



Die Bronzedenkmäler von Andreas Schlüter und Johann Jacobi zwischen Kostümfrage, internationalem Prestige und Künstlerruhm*

Guido Hinterkeuser

Zwei der bedeutendsten Berliner Bildwerke überhaupt, das bronzene Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und das Bronze-standbild Friedrichs III., entstanden in enger Zusammenarbeit zwischen Andreas Schlüter, *so in Re Statuaria vor andern sich sonderlich signalisiret*, und Johann Jacobi, *dem berühmten König. Preuß. Ober=Inspector aller Gießereien*. Schon bald nach ihrer Fertigstellung wurden beide Denkmäler von Johann Heinrich Gerken in seiner bislang unpublizierten *Beschreibung der Königlich Preußischen und Chur-Brandenburg. weltberühmten und prächtigen Residentz Stadt Berlin* (1716) eingehend gewürdigt. Drei Aspekte daraus verdienen eigens hervorgehoben und intensiver beleuchtet zu werden, da sie in der bisherigen Forschung zu kurz kommen. Einmal geht es um die Kostümfrage. Dass beide Herrscher *all'antica* in römischer Tracht dargestellt sind, entsprach dem Trend um 1700, doch hätte man sich auch, wie Gerken mittels einer *Historie von Zween Bauren* lebhaft veranschaulicht, für ein zeitgenössisches Kostüm wie in Düsseldorf beim Reiterstandbild für Kurfürst Johann Wilhelm entscheiden können. Zum zweiten thematisiert Gerken das internationale Anspruchsniveau, an dem insbesondere das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten gemessen wurde, und listet zu diesem Zweck weitere europäische Reiterdenkmäler auf, wobei insbesondere der Verweis auf die Beispiele in London, Kopenhagen oder Dublin zeigt, in welchem Konkurrenzverhältnis die nord-alpinen Höfe untereinander standen. Zum dritten würdigt Gerken den Gießer Johann Jacobi. Dass es ihm gelungen war, das Reiterdenkmal beim ersten Versuch und dabei Pferd und Reiter in einem Stück zu gießen, wurde als Meisterleistung betrachtet, die Schlüters Anteil, die Schöpfung des Modells, einige Jahrzehnte lang weit in den Schatten stellte.

Two major Berlin monuments, the bronze equestrian monument of the Great Elector and the bronze statue of Friedrich III, developed as a result of a close collaboration between Andreas Schlüter, *so in Re Statuaria vor andern sich sonderlich signalisiret* [renowned for his mastery in statuary], and Johann Jacobi, the *berühmten König. Preuß. Ober=Inspector aller Gießereien* [the celebrated royal Prussian supervisor of foundries]. Heinrich Gerken in his hitherto unpublished *Beschreibung der Königlich Preußischen und Chur-Brandenburg. weltberühmten und prächtigen Residentz Stadt Berlin* (1716) assessed them in some detail. In this study three aspects of these works are highlighted, which have only been given brief attention in other publications to date. First, there is the question of costume. Both rulers are shown dressed *all'antica* in Roman togas, typical of the early 18th century, although, as Gerken emphatically shows in his *Historie von Zween Bauren* [Story of Two Peasants], contemporary dress could also be depicted, as seen in Düsseldorf on the equestrian monument of the Elector Johann Wilhelm. A second theme dealt with by Gerken is the desire for international recognition, seen especially in the equestrian monument of the Great Elector, which in this sense can be seen as part of the tradition of other European equestrian statues in London, Copenhagen or Dublin, exemplifying the way in which Northern European courts were attempting to rival one another. Gerken thirdly emphasizes the role of the founder, Johann Jacobi. That he should succeed in producing an equestrian statue successfully at the first attempt, casting a horse and rider all in one piece, was considered a magnificent achievement, and one which for several decades overshadowed Schlüter's part in the enterprise: the design and creation of the model.

Abb. 1: *Reiterstandbild des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm*, Johann Jacobi nach einem Modell von Andreas Schlüter, 1696–1709, Bronze und Marmor, Berlin, Schloss Charlottenburg.

In den Jahren um 1700, während der Regentschaft Friedrichs I. (III.), entstanden in Berlin zwei große Bronzedenkmäler, die beide für eine öffentliche Aufstellung vorgesehen waren. Das eine war das Reiterstandbild für seinen Vater Friedrich Wilhelm, den Großen Kurfürsten (Abb. 1),¹ das andere seine eigene Statue, und zwar ebenfalls noch als Kurfürst (Abb. 2).² Beide Werke wurden in Bronze ausgeführt, einem Material, das in Berlin bis dahin fast ausschließlich für Kanonen und Glocken und fast nie für Skulpturen verwendet wurde. Sie waren das Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen dem Hofbildhauer (und späteren Hofbaumeister und Oberschlossbaudirektor) Andreas Schlüter³, der die Modelle schuf, und dem Hof- und Artillerieschmelzer Johann Jacobi⁴, der jeweils für den Guss verantwortlich war. Schlüter war 1694 aus Warschau abgeworben worden, und zwar im Hinblick auf die zahlreichen Bildhauerarbeiten, die mit dem Projekt der Langen Brücke verbunden

waren.⁵ Es spricht für die Weitsichtigkeit des Hofes, dass mit Jacobi nur wenige Monate später auch ein erfahrener Bildgießer engagiert wurde. Denn zur Herstellung von Bronzedenkmälern bedurfte man in Berlin unbedingt eines Spezialisten wie Jacobi. Geboren in Homburg, hatte er sich bereits in jungen Jahren nach Paris gewandt, wo er viele Jahre in Diensten der versierten königlichen Bronzegießer Johann Jakob und Johann Balthasar Keller stand und dabei auch am 31. Dezember 1692 am Guss von François Girardons monumentalem Reiterstandbild Ludwigs XIV. auf der heutigen Place Vendôme beteiligt war.⁶

Zu dieser Zeit gab es in Berlin kein Vorbild für die Herstellung lebensgroßer Bronzeplastiken. Das Grabdenkmal für Kurfürst Johann Cicero, aufgestellt 1530 in der Grablege des Berliner Doms, war ein Auftrag an die berühmte Vischer-Werkstatt in Nürnberg gewesen, also ein reines Importstück, das keine Tradition für die Herstellung aufwendiger Bronzeplastik in Berlin hatte begründen können.⁷ Überhaupt bewahrte die kurfürstlich-königliche Kunstammer im Berliner Schloss nur wenige Bronzeplastiken auf, was sich auch im 18. Jahrhundert nicht ändern sollte. Immerhin entstand bereits 1671 das Bronzerelief mit dem Porträt des Großen Kurfürsten,⁸ geschaffen von dem in Nürnberg ausgebildeten Gottfried Christian Leygebe, der sich 1668 in Berlin niedergelassen hatte und fortan als Hofbildhauer und Medailleur tätig war. Ursprünglich war das Relief für das Potsdamer Stadtschloss bestimmt, kam jedoch schnell in die Kunstammer. Ebenfalls von Leygebe stammt die in Eisen geschnittene Statuette des Großen Kurfürsten als Heiliger Georg (1680).⁹ Leygebess Sohn, der Maler Paul Carl Leygebe, bezog sich noch 1696 auf diese Arbeit, als er sich um den Auftrag für das monumentale Reiterstandbild (*zu formung solcher Statue*) bewarb – wodurch sich die Kommission allerdings nicht beeindrucken ließ.¹⁰ Von Leygebess Statuette aus dem Jahr 1680 führt kein direkter Weg zu einem überlebensgroßen Reiterdenkmal. Denn ein solches



Abb. 2: Standbild Kurfürst Friedrichs III., Johann Jacobi nach einem Modell von Andreas Schlüter, 1697/98, Nachguss in Bronze nach dem seit 1945 verschollenen Original, Berlin, Schloss Charlottenburg.

Projekt bedurfte, anders als ein Kabinettstück, der Visionskraft und Ausdauer eines Hofes, der sich zunächst einmal darüber im Klaren sein musste, dass mit lokalen Kräften ein bronzenes Reiterdenkmal nicht herzustellen war.

Die Pläne für einen Neubau der Spreebrücke und deren Bekrönung durch ein Denkmal lassen sich bis in das Jahr 1691 zurückverfolgen.¹¹ Zunächst war einige Jahre offen, wen das Reiterstandbild abbilden sollte: Friedrich III., den Auftraggeber, oder seinen Vater, den Großen Kurfürsten. 1692 wurde außerdem die Idee aufgeworfen, Friedrich III. als Standbild nach dem Vorbild des Denkmals Ludwigs XIV. auf der Pariser Place Victoire, mit ihm begleitender Siegesgöttin, auf die Brücke zu stellen, wie einer Radierung von Jean Baptiste Broebes zu entnehmen ist.¹² Es wurden also Alternativen diskutiert, was schließlich zu zwei bronzenen Herrscherdenkmälern führen sollte: dem Reiterdenkmal für den Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke und dem Standbild Friedrichs III. Die Arbeit an beiden wurde 1696 beziehungsweise 1697 aufgenommen, inzwischen war bereits der Grundstein für die beiden Gebäude, in deren Kontext sie platziert werden sollten, gelegt: die Lange Brücke (1692) und das Zeughaus (1695). Das Standbild Friedrichs III. sollte freilich nie an seinem ursprünglichen Bestimmungsort aufgestellt werden, obwohl es bereits 1698 vollendet war. Es war das erste gemeinsame Projekt von Schlüter und Jacobi.

Schon 1696 begannen die Arbeiten am Modell des Reiterdenkmals, bis 1698 war die Gussform hergestellt. Ein mit Blattgold überzogenes Gipsmodell stand seit dieser Zeit als Provisorium auf der Langen Brücke. Der Guss selbst erfolgte am 2. November 1700, quasi als Auftakt zu den Kronverhandlungen. Hierbei zeigte Jacobi seine Meisterschaft, denn es gelang ihm bereits beim ersten Versuch, das Denkmal in einem Stück zu gießen. Erst 1703, am Geburtstag des Königs, wurde das fertig ausgearbeitete Denkmal auf der Langen Brücke aufgestellt. 1708 und 1709 kamen die Sklaven, die seitlichen Reliefs und die Inschriftentafel, alle in Bronze gegossen, hinzu. Insgesamt dreizehn Jahre hatte also die Vollendung des Monuments gedauert.

Beide Denkmäler nun werden im 1716 abgeschlossenen und bislang unpublizierten Manuskript von Johann Heinrich Gerken, einer Beschreibung der jungen preußischen Hauptstadt, ausführlich gewürdigt.¹³ Einige bislang unveröffentlichte Passagen daraus werden hier erstmals zitiert. Andere Passagen, darunter die im folgenden Absatz zitierte Beschreibung des Reiterdenkmals, finden sich fast identisch im dritten Teil von Johann Christoph Müllers und Georg Gottfried Küsters *Altes und Neues Berlin* (1756) übernommen.¹⁴ Gerkens Beschreibungen

der beiden Statuen bringen nicht nur die mimetischen und künstlerischen Qualitäten der Schlüterschen Modelle zum Ausdruck (auf diesen Aspekt soll im Folgenden nicht näher eingegangen werden), sondern beschreiben präzise und geradezu programmatisch die Kostümierung der beiden Herrscher. Man muss annehmen, dass diese Details vonseiten des Hofes vorher schriftlich fixiert wurden und Schlüter sie verbindlich unterzeichnen musste. Gerken beschreibt das Reiterdenkmal wie folgt:

Es repräsentiret nemlich belobte Statue, den Glorwürdigsten Churfürsten Friedrich Wilhelm den Großen zu Pferde sitzend, in einem antiques Römischen Habit, fliegenden Mantel, und mit einem antiques Schwert angegürtet. In der rechten Hand den CommandoStab, in der linken Hand den Zaum des Pferdes haltend. Das Gesichte gegen das Schloß kehrend, wie es denn auch sonstem dem Glorwürdigsten Chur=Fürsten sehr ähnlich. Alles ist überaus wohl nach dem Leben exprimiret, denn es scheint aus dem Bilde ein besonder martialischer Geist, Heroische Großmüthigkeit, und eine feste tapfre Resolution hervor, als welche gleichsam prompt, durch ein Commando soll ausgeführt werden. Das Pferd präsentiret einen muthigen Spanischen Hengst, so voller Feuer, in starker Bewegung, wie solches durch die ausdämpfende schnaubende große Nasenlöcher, und die auffgelauffene Blutreiche Adern sehr schön und sehr geistreich exprimiret worden.¹⁵

Und zum Standbild Friedrichs III., das damals im Gießhaus deponiert war, vermerkt er:

So ist auch bis dato noch darin zu sehen des Höchste Seel. Königs Friederichs metalline Statue zu Fuß, ein admirables Kunststück. – Gedachte Statue ist 7. Fuß hoch, und über die maßen künstlich und sauber ausgearbeitet. – Sie präsentiret den Hoch Seeligsten König so sehr wohl nach dem Leben getroffen, in einem Romanischen antiques Habit, und mit einem antiques Schwert angegürtet auch in Romanischen Stiefeln stehend, gezieret mit einem Lorbeer Krantz ums Haupt und mit einem Königl. langen Mantel angethan, in der rechten Hand den kostbaren ChurScepter haltend, welchen Er oben bey der Spitze gefaßet, und nach dem Fuß sinken läßt.¹⁶

Als kämen sie aus einem Theaterfundus, werden die einzelnen Requisiten benannt: Vom *antiques Römischen Habit* und vom *antiques Schwert* ist die Rede, von den *Romanischen Stiefeln* und vom *fliegenden Mantel*, vom *Königl. langen Mantel*, dem *CommandoStab* und dem *ChurScepter*. Während die drei letztgenannten Stücke ebenso wie die Allongeperücken noch als bewusst eingesetzte zeitgenössisch realistische Details gelten können, sind die beiden Kurfürsten insgesamt in eine antikisch-



Abb. 3: Gabriel Grupello, Reiterstandbild Kurfürst Johann Wilhelms von der Pfalz, 1703–1711, Bronze, Düsseldorf, Marktplatz.

ideale Sphäre entrückt. Ihre römische Tracht suggerierte Zeitlosigkeit, denn indem man auf zeitgenössische Authentizität verzichtete, vermied man, bereits nach einer Generation aus der Mode zu sein. Das Monument des Großen Kurfürsten offenbart die eindringliche Auseinandersetzung mit Girardons monumentalem Pariser Reiterdenkmal für Ludwig XIV., das den König ebenfalls *all'antica* zeigt, in römischer Prunkrüstung mit Mantel, halblangen Beinkleidern und Schnürsandalen.¹⁷ Dieses war erst 1692 gegossen worden, ebenfalls in einem Stück, und 1696, als man in Berlin mit den Arbeiten am Reiterdenkmal begann, noch gar nicht aufgestellt. Doch besaß man in Berlin detaillierte Kenntnisse davon, denn Jacobi war, wie gesagt, an dessen Guss aktiv beteiligt gewesen.

Girardons Denkmal setzte nicht zuletzt Maßstäbe in der sogenannten Kostümfrage. Denn während bei Herrscherdenkmälern im 17. Jahrhundert die zeitgenössische Tracht dominierte, trat mit ihm, dem Höhepunkt eines absolutistischen Reiterstandbilds, bald ein klarer Um-

schwung hin zu antiker Idealisierung ein.¹⁸ Dass man am Berliner Hof dem Pariser Modell vielleicht nicht ohne jede Diskussion folgte, lässt eine „*Historie*“ erahnen, die Gerken erzählt. Gerade der darin angestellte Vergleich mit dem nur wenig später errichteten Reiterstandbild für Kurfürst Johann Wilhelm (Abb. 3) auf dem Düsseldorfer Marktplatz zeigt,¹⁹ dass man sich um 1700 auch durchaus noch für das zeitgenössische Kostüm entscheiden konnte. Gerken schreibt:

[...] und wird sich wohl nicht leicht jemens finden, der solches fürtrefflich Werk mit raison tadeln wird, es wäre denn, dass man die *Historie*, von Zween Bauren anführen wolte, welche nachdem dieselbe einsmahls in Berlin gekommen, und diese Statue equestre lange Zeit genau betrachtet, endlich der eine zu dem anderen gesagt: ‚Du was meinst Du, das ist wohl was schönes, aber sage mir mahl, hasttu wohl einen Reuter ohne Hut reiten gesehen?‘ Den der ander geantwortet: ‚Es muß wohl hitzig und scharff zugegangen seyn, wo der Herr

gewesen, weiln er nicht alleine den Hut, sondern auch die Steigbiegel verlohren,' Verstehend, weil der Chur Fürst auff antique Ahrt unbedeckt und ohne Steigbügel zu Pferde sitzet. Und in diesem Fall mit der Statue Equestre so im verwichenen 1713ten Jahre zu Düsseldorf am St. Johannis=Tage, ohne Ceremonie auffgerichtet worden, gantz nicht übereinkompt. Gestalt gedachte Statua den jetzt lebenden Churfürsten Johan Wilhelm zu Pfaltz, Churfürstl. Durchl. in einem Cürash und Stiefeln, auch mit gewöhnlichen Steigbügel am Sattel reitend, auff dem Haupt eine lange Peruque tragend, so mit dem ChurHute bedeckt, vorgestellt.²⁰

Aufwendige Denkmalprojekte wie die beiden Berliner Bronzebilder machten nur Sinn, wenn sie einem internationalen Anspruchsniveau genügten. Berlin strebte nach auswärtiger Anerkennung und wollte die kulturelle Kluft zu den etablierten Hauptstädten schließen. In welchem Kontext man in Berlin das Reiterdenkmal zu sehen wünschte, verdeutlicht eine Auflistung Gerkens:

Man kan leicht erachten, daß das gantze Werk etwas ungemeines und kostbahres seyn müße, gestalt solche Statue nebst den Slaven auff Sechszig Tausend Reichsthaler zu stehen kommen:

1. Florentz des Groß Hertzog Ferdinands Statue zu Pferd, von Metall, Ein Werk das Jederman schon hochgeschätzt,
2. zu Ferrara Nicolaus d'Este, Hertzog zu Ferrara Statue zu Pferd aus Metall, auff dem Platz vor dem Rathhaus,
3. zu Dusseldorp Churfürsten Johan Wilhelms dhl. auffm Markte,
4. zu London ohnweit Whitehall zum DreyEck Chearinger of genant, stehet die Statue Caroli I. zu Pferde gantz Metall untreflicher Kunst,
5. zu Copenhagen
6. zu Paris
7. zu Pavia
8. zu Dublin steht des König Williams Statue zu Pferde an welcher aber ao. 1714 im October von Jemand große Boßheit verübet, und sehr verletzt worden, den man fand den Stab aus des Königs Hand gerissen, und in Stücken dabey auff die Erde geworffen, ingleichen ein Finger abgehauen, ohne daß man in Erfahrung bringen können, wer es gethan.²¹

Zwar darf man Gerkens Bemerkung: *Doch dieses ist wohl gewiß, daß die Berlinsche Statue Equestre keiner von obigen allen erreichen wird,*²² getrost als Lokalpatriotismus abtun. Aufschlussreich ist jedoch, dass er mit London oder Dublin Beispiele nennt, die die Kunstgeschichte, die vor allem Italien und Frankreich im Blick hat, bislang kaum würdigte. Dies aber ist ein wichtiges Phänomen des europäischen Barock um 1700: Italien und Frankreich bil-

deten zwar die maßgeblichen Paradigmen, aber verstärkt und vorrangig blickten die nordalpinen Höfe auch auf das Geschehen bei den unmittelbaren Nachbarn, mit denen man in direkter Konkurrenz stand.²³ Insofern helfen das von Hubert Le Sueur 1633 geschaffene Reiterdenkmal König Charles' I. in Charing Cross, das zwischen 1685 und 1688 nach dem Modell von Abraham-César Lamoureux entstandene Reiterdenkmal König Christians V. auf dem Kongens Nytorv in Kopenhagen (ausgeführt in Blei und aufgefasst *all'antica*) oder Grinling Gibbons' Reiterdenkmal König Williams III. in Dublin, aufgestellt auf dem College Green 1701 (und zerstört 1928/1929), durchaus, Entstehung und Wirkung des Berliner Reiterdenkmals zu verdeutlichen, sei es im Sinne eines Impulses, sei es als Parallelphänomene, die eine Zeitstimmung erhellen.

Die Ausführung eines überlebensgroßen Reiterdenkmals in Bronze bezeugte die Leistungsfähigkeit und Kultur eines Hofes, zumal wenn Pferd und Reiter in einem Stück gegossen worden waren. Wegen des erfolgreichen Gusses war Jacobi in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts sogar berühmter als Schlüter, der Schöpfer des Modells. Für Schlüters Köpfe der Sterbenden Krieger im Hof des Zeughauses, die die Kunstgeschichte heute als Meisterwerke der Berliner Barockskulptur würdigt,²⁴ findet Gerken gerade einmal einen Satz: *In dem innern Hoffe aber ist sonderlich nach zu observiren, des Seel. Ober Bau=Directoris H. Schlüters rare SchlußKöpffe von Stein, so alß ein sonderbahres Kunst=Stück admiriret werden.*²⁵ Weit aus mehr Aufmerksamkeit schenkte er dem Guss des Reiterdenkmals und seinem Gießer Jacobi:

Das erste Modell hiezu hat der berühmte OberBauDirector Schlüter Seel. /: so in Re Statuaria vor andern sich sonderlich signalisiret :/ gefertigt. Und ist hernach durch den gleichfals berühmten König. Preuß. Ober=Inspector aller Gießereien Herrn Johan Jacobi gebürtig aus Homburg in Hessen, als einen in der Gießerei sehr kunsterfahrenen Mann glücklich in einem Stück gegossen, und wie zu sehen hernach auff's zierlichste ausgearbeitet worden. Dahero auch dieser Künstler, wegen seiner Kunst=Erfahrenheit und trefflichen Wissenschaften bey Sr. Höchst Seel. Königl. Maj. in besondern Gnaden gewesen, welche deßen durchlauchtigster Nachfolger S. jetzt regierenden Königl. Maj. ihm gleichfals würdigen. – Wie Er dann unter andern GnadenZeichen von Sr. Höchst Seel Königl. Maj. mit einer ansehnlichen kostbahren gülden Kette, woran unten eine Medaille, worauff des Höchst Seel. Königs Bildniß stehet, regaliret, auch dessen Portrait nebst der Statue Equestre und Slaven sehr hübsch von dem Königlichen Hoff=Kupfferstecher H. J. G. Wolffgang auf Königl. Kosten in Kupfer gestochen worden. Vorgedachter H. Schlüter und

*H. Jacobi sind nun diejenigen Künstler, welche sich durch besagte herrliche Statue, einen unsterblichen Namen gemacht; und ist also auch billig, dass ich ihrer auch hier ruhmwürdig gedenke, denn die Kunst lobet den Meister [...]*²⁶

Der hier erwähnte Porträtstich, der auf ein nicht überliefertes Gemälde von Johann Friedrich Wenzel zurückgeht, hat sich erhalten. Daran lässt sich in der Tat das hohe Ansehen ablesen, das Jacobi damals genoss (Abb. 4). Selbstbewusst den Betrachter fixierend und zugleich lässig auf ein Kanonenrohr gestützt, immerhin war er auch Artilleriegießer, weist er mit der Rechten auf sein Meisterwerk, das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten. Selbst diese Art der Künstlerehrung folgte im damaligen Berlin jedoch internationalen Standards, wenn man Jacobis Bildnis mit dem Porträt seines Lehrmeisters Johann Balthasar Keller vergleicht, den Hyacinthe Rigaud schon 1695 in ähnlicher Pose gemalt hatte (heute im Landesmuseum Zürich). Pierre Drevets bald darauf entstandener Stich (Abb. 5) machte Rigauds Porträt auch am Berliner

Hof bekannt und setzte Maßstäbe, indem er Wenzel nicht nur die Art der Darstellung vorgab, sondern auch als Möglichkeit der Auszeichnung eines verdienten Künstlers erkannt wurde.

Die weiteren Beschreibungen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts widmen dann ebenfalls Jacobi mehr Aufmerksamkeit als Schlüter,²⁷ ja bisweilen wird auch nur Jacobi genannt.²⁸ Dazu passt, dass wir von Schlüter kein Porträt kennen. Erst mit dem Einsetzen einer frühen Kunstgeschichtsschreibung in Berlin, die vor allem mit dem Namen Friedrich Nicolais verbunden ist, wendet sich das Blatt zugunsten Schlüters, so dass nunmehr umgekehrt – und das gilt bis heute – Jacobi kaum noch genannt wurde. Schlüters Reiterdenkmal bezeichnete Nicolai als

*[...] sein Meisterstück, das ihn allein unsterblich machen könnte,*²⁹ und er will dem seiner Meinung nach lange zu Unrecht vernachlässigten Künstler nunmehr Gerechtigkeit widerfahren lassen: *Aber seine unsterblichen Werke, welche Berlin verschönern, stehen da: stille Zeugen wider*



Abb. 5: Der Figuren- und Stückgießer Johann Balthasar Keller, Pierre Imbert Drevet nach Hyacinthe Rigaud, Kupferstich, Paris 1695, Privatsammlung.



Abb. 4: Der Figuren- und Stückgießer Johann Jacobi, Johann Georg Wolfgang nach Johann Friedrich Wenzel, Radierung, Berlin 1709, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Gr 2000/107.

seiner Zeitgenossen Verläumdung, und unwidersprechliche Beweise von den Talenten eines Künstlers der ersten Größe, dem wenige gleich kommen, den noch geringere übertreffen, und welchem mit Fortgang nachzueifern, nie das Werk eines gemeinen Kopfes seyn wird.³⁰

Als Friedrich Nicolai dies schrieb, hatten Berliner Bildhauer bereits erste Entwürfe für ein Denkmal Friedrichs des Großen vorgelegt – die Verwirklichung zog sich dann allerdings noch bis 1851 hin, als Christian Daniel Rauchs bronzenes Reiterdenkmal enthüllt wurde.³¹ Auch Johann Gottfried Schadow war zeitweilig in diesen Prozess involviert, und dabei zeigen sich erstaunliche Parallelen zu den Ereignissen um 1700. Erneut spielte das internationale Anspruchsniveau eine Rolle, wobei die aktuellen Vorbilder dieses Mal vor allem in den nordischen Staaten gesehen wurden. 1791 unternahm Schadow eine Reise nach Schweden, Russland und Dänemark, *da nun in Kopenhagen und Stockholm die neuesten Arbeiten von Koloßalischen in Metall gegossenen Statuen* stehen.³² Dabei sollte er auch Erkundigungen einholen über die *Einrichtung der Werkstätten, wo die Modelle und Formen gemacht*, denn mit dem Tod Jacobis im Jahr 1726 war dieses Wissen in Berlin rasch wieder versiegt.³³

Und auch die Kostümfrage war wieder akut geworden. Schadow änderte hier mehrfach seine Meinung.

1786 modellierte er *in Wachs eine Statue equestre mit römischem Kostüm*.³⁴ Nach seiner Nordlandreise hingegen, unter dem Eindruck von Pierre-Hubert L'Archeveques Reiterstandbild für König Gustav II. Adolf und Etienne-Maurice Falconets Denkmal für Peter den Großen, wandte er sich gegen *fremde Tracht* und kritisierte, *dass wir grosse Alongeperucken, Stern und Ordensbänder mit der römischen Tunica und dem griechischen Cothurn verbunden sehen*.³⁵ Damit spielte er auch auf Schlüters Reitermonument an, das ihm als *Nachahmung und Imitation* französischer Monumente Ludwigs XIV. erschien.³⁶ 1796 wiederum gab sich Schadow jedoch flexibel, denn seine sieben Entwürfe für ein Friedrichsdenkmal, die 1797 in der Akademie-Ausstellung zu sehen waren, variieren nicht nur zwischen Standbild und Reiterdenkmal, sondern gehen auch die Kostümfrage pragmatisch an. So zeigte eine *Statue equestre* den König in zeitgenössischer Uniform *nach der Lieblings-Idee des Volks, so wie es den Helden im Leben sah*, ein anderer Entwurf stellte hingegen den *König auf einem gallopirenden Pferde im römischen Anzuge mit fliegendem Mantel* vor.³⁷ Die in Berlin um 1700 erreichten Standards waren knapp einhundert Jahre später also keineswegs selbstverständlich, sondern wurden hinterfragt und mussten erneut diskutiert und erworben werden.

* Der vorliegende Aufsatz basiert auf bislang unpublizierten Vorträgen, gehalten 2004 in der Londoner Wallace Collection und 2008 im Louvre in Paris.

¹ Zum Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten: Seidel 1893; Voß 1908; Ladendorf 1935, 18–23; Ladendorf 1961; Keller 1971, 81–120; Frank 2001; Nicolai 2002.

² Zum Standbild Friedrichs III.: Ladendorf 1935, 17–20; Müller 1994, 111–123; Gröschel 2000.

³ Zu Andreas Schlüter: Ladendorf 1935; Hinterkeuser 2003.

⁴ Zu Johann Jacobi: Weinitz 1914.

⁵ Hinterkeuser 2003, 31–34.

⁶ Zu Johann Jakob und Johann Balthasar Keller: Magnien 1996.

⁷ Hauschke 2009.

⁸ Seidel 1898, 96–97. Ferner Kat. Berlin 1987, Kat. Nr. A 18 (Lothar Lambacher); Kat. Berlin 1988, Kat. Nr. I.38 (Saskia Hüneke).

⁹ Seidel 1898, 94–97; Hildebrandt/Theuerkauff 1981, Kat. Nr. 8 (Christian Theuerkauff).

¹⁰ Ladendorf 1935, 18.

¹¹ Borrmann 1894.

¹² Peschken 2002, 150.

¹³ Gerken 1716, Bl. 63r/v, 94r–106v.

¹⁴ Müller/Küster 1756, 32–36.

¹⁵ Gerken 1716, Bl. 95v–96v.

¹⁶ Gerken 1716, Bl. 63r/v.

¹⁷ Kat. Paris 2008, 306–309, Kat. Nr. 90–91; Ziegler 2010, 116–127.

¹⁸ Warncke 1999.

¹⁹ Kultermann 1968, 97–113; Volk 1971.

²⁰ Gerken 1716, Bl. 101r–102r.

²¹ Gerken 1716, Bl. 98v–99r.

²² Gerken 1716, Bl. 100r.

²³ Hinterkeuser 2001.

²⁴ Ottomeyer 2006.

²⁵ Gerken 1716, Bl. 62r.

²⁶ Gerken 1716, Bl. 100r–101r.

²⁷ Schramm 1735, 184; Müller/Küster 1756, 35.

²⁸ Schramm 1744, 154.

²⁹ Nicolai 1786, 104.

³⁰ Nicolai 1786, 112.

³¹ Simson 1976.

³² Reskript des Ministers Friedrich Anton von Heinitz vom 17. Juli 1791.

Zitiert in: Eckhart 1990, 53.

³³ Reskript des Ministers Friedrich Anton von Heinitz vom 17. Juli 1791.

Zitiert in: Eckhart 1990, 53.

³⁴ Schadow 1987, Bd. 1, 22.

³⁵ Schadow 1890, 32.

³⁶ Schadow 1890, S. 34, 36.

³⁷ Börsch-Supan 1971, Bd. 1, 1797, 58.

Photonachweis:

1, 2, 3, 5: Autor

4: Deutsches Historisches Museum Berlin