgl. die Kabinettsordre vom 31. Januar 1791 bei Merckle (wie Anm. 9), S. 14, und Mackowsky (wie Anm. 6), S. 241.

herabwürdigt; und im Gebilde dem Auge nichts als einen glatten Klumpen Erz darstellet.« So jedenfalls Johann Christian Genelli in einem Nachtrag zum Akademie-Katalog von 1791, der die Worte Friedrich Wilhelms wiedergibt.[23]

Eine durch und durch auf ästhetischen Erwägungen basierende Argumentation also. Es bleibt hier wenig Raum, der Frage nachzugehen, ob damit die wirklichen und ausschließlichen Motive des Monarchen benannt sind. Kein Zweifel, daß es durchaus verführerisch ist, hinter seiner Entscheidung auch andere – sprich dynastische – Gründe zu vermuten. Zwar offenbarte sie wenig Verständnis für den gewöhnlichen Bürger, der anscheinend vom Porträt ein Abbild des wirklichen Lebens verlangte. Doch sei davor gewarnt, aufklärerische auf der einen und antiaufklärerische Tendenzen auf der anderen Seite pauschal mit der Haltung für oder wider das Zeitkostüm zu verbinden.[24] Denn auch das ist wahr: daß selbst der innenpolitisch absolutistisch und reaktionär regierende Franz II. von Österreich bei seiner Darstellung zeitweise mit dem Zeitkostüm liebäugelte, bis ihn Canova wieder davon abbringen sollte.[25]

Doch zurück zu Schadow. Wie universell sich sein Denkmalsentwurf von 1786 verwenden ließ, zeigte sich nicht zuletzt daran, daß er offenbar das gleiche Wachsmodell auch als Wettbewerbsbeitrag an die Akademie einsandte.[26] Vom 22. Mai 1791 an wurde es neben 17 weiteren Arbeiten für einige Tage in deren Räumen öffentlich ausgestellt. Die Konkurrenz selbst allerdings fiel trotz der Teilnahme von Renz, Carstens und Chodowiecki unbefriedigend aus[27] und wäre hier wohl auch nicht weiter zu erwähnen, hätten nicht die Offiziere durchgesetzt, daß auch Bardous kleine Reiterstatuette auf der Ausstellung zu sehen war, wo sie von allen Exponaten offenbar den meisten Beifall erhielt. Daß Heinitz dem König den Wunsch der Militärs und des Publikums vermeldete, »de faire imiter scrupuleusement l'habillement que feu le Roi a porté«,[28] sollte diesen allerdings nicht weiter beeindrucken.

Auf den wegen der Kostümfrage[29] bald heftig geführten Meinungsdisput ist hier nur am Rande einzugehen. Den Anfang machte der Geheime Finanzrat Vogel. Am 4. August 1791, mithin nur wenige Wochen nach der Akademie-Ausstellung, richtete er an Heinitz eine pathetische Abhandlung, in welcher er mit Nachdruck dafür plädierte, »Friedrich [...] so zu nehmen, wie er war«. Bilde man ihn im römischen Kostüm, so Vogel, werde die Nachwelt sagen, das Ende des Jahrhunderts habe sich geschämt, diesen König so nahe vor sich zu sehen; es habe ihn um 2000 Jahre in eine Zeit zurückversetzt, welche »die ganze edle Menschengattung nur in Herren und Sklaven abteilte«. Doch gerade Friedrich sei es gewesen, der im Gegensatz hierzu »den Gedanken der Einheit des Menschengeschlechts befestigte und die Völker und Könige lehrte, daß die Könige um des Volkes willen da sind«.[30]

Es scheint mir schon eines besonderen Hinweises wert, daß hier also mit politischen Argumenten für das historische Kostüm Friedrichs gefochten wurde. Allerdings kam die Replik auf die Schrift nun nicht von einem bildenden Künstler oder Literaten, sondern von einem anderen Dilettanten, dem Geheimen Finanzrat Ludwig Philipp von Hagen. Gereizt reagierte er auf das Promemoria seines Kollegen. Das Standbild werde nicht nur für das jetzt lebende Geschlecht errichtet, sondern auch für die Nachwelt. Da es jedoch für die Ewigkeit bestimmt sei, dürfe es nicht

23 Genelli, J. Chr., *Über die Statua equestris des Großen Friedrichs*, in: Die Kataloge der Akademie-Ausstellungen 1786–1850, bearb. von Helmut Börsch-Supan (Quellen u. Schriften z. bild. Kunst 4), Bd. 1, Berlin 1971, Katalog des Jahres 1791, S. 62f. (Nachtrag). Siehe ebenso Burg (wie Anm. 21), S. 102f., der einen Brief Genellis vom Jahr 1794 anführt.

24 Das von Friedrich Wilhelm bzw. seinem Premierminister Christoph von Wöllner erlassene, berüchtigte Zensuredikt lag ja keine drei Jahre zurück.

25 Vgl. Burg (wie Anm. 21), S. 103.

26 Siehe den Katalog, S. 5 (Kataloge der Akademie-Ausstellungen [wie Anm. 23]).

27 »Allerley Geschöpfe«, so berichtet Chodowiecki später der Gräfin von Solms-Laubach, seien zum Vorschein gekommen, »mehrentheils schlechte, keine ganz gute[n].« Besonders schlecht seien jedoch die Pferde gewesen (Mackowsky [wie Anm. 6], S. 244). Zu den soweit noch erhaltenen Entwürfen siehe von Simson (wie Anm. 3), Kat. 8–14.

28 Mackowsky (wie Anm. 6), S. 244.

29 Siehe hierzu auch Nipperdey, Thomas, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, in: Historische Zeitschrift 206, 1968, S. 535, sowie Mittig, Hans-Ernst, *Über Denkmalkritik*, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, hg. von H.-E. Mittig und Volker Plagemann (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 20), München 1972, S. 284f.

30 Merckle (wie Anm. 9), S. 34. Siehe auch Eggers (wie Anm. 10), S. 51f.; Schrade (wie Anm. 10), S. 45; Nipperdey (wie Anm. 29), S. 535; von Simson (wie Anm. 3), S. 13; dies., *Wie man Helden anzog – Ein Beitrag zum »Kostümstreit« im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43, 1989, S. 55.

nach dem derzeitigen Geschmack der Berliner gemodelt werden, sondern müsse die Gestalt erhalten, welche die nach Jahrtausenden noch heute angestaunten Kunstwerke der Römer und Griechen hätten. Nur der Kopf des großen Königs, aber nicht einmal seine verhältnismäßig kleine, unansehnliche Gestalt, die zu vergrößern und edler zu bilden sei, sei für sein Denkmal verwendbar. Eine Darstellungsweise, die auch an der Wirklichkeit festhält, wo sie häßlich ist, dies wird schnell deutlich, bedeutete für von Hagen nichts anderes als eine Rückkehr zu den Prinzipien der ihm verpönten Kunst des Mittelalters: »Das hohläugige Gerippe des verdorbenen Geschmacks der mittleren Jahrhunderte«, so beschließt er seine Darstellung, aber »modere unausgegraben in seiner mephitischen Gruft«.[31]

Für Heinitz waren beide Promemoria Grund genug, sie unter den Mitgliedern der Akademie zirkulieren zu lassen und diese zu Einzelgutachten aufzufordern. Was den Kostümstreit allgemein betrifft, so war sein Stand (den auch Chodowiecki am 10. Februar 1792 in einem Brief an Anton Graff resumierte[32]) hiernach kurz, daß Friedrich Wilhelm II., die Mehrheit der Akademie und viele Aristokraten für das antike Kostüm plädierten, während sich der Kronprinz und Heinitz sowie vor allem auch das Publikum für das preußische Kostüm stark machten. Chodowiecki, der gleichfalls zur letzteren Fraktion gehörte, argumentierte mit dem großen Erfolg seines Stiches »Die Wachtparade«.[33] Die Frage, warum Friedrich, »der seinem Seculum so viel Ehre machte, sich nach der Mode der Römer richten [sollte], die gegen ihn gestellt, so elende Kerle waren«, stellte er allerdings auch.[34]

Nicht weniger bemerkenswert war der Standpunkt des preußischen Staatsministers Graf von Arnim-Boitzenburg, der sich als Ehrenmitglied der Akademie zu Wort meldete. Wie Chodowiecki trat auch er für das Zeitkostüm ein; doch begründete er seine Wahl vor allem mit dem Argument, daß im vorliegenden Fall kein Denkmal der Kunst, sondern ein Denkmal der abzubildenden Person zu errichten sei.[35] Und auch der Standpunkt Jacob Asmus Carstens', der im Jahre 1790 zum Professor an der Akademie ernannt worden war, muß hier genannt werden. »Zur Befriedigung der Nation«, so läßt er Heinitz in seinem Gutachten wissen, »die ihren großen Friedrich gern so, wie sie ihn im Leben gekannt auch im Monument auf die Nachwelt gebracht sehen möchte«, stimme er für das moderne Kostüm mit allen Individualitäten. In »Absicht der Kunst« allerdings könne er unmöglich dafür stimmen.[36]

Auch in den nächsten Monaten setzte sich der Kostümstreit fort. Daß Schadow am 8. August, vier Tage nach Vogels Attacke gegen das Idealgewand, eine Dienstreise nach Schweden, St. Petersburg und Kopenhagen zum Studium der dortigen Reiterstatuen und der Technik des Bronzegusses antrat,[37] von der er erst im Januar 1792 zurückkehrte,[38] wird freilich nicht verhindert haben, daß ihm die verschiedenen Argumente an sich geläufig waren. Unter welchem Eindruck der von Heinitz für die Ausführung des Denkmals weiterhin favorisierte Künstler nach der im Grunde ergebnislos verlaufenen Ausstellung Berlin verließ, wissen wir nicht. Wohl aber, daß er in der Frage der richtigen Kostümierung der Friedrich-Statue schon bald zu neuen Erkenntnissen gelangte, wie zwar noch nicht der am 25. Oktober aus Stockholm an seinen Förderer gesandte Bericht,[39] wohl aber seine Anfang 1792 der Berliner Akademie vorgelegte Abhandlung[40] belegt: Vor Falconets 1782 in der russischen Hauptstadt enthülltem Reiterstandbild Peters des Großen,[41] L'Archêveques

31 Merckle (wie Anm. 9), S. 34f.; Eggers (wie Anm. 10), S. 52; von Simson (wie Anm. 3), S. 13; dies. (wie Anm. 30), S. 56.

32 Steinbrucker, Charlotte (Hg.), *Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff*, Berlin/Leipzig 1921, S. 97f., Nr. 60.

33 Merckle (wie Anm. 9), S. 53.

34 Steinbrucker (wie Anm. 32), S. 98. Siehe auch dies., *Daniel Chodowiecki und die Akademie der Künste in Berlin*, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 43, 1926, S. 64 (zit. nach Akten Geh. StA Berlin, Rep. 76, Abt. III, Nr. 381, Gutachten Bock).

35 Vgl. Merckle (wie Anm. 9), S. 41.

36 Eggers (wie Anm. 10), S. 54.

37 Ausführlich über die Reise handeln Mackowsky (wie Anm. 6), S. 251ff., und Jornaes, Bjarne, *Berlin und Skandinavien*, in: Ethos und Pathos (wie Anm. 6), S. 73f.

38 Vgl. Mackowsky (wie Anm. 6), S. 279.

39 Der sogleich nach Beendigung der Rußlandreise verfertigte Bericht (Abschrift: Berlin, Staatl. Museen, Archiv der Nationalgalerie, NL Schadow, E 35, S. 3–29) befaßte sich vornehmlich mit technischen Fragen. Sein Druck erfolgte 1797: Schadow, G., *Ueber die bronzenen Arbeiten zu Stockholm und St. Petersburg*, in: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, Jg. 1797, S. 213–223. Siehe auch Eckardt in: Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 389.

40 »Die bronzenen Arbeiten von Stockholm und St. Petersburg betreffend« (Abschrift: Berlin, Staatl. Museen, Archiv der Nationalgalerie, NL Schadow, E 35, S. 30–67). Über den außerordentlich nachlässigen Teildruck der Abhandlung durch Julius Friedlaender (in: Schadow, G., *Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke*, 2. Aufl., Stuttgart 1890, S. 32–38) hat Götz Eckardt bereits das Notwendige gesagt (ders., in: Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten [wie Anm. 12], Bd. 2, S. 389f.).

41 Dessen Tracht Schadow irrig als »ganz russisch« bezeichnete. In Wirklichkeit stellt das Kostüm des Zaren ein ideales oder, besser gesagt, ein Phantasiekostüm dar, das im übrigen wegen seiner geringen Ähnlichkeit damals auch die Kritik der Hofgesellschaft hervorgerufen hatte (Hildebrandt, Edmund, *Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet 1716–1791*, Straßburg 1908, S. 48). Über die Intentionen des Künstlers gibt sein Brief an Wraxal Auskunft: »Je n'ai point orné sa personne [des Zaren; Vf.] d'attributs à la romaine; je ne lui ai pas donné non plus un bâton de maréchal; un habillement ancien n'auroit pas été naturel, puisqu'il vouloit abolir l'habillement russe. Le peau d'un ours, sur laquelle il est assis, est un symbole de la nation qu'il a civilisée. [...] un sculpteur ne doit pas exprimer que les parties du caractère qui lui font honneur et jéter un voile sur les erreurs et les vices qui la ternissent [...]« (ibid., S. 49, Anm. 1).

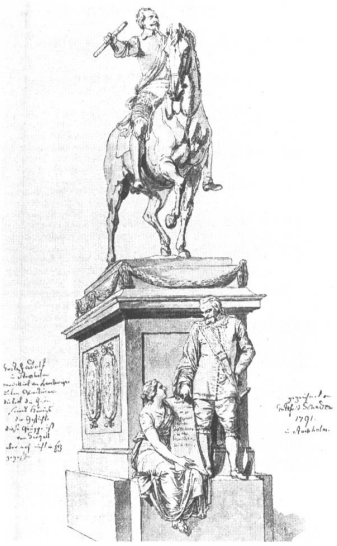

Abb. 2: Johann Gottfried Schadow, Kolossalmodell von L'Archêveque zum Reiterdenkmal König Gustav Adolfs von Schweden in Stockholm, 1791, Feder und graue Tusche, laviert, 48,8 x 27,2 cm, Berlin, Staatl. Museen, Kupferstichkabinett u. Sammlung der Zeichnungen, aus der Sammlung der Deutschen Akademie der Künste, Inv. Schadow 779.

Abb. 3: Johann Gottfried Schadow, Entwurf zum Friedrich-Denkmal, der König in zeitgenössischem Kostüm, 1796, Feder, Tusche, aquarelliert, 59,3 x 48,2 cm, Berlin, Staatl. Museen, Kupferstichkabinett u. Sammlung der Zeichnungen, aus der Sammlung der Deutschen Akademie der Künste, Inv. Schadow 776.

fertig gegossenem, aber noch nicht ziseliertem Stockholmer Reitermonument Gustav Adolfs von Schweden, Sergels Kolossalgruppe Axel Oxenstiernas und der neben ihm sitzenden Klio als Personifikation der Geschichtsschreibung[42] (Abb. 2) wie vermutlich auch vor dessen Standbild Gustafs III. (das Gipsmodell Sergels war gerade in Arbeit) hatte Schadow für sich Bilanz gezogen. Dazu kamen Gespräche, u.a. mit Vetter und Koslowsky in Petersburg, Sergel und Lafrenz in Stockholm sowie Abildgaard und Harsdorff in Kopenhagen.

Es ist das erste Mal, soweit ich sehe, daß sich Schadow damit nach 1786 schriftlich zur Frage des Kostüms äußerte. Schon damals kein glühender Verfechter des antiken, römischen Gewandes, ist er es jetzt noch weniger: »Diese Figuren in römischer Tracht«, läßt er die akademische Versammlung wissen, »scheinen nichts mehr mit uns zu thun zu haben, und es gehört immer erst eine Art von innerlicher Ueberredung dazu, um sie für das anzusehen was sie doch darstellen sollen.«[43] Helden von eigenem Charakter und von eigenen Sitten in dasselbe Gewand zu hüllen schicke sich nicht. So besäßen die »statues equestres« der französischen Könige – gemeint sind damit vor allem die von Girardon bzw. Bouchardon geschaffenen Reiterstandbilder Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. – den gleichen bzw. gar keinen Charakter (wodurch sie austauschbar würden). Dies habe auch Johann Martin Preißler erfahren müssen, dessen Stich der Kopenhagener Statue Friedrichs V. von Dänemark in Paris als die Ludwigs XV. verkauft worden sei.

Damit auch für spätere Generationen die Unverwechselbarkeit des Helden gewahrt bleibe (zumal wenn die Inschrift des Monuments verloren geht oder unleserlich wird), fordert Schadow vielmehr, daß ein Denkmal mit dem eigentümlichen Charakter des Dargestellten übereinzukommen habe. Der eiserne Panzer Gustav Adolfs, so erklärt er mit Blick auf das von ihm hierin als mustergültig erachtete Monument des Schwedenkönigs, stimme wohl zusammen mit dem eisernen Charakter des Helden. Dies ist natürlich ganz unklassizistisch gedacht. Unwillkürlich fühlt man sich bei den Worten Schadows an die in der allgemeinen Architekturtheorie

42 Schadow sah hier freilich nur die Gipsausformung.

43 Schadow, Die bronzenen Arbeiten (wie Anm. 40), S. 37.

44 Nicht unähnlich äußerte sich später auch Karl Friedrich Schinkel: »Die Wahrheit des Kostüms bei einem Monument liegt meiner Meinung nach darin, daß es dem Charakter der Person entspricht.« Siehe von Simson (wie Anm. 30), S. 63, die zudem auf eine Passage in Georg Wilhelm Friedrich Hegels Ästhetik (III. 2.2.2; ed. Friedrich Bassenge, Bd. 2, Berlin/Weimar 1976, S. 131) verweist. Zu Hegels Haltung in der Kostümfrage allg. siehe auch Hohl (wie Anm. 16), S. 65.

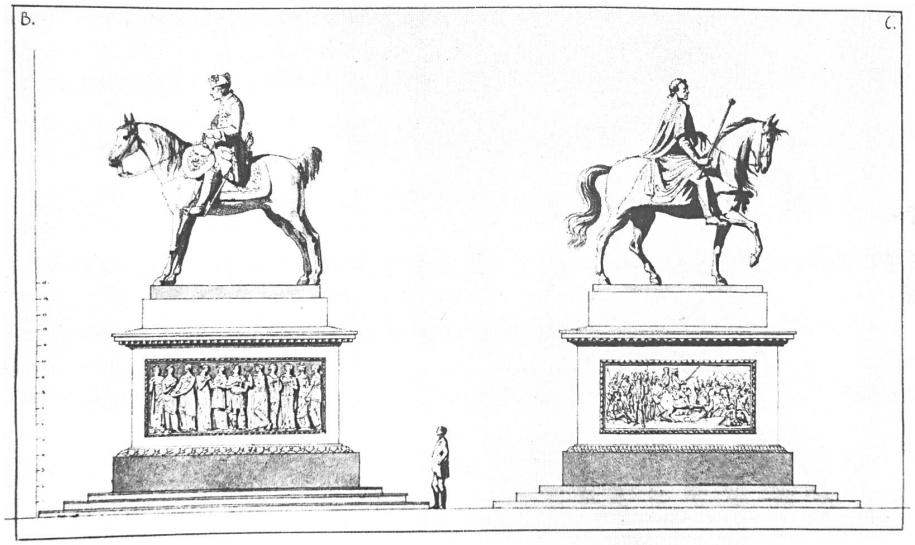

Abb. 4: Johann Gottfried Schadow, Zwei Entwürfe zum Friedrichsdenkmal, 1801/02, Feder, Tusche, aquarelliert, ehemals Berlin, Bibliothek der Akademie der Künste (verschollen).

der Zeit verbreitete Charakter-Lehre erinnert.[44] Und auch das am Schluß seiner Ausführungen gezogene Resümee, die Forderung nach einem Denkmal, das sich selbst erklärt, ohne irgendwelcher Inscriptionen zu bedürfen, weist manche Parallelen zu ihr auf, obwohl es Schadow gerade unterläßt, die Wirkungen des Werkes auf den Betrachter zu thematisieren.

Während der dem Klassizismus treu ergebene Carstens versuchte, bei seinem Denkmalsentwurf – einem Gipsmodell, auf dem später der kleine Bonaventura Genelli herumtollen sollte[45] – so viel von der persönlichen Ähnlichkeit und den charakteristischen Eigentümlichkeiten Friedrichs auszudrücken, daß dieser »auch in seiner antiken Umkleidung dennoch kenntlich sey, ohne doch dadurch die Größe und Reinheit der Formen, die in einem Monumente dieser Art als wesentlich erfordert werden, hindanzusetzen«[46], scheint Schadow zu keinerlei Kompromissen bereit. Um so erstaunlicher ist sein Verhalten: 1797, beim zweiten, nun nicht mehr expressis verbis an bestimmte Vorbedingungen geknüpften Wettbewerb zu einem Friedrich-Denkmal, ist er gar mit sieben, bereits im Juli 1796 verfertigten Entwürfen vertreten.[47] Doch nur zwei von ihnen, ein Standbild und eine Reiterstatue (Abb. 3), stellen den König in zeitgenössischer Montur dar, »nach der Lieblings Idée des Volkes«, wie der Künstler selbst bemerkt, »so wie wir den Helden im Leben gesehn haben«.[48]

So bietet Schadow, offenbar beseelt von dem Gedanken, den Auftrag zu dem Monument unter allen Umständen für sich zu gewinnen,[49] Friedrich Wilhelm II. (der seine Haltung in der Kostümfrage keineswegs revidiert hatte) gleich mehrere Alternativen zur Wahl an. Allerdings erfolglos: Denn nicht er, sondern sein Mitkonkurrent Carl Gotthard Langhans, der Direktor des Oberhofbauamtes, sollte für seinen zwölfsäuligen Monopteros mit dem Standbild des verehrten Königs im antiken Kostüm[50] am 7. Juni 1797[51] den Zuschlag erhalten.[52] Die Ausführung des siegreichen Projektes selbst wurde nach dem Tode Friedrich Wilhelms II., der am 16. November desselben Jahres verstarb, von seinem Nachfolger allerdings aus Kostengründen ausgesetzt.

Schadow und der sogenannte Kostümstreit

45 Merckle (wie Anm. 9), S. 25. Bonaventura war der Neffe Christian Genellis. Das Modell war als Geschenk an ihn gekommen.

46 So Carstens Worte im Akademie-Katalog von 1791 (Kataloge der Akademie-Ausstellungen [wie Anm. 23], Kat. 1791, S. 5f.).

47 Siehe den Katalog der Akademie-Ausstellung des Jahres 1797: Kataloge der Akademie-Ausstellungen (wie Anm. 23), Kat. 1797, S. 57–59, sowie von Simson (wie Anm. 3), Kat. 21 u. 22. Die Übersendung der Entwürfe an Heinitz erfolgte am 18. Juli 1796 (vgl. Schadows Begleitschreiben in Mackowsky, Hans, *Die Bildwerke Gottfried Schadows*, hg. von Else Mackowsky, eingeleitet von Paul Ortwin Rave, Berlin 1951, S. 94f.).

48 Ibid., S. 95. Der Text des Akademie-Kataloges lautete indessen: »nach der Lieblings-Idee des Volks, so wie es den Helden im Leben sah.« (Kataloge der Akademie-Ausstellungen [wie Anm. 23], Kat. 1797, S. 58).

49 Eckardt, Götz, *Johann Gottfried Schadow 1764–1850. Der Bildhauer*, Leipzig 1990, S. 58.

50 Von Simson (wie Anm. 3), Kat. 24 (mit weiterer Literatur).

51 Abdruck der Kabinettsordre an von Heinitz: Merckle (wie Anm. 9), S. 67. Schadows Entwürfe werden in ihr mit keinem Wort erwähnt. Zu belobigen waren – außer Langhans – lediglich Hirt, Gentz und Gilly für ihre Projekte.

52 Demzufolge war die Entscheidung bei der Eröffnung der Akademie-Ausstellung am 26. September schon gefallen.

Vollends aber verblaßt Schadows noch 1792 so überzeugt vorgetragenes Engagement für die historisch korrekte Kostümierung Friedrichs des Großen, als er nur wenige Jahre später, am 31. März 1801, von Friedrich Wilhelm III. die Weisung erhält, einen neuerlichen Entwurf zu einem Friedrich-Denkmal auszuarbeiten. Dies war nun keine Konkurrenz mehr und der junge König stand, ganz im Gegensatz zu seinem Vater, seit jeher als zweifelsfreier Verfechter des Zeitkostüms fest (wie im übrigen auch die Königin). Ja, der Befehl hatte sogar ausdrücklich gelautet, daß die Figur des Königs »im eigentlich bekannten Kostum« darzustellen sei.[53] Doch selbst jetzt zögert Schadow nicht, den Helden zumindest in einem Entwurf[54] in ein Gewand zu hüllen (Abb. 4), das nicht dem preußischen Kostüm entsprach, sondern vielmehr dem, das die Römer »den nordischen Königen geben«. Er habe dies, so fügt er erklärend hinzu, »auf den Fall gethan, wenn man sich wollte überreden, das Denkmal als eine Apotheose, Vergötterung, oder Versetzung unter die Heroen zu betrachten«.[55] Man spürt die Distanz, die aus diesen Worten spricht. Kein Zweifel, jener dritte Entwurf wurde nicht aus innerer Überzeugung geboren. Doch welche Veranlassung gab es für den Künstler, sich auf diese Weise abzusichern – und vor wem?

Ein von Schadow nachgezeichnetes, bislang wenig beachtetes Gespräch zwischen ihm und dem Königspaar, das am 19. August 1798 die vom Künstler verfertigten Modelle zum Denkmal des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau in Augenschein nahm, gibt die Antwort. Auf die Frage Königin Luises, warum er am Postament allegorische Figuren und keine historischen Reliefs, wie beim 1794 enthüllten Denkmal des Reitergenerals Hans Joachim von Zieten, angebracht habe, antwortet Schadow: »Weil es Gegenstände sind, die mir Gelegenheit gaben, im antiken Geschmack zu arbeiten und das griechische Costüm anzuwenden, denn wider das preussische Costüm in der Sculptur schreit doch mancher, und besonders Dichter und Künstler.« Und auf die verwunderte Bemerkung, daß es noch Menschen geben könne, die darüber schreien: »Für mein Theil bin ich Ihrer Majestät Meinung, so wie auch der grösste Theil des Publicums.«[56]

Hier wird, so meine ich, manches deutlich. Zunächst die Sicht auf ein erstaunlich geringes künstlerisches Selbstbewußtsein Schadows, der sich durch das Verhalten noch nicht einmal unbedingt maßgeblicher Kreise zu Kompromissen verleiten läßt, die eigentlich seiner inneren Überzeugung widersprechen. Oder anders gesagt: Die Liaison zwischen vaterländischem Denkmalstil und Klassizismus, wie sie sich z.B. am Standbild Fürst Leopolds beobachten läßt, stellt sich bei ihm offensichtlich nicht als das Ergebnis eines gewissermaßen selbstbestimmten künstlerischen Entwicklungsprozesses dar. Ich habe im übrigen wenig Zweifel, daß Schadow bei seiner Unterhaltung mit Königin Luise insbesondere auf sein Stettiner Standbild Friedrichs des Großen (Abb. 5) anspielte, ein Auftrag, der ihm von Staats- und Kabinettsminister von Hertzberg zugetragen worden war. Am 10. Oktober 1793 im Beisein des Künstlers feierlich auf dem Exerzier- und Paradeplatz vor dem Anklamer Tor enthüllt, hatte gerade die historisch detailgetreue Bekleidung Friedrichs samt dem ihm umgehängten Hermelinmantel keineswegs nur Zustimmung geerntet.[57] Selbst Schadow, der vor Begierde brannte, wie Heinitz dem König 1792 vermeldete, »sein Kunstgenie auch in dieser Kleidung zu zeigen«,[58] sollte die Arbeit später als »nicht zu den gelungenen« zählen.[59]

Wolfgang Schöller

53 Vgl. die Kabinettsordre vom 1. November 1800 (Merckle [wie Anm. 9], S. 76f.). Siehe auch Weiss, H., *Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Großen*, in: Deutsches Kunstblatt Nr. 25, 21.6.1851, S. 196.

54 Insgesamt lieferte Schadow bis Februar 1802 drei Entwürfe ab (Merckle [wie Anm. 9], S. 75ff.; von Simson [wie Anm. 3], Kat. 38 a-c).

55 Mackowsky (wie Anm. 47), S. 96; Eckardt (wie Anm. 49), S. 100.

56 Schadow, Aufsätze und Briefe (wie Anm. 40), S. 42. Das Manuskript ist heute verschollen.

57 Vgl. F----b, *Über die Statue Friedrichs des Zweiten zu Stettin*, in: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, Berlin 1795, S. 378–383, bes. S. 380ff. Weitere zeitgenössische Kritik nennt Mackowsky (wie Anm. 47), S. 65. Siehe auch ders. (wie Anm. 6), S. 321ff.

58 Mackowsky (wie Anm. 6), S. 282.

59 Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten (wie Anm. 12), Bd. 1, Berlin (Ost) 1977, S. 28.

Abb. 5: Johann Gottfried Schadow, Standbild König Friedrichs II. von Preußen, 1793, Marmor, Höhe 240 cm, Stettin, ehemals Exerzier- und Paradeplatz vor dem Anklamer Tor.

Aber noch einmal zurück zu dem Berliner Reitermonument. Der seltsame Widerspruch zwischen Schadows Äußerungen über das historische und ideale Kostüm und dem von ihm offenbar gegen alle Notwendigkeit abgelieferten Projekt zu einem Reiterstandbild des Königs in »nordisch-idealer« Gewandung hat sich nunmehr aufgeklärt. Doch will ich dabei nicht so weit gehen, von einem Kniefall des Künstlers vor den »Klassizisten« in der Berliner Akademie zu sprechen, die den nordischen König Schadows wegen seines »heroischen Stils« und »wegen der der Würde eines kolossalischen Denkmals angemessenen Bekleidung« allerdings in der Tat zum besten Entwurf erklärten.[60]

60 Vgl. Merckle (wie Anm. 9), S. 85.

Schadow und der sogenannte Kostümstreit

Anscheinend zu einem nicht geringen Teil durch die Kritik evoziert, zeigt sich bei Schadow die Synthese von Realismen und Klassizismen vor allem in der Wechselbeziehung zwischen realistischer und antikisierender Darstellungsweise bei Denkmalsstatue und Sockelschmuck.[61] Viel zu wenig hat man auf diesen Tatbestand hingewiesen.[62] Denn hier, und nicht erst in den 1819 von Christian Daniel Rauch geschaffenen Standbildern Scharnhorsts und Bülows liegt vermutlich in der Tat der Grund für das, was man mit Peter Bloch den ›preußischen Denkmalsstil‹ nennen kann, in dem sich »humanistische Idealität mit dem konkret faßbaren Individuum verband«.[63] Aber noch hält Schadow zumindest in Wort und Schrift an seinem Standpunkt fest. Als Goethe im Jahr 1800 in einer »flüchtigen Übersicht über bildende Kunst in Deutschland« im dritten Band der »Propyläen«[64] gegen Berlin loszieht und die Stadt (zwar ohne Werke noch Namen zu nennen, aber auch ohne die neuesten Schöpfungen dort aus eigener Anschauung zu kennen) als jenen Ort verdächtigt, an dem der Naturalismus »mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu seyn [scheint]« und der prosaische Zeitgeist sich am meisten offenbare, wo Poesie durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht und das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt würden,[65] sieht der Bildhauer sich zur Gegenrede veranlaßt. Seinen am 17. Mai 1801 abgeschlossenen Aufsatz »Über einige, in den Propyläen abgedruckte Sätze, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend« bringen Feßler und Rhode im ersten Band des Jahrgangs 1801 ihrer Zeitschrift »Eunomia« zum Abdruck.[66] Erst zu Ende des Jahres erhält Goethe über Friedrich Wilhelm Joseph Schelling von der Schrift Kenntnis.[67] Sie empört ihn dermaßen, daß er unmittelbar nach der Lektüre in höchster Erregung auf grobes graues Packpapier eine bruchstückhafte Replik kritzelt: »Ein Bildhauer«, so heißt es dort u.a., »der aus Marmor Patrioten-Husarenpelze hauen muß [hiermit war natürlich der Zieten gemeint; Vf.], sollte dies mit Zerknirschung als einer traurigen Nothwendigkeit gehorchend verrichten [...]. Zeichnet doch Euere Patriotischen Gegenstände! Ein König, der auf einer Brunnenröhre sitzt und denkt! Ja, wenn ihr seine Gedanken zeichnen könntet! Ein solcher König hat mit eurer bildenden Kunst nichts zu thun, er soll im Geiste und der Wahrheit verehrt werden!«[68] Schelling sagte, Goethe habe geäußert, er wolle Schadow schinden.[69] Dabei hatte dieser, im Ton noch nicht einmal anmaßend, doch lediglich den Weimarer Kunstkritiker Satz für Satz zu widerlegen versucht, im Kern darauf abzielend, daß sich wahre Kunst gerade in der getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit und nicht in der Nachahmung fremder Ideale zeige.[70] Doch sollte seine gegen die »in Wolken und Nebel aufgesteckte Fahne« der Weimarer Kunstfreunde vorgebrachte Kritik erst am 22. September 1802, anläßlich eines Besuchs des Dichters, den er im Schlepptau des Architekten Louis Catel und dessen Bruders Franz unternahm, Folgen für ihn zeigen: Goethe lehnte nämlich kühl ab, sich von Schadow porträtieren zu lassen. Seinen Aufsatz »Die Werkstätte des Bildhauers«, der 1802 im zweiten Band des Jahrgangs der schon erwähnten Zeitschrift »Eunomia« erschien,[71] hatte Schadow bereits am 15. September des vorangegangenen Jahres verfaßt. Mit obiger Affäre konnte es folglich nichts zu tun gehabt haben, daß er hier mit einem Mal nun auch andere Töne anschlägt: Von den – durchaus verständlichen – Schwierigkeiten, bei den Figuren in Zeittracht Würde, Geist und Leben und einen »gewissen,

61 Vgl. auch von Simson (wie Anm. 30), S. 60f.

62 Schon der Hofrat Puhlmann hatte 1791 vorgeschlagen, Friedrich bei der Statue im griechischen Gewande und als Ausgleich auf den Reliefs getreu nach seiner Erscheinung abzubilden (Merckle [wie Anm. 9], S. 41).

63 Bloch, Peter, *Klassizismus im Werke von Schadow und Rauch*, in: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, hg. von H. Beck, P. C. Bol, E. Maek-Gérard (Frankfurter Forschungen zur Kunst 11), Berlin 1984, S. 103.

64 *Propyläen. Eine periodische Schrift*, hg. von Goethe, Bd. 3/2, Tübingen 1800, hier S. 165–169. Der Verfasser äußerte sich ebenso zu Stuttgart, Kassel, Köln, Düsseldorf, Niedersachsen, Dresden und Wien.

65 Ibid., S. 167. Zum Hintergrund der Attacke siehe vor allem Scheidig, Walther, *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805* (Schriften der Goethe-Gesellschaft 57), Weimar 1958, S. 130ff. Die These Hanna Hohls, wonach Goethe mit seiner Kritik gar nicht Schadow, sondern den allgemeinen Geschmackswandel in Berlin zur Zeit Friedrich Wilhelms III. habe treffen wollen (wie Anm. 16, S. 61), läßt sich hiernach kaum mehr aufrechterhalten.

66 Schadow, J. G., *Über einige, in den Propyläen abgedruckte Sätze, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend*, in: Eunomia. Eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts, hg. von [Ignaz Aurelius] Feßler und [Johann Gottlieb] Rhode, Bd. 1, 1801, S. 487–519.

67 Mackowsky, Hans, *Goethe und Schadow*, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 3, 1949, S. 40; Eckardt (wie Anm. 49), S. 106.

68 Mackowsky (wie Anm. 67), S. 41.

69 Scheidig (wie Anm. 65), S. 142.

70 Wie Anm. 66.

71 Schadow, J. G., *Die Werkstätte des Bildhauers*, in: Eunomia (wie Anm. 66), Bd. 2, 1802, S. 346ff.

Abb. 6: Johann Gottfried Schadow, Entwurf zu einem Reiterdenkmal Gebhard Leberecht v. Blüchers für Rostock, 1815, Feder und Tusche, weiß gehöht, 43 x 41,5 cm, Staatsarchiv Schwerin, Landständisches Archiv, Vol. 128a.

Abb. 7: Johann Gottfried Schadow, Standbild des Feldmarschalls Gebhard Leberecht v. Blücher, 1815–19, Bronze, Höhe 285 cm, Rostock, Blücherplatz.

dem Zeitalter angemessenen Charakter darzustellen«, berichtet er. Aber auch davon, daß es »das Schicksal dieser unserer Zeitalter-Costüme, wenn sie vorüber sind, [sei], daß man darüber lacht«. Nur den Vorteil hätten sie, »nicht wie manches Bild und Statue im poetischen und fanatischen Gewande verwechselt zu werden, und sowohl dieses als jenes vorstellen zu können«.[72]

Mit schöner Regelmäßigkeit ist in der Literatur zu lesen, daß Schadow sein 1819 enthülltes Rostocker Denkmal Gebhard Leberecht von Blüchers mit Goethe gemeinsam konzipiert habe. In der Tat trifft dies (sein Verhältnis zu dem Dichter war in jenen Tagen längst wieder im Lot) für die beiden Reliefs am Postament der Statue – »Schlacht bei Ligny« und »Sieg bei Belle-Alliance« – sowie auch für einiges andere zu. In einem wesentlichen Punkt allerdings hatte Schadow sich, was bislang übersehen worden ist, bereits entschieden, noch bevor Goethe am 19. Mai 1815 durch den Bevollmächtigten des Engeren Ausschusses – der Interessensvertretung der mecklenburgischen Stände –, August Claus von Preen, als Berater für das Denkmalprojekt hinzugezogen wurde[73]: Wie ein erster Entwurf (Abb. 6) des Künstlers zu einer »statue equestre« des populären preußischen Heerführers vom 11. April des Jahres verdeutlicht, trug Blücher bereits hier – wie später in der ausgeführten Pedester-Statue (Abb. 7) – jenes eigentümliche heroische Kostüm, das Schadow selbst im einem Brief gegenüber Preen als »Tracht der alten Germanen« bezeichnete. Sie war also seine Idee (wie übrigens auch die um die Schulter Blüchers gelegte Löwenhaut,[74] die ebenfalls schon im ersten Projekt auftaucht). Aus eigenem Antrieb, und nicht etwa auf den Druck Goethes hin,[75] hatte er sich somit gegen die preußische Uniform entschieden, dabei nicht auf das römische Kostüm rekurrierend, sondern seine ureigenste Erfindung aus dem Jahre 1786 wieder aufgreifend.

Schadow und der sogenannte Kostümstreit

72 Ibid. Siehe auch den Wiederabdruck des Aufsatzes in Schadow, Aufsätze und Briefe (wie Anm. 40), S. 56–65.

73 Zu den Einzelheiten: Eckardt (wie Anm. 49), S. 191f.

74 Anders noch Novotny, Fritz, *Painting and Sculpture in Europe, 1780–1880*, Harmondsworth 1960, S. 217: »at the request of Goethe [...]«, und Rave, Paul Ortwin, *Kunst in Berlin*, Berlin 1965, S. 74.

75 So z.B. Meyer-Rogge, Ursula, *Die Feldherrendenkmäler der Befreiungskriege in Berlin von Christian Daniel Rauch*, masch. Magisterarbeit, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1977, S. 53, Anm. 186; Hohl (wie Anm. 16), S. 66; Bloch, Peter, *Goethe und die Bildhauerkunst* (Studienhefte der Skulpturengalerie), Berlin 1976, S. 9. Auch Krenzlin, Ulrike, *Johann Gottfried Schadow*, Stuttgart 1990, S. 164ff., überbewertet den Einfluß des Dichters auf die Gestaltung der Statue (anders verhielt sich dies bei den Reliefs!). Einen Harnisch, den Goethe sich für den Dargestellten wünschte, schlug Schadow ihm sogar aus (Eckardt [wie Anm. 49], S. 193f.).

Doch noch zwei weitere Äußerungen Schadows müssen hier gehört werden. 1819, in einer offiziellen Schrift[76] anläßlich der feierlichen Aufstellung des Blücher-Denkmals, verteidigt er das Kostüm des Helden wie folgt: »Nach der Neigung und Vorliebe desselben hätte man ihn in der Husarenuniform abbilden können. Da aber zu erwägen war, daß unser Held Feldherr ist, in der ganzen Ausdehnung des Worts, alle Abteilungen der Krieger, ja zuweilen fremde Kriegsvölker befehligend, so mußte man von der Idee, eine einzelne Art von Uniform anzubringen, abstehen. Wollte man ihn ferner (wie geschehen ist) gleich dem Herkules der alten Fabel als Bändiger und Überwinder der Ungeheuer zeigen, so war es natürlich, daß man eine heroisch-dichterische Bekleidung vorzog, der Würde solcher Denkmale angemessen.« Und Schadow schließt mit der Bemerkung: »Dadurch entging man auch dem vielen kleinlichen Schmucke, den die Sitte der Zeit und die Ordnung des Dienstes herbeigeführt haben und der es allemal hindert, ein Kunstwerk (ein eigentliches) hervorzubringen.«[77] Das zweite Zitat, es stammt aus dem von Schadow 1825 herausgegebenen Buch »Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei«, sei hier gleich angefügt: »Machen wir bei einem Denkmale nur die Anforderung«, heißt es dort, »daß es ein historisches Denkmal und nicht zugleich ein Kunstdenkmal sein soll, so hat sich der Künstler allerdings streng an das Costüm des Mannes, den er darstellt, zu halten.«[78] Ich will nicht verhehlen, daß ich Schadows Argumente, mit denen er die heroisch-dichterische Tracht Blüchers begründet, lediglich für einen Vorwand halte. Kein Zweifel, daß es ihm vielmehr zunächst und ausschließlich darum ging, mit dem Standbild ein wirkliches Kunst-Denkmal und nicht bloß ein simples historisches Erinnerungsmal zu schaffen, das lediglich die Geschichte illustrierte. Daß er ein öffentliches Monument, welches den Helden wirklichkeitsgetreu, »wie aus dem Spiegel gestohlen«, in seiner prosaischen Husarenuniform abbildete, keineswegs für ein »eigentliches Kunstwerk« hielt, daran ist nach seinen Worten nicht zu zweifeln. Aber waren nicht schon Becker, von Arnim und Carstens zu einer ähnlichen Auffassung gelangt, und verkündigte nicht sogar auch ein gängiges Lexikon jener Zeit, daß man »unter Denkmalen (im engeren Sinne) bloß die artistischen (Kunstdenkmale) befaßt, unter denen sich aber ein merkwürdiger Unterschied findet. Einige haben bloß in sofern Werth, als sie Denkmale im eigentlichen Sinne sind, d.h. insofern sie dienen, das Andenken an gewisse Personen oder Begebenheiten zu erhalten; andere hingegen haben außer diesem noch einen eigentlichen innern Werth, indem sie ohne jede andere Hinsicht als Werke der schönen Kunst gefallen«[79]?

So hatte Schadow mit der Statue des preußischen Heerführers ein Werk geschaffen, das ihn trotz des Rückgriffs auf einzelne realistische Versatzstücke (in diesem Fall Stiefel und Gamaschen) nach seinem Dafürhalten in den Augen der Öffentlichkeit nicht anders denn als Künstler legitimierte, das den Verdacht bloßen Handwerkertums erst gar nicht aufkommen ließ. Kein Zweifel, daß der nunmehr 55jährige über diese Dinge anders dachte als noch vor wenigen Jahren, als die Auftragsbücher noch prall gefüllt waren. Nun jedoch, seit dem Aufstieg seines ehemaligen Schülers, des jungen Christian Daniel Rauch, lagen seine Kräfte brach und er drohte, wie hinreichend bekannt ist, künstlerisch ins Abseits zu geraten.[80] Dies also erklärt seinen neuerlichen Wandel. Keinesfalls war sich

76 Schadow, J. G., *Über das Denkmal des Fürsten Blücher von Wahlstatt, als es am 26sten August 1819 zu Rostock feierlich aufgestellt wurde vom Bildhauer Schadow Director der Königl. Academie der schönen Künste in Berlin* [1819], in: ders., Kunstwerke und Kunstansichten (wie Anm. 12), Bd. 1.

77 Ebd., S. 129.

78 K. L., *Nachträge zum artistischen Theil*, in: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei mit historischen und artistischen Erläuterungen, hg. von J. G. Schadow, Wittenberg 1825, S. 136.

79 *Conversations-Lexicon oder encyclopaedisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, Bd. 3, Leipzig/Altenburg: F. A. Brockhaus, 3. Aufl. des ersten bis vierten Bandes, 1815, s.v. »Denkmale« (S. 98).

80 »Die Werkstatt von Rauch ist so reich u. meine so arm, das zwischen Beiden kein Vergleich statt findet«, schrieb Schadow am 13. Juni 1822 voller Resignation an Carl August Böttiger (Eckardt [wie Anm. 49], S. 223). In der Tat sollte das Rostocker Blücher-Denkmal zusammen mit dem Erzbild Luthers für Wittenberg für ihn den letzten Großauftrag darstellen. Alles andere blieb auf dem Papier.

Schadow sein Leben lang unschlüssig,[81] was die Kostümfrage betraf, im Gegenteil. Was auf den ersten Blick als bloßes Hin und Her erscheinen mag, erweist sich beim zweiten Hinsehen als geordneter Rückzug, als sukzessives Abrücken von einem einst mit guten Argumenten begründeten Standpunkt.[82] Zuletzt ging es Schadow wohl nur noch darum, nicht als Künstler in Vergessenheit zu geraten.

81 So von Simson (wie Anm. 30), S. 59.

82 Die endgültige Haltung Schadows in der Kostümfrage markieren seine Einlassungen in dem schon erwähnten Aufsatz in der »Allgemeinen preußischen Staatszeitung«: »Erwägt man, daß die Zahl der Alten, die den großen König noch im Leben sahen, gering ist, und daß unsere Bekleidung in kolossaler Dimension den Mangel des Erhabenen noch sichtbarer macht; so neigt man sich zu der Meinung und zu dem Wunsche: daß des Königs Bild, wie die Alten thaten, ihren Heroen gleich Lorbeern gekrönt werden und den Imperatoren ähnlich darstehen möge. Damit jedoch der Zeit und deren Sitten und Gebräuchen ihr Recht werde, können die Reliefs am Postamente getreue Abbildungen davon geben, in welchem Fache der Kunst Professor Rauch, der Künstler, dem die Ausführung dieses Denkmals nun übertragen ist, meisterhafte Beweise geliefert hat.« (Schadow, Geschichte [wie Anm. 1], S. 1055). – Rauch hatte schließlich für die Statue seines 1851 enthüllten Reitermonuments bekanntlich das historische Kostüm gewählt. Zu den Vorarbeiten: Merckle (wie Anm. 9); von Simson (wie Anm. 3), S. 21ff. u. Kat. 53.