

Johann Gottfried Schadow (1764 – 1850)

Im Jahre 1764 erschien das Buch „*Geschichte der Kunst des Altertums*“ von Johann Joachim Winckelmann. Er zählt zu den berühmtesten Gelehrten dieser Zeit und war Mitglied in einer Vielzahl von Akademien, der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen sowie Präsident der Altertümer im Vatikan. Mit seinem Buch hatte Winckelmann nicht nur die klassische Archäologie und die Kunstgeschichte als moderne Wissenschaft begründet, sondern vor allem auch das Klassisch-Griechisch-Hellenistische zum allgemein gültigen Ideal erhoben, dem die Künstler nachzueifern hatten. Der Künstler wurde von Winckelmann in einen begrenzten Kreis antiker Vorbilder gestellt und er sollte seine „edle Einfach und stille Größe“ erkennen und in seinem Werk weitervermitteln. So bildete sich ein Klassizismus aus, der in der Nachahmung der Antike für viele Jahrzehnte das allein seligmachende Ziel sah.

Am 20. Mai eben dieses Jahres 1764 wurde unweit des Halleschen Tores in der Lindenstraße in Berlin, über dem sich gerade das Unwetter des Siebenjährigen Krieges verzog, Johann Gottfried Schadow als erster von vier Geschwistern geboren. Seine Eltern waren beide märkischen Bauerngeschlechts und sein Vater als Schneidermeister tätig. Eine kleine Wohnung und schmale Kost, mehr konnten sich die Eltern bei allem Fleiß für sich und die Kinder nicht leisten. Vater Schadow tat sein Äußerstes, als er für die beiden Söhne die geringste Schultaxe von sechs Talern jährlich an die Schule zum Grauen Kloster zahlte. Allerdings blieb dafür der Unterricht auf die elementaren Fächer beschränkt. Für Französisch und Zeichnen wurde ein besonderes Honorar erhoben. Der kleine Gottfried beneidete die Schüler, die am Zeichnen, zu dem er die größte Lust hatte, teilnehmen durften. Dafür zeichnete er in der Rechenstunde auf seine Tafel kleine Pferdchen und fand solchen Beifall bei seinen Kameraden, dass sie ihm ihre Tafeln zuschoben und unterdessen seine Rechenaufgaben lösten. Die Klassenräume lagen als Kellerräume unter dem Niveau der Straße, oft nur durch Bretterwände voneinander getrennt und beim Schreiben mussten die Schüler vor den niedrigen Bänken knien, auf die sie Tafel oder Schreibheft gelegt hatten. Tische fehlten. An trüben Wintertagen bekam jeder ein Talglicht in die Hand. Daheim musste Gottfried häufig mithelfen, und sei es nur durch Bestell- und Botengänge.

Die Kunden der väterlichen Werkstatt waren nicht immer die Zuverlässigsten im Zahlen. Und zu diesen faulen Kunden gehörte auch ein Bildhauer. Er hieß Giovan Battista Selvino, war ein waschechter Berliner, der erkannt hatte, dass ein welscher Name auch in der Kunst Kredit erhoffen ließ. Selvino arbeitete beim Chef der Königlichen Hofbildhauerwerkstatt Pierre-Antoin Tassaert, den Friedrich der Große in alter Neigung für die Franzosen aus Paris berufen hatte. Als Vater Schadow sah, dass sein fauler Kunde Selvino auch weiterhin seine Kleider schuldig bleiben würde, machte er kurzen Prozess: „Mein Gottfried will gerne Zeichnen lernen, also marsch zu Selvino.“ Der war froh, auf diese Weise seine Verpflichtungen auszugleichen, und nahm gern den unerwarteten Schüler auf. Ein anderer Gehilfe Tassaerts erzählte im Tassaertschen Hause von dem begabten Schüler. Und nach einigen Tagen verlangte Madame Tassaert den garçon allemand mit seinen Zeichnungen zu sehen. Kurze Zeit darauf schon saß Gottfried im Hause Tassaerts als eine Art Wunderknabe und zeichnete unter Aufsicht von Madame, die Malerin war. Eine kultivierte Frau, die Kinder im Zeichnen unterrichtete und schnell erkannte, dass dieses junge Genie als Spiel- und Lerngenosse ihren Kindern seine Muttersprache beibringen und zugleich ein Ansporn sein könnte. Dafür sollte Gottfried einen geordneten Unterricht und alle Vorteile erhalten, die mit dem Aufenthalt in einem feingebildeten Hause verknüpft waren. Auch Schadows Eltern begriffen sofort, dass sich damit für ihren Ältesten eine verheißungsvolle Zukunft eröffnete. Noch nicht 14jährig wurde Gottfried Schadow im Tassaertschen Hause wie ein Pflegesohn aufgenommen. Alles fernere Lernen bezog sich fortan auf den Künstlerberuf. Die schnellen Fortschritte, die Gottfried machte, und die zunehmenden Jahre legten die Frage nahe, zu welcher Kunst sich der junge Schadow wohl entscheiden wolle. Oft hatte er neugierige Blicke in die Bildhauerwerkstatt geworfen, und unbewusst regte sich der Instinkt seiner eigenen künstlerischen Veranlagung, der Wille zur festen und greifbaren Form. So entschied er sich für die Bildhauerei und trat mit einem Sohn Tassaerts in dessen Lehre und Werkstatt.

Ein Neuerer, ein Meister, der künstlerisch zu beerben gewesen wäre, war Tassaert nicht. Tassaerts Verdienst um Schadow bestand in der Sorgfalt der technischen Ausbildung, und es gehört zu den entscheidenden Glücksfällen in Schadows vom Glück häufig begünstigten Anfängen, dass er seine Lehrzeit in einer auf so solide Handwerksarbeit gegründeten Werkstatt durchlaufen konnte. Er lernte Ton auftragen, ihn im Groben kneten und seine Durchmodellierung. Die Übertragung des Tonmodells in Gips schloss sich an, das Ausgießen dann und das Glätten der Formnähte. Und schließlich die Behandlung des Marmors in allen Fertigkeiten bildhauerischen Handwerks. In der Königlichen Bildhauerwerkstatt kam nur Marmor aus Carrara zur Verwendung, und als etwas Kostbares durfte er nur geschickten Händen überlassen werden. Die ersten selbstständigen Versuche des jungen Schadow, die über die assistierende Tätigkeit in der Bildhauerwerkstatt hinausgingen, waren eigenartigerweise nicht plastische Arbeiten, sondern Radierungen. Ein ungewöhnlicher Anfang, der auf die im Zeichnerischen wurzelnde Begabung weist. Die Zeichnung blieb auch späterhin für Schadow neben der Plastik unmittelbarer und notwendiger Ausdruck. Stets trug er sein Skizzenbuch bei sich.

Den zeichnerischen Arbeiten des Zwanzigjährigen steht nur eine plastische Arbeit jener Zeit gegenüber, deren Entstehung mitten in die gesellschaftlichen Verhältnisse führt, in denen sich Schadow bewegte. Es ist eine Büste der schönen und klugen Henriette Herz, in deren Salon man sich für Klopstock, Shakespeare und Goethe begeisterte. In diesem Kreise angeregter Geistigkeit lernte Schadow die auffallend schöne Tochter eines Wiener Juweliers kennen. Die beiden verliebten sich ineinander und Marianne Devidels erlangte von ihrem Vater aus Wien nicht nur seine Zustimmung zu einer Heirat, sondern auch sein Versprechen, für die weitere künstlerische Ausbildung des Schwiegersohns in Italien die nötigen Mittel zur Verfügung zu stellen. Italien war zum gelobten Land geworden, nachdem Winckelmann die zweite Renaissance, den Klassizismus, eingeleitet hatte. Rom wurde zum Zentrum für die Plastik des Klassizismus, da hier die Denkmäler der Antike, auf die Winckelmann so nachdrücklich verwiesen hatte, in reichlicher Fülle bereitstanden. Nichts kennzeichnet wohl besser die damalige Romsehnsucht als die Antwort des dänischen Bildhauers Thorwaldsen auf die Frage nach seinem Geburtstag: „Das weiß ich nicht; aber am 8.3.1797 kam ich zum ersten Male nach Rom. Vorher lebte ich nicht.“

Die Zeit der italienischen Reisen begann also, und auch der junge Gottfried Schadow ging nach Rom. In Florenz erlebte er die erste und heftigste Erschütterung, die die Schönheiten der Kunst in ihm auslösten. Nach seinen eigenen Worten überlief ihn ein eiskalter Schauer, als er auf offenem Platz vor den Werken Michelangelos und Giovannis da Bologna stand. Schadows Blick war von dem einseitigen Kunstgeschmack seiner Zeit und der ästhetischen Doktrin Winckelmanns so wenig getrübt, dass er sich diesen Eindrücken unbefangen hingeben konnte. Für ihn standen diese Werke nicht unter, sondern neben der Antike. Schadow zeichnete fleißig antike Skulpturen und arbeitete mit anderen Künstlern der deutschen Künstlergemeinde in Rom in einer gemeinsamen Bildhauerwerkstatt. Beim Wettbewerb um den Preis der Akademie empfing der junge "Prussiano" aus der Hand des Kardinalstaatssekretärs die silberne Medaille. Er war vor den Kunstwerkern ein begierig Lernender; doch unterlag er nicht wie viele seiner Zeitgenossen jener formalen Nachahmung antiker Kunst. Auch sein Verhältnis zu Italien und zur südlichen Landschaft blieb berlinerisch sachlich und nüchtern. Er ließ sich nicht von der Woge der allgemeinen Italienschwärmerei seiner Zeit fortreißen. Darauf deutet jener Ausspruch, den Fontane - vielleicht in anekdotisch zugespitzter Form - überliefert: „Ick bin nich so sehr for Italien, und de Bööme jefallen mir schon jar nich. Un war is denn am Ende damit? De eenen sehen aus wie uffjeklappte Rejenschirme un de andern wie zujeklappte...“ In Rom erfuhr Schadow das wichtigste Ereignis in seinem Leben, er entdeckte sich selbst, seinen märkischen Ursprung und seinen Wirklichkeitssinn.

Im Jahre 1788 finden wir Gottfried Schadow wieder in Berlin; als Chef der Hofbildhauerwerkstatt. Tassaert war anfang des Jahres mitten in der Arbeit einem Schlaganfall erlegen. Die Leitung der verwaisten Werkstatt wurde von Friedrich Wilhelm II. Schadow übertragen. Friedrich der Große war zwei Jahre zuvor gestorben. Nie wieder hat Schadow eine so reiche und ununterbrochene Tätigkeit

entfaltet wie in dieser Schaffensperiode unter der Regierung Friedrich Wilhelms. Hatte der alternde Friedericus Rex sein Interesse an der Hofbildhauerwerkstatt und der Akademie mehr und mehr verloren, so drängten sich jetzt die Aufgaben. Grabmäler, Monumente, Büsten und Reliefs verließen in rascher Folge das Atelier. Mit unglaublicher Anstrengung - nach seinen eigenen Worten - hat Schadow das großartige Grabmal des Grafen von der Mark vollendet. Von seinem königlichen Vater, Friedrich Wilhelm II., abgöttisch geliebt, war der Knabe neunjährig gestorben. Nicht tot, sondern schlafend und träumend, wie die Antike den Tod empfand, ruht der Knabe auf marmornem Kissen. Ermüdet vom Spiel mit den Waffen, das er halb kindlich, halb ernsthaft getrieben, scheint er auf sein Lager hingesenken. In ihm offenbart sich die Eigenart Schadows, eine ganz realistisch gefasste Bewegung in edler, an der Antike geschulter Formempfindung darzustellen. Dieses Grab sehen nicht wenige als das beste deutsche Grabmal an. Innendekorative Reliefs in den königlichen Schlössern, Fassadenschmuck an öffentlichen Bauten, Skulpturen für Brückenneubauten folgten, bis Schadow ein Teil jener Aufgabe zufällt, deren Ausführung in Gemeinschaft mit anderen Künstlern, Architekt sowohl wie Kupferschmied, zum Wahrzeichen Berlins werden sollte.

Zu Schadows Lebzeiten war Berlin von einer massiven Stadtmauer umgeben, die von einer Anzahl von Toren durchbrochen wurde. „In Ansehung seiner vortrefflichen Lage“ wurde für das Brandenburger Tor eine bedeutendere architektonische Lösung gewünscht. Friedrich Wilhelm der II. hatte den ausgezeichneten städtebaulichen Gedanken, mit der monumentalen Ausgestaltung dieses Tores die Straße Unter den Linden prachtvoll abzuschließen. Die große Aufgabe hat den Baumeister Langhans zu einer hervorragenden Leistung beflügelt, die die Begriffe Preußen und Antike in neuer Bindung zeigt. Die größten Anstrengungen aber erforderte das mächtige Krönungsstück, die Quadriga. Sie sollte in getriebenem Kupfer ausgeführt werden. In einer Beratung legten Langhans, Schadow und der Kupferschmied Jury einen Arbeitsplan fest. Schadow studierte im königlichen Marstall ausgesuchte Pferde, und so entstand nach eingehendem Naturstudium das Vierergespann. Er fertigte ein Modell für die Quadriga, wonach nochmals ein großes Modell aus Holz in wahrer Größe geschaffen wurde. Und über diesem Kern sollten die Kupferplatten getrieben werden. Aus Schadows Andeutungen über Jurys Treibverfahren kann man sich die Technik nicht genügend deutlich vorstellen. Die Kupferplatten wurden wohl nicht über dem Holz getrieben, sondern Streifen von Blei, auf einzelne Teile des Holzmodells angedrückt, zeigten dem Kupferschmied, welche Krümmungen dem Metall zu geben waren. Eine ebenso schwierige wie körperlich anstrengende Arbeit, die weit über das Können eines Handwerkers hinausgingen. Gerechterweise muss Emanuel Jury ein großer Teil der künstlerischen Ehre zugedacht werden, die bei diesem Werke gemeinhin Schadow allein zugedacht zu werden pflegt. Den Sockel des Vierergespans zierte ein Sandsteinrelief, das in der Mitte die Göttin des Friedens zeigt, rechts Herkules, wie er die Zwietracht verscheucht und den Neid zu Boden schlägt. Der symbolische Gehalt rührt uns heute besonders an, zumal das Relief nach der östlichen Seite des seiner natürlichen Funktion beraubten Tores gerichtet ist und auf der westlichen Seite damals die Ausgestaltung mit einem Relief oder einer Inschrift „noch vor der Hand umso mehr ausgesetzt bleiben könne, als die Folge der Zeit vielleicht hierzu den reichhaltigsten Stoff wahrscheinlich darbieten wird“. Der Siegeswagen mit der Viktoria ist wie das Tor, das er krönt, ein Wahrzeichen Berlins geworden und spiegelt mit seinem wechselvollen Schicksal getreulich die bewegte Vergangenheit unserer Stadt. In seinem Weltruhm sind die Namen der Künstler fast untergegangen.

Man sieht sich in Verlegenheit, wenn man auswählend nur dieses oder jenes Werk Schadows erwähnen möchte: Das Standbild Friedrichs des Großen in Stettin, den General Zieten, den General Tauentzien in Breslau, den Alten Dessauer. Schon ohne vollständige Aufführung nur der Denkmäler, geschweige denn der großen Anzahl von Portraitbüsten fällt es schwer, vorzuziehen oder minder zu achten. Das öffentliche Standbild war seit dem 16. Jahrhundert fast nur dem Landesherrn vorbehalten. Es waren Monumente, die einander im Ausdruck absoluten Herrschaftsanspruches ähnelten. Erst nach dem Siebenjährigen Krieg hatte man auf Anordnung Friedrichs des Großen, Generälen öffentliche Denkmäler gesetzt. Damit begann die Geschichte der Denkmäler nicht nur eine Emanzipation der Persönlichkeit, es zeichnet sich auch der Anfang des Verfalls des Absolutismus und

seiner Monumente ab. Schadow macht mit seinem Denkmal des Generals von Zieten nun auch das eigenständige Individuum monumental darstellbar. Er stellt den General stehend mit übereinandergeschlagenen Beinen dar, als Denker, als Strategen und erklärt seine Größe aus der Kraft seines Geistes. Diese Entmythologisierung der Statuen erreicht in Schadows Figur „Friedrich II. mit den Windspielen“ einen bemerkenswerten Höhepunkt. Schadow zeigt den großen König mit der Krücke, den linken Arm in die Seite gestemmt und ganz prosaisch. Die Frauengestalten Schadows bezeugen Gefühl für Zartes und Feines. Er war in einer Zeit aufgewachsen, die nicht die heldische Kraft des Mannes verherrlichte, sondern der Anmut der Frau huldigte. Ein Restchen von Rokoko ist so auch von Schadow in der nachfolgenden Zeit bewahrt worden. Das zeigt die Gruppe der beiden mecklenburgischen Prinzessinnen. In ihr verbindet er gleichsam Gewesenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges. Über diese Gruppe der späteren Königin Luise und ihrer Schwester Friederike sagte er: „In keiner meiner Marmorarbeiten habe ich einen solchen Grad von Vollendung angewendet wie in dieser.“ Das Werk erregte Aufsehen, weil in ihr keine Figur über die andere dominiert, weil kein Gegeneinander, wie es bisher üblich war, sondern ein Miteinander gegeben ist, ein schwesterliches Beisammensein von besonderer Zartheit. Stärke und Eigenart eines Künstlers verraten sich nicht darin, wie weit das Talent den Tendenzen einer Zeit sich anzupassen vermag, sondern bis zu welchem Grade es ohne Rücksicht auf die herrschende Geschmacksströmung sich selbst zum Ausdruck zu bringen fähig ist. In den großen Begabungen begegnet man allemal einem revolutionären Drang gegen die eigene Zeit, der doch weit entfernt ist vom Anarchismus. Im Anschluss an verlassene Tradition oder im Eröffnen neuer Anschauungen von der Welt offenbart das Talent seine Originalität. Schadow erkannte das Verhängnisvolle eines falschen Klassizismus, der sich von den Gegebenheiten des Lebens entfernt und das Individuelle zugunsten eines kühlen Ideals aufgibt. Die Beobachtung der Natur blieb für ihn grundlegend, er erlag dabei nicht den Verlockungen eines zu weit gehenden Naturalismus. Die strengen Klassizisten standen seiner Kunst ablehnend gegenüber, und Schadows Werke fanden kleine und große Kritiker. Zu den großen gehörte auch Goethe, der unter dem Eindruck von Winckelmanns Ästhetik seinen Götze, die Räuber und seine ganze gotische Baukunst verwarf. Er wandte sich scharf gegen die patriotische Kunst wirklichkeitsfordernder Tölpel und auch dagegen, dass in Berlin sich der prosaische Kunstgeist am meisten offenbarte. Schadow erwiderte knapp und energisch: „Wenn es sich dergestalt verhielte, dass wir keinen Dichtergeist haben, so wäre es eine Torheit, uns anders als in Prosa auszudrücken. Wer Prosa im Busen hat, der rede solche. Und wer begeistert ist, der dichte!“ Goethe war über diese Rebellion des Berliners ungehalten, und als Schadow nach Weimar kam, um eine Büste Wielands zu machen, lehnte es Goethe rundweg ab, ihm Modell zu sitzen. Abends im Theater, in dem Goethe zwei Bänke von Schadow entfernt saß, übersah er ihn geflissentlich. Später haben die beiden sich ausgesöhnt, und Goethe hat sich von Schadow auch modellieren lassen.

Nicht nur Thorwaldsen, sondern auch Goethe gegenüber hat Schadow am Ende recht behalten. Er schuf die Grundlagen einer neuen Anschauung. Mit ihm wurde das bürgerliche Zeitalter lebendig. Schadow leitete den bürgerlichen Realismus ein. Er wollte nicht verschönen. Er wusste, dass dort, wo man Schönheit anzubringen glaubte, Leben genommen wurde. Die höchste Schönheit war für ihn nichts anderes als die Offenbarung der Natur. Der Einfluss auf seine Zeit blieb gering. Nicht einmal im eigenen Haus gelang es, eine Tradition zu schaffen. Sein Sohn Rudolf, Bildhauer, arbeitete in Rom im Atelier Thorwaldsens, Wilhelm, Maler, wurde in Düsseldorf als Direktor der Akademie ein wesentlicher Mitbegründer trockener Gedankenmalerei. Erst in Adolf Menzel kehrte der Geist Schadows wieder.

Gottfried Schadow gehörte zu den wenigen Künstlern, die in Berlin geboren sind und bis auf wenige Reisen hat er die Stadt nicht verlassen. 1802 baute er sich in der heutigen Schadowstraße ein schönes Haus. Und da, wie er meinte, ein Hang zum Splendiden die Art der Berliner sei, wäre auch sein Haus etwas weit über das Notwendige hinausgegangen. Die große Gestalt des alten Schadow, im langen Bürgerrock, dem auffallend großen grünen Schirm an der Mütze, einem Landmann ähnlicher als einem Akademiedirektor, war in Berlin eine bekannte Persönlichkeit. Sein trockener Witz und seine lebhaft, gelegentlich auch derbe Ausdrucksweise und seine Unerschrockenheit selbst den

Höchsten gegenüber machten ihn zu einer allgemein beliebten Erscheinung. Aber es gab keine großen Aufträge mehr für ihn. Friedrich Wilhelm III. ging auch auf Schadows Schüler Rauch über, dessen Aufstieg Schadow ohne Neid sah, und voller Selbstironie stellte er fest, „sein Ruhm sei in Rauch aufgegangen“. Er musste die Erfahrung machen, die keinem Älterwerdenden erspart bleibt, dass das neu aufwachsende Geschlecht das alte verdrängt. Aber unähnlich den meisten anderen, ließ er nicht den Unmut über sich Herr werden. Weil er die Kunst liebte, über alles liebte, freute er sich jeder neuen Leistung und jedes wahren Erfolges. Der Jüngling Schadow war Zeitgenosse des Alten Fritz gewesen und in einer spätrokokohaften friederizianischen Atmosphäre Berlins aufgewachsen. Der Mann hatte die Französische Revolution, die Jahre der politischen Ohnmacht und die Befreiungskriege erlebt, der Greis sah noch die Revolution von 1848. Durch Johann Gottfried Schadow erreichte die deutsche Kunst seit Dürer und Holbein wieder europäische Bedeutung.

Den Zeichenstift legte er erst aus der Hand, als der graue Star seine Augen blendete. Auf seinen letzten Zeichnungen steht „in doloribus fecit“. Als Johann Gottfried Schadow am 27. Januar 1850 im Alter von 86 Jahren starb, verlor Berlin einen Großen unter seinen Söhnen.

Nach Ernst Jasny, der bis zu Beginn der achtziger Jahre Leiter des Fachbereichs Kunst war. Er hielt diese (leicht abgeänderte) Rede zum 200. Geburtstag unseres Namenspatrons.