



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

3. Carstens und Thorwaldsen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

Einfiedler (No. 247,1) im Jahr 1808 kann als Vorläufer der romantischen Schule gelten. Unter den Anhängern David's gewann neben dem Meister die glänzendste Stellung *François Gérard* (1770—1835). In dem Gemälde, welches den blinden Belifar mit seinem verwundeten Führer auf dem Arm darstellt, wie er mit dem Stabe den Weg tastet, ohne Ahnung der Nähe eines Abgrundes (N. 247,6), 1795 gemalt, folgt er den Spuren David's, welchen er aber durch die ergreifende Wahrheit des Ausdruckes überragt. Auch die kräftigere Farbe, das gründlichere malerische Studium hat er vor dem Lehrer voraus und wurde dadurch fähig, sich zum beliebtesten Portraitmaler seiner Zeit emporzuschwingen. Gérard's Bildniß der Madame Recamier (1802) besitzt noch jetzt trotz seiner antikisirenden Einkleidung eine große Anziehungskraft. Auch als Schlachtenmaler übte Gérard seine Kunst. Doch hier muß er *Jean Antoine Gros* (1771—1835) den Vorrang lassen, welcher es besser als alle anderen verstand, Napoleon's Siege zu verherrlichen und den Helden zu idealisiren, ohne der künstlerischen Wahrheit — denn mit der historischen nahm er es nicht genau — allzu nahe zu treten. Napoleon bei Arcole, in Jaffa (No. 247,5), bei Eylau haben nicht wenig zur Verbreitung des Napoleonskultus beigetragen, zugleich der nationalen Ruhmesliebe erfolgreich gehuldigt. Die Lebendigkeit der Schilderung wird nur durch die theatralischen Geberden getrübt, die Wirkung des Colorits durch die Schwere des Tones gedämpft. Von ungleich geringerer Bedeutung ist *Pierre Guérin* (1774—1833), welcher gleichfalls in Gegenständen und Formengebung den klassischen Mustern nachging (No. 250,1), aber sich kaum über die äußerliche und oberflächliche Nachahmung der Antike erhob, obschon er sie sowohl von der pathetischen, wie von der sinnlich anmuthigen Seite zu erfassen bemüht war. Dagegen genoß er nach David's Auswanderung als Schulhalter großes Ansehen. Mehrere der hervorragendsten Maler des jüngeren Geschlechtes wurden in seiner Werkstätte erzogen.

3. Carstens und Thorwaldsen.

Mit nicht geringerem Eifer als in Frankreich wurde auch in Deutschland die klassische Richtung eingeschlagen, in der Anlehnung an die Antike, für welche Winckelmann's Schilderungen die höchste Begeisterung geweckt hatten, das Heil der Kunst gefunden. Doch nur die Anfänge erscheinen gleich, Fortgang und Ziel der künstlerischen Bewegung sind vollkommen verschieden. Bereits die Wahl des Stoffkreises, in welchen sich die Gedanken der französischen und deutschen Künstler vertiefen, bekundet einen tiefen Gegensatz. Wie allen romanischen Völkern, so stand auch den Franzosen die römische Welt näher als die griechische; in der letzteren erblickten sie vor-

wiegend nur die Anmuth und die Grazie verkörpert. Die Deutschen fühlten sich viel mehr von den Griechen angezogen, rüllten mit sichtlicher Vorliebe ihre Phantasie mit Gestalten der griechischen Heroenwelt und horchten mit Begeisterung auf die Erzählungen hellenischer Dichter. Schon dadurch trat ihnen die künstlerische Tradition, in welcher das Griechenthum nicht gepflegt worden war, ferner. Aber auch sonst waren sie nicht in der Lage, an dieselbe anzuknüpfen und als Schule zu verwenden. Es gab in Deutschland keinen Mittelpunkt gesellschaftlicher und künstlerischer Kultur, welcher in die Richtung und das Ziel namentlich der Malerei einen gemeinsamen Zug gebracht hätte; es fehlte an einem größeren Publikum, an zahlreichen und liberalen Bilderbestellern, es fehlte vor allem an einem regen öffentlichen Leben und damit an mächtigen Anregungen für die Künstler und an der Gelegenheit, die Kunst mit den allgemeinen Interessen in Verbindung zu bringen. Das Wort Schiller's: „Wir sind genöthigt, unser Jahrhundert zu vergeffen, wenn wir nach unserer Ueberzeugung arbeiten wollen“, trifft am stärksten bei der deutschen Kunst im Zeitalter Winckelmann's zu. Die ästhetische Anschauungsweise deckte sich nicht mit dem Volksbewußtsein, der Künstler schuf eigentlich wieder nur für Künstler, am liebsten und besten für sich selbst. Zwischen den tief verkommenen Zunftmalern, die nur darauf fannen, wie sie den „Amtsverderbern“, den freien nicht zünftigen Künstlern, das Handwerk legen könnten, und die Kunst ausschließlich als ein Gewerbe, eine bürgerliche Nahrung auffaßten, und zwischen den meist von Ausländern geleiteten, jedenfalls nach ausländischen Mustern arbeitenden Akademien befanden sich die jungen Männer eingezwängt, welche den neueren klassischen Idealen huldigten. Auf literarischem Wege waren sie zur Kenntniß derselben gekommen, aus Büchern hatten sie sich zunächst für die Größe der Antike begeistert. Während David zwar gegen die ältere akademische Manier leidenschaftlich ankämpfte, aber bald wieder in Schulgeleise einlenkte, blieb in Deutschland der Bruch mit der Schule und Routine dauernd. Dadurch wurde der Gang der Entwicklung der deutschen Kunst für ein ganzes Menschenalter unwiderruflich bestimmt. Auf den Weg des Selbsterlernens waren die jungen Künstler angewiesen, welche der neuen Richtung huldigten. Auf viele Vortheile des geregelten Unterrichtes, der lebendigen Ueberlieferung mußten sie verzichten, der Hoffnung, den Beifall weiter Kreise zu gewinnen, entsagen. Denn was den Schöpfungen der Kunst den lockendsten Reiz verleiht, das rauschende Leben, der glänzende, farbige Schein, das konnten sie aus mehreren Gründen ihren Werken nicht einverleiben. Die Herrschaft über die technische Seite, das sogenannte Handwerk in der Kunst, hätten sie nur durch das Beharren im feindlichen Lager erwerben

können, und auch dann wäre der Erfolg bei dem zerfahrenen Zustande der deutschen Akademien zweifelhaft gewesen. Erfüllt von der einfachen Größe und der poetischen Schönheit der Griechenwelt, wie sie waren, lag ihnen aber überhaupt wenig an der virtuosen Durchführung und farbenreichen Einkleidung ihrer Entwürfe. Sie wollten mit den Dichtern wetteifern, betonten die poetische Schönheit stärker als die malerische und scheuten sich, die Empfindung, von welcher sie befeelt waren, durch äußeren Formenglanz zu drücken oder wohl gar zu verwischen.

Am schärfsten prägt sich dieses Streben in *Asmus Jacob Carstens*, in der Sanct-Jürgener Mühle bei Schleswig 1754 geboren, bereits 1798 in Rom verstorben, aus. Noch vor wenigen Jahrzehnten als der Reformator und Wiederhersteller deutscher Kunst gefeiert, wird er heutzutage, wie die ganze klassische Richtung, häufig wegen der mangelhaften technischen Ausbildung gering geschätzt. Daß die gegenwärtig herrschende Kunstweise besonders von den ausübenden Künstlern selbst allen früheren vorgezogen wird, ist selbstverständlich; unbillig erscheint aber ein Urtheil, welches von einem späteren Zustande den Maßstab zur Abschätzung des früheren entlehnt, das relativ gleiche Recht der verschiedenen Entwicklungsstufen nicht beachtet. Der Rückgang auf klassische Muster war durch die europäische Kulturströmung bedingt. An die heimischen Schultraditionen anzuknüpfen, verboten die an den Akademien herrschenden Verhältnisse, die Abgestorbenheit der lokalen zünftigen Kunst. Der merkwürdig enge Anschluß an die literarische Bewegung, die mit Vorliebe aus der Poesie geschöpften Anregungen bedürfen gleichfalls keiner Entschuldigung. Die literarische Bildung barg das beste Stück unseres Lebens und unserer Kraft in sich. Hier vergaßen wir die politische Zersplitterung und erinnerten uns der nationalen Einheit. Dürftig war der äußere Schmuck unseres Lebens. Der dreißigjährige Krieg hatte unseren Wohlstand gebrochen, unsere schöpferische Begabung lahm gelegt. Langsam arbeiteten wir uns aus tiefster Verarmung wieder empor. Ehe wir noch diese Schäden heilen konnten, waren wir auf die Sammlung idealer Schätze angewiesen. Unsere Gedanken und unsere Empfindungen wurden unsere Lebensfreude, die Poesie und Literatur unser Lebensreichthum. Die Flucht aus der Wirklichkeit vollzogen unsere Dichter und Künstler nicht aus willkürlichem Eigensinn, sie folgten einem Gebote der Nothwendigkeit, ebenso wie unsere gebildeten Mittelklassen in der Begeisterung für eine ideale Welt den besten Schutz gegen die nationale Verumpfung fanden. Die Poesie errang natürlich großartigere Siege als die bildenden Künste. Wir werden keinen Maler der klassischen Richtung mit Goethe oder Schiller vergleichen. Die Poesie blieb auf ihrem Boden, während die Malerei in ihrem Wetteifer mit der

Dichtkunst auf manche Vortheile des Faches verzichten mußte. Was sie hier einbüßte, gewann sie in anderer Weise dadurch, daß sie das Band mit der nationalen Bildung wieder fester knüpfte.

Carstens hatte beinahe das reife Mannesalter erreicht, als er seine fachmäßige Ausbildung begann. Bis dahin mußte er, als Küfer in einem Weingeschäfte beschäftigt, nothdürftig sich selbst forthelfen. Aber auch in Kopenhagen lockte ihn nicht die Akademie, an welcher namentlich Abilgaard erfolgreich wirkte, sondern die Sammlung der Gipsabgüsse nach antiken Sculpturen, deren Formen er so genau dem Gedächtniß einprägte, daß er sie auswendig zeichnen konnte. Er schied in Unfrieden von der Akademie. In Italien wollte er (1783) sein Glück versuchen. Ungenügende Geldmittel zwangen ihn aber, als er in Mantua angekommen war, zur Rückkehr. Er lebte dann eine Zeit lang in Lübeck und mehrere Jahre (1788—1792) in Berlin. Ein königliches Stipendium setzte ihn endlich in den Stand, das Land seiner Ideale aufzufuchen. Aber nur sechs Jahre lebte er noch in Rom, vielfach angefeindet, doch von einem kleinen Kreise hoch verehrt und als Führer und Meister begrüßt. Ein Lungenleiden raffte den schwächlichen Mann im vierundvierzigsten Jahre weg. In die römische Zeit fällt seine reichste Wirkksamkeit. Dem Laien erscheint sie schwerlich als solche. Denn er schuf nicht ausgeführte Gemälde, sondern beinahe ausschließlich Zeichnungen, in einfachen Umrissen mit dem Bleistift oder der Feder gezogen, dann sogenannte Kartons, in schwarzer Kreide entworfen mit aufgehöhten Lichtern, und leicht gefärbte Blätter. Seine Phantasie wurde zwar auch durch Ossian, Dante, Goethe (Faust in der Hexenküche) angeregt, doch fühlte er sich in der antiken Stoffwelt allein vollkommen heimisch. Selbst entlegene und abstracte Gedanken, wie z. B. die Geburt des Lichtes, gewannen in seiner Phantasie eine greifbare Gestalt. Die stark verkleinerte Probe seiner Kunst (No. 246,5) zeigt nach Hesiod die Nacht mit ihren Kindern, dem Schlafe und dem Tode. Mit sanft gelösten Gliedern schlummert der Genius des Schlafes, das Gewand der Mutter als Lager benützend; mit der gesenkten Fackel in der Hand lehnt der Tod seinen Kopf in den Schoß der Nacht. Zur Linken der letzteren sitzt die Nemesis mit der Geißel in der Rechten, hinter ihr das verhüllte Schicksal mit dem aufgeschlagenen Buche des Lebens, aus welchem die Parzen das über jeden Sterblichen verhängte Los absingen. Andere Zeichnungen von hervorragender Bedeutung schildern den Besuch der Argonauten bei Chiron, welcher sich mit Orpheus in einen Sangeswettstreit einläßt, die Helden im Zelte des zürnenden Achilles vor Troja, Oedipus in Kolonos, Homer, welcher vor versammeltem Volke seine Lieder singt, u. a. Ueberraschend wirkt in diesen unscheinbaren Blättern die tief innere Wahrheit der Darstellung. Man merkt,

daß der Zeichner nicht dem Dichter nur die äußeren Züge des Vorganges abgelauscht hat und dem Beschauer es überläßt, an der poetischen oder literarischen Quelle die Phantasie zu erfrischen, sondern daß er die Scene noch einmal selbständig durchgedacht und im Geiste nachgeschaffen hat. Daher stammt die lebendige Empfindung, welche die Schilderung trotz des dürftigen scenischen Apparates und der überaus einfachen technischen Mittel durchweht. Die Formen sind, wie es der Studiengang Carstens' mit sich brachte, etwas allgemein gehalten; statuarische Werke und nicht Naturmodelle klingen an, die scharf zugespitzte Individualität tritt gegen das typisch Giltige zurück und wird durch die Rücksicht auf maßvolle Linien Schönheit gedämpft. Die Umriffe der einzelnen Figuren, die geschlossene Komposition der ganzen Gruppen lassen den plastischen Zug in der künstlerischen Natur des Meisters erkennen. Er hat sich selbst einigemal im Modelliren versucht. Bekannt ist z. B. die singende Parze, welche Carstens in Thon geformt hat. Das Originalmodell ist freilich verschollen, nach einem Gipsabgusse die Statuette aber von Fr. Tieck restaurirt worden (No. 302, 1). Doch nicht auf diese Proben des Bildhauertalentes ist das Hauptgewicht zu legen. Desto mehr auf den starken plastischen Zug, welcher aus feinen Zeichnungen spricht und einzelnen vollkommen den Charakter des Reliefbildes verleiht. Wir finden es dann begreiflich, daß die von Carstens' begonnene Richtung von einem Bildhauer der Vollendung zugeführt wurde.

Albert (Bertel) Thorwaldsen gehört nach Geburt und äußerer Lebensstellung dem dänischen Volke an. Mit Recht feiern ihn seine Landsleute als den größten Künstler ihres Stammes und haben ihm in dem Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen das schönste Denkmal, welches ein Künstler wünschen kann, gesetzt. Seine Stellung in der modernen Kunstgeschichte wird aber durch seinen langen römischen Aufenthalt, (1797—1819; 1820—1838) und seine an Carstens sich vielfach anschließende Auffassung der Kunst und der Antike bestimmt. Thorwaldsen war nach seinem Ruhme ein europäischer Künstler; so lange er lebte, — und die neidlosen Götter hatten ihm ein langes, glückliches Leben geschenkt, sogar die Bitterkeit des Todes ihm gnädig erspart — wurde ihm als dem ersten Bildhauer Europa's gehuldigt. Doch rechnen ihn weder Franzosen noch Italiener zu ihrem Künstlerkreise, während wir mit Recht behaupten können, daß er im Gegensatze zur romanischen Auffassung die Antike, wie sie der germanischen Bildung als Ideal vorschwebte, wieder belebt und in die moderne Plastik eingeführt hat. Als Sohn eines Bildschnitzers lernte er die Handwerksseite seiner Kunst frühzeitig kennen. Ohne äußeren Zwang, ohne daß er nöthig hatte, einen Widerstand mühsam zu besiegen, wählte er seinen Beruf wie eine natürliche,

selbstverständliche Sache. Das alles, verbunden mit einer unerschütterlichen Naivetät der Anschauung und dem vollkommenen Selbstgenügen an der Ausübung seiner Kunst, half die Charakterzüge, die unzerstörbare Ruhe des Gemüthes, die Freude an einem behaglichen, still vergnügten Dasein, die Heiterkeit der Seele entwickeln, welche sein späteres Leben so glücklich gestalteten und theilweise auch in seinen Werken sich widerspiegelten. Im Jahre 1797 kam er als Stipendiat nach Rom. Auch hier lebte er anfangs ruhig und still für sich hin. Ohne ein größeres Marmorwerk vollendet zu haben, wäre er 1803 in seine Heimat zurückgekehrt, wenn nicht die Bestellung des Jason durch einen englischen Kunstfreund am Tage der Abreise sein Bleiben in Rom entschieden hätte. Thorwaldsen hatte den Jason bereits 1801 modellirt und im folgenden Jahre noch größer und in den Einzelformen sorgfältiger entworfen. Jason, mit dem erbeuteten goldenen Vliese über dem Arme wirft, ehe er Kolchis verläßt, noch einen Blick voll triumphirenden Stolzes auf den besiegten Drachen zurück (No. 301, 6). Die einfache Wahrheit in der Auffassung, frei von aller Uebertreibung und von allem Prunke mit der Schönheit der Glieder, die glückliche Vermählung der augenblicklichen Bewegung mit der gemessenen Ruhe im ganzen Auftreten unterschieden die Statue von allen gleichzeitigen plastischen Heroenbildern und offenbarten eine erfolgreiche Wandlung des herrschenden Stiles. Seitdem flog Thorwaldsen's Ruhm stetig empor und entfaltete sich ununterbrochen seine Wirksamkeit. Thorwaldsen's Werkstätte füllte sich bald mit dänischen, deutschen und italienischen Künstlern, und so rasch auch die Schülerzahl wuchs, so genügte sie doch kaum für die immer zahlreicheren Bestellungen. Beinahe von allen größeren Werken des Meisters wurden Wiederholungen begehrt, welche er natürlich den Schülern zur Ausführung überwies. Seine Kunstweise selbst erfuhr in den späteren Jahren kaum einen nennenswerthen Wechsel, wenn auch der Stoffkreis sich fortwährend erweiterte. Die wahre Heimat blieb die antike Welt; das Reich, welches er unbedingt beherrschte und aus tiefem Verfall zu einer glänzenden Blüte erhob, war die Reliefkunst. Er verbannte aus derselben die malerischen Elemente, welche sich in dieselbe seit Jahrhunderten eingeschmuggelt hatten, die perspectivische Vertiefung, die Masse des natürlichen Beiwerkes, die Mischung verschiedener Ansichten der Figuren und führte die einfache Weise des griechischen, durch Schönheit und Geschlossenheit der Linien wirksamen Stiles wieder ein. Es gehörte Thorwaldsens naive Natur dazu, die Reize dieses freiwillig eingeschränkten Relieffstiles zu erfassen und ihm die frische Ursprünglichkeit einzuhauchen. Das ausgedehnteste Werk dieser Gattung schuf er in seinem Alexanderzuge. Ursprünglich (1812) als Schmuck eines Saales im

Qurinalpalaste entworfen und als Huldigung für Kaiser Napoleon erdacht, wurde dieser Fries später mit Aenderungen in Marmor (Villa Carlotta am Comersee) ausgeführt und noch einmal (für das Schloß Christiansburg in Kopenhagen) wiederholt. (Fragmente des Frieses No. 301, 3). Noch ungleich berühmter als der Fries sind die beiden Rundreliefs: Die Nacht und der Tag (No. 301, 7), eben so sinnig im Gedanken wie vollendet in der dem Rund sich frei anschmiegenden Komposition, ferner die Jahreszeiten und das friesartige Relief: Die Alter der Liebe. In der Schilderung der süßen Gewalt Amors, in der heiteren Verkörperung anakreontischer Gedichte war Thorwaldsen geradezu unerfchöpflich. Unter der Idealstatuen fesseln wegen ihres Ursprunges der Hirtenknabe und Merkur der Argustödter unser Interesse. Der zufällige Anblick eines Knaben, welcher vom Modellstehen ausruhte, und eines Jünglings, welcher in einem Hausthore sitzend auf die Worte eines anderen gespannt lauschte, gaben ihm das Motiv ein. Thorwaldsens weniger auf das Pathetische und Leidenschaftliche als auf das Ruhig-anmuthige gerichtete Sinn erklären seine Vorliebe für die Darstellung idealer Frauengestalten, wie der drei Grazien, Venus, Psyche (No. 301, 5), Hebe u. a. Entbehren sie auch des lockenden sinnlichen Reizes, welcher Canova's Frauenbilder auszeichnet, so besitzen sie dafür den Vorzug, daß sie das Unnahbare, Reine echter Frauenschönheit besser ausprägen, dem antiken Charakter dadurch näher kommen. Weniger frei als auf dem antik-idealen Boden bewegte sich Thorwaldsen im Kreise der monumentalen Sculptur (No. 301, 4), es sei denn, daß ihm, wie bei einzelnen Grabmonumenten und Grabreliefs, welche er schuf, der Anlaß zur Einkehr in das ideal-allegorische Gebiet gegeben wurde. In den späteren Jahrzehnten führte ihm der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen zahlreiche Aufgaben religiöser Natur zu. Im Giebelfelde schilderte er die Predigt des Johannes; das Innere der Kirche schmückte er mit einem Relieffrieze, den Einzug Christi in Jerusalem darstellend und mit den Statuen der zwölf Apostel und des Heilandes. Ob sich die Helden des christlichen Himmels ungezwungen in antike Formen kleiden, plastisch vollkommen versinnlichen lassen, darüber ist viel gestritten worden. Im Angesicht der Bedeutung, welche die Sculptur in der altchristlichen Kunst besaß und in Erinnerung an die Muster, welche die Renaissancekunst bietet, darf man den Zweifel beseitigt erklären, wenn auch zugegeben werden muß, daß die Malerei reichere Mittel zur Wiedergabe der christlichen Kunstideale gewährt. Jedenfalls hat Thorwaldsen in der Christusstatue (ursprünglich für die Schloßkapelle bestimmt, 1821—1833 gearbeitet) ein Werk von ernst erhebender Wirkung geschaffen, dessen künstlerische Bedeutung man recht begreift, wenn man den Christus Thorwaldsen's, wie er liebe-

voll allen Müden und Beladenen die Arme einladend entgegenhält, mit der kaum minder berühmten Christusstatue Danneckers (Regensburg, Gruftkapelle des Fürsten Taxis) vergleicht. Joh. Heinrich *Dannecker* in Stuttgart war der berühmteste Bildhauer Süddeutschlands in dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts, und jedenfalls nach Thorwaldsen der bedeutendste Vertreter der klassischen Richtung in der Sculptur. Seine *Ariadne* (No. 302, 3) gehört noch jetzt zu den populärsten Werken der modernen Kunst; an ihr gefällt den meisten, was Danneckers Einfluß auf die Fachgenossen hemmte, die der älteren Schule entstammende glatte, weiche Behandlung der Formen. Jedenfalls verdient seine kolossale Schillerbüste, in welcher er Naturwahrheit mit einem idealen Zuge verknüpfte, größere Anerkennung. Sie zeigt, daß er wenigstens im Porträtfache fein Vorbild Canova überragt.

Christlich religiöse Aufgaben führte Thorwaldsen willig, selbst freudig durch, mochte auch seine Künstlernatur sich in der Antike heimisch fühlen. Gegen die ihm zugemuthete Verkörperung der nordischen Götterfage verhielt er sich aber spröde. Diese Versuche zu wagen, blieb dem jüngeren Geschlechte skandinavischer Bildhauer überlassen, wie dem Schweden *Benedikt Fogelberg*, welcher seine römischen Studien benützte, von den hier geschauten antiken Göttertypen eine Brücke zu den Gestalten der skandinavischen Mythologie zu schlagen. Von Adonis fand er den Uebergang zu Balder, von Herakles zu Thor (No. 301, 2), von Zeus zu Odhin. Auch Schüler Thorwaldsens wie *Bissen*, *Freund* (No. 301, 8) huldigten dem nordischen, leider nur zu oft der klaren maßvollen Bestimmtheit entbehrenden Sagenkreise. Die Vorherrschaft konnte aber auch auf skandinavischem Boden der Antike nicht geraubt werden. Bereits vor Thorwaldsen hatte ihr der Schwede *Sergell* (No. 301, 1) zahlreiche Bewunderer verschafft, und vollends in Thorwaldsens Heimat erweckte der berechtigte Stolz, mit welchem man auf den größten Künstler des Nordens emporblickte, die Lust zur Nacheiferung. Es genügt, auf den begabtesten unter den späteren Bildhauern Dänemarks, auf *Jens Adolf Jerichau* hinzuweisen. In seinem *Jäger*, welcher einer Pantherin das Junge geraubt und von der Mutter angefallen wird (No. 302, 2), macht sich das leidenschaftliche Element stärker geltend als in Thorwaldsens Schöpfungen, dagegen schließt er sich dem letzteren in seinen Reliefs und in der Gruppe des Herakles mit Hebe enger an. Sogar die Kunstindustrie Kopenhagens dankt Thorwaldsen mittelbar ihren Aufschwung.

Die reichste Gefolgschaft Thorwaldsens treffen wir natürlich nicht in seiner Heimat, sondern in Rom an. Nicht nur seine unmittelbaren Schüler, unter welchen der Italiener *Pietro Tenerani* (1798—1869), die Deutschen Rudolph Schadow (die Sandalenbinderin

No. **302**, 2, und die Spinnerin sind seine bedeutendsten Werke) und *Emil Wolff* (1802—1879), der Schöpfer des berühmten Fischerknaben in Potsdam, der verwundeten, von ihrer Gefährtin unterstützten Amazone, der Judith (No. **304**, 2), die hervorragendsten waren; alle Bildhauer Roms, welche der klassischen Richtung huldigten, traten in sein Geleise. Wie ein Patriarch lebte Thorwaldsen in dem römischen Künstlerkreise. Auch wer seiner Richtung nicht folgte, verehrte die Person des Meisters, der wie kein anderer hoch stand und dennoch in seinem kindlichen Sinne und einfältigen Herzen mit dem Jüngsten und Kleinsten der Genossen um die Wette arbeiten, um die Wette scherzen konnte. Doch zunächst gab es noch keine Gegensätze in der künstlerischen Richtung, keine Parteien in den Künstlerkreisen. Alle schwuren einmüthig zur Fahne des klassischen Stiles.

Es ist merkwürdig, welche Anziehungskraft Rom und in Rom die Antike zu einer Zeit auf die Künstler übte, in welcher das Leben dort gegen früher so geringe Anregungen, das Auge so wenige Vorbilder empfing. Seit der französischen Occupation verarmte und verödete die ewige Stadt; die Museen waren geplündert, ihre kostbarsten Schätze als Kriegsbeute nach Paris geschleppt worden. Beinahe möchte man glauben, die Phantasie habe ersetzt, was der Anschauung entzogen wurde. Die zurückgebliebenen Reste antiker Kunst sprachen nur um so kräftiger zu dem Geiste und weckten eine so mächtige Begeisterung, wie sie das kunsterfüllte Rom nicht entzündet hatte. Selbst aus Paris kam Zuzug. *Gottlieb Schick* aus Stuttgart verließ David's Werkstätte, um in Rom (1802) seine künstlerische Erziehung zu vollenden. Seine Gemälde, Apoll unter den Hirten, Bacchus und Ariadne (No. **267**, 1) erregten unter den Fachgenossen großes Aufsehen und weckten auf die Zukunft des Malers große Hoffnungen, welche leider sein früher Tod (1812) vereitelte. Den Weg über Paris nach Rom schlug auch ein anderer Schwabe ein, *Eberhard Wächter* (1762—1852), als Künstler nur über ein Mittelmaß von Fähigkeiten gebietend, aber als ehrlicher Rathgeber der Jugend einflußreich für die spätere Entwicklung der deutschen Kunst. Selbst Landschaftsmaler, welche über die Alpen am Ende des vorigen Jahrhunderts nach Rom gewandert waren, entzogen sich dem Zauber des Idealismus nicht. In *Johann Christian Reinhart* aus Hof (1761—1847) kämpfte zwar unaufhörlich der Jäger mit dem Maler, ein Zwiespalt, welcher die vollkommene Ausbildung der künstlerischen Natur hemmte. Um so bedeutender wirkte *Joseph Anton Koch*. Die Gunst des Bischofes von Augsburg hatte dem tiroler Bauernjungen einen Platz in der Karlschule in Stuttgart verschafft, wilder Freiheitsdrang ihn zur heimlichen Flucht aus der Anstalt bewogen. Nach längerer Wanderung gelangte er nach Rom, das er mit einer einzigen Unterbrechung bis zu seinem

in hohem Alter erfolgten Tode nicht wieder verließ. Offen bekannte sich Koch als Schüler Carstens'. In seinen figürlichen Darstellungen, den Illustrationen zu Dante und Ossian schloß er sich dem Meister unmittelbar an, ohne freilich bei seiner derben, gern ausgreifenden Natur den gediegenen Schönheitsfuss desselben zu erben. Auch in seinem eigentlichen Fache, der Landschaftsmalerei, ging er von verwandten Grundfätzen wie Carstens aus. Gegen die von Hackert gepflegte Vedutenmalerei erhob er heftigen Widerspruch; auch für die Landschaftsmaler sollte das Recht freier poetischer Schöpfung gelten, die charakteristische Wahrheit der Schilderung die Hauptsache bilden. Koch's Landschaften fesseln nicht durch feine malerische Stimmung und harmonische Farbenwirkung. Sie erscheinen mehr in Linien als in Farben gedacht. Dagegen zeichnen sie sich durch den klaren und festen Bau der landschaftlichen Gründe, die ausdrucksvolle Kraft der Formen aus. Die Empfindung, welche aus der Landschaft spricht, wird noch gesteigert und deutlicher gemacht durch die Staffage. Die Figuren sind im Sinne des Malers keine äußerliche Zuthat, sondern stehen mit der Landschaft, dem natürlichen Schauplatz ihrer Thaten, dem Spiegel ihrer Stimmungen in innerem engen Zusammenhange. Ein Blick auf die Macbethlandschaft im Innsbrucker Museum (No. 279, 1) hilft das Streben des Künstlers verstehen. Das Graufigenheimliche der Situation prägt sich in gleichem Maße in der Landschaft wie in der Staffage aus, der Sturm in der Natur ist der Widerschein der Leidenschaft, welche in den Gemüthern der Gestalten des Vordergrundes tobt. Zwischen Staffage und Landschaft soll sich ein symbolisches Band knüpfen; das rechte Band zu finden, darin muß sich die poetische Empfindung und die Schöpferkraft des Künstlers bewähren.

Man hat für Koch's Kompositionsweise wie für jene seiner Vorgänger und Nachfolger den Namen historische Landschaftsmalerei gebraucht. Nicht ohne Grund. Die mächtigen Formen der Landschaft entfernen uns bei ihm von dem Alltäglichen, unmittelbar Anheimelnden. Die nicht selten bis zur Schroffheit gesteigerte Stimmung in der Landschaft, das Zurückdrängen auch der reichsten und reizendsten Einzelheiten zu Gunsten eines durchgreifenden charakteristischen Zuges wird uns nur verständlich, wenn wir unsere Gedanken in die Vorzeit, in das Heldenalter versenken, in welchem sich das menschliche Leben gleichfalls in wenigen, aber starken und ausschließlich herrschenden Stimmungen und Leidenschaften äußerte. Das für Koch's Richtung Entscheidende blieb aber doch, um seine eigenen Worte anzuführen, daß er bei der Wiedergabe der Natur alle Zufälligkeiten möglichst wegließ, sich auf das Wesentliche einschränkte und so die Landschaft stilisirte. Dadurch wurde der Zusammenhang mit den Zielen Carstens' hergestellt, dem Idealismus auch die

Landchaftsmalerei unterworfen. Es fehlte natürlich nicht an Gegenströmungen. Mit der Zeit brachen sich andere Tendenzen und andere Richtungen Bahn. In Rom selbst hielt aber ein kleiner Kreis an Koch's Anschauungen, welche dieser mit Feuereifer vertheidigte, noch lange fest. Seinem persönlichen Einflusse danken insbesondere zwei Künstler des jüngeren Geschlechtes festeren Halt und die reichsten Anregungen.

Bonaventura Genelli (1798—1868) entstammt der bekannten Berliner Künstlerfamilie. Noch als Jüngling kam er nach Rom in Koch's Nähe, welcher ihn auf Carstens' Vorbild verwies und in seinen antiken Studien namhaft förderte. Nach Deutschland zurückgekehrt, siedelte sich Genelli in München an, ein zwanzigjähriges Martyrium durchlebend. Die Gönner blieben aus, die verständnißvollen Freunde stellten sich spärlich ein. Ihn umging eine fremde, wie er oft klagte, eine feindliche Welt. Erst der Lebensabend in Weimar gestaltete sich freundlich und erweckte in ihm die Luft, die früher wenig gepflegte Oelmalerei zu üben. Genelli's eigenthümliches Wesen spiegelt sich am besten in seinen cyklischen Kompositionen wieder. Außer den älteren Illustrationen zu Homer (No. 271, 6) und Dante kommen die in Kupfer gestochenen Blattfolgen: das Leben einer Hexe, des Wüftlings, des Künstlers in Betracht. Auch bei Genelli tritt, wie man sieht, die poetische Erfindung in den Vordergrund. Damit hängt die Neigung zu allegorischen Kompositionen zusammen. Als Beispiel diene das Einzelblatt, welches in No. 270, 4 reproducirt ist. Eine Löwin wurde durch das Licht der Lampe, welche den schlummernden Eros im Walde beleuchtet, herbeigelockt, schleicht aber, sobald sie den Gott wittert, scheu vorbei. Aus Genelli's klassischen Traditionen erklärt sich seine Vorliebe für das Nackte, sowie in seiner Formensprache das Beharren bei den typischen Gestalten, die Scheu vor allen naturalistischen Zügen. Wären ihm frühzeitig große Freskoarbeiten übertragen worden, zu welchen er die größte Befähigung besaß, so würden manche störende Eigenheiten, wie die eintönige Wiederkehr einzelner Gesichtsbildungen und bestimmter Maße u. s. w. bald verschwunden sein.

In seinen alten Tagen in Weimar traf Genelli mit dem geistesverwandten *Ludwig Preller* zusammen, mit welchem ihn auch eine gleichartige künstlerische Jugenderziehung verknüpfte. Denn auch Preller trat vielfach in Koch's Fußstapfen. Im Jahre 1828, nachdem er in Dresden namentlich Ruisdael's Werke studirt und in Antwerpen fleißig nach der Antike gezeichnet hatte, kam er nach Rom und schloß sich eng dem Kreise der Klassiker an. Die Odysselandschaften, dreimal umkomponirt (No. 283, 1)*), sind das Hauptwerk

*) Verkleinerte Nachbildung des Holzschnittes aus der bei A. Dürr erschienenen Prachtausgabe der „Odysee“.

feines Lebens. In diesem Bildercyklus bot die von Preller sorgfältig studirte südliche Natur die Motive für den Schauplatz, auf welchem die Schicksale des göttlichen Dulders sich vollziehen. Es liegt in den festgeschlossenen Formen der südlichen Pflanzenwelt, in den reicheren Gegenfätzen, hier üppigster Kultur, dort von Menschenhand scheinbar unberührter Oede und Wildheit, in den ausdrucksvollen scharfen Linien der Landschaft ein ähnlicher Charakter, wie in dem elementaren Leben der heroischen Vorzeit. Wie uns nackte schöne Körper am häufigsten jenseits der Alpen entgegentreten, wie wir die Modelle für ideale Gestalten am liebsten den Kindern des südlichen Himmels entlehnen, so fühlen wir uns auch im Angesichte der südlichen Natur am raschesten der gewöhnlichen Gegenwart entrückt und den alten Zeiten, voll von großer Einfachheit und unversehrter Ursprünglichkeit, genähert. Bei aller Begeisterung für die südliche Landschaft und insbesondere für den Lieblingsplatz seiner Studien, die Serpentara bei Olevano, war Preller doch auch für die Reize der nordischen Natur empfänglich, welche ihm Gelegenheit boten, seine Farbenkunst zu entwickeln. Ebenfowenig hinderte ihn die idealistische Richtung, die Natur scharf zu beobachten und auch in Einzelheiten mit außerordentlicher Wahrheit wiederzugeben.

4. Die Romantiker.

Außere und innere Gründe stempelten Rom im Anfange unseres Jahrhunderts zur Hauptstadt deutscher Kunst. Wohl waren auch in Rom die öffentlichen Zustände beklagenswerth, die Armuth groß, die Zahl der Kunstfreunde gering. Doch blieb der Phantasie im Angesicht der Reste alter Herrlichkeit die Flucht aus der Gegenwart möglich. Hier allein fand die idealistische Richtung an den antiken Mustern einen richtigen Wegweiser und, wenn sie abzuirren drohte, einen kräftigen Mahner. Das alles fehlte den Künstlern auf deutschem Boden. Die klassische Kunstweise wurde scheinbar auch hier an einzelnen Akademien gepflegt, aber nicht in dem Sinne, wie der römisch-deutsche Kreis seit Carstens sie auffaßte, sondern nach der älteren manirirten Art, schablonenmäßig, ohne alle Spur poetischer Begeisterung und wahrer Empfindung. Einen kräftigeren Anstoß zur Belebung des klassischen Stiles versuchten die Weimarischen Kunstfreunde unter Goethe's Auspicien und unter dem thätigen Beistande seines Freundes und Kunstberathers, Johann Heinrich Meyer's aus Zürich, zu geben. Sie belehrten in den Propyläen durch feinsinnige Aufsätze die Außenstehenden über die rechten Ziele der Kunst, sie stellten den Künstlern selbst Aufgaben und vertheilten (1799—1805) für die besten Lösungen Preise. Gegen den Hang