



Jutta von Simson und  
Monika von Wilmowsky (Hg.)

# Christian Daniel Rauch und Ernst Rietschel

Der Briefwechsel  
1829–1857

böhlau

Kommentierte Neuausgabe

## Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 2021





Deutscher Verein für  
Kunstwissenschaft e.V.

Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom  
Klassizismus bis zur Gegenwart, Band 9

Herausgegeben von Bernhard Maaz

Jutta von Simson · Monika von Wilmowsky (Hg.)

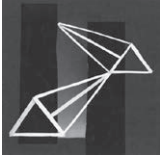
CHRISTIAN DANIEL RAUCH  
UND ERNST RIETSCHEL

Der Briefwechsel 1829–1857

Ein Quellenwerk zur preußischen und sächsischen Kunst-  
und Kulturgeschichte. Kommentierte Neuausgabe

Band 1

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR



RUDOLF KLEFISCH  
S T I F T U N G

Gedruckt mit einem Druckkostenzuschuss der RUDOLF KLEFISCH-  
Stiftung

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft e.V. wird gefördert durch die Kulturstiftung der Länder

K U L T U R  
S T I F T U N G · D E R  
L Ä N D E R

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie. KG, Lindenstraße 14, D-50674 Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung/S. 5: Friedrich Paul Thumann: Rauch und Rietschel im Atelier Rietschels,  
1861. Zeichnung für den Holzstich F. Strellers, 28,2 × 19,5 cm, bez. u.M. »W. Aarlands X, F. Streller  
sc.«, u.r. »6 PTh 1.« (monogrammiert)

Korrekturat: Elena Mohr, Köln  
Einbandgestaltung: Guido Klütsch, Köln  
Satz: Michael Rauscher, Wien

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-51686-4



Rauch und Rietschel im Rietschel'schen Atelier.  
Original-Zeichnung von West Ziemann.

Zur umseitigen Abbildung:

Friedrich Paul Thumann: Rauch und Rietschel im Atelier Rietschels, 1861. Zeichnung für den Holzstich F. Strellers, 28,2 × 19,5 cm, bez. u.M. »W. Aarlands X, F. Streller sc.«, u.r. »6 PTh 1.« (monogrammiert).

Der engen Freundschaft zwischen Christian Daniel Rauch und Ernst Rietschel setzte der Historien- und Bildnismaler Friedrich Paul Thumann 1861 mit diesem Blatt ein kleines charakteristisches Denkmal. Es erscheint wie die Paraphrase auf eines der Hauptwerke Rietschels, nämlich das im Bildhintergrund auch als Modell erkennbare Goethe-Schiller-Standbild in Weimar, das nicht nur als Monument deutscher Kultur schlechthin gefeiert, sondern immer auch als Sinnbild freundschaftlicher Zuneigung verstanden wurde (vgl. Einleitung, S. 27)

## INHALT

VORWORT . . . . .	II
DANK . . . . .	9
EINLEITUNG . . . . .	11
ZUR EDITION . . . . .	33
ABBILDUNGEN . . . . .	39
BRIEFE . . . . .	55
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS . . . . .	1135
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS . . . . .	1166
SIGLEN . . . . .	1168
BRIEFVERZEICHNIS . . . . .	1169
ABBILDUNGSNACHWEIS . . . . .	1189
PERSONENREGISTER . . . . .	1190
SACHREGISTER . . . . .	1234



## VORWORT

### 1. VORBEMERKUNGEN

Nach weit mehr als einem Jahrhundert wird hier eine der wichtigsten deutschsprachigen Künstlerkorrespondenzen neu herausgegeben, nämlich der von Karl Eggers in zwei Bänden in Berlin 1890/91 publizierte Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel. Warum unternimmt man im Zeitalter des vermeintlichen Bücherschwindens eine solche Edition? Natürlich hat das zunächst damit zu tun, dass jene Ausgabe heute antiquarisch nicht erhältlich ist, mehr noch mit der Bedeutung dieser Briefe selbst, aber auch damit, dass das Wissen des damaligen Herausgebers dasjenige eines Zeitzeugen war, der vergleichsweise wenig kommentieren musste, weil er aus eigenem Erleben und Wissen schöpfte, wenn er die verhandelten Themen verstehen oder der Leserschaft verständlich machen wollte. Heute beruht eine solche Edition hingegen auf einer großen Fülle von kunsthistorischer Forschung, durch die die brieflich verhandelten Zusammenhänge anders erhellt und bewertet werden können und müssen. Hinzu tritt der maßgebliche Umstand, dass die wissenschaftliche Editionspraxis inzwischen auf sorgsamer und zeichentreuer Transkription basiert, während die Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert oft noch aus der Tradition einer narrativen Biographik heraus agierte und – anders als die Germanistik – sich mit editorisch sauberer Methodik oft noch schwertat. Daraus resultiert heute die Notwendigkeit einer kritischen Neuedition, die die Manuskripte selbst – sofern vorhanden – allem weiteren zugrunde legt.

### 2. DANKESWÖRTE

Der erfreuliche Umstand, dass die beschriebene Arbeit an den Quellen im vorliegenden Falle möglich war, wird dankbar vermerkt, ebenso die wie immer hilfreiche Bereitstellung der Archivalien durch das Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin sowie durch die Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden als die beiden bestandshaltenden Einrichtungen. Hierfür gilt Petra Winter als Leiterin des Zentralarchivs und Frank Aurich als ehemaligem Leiter der Handschriftenabteilung in Dresden ein sehr herzlicher Dank.

Größter Dank gilt den beiden Herausgeberinnen, die in jahrelanger Arbeit diese Edition vorbereitet haben. Als Bearbeiterinnen der jeweiligen Werkverzeichnisse oder noch viel grundsätzlicher als Kennerinnen der Skulptur des 19. Jahrhunderts in Deutschland waren sie die Berufenen schlechthin. In wohl-

ausgewogenem Umfang haben sie kommentiert, annotiert, illustriert, so dass nun eine mustergültige Ausgabe erscheinen kann.

Zu danken ist ferner Birgit Kümmel, der Leiterin des Christian Daniel Rauch-Museums in Bad Arolsen, die für diese Ausgabe zahlreiche Fotografien bereitstellte. Das Museum beteiligte sich auf das Freundlichste wesentlich an der Forschungsförderung. Mit größter Dankbarkeit wird hier die finanzielle Unterstützung der Rudolf Klefisch Stiftung vermerkt; sie entspringt einem großzügigen Engagement, ja sie war die entscheidende Grundlage dafür, dass die Drucklegung möglich wurde. Allen Genannten gilt auch an dieser Stelle ein herzlichster Dank des Reihenherausgebers. Für die Anregung zu diesem Antrag auf finanzielle Hilfe gilt ein herzlicher Dank Ilona von Máriássy, München, und ein weiterer geht an Dorothee Kemper, die in ihrer Funktion als Geschäftsführerin des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft alle vorbereitenden Schritte der Antragstellung in gewohnter Sorgfalt begleitete und unterstützte. Abschließend danken wir dem Lektorat in Person von Elena Mohr sowie dem Böhlau-Verlag, und hier namentlich Michael Rauscher für das Layout und die Herstellung, sowie Kirsti Doepner für alle sonstigen Schritte.

### 3. NETZWERKE

Johann Gottfried Schadow, der vielberufene »Vater der Berliner Bildhauerschule«, sowie sein Bildhauerkollege Christian Friedrich Tieck, zwei maßgebliche Amtsträger in der Berliner Akademie der Künste, konstatierten anlässlich der Konkurrenzarbeiten für junge Künstler im Jahre 1828 mit Blick auf den Preisträger Ernst Rietschel: »Sehr müssen wir es bedauern, daß ein so bedeutendes Talent wie das des Ernst Rietschel uns nicht angehört. Der Senat beschloß daher[,] Seiner Exzellenz dem Herrn Sächsischen Gesandten Anzeige davon zu machen[,] damit derselbe Gelegenheit nähme[,] ihn weiter zu empfehlen.«<sup>1</sup> Diesen Moment dürfen wir als einen Wendepunkt im Leben Ernst Rietschels verstehen, der fortan nicht nur den Berliner Meistern um Schadow und Tieck – und somit zwangsläufig auch Rauch – als hoffnungsvolles Talent bekannt war, sondern der nunmehr auch Berliner Protektion in der sächsischen Heimat genießen konnte. Er war gleichsam mit einem Schlage in das Netzwerk der künstlerischen Eliten eingebunden worden. Das sollte sich im Laufe seines nicht eben langen, aber intensiv genutzten, künstlerisch produktiven, menschlich bemerkenswerten Lebens auszahlen. Der vorliegende Briefwechsel ist Teil dieser Einbindung und zugleich deren Spiegel. Eben das macht ihn so wichtig.

Rietschels Bericht über seinen Lehrer Rauch ist landläufig bekannt;<sup>2</sup> und die Relevanz der praktischen Ausbildung innerhalb eines Künstlerateliers gegen-

über der betont theoretischen Ausbildung in Akademien war allgemeines Thema. Rauch war Praktiker, und als solcher wurde er ein leuchtendes Vorbild für all seine Schüler: »Rauch hatte einst im Januar 1832, um sein Interesse für diesen Theil des akademischen Studiums zu zeigen, daselbst einen ganzen Akt fertig modellirt, trotzdem seine Zeit damals aufs äusserste in Anspruch genommen war. Er hielt es für die beste Art der akademischen Unterweisung, zu zeigen, wie er es machte.«<sup>3</sup> Zugewandtheit – zur Sache wie zur Schülerschaft – kann nicht aufrechter gelebt werden. Der Austausch zwischen Rauch und Rietschel kulminierte darin, dass ersterer etwa ein Jahrzehnt später darüber nachdachte, wer gegebenenfalls sein idealer Nachfolger werden könne: Dabei setzte er Rietschel an die Spitze seiner Schülerschar, die nicht nur zahlreich war, sondern auch viele bedeutende Talente aufwies.<sup>4</sup> Während der Münchner Bildhauer Ludwig Schwanthaler in seinem Atelier uferlos Skulpturen produzierte und seine Mitarbeiter für sich arbeiten ließ, ohne sie zu einer besonderen künstlerischen Selbständigkeit zu erziehen, strebte Rauch danach, seine Mitarbeiter zur Eigenständigkeit, also zur umfassenden künstlerischen und menschlichen Reife zu bringen. All das scheint in diesen Briefen auf, die auch daraus eine Relevanz für heutige Künstler gewinnen, weil die ethisch-pädagogische Haltung Rauchs mustergültig ist. Und hierher gehört wohl auch die Feststellung, dass er wiederholt Schüler in seine Werkstatt aufnahm, die aus sehr einfachen Verhältnissen stammten, wenn man, abgesehen von Rietschel, etwa an Bernhard Afinger denkt: Offenbar hat er trotz des Erfolgs als Hofbildhauer nie seine Herkunft vergessen und was es bedeutet, sich hinaufarbeiten zu müssen – und zu können! Diese gegenseitige Sorge, Fürsorge und Zugewandtheit war der Nährboden für Vertrauen, auch das liest man aus den Briefen heraus, in denen der Jüngere den Älteren am 16. Dezember 1832 – im Todesjahr Goethes – wissen lässt: »Zu meinen höchsten Glücksgütern gehört – Ihre Freundschaft.«<sup>5</sup>

#### 4. FREUNDSCHAFTSZIRKEL

Die Briefe sind beredte Zeugnisse einer Freundschaft, die familiäre Züge trug, indem Rauch seinem Schüler ein väterlicher Ratgeber war. Dieser hingegen hat mit der Bildnisbüste des Lehrmeisters (Abb. 13) der Verbundenheit ein Zeugnis gegeben, das nicht nur in Marmor ausgeführt und in Gips reproduziert wurde, sondern auch als Gegenstand zeichnerischer Exerzitien der nachfolgenden Generation diente,<sup>6</sup> worin sich die normative Kraft der Schöpfung und ihre bald erreichte Popularität ausdrücken. Aber es sind auch viele Zeitgenossen zu finden, die das Werk Rietschels wertschätzten, und es waren Stimmen bis ins Ausland vernehmbar, die das Außergewöhnliche des imposanten Porträts herausstrichen. Sie war verschiedenorts in Abgüssen erhältlich, floss in die

Vorhallenstatue des Alten Museums in Berlin ein, die Drake als denkmalhaftes Bild und Abbild Rauchs schuf, kurz: Die Freundschaft wurde in eine ikonische Darstellung transformiert, die dem Hofkünstler, dem Bildhauer und dem Menschen gleichermaßen galt. Eines dieser Zeugnisse eines Freundschaftsbildes ist das Denkmal für Rietschel, das Schilling für diesen schuf und das noch heute auf den Brühlschen Terrassen in Dresden unfern der Kunstakademie steht: Es zeigt Rietschel mit der Büste Rauchs, und damit formuliert jenes Denkmal eine Bildhauertradition, die – dieses Vorwort macht es deutlich – von Schadow über Rauch zu Rietschel und bis hin zu Schilling reicht. Selten erfährt man so deutlich, wie das Geben und Nehmen zum Nehmen und Weitergeben wurde. In den vorliegenden Briefen wird das verbal sichtbar, was dort auch künstlerisch in Erscheinung tritt.

Rauch förderte Rietschel weit mehr, als das in diesen Briefen sichtbar wird, er führte ihn beispielsweise 1829 auf der Durchreise von Berlin nach München bei Goethe ein, der das Talent des Schülers anerkannte und darüber seinem Berliner Korrespondenzpartner Karl Friedrich Zelter berichtete.<sup>7</sup> Auch hierzu finden sich in der vorliegenden Korrespondenz Ausführungen, die gleichsam die Notate des Dichters durch Zitate der Korrespondenzpartner ergänzen helfen. Derselbe Geist wirkte weiter – bis zum Ende der Korrespondenz: Der Goethe-Bewunderer Carl Gustav Carus, Arzt, Autor, Maler in Dresden – wurde von Rauch 1857 krankheitshalber aufgesucht; und der Schwiegersohn des Arztes, Rietschel, war zur Stelle. Man kann den Bogen natürlich noch viel weiter spannen, doch es kann hier bei dieser Skizze bleiben, denn sie deutet an, dass die vorliegende Korrespondenz vieles gleichermaßen ist: Zeugnis eines Werkstattbetriebs und der Kunstpraxis im 19. Jahrhundert, Dokument einer engen Freundschaft, Spiegel einer Ära mannigfaltigsten künstlerischen und geistigen Austauschs, in dessen Mitte der Mensch, die menschliche Gestalt als Kunstwerk und die menschliche Haltung als Ausdruck grundlegender humanistischer Gesinnungen steht. Eben darin liegt eine große Aktualität, ja die Zeitlosigkeit dieser Briefe.

Bernhard Maaz

Stellvertretender Vorsitzender des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft  
Reihenherausgeber der Quellenschriften zur Kunst des 19.–21. Jahrhunderts

#### ANMERKUNGEN

- 1 Johann Gottfried Schadow und Christian Friedrich Tieck an den preußischen Kultusminister Karl von Stein zum Altenstein, 5.11.1828; Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, I. HA, Rep. 76 Ve, Sect. 17, Abt. V, Nr. 1, Bd. 1, fol. 87.
- 2 Vgl. Rietschel: *Erinnerungen* 200, S. 103–104.

VI | Vorwort

- 3 [Anton von Werner u.a.:] Zur Jubelfeier 1696–1896, Kgl. Akad. Hochschule für die bildenden Künste, Berlin 1896, S. 55.
- 4 Siehe Rauch an Rietschel, 20. November 1841 (Brief 174), im vorliegenden Band Seite 585–589.
- 5 Siehe Rietschel an Rauch, 16. Dezember 1832 (Brief 46), im vorliegenden Band Seite S. 227–232, hier S. 228.
- 6 Vgl. z. B. C. D. Rauch, E. Rietschel, J. K. U. Bähr – Anmerkungen zu einer Zeichnung, In: Bulletin du Musée National du Varsovie (Warschau) 29, 1989, S. 60–74.
- 7 Goethe an Zelter, 19. Juli 1829; Goethes Werke. Weimarer (Sophien-)Ausgabe, Abt. 4, Bd. 46, S. 17.

## DANK

Vielfache Unterstützung haben wir bei der Erarbeitung der vorliegenden Neu-edition der Korrespondenz zwischen den Bildhauern Christian Daniel Rauch und Ernst Rietschel erfahren. Dafür danken wir Ernst Rietschel (†) und Christel Rietschel in Schweinfurt, Martin Rietschel in Remscheid, Sabine Schubert in Pulsnitz, Astrid Nielsen in der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sowie Anne und Gerd Hefer in Göttingen. Sie alle förderten unser Unternehmen in jeder Weise. Zu danken ist gleichermaßen Antonia Prinz in Berlin und Birgit Kümmel, Leiterin des Christian Daniel Rauch-Museums in Bad Arolsen, die uns freundlicherweise Fotos überließ und in vielfacher Weise zum Gelingen der Publikation beitrug.

Unser gemeinsamer Dank gilt der Handschriftensammlung der Sächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Beide Institutionen ermöglichten die Einsicht in die jeweils dort lagernden Rauch- und Rietschel-Briefe und gaben sie zur Veröffentlichung frei. Besonders zu nennen sind Frank Aurich, damaliger Leiter der Dresdner Handschriftensammlung, und Petra Winter, Leiterin des Zentralarchivs, die uns die Fotokopien sämtlicher Rauch-Briefe zur Erleichterung der wissenschaftlichen Bearbeitung großzügig zur Verfügung stellte.

Dank schulden wir vor allem auch dem Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Bernhard Maaz, der unser wissenschaftliches Projekt mit großem Interesse unterstützte und sich dafür einsetzte, es in die von ihm betreute Publikationsreihe »Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart« aufzunehmen. Herzlich danken möchten wir auch Elena Mohr für das sehr sorgfältige Lektorat, Kirsti Doepner und Julia Beenken für die verlegerische Betreuung, Michael Rauscher für Satz und Herstellung sowie Dorothee Kemper vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft für ihre organisatorische Unterstützung.

Und nicht zuletzt danken wir John von Simson und Tilo von Wilmowsky für ihre Geduld und unermüdliche Hilfe.

Jutta von Simson  
Monika von Wilmowsky



## EINLEITUNG

Briefe eines einflußreichen Mannes, an einen oder mehrere Freunde in einer Reihe von Jahren geschrieben, geben uns schon einen reineren Begriff von den obwaltenden Zuständen und Gesinnungen. Aber ganz unschätzbar sind Briefwechsel zweier oder mehrerer durch Tätigkeit in einem gemeinsamen Kreis sich fortbildender Personen.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>1</sup>

Zu den »ganz unschätzbaren« Briefwechseln, von denen Goethe 1827 in seiner Rezension von Karl Wilhelm Solgers »Nachgelassenen Schriften« spricht, zählt ohne Zweifel auch die intensive, sich über fast dreißig Jahre erstreckende Korrespondenz zwischen dem Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch und seinem Lieblingsschüler Ernst Rietschel in Dresden. Es darf als Glücksfall bezeichnet werden, daß sie weitgehend lückenlos erhalten geblieben ist. Sie setzte 1829 mit den Werkstattberichten aus München ein, die der junge Rietschel als Stellvertreter seines Lehrers bei der Ausarbeitung des Maximilian-I.-Joseph-Denkmal an den nach Italien abgereisten Meister sandte. Fortgeführt wurde sie in den vielen folgenden Jahren, in denen Rauch in Berlin als hochgeehrter und berühmter Bildhauer wirkte und Rietschel in Dresden zum vielbeschäftigten, europaweit bekannten Künstler aufstieg. Erst mit dem Tode Rauchs 1857 endete die Korrespondenz.

In großer Offenheit und erfüllt von gegenseitiger Freundschaft, von Respekt und vorbehaltlosem Vertrauen, tauschten sich die beiden Künstler regelmäßig korrespondierend aus und überbrückten so die räumliche Distanz, die sie beide zutiefst bedauerten. Sie berichteten einander von ihrem Atelierbetrieb mit Schülern und Gehilfen,<sup>2</sup> von der Arbeit an den soeben in ihren Werkstätten entstehenden Skulpturen mit all den damit verbundenen Mühen, Erfolgen und Mißerfolgen, von tiefer Niedergeschlagenheit und zufriedener Stolz,<sup>3</sup> und schließlich auch von der Lage auf dem Kunstmarkt, die sich für Rietschel keineswegs als immer günstig erwies.<sup>4</sup> Anerkennend oder auch kritisierend, unterhielten sie sich über Künstlerkollegen<sup>5</sup> und teilten ihren Zorn über ungeduldige Auftraggeber, vor allem über den zur Eile antreibenden König Ludwig I. von Bayern.<sup>6</sup> Auch verfielen sie in »fachsimplende« Überlegungen zu Fragen der Kunst allgemein



und der zeitgenössischen Bildhauerei im speziellen<sup>7</sup> und erbaten sich gegenseitig Ratschläge im Hinblick auf künstlerische Unsicherheiten beim Entstehen eines Werkes.<sup>8</sup> Dabei sparten sie dann weder an Aufmunterung noch an sachlich-kritischen, jedoch niemals tadelsüchtigen Bemerkungen, und sie waren dem anderen gegenüber voll des Lobes, wenn die Arbeit abgeschlossen und gelungen schien. Auch das Zeitgeschehen mit seinen oftmals brisanten und Gefahr verheißenden politischen Wendungen wurde gemeinsam erörtert<sup>9</sup> und spielte in ihren Mitteilungen eine ähnlich bedeutende Rolle wie Ereignisse im gesellschaftlichen Umkreis. Das gilt nicht zuletzt auch für Nachrichten aus ihrer allerengsten Umgebung, denn beiden Künstlern war die nahe Familie Halt und Lebenselixier und unverzichtbar wie ihre eigene bildnerische Arbeit. So ließen sie einander in aller Offenheit an dem Leben ihrer Nächsten mit deren Sorgen und Freuden teilnehmen und gestanden sich freimütig ihre eigenen Nöte, Schicksalsschläge, Krankheitsorgen und Herzensangelegenheiten. Diese Briefe zeugen von einer tiefen Freundschaft zwischen zwei Männern, die zu den angesehensten, über Deutschland hinaus berühmten Bildhauern ihrer Zeit gehörten, und zugleich erweisen sie sich als eine für die Kunst- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts höchst bedeutsame und besonders für die Erforschung der Berliner und der Dresdner Bildhauerei unverzichtbare Quelle.<sup>10</sup>

Als der Briefwechsel einsetzte, war Rietschel ein junger Bildhauer mit eben abgeschlossener, allerdings höchst ungenügender Ausbildung und gerade 22 Jahre alt; Rauch hingegen zählte mehr als das Doppelte an Lebenszeit und hatte, inzwischen 52jährig, bereits höchstes künstlerisches Niveau und eine über Preußen weit hinausgehende Bekanntheit erreicht. Sein Renommee als Bildhauer und als erfahrener, außerordentlich motivierter Lehrmeister und Akademie-Professor war beachtlich und flößte jedem neu in das Atelier eintretenden Schüler tiefe Ehrfurcht ein. Diese imponierende, Respekt einflößende Persönlichkeit hatte sich von Jugend auf mühsam zu der hohen und inzwischen einflußreichen Stellung emporarbeiten müssen. Rauch, der eher armen Verhältnissen entstammte, war am 2. Januar 1777 als Sohn von Johann Georg und Marie Elisabeth Rauch in dem kleinen Residenzstädtchen Arolsen zur Welt gekommen, wo sein Vater bei dem Fürsten Friedrich Carl August von Waldeck und Pyrmont das Amt eines Kammerdieners versah. Er wuchs in einfachem, sittlich strengem, aber liebevollem häuslichen Milieu auf, konnte jedoch nur den schlichten Elementarunterricht erhalten, der kaum mehr als die Fächer Religion, Schreiben, Lesen und die einfachen Rechenarten umfaßte. Doch abgesehen von dem kurzen, wenig nachhaltigen schulischen Unterricht hatte er in gewissem Rahmen auch künstlerische Anregungen durch die umfangreichen Bibliotheks- und Kunstschatze des ihm freundlich gesinnten Fürsten von Waldeck erfahren, zu denen er Zutritt hatte, wann immer er wollte. Aber das Wissen um seine unzureichende Schulbildung

hing ihm lange Zeit nach, und wenn er später trotz zunehmender Kennerchaft und Weltläufigkeit in Gesellschaftskreisen mit geistvollen und hochgebildeten Menschen zusammentraf, empfand er immer wieder beschämt dieses Defizit. In seinem wohl vor Berufsantritt verfaßten fragmentarischen Lebenslauf schilderte er knapp die Tristesse der frühen Jahre, die ihn als künstlerisch begabtes und aufgewecktes Kind lähmen und vereinsamen mußte:

Der Schulunterricht den ich bis zur confirmation im 13t genoß, war sehr gering, meine Eltern bezahlten jährlich 1 rth. u. 8 gr. [1 Reichstaler, 8 Groschen] dafür. Die Freistunden mußte ich bei sehr gottesfürchtigen alten Männern zubringen, dem Hofglaser Johann Weyl und dessen Bruder dem Kammerdiener der Fürstin Mutter, der sehr geschickt in mechanischen und hydraulischen Wissenschaften war. Im 9ten Jahre kam ich zu ihnen und lernte bald still und allein sitzen, auch etwas französisch. Meine Erholungsstunden durfte ich in ihrer großen Werkstatt, welche im fürstlichen Schlosse war, und wo sie auch wohnten, zubringen [...].<sup>11</sup>

Immerhin hatte Rauch als Kind schon Zugang zum Französischen gefunden, das ihm im späteren Leben neben seinen in Rom erlernten italienischen Sprachkenntnissen sehr dienlich werden sollte. Im festen und zielgerichteten Wunsch, einmal Bildhauer zu werden, nahm der damals erst Zwölfjährige auf Anraten seines zunächst als Hofgärtner, dann als Kammerdiener Friedrich Wilhelms II. in Potsdam arbeitenden älteren Bruders Friedrich privaten Zeichenunterricht beim befreundeten Landbaumeister Heinrich Wilhelm Escher in Arolsen. Mit dreizehn Jahren trat er im Oktober 1790 in die nach Helsen verlegte Werkstatt des Waldecker Hofbildhauers Friedrich Valentin ein, der vornehmlich mit der Ausführung von Sandstein- und Marmorgrabmälern im Arolsener Umkreis beschäftigt war und dabei den jungen Lehrling als Hilfe einsetzte. Auch an den delikate ausgearbeiteten, figürlichen und ornamentalen Schnitzereien im Schreiberschen Haus in Arolsen und im Musiksaal von Schloß Schönstadt bei Marburg beteiligte Valentin seinen begabten Eleven als Mitarbeiter.<sup>12</sup>

Als in der Helsener Werkstatt die Aufträge ausblieben, verließ Rauch nach 5jähriger Lehrzeit Friedrich Valentin und brach nach Kassel auf, wohin ihn der Hofbildhauer und Radierer Christian Ruhl zur Mitarbeit an den Holz- und Sandsteindekorationen des Schlosses Wilhelmshöhe gerufen hatte. Aus dieser Zeit stammen die geschnitzten Hirschköpfe für den Rittersaal der neugotischen Löwenburg als seine ersten nachweisbaren Arbeiten.<sup>13</sup> Nebenher besuchte er die Landgräfliche Akademie, an der Ruhl als Professor lehrte und wo Rauch erstmals Akte nach dem lebenden Modell in Ton modellierte und schon bald die »kleine silberne Aufmunterungsmedaille« in der Klasse für Bildhauerei erhielt.<sup>14</sup> Doch die beginnende künstlerische Karriere wurde jäh unterbrochen. Sein Bruder

Friedrich, der bisher als Kastellan von Sanssouci ihn, die inzwischen verwitwete Mutter und den jüngsten Bruder finanziell unterstützt hatte, starb zu Beginn des Jahres 1797; Rauch sah sich nun gezwungen, seinerseits für die Familie zu sorgen. So verdrängte er seinen Wunsch, weit weg in die Ferne, nach Frankreich oder nach Italien, das gelobte Land aller Künstler, zu ziehen; statt dessen übernahm er die ihm angebotene Stellung als Kammerdiener des preußischen Königs und, nach dessen Tod, als Lakai der Königin Luise.

Die kommenden Jahre im Dienste Friedrich Wilhelms II. und dann des jungen Königspaares, das er zunächst bei den Huldigungsreisen nach Schlesien und Warschau begleitete, verschafften ihm schon früh persönliche Kontakte zu späteren fürstlichen Förderern und Auftraggebern. So lernte er bereits den Großherzog Georg von Mecklenburg-Strelitz, Bruder der Königin Luise, kennen, dem er sich ein Leben lang verbunden fühlte, sowie den geistsprühenden und spendabel auftretenden Zaren Alexander I., zu dessen Bedienung er 1802 nach Memel abkommandiert wurde.<sup>15</sup> Alle diese vielen, strikt vom König eingeforderten Dienste ließen Rauch allerdings nur wenig Zeit zum Besuch des Abend-Aktsaals in der Königlichen Akademie, geschweige denn zur intensiven künstlerischen Beschäftigung. Zwar wurde ihm im Schloß eine Stube für die Modellierung eigener Werke – wozu mehr als ein Dutzend Büsten von Hofangestellten und auch Antikenkopien gehörten – zur Verfügung gestellt.<sup>16</sup> Doch Rauch empfand diese Jahre als vergeudete und »traurigste Zeit [s]eines Lebens«. <sup>17</sup> Als er durch Intervention des ihm sehr gewogenen königlichen Kammerherrn Friedrich Anton von Schilden für ein halbes Jahr aus dem Lakaiendienst befreit werden konnte, wandte er sich nach Dresden und widmete sich nun vornehmlich kopierend und intensiv lernend dem Antiken-Studium. Wichtig wurde ihm der Auftrag zur Modellierung eines großen Giebelreliefs, den ihm der Inspektor der Dresdner Mengs'schen Gipsabgußsammlung, Johann Gottlob Matthäi, vermittelt hatte. Der Giebel war für die Neue Kirche in Wolkenburg, dem Wohnsitz des Grafen Detlev von Einsiedel, bestimmt und sollte in der seinem Auftraggeber gehörenden Eisengießerei Lauchhammer in Metall gegossen werden. So kam es bereits zu einer ersten Kontaktaufnahme des noch jungen Künstlers mit dem Unternehmen, das er später mit dem Guß vieler seiner bedeutenden Werke betrauen sollte.

Zum höfischen Dienst nach Berlin zurückgekehrt, fand Rauch bei Johann Gottfried Schadow, seinem akademischen Lehrer, die entscheidende Unterstützung, um sich seinem eigentlichen Metier zuwenden zu können. Der hochgeschätzte preußische Hofbildhauer und Direktor der Akademie der Künste hatte die große Begabung seines Schützlings erkannt und verwendete sich beim König erfolgreich mit einer Bittschrift für ihn. Rauch quittierte am 15. Januar 1804 seinen Austritt aus dem Lakaienstand, wobei er sich auf das Urteil der Akademie berufen konnte, »daß zu einem gewissen Grade der Vollendung ihm nur noch

ein ununterbrochenes Studium nach den vorzüglichsten Mustern, besonders in Italien von allerhöchstens 6 Jahren fehle«. <sup>18</sup> Noch ehe er nach Italien aufbrach, schrieb er am 29.5.1804 an seine Mutter:

Im September (erschrecken Sie aber ja nicht, liebe Mutter) werde ich auf einige Jahre nach Rom reisen, der König ist so gnädig mich auf sechs Jahre dazu zu unterstützen, Sie werden sagen, nun habe ich gar Niemanden mehr und denken sich Rom ist so weit wie aus der Welt, das ist's aber eben so wenig wie Berlin, getrennt bin ich nun doch einmal von Ihnen, ob es nun hundert Meilen mehr oder weniger sind, im Herzen bleibe ich Ihnen allenthalben gleich nah, und je glücklicher ich bin, je dankbarer werde ich sein, da sie mir durch ihren Fleiß und Hände Arbeit den ersten Keim zu diesem Glück legten.

»Ich wünsche also«, fügt er in jugendlicher Unverblümtheit hinzu, »daß Sie dies so ansehen wie ich es ansehe, daß ich ohne dies unglücklich sein würde, die Ruhe und Gleichförmigkeit bei Hofe hätte ich für die Zukunft weniger ertragen als itzt, die Thätigkeit ist meine zweite Natur, und hierin nur allein glücklich. Hierüber wünsche ich Ihre Gesinnung.« <sup>19</sup> Im Atelier Schadows, für den er noch einige Monate als Gehilfe tätig war, modellierte er 1804 als letzte Arbeit in Berlin eine Büste der Königin Luise nach dem Leben; ihr Tod 1810 sollte ihm zu seinem ersten großen Werk verhelfen, ihrem Marmor-Grabmal, das für ihn den künstlerischen Durchbruch bedeutete und seinen Ruf begründete. <sup>20</sup>

Als Rauch am 20. Januar 1805 Rom erstmals betrat, eröffnete sich ihm eine neue Welt mit unkonventionellen Freiräumen, mit Möglichkeiten zu geistiger Weiterbildung und einem neuen Blick auf die Antike, die auf sein Schaffen einen so wesentlichen Einfluß ausüben sollte. Sie wurde dem Neuankömmling durch einen Zirkel von Gelehrten, vor allem Archäologen, vermittelt, der sich um das Ehepaar Caroline und Wilhelm von Humboldt gebildet hatte. Humboldt, preußischer Gesandter beim Vatikan, und seine geistvolle, kunstinteressierte Frau führten ein offenes gastliches Haus. Ihre Wohnung im Palazzo Tomati nahe der Kirche Trinità dei Monti wurde zu einem Sammelpunkt von Romreisenden, Intellektuellen und Künstlern, wo man sich ganz anders als in Deutschland »ohne die geringste kleinliche Rücksicht auf Geburt und Stellung« traf. <sup>21</sup> Der Einfluß, den Wilhelm von Humboldt als Gönner, lebenslanger Freund und Berater auf Rauch ausübte und der ihm letztlich auch den bedeutungsvollen Auftrag zur Büste der Königin Luise <sup>22</sup> und zu ihrem Sarkophag gegen die Konkurrenz von Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen vermittelte, ist nicht hoch genug einzuschätzen. Wie sehr Rauch ihm zeitlebens verbunden blieb, lassen die Worte erkennen, die er in seinem Tagebuch unmittelbar nach dem Tode Humboldts notierte:

Im Januar 1805 wurde ich ihm und der Familie zu Rom als neuer, eben dort angekommener Bildhauer Studiosus vorgestellt, ungebildet und unerfahren aus Mangel an Schulbildung, die in Arolsen nicht gegeben werden konnte, fehlten mir alle Grundsätze der wichtigsten Kenntnisse, welche nur eine mäßig bürgerliche Bildung erheischen. Wie mir zu Muthe seyn mußte, Personen höchster geistiger Umsicht und Fähigkeit so nahe zu stehen. Humboldt war immer freundlich, indirekt schonend belehrend, niemals erfuhr ich eine Beschämung von ihm [...] und erinnere mich meines Erstaunens über alles, was ich in dieser Zeit zu jeder Stunde im Zimmer, wie im Freyen, in den Sammlungen bei den alten Mauern hörte, und was ich wünschte dadurch zu lernen, wenn die Fähigkeit der Aufnahme es zugelassen hätte. Ich genoß von da an in der Gegenwart wie in der Ferne ohne Unterbrechung die Gunst und Freundschaft dieses ausgezeichneten Mannes so wie die der Familie.<sup>23</sup>

Sicherlich wird diese geistige und menschlich warme Beziehung, die zwischen dem älteren, weisen Humboldt und dem jungen Rauch bestand, auch das spätere Verhältnis zwischen dem erfahrenen Meister und seinem Schüler Rietschel geprägt haben.

Die in Rom und Carrara verbrachten dreizehn Jahre sollten für Rauchs künstlerische und geistige Entwicklung die wohl wichtigste Lebensphase werden und Rom ihm immer eine beständige Quelle der Inspiration und Ort seiner Sehnsucht bleiben. Unterbrochen wurde diese Zeit nur von Zwischenaufenthalten 1811 und 1815/16 in Berlin, wo Rauch zunächst Anlage und Retusche des Modells der Liegefigur der Königin Luise unter den Augen Friedrich Wilhelms III. auszuführen und später die Aufstellung des Marmor-Sarkophags im Charlottenburger Mausoleum zu überwachen hatte. 1818 kehrte der Bildhauer endgültig nach Berlin zurück, um dort ein Jahr später mit einem Stamm italienischer Mitarbeiter seine Werkstatt im Alten Lagerhaus zu etablieren.<sup>24</sup> Hier entstanden in den so schöpferischen und glanzvollen Jahren zwischen 1820 und 1830, in denen sich Rauch an die Spitze der Berliner Künstlerschaft emporarbeitete, die großen Denkmäler, die nach dem siegreichen Ende der Freiheitskriege gegen Napoleon den Ruhm Preußens und das Ansehen Rauchs mehren sollten. In enger Zusammenarbeit mit dem befreundeten Architekten Karl Friedrich Schinkel und mit Zustimmung des Königs veränderte sich künstlerisch das Stadtbild Berlins. Die in Marmor ausgeführten Feldherren-Standbilder der Generäle Scharnhorst und Bülow wurden bereits im Juni 1822 zu Seiten der von Schinkel neu erbauten Wache enthüllt; zwischen 1819 und 1826 entstand das bronzene Blücher-Standbild auf seinem reich mit Reliefs ausgestatteten hohen Sockel; ihm sollte schon bald ein weiteres Blücher-Monument Rauchs für Breslau folgen. Das Kreuzberg-Denkmal nach Schinkels Entwurf mit seinen von Friedrich Tieck, Karl Wichmann und Rauch

modellierten, weit überlebensgroßen geflügelten Nischenfiguren, die die Genien der entscheidenden Schlachten der Freiheitskriege symbolisieren, wurde in der Königlichen Gießerei in Eisen gegossen, wobei Rauch der weiblichen Personifikation von Paris die Züge der Königin Luise und der von Belle-Alliance die der ehemaligen preußischen Prinzessin Charlotte, der späteren Zarin, verlieh.

Zu weiteren Aufträgen und Ausführungen gehörten ferner das Monument König Friedrich Wilhelms I. für Gumbinnen, das Francke-Denkmal in Halle, die anrührende Grabfigur der kleinen Prinzessin Elisabeth von Hessen und die Marmorvariante der Charlottenburger Luisenstatue. Zu erwähnen sind auch die zahlreichen, in dieser Zeit nach dem Leben modellierten Büsten von Angehörigen der preußischen und russischen Herrscherfamilien, von Vertretern der höheren Gesellschaft und der Öffentlichkeit, darunter von Goethe, Alexander von Humboldt, von Carl Friedrich Zelter, Friedrich von Schuckmann, von Friedrich Tieck und Friedrich Daniel Schleiermacher, nicht zuletzt von Rauchs anmutiger, in die Gesellschaft eingeführter Tochter Agnes und schließlich sein 1828 modelliertes Selbstporträt, dessen schöne und vornehm erscheinende Züge viele Zeitgenossen als besonders treffend erkannten.<sup>25</sup> Zu all diesen Werken und Tätigkeiten gehörten nicht zuletzt die umfangreichen Restaurierungsarbeiten an Antiken, für die Rauch mit seinem Atelier zuständig war und die die Säle des von Schinkel erbauten, 1830 eröffneten Museums bestücken sollten. Schließlich lagen auch der Ausbau und die Erweiterung der Gießerei mit verbesserten Gußtechniken, die Pflege einer präzisen, doch behutsamen Ziselierkunst und die Anlage eines Marmordepots weitgehend in Rauchs Wirkungs- und Interessenbereich. Weitere neue Aufträge, das Dürer-Denkmal für Nürnberg und vor allem das Denkmal des Königs Maximilian I. Joseph für München, zeichneten sich bereits ab und nahmen seine ganze Kraft in Anspruch.

In dieser arbeitsreichen, schöpferischen Phase meldete sich im November 1826 der angehende Bildhauer Ernst Rietschel und bat darum, in die Werkstatt Rauchs aufgenommen zu werden. Wohl war der junge Mann an der Dresdner Akademie wegen seines großen Talentes aufgefallen, doch konnte er sich zu diesem Schritt wegen seiner denkbar einfachen Vorbildung und seiner bisherigen gänzlich ungenügenden bildhauerischen Ausbildung in keiner Weise gerüstet fühlen. Als Sohn des Beutlers und Handschuhmachers Friedrich Ehregott Rietschel und dessen Ehefrau Caroline Salome am 15. Dezember 1804 in der sächsischen Kleinstadt Pulsnitz geboren, war er in armen, höchst bedrängten Verhältnissen groß geworden. In seinem Elternhaus herrschte bittere Not, und doch hatte sein Vater, an den sich Rietschel als einen frommen und verständigen Mann erinnerte, »von weichem, empfänglichem Gemüth, barmherzig, voll zärtlicher Liebe zu den Seinen«, das Möglichste getan, um ihn zu fördern.<sup>26</sup> Selbst sehr belesen und Betreiber einer kleinen Leihbibliothek und einer Winkelschule, interessiert

an Astronomie und Geologie, aber durch seine Lebensumstände in einen eher einfachen Handwerker-Beruf gezwungen, hatte er im Rahmen seiner geringen Möglichkeiten versucht, die früh erkennbare künstlerische Begabung seines Sohnes zu unterstützen. Doch zu etwas mehr als einem einfachen Grundschulunterricht und einigen Zeichen- und Malstunden bei einem Pulsnitzer Zeichenlehrer reichte das Geld nicht; an eine akademische Kunstausbildung war keineswegs zu denken. Der Junge hatte eine kaufmännische Lehre anzutreten – die sich jedoch bald als Irrweg erwies, zu Krankheit und Verzweiflung führte und wieder abgebrochen werden mußte.

Im Herbst 1820 sollte sich der Traum Ernst Rietschels erfüllen. Er erhielt eine Freistelle an der Dresdner Kunstakademie, bezog sie als noch nicht Sechzehnjähriger und absolvierte äußerst erfolgreich den dreijährigen Grundunterricht im Zeichnen und Modellieren. Seine Leistungen waren so beachtlich, daß er noch vor dem Abschluß seiner Ausbildung an den oben erwähnten sächsischen Minister Graf Detlev von Einsiedel vermittelt wurde, der nach einem jungen Künstler für seine Eisengießerei in Lauchhammer suchte und anbot, ein Studium der Bildhauerei zu finanzieren; im Gegenzug erwartete er eine künftige Tätigkeit als Modelleur im Lauchhammer Werk. Daß der junge Student ohne Zögern auf diesen Vorschlag einging, spricht für seinen Realitätssinn und seinen künstlerischen Ehrgeiz, denn damit war nicht nur sein Lebensunterhalt für die kommenden Jahre, sondern auch ein weiterführendes Studium gesichert. Allerdings besaß die Dresdner Kunstakademie keine Professur für Bildhauerei und konnte ihren Zöglingen nur die elementaren Grundlagen des Modellierens und Bossierens vermitteln. Die eigentlichen künstlerischen und technischen Fertigkeiten mußten bei einem niedergelassenen Bildhauer mit eigener Werkstatt erlernt werden.

Die Wahl fiel auf den Dresdner Hofbildhauer Franz Pettrich, einen eher konventionellen, wenig inspirierenden Künstler, der in der Hauptsache dekorative Reliefs und Grabmäler schuf. Bei ihm trat Rietschel im Sommer 1823 seine Ausbildung an. Doch schon rasch wurden ihm die Grenzen seines Lehrherrn bewußt: »Ich fühlte wohl«, erinnerte er sich später, »so wenig ich mit mir zufrieden war, daß er aber eben so wenig ein Lehrer und Führer sein konnte; daß er der Kunst fern stand, und nur ein Handwerker war.«<sup>27</sup> Frustriert, ohne zureichende technische Kenntnisse und ohne jemals künstlerische Hilfestellung erfahren zu haben, beendete er im Oktober 1826 sein Studium. Wie viel ihm an handwerklichem Rüstzeug fehlte, war ihm bei der Kopie eines antiken Diskuswerfers und bei der Modellierung einer lebensgroßen Neptun-Brunnenfigur schmerzlich bewußt geworden;<sup>28</sup> ihm blieb nur die bittere Erkenntnis, daß seine bisherigen Studienjahre vertane Jahre waren: »Die Zeit bei Pettrich, und die Qual mit dem Neptun waren verloren; ich hatte dabei nichts gelernt, und gar Manches mir angewöhnt,

was abzulegen Zeit forderte. Wenn ich Ideen entwarf und componirte, so entsprach der Erfolg dann in keiner Weise dem, was und wie ich es mir dachte. Einige Ermuthigung, Anregung und Anleitung hätte mich ungemein gefördert.«<sup>29</sup> Es war ihm deutlich geworden: Wenn er als Bildhauer Fortschritte machen, sich vervollkommen und mehr als nur ein einfacher Steinmetz werden wollte, hatte er Dresden zu verlassen und sich ins nichtsächsische Ausland zu wenden – etwa nach Stuttgart zu Johann Heinrich von Dannecker oder nach Berlin zu Christian Daniel Rauch.

Rietschel entschied sich für den Berliner Bildhauer, zögernd allerdings, denn dessen Herbheit und Strenge waren ihm zu Ohren gekommen und beunruhigten ihn sehr.<sup>30</sup> Ausschlaggebend für seine Wahl waren vermutlich die Ratschläge von langjährigen Bekannten Rauchs gewesen, dem Grafen Detlev von Einsiedel und Carl August Böttiger, dem Leiter der Dresdner Antiken- und Gipsabgußsammlung, die ihm nun ihre Empfehlungsschreiben mit auf den Weg nach Berlin gaben. »Mit schwerem Herzen trat ich in seine Werkstatt«, erinnerte sich Rietschel an seine erste persönliche Begegnung mit Rauch, »das Klopfen der Marmorhämmer, die umstehenden Modelle, der Aufbau einer colossalen Figur Friedrich Wilhelm's nach Gumbinnen, die Atmosphäre solchen Ateliers, wo in Thon gearbeitet wird, die ganz neuen großen Verhältnisse solcher Umgebung machten einen tiefen Eindruck und erhöhten meine Befangenheit nur noch mehr.«<sup>31</sup> Rauch ließ sich Zeichnungen des jungen Mannes vorlegen und war überrascht von der Qualität der präsentierten Blätter. Er entschloß sich nach kurzer Probezeit, Rietschel als Schüler aufzunehmen, »obgleich eigentlich kein Platz im Atelier übrig ist«, wie er Carl August Böttiger als Antwort auf dessen Empfehlungsschreiben mitteilte, »aber seine schönen mit Wahrheit und Eigenthümlichkeit gezeichneten Studien des Nackten gefielen mir dermaßen, daß ich ihm wohl Platz machen mußte. Lernt dieser Mensch nur halb so gut solche Studien in Thon darstellen, so ist er ein gemachter Bildhauer, und woran ich keineswegs zweifle, dass ihm dieses gelingen wird.«<sup>32</sup>

Rauch, zunächst reserviert, scheint seinen neuen Eleven aufmerksam beobachtet und mehr und mehr schätzen gelernt zu haben. Er war von der Begabung, dem Arbeitseifer und dem bescheidenen und vertrauensvollen Wesen Rietschels sehr beeindruckt – und wird sich wohl an seinen eigenen, der Kindheit und Jugend seines Schülers so ähnlichen Lebensweg erinnern haben. Aus eigener Erfahrung wußte er, wie sehr ein junger, emporstrebender Künstler auf Ermutigung und Zuspruch angewiesen war, und so band er Rietschel in die laufenden Werkstattarbeiten ein, wandte sich in Gesprächen persönlich an ihn und bat darum, »seine Kupferstiche und Kupferwerke in Ordnung zu bringen und zu katalogisiren, und wenn er etwas brauchte, es ihm zu holen.«<sup>33</sup> Bisweilen forderte er ihn auch auf, »[a]bends zu ihm zu kommen, wo er überaus freundlich und ge-



sprächig war, und der Unterschied sehr fühlbar wurde, wie abgemessen kurz und rauh der geistig und practisch viel beschäftigte Mann sich bei der Arbeit zeigte.«<sup>34</sup>

Solcherart Unterstützung und Hilfe ließ Rauch zweifellos auch seinen anderen begabten Schülern – Johann Friedrich Drake, August Wredow, Albert Wolff und August Kiß – zukommen. Sie schätzte er als Bildhauer durchaus, fand bei ihnen aber nicht das besondere Verantwortungsgefühl und selbstkritische Vermögen, die künstlerische Hingabe und Integrität seines Lieblingsschülers. Dieses Gefühl spricht er auch deutlich in einem Jahre später an Rietschel gerichteten Brief aus, lange nachdem dieser sich 1832 in Dresden als Bildhauer und Akademie-Professor niedergelassen hatte:

Übrigens komme ich wieder auf meine ältern Wünsche und Ansichten immer mehr zurück daß es mir schmerzlich ist, daß Sie je Berlin verließen, indem hier gegenwärtig so manche Anfrage über Arbeiten an mich ergeht, die ich abweise weil am Orte ich niemand habe, dem ich sie anvertrauen mögte, anderes wieder gegen meine Ansicht doch an diese überweisen muß. Dann denke ich an den Lehrstand unserer Akademie, den ich als Repräsentanten deßelben keinem anvertrauen mögte als Ihnen, weil ich keinen kenne welcher als Stammhalter dem in dem Maaße vorstehen könnte als Sie. Damit will ich nicht sagen, daß Dracke, Wredow, E. und A. Wolff nicht tüchtige Bildhauer und Kiß ein außerordentlicher bildender Künstler wäre, aber es vereinigt sich in Ihnen noch ein etwas anderes nothwendig höheres in Ihrer Ansicht und Betrieb, welches hier zwar existirt aber bedeutend höher ausgebildet werden muß.<sup>35</sup>

Einen großen Vertrauensbeweis und eine besondere Art der Anerkennung seines Lehrers erfuhr Rietschel schon bald, als es um ein Denkmal für den sächsischen König Friedrich August I. in Dresden ging. Rauch war 1827 von dem zuständigen Komitee um Entwürfe gebeten worden, konnte diesen Auftrag aber wegen übermäßiger Arbeitsbelastung nicht annehmen und setzte sich nun nachdrücklich für seinen Schüler ein. »Ich war erstaunt, erschrocken über diese Empfehlung Rauch's«, erinnerte sich Rietschel im Rückblick, »gerührt über seine Güte, Fürsorge und Interesse für mich, gehoben auch durch sein Vertrauen, das in mir doch einer Fähigkeit gewiß sein mußte, die seine Empfehlung rechtfertigen würde.«<sup>36</sup> Tatsächlich sollte der Auftrag 1831 an Rietschel ergehen. Da Rauch zur Beruhigung des Komitees angeboten hatte, dem noch unerfahrenen Bildhauer bei diesem Projekt leitend und unterstützend zur Seite zu stehen, spielt der Entstehungsprozeß dieses mehrfigurigen Monuments zu Beginn des Briefwechsels zwischen Lehrer und Schüler eine bedeutsame Rolle: Rietschel gab fortwährend Auskunft über das Fortschreiten seiner Entwurfsarbeiten und über die Erfolge und auch Mißerfolge der sich anschließenden Bronzegüsse, Rauch seinerseits

vertrat ihn bei offiziellen Verhandlungen mit dem Denkmalkomitee und informierte ihn über dessen Forderungen.

Mit ersten Entwürfen für dieses Dresdner Denkmal – das sich auf Wunsch des Komitees an Rauchs Monument für Maximilian I. Joseph zu orientieren hatte – war Rietschel bereits intensiv beschäftigt, als eine Reise seines Lehrers nach München anstand, um dort die Arbeit am Gußmodell für das Denkmal Maximilians I. Joseph zu überprüfen und voranzutreiben. Dafür brauchte er die Unterstützung seiner Berliner Werkstattgehilfen, unter denen Rietschel ihm inzwischen als zuverlässiger Helfer unentbehrlich schien. So brachen Lehrer und Schüler im Juni 1829 in die bayerische Hauptstadt auf; dabei führte die Route über Weimar, wo Rauch die Statuette Goethes auf dessen Bitten hin korrigierte.<sup>37</sup> Am Ziel ihrer Reise angelangt, beschrieb Rietschel seiner Mutter das neue Leben in München: »Hier wohne ich nun mit dem Professor, habe ein hübsches Stübchen, esse stets mit ihm, also auch treffliches Essen [...]. Der Professor ist voll Güte gegen mich. Wir wohnen in einem der schönsten Häuser am schönsten Platze in der Stadt, haben eine Köchin und einen Bedienten [...].«<sup>38</sup> Welch ein unerwarteter Luxus für den bescheidenen jungen Künstler, den jedoch vor allem die nahe Beziehung zu seinem Lehrer beglückte: »[...] mein Verhältnis zu ihm ist so schön, wie es nur zwischen Meister und Schüler statt finden kann«, berichtete er seinem Freund, dem Dresdner Bibliothekar Constantin Carl Falkenstein, »und ich fühle mich sehr glücklich, belehrt und ermuntert dadurch.«<sup>39</sup> Ende Oktober 1829 reiste Rauch von München aus nach Italien, wo er sechs Monate bleiben wollte und Rietschel während dieser Zeit die Leitung des Münchner Ateliers und die Aufsicht über Formen und Retuschieren des großen Gußmodells übertrug.

Zu diesem Zeitpunkt setzt der Briefwechsel zwischen Lehrer und Schüler ein, der zu Beginn hauptsächlich die ausführlichen Berichte Rietschels aus der Münchner Werkstatt und, als Antwort darauf, die Anweisungen Rauchs zum Fortgang der Arbeiten und zur Erledigung vielfältiger Aufträge zum Inhalt haben. Doch schon bald geht die Korrespondenz über das rein Geschäftliche hinaus und berührt die unterschiedlichsten Themen, vor allem aber rückt sie die zunächst geplanten, dann die gerade entstehenden sowie die jeweils abgeschlossenen Werke der beiden Bildhauer und auch die ihrer Künstlerkollegen in den Fokus des Lesers. Nebenher vermitteln die Briefe offene und unbeschönigte, zum Teil sehr berührende Einblicke in die individuellen Befindlichkeiten, Lebensumstände und Schicksale dieser beiden zu ihrer Zeit so bedeutenden Persönlichkeiten. Dabei fallen immer wieder die warmherzigen, menschlichen Charakterzüge Rauchs und Rietschels auf, ihre Fähigkeit zur Anteilnahme am Glück und Kummer des anderen, die sich naturgemäß eher bei dem sanften, zartbesaiteten Jüngeren als bei dem kontrollierten, verschlossenen und herben Wesen des Älteren zeigen. Beide Künstler waren Familienmenschen, denen die