ORDEN POUR LE MÉRITE

FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

SIEBENUNDDREISSIGSTER BAND

2008 – 2009

WALLSTEIN VERLAG

DRITTER TEIL

PROJEKTE DES ORDENS*

* Die Beiträge zu dem Öffentlichen Symposium des Ordens im Gedenken an die Ordensmitglieder Alexander von Humboldt und Charles Darwin erscheinen in dem Band »Zwei Revolutionäre: Alexander von Humboldt und Charles Darwin«, Göttingen 2010.

Für die Beiträge von Herbert Giersch: *Der Sachverständigenrat zur Begutachtung der gesamtwirtschaftlichen Entwicklung*, von Rolf Zinkernagel: *Der Europäische Forschungsrat*, von Ernst-Joachim Mestmäcker: *Einzelberatung der Europäischen Kommission*, von Horst Albach: *Die Regierungskommission »Bundesbahn«* liegen keine ausgearbeiteten Beiträge vor.

I. BESTÄNDIGKEIT UND VERGÄNGLICHKEIT VON RUHM

2. MALER UND ARCHITEKTEN

HUBERTUS VON PILGRIM

ERNST RIETSCHEL – 150 JAHRE

Vor 150 Jahren, am 15. Mai 1858, schrieb unser allererster Ordenskanzler Alexander von Humboldt aus Berlin nach Dresden an Ernst Rietschel:

> Ich habe die unaussprechliche Freude, die mir freilich keinen Augenblick zweifelhaft sein konnte, daß Ihr großer Name in die Liste der dreißig Ordensritter für Wissenschaft und Kunst wird eingeschrieben werden.
> Wir haben vor einer Stunde die Wahlzettel eröffnet. Gewöhnlich wird man in dem einigen Deutschland mit kaum 9 Stimmen Mehrheit auf dreißig gewählt.
> Sie haben Einstimmigkeit – siebenundzwanzig – gehabt. Da drei Mitglieder wegen Abwesenheit nicht gestimmt haben.
>
> Ich erneuere Ihnen, teurer Kollege, den Ausdruck meiner freundschaftlichsten Verehrung. Auch dem edlen kranken König Friedrich Wilhelm IV, bei dem Ihr Name hochsteht, wird solche bewundernde Anerkennung eines schönen Verdienstes Freude erregen. Er wird durch mich das Resultat der Wahl erfahren.

Dem Ururenkel von Ernst Rietschel verdanke ich den Einblick sowohl in diesen Brief wie in das Notat im Tagebuch des Empfängers, der am 19. Mai 1858[1] vermerkt:

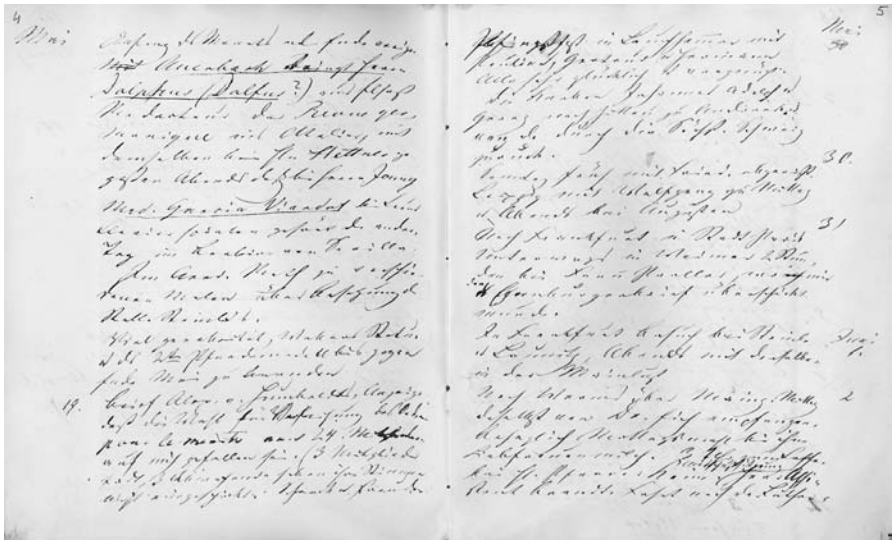
> Brief Alexander von Humboldt's Anzeige, daß die Wahl für Verleihung des Ordens pour le mérite von 27 Mitgliedern auf mich gefallen sei. (3 Mitglieder haben ihre Stimmen nicht eingeschickt.) Schmuck und Freude zum Fest … Alle sehr glücklich und vergnügt ….

So erhellend die Überlieferung dieser Mitteilung und der Reaktion darauf sind – auch noch weitere persönliche Einlassungen sind mir zugänglich gemacht worden –, so verwirrend mag sie diesem oder jenem unseres Kreises erscheinen, dem im Augenblick nicht ganz präsent ist, wer denn mit diesem Rietschel gemeint sei. Auch die Aufklärung, daß es sich um einen Bildhauer handele, wird nicht jedem gleich auf die Sprünge helfen. »Ihr großer Name« schreibt der weltberühmte Gründungskanzler unseres Ordens – und dann bleibt doch so manche Ratlosigkeit!

Gemach, gemach, Sie alle, das kann ich gelassen unterstellen, kennen den Bildhauer Rietschel, oder um es präziser zu sagen, wenn Ihnen der Name im ersten Augenblick nicht geläufig sein sollte, so haben Sie doch von ihm zumindest ein Werk, gar sein Chef d'œuvre einmal gesehen! Ich wäre bekümmert, würde man mir in diesem Zusammenhang einen Anflug hochmütigen Spezialistenbewußtseins unterstellen. Auch wäre es völlig irrig anzunehmen, es könne sich die vorjährige Situation wiederholen, als ich die Ehre hatte, den Reigen der Erinnerungsrückblicke zu eröffnen, daß ich, auf Insistieren unseres Ordenskanzlers hin, die vergessene Zunft zur jetzigen Situation – erst selbst über den »Jubilar« kundig machen mußte.

Was ist der Ruhm, der bildhaft so mit einem Lorbeerkranz bekräftigt wird?

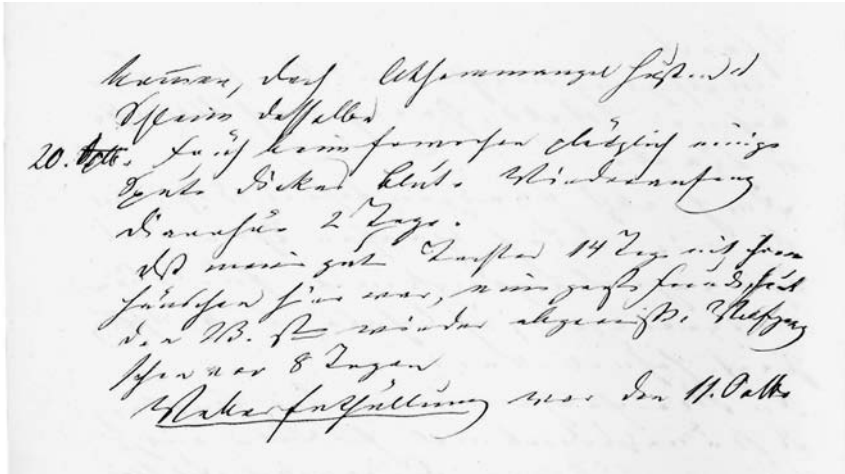
Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? – Nein.
Wir wollen weniger erhoben,
Und fleißiger gelesen sein.



Rietschels Tagebucheintrag vom 19. Mai 1858,
aus dem das Zitat auf Seite 188 entnommen ist

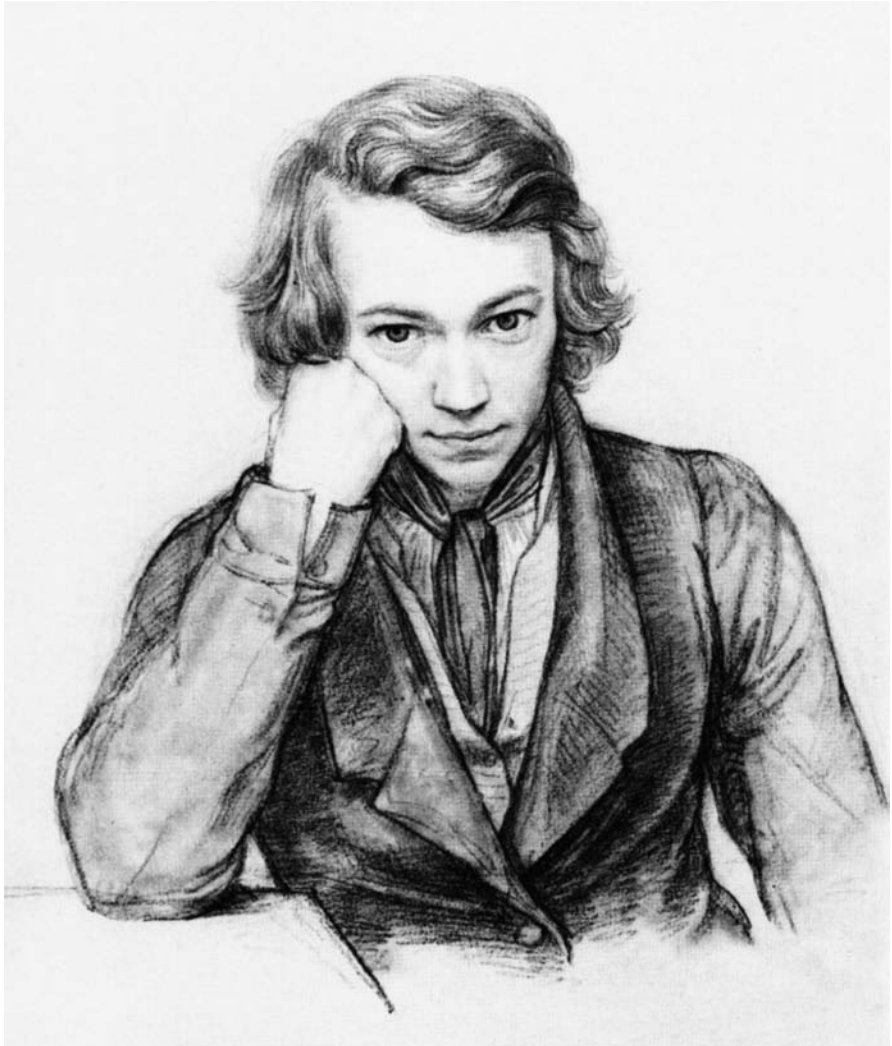
Diesen wohlbekannten Vorspruch Lessings (von dem gleich noch weiter die Rede sein wird) kann man bei den Bildhauern des 19. Jahrhunderts zum Gegenbild umdrehen. Da die Bildhauerei im vorvergangenen Jahrhundert in ihrer Hauptbedeutung eine öffentliche Kunst war, nämlich in erster Linie eine Denkmalskunst, hatte sie und hat zum guten Teil noch heute eine große Wirkungsbreite. Aber den Bildwerken vor jedermanns Augen haften die Autorennamen paradoxerweise weit weniger an als den Kunstwerken, die Museumsangelegenheit sind oder in privater Sammlerverborgenheit blühen. Dafür aber werden die auf Plätzen und an Straßen aufgestellten Plastiken – nach Lessings Postulat – »fleißiger gelesen«. Ich werde auf die große, gewissermaßen geschichtsfeste Verbindlichkeit der Auswahl der deutschen Bildhauer des 19. Jhs. im Orden noch eingehen.

Am 15. Dezember 1804 wird Ernst Rietschel in Pulsnitz geboren, das 28 km nordöstlich von Dresden liegt. Er ist damit eine Generation jünger als Schadow (* 1764), Thorwaldsen (* 1768) und Rauch (* 1777), er ist Altersgenosse von Schwanthaler (* 1802) und Drake (* 1805) und, grob gerechnet, eine Generation älter als Johannes



Letzter Eintrag am 20. Februar 1861, am Vortag seines Todes:
»… täglich einige sputa dickes Blut«

Schilling (* 1828), Reinhold Begas (* 1831), Adolf von Hildebrand (* 1847) – womit, unvollständig aufgezählt, ein beachtlicher Teil der großen Bildhauergarde des 19. Jahrhunderts genannt sei. Allesamt haben sie dem Orden angehört und waren ihrerseits teilweise auch durch Lehrer-Schüler-Verhältnisse miteinander verkettet.
Meine oben genannten Glossen zu dem Unbekanntsein der Bildhauernamen (jenseits der engeren Fachwelt natürlich) sind jedoch unzutreffend, was ihren Geburtsort und den ihres hauptsächlichen Wirkens anbetrifft. Ernst Rietschel ist ein Denkmal (von seinem Schüler Schilling) gewidmet, das in Dresden just an der Stelle steht, wo einst ein von Rietschel benutzter Atelierpavillon stand, und das ist genau der Fokus des berühmten Stadtpanoramas am Elbufer, in der Mitte der Brühlschen Terrasse. In Dresden (vom anhänglichen Pulsnitz ganz zu schweigen) ist Rietschel also keineswegs ein Unbekannter, sowenig man Schadows Namen den meisten durchschnittlich gebildeten Berlinern vorbuchstabieren muß oder wie Schwanthaler einer breiten Schicht der Münchner Bevölkerung durchaus geläufig ist. Ein Fehlschluß allerdings wäre es, deshalb auf eine Provinzialität zu schließen. Ich komme auf diesen Punkt zurück.



Ernst Rietschel, Selbstbildnis mit 23 Jahren, 1827

Zunächst einmal ist, was jeder biographischen Betrachtung gebührt, das persönliche Umfeld zu beleuchten. Dazu verhilft niemand besser als der Künstler selbst. »Erinnerungen aus meinem Leben« heißt die Niederschrift seines Lebenslaufes, allerdings nur der Jugend und ersten künstlerischen Entwicklungszeit.[2] Diese erst spät von den Nachfahren edierten Aufzeichnungen atmen eine außerordentliche Frische, sie vermitteln durch eine gewinnende Offenheit den Eindruck einer großen Ehrlichkeit. In der Mischung von Anschaulichkeit und Authentizität wünschte man diesen aufschlußreichen Aufzeichnungen eine kompetent kommentierte Neuauflage. Nach meinem Dafürhalten stehen sie »einschlägigen Zeugnissen« wie einerseits etwa den Lebenserinnerungen von Wilhelm von Kügelgen[3] oder Ludwig Richter[4] nicht nach, wenn man einmal von einem quantitativen Vergleich absieht, ja ich scheue mich nicht, obwohl eine spezifisch literarische Ambition nicht vorliegt, einen nicht unvorteilhaften Vergleich mit Kellers »Der grüne Heinrich« zu assoziieren (um im Zeitalter und im deutschen Sprachraum zu bleiben).

Hier ist nicht der Raum, der Verlockung nachzugeben, auf diesen Lebensbericht über einige Stichworte hinaus einzugehen. Bedrükkende Armut war das Hauptelement dieser Jugend – der Vater war Handschuhmacher, der erst ein kärgliches Auskommen fand, als er eine bescheidene Küsterstelle zugesprochen bekam. Man bedenke, daß Kriegszeit zudem diese Jugend überschattete. Die Mutter war Lehrertochter, sanft und wie ihr Mann von großer christlicher Frömmigkeit. Der zweifellos vorhandene Bildungshunger konnte einfach aufgrund bitterer Armut nicht gestillt werden. So müssen auch für den jungen Ernst Rietschel die bildnerischen Anregungen anfangs äußerst begrenzt gewesen sein. Völlig irrig wäre die Annahme, daß das kunstsinnige Dresden schon auf die früheste Jugendzeit des Heranwachsenden einen Einfluß gehabt haben könnte – ein solcher wirkte sich erst später aus, als dann doch die von der äußersten Armut gesetzten Barrieren überschritten wurden und zu Fuß der Weg ins Elbflorenz, wie es später hieß, eingeschlagen wurde. So karg die heimischen Anregungen waren, Ernst Rietschel zeichnete von klein auf mit wachsendem Geschick und sich ausbreitendem Echo. Ver-

Ernst Rietschel, Selbstbildnis, 1831

Friedrich Ehregott Rietschel, Vater Ernst Rietschels, 1826

kürzt ausgedrückt bin ich versucht zu sagen, daß Rietschel nicht zeichnen gelernt hat, sondern als Zeichner auf die Welt gekommen ist. Eine solche Hyperbel ist natürlich für die weitere Ausbildung, als die Spezifizierung zum Bildhauer anstand, eine unangemessene Charakterisierung. Gleichviel, ob man sich der steinhauenden oder der aus Ton aufbauenden Berufsvariante verschreibt: Es bleibt ein Weg von Mühen, der vor Rückschlägen um so weniger gefeit war, als offenbar das Dresden um 1825 noch keineswegs das versierte Bild-

Caroline Rietschel, Mutter Ernst Rietschels, 1826

hauerzentrum war, das es später, nicht zuletzt durch Rietschel selbst, werden sollte.
Doch Akademiepreise, Freistellen und Stipendien begleiteten schon den Anfang seines Lebensweges, der auch von treuen Freundschaften und ihn außerordentlich fördernden Begegnungen mit bedeutenden Zeitgenossen gekennzeichnet war.
1826 trat Rietschel in das Atelier von Christian Daniel Rauch in Berlin ein und gelangte mit gerade zweiundzwanzig Jahren damit an

einen entscheidenden Wendepunkt seines Lebens. Denn Rauch, nicht zufällig zunächst vor allem von der sicheren Zeichenbegabung Rietschels beeindruckt, war fortan der bestimmende Lehrer und schließlich Förderer und dann Freund. Dieses produktive Verhältnis wirft ein helles Licht auf beider Begabung, wobei in diesem Fall zwischen der menschlichen und künstlerischen kein Unterschied zu machen ist. Beide Hauptwerke Rietschels, auf deren Hervorhebung ich mich hier vor allem beschränken will, belegen dieses. Ohne Rauchs Empfehlung und seine nachdrücklichen Hinweise hätte Rietschel vielleicht nie den Auftrag für das Lessingdenkmal in Braunschweig erhalten, ebenso gab Rauchs Verzicht, für Weimar tätig zu werden, dem Verweis auf den jüngeren Kollegen einen entscheidenden Nachdruck für die Beauftragung Rietschels mit dem Goethe-/Schiller-Denkmal. Gewiß war Rauch mit Aufträgen überhäuft, aber dem Jüngeren, der in entscheidenden Punkten andere Auffassungen als sein Lehrer vertrat, das Feld bedeutsamer Gestaltungsmöglichkeiten neidlos zu überlassen, zeugt von menschlicher Größe. Aufschlußreich ist Rietschels Charakterisierung der Persönlichkeit von Rauch. Da es sehr dahinsteht, ob wir dieses anderen Mitgliedes unseres Ordens rückblickend gedenken werden, sei hier ein Auszug zitiert:

> 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 zu wenig. Jeder sollte streben, zu erreichen, soweit ihm die Flügel gewachsen wären, aber das ganz, und nicht darüber hinaus mit leerem Ehrgeiz quälen. Rauch war unerbittlich gegen sich selbst und konnte, wenn ihm in seiner Arbeit etwas mißfiel, monatelange Mühe verrichten, unermüdlich von neuem beginnen. Er strebte wie ein Jüngling und bemühte sich, als sei sein Leben bisher ohne Resultat geblieben. Er war bescheiden im tiefsten Sinne des Wortes, und manche Äußerung von ihm hat mich in dieser Beziehung wahr-

haft gerührt und hätte Tausende beschäftigen müssen. Ebenso war er auch neidlos; er konnte sich an allem wahrhaft erfreuen, wo etwas Gutes und Schönes erreicht war, auch wenn er vielleicht selbst fühlte, daß dieses ebenso zu erreichen seinem ihm eigentümlichen Talente versagt bleiben mußte: mochte es nun auf einen Meister wie Thorwaldsen sich beziehen oder auf einen jungen obskuren Künstler, sein Mund floß dann von Freude und Lob über, und er wünschte und suchte jeden, wo er konnte, an dieser Freude und Anerkennung mit zu beteiligen.
So ist er immer jugendlich geblieben, weil er jede Arbeit, als hätte er noch nichts erreicht, mit einem immer frischen Anlauf und Eifer begann, und ist bis ins Alter so fortgeschritten, so daß er mit dem siebzigsten Jahre sein größtes und bestes Werk, das Monument Friedrich des Großen, vollendete.[5]

Daß Rauch zwei so wichtige Aufgaben, das Lessingdenkmal in Braunschweig und dann das Goethe-/Schiller-Denkmal in Weimar seinem Schüler abtrat, muß man also auch im Lichte dieses Charakterbildes sehen. Auch fällt mir in diesem Zusammenhang das Diktum des seinerzeit so berühmten Thorwaldsen ein, der Rietschel vor Rauch das größere Genie zuerkannte.

Das Lessingdenkmal in Braunschweig ist keineswegs die erste öffentliche Arbeit Rietschels, aber doch die erste große von eigenem Rang. Ich gehe um so lieber auf sie hier ein, als ich in einer Phase meines Lebens, auf dem unmittelbaren Wege zur Braunschweiger Kunsthochschule[6], tagtäglich das Denkmal passierte und gleichermaßen Lessing wie Rietschel meine Reverenz erweisen konnte. Das mag man als eine Koinzidenz sehen. Gewichtiger ist eine andere Koinzidenz, als nämlich Rietschel in dem berühmten Dichter, dem »Klassiker des dichterischen Verstandes, dem Erzvater alles klugen und wachen Dichtertums« (Thomas Mann), den unmittelbaren Landsmann sah, insofern nämlich, als Lessing in Kamenz geboren war. Und da dieser ebenfalls nicht große Ort im Sächsischen von Pulsnitz fußläufig zu erreichen war, mochte die Zeitdistanz von

Lessingdenkmal in Braunschweig

75 Jahren, die Lessing eher geboren war, schwinden. Doch täusche man sich nicht über die Bewertung solcher Gefühlsmomente. »Der Hamburger Dramaturg« – um wie schon weiter oben Thomas Mann[7] zu zitieren –

> machte sich lustig über den Provinzialismus gewisser Sittenkomödien, deren Verfasser die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten möchte, während doch niemand daran liege zu erfahren, wievielmal im Jahre man da und dort grünen Kohl esse. So stellte er gegen den heimatlichen Gemütswinkel die geistige Idee des gemeinschaftlichen Vaterlandes, das Nationale gegen oder doch über das Provinziale«.

Rietschel wird im Grunde seines Herzens nicht anders empfunden haben – man sehe sich nur das Portrait an, sei es auf dem Denkmal

Abb. links: Entwurf zur Lessing-Statue, 1848;
Abb. rechts: Lessingbüste, 1848

in Braunschweig oder noch präsenter in der Büstenversion, wie ich sie 2004 in der Centenarausstellung in Dresden photographiert habe.

In dieser Dresdner Ausstellung waren auch sowohl zu dem Braunschweiger wie dem Weimarer Denkmal einige Bozzetti zu sehen. Sie waren nicht nur ingeniös modelliert, sondern waren für mich auch in einem bestimmten Punkte erhellend. Sooft ich früher an dem Braunschweiger Standbild vorbeikam, irritierte mich zunächst doch, bei aller großen Geneigtheit ebenso für den Bildhauer wie für den Dargestellten, die knopfgenaue Darstellung seines Habits. Erst später ist mir völlig bewußt geworden, daß in diesem Realismus eine entscheidende Tat Rietschels zu sehen ist, mit der er sich gegen die damals übliche antikisierende Gewandung stellte, gegen die »Decorationslappen«, wie Rietschel sich ausdrückte und ebenso seine Abneigung gegen den »Ateliermantel« kundtat.

> Ich will ihn ohne Mantel machen, es fiel mir ein, daß er nie im Leben etwas zu bemänteln suchte und daß mir hier der Mantel recht wie eine Lüge vorgekommen wäre.[8]

Weiter heißt es:

> Lessing ist ein Mann, der nicht durch äußere Haltung und Attribut bezeichnet werden kann, was ihn characterisiert ist eben undarstellbar, Geistreichtum und Schärfe, Urtheil, Wahrheitsgefühl etc.

Wenn es Rietschel hier um solche Realitätsnähe ging, so wird ein gewichtiger Punkt der Denkmalauseinandersetzung nicht nur seiner, vielleicht auch unserer Zeit berührt. Thomas Nipperdey hat 1968 in seinem bedeutenden Essay »Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert« festgestellt:

> In der Renaissance und im Barock ist der Typus des Fürsten- und Ruhmesdenkmals ausgebildet worden. Ein solches Denkmal repräsentiert zunächst nichts als sich selbst, den Ruhm und die Macht des Dargestellten, dessen Andenken es verewigen soll; zwischen dessen Sein als individueller Person und dessen Sein als Fürst kann nicht unterschieden werden. Im späten 18. Jahrhundert setzt im Zuge der Aufklärung dann ein Vorgang ein, den man als »Moralisierung« und »Patriotisierung« der Denkmalsidee charakterisieren kann.

Im Zusammenhang der Auseinandersetzung mit dem Denkmal für Friedrich den Großen, der »nationalen« Funktion des Denkmals, kommt es zum sogenannten »Kostümstreit«. Nipperdey führt hier aus:

> Es war nicht mehr selbstverständlich, sondern eine Frage geworden, in welchem »Kostüm« Friedrich darzustellen sei, ein Vorgang, auf dessen außerordentliche kunst- und geistesgeschichtliche Bedeutung ich hier nur gerade hinweisen kann. Die Alternative war, ob das antike oder das zeitgenössische Kostüm angemessen sei oder, drittens im »teutschen« Kostüm.

Diese Frage spielt natürlich auch eine Rolle bei der Beurteilung des berühmtesten Werks von Rietschel, dem Klassikerdenkmal in Weimar. Rietschel hat sorgfältig überlegt, wie er Goethe in seiner mehr höfischen Tracht und Schiller dagegen in seinem lockeren Habit mit nachlässig geknöpfter Weste darstellte. Diese Kostümfrage muß man aus der Zeit sehen und sich vor einem anachronistischen Urteil hüten. Aber in der so wundervoll scheinbar selbstverständlich gestellten Gruppe spielt doch ein Attribut eine geistreich inszenierte Rolle: der Lorbeerkranz. Als solcher ist die Erfindung uralt. Als zum Beispiel Signorelli Dante auf einem Fresko im Dom von Orvieto gewissermaßen »zitierte«, stellte er den poeta laureatus mit belorbeerter Schläfe dar und befand sich in der Renaissance seinerseits schon in einer weit zurückreichenden Tradition. Wie aber Rietschel diesen antiken Topos verlebendigt und individualisiert, ist ein Geniestreich! Ich bin geneigt frivol zu sagen, dieses Doppeldenkmal ist hervorragend, *obwohl* es zu einer Schulbuchgröße mutiert und zu einem Fremdenverkehrswerbespot verkommen ist. Aber wie man eben gewissen, allzuviel gespielten Stücken von Mozart etwa oder Beethoven nie ihren genialen Ursprung wird absprechen können, so muß man mit lächelnder Duldsamkeit hinnehmen, daß Touristengruppen in Weimar in dumpfer Zielstrebigkeit vor dem Denkmal für ein Reisephoto posieren oder lärmende Schulklassen es wohl weitgehend verständnisfrei umkreisen.

Dem Wissenden aber wird diese wohlkalkulierte, feine Geste nicht entgehen: Das Halten, Zugreifen, Übergeben des Kranzes wird so manche Assoziation wecken über das beiderseitige Verhältnis der beiden Genies zueinander: der spontane und der reflektierende Künstler. Damit beziehe ich mich auf Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* und assoziiere damit die so unterschiedliche Wesensart der beiden Klassiker. Rietschel gelang mit der Darstellung dieser Geste eine wunderbare Veranschaulichung gegensätzlicher – und doch auch einander zugetaner – Charaktere, die über die Beschreibung der Altersdifferenz weit hinausweist.

Die ausdrucksvolle Portraitierung hat große Verbindlichkeit, eine solche post mortem des Dargestellten erbrachte Leistung weiß ich

Ansichten des Goethe-Schiller-Denkmals
vor dem Nationaltheater in Weimar

wohl zu loben. Aber zumindest Goethe hat Rietschel noch aus eigener Anschauung gekannt: Zwei Begegnungen hat Rietschel zwar kurz, aber sehr anschaulich in seinen Erinnerungen geschildert. Ansonsten ist der Bildhauer auf Bildniskenntnis von Kollegen angewiesen gewesen, die er, kompilierend mit kritischer Einbeziehung von Toten- resp. Lebendmaske klug zu verbinden wußte. Die in Dresden bewahrten, 2004 dort ausgestellten einzelnen Portraitstudien zu den beiden Klassikern belegen das, wie denn auch erwähnt werden muß,

Ansichten des Goethe-Schiller-Denkmals
vor dem Nationaltheater in Weimar

daß Rietschel auch in Dresden Goethe und Schiller denkmalhaft dargestellt hat, allerdings gesondert.
Aus Zeitökonomie muß ich mir hier einen Exkurs über die Sogwirkung, die die beiden Klassiker auf die Bildhauer ihrer Zeit ausgeübt haben, verkneifen, so aufschlußreich der Vergleich ist zwischen Portraitstudien derer, die auch aus Berlin, Paris oder Stockholm nach Weimar oder Jena kamen.

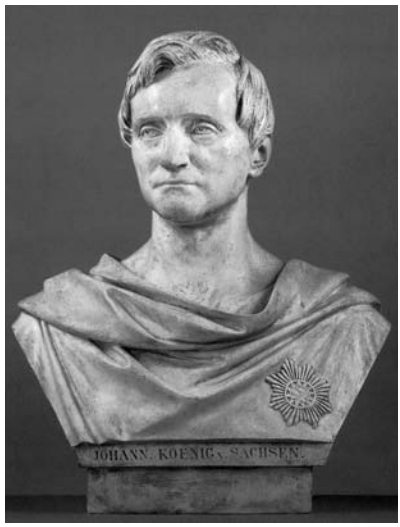
Entwurf zum Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, 1852/53

Kopf Goethes und Schillers
für das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, 1856

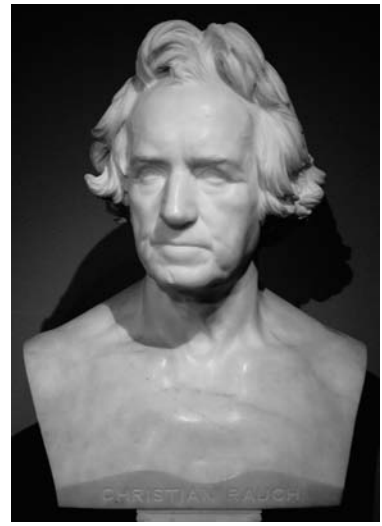
Unteransichten des Goethe-Schiller-Denkmals in Weimar

Clara und Robert Schumann, 1846

Nicht ganz übergehen aber möchte ich hier in der notwendigerweise streckenweise summarischen Betrachtung den Hinweis auf einige der Portraitbüsten – oder ganzfigurigen Denkmälern, die wir der Hand Rietschels verdanken. Sie geben uns überdies lebendige Auskunft über den prägenden Einfluß bedeutender Mitbürger auf das empfängliche Gemüt des jungen Bildhauers. Carl Gustav Carus – der berühmte Arzt, der auch schöne kleine Landschaften malte (fast immer mit Mond) im stilistischen Anklang an seinen Freund Caspar David Friedrich, der mit vielen anderen Zeitgenossen wie Goethe korrespondierte. Carus wurde schließlich Rietschels Schwiegervater, 1837 datiert die Büste. Franz Liszt war mit Rietschel befreundet, der ihn 1854 in einem Rundrelief verewigte. Das Relief mit Doppelportrait Robert Schumann/Clara Wieck modellierte Rietschel 1846 nach sechs Portraitsitzungen in Dresden.[9] 1840 entstand die Büste der Sängerin Wilhelmine Schroeder-Devrient. Familienmitglieder hat Rietschel ebenso portraitiert wie manche Mitglieder des sächsischen Königshauses. Doch die bürgerliche Klientel überwog. Eine



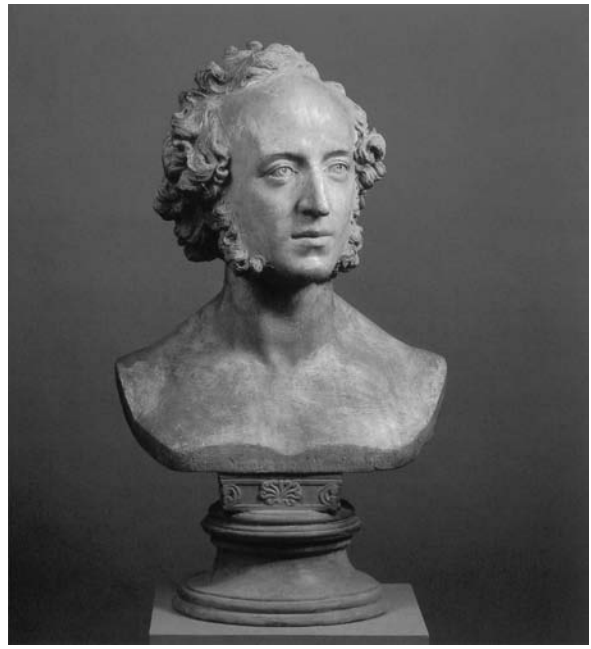
Johann König von Sachsen✠,
1855



Christian Daniel Rauch✠,
1857

C. M. v. Weber,
Bozzetto für ein Denkmal
in Dresden

Ludwig Wilhelm Wichmann,
unvollendete Büste, 1860/61



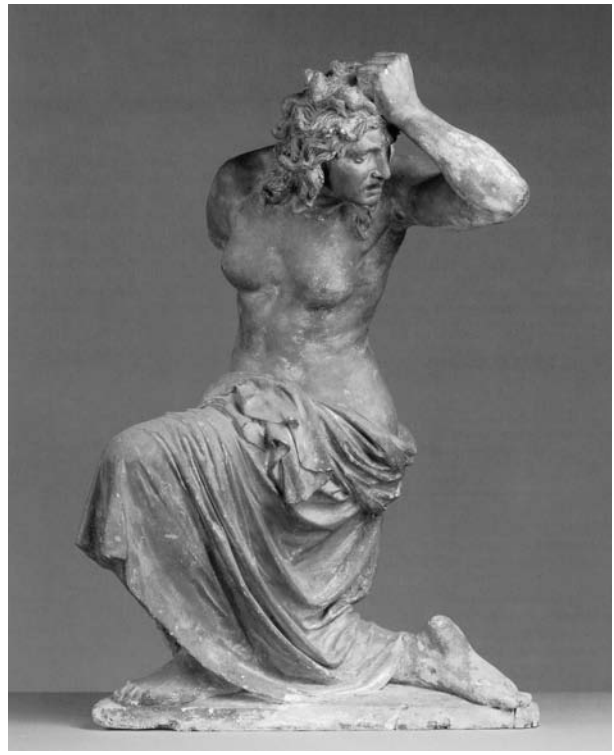
Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1848

besondere Erwähnung verdient die Büste von Johann von Sachsen. War er nicht nur als König ein tätiger Förderer Rietschels, so zeichnete er sich, unter dem nom de guerre Philalethes, darüber hinaus als ein berühmter Danteübersetzer aus, als der er 1869 in den Orden Pour le mérite aufgenommen wurde. Schließlich nenne ich als besonderes Meisterstück die 1857 entstandene Portraitbüste von Christian Daniel Rauch. Zartheit und Entschlossenheit spiegeln sich in diesen Zügen, Genauigkeit ist mit großzügiger Auffassung gepaart, die Strenge der Form widerspricht nicht einer wundervollen Verlebendigung, die sich vor allem in der Haarbehandlung ausdrückt. Daß man Genie mit der Fähigkeit beschreiben kann, Widersprechendes miteinander zu versöhnen, das kann uns dieses Bildwerk einmal mehr lehren, das die zeitgebundene Marmorglätte und die von Generationen geübte konventionelle Aufsockelung vergessen macht.

Die Betrachtung der zahlreichen Reliefarbeiten kann dem heutigen Betrachter den Eindruck von verblassender Zeitgebundenheit ver-

Detailansicht, »Die Renaissance«, 1839

mitteln, was auch durch ein sehr narratives Element betont wird. Das häufige Einpassen der Figurenkompositionen in das aus der Antike tradierte Dreiecksmuster eines Giebelfeldes verstärkt die Stimmung eines dem 19. Jahrhundert stark verhafteten Traditionalismus. Aber dieser Eindruck hat sich für mich gewandelt. Viele der zugehörigen Bauten, mehrere davon von dem gleichaltrigen Freund Semper errichtet, sind zerstört oder stark beschädigt. Manche von den erhaltenen Giebelkompositionen wurden in der Dresdner Ausstellung fragmentarisch gezeigt oder zumindest im Katalog abgebildet. Von der rückwärtigen Giebelwand befreit, atmen sie in meinen Augen oft eine viel frischere Bewegung, entfalten klarer als in ihrer eigentlich zugedachten Wandgebundenheit eine Lebhaftigkeit des Konturs, sind, wie ich es liebe, »auf Umriß gestellt« und lösen sich aus dem historischen Kontext. Das ist, zugegeben, eine anachronistische Betrachtungsweise, aber – wie ich meine – zum Vorteil des historischen Künstlers. Dem Dilemma des Historikers entrinnt man



Die Tragödie, 1839

auch hier nicht, nämlich auf der einen Seite angemessen zu urteilen aus dem Versuch, zu den Zeitbedingungen zurückzutasten. Dem steht die vitale Haltung gegenüber, aus der eigenen, heutigen Sicht zu urteilen, was gewiß dem Ethos des strengen Historikers zuwiderläuft, aber die Lebenswirklichkeit der Kunst widerspiegelt. Paradoxerweise ist dieser innere Widerspruch bei der insgesamt gesehen traditionsbewußten Kunst des 19. Jahrhunderts besonders evident. Die Romantik fühlte sich bekanntermaßen dem Mittelalter verpflichtet, die Klassik der Antike, die Renaissance wird beschworen oder – der 1831 geborene, 1883 in den Orden aufgenommene Reinhold Begas wird nach üblicher Lesart als »neobarock« klassifiziert. Lauter historische Impulse oder – zumeist produktive – Mißver-

Ausschnitt aus der Figurengruppe der jungen Familie
(Giebelfeld »Die Musik«, 1839)

ständnisse! Was aber zumindest den zehn deutschen Bildhauern, die in den ersten fünfzig Jahren seit Gründung des Ordens 1842 aufgenommen wurden, gemeinsam ist und sie bis heute so sehenswert macht, ist ein unübersehbarer Schuß Realismus, von der Kunst des alle überstrahlenden Johann Gottfried Schadow bis zu jenem Sproß der Künstlerfamilie Begas. So warne ich ein wenig vor diesen Etiketten und scheue als selbst produzierender Chronist nicht den möglichen Vorwurf eines gewissen Anachronismus.
Wie wird Rietschel selbst das gesehen haben? Er war ein gefragter Lehrer und wurde schon mit 28 Jahren als Professor für Bildhauerei und Vorstand eines Ateliers für Bildhauerkunst an die königlich sächsische Kunstakademie in Dresden berufen. Ehrenvolle Rufe

nach Wien, Berlin und nach München lehnte er – zu der besonderen Enttäuschung der Bayern – ab (Schwanthaler, Ordensaufnahme 1842, wurde dann an seiner Statt an die Münchner Akademie berufen). In seiner Biographie charakterisiert Rietschel die Lehrmethode seines Lehrers Rauch mit folgenden Worten:

> Er sprach nicht viel, korrigierte nicht mit Gründen und Beweisen, sondern er schnitt, änderte, setzte an und ordnete alles mit einigen meisterhaften Strichen, daß es auch ohne Beweise klar wurde; und ich habe stets gefunden, daß diese praktische, tatsächliche Korrektur stets die instruktivste bleibt. Allein beim Entwerfen einer Idee geht es nicht ab ohne Beweise und Gründe, für oder gegen, um das Rechte oder Falsche zu zeigen; und auch das größte Talent braucht darin Übung und wird durch guten Rat gefördert.[10]

Es spricht alles dafür, daß Rietschel es im eigenen Unterricht nicht anders gehalten hat. Dazu muß man sich die tätige Mithilfe der Schüler als Assistenten bei den Aufträgen ihrer Lehrer stets vor Augen halten. Rietschel wurde zum Beispiel in seiner Lehrzeit von Rauch zur Mitarbeit an dem Max-I.-Josef-Denkmal in München zugezogen. Die Fülle der sich geradezu explosionsartig vermehrenden Denkmalsaufgaben trug das Ihre zu dieser naheliegenden, heute aber seltener gewordenen Praxis bei. Nipperdey spricht in seinem schon oben erwähnten Essay von einer »Inflation der Individualdenkmäler« und belegt dies mit eindrucksvollen Zahlen: Im Jahre 1800 gab es 18, 1983 etwa 800 öffentliche Standbilder in Deutschland.

Rietschel hat übrigens seine Zugehörigkeit zum Orden ernst genommen. Er beriet sich bei den Neuaufnahmen mit seinem Dresdner Akademiekollegen Schnorr von Carolsfeld, seit gemeinsamen Münchner Zeiten Duzfreund. Der zehn Jahre ältere Maler war seit Anbeginn 1842 Mitglied des Ordens. Beide sorgten sich um die Wahl eines Architekten. Schinkel als säkulare Erscheinung war schon kurz vor der Ordensgründung gestorben, Semper, gewiß von Rietschel favorisiert als Landsmann, Altersgenosse und vor allem durch gemeinsame Auftragsarbeit verbunden, schied als nicht wählbar aus. Über die Gründe dieser Nichtwählbarkeit kann man spekulieren, sie

liegen wahrscheinlich im Politischen begründet, in der wirklichen oder unterstellten Teilnahme an revolutionären »Umtrieben« – nur im Zusammenhang der Erwähnung seines Freundes Liszt finden solche brieflich offenbar nicht fixierten Vermutungen Nahrung; auch ist es eine offene Frage, welche Verdikte tatsächlich vorlagen und wo aus »vorauseilendem Gehorsam« gehandelt wurde.

Ein wenig prekär aber ist das ordensunübliche Bemühen Leo von Klenzes um Ordensaufnahme. Zwei verschiedene Briefquellen legen das offen.[11] Als Rauch im Dezember 1857 in Dresden gestorben war, erhielt Schnorr von Carolsfeld einen Brief von Klenze, in dem er tadelt, daß kein deutscher Architekt im Orden sei. Parallel dazu kann man die Einlassung Klenzes an Peter von Cornelius sehen, damals 1. Vizekanzler des Ordens, in der Klenze die Nachwahl des französischen Architekten Fontaine durch Hittorf rügt. Klenze beteuert in diesem Zusammenhang, nicht an sich selbst zu denken, was letztlich nicht ganz glaubhaft wird, da er keinen Kandidatennamen nennt, was andererseits nach der Sachlage nicht unverständlich ist.

Als Rauch starb, war die Nachwahl Rietschels dem Orden die nächstliegende Entscheidung, wie aus dem eingangs erwähnten Humboldtbrief zu schließen. Klenze war sich offenbar nicht bewußt, daß bis 1858 Rietschel noch nicht Mitglied des Ordens war, der sich allerdings mit zehn deutschen Bildhauern in Folge, nur teilweise in Parallelbesetzung, in den ersten fünfzig Jahren einer beispiellosen Kontinuität rühmen konnte. Für andere Disziplinen unseres Ordens kann man das so nicht sagen, jedenfalls nicht für die Architekten; die Enttäuschung Klenzes wird somit leicht vorstellbar, daß 1858 der Platz des Philologen Friedrich Kreuzer zwar nun doch einem Architekten, aber eben mit Stüler (über den Herr Busmann letztes Jahr referierte[12]) besetzt wurde. Es mutete wie eine merkwürdige Ironie der Geschichte an, daß dann 1861 Klenze schließlich doch gewählt wurde nach dem Tode von Rietschel und auf den Platz dessen, der sich für ihn zusammen mit seinem »liebsten Schnorr« so eingesetzt hatte – ein mir vorliegender Briefwechsel belegt das.[13] Semper wurde, um das nachzutragen, 1874 doch noch in den Orden gewählt – diese Genugtuung hat sein Freund Rietschel nicht mehr erlebt.

So glanzvoll der Erfolg Rietschels war, so sehr diese in sich ruhende Begabung in rückblickender Betrachtung stimmig erscheint – Schatten lagen auch über diesem Leben! Dreimal war der offenkundig auf Treue und Beständigkeit angelegte Mann verwitwet, auch den Tod einer Tochter vermeldet die überlieferte Korrespondenz. Erst die vierte Frau überlebt den von Lungenleiden gezeichneten Bildhauer. Es bedarf vielleicht keiner besonderen Medizinkenntnis, um auf eine Schädigung aus allzu kargen Hungerzeiten der Jugendzeit zu schließen, nicht nur auf einen Raubbau an Kräften: Die vielfache Erwähnung kümmerlichster Heizbedingungen werden ihm zugesetzt, den von Kindheit an wiewohl Abgehärteten und klaglos Genügsamen dauerhaft geschädigt haben.

Die Fertigstellung seines ausgreifend vielfigurigen Lutherdenkmals in Worms hat er nicht mehr erlebt, die für seine Verhältnisse geradezu opernhafte Inszenierung ging über seine Kräfte. Wie denn überhaupt festzustellen ist, daß die so maßvolle Denkmalskunst des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts sich in ihrem letzten Drittel oft ins Kolossale steigerte, in irriger Gleichsetzung des Begriffs monumental mit riesig statt schlicht mit nur denkmalhaft groß. Rietschels Schüler Schilling ließ 1877-83 eine gewaltige Germania (Niederwald-Denkmal) bei Rüdesheim aus den Höhen des Rheinufers emporwachsen. 1892-97 schuf Reinhold Begas die kolossale Apotheose Wilhelms I. vor dem Berliner Schloß. Es bleibt zu hoffen, daß dieses mächtige Ensemble nicht wieder entsteht – Begas' frühere Schöpfungen wie der noch heute existierende (immer wieder umgesetzte) Neptunbrunnen oder das Schillerdenkmal vor dem Schauspielhaus sind so ungleich maßvoller.[14] Das ist Wilhelminismus, ein anderes Zeitalter schon, zehn Jahre und mehr nach Rietschels Tod. Daß aber bei der langsamen Vernarbung Dresdens auch diese oder jene Arbeit Rietschels wieder zur Wirkung kommt wie das am 29. Mai 2008 wiederaufgestellte Frühwerk, das Denkmal für König Friedrich August von Sachsen, ist aller Ehren wert.[15] Was aber den Orden anbetrifft, ist die Bildhauerepoche des denkmalfreudigen 19. Jahrhunderts mit Ernst Rietschel höchst überzeugend und besonders glücklich repräsentiert.

Anmerkungen

1 Journal 50-60
2 Ernst Rietchel: Erinnerungen aus meinem Leben, Berlin 1963 als Nachdruck der ersten Auflage von 1954, Dresden, mit einem Nachwort seines Enkels Ernst Rietschel, herausgegeben von seinem Urenkel Christian Rietschel
3 Jugenderinnerungen eines alten Mannes, 1870
4 Ludwig Richter: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, 1870
5 Zitiert aus den oben genannten Lebenserinnerungen Ernst Rietschels
6 1963 hatte ich dort meinen ersten Lehrstuhl und wohnte mit meiner noch jungen Familie in der Nähe von Wolfenbüttel, Lessings berühmtem Wirkort
7 Thomas Mann »Rede über Lessing, gehalten bei der Lessing-Feier der Preußischen Akademie der Künste«, Berlin 1929
8 Zitat nach Karl Arndt in dem Katalog der Ausstellung, Deutscher Kunstverlag München/Berlin 2004
9 Der Streit des Ehepaars, wer vorn, wer hinten dargestellt werden sollte, wird von Rietschel erwähnt. In Bonn ist auf dem Schumann-Grab die Version ohne Clara Wieck zu sehen
10 Ebenfalls zitiert aus den Lebenserinnerungen
11 Zitiert nach »Dresdner Geschichtsblätter 1908«, Archiv Dr. Martin Rietschel

12 Im 36. Band: Reden und Gedenkworte, S. 127 ff.
13 Der den Orden betreffende Briefwechsel zwischen Klenze und Peter von Cornelius, dem ersten Vizekanzler des Ordens und ab 1862 dessen Kanzler, ist nicht veröffentlicht. Ich verdanke die Briefeinsicht dem Besitzer – und wohlbekannten Klenze-Kenner – Adrian von Buttlar
14 Die Wiederauferstehung des 14 m hohen reitenden Wilhelms I. am Deutschen Eck von dem Begas-Nachahmer Hundrieser war trotz des mehrheitlichen Einspruchs der vom rheinland-pfälzischen Landtag eingesetzten Kommission nicht zu verhindern. Ich war als einziger Bildhauer unter mehreren bekannten Historikern Mitstreiter in diesem Disput
15 FAZ vom 5. Juni 2008

Dr. Martin Rietschel, Remscheid, ist für die Vorlagen für die Tagebucheintragungen auf S. 189 und 190 zu danken.
Abbildungen S. 191, 206, 207 oben links, 208, 211 aus: Ernst Rietschel 1804-1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers. Hg. v. Bärbel Stephan für die Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlung Dresden. Deutscher Kunstverlag, München/Berlin 2004. — Abbildungen der Zeichnungen entnommen aus Kalendern des Ernst-Rietschel-Kulturrings. — Alle weiteren Abbildungen stammen vom Autor.