

CHRISTIAN DANIEL RAUCH

— Zum 200. Geburtstag —

Helmut Börsch-Supan

Sich bedeutender Künstler anlässlich runder Zahlen von Geburts- oder Todestagen zu erinnern, ist bei Persönlichkeiten, die ihre Popularität eingebüßt haben, vielleicht sinnvoller als bei solchen, die ohnehin ständig gefeiert werden. Denn so kann ein Gedenken Vergessenes wieder zutage fördern und den Horizont des Geschichtsverständnisses erweitern, wogegen sonst nur Allbekanntes wiederholt wird. Christian Daniel Rauch, der vor 200 Jahren in Arolsen geboren wurde, gehört zu den Künstlern, deren gewaltige Leistung heute nicht angemessen gewürdigt wird. Als 1972 in London mit der großen Ausstellung *The Age of Neoclassicism* gleichsam der Kurswert der einzelnen Künstler dieser Strömung neu festgelegt wurde, mußte Rauch mit nur 4 wenig bedeutenden Werken hinter Thorvaldsen und Schadow mit je 9 und Canova mit gar 32 gezeigten Skulpturen zurückstehen. Mag sein Rang als Künstler von den Zeitgenossen überschätzt worden sein, seine Wirkung auf eine weite Umgebung war stärker als die irgend eines anderen Bildhauers der deutschen Kunstgeschichte. Daß Berlin im 19. Jahrhundert die Hauptstadt der deutschen Skulptur wurde, so wie Düsseldorf und München sich gleichzeitig zu Zentren der Malerei entwickelten, ist in erster Linie Rauch zu verdanken, wenn auch der 13 Jahre ältere Johann Gottfried Schadow wesentliche Grundlagen dafür geschaffen hat. Rauchs Wirkung beruht nicht nur auf seinem eigenen umfangreichen Werk sondern auch auf dem seiner Schüler und Enkelschüler (darunter Theodor Kalide, August Kiss, Albert Wolff, Ernst Rietschel, Friedrich Drake, Gustav Bläser und Reinhold Begas). So blieb Rauchs Kunst das ganze 19. Jahrhundert hindurch aktuell. Schon unmittelbar nach seinem Tod 1857 regte Franz Kugler mit Erfolg die Gründung eines Rauch-Museums an (das im 2. Weltkrieg bis auf wenige Reste zugrunde ging). Keinem anderen deutschen Künstler seiner Zeit wurde wenige Jahrzehnte nach seinem Tod eine so monumentale Monographie gewidmet wie das fünfbandige Werk der Brüder Friedrich und Karl Eggers (Berlin 1873—97). Allerdings folgte dieser Arbeit bis heute keine weitere Veröffentlichung größeren Umfanges. Einer der Gründe für das Verblässen von Rauchs Ruhm ist der sich immer wieder aufdrängende Vergleich mit Schadow. Künstler, die paarweise in der Geschichte auftreten, werden stets aneinander gemessen. Schon um 1870 gab Fontane das nicht zu widerlegende Urteil ab: »Rauch hatte die geschicktere Hand, aber Schadows Genius war bedeutender, selbständiger. Er schritt voran und brach die Bahn, auf der die Gestalt des andern groß und leuchtend und mit dem fliegenden Haar des Olympiers ihm folgte.«¹ Immerhin schwingt in dieser Charakterisierung Fontanes, der Rauch noch persönlich gekannt hat, eine Erinnerung an Goethe mit. Carl Gustav Carus meint etwas Ähnliches, wenn er in seinen Lebenserinnerungen eines von Rauch empfangenen Geschenkes, seiner *Jungfer Lorenzen auf dem*

Hirsch, gedenkt: »Es ist die eigene Frische, das schöne lebendige Gefühl in seinen Werken, was uns so anzieht! Und wenn ich bedenke, daß seit der Zeit, wo er dies ebengenannte Werk schuf (1831), seine Produktivität noch ziemlich ein Vierteljahrhundert vorhielt, ja sich erhöhte und jetzt, da ich dies schreibe, noch immer fortgrünt, so muß ich auch darin etwas von Goethescher Natur unbedingt anerkennen.«² Zur Vorstellung des Olympiers paßt auch, was Gustav Parthey über Rauch schrieb: »Rauchs edle Heldengestalt wird allen unvergeßlich bleiben, die ihn persönlich gekannt. Er hatte das Glück, sein ganzes Leben hindurch, als Jüngling, Mann und Greis schön zu sein.« Die folgenden Ausführungen Partheys aber entfernen Rauch von der Gestalt des Dichters. »Durch eigne Kraft und unermüdlichen Fleiß schwang er sich aus den dürftigsten Umständen vom Lehrling eines armen Steinmetzen in Arolsen zum berühmtesten Bildhauer Deutschlands auf. Seine Vorfahren wohnten als einfache Landleute in dem rauhen Gebirge oberhalb der Sadt; daher sei, wie er meinte, der Name Rauch abzuleiten . . . Rauch machte kein Geheimnis daraus, daß er in Berlin als königlicher Lakei hinter dem Wagen der Königin gestanden und ihr beim Aussteigen vor Schadows Werkstatt den Tritt heruntergeklappt, aber er schwieg von den hohen Ehrenbezeugungen, die ihm an den Höfen von München, Petersburg usw. widerfahren.«³

Durch beharrliche Arbeit an sich selbst, nicht so sehr durch den Segen reicher Anlagen, war Rauch zu dem aristokratischen und gleichwohl bescheidenen, das Maßvolle und Angemessene stets beachtende Künstler geworden. Noch 1815 schreibt Caroline von Humboldt, in deren römischem Domizil Rauch verkehrte, über den bereits 38jährigen, er habe »noch in diesen Jahren an innerer, schöner und zarter Bildung gewonnen.«⁴ Sohn eines fürstlich Waldeck'schen Kammerdieners und selber von 1797—1804 Diener am preußischen Königshof, hatte er es gelernt, sich zurückzuhalten und der Versuchung zu widerstehen, den Ausdruck des eigenen Wesens in den Vordergrund seiner Kunst zu stellen.

Eine der vortrefflichsten Charakterisierungen Rauchs stammt von seinem Schüler und Freund Ernst Rietschel: »Rauch war durch und durch gesund an Geist und Körper. Ihm war das Extravagieren in Empfindungen, Phantasien und Stimmungen zuwider, ebenso leidenschaftlicher Ehrgeiz. Er verlangte, was er selbst war und tat: reine Liebe, volles Aufgehen in der Kunst, Streben nach besten Kräften, nicht zuviel und nicht zuwenig. Jeder sollte streben, zu erreichen, soweit ihm die Flügel gewachsen wären, aber das ganz, und nicht darüber hinaus sich mit leerem Ehrgeiz quälen. Rauch war unerbittlich gegen sich selbst und konnte, wenn ihm in seiner Arbeit etwas mißfiel, monatelange Mühe vernichten, unermüdlich von neuem beginnen. Er strebte wie ein Jüngling und mühte sich, als sei sein Leben bisher ohne Resultate gewesen. Er war bescheiden im tiefsten Sinne des Worts, und manche Äußerung von ihm hat mich in dieser Beziehung wahrhaft gerührt und hätte Tausende beschäftigen müssen. Ebenso war er auch neidlos . . . So ist er auch immer jugendlich geblieben, weil er jede Arbeit, als hätte er noch nichts erreicht, mit einem immer frischen Anlauf und Eifer begann, und ist bis in sein Alter so fortgeschritten, so daß er mit dem siebzigsten Jahr sein größtes und bestes Werk, das Monument Friedrichs des Großen, vollendete.« Rietschels Charakterisierung scheint in einer Statuette eines anderen Rauch-Schülers, Gustav Bläfers, ins Anschauliche übersetzt zu sein. Das Gerade, Auf-

rechte, Geordnete und Gesammelte ist das eine, das in die Augen fällt, das beachtsame Tätigsein und Voranschreiten das andere. Der Kopf wächst aus den »Schalen« von Anzug und Mantel nach oben; die gewölbte Stirn wiederholt die kuppelartige Bildung der Schultern, zugleich spürt man jedoch auch, daß zu diesen »Schalen« ein Kern, etwas Inneres gehört.

Das vom eigenen Ich absehende Dienenkönnen im edelsten Sinne, das im Preußen Friedrichs des Großen zu einer königlichen Tugend geworden war, befähigte Rauch zu den Leistungen, in denen er in seinem Jahrhundert nicht übertroffen wurde: zum Denkmal. Der Auftrag, das Grabmonument der 1810 gestorbenen Königin Luise von Preußen für ihr Charlottenburger Mausoleum zu schaffen, war die erste große Bewährungsprobe, mit der der noch kaum Bekannte Berühmtheiten wie Thorwaldsen und Canova vorgezogen wurde. Sie forderte und erlaubte die Zusammenfassung nicht nur aller künstlerischen, sondern auch aller moralischen Kräfte. Die Verehrung der Verstorbenen war durch und durch aufrichtig. Für die Königin, mit der sich das Volk identifizierte, eine Grabstatue zu schaffen, war eine patriotische Aufgabe. So gelang Rauch ein nicht nur als Kunstwerk sondern auch als Anruf der Öffentlichkeit restlos überzeugendes Werk. Der König hatte ursprünglich nur das Abbild der Gattin als Gegenstand seiner persönlichen Gefühle gewünscht, Rauch vermochte es, das allgemein Vorbildliche der Königin im Ausgleich von Regelmäßigkeit und freier Natürlichkeit damit zu verbinden. Die Einfachheit und Klarheit der Formen bei Gesicht und Händen wird besonders deutlich durch den Gegensatz zu dem phantasievollen Faltenspiel des Gewandes, griechischer Chiton und Sterbehemd zugleich, das die Körperformen darunter erstaunlich deutlich macht. Die Lebenslust der Königin wird auch in ihrer Darstellung als Tote von Rauch nicht verheimlicht. Das Natürliche gibt dem Übernatürlichen Überzeugungskraft.

Nach dem siegreichen Ausgang der Befreiungskriege begann Rauch, die Tradition der Denkmäler friderizianischer Generale vom Wilhelmsplatz fortsetzend, die Reihe seiner Feldherrenstatuen, in denen der Sinn für Maß allen rauschhaften Überschwang des Triumphes meidet. Bedenkt man, wie Napoleon seine Siege durch die Kunst hat feiern lassen und wie spätere Zeiten militärische Erfolge — auch weit zurückliegende — verherrlichten (das Leipziger Völkerschlachtdenkmal), dann sticht die in Preußen zur Zeit Friedrich Wilhelms III. vorherrschende Gesinnung vorteilhaft davon ab. Nicht so sehr Macht und Gewalt, sondern geistig moralische Überlegenheit und Disziplin sollten in Rauchs Denkmälern als entscheidende Ursachen für den Sieg Preußens zum Ausdruck kommen. Rauch war der Künstler, dessen Wesen diese Auffassung genau entsprach. Die Denkmäler wendeten sich an den Einzelnen, nicht die Masse. Besonders das Denkmal Scharnhorsts, das 1822 mit dem Bülow als erstes der Feldherrenstatuen aufgestellt wurde, gab Rauch die Gelegenheit, in dem Reformers des preußischen Heeres Besonnenheit als dominierende Eigenschaft des Helden zu zeigen. Während Scharnhorst die Überlegung vor der Tat veranschaulicht, verkörpert Bülow die mutige Entschlossenheit bei der Ausführung. Ursprünglich flankierten die Statuen Schinkels Neue Wache. Die Inanspruchnahme des Baues für neue Zwecke führte zu einer verständnislosen Aufstellung der Scharnhorststatue an anderem Platz auf verstümmeltem Sockel ohne das Gegenstück.

Andere Generalstatuen folgten: Blücherdenkmäler für Berlin und Breslau, Gnei-

senaudenkmäler für Berlin und Sommerschenburg und ein Standbild Yorcks von Wartenburg für Berlin. Das Blücherdenkmal für Breslau — Erinnerung an den Aufbruch der Freiwilligen von 1813 in dieser Stadt — bezeichnet das Äußerste, was Rauch an Aktion bei den Feldherrenstandbildern möglich war. Der gezogene, nach unten weisende Säbel, die nach oben deutende Linke, das Voranschreiten des »Marschall Vorwärts« und das Flattern des Mantels nach hinten strahlen in den Raum aus. Dennoch bleibt die Gestalt schmal, labil, verletzbar und daher menschlich. Die nach oben zeigende Hand befiehlt nicht nur sondern verweist auch auf Gott. Der grandiose Schwung des Mantels ist mehr Ausdruck einer Willensanstrengung und einer inneren Bewegung als Hinweis auf Sturm, also auf äußere Dramatik.

Verpflichtete ihn bei den Denkmälern die Wiedergabe der Uniformen, die er durch großzügige Manteldrapierungen großenteils zu verhüllen wußte, zur Bindung an die Aktualität und ihre außerkünstlerischen Bedingungen, so hatte er bei den Statuen für die Nischen von Schinkels Eisengußmonument auf dem Kreuzberg die Freiheit, entscheidende Siege der Freiheitskriege als antikisch gewandete Genien mit Porträtzügen zu personifizieren und so auf Gesinnung und Gesittung als auf allgemeine und für alle Zeiten vorbildliche Kräfte des Menschen hinzuweisen.

Ist für diese Genien durch die Einfügung in einen architektonischen Zusammenhang eine Strenge bezeichnend, die an den Zwang des Militärischen denken läßt, so konnte sich bei den von Ludwig I. von Bayern für die Walhalla bestellten sechs Siegesgenien (1832—42) die Figur freier entfalten. Hier ging es darum, nicht nur militärischen Ruhm sondern alle Arten geistiger Höchstleistung zu feiern. Die Skala des Ausdrucks reicht von der gesammelten, ernst niederblickenden stehenden Gestalt bis zu der hinreißend bewegten kranzwerfenden Viktoria. Die Vielfalt von Rauchs künstlerischen Möglichkeiten wird bei diesen Viktorien, zu denen noch zwei für Charlottenburg geschaffene gehören, besonders deutlich.

Das 1851 enthüllte Denkmal Friedrichs des Großen ist die Krönung von Rauchs Lebenswerk und zugleich der Abschluß einer mehr als 60 Jahre dauernden künstlerischen Gedankenarbeit, an der die besten Berliner Architekten und Bildhauer — neben Rauch Schadow, Gilly und Schinkel — beteiligt waren. Hatte Gillys Tempelprojekt von 1797 (das den jungen Schinkel so tief beeindruckte, daß er sich zum Architektenberuf entschloß) den Charakter einer Kultstätte, so dient Rauchs letzte Planung nicht nur der Verherrlichung der überragenden Persönlichkeit, sondern zugleich auch der Ehrung all der bedeutenden Untertanen des Königs bis hin zu Lessing und Kant, ohne die das Preußen Friedrichs des Großen nicht weltweite Achtung erworben hätte. Der König ist nicht Halbgott, er führt — bezeichnend für Rauchs eigenes Wirken — das Menschenmögliche vor Augen. Außer den in Allegorien vertretenen Tugenden und Genien zeigt Rauch immerhin einige der realen Voraussetzungen einer historischen Leistung. Die Verbindung von antikischem Kostüm in den Allegorien und Kleidung des 18. Jahrhunderts, ja sogar Möbeln und Architektur in den erzählenden Reliefs weist den Weg von der beschränkten Wirklichkeit zu einem Dasein auf höherer Ebene und verlangt die Annahme der Geschichte als Vorbild für das Hier und Jetzt. Das Denkmal ist damit Instrument einer Ideologie, ein komplexes Lehrbuch, mit

dem sich Rauch an das Volk wendet. Vielleicht war es nicht nur die Verherrlichung eines Königs sondern die souveräne Entwicklung einer Lehre, die das Denkmal einer sich nicht sehr gelassen gebenden neuen Ideologie nach 1945 als Gefahr erscheinen ließ und zu seiner Verbannung in den Park von Sanssouci führte, wo der geschoßartige, auf die ehemals benachbarten Palais Unter den Linden bezogene Aufbau ebenso wie die zahlreiche Versammlung der Statuen am Sockel als absurd empfunden wird.

So hat Berlin auf ein Denkmal verzichten müssen, das zweifellos die bedeutendste Leistung des 19. Jahrhunderts auf diesem Gebiet darstellt. Immerhin konnte Rauchs künstlerische Autorität die Vernichtung des Werkes verhindern, das lange Jahre in demontiertem Zustand herumlag, bis es 1962 in Sanssouci wieder aufgestellt wurde.

Als man Rauchs Denkmal enthüllte, hatte Menzel schon mit der langen Reihe seiner Darstellungen aus dem Leben Friedrichs des Großen begonnen, die von einem moderneren Standpunkt aus die Geschichte betrachteten, das Menschliche hervorkehrten und dadurch lebendiger wirkten. Die Skepsis gegen die Veredelung der Realität um der Vorbildlichkeit willen, wie Rauch sie in seinen Werken vornahm, erhielt bei Menzel eine zündende Formulierung. Der überlegene Geist Friedrichs fand nicht mehr in einer durchschaubaren, abgeklärten Form ihr Äquivalent sondern in der genialen Handschrift. Der Bildhauer Rauch hat gleichsam die Staffette, die er von dem Architekten Gilly empfangen hat, an den Maler weitergegeben.

Rauch hat seine persönliche Lebendigkeit seinen Werken immer nur in verhaltener Weise mitgeteilt. Die »eigene Frische«, die Carus bei der *Jungfer Lorenzen* verspürt hat, weht uns, die wir an gröbere Reize gewöhnt sind, nicht mehr so kräftig an. Es gibt bei Rauch nicht, wie z. B. bei Schadow, den Charme der flüchtigen und zugleich treffsicheren Modellierung, wie er auch als Zeichner nicht hervorgetreten ist. Diese Zurückhaltung erschwert vor allem das Verständnis seiner zahlreichen Porträts, deren hohe Qualität in dem Einhalten einer schmalen Bahn zwischen animierendem Abbild und unglaublicher Verklärung besteht. Rauch konnte immer seinen Glauben an einen hohen Wert im Porträtierten zum Ausdruck bringen, ohne in Schmeichelei zu verfallen. Seine psychologischen Charakterisierungen sind zurückhaltend. Niemand hat sie treffender beschrieben als Paul Ortwin Rave in seinem Führer durch das Rauch-Museum von 1930.

Rauchs Können als Porträtist wurde am meisten wohl dort gefordert, wo er bedeutende Zeitgenossen darzustellen hatte, wo der geistige Wert eines Menschen nicht in einer durch Komposition gesteigerten Haltung oder durch Attribute und begleitende Szenen beschrieben werden konnte, sondern sich in der Physiognomie äußern mußte. Hier war die Oberfläche des Steins durchlässig zu machen für etwas von Innen Hervorstrahlendes. Die 1823 geschaffene Büste Alexander von Humboldts, mit dem Rauch befreundet war, ist ein Beispiel für diese Kunst, die eigentlich der Malerei und eher noch der modellierenden als der den Stein von außen bearbeitenden Skulptur gemäß ist. Der Ausschnitt der nackten Brust mit ihren sanften Wölbungen soll noch ganz als Stein und architekturverwandte Bildung — einerseits als Materie, andererseits als ideale Form — empfunden werden. Um so lebendiger wirkt der als Gegensatz dazu behandelte Kopf, einmal durch die leichte Drehung nach rechts und eine Bewegung der Augen noch

weiter in dieser Richtung, so daß zwei Momente festgehalten sind, sodann aber auch durch die kräftige Modellierung, die alle Wülste und Ausbuchtungen des Gesichtes, z. B. an Kinn, Nasenspitze und Augenbrauen, auskostet. Der etwas sarkastische Mund ist in Beziehung gesetzt zu dem skeptischen Blick des Forschers, wie als unterdrücke er ein witziges Wort, um desto genauer beobachten zu können. In den Locken äußert sich das Temperament ungezügelter. Man kann nachvollziehen, wie das Künstlerische in dem großen Wissenschaftler und das Sachinteresse des Bildhauers sich hier begegnet sind.

Rauch war in seiner Weise das, was man heute einen »engagierten« Künstler nennt, einen, der mit seinem Schaffen auf übergreifende Lebenszusammenhänge einwirken will. Sein Tun stand jedoch — was zur Zeit selten bei bedeutenden Geistern begegnet — im Einklang mit den vorherrschenden politischen Kräften und wirkte aufbauend. So waren Rauch und seine Schüler die letzten, denen — in Preußen wenigstens — auf dem Gebiet der Bildhauerkunst eine durch Angemessenheit überzeugende Repräsentation des Staates durch die Kunst gelang. Stetigkeit, Fleiß und das Gefühl einer Verantwortung auch für außerhalb seines persönlichen Künstlertum Liegendes kennzeichneten Rauchs Schaffensweise. Sein Werk setzte Normen, und er stellte als Künstler etwas Normales dar, freilich auf hohem Niveau. Damit ging ihm jedoch etwas ab, was schon seit dem Sturm und Drang den Künstler auszeichnete und heute erst recht zu seinem Glanz gehört: der Mut zu einzelgängerischer Opposition, sei es als verweigernder Rückzug in eine selbstgeschaffene Welt, sei es als trotziges Auftreten mit einem Gegenentwurf zu bestehenden Ordnungen. Das Revolutionäre gehört wesentlich zur modernen Vorstellung vom Künstler. Schadows Genie besteht für die Gegenwart in dem kühnen Hervortreten einer kräftigen, manchmal kämpferischen Natur, Schinkels Größe sieht man nicht zuletzt darin, daß er über das Mögliche hinaus träumte.

Rauch hat nur das Mögliche verwirklicht, und diese herkulische Leistung wird relativ gering veranschlagt, weil kein tragischer Rest bleibt. Es wäre eine müßige Aufgabe der Kunstgeschichte, Größe und Leistung der verschiedenen Künstler gegeneinander abzuwägen, um den Lorbeer, den die Gegenwart bereithält, danach gerecht zu verteilen. Die Nachwelt hat einen Appetit bald auf dieses bald auf jenes, sie läßt manchmal Gutes unbeachtet, weil sie gerade eine andere geistige Nahrung — oder ein Rauschgift — benötigt. Die Kunstgeschichte aber sollte das zur Zeit nicht Gefragte immer bereithalten, seine ungetrübte Erkenntnis ermöglichen und seine Zerstörung verhindern, denn nur so oft wird Zustimmung zum einen durch Vernichtung des anderen unterstrichen.

ANMERKUNGEN

¹ Theodor Fontane, *Sämtliche Werke. Wanderungen durch die Mark Brandenburg II*. München 1967, S. 778.

² Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. Hg. von Elmar Jansen. Weimar 1966, I, S. 534.

³ Gustav Parthey, *Das Haus in der Brüderstraße*. Hg. von Gabriele Koebel. Berlin 1957, S. 302, 303.

⁴ *Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen*. Hg. von Anna von Sydow. IV, Berlin 1910, S. 463.

⁵ Ernst Rietschel, *Erinnerungen aus meinem Leben*. Dresden 1954, S. 108—109.