



Die deutsche Kunst

1793—1848

ERSTES KAPITEL

Classicismus und Romantik

I. Carstens und die Seinigen.

Während die Geschichte der neueren Kunst Frankreichs durch eine energische, auf ein bestimmtes Ziel losstrebende Persönlichkeit eingeleitet wurde, welche die ersten Stadien des Entwicklungsganges derselben nach ihrem Willen bestimmte, zeigt uns die neuere deutsche Kunst in ihren Anfängen, trotzdem diese auf ein gleiches Ziel, auf eine eigene Wiedergeburt durch engen Anschluss an den Geist und die Formensprache der Antike gerichtet waren, ein völlig verschiedenes Bild. Nicht eine einzelne künstlerische Individualität tritt in den Vordergrund, nicht ein bahnbrechender Künstler leitet den Strom in ein neues Bett, sondern an verschiedenen Orten des Ländergebietes, in welchem Völker germanischen Stammes wohnen, regen sich schöpferische Geister, um eine neue Renaissance der Antike herbeizuführen. Wir können nicht von einer national-deutschen Kunst in gleichem Sinne wie von einer national-französischen reden, weil es damals den Deutschen an einem gemeinsamen Mittelpunkte fehlte und heute noch fehlt, wie ihn die Franzosen in Paris besaßen und noch besitzen.



Die Mehrzahl der jungen Künstler, welche Frankreich verliessen, um ihre Studien in Italien zu machen, kehrte nach einem gewissen, meist sehr kurz bemessenen Zeitraume wieder in die Heimath, besonders nach Paris zurück, während viele deutsche Künstler froh waren, wenn sie die Heimath hinter sich hatten und den Rest ihres Lebens in Italien zubringen konnten. Der Zug nach Italien wurzelt tief im deutschen Gemüth. Was Dürer einst in Erinnerung dessen, was ihm seine Vaterstadt bot und bieten konnte, aus Venedig schrieb: »O, wie wird mich nach der Sonnen frieren!«, dieses Wort hat seitdem in den Herzen aller deutschen Künstler nachgezittert, welche über die Alpen nach dem gelobten Lande zogen und wieder heimkehren mussten, ehe sie des Herzens Sehnsucht vollkommen gestillt.

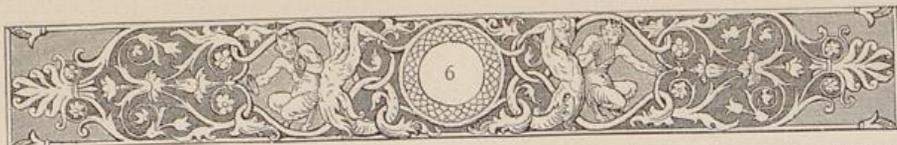
Diejenigen deutschen Künstler aber, welche für längere Zeit oder für immer in Italien bleiben durften, haben darum ihr nationales Gepräge nicht verloren. Auch in der wälschen Umgebung blieb der germanische Kunstgeist so kraftvoll und selbständig, dass er seine eigenen Wege suchte und fand, dass er sich die Schöpfungen vergangener Kunstepochen assimilirte und unterthan machte, dass er sich schliesslich über allem Fremdartigen in seiner ursprünglichen Eigenthümlichkeit erhob und sich individueller und bedeutsamer entwickelte als in der politisch zerrissenen Heimath. Auf italischem Boden fand sich sogar zu einem gemeinsamen Strome zusammen, was sich gesondert in England und Dänemark, in Schweden und Deutschland entwickelt hatte. In Italien fallen die nationalen Schranken: Carstens und Thorwaldsen sind keine Dänen, Cornelius und Overbeck keine Deutschen mehr. Die Stammeseinheit verwischt die lokalen Unterschiede, und eine allgemeine germanische Kunst erwächst auf italienischer Erde. Auch für eine Darstellung der Anfänge der neueren deutschen Kunst müssen diese Schranken beseitigt werden. Carstens und Thorwaldsen gehören der deutschen, nicht der dänischen Kunstgeschichte an. Eine dänische Kunst im nationalen Sinne giebt es überhaupt nicht, ebensowenig wie eine schwedische und norwegische. Nicht eine bestimmte nationale Eigenthümlichkeit, sondern nur der Zufall der Geburt entscheidet über die Zugehörigkeit eines Künstlers zu einem der skandinavischen Länder.

Was wir von der Erneuerung der deutschen Kunst auf italienischem Boden gesagt haben, gilt nur von der Malerei und von der Plastik. Die Architektur, welche schon durch ihre Grundbedingungen an die Scholle gebunden ist, hat die Keime des neuen Aufschwungs nicht durch direkte Berührung mit Italien, sondern gewissermaassen durch literarische Studien in sich aufgenommen, welchen die Baukünstler später praktische Er-



fahrungen auf Reisen folgen liessen. Wie wir es innerhalb der französischen Architektur gesehen haben, vollzog sich auch in der deutschen der Bruch mit der absterbenden Rokokokunst nicht urplötzlich, sondern die ersten Anfänge der neuen, auf das Studium des klassischen Alterthums gegründeten Richtung liefen neben den letzten Ausläufern des Zopfstils, anfangs noch unbeholfen und in ihrer Erscheinung fast ebenso nüchtern, dann immer zuversichtlicher und in immer schärferer Ausprägung nebenher. Diese Anfänge machten sich an verschiedenen Orten Deutschlands fast gleichzeitig bemerkbar, am entschiedensten freilich in Berlin, welches auch insofern als Ausgangspunkt der neueren deutschen Kunst zu betrachten ist, als Carstens hier in eine Umgebung gerieth, welche ihn in seinen künstlerischen Ueberzeugungen nur bestärkte, und als er von hier, wie er selbst eingestand, »den grossen Stil« nach Rom brachte. Schon Georg Wenzeslaus von *Knobelsdorff* (1699—1753) hatte in seinem 1743 vollendeten Opernhause zu Berlin den Versuch gemacht, die Formen der Antike in einem engeren Anschluss an die classischen Vorbilder und in einem reineren und edleren Geschmack anzuwenden, als es bei allen übrigen seiner Zeitgenossen üblich war. Erst zwölf Jahre später begann mit der Schrift Winckelmanns »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke« die literarische Agitation, welche durch das Eingreifen Lessings, dann besonders durch die schon oben (I. Band S. 378) erwähnte Publikation der »Ruinen der schönsten Monumente Griechenlands« von David Leroy (1758) und am meisten durch das epochemachende Werk der Engländer Stuart und Revett über die »Alterthümer von Athen« (1762) mächtig gefördert wurde. Auf diese erste wissenschaftliche Veröffentlichung altgriechischer Bauwerke ist sogar dasjenige Denkmal Berlins zurückzuführen, welches am Eingang der neuen Kunstepoche steht, das von Karl Gotthard *Langhans* (1733—1808) in den Jahren 1789—1793 erbaute Brandenburger Thor. Die Ruinen der Propyläen, welche den Zugang zu der Akropolis von Athen bilden, erweckten in Langhans den Gedanken, der vornehmsten Strasse Berlins ein ähnliches Prachtthor vorzusetzen*). Dasselbe hatte damals noch die praktische Bedeutung, dass es, inmitten der Stadtmauer errichtet, wirklich den Zugang zur Stadt eröffnete. Die niedrigen Seitenhallen, welche heute die Wucht des monumentalen Gesamteindrucks abschwächen, sind erst nach dem Abbruch der Stadtmauer (1868) durch Strack hinzugefügt worden. Das Gebälk und der attikaartige Oberbau des Thores werden von sechs

*) Für die Geschichte der Berliner Baukunst s. A. Woltmann, die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart, Berlin 1872, und Berlin und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten-Verein zu Berlin, Berlin 1877.



Mauerpfeilern getragen, denen an Stirn- und Rückseite je sechs Säulen vorgesetzt sind, welche einen halb dorischen, halb ionischen Charakter haben und auch in den Verhältnissen nicht den Musterbeispielen des griechischen Stils nachgebildet sind. Enger schliessen sich der unter dem Gesims herumgeführte Triglyphenfries und die Reliefs der Metopen mit Kentauren- und Lapithenkämpfen dem athenischen Vorbilde an. Dass dieses aber einst seinen Abschluss durch ein Giebeldreieck gefunden hatte, konnte Langhans nicht wissen, und er hielt sich daher für diesen Theil seiner Schöpfung an die römischen Triumphbogen, zumal ja auch sein Thor eine Krönung durch eine plastische Gruppe erhalten sollte. Was damals nur einer mangelhaften und oberflächlichen Kenntniss der antiken Baukunst entrossen war, würde man heute, wenn es in unserer Zeit ausgeführt worden wäre, als die kluge That eines wissenschaftlich begründeten Eklektizismus preisen. Die auf Langhans folgende Generation hat seine Irrthümer eingesehen, seine Fehler verbessert und reinere Formen gefunden. Es ist ihr aber nicht gelungen, mit ebenso einfachen Mitteln eine gleich grosse monumentale Wirkung zu erzielen. Aber auch unter den noch vorhandenen Schöpfungen von Langhans nimmt dieses Thor eine isolirte Stellung ein. Seine Phantasie war nicht beweglich genug, um die antiken Bauformen den modernen Bedürfnissen anzupassen. Bei anderen von ihm ausgeführten Bauten sind die antiken Elemente nur ganz äusserlich und mehr dekorativ hinzugefügt. Die wirkliche Wiedergeburt der hellenischen Baukunst unter dem nordischen Himmel sollte einem grösseren Geiste vorbehalten bleiben. Immerhin ist das Brandenburger Thor das erste Denkmal der neuen Epoche, bedeutungsvoll auch deshalb, weil es in Sandstein, dem Material des monumentalen Baustils, ausgeführt und von demjenigen Bildhauer, welcher der Reformator der deutschen Plastik wurde, mit Statuen und Reliefs geschmückt worden ist. Gottfried *Schadow* war aber nicht in dem Sinne wie seine Mitstrehenden ein Schüler der Antike. Als geborner Berliner bildete er für die Kunstgeschichte der preussischen Hauptstadt das vermittelnde Glied zwischen Altem und Neuem, zwischen dem durch französische Künstler gepflegten Rokoko- und Zopfstil und einer neuen, von der Ueberlieferung unabhängigen Naturauffassung. Schadow suchte auf demselben Wege zu einer höheren Erkenntniss und damit zur Wahrheit zu gelangen, wie der Zeichner und Kupferstecher Daniel *Chodowiecki* (1726 bis 1801), welcher zwar nach der Zeit seiner Thätigkeit noch der Rokoko- und Zopfperiode angehört, dessen künstlerische Prinzipien jedoch in der Beobachtung der Natur wurzeln. Chodowiecki wurde so der Begründer eines unbefangenen Realismus, der zunächst von Schadow auf die Portrait-



plastik übertragen und später von Rauch zu einem besondern Stil für die Bildhauerkunst entwickelt wurde. Auch in der Malerei fand Chodowiecki Nachfolger. Franz Krüger und seine Schüler führten in Berlin seine Ueberlieferung ohne Unterbrechung fort, obwohl sie mit der herrschenden, aus classicistischen und romantischen Elementen entwickelten Richtung in Widerspruch geriethen und wegen ihrer gemeinen Naturnachahmung verachtet wurden. Aber der von Chodowiecki eingepflanzte Keim war so triebkräftig, dass er in seinem Wachsthum nicht gehemmt werden konnte. Er wurzelte eben in der Staatsraison der preussischen Monarchie, und wie diese am Ende die Führung der Geschicke Deutschlands übernahm, so gewann auch der preussische oder der Berliner Realismus, der lange Zeit unter den kläglichen Verhältnissen und Lebensbedingungen ein kümmerliches Dasein fristen musste, einen immer mehr entscheidenden Einfluss auf die Bahnen, welche die deutsche Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eingeschlagen hat. Von Berlin ging die Bewegung zu Gunsten der neuen Kunstrichtung aus, welche in Cornelius ihren Höhepunkt finden sollte. In Berlin gerieth Cornelius aber auch in unheilbaren Conflict mit dem Geiste einer neuen Epoche, welche nach den ewigen Gesetzen geschichtlicher Nothwendigkeit ihre Vorgängerin ablöste. In demselben Grade, wie das Gestirn eines Cornelius für seine Zeitgenossen an Glanz verlor, erhob sich der Stern eines Menzel, immer stärker leuchtend, am Firmament.

Es kann nicht die Aufgabe des Historikers sein, eine jede dieser mit einander kämpfenden Kunstrichtungen auf ihren geistigen und sittlichen Inhalt zu prüfen und nach dem Ergebniss dieser Prüfungen Partei zu ergreifen. Eine solche Parteinahme ist vielmehr die Sache eines nach philosophischen Grundsätzen urtheilenden Aesthetikers, welcher nach dem Endzweck aller Dinge und nach ihrem Verhältniss zu einem höchsten Wesen oder einem Naturganzen forscht. Die philosophische Geschichtsschreibung ist mit dem sich immer mehr befestigenden Uebergewicht der exakten Wissenschaften der realistischen Historiographie gewichen. Für dieselbe ist nicht das Glaubensbekenntniss, die persönliche Empfindung oder Vorliebe des Geschichtsschreibers das leitende Moment. Der letztere hat im Gegentheil die Pflicht, die Thatsachen aus dem Bereiche der subjektiven Meinungen herauszuheben und die Strömungen und Gegenströmungen zu analysiren, aus welchen sich die Folge der Thatsachen entwickelt hat. Er wird dabei stets einen doppelten Weg einschlagen müssen, einmal die Allgemeinheit eines Volkes in einem gewissen Zeitabschnitt ins Auge zu fassen, andererseits aber auch an der einzelnen Persönlichkeit, welche als Trägerin einer bestimmten Kunst-



richtung auftritt, ihr Verhältniss zur Allgemeinheit klarzulegen, also sowohl in die Volksseele, als auch in die des Individuums zu dringen.

So sehen wir, dass schon im Beginn der Entwicklung der neueren deutschen Kunst zwei Strömungen neben einander herlaufen, von denen die eine, die classicistische, damals bei weitem mächtiger war und für eine geraume Zeit auch blieb, ohne dass die andere, die realistische, gänzlich unterdrückt werden konnte. Und diese beiden Strömungen liefen sogar in einer und derselben Stadt neben einander, in Berlin, welches, wie schon gesagt, der Ausgangspunkt für die classische Richtung in der Architektur wurde. Wohl thaten sich auch in einigen anderen Städten Deutschlands ähnliche Regungen zu Gunsten einer Wiederaufnahme antiker Bauformen in reinerem Geschmacke kund. Aber Weinbrenner in Karlsruhe und Erdmannsdorf in Dessau blieben nur vereinzelte Erscheinungen, während sich in Berlin bald ein Kreis begeisterter Männer bildete, in welchen auch Carstens, der Pfadfinder der neueren deutschen Kunst, trat, und aus welchem später Schinkel erwuchs, der nicht wie Gottfried Schadow in seinen Wirkungen auf ein enges Gebiet beschränkt blieb, sondern der deutschen Kunstgeschichte angehört. Friedrich Wilhelm von *Erdmannsdorf* (1736—1800), aus Dresden gebürtig, war auf empirischem Wege dazu gelangt, die antiken Muster in die moderne Praxis einzuführen. Als Reisebegleiter des Fürsten von Anhalt-Dessau hatte er Südfrankreich und Italien besucht und sowohl in den Ruinen Roms als ganz besonders durch die Ueberreste altrömischer Baukunst in Nimes, Arles, Aix u. s. w. die Anregung erhalten, einen Wettstreit mit diesen Schöpfungen zu versuchen, deren Autorität auch im Zeitalter der Barock- und Rokokokunst nicht angefochten wurde. Leider fand er nicht Gelegenheit, die erworbenen Kenntnisse an grossen Aufgaben zu erproben. Weder das Schloss zu Wörlitz, noch das Schlösschen Luisium bei Dessau sind monumentale Prachtbauten. Aber sie zeigen doch in der Ausbildung der Details, dass Erdmannsdorf nach einer möglichst reinen Anwendung der antiken Formen strebte, und dieses Bestreben lässt sich auch in der noch erhaltenen Dekoration der Königskammern des Berliner Schlosses, besonders in den Holzarbeiten, erkennen. Erdmannsdorf war nämlich bald nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. nach Berlin berufen worden, um an der inneren Ausschmückung des Schlosses mitzuwirken, und dadurch kam er mit dem Kreise gleichgesinnter Künstler wie Carstens, Gilly, Gentz in Berührung. Durch diese selben Männer trat auch im Leben Friedrich *Weinbrenners* (1766—1826) eine entscheidende Wendung ein. Als der Sohn eines Zimmermeisters in Karlsruhe geboren, war er für das Handwerk seines Vaters bestimmt, der ihm



auch den ersten Unterricht ertheilte. Nach dessen Tode fand er bei einem Artillerieoffizier weitere Ausbildung im Zeichnen und in der Mathematik. Dann begab er sich auf Reisen, führte in Zürich einige Bauten aus und erwarb sich dadurch die Mittel, auf der Wiener Akademie ein Jahr lang unter Vincenz Fischer zu studiren. Auf seiner Rückkehr kam er auch nach Berlin, und hier wurde er mit Carstens und den Gebrüdern Genelli, dem Architekten und dem Landschaftsmaler, bekannt. Die beiden letzteren waren in Italien gewesen und erst 1789 von Rom zurückgekehrt. Ihrem Freunde Carstens brauchten sie nicht erst die Sehnsucht nach Italien einzuflößen; aber Weinbrenner liess sich durch sie bestimmen, gemeinschaftlich mit Carstens im Jahre 1792 die Reise nach Italien zu unternehmen. In Rom warf sich Weinbrenner mit Eifer auf das Studium der antiken Baudenkmäler. Er trat in Verkehr mit dem dänischen Alterthumsforscher Zoëga, mit den Malern J. A. Koch und Reinhart u. a., welche seine Bestrebungen theilten oder doch zur Opposition gegen die französische Manier gehörten. Er ging nach Neapel und studirte auch die Ruinen von Paestum, in welchen die Majestät des ernstesten dorischen Stils einen so mächtigen Eindruck auf ihn übte, dass seine spätere Bauthätigkeit sich vorzugsweise auf die Elemente der dorischen Bauweise stützte. »Schon damals war Weinbrenner als Lehrer der Baukunst aufgetreten, hatte dem Prinzen August von England, dem Grafen Münster u. a. Unterricht ertheilt und sich in archäologischen Wiederherstellungen vieler von alten Schriftstellern beschriebenen Gebäude versucht. Auf der Heimkehr (er verliess Rom erst 1797) rieth er der Municipalität von Strassburg ab, als sie im Begriff war, das Innere des Münsters nach einem abscheulichen Plan, welcher das ganze Gebäude verunstaltet hätte, zu einem Tempel der Vernunft einzurichten. In Karlsruhe wurde ihm zwar Anerkennung, aber nur geringe Anstellung zu Theil; er verliess sein Vaterland nochmals und liess sich einige Zeit in Strassburg nieder, fertigte hier die Pläne zu den Monumenten der Generale Desaix und Beaupuy, den Entwurf zu dem vom französischen Direktorium projektirten Nationaldenkmal der Republik in Bordeaux sowie den Plan zu einem 1801 in Strassburg projektirten Friedensdenkmal. Diese Kompositionen gründeten seinen Ruhm, er wurde unter vortheilhaften Bedingungen nach Hannover berufen, lehnte aber in Folge einer Wiederanstellung als Bauinspektor in Karlsruhe ab, woselbst er seit 1809 die höchste Stelle seines Faches, als Oberbaudirektor des Landes und Geheimrath einnahm*.)« Mit dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts

*) Karlsruhe im Jahr 1870. Baugeschichtliche und ingenieurwissenschaftl. Mittheilungen. Karlsruhe 1872. — Weinbrenner, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Heidelberg 1819.



beginnt auch Weinbrenners baukünstlerische Thätigkeit in Karlsruhe, welche in einem Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren der badischen Hauptstadt nicht nur eine grossstädtische, sondern auch eine so eigenartige Physiognomie verlieh, dass dieselbe durch die nachfolgende Wirksamkeit seiner auf andern Wegen wandelnden Schüler Moller, Hübsch und Eisenlohr nur wenig verändert werden konnte. Von den zahlreichen Bauten, welche er in Karlsruhe ausgeführt hat, sind noch das Rathhaus, die evangelische Stadtkirche, die Lycealgebäude, die katholische Kirche, das markgräfliche Palais, die Synagoge und das Ettlinger Thor vorhanden. Wie sein Berliner Kunstgenosse Langhans war auch Weinbrenner noch nicht so tief in das Wesen und den Geist der antiken Baukunst eingedrungen, dass es ihm gelungen wäre, in der Formensprache der alten Künstler moderne Ideen zum Ausdruck zu bringen. Auch er begnügte sich, die Façaden mit gewissen Elementen griechisch-römischer Architektur zu dekoriren, ohne zu einer innigen Verschmelzung zu gelangen. So zeigt z. B. die Hauptfront des Rathhauses in der Mitte eine loggienartige Säulenhalle und das markgräfliche Palais eine von korinthischen Säulen getragene, mit einem Giebel gekrönte Vorhalle, welche der des Pantheons in Rom nachgebildet ist. Das Ettlinger Thor schliesst sich noch enger als das Brandenburger Thor in Berlin an die antiken Vorbilder an, weil die vier dorischen Säulen einen auf beiden Seiten mit Reliefs geschmückten Giebel tragen. An eigentlich schöpferischer Bedeutung gebrach es auch Weinbrenner. Seine Bedeutung liegt deshalb mehr nach der praktischen Seite, nach der Konstruktion und nach der zweckmässigen Anordnung der Innenräume, auf welchen Gebieten er eine der ersten Autoritäten seiner Zeit war. Wie seine künstlerische Richtung damals in Süddeutschland eine völlig vereinzelte war, hat er auch auf die folgende Generation keinen unmittelbaren Einfluss geübt.

In Berlin sind vielmehr, wie schon hervorgehoben, die Keime erwachsen, aus welchen sich die neuere deutsche Kunst entwickeln sollte. Zu gleicher Zeit mit Langhans war hier Heinrich *Gentz* († 1811) im Sinne der neuen Richtung thätig. Sein Hauptwerk, die alte Münze, übertrifft an epochemachender Bedeutung noch das Brandenburger Thor und ist, wie Woltmann hervorhebt, zugleich »ein höchst bezeichnendes Beispiel für das damalige Verhältniss zum Alterthum. Man ging von dem Grundsatz aus, in den classischen Mustern vor Allem die Einfachheit zu suchen. Die Schlichtheit des Aeusseren grenzte oft an Trockenheit, die Gesimse wurden mager und wenig vortretend gebildet, die Wände blieben unverziert, höchstens erhielten sie eine einfache Feldertheilung. Nur der Eingang wurde ausgezeichnet; hier kamen sogar oft — wie das auch



die Münze zeigt — freistehende Säulen vor. Bei dieser Rückkehr zum Alterthum ist das Merkwürdige, dass man gern so weit als möglich in das Alterthum zurückging. Nicht die zur vollendeten Schönheit entwickelte Architektur der griechischen Blüthezeit nahm man sich zum Muster; im Gegensatz zur künstlerischen Willkür und Spielerei, von der man sich loszusagen begann, verlangte man jetzt keine heitere Freiheit, sondern Wucht und Strenge der Form. Bei ägyptischen, etrusischen, urgriechischen Denkmälern ging man in die Lehre, mit denen man freilich oft auch die schwülstigsten Bildungen der späteren Römerkunst vermischte. Da kamen grosse Halbkreisfenster vor, als ob man die Bögen einer Wasserleitung mit Scheiben versetzt hätte. Da thürmte man einförmige, stark verjüngte Massen auf, wie für ägyptische Pylonen. Die Portale machten oft den Eindruck von Grabesportalen, — der elegische Zug taucht, wie in den Gärten, auch hier auf, — und eine besondere Vorliebe hatte man dafür, auf den Treppenwangen Sphinxen lagern zu lassen. Die Giebel wurden durchgängig viel zu schwer und zu steil gebildet. Die Säulen, welche man am liebsten verwendete, waren ganz früh dorische von übertrieben kurzem Verhältniss, und mit den Säulen war häufig eine Bogenarchitektur verbunden, welche nicht recht in Einklang mit ihnen stand; man liebte es, die Räume in schweren Tonnengewölben mit steifen Cassettirungen zu schliessen. Am wenigsten fühlte man sich im Ornament zu Hause, zur Ausbildung eines feineren und lebendigeren Blattornaments fühlte man sich kaum fähig, man begnügte sich mit blossen Guirlandenverzierungen oder mit dem ewig wiederkehrenden Schema des Mäander. Mit der Art, auf welcher man vorzugsweise die Strenge im Alterthum suchte, hängt zusammen, dass man nur Formen, nicht Farben an den antiken Schöpfungen sah, und jetzt sogar in der inneren Architektur die Farblosigkeit zum Prinzip erhob^{*)}. Noch hatte man keine Ahnung davon, dass die Griechen einst ihre Marmortempel und -Hallen mit einem reichen farbigen Glanze umgeben hatten. Man hielt die Farblosigkeit, in welcher sich die antiken Monumente den Augen der Nachwelt geben, für ein weises Prinzip edelster Kunst und wies den ägyptischen Denkmälern, an welchen sich die Farben noch erhalten hatten, eine Stellung tief unter den Schöpfungen des hellenischen Kunstgeistes an. Dieser Irrthum wurde verhängnissvoll für die gesammte neuere deutsche Kunst. Er führte zu einer entschiedenen Abneigung gegen die Farbe, zu einer Farbenfeindlichkeit, welche bei den Malern bis zu einer völligen

^{*)} Woltmann, Baugeschichte Berlins S. 140 ff. — G. F. Waagen, Kleine Schriften, Stuttgart 1875. S. 304 f.



Verachtung der Oelmalerei stieg und so dazu beitrug, dass die neu-classische Richtung an Einseitigkeit zu kranken anfang und eher abstarb, als sie sich völlig erschöpft hatte. Nur der Plastik wurde nach den Mustern der Griechen eine hervorragende Stellung an Bauwerken eingeräumt, selbst in jener Zeit, wo die äussere Nüchternheit zugleich eine Folge des herrschenden Sparsamkeitssinnes war. Wie das Brandenburger Thor, erhielt auch die Münze einen bedeutsamen plastischen Schmuck in Gestalt eines in halber Höhe angebrachten Figurenfrieses, und zwar ebenfalls durch Schadow, der hier freilich nicht nach eigenem Entwurfe arbeitete, aber doch der Komposition den Stempel jenes eigenartigen Geistes aufprägte, welcher der Flitterkunst des achtzehnten Jahrhunderts ebenso entschiedenen Opposition machte, wie jene Anhänger und Erneuerer der Antike. Der Erfinder der Komposition war der Architekt Friedrich *Gilly* (1771—1800), ein Schüler von Langhans, welcher das Relief auf einen langen Papierstreifen hinzeichnete und denselben seinem Freunde Gents zur Verfügung stellte. Da das Gebäude damals nicht bloss für die Münzwerkstätte, sondern auch zur Aufnahme des Mineralienkabinetts, des Oberbergdepartements, der Bauakademie und des Oberbaudepartements diente, musste diese verschiedenartige Bestimmung auch in dem Friesse zum Ausdrucke gelangen. Derselbe ist später von dem Gebäude entfernt und an dem neuen Verwaltungsgebäude der Münze angebracht worden, weil man mit der Absicht umging, die alte Münze abzubringen. Man hat diesen Gedanken inzwischen aufgegeben, und so steht die schlichte, aber charaktervolle Schöpfung noch heute als ein bedeutungsreicher Markstein in der Kunstgeschichte Berlins da. Gents that einen wichtigen und entscheidenden Schritt über Langhans hinaus, indem er die antiken Formen nicht als eine blosser Dekoration benutzte, sondern mit vollem Bewusstsein darnach strebte, den modernen Zweck und die innere Raumdisposition des Gebäudes in der aus antiken Elementen gebildeten Façade zum Ausdruck zu bringen. Sein Freund Friedrich Gilly, der Sohn des Oberbauraths David Gilly, wird als ein Künstler von genialer Begabung und reicher schöpferischer Phantasie geschildert, dessen Entwicklung nur durch seinen frühzeitigen Tod gehemmt wurde. Seine Bedeutung für die Kunstgeschichte liegt daher auch nicht in den wenigen von ihm ausgeführten Privatbauten und in seinen geistvollen Entwürfen, als vielmehr darin, dass er der Lehrer Schinkels war und auf diesen einen nachhaltigen, seine gesammte künstlerische Richtung bestimmenden Einfluss übte. Nach der Charakteristik, welche Waagen von Gilly entwirft, »besass er einen ausgezeichneten Sinn für Einfachheit und Grossartigkeit der Verhältnisse, sowie ganz besonders für malerische Wirkung der Gebäude. Ebenso empfand er sehr lebhaft



das Bedürfniss eines bilderreichen Schmuckes derselben, dem er selber durch schöne Erfindungen begegnete. Es gelang ihm indessen nicht, seine Begeisterung für die Kunst des Alterthums bei seinen Gebäuden rein in Anwendung zu bringen, vielmehr ist in denselben ein starker Einfluss der damals in England und Frankreich üblichen Bauform wahrzunehmen. Endlich war ihm auch ein schönes Talent für die landschaftliche Auffassung der Natur eigen.«

Diese Männer, zu welchen sich noch die Brüder Genelli gesellten, waren tonangebend für den künstlerischen Geschmack Berlins, als Carstens in ihre Mitte trat, um bald selbst eine hervorragende Stellung zu gewinnen. In Carstens gelangte die Opposition gegen den Kunstgeist des achtzehnten Jahrhunderts zum ersten Male zu einer so energischen und charaktervollen Erscheinung, dass man sich daran gewöhnt hat, ihn als den Erneuerer der deutschen Kunst zu preisen und ihn zum Träger einer Rolle zu erheben, welche er in Wirklichkeit nicht gespielt hat. Schon die politische Zerrissenheit Deutschlands war das erste Hemmniss, welches sich der durchgreifenden Wirksamkeit eines genialen Künstlers entgegenstellte. Mit einer ungleich geringeren Begabung ist David auf der Basis eines einheitlichen Staatsorganismus viel weiter gekommen als Carstens, der ein Deutscher von Geburt, politisch ein Däne war und überdies seine künstlerische Thätigkeit mit einem Geiste erfüllte, welcher damals nur von wenigen bevorzugten Personen begriffen wurde. David knüpfte zwar auch an antike Formen und antike Stoffe an. Aber der bewegliche Gallier wusste Stoff und Form dem französischen Geiste so entschieden unterzuordnen, dass er von seinem Volke schnell und leicht verstanden wurde. Ganz abgesehen davon, dass Carstens die äusseren Lebensbedingungen gefehlt haben, unter welchen sich David entwickeln konnte, besass der schleswigsche Künstler auch nicht diejenigen Charaktereigenschaften und diejenige Universalität des Geistes, welche einen Künstler befähigen, eine Schule zu bilden und auf mehrere Generationen befruchtend einzuwirken. Der prüfende Historiker, welcher der Entwicklung der von Carstens gelegten Keime nachforscht und den Zusammenhang zwischen ihm und der folgenden Kunstthätigkeit herzustellen sucht, verliert denn auch bald den Faden und gelangt schliesslich zu dem Punkte, wo jede Spur von Carstens' Wirken verloren geht. Auch eine begeisterte literarische Agitation, welche für sein Andenken durch Schrift und Bild eintrat, vermochte zwar von neuem lebhaftere Theilnahme an dem tragischen Geschick des Künstlers und ein liebevolles Studium seiner Compositionen zu erwecken, aber nichts an der Thatsache zu ändern, dass der »Erneuerer der deutschen Kunst« unmittelbar und mittelbar auf den



Entwicklungsgang derselben nur einen sehr geringen Einfluss geübt hat. Als er starb, war die Zeit noch nicht gekommen, in welcher ein volles Verständniss für seine Bestrebungen herangereift war, und als er nach langer Vergessenheit wieder ans Licht gezogen wurde, hatte die deutsche Kunst, im Einklange mit dem Geiste der weiterschreitenden Zeit, völlig entgegengesetzte Bahnen eingeschlagen. Die neuere deutsche Kunst hebt mit einer Tragödie an, die nicht einmal eine Schicksalstragödie ist, sondern bei welcher die Katastrophe regelrecht und kunstvoll durch die Leidenschaften in der Brust des Helden vorbereitet wird.

Asmus Jakob *Carstens* wurde am 10. Mai 1754 auf der Mühle des Dorfes St. Jürgen bei Schleswig als der Sohn des Müllers Hans Carstens geboren*). Sein Rufname war Jakob, nicht Asmus. Er hat sich auch niemals Asmus Carstens, sondern immer Jakob oder Asmus Jakob Carstens unterzeichnet, und Arbeiten, welche die Bezeichnung „Asmus Carstens“ tragen, sind daher, wie Sach mit vollem Rechte betont, verdächtig**). So lange der Vater lebte, floss die Jugend des jungen Carstens trotz des reichen Kindersegens der Familie ungetrübt dahin. Im Jahre 1762 wurde der Müller von St. Jürgen aber durch einen plötzlichen Tod aus dem Kreise der Seinigen hinweggerafft. Da die ohnehin kränkliche Wittve bald einsah, dass sie das Müllergeschäft nicht allein weiterführen konnte, ging sie drei Jahre nach dem Tode ihres Mannes eine neue Ehe mit ihrem Gesellen ein, welche jedoch ihr sowohl als den Kindern zum Unsegen gereichen sollte. Wir erfahren zwar nicht, dass der zweite Gatte sie und ihre Kinder schlecht behandelt hat; aber er hat Elend und Schande über die Familie gebracht, und nur der Energie der Vormünder war es zu danken, dass den Kindern das väterliche Erbtheil erhalten blieb. Im Jahre 1769, ein volles Jahr vor der Konfirmation des jungen Carstens, starb auch die Mutter, und dadurch wurden die Verhältnisse, unter welchen Asmus Jakob aufwuchs, noch trüber. Was man früher über den Einfluss der Mutter auf ihren Erstgeborenen zu erzählen wusste, hat sich

*) Um Carstens hat sich eine reiche Literatur angesammelt, welche zum Theil nicht frei von leidenschaftlicher Färbung ist. Die von seinem Freunde Karl Ludwig Fernow verfasste Biographie, welche sein Gedächtniss der Nachwelt erhalten hat, „Leben des Künstlers A. J. Carstens, Leipzig 1806“, ist von Hermann Riegel unter dem Titel „Carstens, Leben und Werke von K. L. Fernow“ (Hannover 1867) neu herausgegeben und mit ausführlichen Commentaren versehen worden. Die auf mündlichen Mittheilungen von Carstens beruhenden Angaben Fernows haben jedoch hinsichtlich der Jugendgeschichte eine wesentliche Berichtigung erfahren, durch August Sach, Asmus Jakob Carstens Jugend- und Lehrjahre nach urkundlichen Quellen, Halle 1881.

**) Dahin gehört in erster Linie der im Museum zu Weimar befindliche Abguss nach dem angeblich verloren gegangenen Modell einer singenden Parze.



als eine Fabel erwiesen. Christina Dorothea Petersen war die Tochter eines Bauern und hatte als solche nicht mehr gelernt, als was eine Dorfschule damals bieten konnte. Sie hat keine wissenschaftlichen Kenntnisse besessen, auch nicht gezeichnet und gemalt, so dass sie also eine derartige geistige Begabung nicht auf den Sohn vererben konnte. Da sie an einer Brustkrankheit starb, glaubt man mit grösserem Rechte annehmen zu dürfen, dass Carstens von ihr die Keime des Brustleidens empfing, welchem er selbst frühzeitig erlag. Die Mutter kann auch nicht die von Fernow geschilderten Schritte bei den Malern Geve in Schleswig und Tischbein in Cassel zu Gunsten ihres Sohnes gethan haben, da letzterer bei ihrem Tode noch nicht eingesegnet war, also bei Lebzeiten der Mutter an eine Berufswahl desselben noch gar nicht gedacht werden konnte. Schon seit 1762 besuchte Carstens die Domschule in Schleswig. Die auf derselben herrschenden Zustände waren aber nach der Schilderung Sachs so verworren und trostlos, dass auch geistig regsamere Schüler, als Carstens einer war, nicht schneller vorwärts gekommen wären. Als er im Jahre 1770 die Tertia der Anstalt verliess, sah er sich im Besitze eines äusserst geringen Wissens. Keiner der Lehrer hatte vermocht, ihm für irgend einen Zweig des Unterrichts ein Interesse abzugewinnen. Nur eine Erinnerung aus der Schulzeit hatte sich seinem Geiste tief eingepägt. »Wenn er bei den Schulandachten und Leichenbegängnissen oder auch mit seiner Mutter an Sonn- und Festtagen im Dom erschien,« erzählt Sach, »hafteten seine Blicke voll verwunderter Neugier auf den Bildern und Schildereien. Schaute er von dem auf Säulen ruhenden Chore hinein in die damals noch in vollem mittelalterlichem Schmuck prangende Kirche mit ihren prunkenden Säulenreihen, ihren an den Seitenwänden hängenden Trauerfahnen, Wappen und Erinnerungsmalen berühmter Männer, fühlte er sich überwältigt von dem eindrucksvollen, erhabenen Anblick. Wie wünschte er sich fort aus den dumpfen Zimmern der Domschule, wie sehnte er sich nach einer Gelegenheit, die Gemälde in der Nähe ungestört beobachten zu können! Seitdem er in der Mittagspause (wegen des zu weiten Weges nach der Mühle) in der Schule verweilte, war der damals stets geöffnete Dom sein Lieblingsaufenthalt. »Während seine Kameraden nach dem Unterricht auf dem mit einer Mauer umgebenen, nahegelegenen Kirchhof spielten und Ball schlugen, schlich er sich mit seinem karglichen Mittagmahl in den Dom, verzehrte es dort in der Stille und kletterte über reich mit Schnitzwerk gezierte Stühle und hoch aufgebaute Bänke hinweg, um die wunderschönen Gemälde in der Nähe zu beschauen. Da vergass er dann alles um sich her, ein heisser Wunsch, auch einmal so



etwas machen zu können, erfüllte ihn, und oft steigerte sich dieses Verlangen zur Inbrunst. Die religiösen Gefühle, die seine Mutter früh in seinem Herzen gepflegt hatte, erwachten dann. Thränen drangen ihm ins Auge, und oft betete er mit inniger Sehnsucht, Gott möchte ihm die Gnade verleihen und ihn dahin gelangen lassen, dass er auch einstens zu seiner Ehre so herrliche Bilder malen könnte«^{*)}). Die Gemälde, welche in Carstens diesen Wunsch rege machten, waren besonders zwei Arbeiten des holstein-gottorpschen Hofmalers Juriaen Ovens (1623—1678), eines hervorragenden Schülers von Rembrandt. Das eine dieser Bilder, der »kleine Altar«, stellt in der Mitte den Sieg des Christenthums durch eine Reihe von Symbolen und auf den Flügeln das Abendmahl, das andere die heilige Familie in einer Landschaft dar. Obwohl Carstens' künstlerische Eigenart sich nach einer völlig entgegengesetzten Richtung entwickeln sollte, machten diese vorzugsweise auf koloristische Wirkung und auf Lichteffekte berechneten Bilder einen so tiefen Eindruck auf ihn, »dass er sie später noch im Liede besang, sich ihrer nach Verlauf von mehr als dreissig Jahren mit allen Nebenumständen erinnerte und nur voll Rührung und mit Thränen in den Augen davon erzählen konnte.« In einem poetischen Sendschreiben, welches er aus Kopenhagen an seinen Vetter Jürgensen in Schleswig richtete, finden sich folgende Verse:

O Dom, ich schaue dich noch, wo des Knaben schüchterner Geist
Im Gebet zu den Werken des Meisters emporblickte!
Welch ein Sehnen, Welch ein Hoffen erfüllte dort
Meinen fühlbaren Geist!

Eine unbestimmte Neigung zur Kunst war schon früher in Carstens erwacht. Wie Fernow erzählt, waren »die Holzschnitte seiner Schulbücher . . . die erste Nahrung des Kunsttriebes, der seit seinem sechsten Jahre, wo er zu schreiben anfing, sich thätig in ihm regte. Er versuchte schon damals, alles, was ihm vorkam, nachzuahmen, und fand mehr Vergnügen daran, einen Hund oder Ochsen auf der Strasse oder die Holzschnitte in seinem Katechismus nachzuzeichnen, als die Züge und Buchstaben seiner Vorschriften . . . Alle Leute, die ihm nahe kamen, mussten ihm sitzen, und meistens gelangen seine rohen Nachahmungen so kenntlich, dass er bald unter den einfältigen Leuten im Dorfe, die dergleichen niemals gesehen hatten, nicht geringes Aufsehen mit seiner kindischen Kunst erregte.« Wenn die Mutter ihn auch nicht im Zeichnen unterrichten konnte, so ist doch nicht zu bezweifeln, dass sie seine Neigung

^{*)} Sach a. a. O. S. 44. Die durch Anführungszeichen hervorgehobene Stelle aus Fernow (bei Riegel S. 44 f.).



förderte, und in ihrem Sinne handelten auch die Vormünder, als sie auf den Wunsch von Carstens, der nach seinem Abgang von der Schule auf der väterlichen Mühle sich selbst überlassen blieb, Verhandlungen mit dem Maler Geve in Schleswig und dem Hofrath Johann Heinrich Tischbein in Cassel anknüpften. Diese Verhandlungen zerschlugen sich mit Geve, weil er ein übertrieben hohes Lehrgeld verlangte, welches das Erbtheil des Jünglings weit überstieg, mit Tischbein, weil dieser die Forderung stellte, dass Carstens bei siebenjähriger freier Lehrzeit während der ersten drei Jahre zugleich die Stelle eines Bedienten bekleiden sollte. Auf diese demüthigende Bedingung mochte Carstens nicht eingehen, und so blieb ihm weiter nichts übrig, als ein anderes Gewerbe zu ergreifen. Als Carstens sich später dieser entscheidenden Wendung in seinem Leben erinnerte, scheint er alle Bitterkeit, welche ihn damals erfüllte, über seine Vormünder ausgeschüttet zu haben. So viel geht wenigstens aus der Darstellung in Fernows Biographie hervor, welche freilich, wie der Verfasser in der Vorrede betont, nur »zum Theil« auf Nachrichten aus Carstens' eigenem Munde beruht. Indessen hat die aktenmässige Aufklärung der tatsächlichen Verhältnisse durch Sach, der übrigens noch zahlreiche andere Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten der Fernowschen Biographie nachgewiesen hat, ergeben, dass die Vormünder damals nicht anders handeln konnten. Sie übersahen die Lage der Dinge richtiger als Carstens und hatten überdies nicht die geringste Ursache, Carstens von der Erlernung der Malerei abzuhalten, welche in ihren Augen so gut ein Gewerbe war wie das eines Weinküfers. Nur die Höhe des Lehrgeldes hielt sie ab, eine Verpflichtung einzugehen, welche durch das dem jungen Carstens zustehende Erbtheil nicht zu erfüllen war. Wie vorsichtig dieselben übrigens gehandelt haben, beweist am besten die gleichfalls durch Sach ermittelte Thatsache, dass sie die Entscheidung dem Magistrate überliessen, welcher sich des Jünglings mit besonderem Wohlwollen annahm und sich dazu erbot, ihm eine günstige Stellung als Küferlehrling zu verschaffen. Dieses Anerbieten muss um so höher geschätzt werden, wenn man in Betracht zieht, dass der Weinhandel damals in sehr hohem Ansehen stand. Carstens war in seiner Jugend, was sicherlich nicht bloss seiner Naturanlage, sondern auch seiner mangelhaften Erziehung zuzuschreiben ist, ein eigensinniger, verschlossener und dabei überaus empfindlicher Mensch. Da er in völliger Freiheit aufgewachsen war, dünkte ihn jeder Zwang unerträglich, und auch in seinen Mannesjahren ist niemals ruhige Ueberlegung, sondern Starrsinn und Trotz Meister über seine Handlungen gewesen. Die urkundlichen Nachrichten wissen auch nichts von einer Schwächlichkeit seines Körpers, welche ihn für das



Küfergeschäft untauglich gemacht hätte. »Alle Erwägungen der Vormundschaft, die Zeugnisse seines späteren Lehrherrn und die ärztlichen Rechnungen, wie sie für die Carstenssche Familie vorliegen, beweisen, dass Carstens, wenn auch klein von Gestalt, doch breitschulterig und von kräftigem Körperbau war, dass wenigstens während seiner Jünglingsjahre keine besonderen Anzeichen jenes wohl von seiner Mutter ererbten Brustübels hervorgetreten sind, das ihn bei einer harten, anstrengenden Thätigkeit und einem späteren eingeschlossenen Leben voll Sorgen und Entbehrungen noch im besten Mannesalter in ein allzu frühes Grab brachte.« Alle diese Umstände müssen sorgsam erwogen werden, damit man die Tragödie begreift, welche allmählig um die Gestalt von Carstens gedichtet worden ist. Wie bei jedem wirklich tragischen Helden, lagen auch bei ihm die Sterne des Schicksals in seiner eigenen Brust.

Seine fünfjährige Lehrzeit bei dem Hofagenten und Weinhändler Bruyn in Eckernförde war auch durchaus nicht eine Periode ununterbrochener Trübsal, als welche sie in den Mittheilungen Fernows erscheint. Carstens kam vielmehr in eine Atmosphäre, die sich von derjenigen, in welcher er bis dahin aufgewachsen war, völlig und äusserst vortheilhaft unterschied. Es war ein vornehmes Patrizierhaus, in welchem an der Seite des späteren Justizraths Bruyn eine jugendliche, feingebildete Gattin waltete, die auch im Zeichnen und in der Blumenmalerei bewandert war. Alle äusseren Umstände, welche Fernow von Carstens' Mutter berichtet, die aber durch die Urkunden nie belegt worden sind, passen so genau auf Frau Bruyn, dass man mit Sach annehmen muss, in Carstens' Erinnerung seien beide Frauengestalten zu einem Bilde zusammengeflossen. Die Gattin Bruyns »ist es gewesen, die von dem Augenblick an, wo aus seinem unscheinbaren, zurückhaltenden und abstossenden Wesen seine Künstlernatur hervorzubrechen begann, sich des Verwaisten mit mütterlicher Liebe angenommen hat.« Sie sowohl wie ihr Gatte standen der Neigung Carstens', der in seinen Mussestunden mit altem Eifer zeichnete und namentlich Bildnisse in Bleistift, Röthel und Kreide ausführte, durchaus wohlwollend und fördernd gegenüber. Sie blickte sogar mit einem gewissen Stolze auf ihren Lehrling, und als Carstens sie zu ihrem Geburtstage im Jahre 1772 mit einem Portrait überraschte, schenkte sie als Gegengabe »Johann Melchior Crökers wohlanführenden Maler«, eine Anleitung zur Malerei, welche dem erfreuten Jüngling den ersten Blick in das Land seiner Träume gestattete. Da ihm seine Prinzipalin auch alle zur Oelmalerei nöthigen Utensilien und Materialien geschenkt hatte, machte er sich daran, einen Minervakopf des Cavaliere d'Arpino und ein



mythologisches Stück von Abraham van Diepenbeeck zu kopiren, welches sich im Besitze Bruyns befand. Als er einst mit diesem eine Reise nach Kiel machte, fiel ihm dort in einem Buchladen eine von dem Engländer Webb aus Winckelmann und anderen Autoren kompilirte Schrift ästhetischen Inhalts »Untersuchung des Schönen in der Malhrey und der Verdienste der berühmtesten Alten und neuen Mahler« in die Hände, und die emsige Beschäftigung mit diesem Buche, dessen Inhalt ihm bei seinen geringen Vorkenntnissen freilich zum grösseren Theile unverständlich blieb, brachte ihn nicht nur einen bedeutenden Schritt vorwärts, sondern er sog auch durch die Lektüre desselben jene Begeisterung für die antike Kunst ein, welche die Richtschnur für seine eigene künstlerische Thätigkeit werden sollte. »Wer, wie er, noch nie einen Abguss einer antiken Statue gesehen, musste bei den Schilderungen, wie sie ihm hier vom Laokoon, dem borghesischen Fechter, dem farnesischen Herkules, dem Apoll von Belvedere, der Niobegruppe u. s. w. gegeben wurden, bei seinem empfänglichen Gemüth von einem Sehnen ergriffen werden, dessen Befriedigung ihm fortan als das einzige und höchste Ziel seines Lebens erschien.« Mit aller Energie strebte er nunmehr nach der Erreichung desselben. Wie sein Vetter Jürgensen erzählt, gewöhnte er sich schon frühzeitig daran, »all die schweren Arbeiten, die er im Weinkeller zu besorgen hatte, mit der linken Hand zu verrichten, um seine Rechte für die Zeichenkunst zu schonen.« Noch mächtiger als die Schrift von Webb förderte ihn nach der praktischen Richtung eine holländische, reich mit Kupfern ausgestattete Ausgabe des »grossen Malerbuchs« von Gerhard de Laïresse, und immer mehr concentrirten sich seine Gedanken auf das einzige Ziel, den »ehernen Banden der Kaufmannschaft« so schnell als möglich zu entrinnen. Im Juli 1775 erlangte er seine Volljährigkeit, und an diesem Tage glaubte er, den von seinen Vormündern geschlossenen Vertrag aufheben zu können. Aber der Magistrat sprach die Volljährigkeit nicht aus, weil Carstens' Lehrzeit erst ein Jahr später abgelaufen war. Er musste also dieses eine Jahr noch ausharren. Aber selbst dann konnte er seine Freiheit nur mit schweren Opfern erkaufen. In einem Briefe voll heftiger Vorwürfe kündigte er seinen Vormündern, die er treulos schalt, seinen Entschluss an. Diese konnten sich jedoch mit Recht auf ihr vollkommen korrektes, vom Magistrate gebilligtes Verfahren berufen und liessen es auch an guten Ermahnungen nicht fehlen, weiter bei dem einmal gewählten Berufe auszuharren. Ein ernsthaftes Hinderniss legte ihm aber sein Prinzipal in den Weg. Da er sich bereit erklärt hatte, Carstens während seiner Lehrzeit vollständig zu erhalten, hatte er zugleich



die Bedingung gestellt, dass dieser nach beendigter Lehrzeit ihm noch zwei weitere Jahre ohne Entgelt als Küfer dienen sollte. Bruyn zeigte sich jetzt nicht frei von Eigennutz. Er bestand auf seinem Vertrag, woraus man schliessen darf, dass Carstens sich zu einem tüchtigen und brauchbaren Arbeiter ausgebildet hatte. Am Ende willigte er aber doch ein, Carstens gegen eine Entschädigung von achtzig Thalern zu entlassen, wozu sich dieser mit Freuden bereit erklärte. Er schied übrigens in gutem Einvernehmen von der Familie Bruyn, der er zum Andenken auch noch sein Bildniss hinterliess. Dieses Portrait ist uns wahrscheinlich in einem mit Pastellstiften ausgeführten, von vorn genommenen Selbstbildniss des Künstlers erhalten, welches aus dem Besitze von Nachkommen der Bruynschen Familie in die Hamburger Kunsthalle gekommen ist. Es wäre demnach die früheste Arbeit von seiner Hand, die sich nachweisen lässt. Gegen die von Sach geäusserte Vermuthung spricht indessen die lateinische Inschrift, die, ihre Echtheit vorausgesetzt, namentlich wegen der Bezeichnung »ex Chers (onneso) Cimbr (ica)« vermuthen lässt, dass die Zeichnung erst in Kopenhagen entstanden ist, was auch Riegel annimmt*). Aber auch dann würde sie zu den frühesten Arbeiten von Carstens gehören.

Als dieser sich seine Freiheit für eine Summe erkaufte, welche bei dem Umstand, dass sich sein ganzes Vermögen auf vierhundertundachtzig Thaler belief, stark ins Gewicht fiel, fasste er keinen übereilten Entschluss. Für seine nächste Zukunft war gesorgt. Schon zu jener Zeit, als Schritte gethan wurden, um Carstens als Lehrling bei einem Maler unterzubringen, hatte sich sein Vetter Jürgensen in Schleswig, der Sohn einer älteren Schwester seines Vaters, des verwaisten Jünglings angenommen. Er hatte auch im Einverständniss mit den Vormündern die Schritte bei Tischbein gethan, welche zu keinem günstigen Ergebniss führten. Ursprünglich Bäcker, kam er nach dem Tode seines Vaters in günstige Verhältnisse, welche ihm gestatteten, seinen Neigungen für Kunst und Wissenschaft leben zu können. Er war nicht nur ein eifriger Sammler von Alterthümern, Kunstgegenständen und Curiositäten, sondern auch ein geschickter Mechaniker, welcher Klaviere baute und physikalische und optische Instrumente verfertigte, und ein gewandter Schriftsteller. Als solcher verfasste er eine Chronik Schleswigs, einen Aufsatz über Runensteine und veröffentlichte auch später werthvolle Mittheilungen über seinen berühmten Vetter. Er bot dem letzteren in seinem Hause

*) Carstensiana S. 204 in »Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze von Hermann Riegel«, Braunschweig 1877.



ein Asyl, und während der drei Monate seines Aufenthalts bei Jürgensen fand Carstens Gelegenheit, durch die Bücher, Kupferstiche, Münzen und Gemmen seines Vetzters wie durch das Studium der im Schlosse Gottorp aufbewahrten Gemälde desselben Ovens, der schon in früher Jugend sein Leitstern gewesen war, eine grosse Menge neuen Bildungsstoffes in sich aufzunehmen. Carstens hatte in seinen Büchern gelesen, dass die historische Malerei das höchste Ziel der Kunst wäre, und hier sah er zum ersten Male wirkliche Historienbilder aus der Geschichte der Herzogthümer vor sich. Das für seine Zukunft entscheidende Moment bildeten aber nicht diese Studien, sondern seine Lektüre der Dichtungen des Alterthums. In Jürgensens Hause las er Homers Ilias und Odyssee in einer prosaischen Uebersetzung und die Verwandlungen des Ovid*), und als bildlichen Commentar dazu konnte ihm Jürgensen Kupferstiche nach den antiken Statuen und Gruppen vorlegen, welche er bis dahin nur aus der Beschreibung bei Webb und Laïresse kannte. Jürgensen erzählte ihm auch von den Gipsabgüssen, welche er in Kopenhagen gesehen, und diese Schilderung bestärkte ihn noch mehr in dem Wunsche, um jeden Preis aus den engen Verhältnissen herauszukommen und die Lücken seiner Bildung, die sich immer fühlbarer machten, in einem Centralpunkte geistigen Wissens und künstlerischer Fertigkeit auszufüllen. »Es fehlte ihm,« schreibt sein Vetter, »noch die Wissenschaft, mit Oelfarben umzugehen, auch die Kenntniss der Natur der hierzu geschickten Farben und Oele. Weil dazu in Schleswig keine Anleitung seinen Wünschen gemäss zu erlangen war und er überdies das eigentliche Studium der Malerei zu erlernen wünschte,« so gab ihm Jürgensen den bei der politischen Lage der Herzogthümer natürlichsten Rath, zur Erweiterung seiner Kenntnisse nach Kopenhagen zu gehen, einen Rath, der noch dadurch eine solide Grundlage erhielt, dass sich ein Freund Jürgensens, der Maler Jpsen in Kopenhagen, bereit erklärt hatte, nicht nur Carstens in seiner Familie aufzunehmen, sondern ihm auch Unterricht in der Oelmalerei zu geben. Diese Aussicht führte Carstens nach Kopenhagen,

*) Da die von Carstens benutzten Uebersetzungen antiker Schriftsteller ohne Zweifel auch andern deutschen Künstlern, welche der Kunst ihres Vaterlandes durch das Studium des antiken Geistes zur Wiedergeburt verhelfen, als geistige Nahrung gedient haben, wird es von Interesse sein, nach Sach folgende Büchertitel anzuführen: »Das berühmteste Ueberbleibsel aus dem griechischen Alterthum: Homers Ilias oder Beschreibung der Eroberung des trojanischen Reiches, den Deutschen mitgetheilt von einer Gesellschaft gelehrter Leute, mit einer Landkarte versehen und mit 24 Kupferstichen nach Picartischer Zeichnung gezieret. Frankfurt am Main und Leipzig 1754«. Desgleichen Homers Odyssee 1755. »Lehrreicher Zeitvertreib in Ovidischen Verwandlungen, übersetzt von Lindner. Leipzig 1764«.



wo er im November 1776 eintraf, nicht die Absicht, auf der Akademie einen vollständigen Cursus durchzumachen und sich neben Knaben auf die Schulbank zu setzen. Er hatte seine Hoffnung darauf gebaut, durch Portraituren seinen Lebensunterhalt zu bestreiten.

Die von Fernow überlieferten Nachrichten von Carstens' Aufenthalt in Kopenhagen leiden, wie Sach nachgewiesen hat, nicht nur an zahlreichen Ungenauigkeiten, sondern auch an Unrichtigkeiten in entscheidenden Punkten. Wenn Fernow auch im Wesentlichen einen Künstlerroman geschrieben hat, dessen Werth einerseits in der Begeisterung für seinen verkannten, in Dürftigkeit verstorbenen, von ihm zu neuem Leben erweckten Helden, andererseits in seiner fesselnden literarischen Form liegt, so hat er doch, nach seiner eigenen Versicherung, die man vorläufig nicht ohne triftige Gründe ablehnen kann, persönliche Mittheilungen von Carstens in seine Darstellung eingeflochten. Wie alle grossen Geister, war aber auch Carstens nicht frei von kleinen menschlichen Schwächen. Auch er zahlte gelegentlich der allgemeinen Neigung der Künstler zu Eitelkeit und Ruhmrednerei seinen Tribut. Als er später zu Rom in Fernow einen theilnahmevollen, für seine Kunst begeisterten Freund fand, der seinen Erzählungen aufmerksam lauschte, gab er wohl den Erlebnissen während seines Kopenhagener Aufenthalts eine romantische Färbung. Unter diesem Gesichtspunkte ist alles Thatsächliche zu betrachten, was Fernow über die Kopenhagener Epoche in Carstens' Leben beibringt. Auch hier ist es Sach gelungen, Wahrheit und Dichtung zu scheiden. Dagegen wird man an Carstens' Erzählung über seine inneren Erlebnisse keinen Zweifel hegen dürfen, namentlich wenn er Fernow den tiefen Eindruck schildert, welchen der erste Besuch der königlichen Gemäldegalerie und vor allem des Antikensaales der Kunstakademie auf ihn machte. »Da sah ich nun,« so erzählte er, »das Höchste und Vortrefflichste, von dem ich so vieles gehört und gelesen hatte, womit ich so oft meine Einbildungskraft erhitzte, und wovon ich mir doch keine Vorstellung machen konnte; und wie unendlich weit übertraf es meine Erwartung! Alles, was ich bisher von Kunst gesehen hatte, war mir nur als Menschenwerk erschienen, und ich dachte dabei, dass ich auch wohl dahin gelangen könne, dergleichen zu machen; aber diese Gestalten erschienen mir als höhere Wesen von einer übermenschlichen Kunst gebildet; und es fiel mir nicht ein, zu denken, dass ich oder irgend ein anderer Mensch je dergleichen hervorzubringen vermöchte. Ich sah hier zum ersten Male den vatikanischen Apollo, den farnesischen Herkules, den borghesischen Fechter u. a., und ein heiliges Gefühl der Anbetung, das mich fast zu Thränen bewegte, durchdrang mich; es war



mir, als ob das höchste Wesen, zu dem ich als Knabe im Dom zu Schleswig oft so innig gebetet hatte, mir hier wirklich erschienen und mein Gebet erhört sei. Ich hätte mir keine grössere Glückseligkeit denken und wünschen können, als immer in der Betrachtung dieser herrlichen Gestalten zu leben; und dieses Glück war nun wirklich in meiner Gewalt. Ich machte mit dem Aufseher des Antikencabinets einen Vertrag, dass er mich einliesse, so oft ich kommen würde. Von nun an war ich fast täglich halbe Tage lang unter diesen Abgüssen, liess mich bei ihnen einschliessen und betrachtete sie unaufhörlich. Gezeichnet habe ich da niemals nach einer Antike. Ich glaubte, das Nachzeichnen würde mir zu nichts helfen, und wenn ich es versuchte, so war mir, als ob mein Gefühl dabei erkalte. Ich dachte also, dass ich mehr lernen würde, wenn ich sie recht fleissig betrachtete und ihre Formen meinem Gedächtniss so fest einprägte, dass ich sie nachher wieder aus der Erinnerung richtig aufzeichnen könnte, und dies war auch das Einzige, was ich lange Zeit trieb. Zum Portraitmalen und Nachzeichnen hatte ich, seit ich in Kopenhagen war, alle Lust verloren. Eher wäre es mir möglich gewesen, nach den Antiken zu modelliren; sie nachzuzeichnen konnte ich mich nie entschliessen.« Auch später verliess sich Carstens mehr auf die Kraft seines Gedächtnisses, als dass er, was ihm nützlicher gewesen wäre, seine Hand übte und sich gründliche Kenntnisse in Anatomie, Perspektive, Zeichnen u. s. w. aneignete. Er hörte zwar zwei Winter hintereinander Vorlesungen über Anatomie; aber zu einem regelrechten Besuche der Kunstakademie konnte er sich nicht entschliessen. Gegen alles, was an Zwang erinnerte, hatte er schon aus seiner Schulzeit eine so tiefe Abneigung gefasst, dass er sich nicht dazu verstehen wollte, in den Vorbereitungsklassen unter kleinen Knaben zu sitzen. Es war nämlich damals gestattet, dass schon Knaben von neun Jahren die Akademie besuchen durften. »Bald nach meiner Ankunft in Kopenhagen,« so erzählt er weiter, »ging ich auch einige Male auf die Kunstakademie und sah, wie dort in den verschiedenen Klassen nach Köpfen, Händen und Füßen, nach Modellzeichnungen, Gipsen und endlich nach der lebendigen Natur gezeichnet wurde; aber es wollte mir nicht in den Sinn, auf diese zerstückelte Art zu studiren, wenn ich dadurch auch in kürzerer Zeit hätte zu meinem Ziele gelangen können . . . Das Zeichnen nach dem Leben gefiel mir zwar, und ich würde auf die Akademie gegangen sein, wenn ich gleich damit hätte anfangen können; doch schien mir der Kerl, welcher zum Modell stand, obwohl er sonst gut gebaut war, gegen die Antiken, von denen ich schon höhere Begriffe von Schönheit erlangt hatte, so unvollkommen und gemein, dass ich dachte,



ich könnte wohl eine bessere Figur zeichnen lernen, wenn ich mich bloss an diese hielte. Ich nahm mir also vor, die Akademie lieber nicht zu besuchen, sondern für mich allein zu studiren, so viel auch die andern jungen Künstler mir von der Nothwendigkeit und Nützlichkeit des akademischen Studiums vorredeten.« Diese auf eigene Hand betriebenen Studien bestanden darin, dass Carstens sich unter Jpsens Leitung in der Oelmalerei übte, dass er aus dem Gedächtniss die Figuren und Stellungen der Antiken, die er in der Gipssammlung gesehen, zu Hause nachzeichnete, und dass er fleissig Kunstbücher, Uebersetzungen antiker Autoren und moderner Dichter, u. a. Milton, las. Miltons »verlorenes Paradies« gab ihm auch den Gedanken zu einer seiner ersten Kompositionen ein, zu einer Zeichnung »Adam und Eva neben dem Baume der Erkenntniss«, die er im Auftrage des Grafen Moltke später in Oel ausführte, die aber nicht dieser, sondern der Erbprinz Friedrich von Dänemark ankaufte. Sein Starrsinn, welcher, vielleicht ebensowohl ein Stammeserbtheil als eine Charaktereigenthümlichkeit, ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete und allen entscheidenden Momenten desselben eine zu seinem Unheil ausschlagende Wendung gab, veranlasste ihn, das Handwerk der Kunst nach wie vor in einer Weise zu vernachlässigen, welche selbst bei genialster Begabung nicht zu rechtfertigen ist. Carstens fand eine Freude daran, der Akademie auf Kosten einer armseligen Existenz, eines Proletariertdaseins Trotz zu bieten. Seine Jugenderfahrungen, welche wir eingehend geschildert haben, um seine Charakterentwicklung klar zu legen, entschuldigen sein Gebahren bis zu einem gewissen Grade; aber es war durchaus nicht gerechtfertigt, dass Carstens mit Geringschätzung auf die akademische Lehrmethode, die doch in dem Handbuche von Lairesse nicht anders dargestellt war, und auf Maler wie Abildgaard, dem man unter allen Umständen doch den Vorzug eines geschickten Technikers in der Oelmalerei lassen muss, herabsah. Am Ende war er doch genöthigt, sich in die Akademie aufnehmen zu lassen, um das höchste Ziel seines damaligen Strebens, das Stipendium für einen Studienaufenthalt in Rom, zu erlangen. Das geschah Ende 1779 oder Anfang 1780. Carstens that diesen Schritt nur auf Zureden Jpsens und seines Veters. Nach seiner eigenen Darstellung, die freilich von Selbstbespiegelung nicht frei ist, stellte er vor seiner Aufnahme in die Akademie noch die Bedingung, sogleich in den Modellsaal eingelassen zu werden. »Eigentlich schlug ich,« so erzählt er, »diesen Mittelweg nur darum vor, weil ich durch den Einfluss des Erbprinzen in der Folge zu einer Reise nach Rom befördert zu werden hoffte, und dazu musste man nothwendig ein Zögling der Akademie sein. Ohne diese lockende



Aussicht hätte ich mich wohl schwerlich darauf eingelassen. Meine Bedingung fand Schwierigkeiten, weil man nicht vom Herkömmlichen abweichen wollte. Zuletzt ward es dahin vermittelt, dass ich zuerst der blossen Förmlichkeit wegen auf vierzehn Tage die Gipsklasse besuchte, dort eine Zeichnung machte und dann in den Modellsaal ging, wo ich ungefähr ein Jahr lang nach dem Nackten gezeichnet habe. Da ich aber nie Lust zum Nachzeichnen hatte, so besuchte ich die Stunden sehr nachlässig und mag in allem kaum ein Dutzend Akte gezeichnet haben.«

Die sich daran schliessende Darstellung seiner ferneren Erlebnisse in Kopenhagen ist so leidenschaftlich gefärbt und in den Einzelheiten so unrichtig, dass wir auf ein näheres Eingehen in dieselbe verzichten und uns an die Ermittlungen Sachs halten müssen. Nach den Statuten der Akademie hatte Carstens die Verpflichtung, sich zuerst um die kleine und grosse silberne und dann um die kleine und grosse goldene Medaille zu bewerben, bevor er das römische Stipendium erlangen konnte. Bei der Preisbewerbung zu Ostern 1780 erhielt er für eine Zeichnung nach einem Modell die kleine silberne Medaille. Als dieselbe ihm aber nach der Sitte der Akademie am Jahresfeste des folgenden Jahres in Gegenwart des Erbprinzen übergeben werden sollte, lehnte er dieselbe in trotzigem Worten ab und rief dadurch eine vollkommen gerechtfertigte Entrüstung der Professoren der Akademie hervor, welche folgenden Beschluss nach sich zog: »Der Eleve A. J. Carstens, der sich auf eine aufsätzig Weise geweigert hat, die ihm für eine Zeichnung nach dem Modelle zuerkannte kleine silberne Medaille anzunehmen, wurde durch Scrutinium mit allen Stimmen bis auf weiteres von der Akademie verwiesen und verurtheilt, dass sein Name an allen Thüren der Akademie angeschlagen werde.« Carstens stellt nach der Fernowschen Mittheilung die Sache so dar, als hätte er die silberne Medaille aus verletztem Gerechtigkeitsgefühl zurückgewiesen, weil die grosse goldene Medaille einem Bewerber zuerkannt worden wäre, der sie nicht verdient, und dass ein anderer, dessen Zeichnung unter allen die beste gewesen, darunter hätte leiden müssen. Trotz seiner ausdrücklichen Versicherung, dass er bei dieser Sache persönlich nicht interessirt war, geht aber aus den Ermittlungen Sachs unzweifelhaft hervor, dass der Zurückgesetzte kein anderer war als er selbst. Carstens hatte nämlich ausser der Modellzeichnung noch eine eigene Komposition aus der Odyssee »Aeolus mit dem Windschlauch und Odysseus« ausgestellt, und er war von der Vortrefflichkeit derselben so überzeugt, dass er sich der bestimmten Zuversicht hingab, man werde ihn sofort zur grossen goldenen Medaille und



damit zu seinem ersehnten Reiseziel gelangen lassen. In seinem »starrsinnigen Trotze«, wie er sich selbst ausdrückt, bedachte er nicht, dass die Statuten der Akademie einen solchen Sprung nicht gestatteten. Eine Taktlosigkeit, welche er begangen hatte, indem er sich nämlich in Abildgaards Atelier einschlich, um den Künstler beim Malen zu belauschen, trug ebenfalls dazu bei, sein Verhältniss zu den Lehrern der Akademie zu trüben. Gleichwohl kamen ihm dieselben, wenn man seiner Erzählung wenigstens in diesem Punkte trauen darf, später noch freundlich entgegen und luden ihn ein, wieder die Akademie zu besuchen. Man wolle des Vorgefallenen nicht mehr Erwähnung thun. Aber er beharrte bei seinem Eigensinn und bei der Ueberzeugung, Abildgaard hätte ihm aus Neid oder Rachsucht die goldene Medaille vorenthalten. Er gab zur Antwort, er sei einmal von der Akademie verwiesen und hoffe, auch ohne sie nach Rom zu kommen. Ueberdies bedürfe er keiner Medaillen; seine Kunst sei ihm durch sich selbst Aufmunterung und Belohnung genug.

Jetzt warf er sich mit dem Aufgebot aller seiner Kräfte auf das Zeichnen von Portraits, um sich den Akademikern zum Trotz das Reise-geld nach Italien zu ersparen, und wirklich gelang es ihm, einige hundert Thaler zusammenzubringen, so dass er im Frühjahr 1783, zwei Jahre nach der Verweisung von der Akademie, in Gemeinschaft mit seinem Bruder Friedrich Christian, der ebenfalls Maler geworden, endlich die Reise nach Italien antreten konnte. Damit schliesst die erste Periode von Carstens' Leben, aus welcher uns ungeachtet seiner emsigen Thätigkeit nur wenige und unbedeutende Denkmäler erhalten sind. Das oben erwähnte Oelgemälde sowohl als die Zeichnung mit Aeolus und Odysseus sind verschollen. Ausser einem in Silberstift gezeichneten Selbstbildniss (Kniestück), welches ihn in Schäferhut und lockigen Haaren, die Flöte an die Lippen setzend, darstellt*), kann man mit einiger Sicherheit nur die sauber in Tusche ausgeführte Zeichnung eines Bacchanals dieser ersten Zeit zuschreiben. Um eine Silensherme tanzen drei Bacchantinnen, ein Bacchant und ein Satyr. Eine vierte Frau presst im Hintergrunde eine Traube in die Schale aus, welche ihr ein auf der Erde liegender Mann darbietet. In den gedrungenen Körperverhältnissen der Figuren, in der starken Betonung der Muskeln gibt sich bereits die Eigenart kund, welche Carstens kennzeichnet. Ein strenger, durchaus männlicher Geist offenbart sich uns. Trotz ihrer Körperfülle haben die

*) Er schickte es im Jahre 1777 an seinen Vetter Jürgensen. Von einem Sohne desselben hat es der Kapitän von Kaffka in Aroeskjöbing mit mehreren anderen Zeichnungen von Carstens erworben.



weiblichen Gestalten nichts anziehendes und reizendes. Ein inneres Leben spricht aus ihren Köpfen nicht, wie dem abgeschlossenen, menschen-scheuen Künstler das Weib überhaupt für immer ein Räthsel bleiben sollte, um dessen Lösung er sich übrigens nicht viel kümmern mochte. Die Komposition strebt schon nach einer gewissen Abrundung, nach einem gewissen Rhythmus. Im Ganzen macht sie aber den Eindruck, als wäre sie nach einer antiken Gemme kopirt. Trotz mancher Unbeholfenheiten und Fehler in der Zeichnung muss man jedoch anerkennen, dass um jene Zeit kein zweiter Künstler mit gleicher Energie auf eine Läuterung seiner Formensprache im Geist und nach dem Vorbild der Antike bedacht war*). Etwas mehr als von seinen künstlerischen Schöpfungen wissen wir von den literarischen Studien, welche Carstens während seines Aufenthalts in Kopenhagen trieb. Er war aufs emsigste bestrebt, die Lücken seiner Bildung auszufüllen, und las poetische und historische Werke, wie sie ihm in die Hände fielen. Erst jetzt wurden ihm die homerischen Gedichte und die Metamorphosen Ovids in metrischer Form bekannt, er las Pindar und Sophokles, Milton, Ossian, Shakespeare, Klopstock, Kleist, Gessner, die Gedichte der Brüder Stolberg, die Skaldengesänge Gerstenbergs und die Dramen des dänischen Dichters Johannes Ewald »Adam und Eva« und »Balders' Tod«, welche letzteren ihm die Motive zu einigen Kompositionen eingaben. Die Lektüre dieser modernen Barden und Skalden begeisterte ihn sogar zu eigenen poetischen Versuchen, aus denen wir oben eine Stelle mitgetheilt haben. Acht solcher im Stile von Klopstock und Gerstenberg gehaltener und von unklarer Schwärmerei überfließender Gedichte sind unter dem Titel »Oden und Elegien von Jakob« 1783 zu Kopenhagen im Druck erschienen. Andere sind noch handschriftlich erhalten, und in einem dieser letzteren, die an seinen Vetter gerichtet sind, sang er, im Begriff die italienische Reise anzutreten, in vollem Jubel:

Begeisterung schöpfend für die Gestalten der Götter und Helden
Wandre ich fort meine Bahn, Italiens Himmel erstrebend,
Italiens Kunst, und schöner werden mir leuchten die Sterne,
Wenn Michelangelos Geist und Raffaels Hand mich geleitet.

Diese inbrünstige Sehnsucht sollte nur in geringem Maasse gestillt werden. Ueber Lübeck, Hamburg, Braunschweig, Bamberg, Nürnberg machten die Brüder eine überaus mühselige Reise, welche sie endlich

*) Diese Zeichnung befindet sich in der kgl. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen. Sie ist mit der Mehrzahl der übrigen Zeichnungen von Carstens in dem Sammelwerke von Hermann Riegel, Carstens' Werke, zweiter Band, Leipzig 1874, Tafel 1 publizirt. Der erste Band erschien 1869, der dritte, welcher die 24 Darstellungen des Argonautenzugs enthält, 1884.



nach Mantua führte, wo Carstens durch die Fresken Giulio Romanos zum ersten Male einen Begriff von der italienischen Kunst hohen Stils empfing. Von Mantua gingen sie nach Mailand, wo sie Leonardo da Vincis Abendmahl bewunderten, wo sie aber auch die traurige Wahrnehmung machten, dass ihre stark zusammengeschmolzene Baarschaft ihnen eine Weiterreise nicht gestattete. Da sie auch keine Arbeit fanden, wanderten sie zu Fuss über die Alpen nach der Schweiz, und in Zürich verschaffte ihnen Lavater so viele Portraitaufträge, dass sie ein halbes Jahr dort bleiben und sich das Geld zur Heimreise ersparen konnten. Da es ihnen in Lübeck gut gefallen hatte, richteten sie ihre Reise dorthin. »Denn nach Kopenhagen,« so erzählt Jürgensen, »wollte der ältere nicht wieder zurückkehren, weil er hätte gestehen müssen, dass er ohne die Unterstützung der Akademie nicht nach Rom gelangen könne; er wollte durchaus nichts mit der Akademie und den Professoren, die ihn verwiesen und seine Leistungen nicht hatten anerkennen wollen, zu schaffen haben; auch glaubte er, ebensogut in Lübeck sich durch Portraitiren fortzuhelfen zu können.« Aber schon diese kurze Reise hatte auf Carstens einen so mächtigen Eindruck gemacht, dass er von Lübeck aus an Jürgensen eine begeisterungsvolle Epistel richtete, in welcher es heisst:

Eingeschlossen von dämsterer, einsamer Kammer,
Sehnt sich der Geist zurück nach jenen gesegneten Fluren,
Wo die Kunst mir lachte in fremden Gestalten,
Neu mich erfüllend mit wunderbarer Begeistrung.
War ich ein Lehrling gewesen, — werd' ich ein Meister!

»Jakob suchte,« so berichtet Jürgensen weiter, »im Portraitzeichnen nicht mehr Verdienst, als zum mässigen Unterhalt nöthig war, und verwandte seine übrige Zeit zum historischen Zeichnen und Studiren, um alle seine neuen Kenntnisse und Erfahrungen, die er in Italien gesammelt hatte, für seine Kunst nutzbar zu machen.«

Abgesehen von diesen kurzen Angaben sind wir für die Zeit von Carstens' Aufenthalt in Lübeck (1783—1788) auf die kargen Mittheilungen Fernows angewiesen, welcher dort im Jahre 1786 die Bekanntschaft des Künstlers machte und bald in ein inniges Freundschaftsverhältniss zu ihm trat. Carstens hatte auch in Lübeck mit Noth und Krankheit zu kämpfen, zumal ihm noch die Sorge für seinen Bruder oblag, welcher »in sorglosem Müssiggange auf seine Kosten lebte.« Er verdiente seinen kärglichen Unterhalt mit Portraitzeichnen, worin er eine nicht geringe Geschicklichkeit erreicht hatte, welche wir an einigen im Museuu zu Weimar aufbewahrten Bildnissen aus der Lübecker Periode kontroliren können. Merkwürdiger Weise stehen diese übrigens höchst geistvoll und gefällig



behandelten Röthel- und Bleistiftportraits noch ganz innerhalb der Rokokokunst. Die zierliche Koketterie des Arrangements wie die schlichte Natürlichkeit der Auffassung erinnern uns an Chodowiecki, welchen Carstens später in Berlin kennen und hochschätzen lernte. Jeden freien Augenblick, welchen ihm die Nothwendigkeit des Broterwerbs übrig liess, verwendete er auf eigene Kompositionen. In denselben klangen natürlich zunächst noch die Erinnerungen der italienischen Reise nach, welche er durch das Studium von Kupferstichen nach Raffael, Michelangelo, Giulio Romano, den Carracci u. a. zu vertiefen suchte. In einer Darstellung des Sonnengottes, vor welchem die Gottheiten der Nacht entweichen, ist das Vorbild Giulio Romanos, in einer Schilderung der Schlacht von Potidäa mit der Rettung des Alkibiades durch Sokrates in der Mitte die Einwirkung von Raffaels Konstantinsschlacht nicht zu verkennen, während im Einzelnen manche Motive auf Michelangelo zurückgehen. Trotz der stilistischen Abhängigkeit bekunden diese Arbeiten doch einen bedeutenden Fortschritt in der Komposition, in der Verbindung mehrerer Figuren zu einer gemeinsamen Aktion oder in ihren Beziehungen zu einem Mittel- oder Gipfelpunkt der Handlung. Dass Carstens mit vollem Bewusstsein nach Vervollkommnung in der Komposition strebte, zeigt am deutlichsten eine in Lübeck entstandene Umarbeitung jenes oben beschriebenen Bacchanals. Er zog zunächst den Kreis der Tanzenden viel enger um das Idol des Gottes — jetzt eine auf hohem Postamente stehende Figur des jugendlichen Dionysos — herum und unterdrückte das Paar im Hintergrunde, welches die Komposition aus dem Gleichgewicht gebracht hatte. Die Bewegungen der Figuren und diese selbst sind minder schwerfällig geworden, und in dem Gegenspiel der Glieder giebt sich ein edlerer Rhythmus kund.

Wenn diese Zeichnungen, zu welchen er nach wie vor die Anregung aus seiner Lektüre schöpfte, ihm auch keine materielle Förderung einbrachten, so verschafften sie ihm doch die Theilnahme des Bürgermeisters und Dichters Overbeck, des Vaters des bekannten Malers, welcher nach den Worten Fernows »angenehm überrascht war, in einem elenden, schwarz beräucherten Zimmer und unter einer so unscheinbaren Hülle einen Geist zu finden, der mit Homer, Sophokles, Ossian, Shakespeare u. s. w. in vertrauter Bekanntschaft lebte und Szenen aus ihren Werken in eigenen Erfindungen darstellte.« Overbeck führte ihm in der Person des Rathsherrn Matthäus Rodde einen reichen und hochherzigen Kunstfreund zu, welcher Carstens, nachdem er sich von seinem Talent überzeugt, den Rath und die Mittel zu einer Reise und einem halbjährigen Aufenthalt in Berlin gab, wo der Künstler nach seiner Ansicht seine



Kenntnisse beträchtlich erweitern würde. »Von der Wiedererstattung dieses Geldes sollte nie die Rede sein; nur äusserte der edle Geber, um das Ansehn eines Geschenks zu vermeiden, dass es ihm lieb sein würde, einmal nach der Bequemlichkeit des Künstlers, als freie Erkenntlichkeit, etwas von dessen Arbeit für seine Sammlung zu empfangen.« Carstens hat sich, wie nicht verschwiegen werden darf, niemals gegen seinen Wohlthäter erkenntlich gezeigt. Wengleich eine solche Nachlässigkeit durch die Drangsale zu entschuldigen ist, unter welchen Carstens bis an sein Lebensende zu leiden hatte, so liegt doch diese Gleichgültigkeit gegen geleistete Dienste, welche er gewissermaassen als einen schuldigen Tribut an sein Genie betrachtete, zum Theil in seinem Charakter begründet. Auch sein späteres Benehmen gegen seinen Vetter Jürgensen, den er gänzlich vernachlässigte, ist nicht vorwurfsfrei, und die Wohlthaten des Ministers von Heinitz, der seine Empfindlichkeit in ausgedehntestem Maasse schonte, hat er geradezu mit Aeusserungen des Undanks, des Starrsinns und der Ueberhebung vergolten.

Carstens ging im Herbst 1788 nach Berlin. Die Ausstellung dieses Jahres enthielt bereits acht Zeichnungen von seiner Hand; doch scheinen dieselben noch keinen Eindruck hervorgerufen zu haben, da bald die Noth wieder begann und Carstens sich genöthigt sah, weil er keine Bildnisse mehr zeichnen wollte, Illustrationen für Buchhändler anzufertigen. So zeichnete er u. a. die Illustrationen zu Ramlers Mythologie und zur Götterlehre von K. Ph. Moritz, letztere nach antiken, geschnittenen Steinen, wobei er die Figuren in die ihm eigenthümliche, kraftvolle und derbe Formensprache übertrug. Aus einem Leben voller Entbehungen, welches ihn am Ende in schwere Krankheit brachte, riss ihn der schon genannte Architekt Hans Christian Genelli heraus. Er unterstützte ihn nicht nur materiell, sondern er heiterte auch seinen Geist auf, indem er ihn an dem geselligen Leben seiner Familie Theil nehmen liess, und unterwies ihn in technischen Dingen, namentlich in der Perspektive. Durch ihn wurde Carstens in den Kreis jener Männer eingeführt, welche durch das inbrünstige Studium der Antike die verschiedenen Zweige der bildenden Künste mit neuem Leben zu erfüllen suchten. Eine entscheidende Wendung in Carstens' Schicksal trat aber erst nach der Kunstausstellung von 1789 ein, auf welcher seine figurenreiche, dramatisch bewegte Komposition, der »Sturz der Engel«, eine mit Bister lavirte Federzeichnung, nach Fernows Worten »die Aufmerksamkeit der Kenner und Künstler vorzüglich auf sich zog.« Miltons »verlorenes Paradies« hatte Carstens das Motiv gegeben, welches er nach seiner Gewohnheit — hier unter dem unabweisbaren Einflusse von Michelangelos jüngstem



Gericht — frei ausgestaltete. Für jene Zeit war diese Schöpfung schon an und für sich eine That von ausserordentlichem Verdienst und von ungewöhnlicher Kühnheit, für einen Künstler, der sich aus eigener Kraft emporgearbeitet hatte, sogar eine staunenswerthe Leistung, die sich nur aus der leidenschaftlichen Sehnsucht erklären lässt, aus engem Kreise endlich herauszukommen an das Licht, zu jener hesperischen Sonne, von welcher sich Carstens gleichsam die letzte Ausreifung seines Genius versprach. Mit scheinbarer Leichtigkeit hat er, der nicht einmal einen methodischen Zeichenunterricht gehabt hatte, in den Bewegungen der herabstürzenden und sich im Sturze überschlagenden Figuren die schwierigsten Verkürzungen und Gliederverschiebungen wiedergegeben. Weit entfernt, sich mit einem wirren Knäuel von in einander verschlungenen Gestalten zu begnügen, hat er die einzelnen Gruppen mit grosser Klarheit angeordnet und zugleich einen einheitlichen Zug grossartiger dramatischer Bewegung durch die ganze Komposition hindurchgehen lassen. Diese Zeichnung fand nicht nur einen Käufer, sondern er erhielt auch den Antrag, eine Lehrerstelle an der Akademie anzunehmen. Seine Noth überwand aber nicht seinen Eigensinn. Das akademische Treiben war ihm so verhasst, dass er den Antrag nur unter der Bedingung annahm, »nicht von dem akademischen Senat oder dem Direktorium der Akademie, sondern nur unmittelbar von dem Curator derselben, Freiherrn von Heinitz, abzuhängen.« Obwohl diese Bedingung für den übrigen Lehrkörper etwas verletzendes hatte, wurde sie ihm zugestanden, und im Frühjahr 1791 trat er sein Amt als Lehrer der Gipsklasse an, welches er fast zwei Jahre lang verwaltete und wofür er im ersten Jahre ein Gehalt von hundertundfünfzig Thalern, im zweiten ein solches von zweihundertundfünfzig erhielt. Da er nur während der fünf Sommermonate wöchentlich vier Stunden Unterricht zu ertheilen hatte, erscheint diese Besoldung nach den damaligen Geldverhältnissen durchaus angemessen. Carstens gab sich zwar seiner Lehrthätigkeit mit grossem Eifer und mit Gewissenhaftigkeit hin; aber er sah darin nur eine weitere Staffel auf dem Wege zu seinem Ziel, weil er hoffte, als Pensionär der Akademie nach Rom zu gelangen. Diese Hoffnung sollte sich bald verwirklichen. Sein Freund Genelli war das Werkzeug dazu. Der Architekt hatte von dem Minister den Auftrag erhalten, einen Saal seines Hauses, des jetzigen Blücherschen Palais am Pariser Platz, von einem Maler ausschmücken zu lassen. Genelli schlug Carstens vor, und dieser dekorierte in Leimfarben auf Papier elf Lünetten mit den Darstellungen Apollos, der Mnemosyne und der neun Musen und neun Wandfelder darunter mit ebensovielen Darstellungen des Komos in verschiedenen Aktionen. Diese Bilder sind



leider vernichtet worden; sie führten aber den Maler endlich an das Ziel seiner Wünsche. Als der Saal eingeweiht wurde, war der König zugegen. Carstens wurde demselben vorgestellt und erhielt von ihm die mündliche Zusage, dass die nächste frei werdende Pension eines von Rom zurückkehrenden Künstlers ihm zufallen sollte.

Bis zum Frühjahr 1792 musste sich Carstens noch gedulden. Er füllte jedoch die Wartezeit durch eine reiche Thätigkeit aus. Schon vor der Ausführung der Malereien im Saale des Freiherrn von Heinitz hatte er, vermuthlich ebenfalls durch Vermittlung Genellis, einen ersten Versuch auf demselben Gebiete gemacht, indem er die Decke eines Zimmers im königlichen Schlosse mit sechs grau in grau gemalten Streifen dekorirte, in welchen die Tageszeiten, der Tanz der menschlichen Alter nach der Musik der Zeit, ein Bacchanal, Polyphem und Galatea, Orpheus in der Unterwelt und der Parnass mit Apollo, den Musen und Grazien dargestellt sind. Nicht durch den Ideenkreis, nur durch die strenge, aus dem Studium der Antike gewonnene Formengebung unterscheiden sich diese Malereien von den zu jener Zeit allgemein üblichen Zimmerdekorationen. Auch darin ist Carstens ein Kind seiner Zeit, dass er eine grosse Vorliebe für die Allegorie hegt, die ihn sein ganzes Leben nicht verlassen und selbst den Tadel seines Freundes Fernow hervorgerufen hat. Gleich den guten Lehren Winckelmanns waren auch seine irrigen auf fruchtbaren Boden gefallen, und sein »Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst« (1766) wurde ebensogut als ein Evangelium betrachtet, wie seine epochemachenden »Gedanken über die Nachahmungen der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« (1754) und seine »Geschichte der Kunst des Alterthums« (1764). Winckelmann hatte gesagt, dass allegorische Darstellungen zu den vornehmsten Aufgaben der Kunst gehörten, und von diesem Grundsatz liess sich Carstens nicht abwendig machen, obwohl er auch gelegentlich herben Spott erfuhr. Indessen erfand er für Darstellungen solcher Art keine neuen allegorischen Gestalten, mit welchen er abstrakte Begriffe versinnlichen wollte, sondern er bediente sich — wenige Ausnahmen abgerechnet — der schon aus dem Alterthum überlieferten Personifikationen. Das ist auch der Fall in jener 1794 in Rom entstandenen Zeichnung »Raum und Zeit« gewesen, welche in Carstens durch die Lektüre Kants angeregt worden ist. Riegel hat schon mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass bei Kant »Zeit und Raum nicht Begriffe, sondern Formen der Anschauung und selbst Anschauungen sind,« und aus der von Fernow im Merkur von 1795 gelieferten Beschreibung — die Zeichnung selbst ist nicht mehr vorhanden — geht hervor, dass Carstens »den Raum als einen rüstigen



Alten mit grauem Barte, der eine azurne Kugel in den Armen trägt, die Zeit als einen Jüngling mit Stundenglas und Sense« geschildert, also im Grunde nur »Uranos und Kronos, die Personifikationen des unendlichen Himmelsraumes und der ewigen Zeit, wie sie gemeinsam verbunden die Erde umschweben,« dargestellt hatte. Schiller und Goethe erfuhren durch Briefe aus Rom von dieser Komposition und widmeten ihr, ohne sie kennen gelernt zu haben, folgendes Xenion:

Das Neueste aus Rom.

Zeit und Raum hat man wirklich gemalt; es steht zu erwarten,
Dass man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.

Goethe fand übrigens Gelegenheit, sich, wie wir sehen werden, nachmals ein wesentlich anderes Urtheil über Carstens zu bilden. Wenn das Xenion in diesem speziellen Falle auch über das Ziel hinausschiesst, so ist es doch im allgemeinen insofern zutreffend, als Carstens sich die Grenzen der Poesie und der Malerei nicht völlig klar gemacht hatte und sich durch die Lektüre der Dichtungen bisweilen verleiten liess, darzustellen, was sich der bildnerischen Darstellung entzieht. Eine schwer verständliche und auch in dem Aufbau der Komposition nicht erfreuliche Allegorie ist z. B. der 1789 entstandene »Kampf der Dummheit und des Aberglaubens gegen die Vernunft«, der ebenso sehr über die Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung hinausgreift, als die noch aus der letzten Lübecker Zeit stammende »Kassandra«, welche bei ihrem Einzuge in den Königspalast von Argos ihre unheilvollen Weissagungen laut werden lässt, oder der um ein Jahr ältere Aias (1789), welcher in schmerzvollem Sinnen vor der auf ihn einredenden Tekmessa und dem kleinen Eurysakes sitzt. Carstens sah erst später ein, dass nicht jeder vom Dichter ergriffene Moment darstellungsfähig ist. So lange er aber noch daran glaubte, suchte er durch einen gesteigerten, oft übertriebenen Gesichtsausdruck die Worte und die Empfindungen der Dichter vernehmen oder doch ahnen zu lassen. Dadurch haben die Köpfe fast aller seiner Figuren etwas Starres, Maskenhaftes und Verzerrtes erhalten. Er wurde sich sein Leben lang über das Maass seiner Ausdrucksmittel nicht klar, weil er über seinem revolutionären Hauptzweck, mit der Vergangenheit und der akademischen Ueberlieferung zu brechen, alle Hilfsmittel aus den Augen liess, welche seine Schöpfungen von den ihnen anhaftenden Unvollkommenheiten hätten befreien können.

Unter den in Berlin ausgeführten Kompositionen sind noch hervorzuheben »Philoktet auf Lemnos«, »Oedipus und die Furien«, der »Kampf des Achilles mit den Flussgöttern« und die Darstellung des »Sokrates



im Korbe« nach den »Wolken« des Aristophanes, die Carstens vielleicht nicht genügend verstanden hat, weil das burleske Motiv mit dem feierlichen Ernst der philosophischen Disputation seltsam kontrastirt. Die merkwürdigste der in Berlin ausgeführten Zeichnungen ist jedoch die »Schlacht bei Rossbach«, welche Carstens im Auftrage der Akademie zum Zweck der Vervielfältigung durch den Kupferstich angefertigt hat. Man ging damals mit der Absicht um, die hervorragendsten Ereignisse aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte von Künstlern darstellen und in Kupfer stechen zu lassen. Aber die Versuche fielen meist so unglücklich aus, dass jene Absicht nicht verwirklicht wurde. Zu den unglücklichen Versuchen gehörte nach dem Urtheile Schadows auch die Arbeit von Carstens, obwohl dieselbe, ganz im Gegensatze zu den sonstigen Anschauungen des Künstlers, von demselben realistischen Geiste erfüllt ist, welcher damals die Kompositionen des von Carstens hoch verehrten Chodowiecki und später auch die Arbeiten Schadows selber charakterisirte. Schadow dachte übrigens sonst nicht gering von Carstens, da er ihn in seinen Denkwürdigkeiten den »bekanntem, famösem Skizzirer nennt, der im Modelliren sich auch geistreich erwies.«

Nach den Mittheilungen Fernows hatte sich Carstens bereits in Kopenhagen durch den Umgang mit einem jungen Bildhauer einige Kenntnisse im Modelliren angeeignet, und er gewöhnte schon damals seine Einbildungskraft daran, sich alle Figuren und Gegenstände rund vorzustellen. In Lübeck modellirte er sogar einzelne Figuren in Thon, um die Wirkung der Beleuchtung daran kennen zu lernen. Nachdem er auf diesem Wege eine gewisse Fertigkeit im Modelliren erlangt hatte, betheiligte sich Carstens in Berlin auch an Bewerbungen um plastische Aufträge. Auf der Kunstaussstellung von 1789 erschien er mit einer Thonskizze »Herkules mit dem Kentauren«, welche durch das Projekt einer plastischen Ausschmückung der Herkulesbrücke in Berlin angeregt worden war, und auf der Kunstaustellung von 1791 betheiligte er sich an der Concurrenz um ein Reiterdenkmal für Friedrich den Grossen mit einem Entwurfe, zu welchem Genelli das Piedestal gezeichnet hatte. Diese Wettbewerfung setzte damals alle künstlerischen Kreise der Residenz in lebhaftes Thätigkeit. Der König hatte ausdrücklich gewünscht, dass die Statue in »römischem Kostüm« ausgeführt werden sollte, und diese Bestimmung kam den Wünschen jenes Kreises von Männern entgegen, welche mit allen Kräften an einer Wiedergeburt der Antike arbeiteten. Neben Genelli, Carstens, Schadow und Gentz, den Vertretern der neuen Richtung, warben selbst noch Männer wie Rode und Chodowiecki um den Preis. Aber er sollte weder auf die eine, noch auf die



andere Seite fallen. Selbst Schinkel rang vergebens nach demselben. Erst nachdem sich aus dem Studium der Antike eine gesunde und freie Naturanschauung herausgebildet hatte, war die Plastik reif genug, um einer solchen Aufgabe gerecht zu werden. Der nationalste Held des achtzehnten Jahrhunderts durfte der Nachwelt nicht in einer römischen Maskerade überliefert werden, sondern in seiner historisch-realistischen Erscheinung.

Carstens' Modell ist nach dem Schlusse der Ausstellung in das Haus der Genellis gekommen, wo noch Buonaventura Genelli als Knabe auf ihm herumspielte. Erst nach 1806, nachdem es im Hause einquartierte Franzosen schwarz angestrichen, ist es allmählig zu Grunde gegangen. Die Thatsache, dass sich Carstens aufs Modelliren verstand, ist also durch diese Zeugnisse ausser Zweifel gestellt. Ob aber der im Weimarer Museum aufbewahrte Abguss einer singenden Parze — das angebliche Original ist nicht mehr vorhanden — wirklich auf eine eigenhändige Arbeit von Carstens zurückzuführen ist, scheint mit Rücksicht auf die hohe technische Vollendung des Figürchens zweifelhaft, ganz abgesehen davon, dass die Inschrift »Asmus Carstens, Rom« das Werk verdächtig macht, und dass Fernow, der doch sonst alle ihm bekannten Arbeiten von Carstens aufzählt, dieser Schöpfung mit keinem Worte Erwähnung thut*).

Mit zweijährigem Urlaub und einem Jahresgehälte von vierhundert- undfünfzig Thalern trat Carstens im Juni 1792 seine Reise nach Rom an. Er ging über Dresden und Nürnberg nach Mailand und von da über Genua und Pisa nach Florenz, wo er sich einige Wochen aufhielt und eine figurenreiche Komposition voll reichsten, dramatischen Lebens, die »Schlacht der Kentauren und Lapithen«, ausführte. Fernow hat Recht, wenn er sagt, dass der Stil derselben »freier und schöner« ist, als in den Zeichnungen aus seiner letzten Berliner Zeit. Das freudige Bewusstsein einerseits, den geträumten Herrlichkeiten immer näher zu rücken, und der Einfluss andererseits, welchen die in Florenz aufbewahrten Antiken und die dortigen Werke Michelangelos auf ihn ausübten, mögen seinen

*) Nach Rumohr (Drei Reisen nach Italien S. 116) befand sich das (verloren gegangene) Modell 1805 im Besitze von Gottlieb Schick. Ob dasselbe auch als Vorstudie zu der 1794 entstandenen Komposition »die Parzen, an den Grenzen der Schöpfung sitzend«, gedient hat, ist ebenso zweifelhaft, als Carstens' Urheberschaft. Denn die Stellung der plastischen Figur weicht von der gezeichneten mehrfach ab, und überdies ist für die letztere eine Kopfstudie vorhanden, welche der Ausführung ganz anders entspricht als das plastische Modell. Beiläufig sei auch darauf hingewiesen, dass Carstens nach Fernows Zeugniß (Fernow-Riegel S. 79) nur in der Lübecker Zeit Thonmodelle zu Hülfe nahm, dass er aber bereits in Florenz den »Apparat von Thonmodellen und Wachfiguren« als »eine erbärmlich akademische Erfindung zum Nothbehelf für Leute, die kein Talent hätten«, bezeichnete (ebd. S. 99).



Geist zum ersten Male von einer drückenden Last befreit haben, so dass er seiner Einbildungskraft ohne Einschränkung folgen konnte. Aber erst in Rom, wo er im September eintraf, sollte sich die Befreiung seines Geistes vollziehen. Die Zustände der dortigen modernen Kunst erschienen seinen Augen und seinem Urtheile so kläglich, dass er seine Zeit nicht erst mit dem Studium derselben vergeudete. Raffael und Michelangelo waren die Pole, um welche sich sein Sinnen und Streben drehten, und der Vatikan war seine Welt, »sein eigentliches Rom.« Was Fernow von den Empfindungen erzählt, welche die Schöpfungen der beiden Meister in ihm erregten, beruht sicherlich auf eigenen Aeusserungen von Carstens. »Michelangelo wirkte wie ein gewaltiger Riesegeist, der jedes Selbstgefühl zernichtet, und zu dem man nur mit Ehrfurcht heraufblicken darf, spannend auf seine Phantasie; Raffael kam ihm traulich mit menschlichen Gefühlen als Freund entgegen. Er fühlte sich beiden gleich tief untergeordnet; aber Michelangelos kühne, furchtbare Hoheit war niederschlagend, Raffaels edle heitere Grösse war aufmunternd für ihn. Jener zog ihn an wie der Magnet das Eisen, unwiderstehlich durch die Riesenkraft seines plastischen Genies; dieser, wie ein hoher liebender Genius den verwandten befreundeten Geist anzieht. Jener war in seiner Eigenthümlichkeit ebenso unerreichbar als gefährlich für ihn; diesem, wenngleich nicht weniger Unerreichbaren durfte er doch mit Vertrauen folgen. Von jenem kehrte er immer voll Bewunderung und leidenschaftlich gespannt, oft mit scharfen, aber wohlthätigen Lektionen für seine Unwissenheit in der gründlicheren Kenntniss des Körpers zurück; von diesem immer belehrt, ermuntert, zur Thätigkeit gestimmt und auf seinen Fortschritt zum Bessern vertrauend. Jener war, nach dem eigenen Ausdrucke des Künstlers, ein strenger Lehrmeister, der ihn bei jeder Lektion mit der Nase auf die Grammatik stiess; dieser ein freundlicher Mentor, der ihn unaufhörlich auf die Natur hinwies und ihm zeigte, wie er sie studiren solle.« Nach den weiteren Zeugnissen Fernows machten unter den antiken Bildwerken Roms die beiden Kolosse der Dioskuren den grössten Eindruck auf ihn, »weil er nirgends so viele kraftvolle Grösse, Schönheit und hohe Reinheit des Stils vereint fand, als in diesem vollkommensten Heroenideale«.

Aus diesen Elementen hat sich also Carstens' römischer Stil gebildet, und in der That ergiebt eine Analyse seiner in Rom entstandenen Zeichnungen, wenn man den Worten Fernows nicht Glauben schenken wollte, keine anderen, besonders wesentlichen Bestandtheile. Carstens' Erscheinung wird immer etwas phänomenales behalten, auch wenn man seinen Zusammenhang mit der ihn umgebenden Kunst bis auf die zartesten



Fäden blossgelegt haben wird. Eine ursprüngliche, geniale Begabung tritt aber in seinen Werken so selten und so unvermittelt zu Tage, dass man ein gelegentliches Aufblitzen des Genius als etwas zufälliges betrachten muss. Die einseitige Ausbildung des Charakters oder — wenn man den Maasstab realistischer Psychologie an diesen Künstler anlegen will — des halb aus Starrsinn, halb aus Ueberzeugung genährten Oppositionsgeistes hat die geniale Veranlagung seiner Natur allmähig so überwuchert, dass die Regungen des Genies unterdrückt wurden. Er war der unbeugsame Vertreter eines starren Prinzips, der sich in seiner catonischen Unnahbarkeit und in seiner diogenischen Bedürfnisslosigkeit gefiel, aber nicht unbeugsam genug, um gelegentlich nicht auch sentimentalene Anwendungen zu erliegen, oder auch ehrlich genug, um die Vorzüge der Oelmalerei anzuerkennen, nachdem er sie mit spitzfindiger Dialektik bekämpft hatte, weil ihm die Technik derselben nicht geläufig war oder weil er über ihrer Pflege das wahre Wesen der Kunst vernachlässigt glaubte. Sein Verdienst beruht darin, dass er in einer Zeit verwilderten und haltlosen Geschmacks die Umkehr in rücksichtslosen Worten und mit rigorosen Mitteln predigte. Was er aus sich selbst zu bieten vermochte, war ernstes, heiliges Streben und eine bewunderungswürdige Charakterstärke. Die eigentlichen Elemente seiner Kunst oder seiner Methode, Gedanken zur sinnlichen Erscheinung zu bringen, beruhten nur auf Nachahmung, die von einem durch eifriges Studium geläuterten Geschmack getragen wurde. Auch die Gedanken waren niemals seine eigenen. Dichter und Philosophen waren die Quellen seiner Erfindung. Er hat niemals etwas frei aus sich selbst geschaffen, weil die klassischen Vorbilder so mächtig auf ihn einwirkten, dass sich sein Geist ehrfurchtsvoll vor ihnen beugte. Sein ganzes Denken und Empfinden war so fest in der antiken Ideen- und Anschauungswelt beschlossen, dass er für nichts anderes Augen und Sinn hatte. Und wo konnte er edlere und würdigere Stoffe finden, als bei den antiken Dichtern selbst und bei denjenigen neueren, welche ihre Wege wandelten? Da er sich überdies niemals dazu verstand, seinen Kompositionen den nach den Begriffen der Künstler unerlässlichen, letzten Stempel der Vollendung dadurch aufzudrücken, dass er sie zu Oelgemälden ausgestaltete, kam er bei Lebzeiten nicht über den Ruf eines »berühmten Skizzirers« hinaus, und man kann den Künstlern nicht einmal Unrecht geben, welche so urtheilten, ebensowenig wie man die Gründe derer widerlegen kann, die Carstens nur als einen Illustrator gelten lassen wollen. Diese Meinung hat heute vielleicht noch mehr Anhänger als zur Zeit des Künstlers, und Friedrich Pecht giebt nur den Anschauungen zahlreicher Künstler und Laien Ausdruck, wenn er Carstens'



Wesen in folgende Sätze zusammenfasst: »Für unser Kunstleben hat derselbe eine sehr verhängnissvolle Bedeutung — nicht als der erste, welcher mit den Traditionen des Zopfes vollständig bricht, was keineswegs wahr ist, da Mengs den Bruch vor ihm schon begonnen, sondern als der erste, der jene unselige Halbheit in unsere Kunst einführt, welche ihr von nun an ein halbes Jahrhundert lang anhängen, sie um einen grossen Theil des von Mengs bereits Errungenen wieder bringen sollte. Nicht minder um die volle Wirkung einer Reihe ihm folgender glänzender Talente: jene trostlose Theorie, dass in der Kunst Gedanke und Auffassung alles, die Technik, die Formvollendung nichts oder doch nur etwas untergeordnetes sei, dass man ein grosser Maler sein könne, ohne je erträglich gemalt oder auch nur die Form in der Zeichnung vollendet durchgebildet zu haben!«*) Diese Ansicht gewinnt durch die Thatsache eine Unterstützung, dass alle Künstler, welche einen Markstein in der Entwicklungsgeschichte der Kunst bezeichnen und Schulen gebildet haben, zugleich grosse Techniker gewesen sind, und dass die Kunst durch grosse und neue Ideen allein niemals vorwärts gebracht worden ist. Phidias, Donatello, Bellini, Raffael, Michelangelo, Rubens, Frans Hals und Rembrandt, Künstler von verschiedenster Geistesrichtung und von verschiedenster Gedankentiefe, sind charakteristische Belege für diesen Erfahrungssatz der Kunstgeschichte.

Wenn man Carstens übrigens nur den Rang eines Illustrators zu-

*) Pecht bildet den schroffsten Gegensatz zu der panegyrischen Haltung Riegels. Aus seiner Charakteristik (Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, dritte Reihe, Nördlingen 1881, S. 31 ff.) sind noch folgende treffende Bemerkungen hervorzuheben: »Wenn man Mengs als einen Eklektiker kurzweg abthut, so gilt dasselbe doch ganz genau auch für Carstens, nur dass dieser, wenn auch von Haus aus phantasiereicher, viel weniger gelernt hatte. Nimmt man aber bei beider Arbeiten all das weg, was der Antike, Raffael und Michelangelo gehört, so bleibt bei ihm fast nichts, bei Mengs aber noch sehr viel, ja vielleicht gerade das Vortrefflichste übrig . . . Unstreitig ist auch er eines der unzähligen edlen Opfer, die der Mangel eines grossen und würdigen nationalen Lebens uns gekostet hat . . . Sein geringer Erfolg hängt mit der Lückenhaftigkeit seiner Kunst aufs genaueste zusammen, er hat nur auf eine Anzahl Künstler gewirkt, an der Nation ist er vollkommen spurlos vorübergegangen und führt jetzt nur eine Scheinexistenz in den kunstgeschichtlichen Kompendien.« Eine vermittelnde Stellung, freilich mehr zu Riegel hinneigend, als der Logik der Geschichte folgend, nimmt Woltmann (Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, Berlin 1878, S. 169 ff.) ein. Er macht darauf aufmerksam, dass Carstens dem Ausspruch Winckelmanns folgte: »Mannigfaltigkeit, Gewandung, Colorit, Licht und Schatten machen ein Gemälde nicht so schätzbar, wie der edle Contours«, und kommt zu dem richtigen Ergebniss, Carstens' Bedeutung aus dem engeren Gebiet der Kunstgeschichte auf das der allgemeinen Kulturgeschichte zu verpflanzen, indem er sagt: »Carstens' Schöpfungen bilden den Uebergang von der Kunstanschauung Winckelmanns zu der vertieften und wahrhaft vom deutschen Geist durchdrungenen klassischen Theorie, wie sie unsere beiden grössten Dichter vertreten.«



gestehen will, so muss man seine Stellung den dichterischen Stoffen gegenüber dahin präcisiren, dass er sie in den meisten Fällen den Gesetzen der bildenden Kunst anpasste, freilich mehr im plastischen, als im male-
rischen Sinne. Mit seltenen Ausnahmen gelang es ihm stets, sich über den Stoff zu erheben und seine Kompositionen von der Dichtung so unabhän-
gig zu machen, dass man seine Absicht verstehen, seine Gedanken zur Noth errathen konnte. Eine an klassischer Dichtung und Formen-
anschauung gereifte Bildung ist allerdings, wie schon bemerkt wurde, die
nothwendige Vorbedingung für das Verständniss Carstensscher Zeichnungen.

Der Kampf mit den bestehenden Verhältnissen war Carstens so sehr zur Lebensgewohnheit geworden, dass er ihn auch in Rom fortsetzte, obwohl er doch hier an das Ziel seiner Wünsche gelangt war. Nicht genug damit, dass er die in Rom lebenden Künstler durch seine herbe, rücksichtslose und anmaassende Kritik verletzte und damit den Grund zu seiner Vereinsamung und zur Vernichtung seiner materiellen Existenz legte, so trieb ihn auch seine krankhafte Eitelkeit dazu, den wohlwollenden Minister von Heinitz in seinen Hoffnungen auf das ärgste zu täuschen und einen Wort- und Vertrauensbruch zu begehen, welcher selbst durch die hochtönende Phrase, er gehöre »nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit« an, »die ein Recht hat, die höchstmögliche Ausbildung« seiner Fähigkeiten von ihm zu verlangen, nicht beschönigt werden kann. Carstens hatte das Gehalt und das Reisestipendium ausdrücklich unter der Bedingung erhalten, seine in Italien gewonnenen Kenntnisse nach seiner Rückkehr für die Akademie nutzbar zu machen. In einem Briefe an den Minister hatte er gesagt: »Ich kann, wenn ich die Werke grosser Meister studirt habe, ein für die Akademie weit nützlicherer Mann sein, als gegenwärtig, wo ich nur einseitig wirken kann.« Der Minister von Heinitz hatte daher das höchste Maass von Nachsicht walten lassen, als er den fast um ein Jahr verzögerten Reisebericht des Künstlers ruhig hinnahm, als er den Urlaub und die Pension desselben noch um ein Jahr verlängerte und sogar die gereizten und von unberechtigtem Selbstbewusstsein erfüllten Briefe des ihm untergebenen Staatsbeamten, der Carstens doch war, mit dem über Künstlerleidenschaft und -eitelkeit erhabenen Wohlwollen des gereiften Mannes durchgehen liess, ohne sie in gleich schroffem Tone zu beantworten. Noch in seinem letzten Briefe, als Carstens auf seine wiederholte Aufforderung, endlich einmal Proben seiner Fortschritte nach Berlin zur Ausstellung zu schicken, sich dazu herabgelassen hatte, drei Kompositionen »die Ueberfahrt des Megapenthes«, »die Helden vor Troja« und »Achill und Priamos« unter Bestimmung eines für damalige Zeiten ansehnlichen Preises nach Berlin zu senden, schlug



Heinitz einen durchaus höflichen und achtungsvollen Ton an, wengleich er sich nicht enthalten konnte, in seiner Eigenschaft »als Staatshaushalter der von Sr. Königlichen Majestät ihm bloss zum Wohl des Staats anvertrauten Gelder« dem Maler Vorwürfe über seine Undankbarkeit zu machen, welche, nach der Lage der Dinge vollkommen gerechtfertigt, in folgenden Sätzen gipfeln. Nachdem er ihn an sein oben erwähntes Versprechen erinnert und ihm vorgehalten, dass ihm die Summe von 1562 Thalern ausgezahlt worden, schreibt er: »Fragen Sie sich nun selbst, wie Sie diese grossen Wohlthaten erkannt, — welche nützlichen Dienste Sie in diesem ganzen Zeitraum der Akademie für jene ansehnliche Summe geleistet haben? Beinahe ein ganzes Jahr liessen Sie verstreichen, ehe Sie einmal von Ihrer Ankunft in Rom und von Ihrer dortigen Existenz etwas meldeten, und anstatt Ihrer Verbindlichkeit gemäss von Ihren Arbeiten etwas einzusenden und Auskunft über die zweckmässige Verwendung Ihrer Zeit zu geben, schickten Sie erst im Frühjahr 1793 einen Reisebericht ein, der viel Worte enthielt, aber meine gespannte Erwartung nicht befriedigte. Seit diesem Reisebericht liessen Sie wieder 17 Monate hingehen, ohne von sich und Ihren dortigen Arbeiten etwas hören und sehen zu lassen. Ich bezeugte Ihnen darüber in meinem Schreiben vom 26. Juni 1794 meine gerechte Verwunderung, und ohnerachtet damals schon der Termin Ihres Urlaubes und der Ihnen nur auf zwei Jahre bewilligten Unterstützung in Rom zu Ende gegangen war, verlängerte ich doch, aus Wohlwollen für Sie, Ihren Urlaub und die Unterstützung von 200 Thalern noch auf ein Jahr, nämlich bis zum 31. Mai 1795, jedoch unter der ausdrücklichen Bedingung, dass Sie während dieser Zeit von Ihren Arbeiten etwas einsenden, nach Ablauf jenes verlängerten Termins aber wieder zurückkommen und, Ihrer Verbindlichkeit gemäss, Ihr hiesiges akademisches Lehramt wieder antreten sollten. Auch diese Bedingung haben Sie weder in dem einen noch dem andern Punkt erfüllt, sondern nur den ersten, als ich nicht durch Sie selbst, sondern durch öffentliche Blätter von Ihren in Rom ausgestellten Kunstwerken unterrichtet wurde, schickten Sie mir die Eingangs erwähnten drei Stücke auf meine anderweitige Aufforderung ein, ob Sie mir gleich unterm 2. August 1794 schriftlich versprochen hatten, alle Ihre Arbeiten mit nach Berlin bringen zu wollen . . .« Wie seinem Vetter Jürgensen und dem Bremer Rathsherrn Rodde hat Carstens also auch dem preussischen Minister sein einem Ausländer bewiesenes Wohlwollen und die ihm gespendeten Wohlthaten mit Undank vergolten, und sein Verhalten wird auch dadurch nicht in ein günstigeres Licht gerückt, dass Carstens sich durch die gegen ihn geübte Controle des Professors Rehberg verletzt fühlen konnte. Dieser hatte nämlich die



Verpflichtung, über die Thätigkeit und die Studien der sich in Rom aufhaltenden Pensionäre der Akademie an den Senat und den Minister zu berichten. Der misstrauische Carstens sah in ihm nur einen gehässigen und neidischen Spion, während Rehberg in Wirklichkeit über Carstens nach Berlin geschrieben hat, was sich mit der Wahrheit verträgt. Auf Grund einer von Carstens 1795 veranstalteten Ausstellung seiner Werke erstattete Rehberg einen ausführlichen Bericht, welchen Riegel in folgenden Sätzen zusammenfasst: »Dem Carstens fehle natürliches und angenehmes Kolorit, seine Gemälde seien gemalte Zeichnungen, die Figuren im Umriss grossentheils plump. Die Nachahmung des Michelangelo sei auffallend; — dagegen fehle es ihm nicht an Genie, er habe viel Erfindung und Reichthum von Ideen, zeichne gut, komponire mit Leichtigkeit, bringe viel Verschiedenheit in Stellungen und Charakteren an, drapire glücklich, verstehe Perspektive wohl und habe viel Belesenheit und Kenntniss in den mit den Künsten verwandten Wissenschaften, mit welchen Verdiensten er viel Fleiss und Kunsteifer verbinde.« Das ist ein ebenso maass- als verständnisvolles Urtheil, welches man noch heute in jedem Punkte unterschreiben kann.

Jene Ausstellung, welche Carstens im April 1795 im Hause des verstorbenen Malers Pompeo Batoni eröffnete und zu welcher er das Publikum durch eine von ihm selbst verfasste, zugleich die Stelle eines erläuternden Katalogs vertretende Anzeige einlud, enthielt elf Kompositionen: ausser den schon erwähnten »Sokrates im Korbe« und der Personifikation von »Raum und Zeit« die »Ueberfahrt des Megapenthes« nach Lukian, eine Malerei in Tempera, die »Parzen«, das »Gastmahl des Plato«, den »Parnass«, die »Helden im Zelt des Achilles vor Troja«, alle drei in Wasserfarben ausgeführt, die »Argonauten«, die Umarbeitung einer bereits in Berlin geschaffenen Komposition, »Achill und Priamos«, die »Geburt des Lichts« und »Ganymed«. Aus dieser Ausstellung sandte Carstens, wie oben erwähnt, drei Stücke nach Berlin, die »Ueberfahrt des Megapenthes«, die »Helden im Zelte des Achilles« und »Achill und Priamos«, welche sich gegenwärtig in der Berliner Nationalgalerie befinden. Carstens verband mit dieser Ausstellung nicht nur die Absicht, den Künstlern in Rom zu zeigen, was er könnte, sondern er erwartete auch »von deren günstigem oder ungünstigem Erfolg die Entscheidung seines ferneren Schicksals.« Die Aufnahme, die sie im Publikum finden würde, sollte ihn bestimmen, »ob er es wagen dürfe, seine Verbindungen mit Berlin im Nothfall zu zerreißen und in Rom zu bleiben, oder ob er der Fessel, die ihn zog, folgen und nach Berlin zurückkehren müsse.« Der Erfolg der Ausstellung muss so günstig gewesen sein, dass



Carstens in der That in dem Entschlusse bestärkt wurde, einen Bruch mit Berlin herbeizuführen. Nach dem Berichte Fernows, der auch im »deutschen Merkur« jene von Heinitz berührte Anzeige der Carstensschen Ausstellung veröffentlicht hatte, »fiel das Urtheil der Kunstverständigen für Carstens so günstig und ehrenvoll aus, als er nur erwarten konnte, und seine Absicht, sich in Rom auf eine vortheilhafte Art bekannt zu machen, ward dadurch erreicht. Das Ungewöhnliche einer Ausstellung, worin kein Gemälde zu sehen war, die Neuheit so vieler noch nie behandelter Gegenstände, der in unseren Zeiten ganz ungewöhnliche Stil der Komposition und Zeichnung, der die Römer durch seine Aehnlichkeit mit dem Stile ihrer alten grossen Meister überraschte, der Reichtum an origineller Erfindung, der sich in diesen Darstellungen offenbarte, erregten, wie jede unerwartete und fremdartige Erscheinung, zuerst ein verwunderndes Aufsehen, das sich bald, nach öfterer Ansicht, in allgemeinen Beifall verwandelte.«

Von den elf Kompositionen dieser ersten Ausstellung schliesst sich die Mehrzahl so eng an die litterarischen Motive an, aus denen sie erwachsen sind, dass sie ohne ausführlichen Commentar nur von denen verstanden werden können, welche vollkommen mit klassischer Bildung getränkt sind. Die drei Parzen sind durch ihre Attribute kenntlich gemacht, und der vom Adler liebevoll emporgetragene Ganymed, in der Anmuth der Linienführung eine der reifsten Schöpfungen des Künstlers, ist eine allgemein geläufige Vorstellung, der Carstens jedoch noch eine besondere Beziehung als »Sinnbild eines in der Blüthe seiner Jahre vom Tode hinweggerafften Jünglings« unterlegte. Auch die beiden der Ilias entlehnten Kompositionen »Die Helden im Zelte des Achilles vor Troja« und »Achill und Priamos« sind so charakterisirt, dass sich ihre Zugehörigkeit zur homerischen Welt erkennen lässt. Die erstere Komposition leidet freilich an dem bei Carstens nicht seltenen Fehler, dass er mehr ausdrücken wollte, als ihm die Mittel seiner Kunst gestatteten. Wir sehen vier Helden von verschiedenem Gesichtsausdrucke um einen Tisch gruppiert; aber wir wissen nicht, was ihre Seele bewegt, oder auch nur, welche Veranlassung sie zusammengeführt hat. Dass es sich um eine Beschwichtigung des achilleischen Zornes handelt, vermag nur derjenige zu erkennen, der mit dem Inhalt der Ilias genau vertraut ist. Wir haben schon auf Carstens' Neigung für alles Sinnbildliche und Allegorische hingewiesen. Sie erklärt sich zum Theil daraus, dass ihm die Kraft fehlte, starke und tiefe Empfindungen zu entsprechendem Ausdrucke zu bringen. Seine Begabung concentrirte sich ausschliesslich im Element der Form und in der Fähigkeit, Formen und Gestalten zu Kompositionen zu vereinigen,



deren hauptsächlichlicher Reiz in der rhythmischen Anordnung und in der edlen Linie liegt. Fernow berichtet uns, dass er sich die Kompositionen schon im Kopfe so fertig durcharbeitete, dass er sie auf das Papier hinwarf, ohne nachträglich noch Aenderungen vorzunehmen. Die Form war der Anfang und das Ende seiner Kunst, und gerade diese lernte er durch die Verschuldung seines jeder strengen Disciplin abgeneigten Eigensinns bis an sein Lebensende nicht beherrschen. In die menschliche Seele zu blicken war ihm versagt. Die Verschlossenheit seines Charakters, seine Menschenscheu, sein Misstrauen verwehrten ihm den engeren Anschluss an gleich- oder andersgeartete Naturen. Fernow war sein einziger Freund, der einzige zugleich, dem er den Zoll der Dankbarkeit dadurch abtrug, dass er ihn zum Erben seiner künstlerischen Hinterlassenschaft einsetzte, nicht ohne die Hoffnung, dass Fernow der eifrigste Herold seines Nachruhms sein würde. Seit seinem Weggang aus Eckernförde hat niemals ein weibliches Wesen seinen Lebenspfad gekreuzt.

Gelegentlich sah Carstens selbst seinen Fehlgriff ein, wenn er sich über die Grenzen der darstellenden Kunst verirrt hatte. So bei seiner letzten Arbeit, deren Motiv er dem König Oedipus des Sophokles entlehnt hatte. Er wollte den Moment zur Darstellung bringen, wo Oedipus durch die Mittheilungen des Boten aus Korinth und des Hirten zum Bewusstsein der von ihm unwissentlich begangenen Frevelthaten gelangt. Wie Fernow berichtet, sah Carstens ein, dass dieser Gegenstand sich nicht zur malerischen Darstellung eignete, »weil er im Bilde sich nicht durch sich selbst verständlich ausdrücken könne.« Dasselbe lässt sich aber gegen jedes einem Dichter entlehnte Motiv geltend machen. Von den übrigen Zeichnungen jener ersten römischen Kunstaustellung des Carstens ist keine ohne eine genauere Kenntniss der Quelle verständlich. »Die Ueberfahrt des Megapenthes«, eine seiner figurenreichsten Kompositionen, das »Gastmahl des Plato«, »Sokrates im Korbe«, die »Argonauten«, die »Geburt des Lichts« sind Illustrationen zu Lukian, Plato, Aristophanes u. s. w., und unter dem Gesichtspunkte der Illustration betrachtet, wird man jene Zeichnung zum König Oedipus minder hart beurtheilen, als es Carstens selbst gethan hat. Wie hoch man auch sein Streben, seinen heiligen Eifer für die Kunst, seine Mission als Vorkämpfer für die klassische Richtung anschlagen mag, man wird nicht darüber hinauskommen, dass Carstens nur ein geistvoller Illustrator war, der den dichterischen Gedanken zwar zu möglicher Selbstständigkeit auszubilden suchte, der aber stets von den poetischen Erfindungen Fremder abhängig war und sich niemals zur vollen Freiheit der schaffenden Phantasie emporschwingen konnte. Das höchste, was er erreicht hat, war,



dass einige seiner Kompositionen eine in sich abgeschlossene, bildmässige Wirkung ausüben, freilich nach einer anderen Richtung, als es Carstens gewollt hatte. Zeichnungen wie das »Gastmahl des Plato«, die »Schlägerei der Philosophen«, »Helena und die Aeltesten von Troja«, »Homer, dem Volke seine Gesänge vortragend«, sind antike, an feinen, anmuthigen und sogar witzigen Zügen reiche Genrebilder, in welchen das literarische Motiv soweit zurückgedrängt ist, dass es uns gleichgültig geworden ist und wir nicht mehr gezwungen sind, nach demselben zu suchen.

Der Bruch mit Berlin, zu welchem Carstens durch den Erfolg der Ausstellung des Jahres 1795 ermuthigt wurde, vollzog sich durch ein Schreiben des Ministers von Heinitz vom 29. März 1796. In diesem Schreiben, welches zugleich den Schluss des Briefwechsels bildet, bezieht sich der Minister lediglich auf seinen Brief vom 19. Dezember 1795. In demselben hatte er Carstens formell seines Amtes entbunden, ihn zugleich aber für 1562 unrechtmässig erhaltene Thaler verbindlich erklärt. Während er aber in diesem Schreiben die von Carstens eingesendeten drei Kompositionen gewissermaassen als Pfandobjekt bis zur Befriedigung der Akademie bezeichnet hatte, war er in seinem letzten Briefe grossmüthig genug, ihm auch diese drei Stücke zur Verfügung zu stellen, falls er das ausgelegte Porto ersetzen wollte. Das hat Carstens nicht gethan, und so blieben die drei Blätter: »Die Ueberfahrt des Megapenthes«, die »Helden vor Troja« und »Achill und Priamos«, im Besitze der Akademie in Berlin, welche sie gegenwärtig der dortigen Nationalgalerie zur Ausstellung überlassen hat. Der Minister von Heinitz hat demnach bis zum letzten Augenblicke in Carstens den Künstler respektirt und mit Edelsinn an ihm gehandelt, soweit es die Grenzen und Mittel seiner Macht erlaubten.

Carstens' Ruf war inzwischen so sehr gewachsen, dass er sich auch ohne Pension und Unterstützung hätte durchhelfen können, wenn sein ererbtes Brustleiden nicht mit grosser Schnelligkeit zugenommen hätte. Eben jenes Jahr 1796, in welchem er seine Unabhängigkeit erlangt hatte, war nach Fernows Bericht sein letztes gesundes Jahr. Er konnte »seine Kunst mit gewohntem Eifer üben, ja er fühlte sich noch stark genug, einige kleine Lustreisen zu Fuss in die umliegenden Gegenden nach Frascati, Albano und Tivoli zu machen.« Die künstlerischen Früchte dieses Jahres waren: »Fingals Kampf mit dem Geiste von Loda« nach Ossian, bei welcher Komposition er wiederum die Grenzen des Darstellbaren verkannte, »Perseus und Andromeda unter den Aethiopen« nach Philostrat, »Homer singt seine Lieder vor einer Volksversammlung ab«, die reifste Schöpfung seiner letzten Jahre, in welcher sich der aus Deutschland mitgebrachte



und in Rom noch zu höherer Reife gelangte »grosse Stil« am deutlichsten offenbart, sowohl in der Charakteristik der Köpfe, als in der grossartigen Drapirung der Gewänder, »Oedipus in Kolonos«, »Jasons Ankunft in Jolkos«, »Die Hexenküche« nach Goethes Faust und eine Szene aus Dantes Hölle mit Francesca von Rimini und Paolo Malatesta im Vordergrund. In der Absicht, die antiken Kompositionen des Meisters auf eine möglichst hohe Stufe zu heben, hat man die beiden zuletzt genannten Schöpfungen ungebührlich herabgesetzt. Man hat sie nüchtern, schwerfällig und philisterhaft genannt, während sie einer unbefangenen Beurtheilung für die Illustration neuerer Dichter dasselbe bedeuten wie die Carstensschen Compositionen nach antiken Motiven, eine Vorstufe für eine höhere Entwicklung, ein künstlerisches Prinzip, welches im Kampfe mit dem Schwulste und der leeren Aufgeblasenheit des Kunstgeistes des achtzehnten Jahrhunderts grösste Einfachheit und Sparsamkeit in den Mitteln der Darstellung walten lässt. An Carstens' »Hexenküche« schliessen sich unmittelbar, naturgemäss aber in reiferer Ausbildung, die Faustzeichnungen des Cornelius an, welcher dem romantischen Zauber der Dichtung ebenso fern geblieben ist wie Carstens und sich ebensowenig wie dieser in der mittelalterlichen Atmosphäre, trotz seines heissen Bemühens, zurechtgefunden hat. Auf die Komposition zu Dantes Hölle hat Carstens sogar, wie die vorhandenen Studien beweisen, eine grosse Sorgfalt verwendet, und es ist ihm gelungen, in der Anordnung der miteinander vielfältig verschlungenen, von den Winddämonen im Kreise herumgewirbelten Gestalten eine grosse Virtuosität zu entfalten, welche uns namentlich im Hinblick auf den verwandten Engelsturz lehrt, in welchem Grade sich Carstens während seines Aufenthalts in Rom vervollkommen hatte. Dieser kleinen Gruppe von Zeichnungen zu neueren Dichtern gehört auch die im Jahre 1797 entstandene Ermordungsszene aus dem damals dem Shakespeare zugeschriebenen Trauerspiel in Yorkshire an, in welcher der dramatische Moment sehr lebendig veranschaulicht ist. Dass hier freilich noch ein Mehr zu geben war, eine grössere Lebhaftigkeit des Mienenspiels oder gar der Ausdruck mächtiger und tiefer Empfindung, konnte man von Carstens bei den Grenzen, die seiner Begabung gesteckt waren, nicht erwarten. Aus dem Jahre 1797 stammen ferner: »Eteokles, der in den Kampf eilt«, die schon erwähnte Szene aus dem König Oedipus von Sophokles, wie Oedipus die Entdeckung seiner Frevelthat macht, und endlich Carstens' umfangreichstes Werk, die vierundzwanzig Darstellungen aus der Geschichte des Argonautenzuges, welche der Künstler nur in der Gestalt von Umrisszeichnungen hinterlassen hat, da ihn der Tod daran verhinderte,



sie zum Zweck einer Reproduktion durch Kupferätzung weiter auszuführen.

Die Argonautensage hatte Carstens schon in Berlin beschäftigt. Von hier brachte er eine figurenreiche Komposition nach Italien mit, welche den Besuch der Argonauten bei dem Kentauren Chiron darstellte und die er auf Grund der in Rom gewonnenen Eindrücke später noch einmal umarbeitete. Im Jahre 1796 wählte er Jasons Ankunft in Jolkos zum Motiv einer dritten Komposition, und im folgenden Jahre schilderte er auf Grund des unter dem Namen des Orpheus gehenden Epos »Argonautika«, der von Apollodor verfassten Kompilation und eines pindarischen Siegesgesanges die Abenteuer der Argonauten in vierundzwanzig Blättern, welche naturgemäss Illustrationen einzelner, von den Dichtern gebotener und von Carstens als bezeichnend herausgehobener Momente sind. Carstens' Plan, diese Zeichnungen in Kupfer zu ätzen, kam nicht durch ihn zur Ausführung, sondern erst ein Jahr nach seinem Tode durch den ihm befreundeten Joseph Anton Koch. Indem dieser die Zeichnungen auf die Kupferplatte übertrug, ging manches von Carstens' grossartiger Formgebung verloren. Indessen ist die von Koch diesem Cyklus gegebene Fassung deshalb die geläufige geblieben, weil die Kochschen Kupferplatten, so viele noch erhalten sind, und zur Ergänzung der fehlenden die Lichtdrucke nach den Abdrücken der Originalausgabe die Grundlage der neuen Publikation von Riegel bilden*). Die Carstensschen Originalzeichnungen kamen in den Besitz Thorwaldsens, welcher sie 1804 dem Grafen Adam Moltke schenkte. Jetzt befinden sie sich in der königlichen Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

Carstens' Thätigkeit klang in einer Komposition aus, deren Grundcharakter, ganz im Gegensatze zu der heroischen Haltung jener Argonautenblätter und zu der Gemüthsstimmung, welche ihn damals beherrschte, Anmuth und ruhige Heiterkeit bilden. Nach Hesiods »Werke und Tage« schilderte er die Wonnen des goldenen Zeitalters durch Gruppen von zahlreichen Figuren, welche in einer idealen Landschaft ein idyllisches Leben führen. Kurze Zeit bevor er diese Zeichnung begann, erfuhr er noch eine Kränkung von einem Landsmanne, dem Maler Müller, welcher in Schillers »Horen« von 1797 einen Aufsatz veröffentlichte, der zwar

*) Die Stiche von Koch erschienen unter dem Titel: *Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes en vingt-quatre planches inventées et dessinées par Asmus Jacques Carstens et gravées par Joseph Koch. A Rome an VII republicain (1799)*. Dass die Bemühungen Riegels, Carstens populär zu machen, keinen entsprechenden Erfolg gehabt haben, geht auch daraus hervor, dass bei der neuen Ausgabe der Argonauten von Stichen nach den Originalzeichnungen mit Rücksicht auf die Kosten abgesehen werden musste.



in der Form gegen den von Fernow vor zwei Jahren im »Merkur« publizierten Bericht über die Carstenssche Ausstellung gerichtet war, zugleich aber auch eine abfällige Kritik der Arbeiten von Carstens enthielt. Obwohl diese Kritik manches treffende enthält und namentlich vom Standpunkte des Malers gerechtfertigt war, darf man ihr kein allzugrosses Gewicht beilegen, weil sie nicht aus sachlichen, sondern aus persönlichen Motiven entsprungen war. Carstens erkannte diese Motive auch und beruhigte sich bald über diese Kränkung. Sein Gesundheitszustand nahm überdies seine ganze Sorge in Anspruch. Im Anfang des Jahres 1798 schien eine Besserung eingetreten zu sein. Dieselbe war jedoch nur von kurzer Dauer. Während er noch an dem »goldenen Zeitalter« arbeitete, wurde sein Körper von ununterbrochenen Leiden erschüttert. Bald konnte er auch das Bett nicht mehr verlassen. Aber seine Kunst begleitete ihn und »die Heiterkeit und Freiheit des Geistes«, welche er sich seit seinem Bruche mit Berlin errungen hatte. »In liegender Stellung und mit zitternden Händen versuchte er noch, zur Verkürzung der Zeit einige Ideen aufzuzeichnen, bis ihm bald auch dazu die Arme ihre Kraft versagten . . . Das völlig heitere Bewusstsein behielt er bis zu dem letzten Augenblicke, wo der stete Reiz des Hustens, dem die ohnmächtige Brust nicht mehr entgegenwirken konnte, ihn in einem Blutsturze erstickte.« Er starb am 25. Mai 1798 und wurde an der Pyramide des Cestius begraben.

In seinem Testamente setzte Carstens seinen Freund Fernow zum Erben seines künstlerischen Nachlasses ein, wobei er zugleich den Wunsch äusserte, »dass dieser Nachlass nicht zerstreut, sondern beisammen erhalten und dereinst in irgend einer Kunstsammlung aufbewahrt werden möchte.« Dieser Wunsch sollte in Erfüllung gehen. Als Fernow in die Heimat zurückgekehrt war und in Weimar eine Stellung gefunden hatte, nahm Goethe die Carstensschen Zeichnungen in seine Kunstaussstellung des Jahres 1804 auf, und der Herzog Karl August kaufte sie später durch Goethes Vermittlung für die Bibliothek. Jetzt bilden sie eine der vornehmsten Zierden des Museums in Weimar. Aus eigener Anschauung hatte Goethe nunmehr auch die Gelegenheit, sein früher gefasstes Urtheil über Carstens zu modifiziren, was er auch zu wiederholten Malen, freilich immer noch mit kühler Zurückhaltung, that. So heisst es z. B. in »Winckelmann und sein Jahrhundert« von Carstens: »Er besass bei grossem Talent grossen Ernst und unermüdet rege Lust zum Studium. Wir glauben, es geschehe keinem andern dadurch Unrecht, wenn wir sagen, Carstens war der denkendste, der strebendste von allen, welche zu seiner Zeit in Rom der Kunst oblagen.« Ein anderes Urtheil findet man in einem Briefe an



Frau von Humboldt in Rom vom Ende Juli 1804: »Die von Fernow mitgebrachten Zeichnungen des verstorbenen Carstens haben mir viel Vergnügen gemacht, weil ich dadurch erst dieses seltene, freilich in früherer Zeit durch die Umstände zurückgehaltene und dann zuletzt auch noch unreif weggemähte Talent habe kennen lernen.« So urtheilte selbst Goethe, welcher der geistigen Atmosphäre, aus der Carstens erwachsen war, ungleich näher stand als wir. Goethe war zu sehr Künstler, als dass er die Mängel der Form, welche Carstens anhafteten, hätte übersehen können, und darin ist er weitsichtiger und klüger gewesen als die Carstens-Fanatiker von heute, welche nicht sehen wollen, dass die neuere Entwicklung der deutschen Kunst einen ganz andern Weg eingeschlagen hat als den von Carstens vorgezeichneten.*)

Hermann Grimm sagt zwar**), dass Carstens »von solcher Einwirkung auf die Entwicklung der europäischen Kunst war, dass er heute schon als der Urheber der Richtung dasteht, deren Werth und Grösse immer deutlicher hervortreten und die . . . einst als alle anderen Anstrengungen heutiger Kunst überwiegend dastehen wird.« In Wirklichkeit sind aber die Aussichten zur Erfüllung dieses Ideals heute***) ungünstiger als je zuvor. Es ist richtig, dass, wie Grimm sagt, Thorwaldsen, Wächter und Schick in der Schule des Carstens den entscheidenden Anstoss empfangen. In Bezug auf Cornelius ist diese Behauptung aber eine irrige, und ein persönlicher Zusammenhang zwischen Schinkel und Carstens lässt sich schlechterdings nicht nachweisen. Wir wissen nur, dass Schinkel für einige Zeichnungen von Carstens Interesse bekundete. Verwandt freilich sind beide darin, dass sie eine Wiedergeburt der Kunst ihrer Zeit durch engen Anschluss an die Antike zu erreichen suchten. Während Cornelius aber eine grosse, wenn auch inzwischen wieder ausgestorbene Schule gegründet und Schinkel auf Generationen belebend eingewirkt und selbst heute noch nicht seinen Zusammenhang mit der Gegenwart verloren hat, ist Carstens' Einfluss auf einen kleinen Kreis beschränkt geblieben. Was mit den Grundsätzen, die er aufstellte, auch unter

*) Noch weiter als Riegel geht Hermann Grimm, Ges. ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der Neueren Kunst, zweite Aufl. Berlin 1883. Er sagt u. a. S. 216, dass Carstens »die Wege verbaut wurden«, während er in Wahrheit überall liebevolle Förderung und Unterstützung empfing und nur durch seinen Starrsinn sein Elend verschuldete. Wenn Grimm sagt: »ein deutscher Künstler, aber nichts empfangend von seinem Vaterlande«, so liegt darin ein Widerspruch, da Carstens ein Däne war und es damals kein »deutsches Vaterland« gab. Von Preussen hat Carstens aber mehr erhalten, als Minister von Heinitz in seiner Eigenschaft als preussischer Beamter verantworten konnte.

**) A. a. O. S. 216.

***) 1885, also zwei Jahre, nachdem Grimm jenen Ausspruch hat drucken lassen.



günstigeren Lebens- und Zeitverhältnissen zu erreichen war, hat Buonaventura Genelli bewiesen, mit welchem die Carstensschen Bestrebungen innerhalb der deutschen Kunst ihren Abschluss gefunden haben.

In »Winckelmann und sein Jahrhundert« charakterisirt Goethe Carstens' Stellung in Rom folgendermaassen: Er »fand unter den jungen studirenden Künstlern eine nicht unbeträchtliche Anzahl Verehrer und Jünger, hingegen gab es ebenfalls, besonders unter denjenigen, welche schon länger in Rom gelebt, nicht wenige Anfechter seines Verdienstes und seiner Meinungen.« Zu den letzteren gehörten insbesondere alle diejenigen, welche auf das malerische Handwerk in engerem Sinn, das von Carstens mit Verachtung behandelt wurde, einigen Werth legten, alle diejenigen, welche der Schule von Mengs und David anhängen. Unter den wenigen Künstlern, welche am Morgen des 29. Mai 1798 die Rede anhörten, die Fernow zum Gedächtniss seines verewigten Freundes vor der Pyramide des Cestius hielt, befanden sich Joseph Anton Koch, Eberhard Wächter und Bertel Thorwaldsen, und diese sind es, welche Carstens' geistige Erbschaft angetreten haben. Alle drei haben selbst über ihr Verhältniss zu Carstens Zeugnisse abgelegt, und zwar am ausführlichsten Koch in jener von D. Fr. Strauss mitgetheilten Abhandlung über die ältere und neuere Malerei (1810 geschrieben), welche mit einer sehr treffenden Charakteristik des Meisters schliesst*). In derselben heisst es am Ende: »Carstens war ein Künstler von Genie und guter Gesinnung; er hob sich aus einer elenden Zeit heraus, umfasste die Malerkunst nach verschiedenen Seiten, wie es keiner seiner Zeitgenossen vermochte, und noch immer hat in seiner Art nichts Besseres das Tageslicht erfreut als seine Arbeiten.« Von Wächter erzählt Strauss, sein Biograph**), dass ihm die Unterhaltungen mit Carstens, die Betrachtung seiner Arbeiten, seines Wesens lehrreich und wichtig fürs ganze Leben blieben. »Was hätten wir zu sehen bekommen, bemerkte er, wenn dieser Mann Gelegenheit gehabt hätte, sein grosses Talent im Grossen auszuüben, durch Frescomalereien (die zum grossen Stil mehr geeignet scheinen) in eigens dazu erbauten Sälen.« Und wenn es ihm später nicht nach Wunsch ging: »Denke an die Lage eines Carstens, rief er sich da zu, was kannst du präbendiren?« Als Thorwaldsen im Jahre 1819 seine Heimath besuchte, unterbrach er in Schleswig seine Reise, um den Erinnerungen an Carstens nachzuforschen, welcher schon in früher Jugend sein Leitstern gewesen war. Zur Zeit freilich, da Thorwaldsen als elfjähriger

*) David Friedrich Strauss, Kleine Schriften biographischen, litterarischen und kunstgeschichtlichen Inhalts, Leipzig 1862. S. 303 ff.

**) A. a. O. S. 339.



Knabe zum Unterricht an der Kopenhagener Akademie zugelassen wurde, war eine persönliche Berührung mit dem sechszehn Jahre älteren Carstens ausgeschlossen. Doch hat die Mannhaftigkeit, mit welcher Carstens den Streit mit der Akademie ausfocht, sicherlich in den Kreisen der jüngeren Künstler einen lebhaften Widerhall gefunden. Wie Sach nach Thiele berichtet, vereinigte sich Thorwaldsen um 1788 »mit drei anderen Gesinnungsgenossen zu einer Gesellschaft, deren Zweck die Uebung im Komponiren und Entwerfen war. In ihren jugendlich begeisterten Gesprächen kehrte die Unterhaltung immer wieder zu Carstens und seinen Erlebnissen in Kopenhagen zurück. Untröstlich, dass ein solcher Genius so wenig Anerkennung bei der Akademie gefunden, voll Bewunderung der Compositionen, die einer der drei Genossen, der junge Landschaftsmaler Heinrich August Grosch aus Lübeck (geb. 1763, gest. 1843 in Christiania), mit dem Carstens im Jahre 1782 bekannt geworden war, zum Andenken erhalten hatte, blickten sie mit persönlicher Verehrung und künstlerischer Begeisterung zu dem eigenthümlichen Mann hinauf.« Bei seiner Anwesenheit in Schleswig im September 1819 suchte Thorwaldsen den alten Jürgensen auf und sprach mit ihm eingehend über Carstens. Jürgensen bat, ihm einige Zeichnungen seines Veters schenken zu dürfen, und es scheint, dass Thorwaldsen dieselben erwarb. Fast sämtliche Carstenschen Zeichnungen in Kopenhagen stammen aus seinem Besitze.

Dass sich der Bildhauer Thorwaldsen durch den Maler Carstens besonders angezogen fühlte, erklärt sich nicht sowohl aus der nationalen Gemeinschaft und der Gleichartigkeit des Strebens, als daraus, dass die Kunst des Schleswigers eine vorzugsweise plastische ist. Thorwaldsens Reliefstil ist durch Carstens' Compositionen geradezu vorgebildet, und deshalb muss man ihn als den grössten Nachfolger von Carstens bezeichnen. Er allein hat den Carstensstil in ununterbrochener Tradition bis gegen die Mitte des Jahrhunderts erhalten, und nach ihm ist nur noch Genelli als vereinzelte Erscheinung aufgetreten, welche auf Grund einer Familienüberlieferung in Carstens' Sinne weiter zu streben suchte. Die übrigen Künstler, welche sich an Carstens anschlossen, Koch, Wächter, Schick, Reinhart und Hartmann, haben entweder keine dauernden Spuren ihrer Thätigkeit hinterlassen oder doch nur einen geringen Einfluss auf die spätere Kunstentwicklung geübt. Von Einfluss auf eine gewisse Klasse von Künstlern ist eigentlich nur Joseph Anton Koch gewesen, welchen man als den Vater der sogen. stilistischen Landschaftsmalerei bezeichnen darf, in welchem Fache er allerdings nur in den allgemeinen Grundsätzen der Naturanschauung von Carstens abhängig ist. Koch ist übrigens eine so interessante und vielseitige Persönlichkeit, dass er in einer Geschichte der modernen



Kunst nicht kurz abgefertigt werden darf, wengleich er mehr rücksichtslos und energisch in seinem Charakter als in seiner Kunst war^{*)}. Er war recht eigentlich der Mittelpunkt des deutsch-römischen Kunstlebens im Anfang dieses Jahrhunderts, und da wir auch in der Literatur diesem Künstler überall begegnen, »wo nur irgend ein Pfad jenen römischen Zirkel kreuzt«, sagt Carl von Lützow mit Recht, dass »nicht leicht ein anderer aus jenen römisch-neudeutschen Kreisen, denen wir die Regeneration unserer modernen Kunst verdanken, in Wahrheit so unter uns fortlebt wie der alte Koch.« Dass er sich zu Carstens hingezogen fühlte, erklärt sich leicht aus ihren verwandten Lebensläufen. Auch Koch hatte eine Jugendzeit durchlebt, in welcher er für den künstlerischen Beruf, wie er ihn auffasste, kein rechtes Verständniss gefunden. Er wurde als Sohn eines Bauern in Obergibeln bei Elbigenalp im Lechthale am 27. Juli 1768 geboren. Obwohl seine Kindheit in einer beschränkten ländlichen Umgebung verlief, erwachte der Kunsttrieb doch schon frühzeitig in ihm. »Die majestätische Alpennatur, so schreibt C. v. Lützow, in deren Angesichte der phantasiereiche Knabe aufwuchs, prägte sich unauslöschlich tief seiner Erinnerung ein. Wiederholt gedenkt er später in Briefen dieser Eindrücke und schöpft daraus Motive zu seinen Bildern. Das Kind aber ging, wie gewöhnlich, bei seinen emsigen Kunstübungen vom Lebendigen aus: Vögel und anderes Gethier, bald auch die Schulkameraden wurden auf alle Blättchen Papier gezeichnet, und wenn dann der Knabe, während des Vaters Abwesenheit, den Schäferdienst in Krabach versehen muss, gaben Baumrinde und Schnitzmesser, die Felswand und ein Stück verkohltes Holz die Zeichenmaterialien ab. Nach beendetem Schulbesuch nahm ein in der Gegend beschäftigter Feldmesser den Kleinen als Gehülfen an, und von diesem scheint er den ersten rationellen Unterricht im Landschaftszeichnen erhalten zu haben, so dass er bald Ansichten mit kühner und richtiger Perspektive zur Verwunderung Aller entwerfen konnte. Eines dieser Blätter spielte der Schulmeister von Elbigenalp, Kochs erster Lehrer, dem Bischof von Augsburg, Umgelder, in die Hände, als dieser zur Firmung ins Lechthal kam, und hiermit war dem Knaben die Pforte zu einer höheren Laufbahn eröffnet. Der Bischof gab ihn, als er das fünfzehnte Jahr erreicht hatte, in das Seminar zu Dillingen, wie die fromme Mutter wähnte, die ihm zu diesem Zwecke schon fleissig Latein hatte beibringen lassen, um einen geistlichen Herrn aus ihm zu

^{*)} Den Versuch einer kritischen Biographie Kochs hat Th. Frimmel in Dohmes Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts Nr. 9 gemacht. Freilich hat er weniger ein anschauliches Charakterbild als die Materialien dazu geliefert. Dazu vgl. man insbesondere C. v. Lützow in der Zeitschrift für bildende Kunst 1874 S. 65 ff.



machen, wie Koch selbst aber bald erklärte, nur zur Vorbereitung für den immer entschiedener ihm zum Bewusstsein kommenden künstlerischen Beruf. Mochten ihm übrigens im Seminar die grammatischen Exercitien auch nicht immer munden: ebensofern lag ihm eine bloss handwerkliche Auffassung der Kunst. Wie er schon in der Kindheit mit wahrem Heiss-hunger über die Bibel hergefallen war und binnen wenig Tagen die phan-tastischen Bilder der Apokalypse sich zu eigen gemacht hatte, so drang sein Geist nun weiter zu allen Höhen menschlicher Geschichte und Dich-tung, um der mächtig gährenden Phantasie Nahrung zu geben. »Die Bildhauerei genügt mir nicht; sie ist mir zu arm«, sagte er, als man ihn kurze Zeit bei einem Augsburger Bildhauer in die Lehre gegeben hatte. Der dortige Historienmaler Jakob Mettenleiter erkannte Kochs maleri-sches Talent und veranlasste den Bischof Umgelder, den Jüngling auf die Karlsschule nach Stuttgart zu schicken, mit welcher bekanntlich unter dem Namen der »Artisten-Abtheilung« eine Art Akademie der Künste verbunden war.« Das war im Jahre 1785. Auf der Karlsschule fand Koch jedoch nicht die erwartete Förderung. Auch darin begegnete re sich mit Carstens, dass ihm das hohle, in gehaltlosem Formelkram er-startete, zopfige Treiben auf dieser Akademie einen beständig wachsenden Widerwillen einflösste und dass er schliesslich einen gewaltsamen Bruch herbeiführte. Für die Anschauungen, welche ihn schon damals beherrschten, liegt uns ein merkwürdiges Zeugniss in Gestalt eines von Koch illustrierten Tagebuches über eine Ferienreise nach der Schweiz vor. C. v. Lützow hat uns über dasselbe eingehend Bericht erstattet. Der Text rührt zwar nicht von Koch selbst, sondern von seinem Freunde und Reisegenossen Chr. H. Pfaff her. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, dass alle Aeusserun-gen über Kunst und Kunstwerke von Koch herrühren. Wie wir später sehen werden, wusste Koch die Feder mit grosser Gewandtheit zu führen; er ist das Prototyp aller schriftstellernden Künstler im modernen Sinne, und seine satirisch-polemische Ader sprudelt am lebhaftesten in seinen schriftlichen Aufzeichnungen. Das wird schon aus jenem Tagebuche offenbar, in welchem eine Zeichnung mit der Unterschrift »Der Verfasser auf dem Scheid-Weg zur Göttin Mallerey und zur Mode« von grossem kunstgeschichtlichen Interesse ist. Sie hat für Koch dieselbe Bedeutung wie für Carstens dessen Ablehnung des akademischen Preises. »Koch steht im Wertherkostüm in der Mitte des Bildes; zu seiner Rechten die Muse der Malerei, einer antiken Statue gleich, in der Rechten Pinsel und Griffel, mit der Linken gen Himmel weisend, um die Schulter ein Band mit der Aufschrift »Imitatio« (Nachahmung); und ihr gegenüber die Al-legorie des Modegeschmacks, welche den Künstler noch an der Kette



hält, ein scheussliches Ungeheuer mit gewundenen korinthischen Säulen als Füßen, gespickte Geldsäcke um den mit Arabesken besetzten Leib, das Haupt ekelhaft geschminkt und gepudert, und die ganze gespreizte Gestalt von einem rothen Mantel mit der hochtönenden Inschrift »Compositio« umwallt, dessen Schleppe eine Zwerggestalt mit Leier, Malstock und Palette, offenbar eine Karrikatur von Kochs akademischem Lehrer, dem Ungeheuer nachträgt. Zu seinen Füßen kriecht ein menschenförmiger Drache mit einem Vergissmeinnicht am Schweif und Schneckenfühlhörnern im Antlitz, aus dem Arabesken hervorquellen.« C. v. Lützwow macht darauf aufmerksam, dass für Koch die Begriffe wahre Kunst und Alterthum identisch sind. Der Anschluss an die Antike war nicht die That eines einzelnen Menschen, eines besonders begnadeten Genies, sondern in verschiedenen Gegenden traten, ganz unabhängig von einander, begabte Kunstjünger auf, die von demselben Gedanken erfüllt waren. Der Enthusiasmus für die Antike lag gleichsam in der Luft, und überall erwachten die Geister fast zu gleicher Zeit. Dass sie sich in Rom zusammenfanden und sich dort zu einem gewaltigen Strome vereinigten, war natürlich, da Rom damals der vornehmste Sitz der Alterthumsstudien war.

Was die Künstler germanischen Stammes ausser ihrer Begeisterung für die klassische Kunst nach Rom mitbrachten, war ein äusserst werthvolles Gut: ein reiches und kräftig entwickeltes Naturgefühl. Das Verdienst, dieses Naturgefühl in der Literatur und in der Kunst rege erhalten zu haben, gebührt Klopstock. Wir haben gesehen, wie Carstens hauptsächlich durch die Lektüre Klopstockscher Oden zu eigenen poetischen Versuchen veranlasst wurde, und auch in dem Tagebuche von Koch und Pfaff kommen Naturschilderungen vor, welche an den Klopstockschen Odenstil erinnern. Für Kochs Auffassung der Natur ist folgende Stelle des Tagebuchs bezeichnend, welche einen Ausblick nach dem Ersteigen einer Anhöhe am Bodensee schildert: »Da eröffnete sich mir eine unermessliche Aussicht. Die wie Sterne glänzenden Dörfer lagen mannigfaltig an den begrasten, bergigen Ufern dieses grossen Gewässers zerstreut, und diese ungeheure Mannigfaltigkeit macht doch ein Ganzes. Die ganze Natur verbindet sich schwesterlich, kein einzelner Theil wird untreu, um nur für sich zu bestehen. Alles ist völlige Einheit im Mannigfaltigen.« In Koch regte sich also schon damals jenes künstlerische Gefühl, welches ihn später dazu führte, die zahllosen Einzelheiten der Natur zu einem wohlgeordneten Ganzen zu verbinden, die Zufälligkeiten der Natur zu idealisiren und durch eine stilistische Auffassung zu adeln.

Koch vermochte sich von den Fesseln der Karlsschule nur auf dem-



selben Wege zu retten wie Schiller. Er ergriff die Flucht und entkam nach manchen Abenteuern im Dezember 1791 glücklich durch den Schwarzwald nach Strassburg, in das Land der Freiheit, wie er meinte, in Wirklichkeit aber in eine Tyrannei, die ihm ebensowenig behagte, wie das strenge Regiment der Karlschule. Ihm war das Treiben der Jakobiner ebensowenig zuwider als das falsche Römerthum der Davidschen Schule, welches er bald durchschaute. Im September 1793 ging Koch nach Basel, wo er ein Jahr blieb, dann nach Bern und Biel, und in diesen Städten legte er den Grund zu einer auf das Grossartige gerichteten Naturaufassung. Eine Anzahl von Studien aus dem Berner Oberlande legen dafür Zeugniß ab. Indessen kommt auch hier in einigen Darstellungen sein satirischer Trieb zum Durchbruch. Der Tiroler kann nur der Pfaffen Freund oder Feind sein. Koch war das letztere und gab, wo er konnte, seiner Gesinnung Ausdruck. Im Winter 1794 auf 1795 trat er endlich die Reise über die Alpen an, wie seine Biographen erzählen mit so ungestümem Muthe, dass er in vier Wochen bis nach Neapel kam. Da er bis zu seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahre kein hervorragendes Kunstwerk im Original gesehen hatte, ist es erklärlich, dass er sich mit Heisshunger auf die Kunstschatze Italiens stürzte und in seiner wilden, tirolischen Ursprünglichkeit, die ihn übrigens niemals verliess, Anlass zu grotesken Scenen gab. Kestner erzählt in den »Römischen Studien« eine solche, die sich vermuthlich abspielte, als Koch zum ersten Male die Galerie der Uffizien in Florenz besuchte: »Ein derber Jüngling aus den Tiroler Bergen, den noch keine städtische Gesittung umgestaltet hatte, von nie gefühltem Kunstentzücken durchtobt, machte er in den Sälen der Gemälde solche ausgelassene Sprünge, dass die Custoden, nach vergeblichen Zurechtweisungen, ihn wegschaffen mussten und erst wieder hereinliessen, als ein Vertrag mit ihm über mässigeres Benehmen abgeschlossen war.«

Nachdem er Neapel besucht hatte, wo ihm der »geistlose Veduten-Maler Hackert« einen lebhaften Widerwillen erregt hatte*), ging er im Frühjahr 1796 nach Rom, und hier fand er in Carstens einen verwandten Geist, dem er sich bald in inniger Freundschaft anschloss. Wenn er auch zehn Jahre später, durch Erfahrenes, Erlebtes und Studirtes gereift, zu einem objektiveren Urtheile über Carstens gelangte, muss er doch, so lange Carstens lebte, ein enthusiastischer Bewunderer desselben gewesen sein. Nach einer Nachricht wäre Carstens sogar in Kochs Armen ge-

*) Koch war sehr ungehalten darüber, dass sich Goethe für Hackert begeistern konnte. Er nennt ihn mit Bezug darauf: »Die berühmteste Feder unserer Zeit, in andern Dingen eine gute, hier aber nur eine berühmte Feder!«



storben. Jedenfalls hat letzterer durch Carstens eine Anregung erfahren, welche nicht nur für seine historischen Kompositionen die hauptsächlichste Grundlage bildete, sondern ihn auch in der Landschaftsmalerei erheblich förderte. Koch bekannte selbst, dass er durch Carstens' »Umgang den Staub der akademischen Dummheit abschütteln gelernt.« Er hat nicht nur, wie wir oben gesehen, die Zeichnungen zur Argonautensage radirt, sondern auch Zeichnungen und Aquarelle von Carstens für Kunstfreunde kopirt. Der Freiherr von Uexküll, Thorwaldsen und andere sind durch Koch in den Besitz von Carstensschen Kompositionen gelangt. Daraus erklärt es sich, dass Kochs eigene künstlerische Thätigkeit fast ein Jahrzehnt hindurch von Carstens' Geiste durchdrungen war, und es darf nicht verschwiegen werden, dass Kochs Bedeutung als Historienmaler in dem Maasse zu schwinden begann, als Carstens' Einfluss nachliess. Carstens hatte sich in den letzten Jahren seines Lebens eifrig mit Ossian und Dante beschäftigt, und aus diesen beiden Dichtern schöpfte Koch die Motive zu seinen ersten in Rom ausgeführten Kompositionen. Er behandelte u. a. dieselbe Scene, welche Carstens dargestellt hatte, den Kampf Fingals mit dem Geiste von Loda. Die Zeichnungen zu Ossian, die sich theils in Kopenhagen, theils in der Wiener Kunstakademie befinden, sollen zu einer Prachtausgabe Ossians für Napoleon I. bestimmt gewesen sein. Sie athmen, wie Frimmel hervorhebt, noch »gänzlich den Geist Carstens' und zeigen die grösste Stilverwandtschaft mit den Argonauten.« Auch die zahlreichen Kompositionen zu Dantes göttlicher Komödie, mit welcher sich Koch übrigens sein Leben lang beschäftigte, sind voll von Anklängen an Carstens. Einzelne Figuren sind sogar direkt von Carstens übernommen. Frimmel führt eine Reihe solcher Beispiele an und reclamirt auch auf der von Koch mehrere Male wiederholten Landschaft mit dem Raube des Hylas die Figur des hinsinkenden Jünglings als Carstenssches Eigenthum.

Während Koch später in seinen historischen Kompositionen die Carstensschen Spuren verliess und sogar gegen die Einflüsse der Romantiker nicht unempfänglich war, hielt er als Landschaftsmaler sein Leben lang an der stilisirenden Ausdrucksweise fest. Obwohl er hier an Poussin und Kaspar Dughet Vorbilder hatte, an deren ersterem er den »grossen Stil«, das Majestätische und Ideale bewunderte, während der letztere ihm besonders wegen seiner »Natürlichkeit und Eleganz« gefiel, hat ihm Carstens doch auch auf seinem engeren Gebiete die Wege gewiesen. So wurde er der Begründer der historischen Landschaft, welche sich nach ihm stetig und kraftvoll entwickelte, bis sie in Preller, Rottmann und K. Fr. Lessing ihren Höhepunkt erreichte. Bei seinen landschaftlichen



Kompositionen ging Koch von strengen und eifrigen Naturstudien aus. Die Umgebung Roms, das Sabinergebirge, Olevano und Subiaco waren die bevorzugten Ziele seiner Ausflüge. Hier fand er zu seinen heroischen und historischen Landschaften Motive, die er nicht einmal durchgreifend umzugestalten brauchte, um sie in eine ideale Sphäre zu erheben. Er schuf eine grosse Zahl von Zeichnungen, Aquarellen und Radirungen mit biblischer, mythologischer oder romantischer Staffage. Zu Oelgemälden kam er seltener. Auch er beherrschte die Oeltechnik nicht so vollkommen, dass sie ihm ein bequemes Ausdrucksmittel hätte sein können. Sein Kolorit ist hart, spröde und bunt. Seiner Pinselführung gebrach es an Geschmeidigkeit, und daher kommt es, dass seine Oelgemälde heute meist durch starke Risse und Sprünge entstellt sind. Man muss sich überhaupt nicht an einzelne Werke von seiner Hand halten, sondern seine Thätigkeit als ein Ganzes betrachten. Seine künstlerischen Schöpfungen haben nicht so sehr sein Andenken rege erhalten, als sein ideales, auf ein grosses Ziel gerichtetes Streben, und dieses Streben nach seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung in ein klares Licht gestellt zu haben, ist das Verdienst der »Kunstschreiber«, welche er und der Kreis seiner Anhänger und Freunde so grimmig hassten und so eifrig befehdeten.

Unter seinen Oelgemälden, welche zum grössten Theile der Zeit von 1810 bis zu seinem Tode angehören, sind die hervorragendsten der Schmadribachfall und das Opfer Noahs im städtischen Museum zu Leipzig, das Kloster San Francesco di Civitella im Sabinergebirge in der Berliner Nationalgalerie, die Landschaft aus dem Sabinergebirge in der Münchener Pinakothek, die Cascatellen in Tivoli, jetzt in Salzburg, der schon erwähnte Raub des Hylas (ein Exemplar im städtischen Museum zu Frankfurt am Main), der Tiroler Landsturm von 1809 und die Landschaft mit Macbeth und den Hexen, beide im Ferdinandeum zu Innsbruck.

Die Franzosenherrschaft in Rom drückte allmählig auf Kochs geistige und materielle Existenz derartig, dass er Mitte 1812 nach Wien übersiedelte. Obwohl er hier zahlreiche Bestellungen, namentlich von England, erhielt und in Folge dessen eine angestrenzte Thätigkeit entfalten konnte, war ihm der Aufenthalt in Wien sehr unbehaglich. Er passte mit seinem derben, knorrigen Wesen nicht in die Gesellschaft hinein; auch sagte ihm, der an Italiens Himmel gewöhnt war, das rauhe Klima, die stets bewegte Atmosphäre der »Windstadt«, wie er sich ausdrückte, nicht zu. Er war deshalb froh, als sich die politischen Verhältnisse wieder so günstig gestaltet hatten, dass er Ende 1815 nach Rom zurückkehren konnte. Die Thätigkeit der nächsten Jahre zeugt von seiner gehobenen Stimmung. Er warf sich, wie Kestner schreibt, »mit ganzer Macht wieder in die



Arme der grossen Natur der Sabiner Gebirge, und unübertreffliche Gemälde und Zeichnungen, von denen mehrere der schönsten von Thorwaldsen erworben sind, gingen aus seinem Studium hervor.« Wenn man auch heute die für jene Zeit vollkommen berechnete Begeisterung Kestners nicht mehr zu theilen vermag, so wird man seinem Urtheil doch insofern zustimmen dürfen, als Koch während der Zeit von 1816 bis 1819 einen neuen künstlerischen Aufschwung nahm, welchem wir das schon erwähnte Gemälde der »Cascatellen von Tivoli« und die Kompositionen zu den Tragödien des Aeschylus verdanken, in denen er wiederum und mit verdoppelter Energie an Carstens anknüpfte. Woran er bei diesem Wetteifer scheiterte, war sowohl seine mangelhafte Formgebung, die sich aus seiner dilettantischen Vorbildung erklärt, und sein geringes Kompositionsvermögen, als ganz besonders das Streben nach malerischer Wirkung, welche er selbst in der Zeichnung durch grössere Bewegtheit und Mannigfaltigkeit der Linien zum Ausdruck zu bringen suchte. Wenn man Koch richtig beurtheilen will, muss man sich vergegenwärtigen, dass bei ihm Wollen und Können in stetem Kampfe lag, und dass sein auf das südländische Naturel begründetes, malerisches Gefühl oft genug in Widerspruch mit seinen classicistisch-idealen Absichten gerieth. Sein lebhaftes Temperament war überhaupt die Ursache, dass er nicht zu ausgereiften Schöpfungen kam. Er wagte sich an alles, er durchlebte verschiedene Strömungen der neueren, sich unter seinen Augen entwickelnden deutschen Kunst und machte alle mit durch, ohne dass er durch festen Anschluss an die eine oder die andere etwas Dauerndes und vollkommen Durchgearbeitetes zu Wege brachte. Koch war eine sanguinische Natur, die sich leicht entflammen liess, die aber auch nicht lange bei einer Aufgabe ausharrte oder auf ein bestimmtes Ziel losstrebte. Er gefiel sich in der Rolle eines Patriarchen, eines Beschützers aller nach Rom zugereisten Künstler, und es konnte bei seinem derben, rücksichtslosen, dabei aber jovialen Wesen und bei seiner etwas cynischen Lebensweise nicht ausbleiben, dass aus einer verehrungswürdigen Person schliesslich eine burleske und groteske ward.

Schon frühzeitig hatte er den Ehrgeiz gehabt, auch als Schriftsteller über seine Kunst glänzen zu wollen. In seinem Nachlass befanden sich zwei Arbeiten, die eine unter dem Titel »Der Ruhm, ein Traumgesicht«, die andere, bereits erwähnte unter dem Titel »Gedanken eines in Rom lebenden deutschen Künstlers in den letzten Decennien des vorigen und dem ersten des laufenden Jahrhunderts« (1810). Die erstere dieser beiden Schriften trägt nach den Mittheilungen von Strauss den Charakter einer Humoreske, in welcher »insbesondere Lord Bristol als unwissender und



unwürdiger Kunstmäcenas, der, von Mäklern und Charlatans geprellt, allen Plunder zusammenkauft, nicht eben säuberlich durchgezogen« wird. Noch stärker fliesst Kochs satirische Ader in einer dritten Schrift, welche bei seinen Lebzeiten, im Jahre 1834, unter dem Titel »Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben, oder die Rumfordische Suppe, gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom« zu Karlsruhe im Druck erschien. Auch in dieser Satire spielt der englische Kunstmäcen Lord Bristol unter dem Namen »Lord Plumpsack« eine grosse Rolle, eine grössere jedoch die »Kunstschreiber«, d. h. diejenigen Schriftsteller, welche sich herausnahmen, über die von Koch und seinen Freunden und Gesinnungsgenossen geschaffenen Werke anders als im Tone unbedingter Bewunderung öffentlich zu urtheilen. Die deutschen Künstler in Rom, welche die classicistische Richtung vertraten, hatten sich allmählig so sehr von der absoluten Vortrefflichkeit ihrer Bestrebungen überzeugt, dass sie diesen Begriff der Vortrefflichkeit auch auf ihre Schöpfungen übertrugen und jeden Versuch eines Schriftstellers, den gewöhnlichen Maassstab der Kritik an ihre Werke zu legen, mit banausischer Grobheit zurückwiesen. An der Spitze dieser kampfeslustigen Künstler stand der aus Hof gebürtige Landschaftsmaler Johann Christian *Reinhart* (1761—1849), ein Schüler Oesers in Leipzig, der 1789 nach Rom gekommen war und sich allmählig durch den Einfluss von Carstens und Koch eine grössere Formenauffassung angeeignet hatte, die ihn am Ende auch zu der stilistisch-historischen Richtung führte. Er dilettirte ebenfalls in verschiedenen Fächern umher, erzielte aber mit seinen figürlichen Kompositionen noch geringere Erfolge als Koch. Ein grosser Jagdfreund, staffirte er seine Landschaften gern mit Thieren, häufig aber auch mit mythologischen und Genrefiguren aus dem Alterthum. Die Neue Pinakothek in München besitzt eine Anzahl seiner Landschaften, welche als koloristische Leistungen hinter den Kochschen zurückbleiben, in der Farbe bei weitem flauer und schwächer sind. Desto kräftiger war Reinhart in seinen schriftlichen Aeusserungen. Während eines längeren Aufenthalts in Thüringen, mehr noch aber dadurch, dass er bis zu seinem Lebensende in Rom ansässig war, hatte er Beziehungen zu einer Reihe literarisch und gesellschaftlich hervorragender Persönlichkeiten, u. a. auch zu Schiller und Wilhelm von Humboldt, mit denen er einen lebhaften Briefwechsel unterhielt*). Seine Bedeutung ist wie diejenige Kochs eine mehr histo-

*) Vgl. Otto Baisch, Johann Christian Reinhart und seine Kreise. Ein Lebens- und Kulturbild. Leipzig 1882.



rische als rein künstlerische. Aber aus jenen Beziehungen hatte sich in ihm ein sehr starkes Selbstgefühl entwickelt, und da er eine verehrungswürdigere Persönlichkeit war als Koch, gewann er auch einen bedeutenderen Einfluss auf die römische Künstlerwelt, der bis zu seinem Tode anhielt. Auch in der leidenschaftlichen Auflehnung der Künstler gegen die Kunstkritiker oder, wie sie sich mit Verachtung ausdrückten, gegen die »Kunstschreiber« *) gab Reinhart neben Koch den Ton an. Er hatte sich durch eine Kritik seiner Landschaft mit Psyche am Wasser des Kozyt (jetzt im städtischen Museum zu Leipzig), welche Ludwig Schorn aus Anlass der Münchener Kunstausstellung von 1829 im Stuttgarter »Kunstblatt« veröffentlicht hatte, aufs tiefste verletzt gefühlt, obwohl die Kritik Schorns nicht nur in der Form sehr maassvoll, sondern auch, wie wir noch heute kontrolliren können, durchaus gerechtfertigt ist. Die Kritik würde heute sogar noch schärfer ausfallen. Schon im Jahre 1826 war es Reinhart gelungen, sieben Kunstgenossen zu einem gemeinsamen Vorgehen gegen die unbequemen Kunstschreiber zu veranlassen, welches schriftlich unter dem Titel »Betrachtungen und Meinungen über die in Deutschland herrschende Kunstschreiberei« in der Augsburger »Allgemeinen Zeitung« formulirt wurde. Diese erste literarische Kundgebung, welche ausser von Reinhart von Franz Catel, Koch, Friedrich und Johann Riepenhausen, von Rohden, Thorwaldsen und Philipp Veit unterschrieben war, zeichnete sich noch insofern durch ein gewisses Maasshalten aus, als nicht bestimmte Persönlichkeiten zum Gegenstand des Angriffs gemacht wurden, sondern derselbe sich nur in allgemeinen Erklärungen gegen die Berechtigung der Kunstkritik bewegte. Die Besonneneren unter den Deklaranten hatten sicherlich auch darauf hingewirkt, dass durch eine Vorbemerkung die Richtung ihrer Angriffe etwas genauer präcisirt wurde. In derselben heisst es nämlich: »Um etwaigen Missverständnissen vorzubeugen, bemerken wir, dass wir unter Kunstschreiberei hauptsächlich diejenige verstehen, welche sich mit der Beurtheilung der Kunstwerke rücksichtlich ihres artistischen Werths befasst. Die Fächer der Archäologie und der Kunstgeschichte gehören ohnedies mehr dem Gebiet der Wissenschaft an und liegen hier ausser unserm Gesichtspunkt.« Diese Streitschrift erfuhr sehr scharfe Entgegnungen, welche

*) Wer sich für den in den Jahren 1883 und 1884 von neuem durch den Maler Carl Hoff angefachten Streit zwischen Künstlern und »Kunstschreibern« interessirt, wird finden, dass das neuerdings vorgebrachte Material von Gründen gegen die Berechtigung der Kunstkritik bereits in den beiden Broschüren von Reinhart und Koch verarbeitet worden ist. Das Wort »Kunstschreiber« ist, so viel wir gesehen haben, zuerst in dem Artikel der Augsb. Allg. Ztg. gebraucht worden.



die Urheber der ersteren gewaltig verdrossen. Während sich aber die übrigen Unterzeichner der »Betrachtungen« fortan ruhig verhielten, griffen Reinhart und Koch den Fehdehandschuh desto eifriger auf. Jene oben erwähnte Kritik von Schorn beantwortete Reinhart mit einem an den Münchener Schriftsteller gerichteten Sendschreiben, dessen geschmacklose Grobheit nicht einmal durch Witz und Geist beschönigt wird, worüber Koch wenigstens noch in gewissem Maasse verfügte. Schorn war so klug, diese rohe Epistel zu ignoriren, was Reinhart nur noch mehr in Harnisch brachte. Er liess dem ersten Schreiben ein zweites folgen, und da auch dieses ignorirt wurde, beschloss er, das erste drucken zu lassen. Um demselben ein stärkeres Relief zu geben, wurde ein Wiederabdruck der »Betrachtungen« voraufgeschickt, und den Schluss der 1833 in Dessau unter dem Titel »Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland« erschienenen Broschüre bildete ein drittes Schreiben eines Historienmalers Friedrich Rudolf Meyer aus Dresden gegen einen dortigen Kunstkritiker, der ihm nach seiner Meinung Unrecht gethan haben sollte. Mag es nun an den damaligen Press- oder Publizitätsverhältnissen oder an der Mangelhaftigkeit der von den Künstlern vorgebrachten Argumente gelegen haben — die Angriffe Reinharts machten auch in der Broschürenform nicht dasjenige Aufsehen in Deutschland, welches er von der Höhe seines Patriarchensitzes in Rom erwartet hatte. Aus einem Briefe Genellis an Reinhart geht hervor, dass man den geringen Erfolg den beiden begleitenden Schreiben zur Last gab, insbesondere dem Fr. R. Meyers, der von Genelli »Ebräer« und »Ebreaccio« genannt wird, ein Epitheton, dessen Richtigkeit man nicht kontrolliren kann, da dieser Meyer verschollen ist.

Die Unterzeichner der »Betrachtungen« haben in ihrer Mehrzahl gewiss nicht geglaubt, dass ihre Namen nur durch die Kunstschreiber, welche sie so geringschätzig behandelten, der Nachwelt überliefert werden würden. Mit Ausnahme Thorwaldsens, welcher, wie man aus seiner Abneigung gegen alles Schreibewesen schliessen darf, an der Abfassung der Erklärung jedenfalls den geringsten Antheil gehabt hat, ist es keinem von ihnen gelungen, sich durch seine Werke dauernden Ruhm zu verschaffen. Sie leben, wie Reinhart selbst, nur noch in der Kunstgeschichte fort, deren Urtheil über sie sich in den Satz zusammenfassen lässt: In magnis voluisse sat est! Ihre Arbeiten vermögen nicht zu ihren Gunsten zu sprechen. Philipp Veit (1793—1877), ein Anhänger von Overbeck und Cornelius, ist wohl nur durch den Zufall persönlicher Bekanntschaft in diesen Kreis gerathen, dem er von Anfang an fremd gegenüberstand und von dem er sich in der Folge noch mehr entfernte. Er gehört zu



jenen Nazarenern, welche Reinhart nicht minder scharf verspottete als die »Kunstschreiber«, und da es ihm wie allen Unterzeichnern der »Betrachtungen« — Thorwaldsen nicht ausgenommen — an eigentlich schöpferischer Phantasie fehlte, kann ihn die Kunstgeschichte nur als eine dürftige und schattenhafte Wiederholung von Overbeck gelten lassen. Die Brüder Franz und Johannes *Riepenhausen* (1786—1831 und 1789 bis 1860) nährten sich kärglich von den Brosamen, welche vom Tische Raffaels und der Präraffaeliten fielen. Ihr Name knüpft sich an einen neuerdings wieder ans Tageslicht gezogenen Cyklus von Umrissstichen, welche legendarische Szenen aus dem Leben Raffaels*) darstellen. Sie schlossen sich auch an Cornelius und die Romantiker an, ohne sich jedoch mehr als die rein äusserliche Formensprache derselben anzueignen. Franz *Catel* aus Berlin (1778—1856) folgte in seinen stilistischen Landschaften der Kochschen Art. Nur liebte er es, dieselben mit italienischen Landleuten zu bevölkern und gelegentlich auch die Staffage bis zu genrebildlicher Bedeutung zu erheben. Seine Motive sind theils aus Neapel, theils aus der Umgebung Roms entlehnt. In der Kraft der Farbe bleibt er noch hinter Koch zurück, den er aber wiederum an Buntheit übertrifft. Obwohl von *Rhoden* bis in sein hohes Alter zu Rom thätig war, hat sich seine Spur fast völlig verloren, und von dem nachträglich hinzugetretenen Fr. R. *Meyer* weiss kein Künstlerlexikon und keine kunstgeschichtliche Schrift etwas zu melden.

Auch an der unter Kochs Namen ausgegangenen Rumfordschen Suppe war Reinhart nach seiner eigenen Aeusserung betheilig. »Eigentlich sollte es heissen: Koch und Compagnie,« schrieb er an einen Freund, »da es die Revue so vieler erst passirt hat, ja ganze Stücke von mir und Genelli sind.« Es ist der junge Buonaventura Genelli gemeint, welchen wir später als den letzten Vertreter der Carstensschen Richtung kennen lernen werden. Uebrigens machte auch Kochs Schrift in Deutschland nicht den erwarteten Lärm. Es lag in der Natur der Sache, dass die persönlichen Verhältnisse der deutschen Künstler in Rom in den verschiedenen deutschen Ländern nur einem geringen Verständniss begegneten. Einerseits concentrirte sich in Deutschland das künstlerische Interesse auf das glänzende Gestirn des Cornelius, andererseits auf die Leistungen der Düsseldorfer Schule, welche ganz anderen Zielen entgegenstrebte, als sie dem kleinen Häuflein der letzten Classicisten vor Augen schwebten.

*) J. und F. Riepenhausen, Das Leben Raffaels von Urbino. Mit Text von Dr. Robert Dohme. Zwölf Kupfertafeln. Berlin 1876.



In der letzten Periode seines Schaffens trat Koch mit einigen Vertretern der neueren deutschen Schule in einen Wettstreit, der nicht zu seinem Vortheil ausfiel. Der Marchese Carlo Massimi hatte beschlossen, nach dem Vorgange des preussischen Consuls Bartholdy drei Zimmer seiner beim Lateran belegenen Villa von deutschen Künstlern durch Fresken ausschmücken zu lassen. Overbeck, Veit, Führich und Schnorr von Carolsfeld wurden dazu ausersehen. Veit vollendete aber nur die Decke des ersten Zimmers. Mit der Ausmalung der Wände wurde Koch beauftragt, welcher hier in den Jahren 1826—1829 vier Kompositionen nach Dantes »Hölle« ausführte. Dass er an einer solchen Aufgabe scheitern musste, erklärt sich ebensowohl durch seine geringe Gewandtheit in der Freskotechnik als ganz besonders aus seiner Unfähigkeit, in grossem Stile oder auch nur in grossem Maassstabe zu komponiren und richtig Figuren zu zeichnen. Nur in der Anordnung der landschaftlichen Hintergründe bewährte er sein altes Geschick und sein Gefühl für grosse Linien und Formen. Kochs Lebensabend wurde durch materielle Sorgen getrübt. Indessen gelang es den Bemühungen von Kestner und Cornelius, ihm im August 1838 die Zusicherung einer Pension vom österreichischen Hofe auszuwirken. Lange sollte er sich derselben nicht erfreuen, da er schon am 12. Januar 1839 starb. Seine kunstgeschichtliche Bedeutung fasst am besten Baron vom Rumohr in die Worte zusammen: »In der Landschaftsmalerei ist er Stifter, er hat gelehrt, den Erdformen Bestimmtheit, Charakter und Körper zu geben.«

Die »Rumfordsche Suppe« wurde von Koch »dem Maler Guardian aus Württemberg« zugeeignet. Es ist Eberhard *Wächter* (1762—1852), der ebenfalls dem Carstensschen Kreise angehört*). Bevor er sich der Kunst widmen durfte, musste er fünf Jahre lang Kameralwissenschaften auf der Karlsschule studiren, welchem Zeitverlust er später den »Mangel an Leichtigkeit und vollkommener Sicherheit im Technischen« Schuld gab. Mit neunzehn Jahren ging er nach Paris zu J. L. David, bei welchem er wenigstens zeichnen lernte, ohne jedoch mehr von dessen Richtung aufzunehmen. Als die französische Revolution ausbrach, ging er über Florenz nach Rom, und hier fand er erst, nachdem ihm das Verständniss für die alten Meister aufgegangen, die richtige Bahn. Dann brachte ihn, der ebenfalls in den Schöpfungen der antiken Skulptur die höchste Offenbarung der Kunst sah, die Bekanntschaft mit Carstens ein weiteres Stück vorwärts. Von Carstens eignete er sich die

*) D. F. Strauss, Kleine Schriften. Leipzig 1862. S. 333—360. A. Haakh, Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart 1863. S. VII ff. S. 10 ff. S. 133 ff.



Vorliebe für plastische Komposition und statuarische Haltung der Figuren, aber auch die Neigung zur Allegorie und die Verachtung der Farbe, des spezifisch Malerischen an. Auch sein Charakter war mit demjenigen des Carstens verwandt. Er war eigensinnig und hielt mit unbesiegbarer Hartnäckigkeit an seinen Grundsätzen fest, wenn er auch dabei die bitterste Noth leiden musste. Endlich theilte er mit Carstens die Abneigung gegen die Akademieen, welche er soweit trieb, dass er sich nach der Wiedererrichtung einer Kunstschule in Stuttgart sträubte, als Lehrer an derselben zu wirken, obwohl er damit sein Loos hätte verbessern können. In Rom brachte es Wächter nicht über Entwürfe und Zeichnungen hinaus. Er verheirathete sich hier frühzeitig mit einer Italienerin, was seinen Uebertritt zur katholischen Kirche zur Folge hatte. Indessen wirkte dieser Religionswechsel nicht auf seine Kunst zurück. Er blieb im Wesentlichen der klassischen Richtung treu. Seine wenigen Andachtsbilder (eine Madonna von 1831 und Maria und Johannes am Grabe Christi von 1833) haben nichts Mystisches oder Transcendentales. Da er in Rom nicht genug Aufträge erhielt, um seine Familie ernähren zu können, siedelte er schweren Herzens 1798 nach Wien über. Aber auch hier blühte ihm kein Glück. Er musste durch Anfertigung von Zeichnungen für Buchhändler auf klägliche Weise sein Leben fristen und konnte sich wiederum nicht, wie er es gewünscht hatte, ausschliesslich der Ausführung von grösseren Kompositionen widmen. In einem Zeitraum von zehn Jahren entstand nur der jetzt in der Baron von Marschallschen Sammlung in Karlsruhe befindliche Carton »Hiob und seine Freunde«, welchen er später einem im Jahre 1824 vollendeten Oelgemälde (Staatsgalerie in Stuttgart) zu Grunde legte, und ein Gemälde »Der schlafende Sokrates« (1807, Marschallsche Sammlung)*). Wie die in Wien ausgeführten Zeichnungen stehen auch diese beiden grösseren Kompositionen ganz unter Carstens' Einflusse: wir finden hier dieselbe kraftvolle, etwas summarisch behandelte Muskulatur in den nackten Körperteilen, die Neigung zu statuarischen Posen und die nach dem Vorbilde antiker Skulpturen arrangirte Drapirung. Der Ausdruck der Köpfe geht wie bei Carstens ebenfalls nicht über das Gehaltene und Contemplative hinaus. Endlich konnte Wächter seiner Sehnsucht, nach Italien zurückzukehren, nicht länger widerstehen. Er machte sich von Wien los, wollte aber, bevor er über die Alpen ging, noch einmal die Heimath

*) Die Marschallsche Sammlung stammt aus dem Besitze des Freiherrn K. F. E. von Uexküll (1755—1832), welcher ein eifriger Förderer der klassicistischen Richtung der Kunst und ein wohlthätiger Mäcen ihrer Vertreter, insbesondere Wächters, gewesen ist. D. F. Strauss hat ihm in seinen »Kleinen Schriften« (S. 274—302) eine würdige Charakteristik gewidmet.



besuchen. Hier sollte sich jedoch sein Schicksal besiegeln. Der im Jahre 1809 ausbrechende Krieg hielt ihn in Stuttgart zurück, wo er bis zu seinem am 14. August 1852 erfolgten Tode blieb. Diese Wendung in seinem Schicksal wurde für seine Kunst sehr verhängnissvoll. Seine Heimath war ihm das »Vandalenland«, aus welchem er unablässig nach dem Süden strebte, und an diesem Zwiespalt ging er schneller zu Grunde, als seine physische Kraft erschöpft war. Eine Anstellung als Inspektor der neu gegründeten Kupferstichsammlung, die anfangs mit 500, seit 1839 mit 900 Gulden dotirt war, überhob ihn zwar der drückendsten Nahrungssorgen, nahm ihn aber, wie er selbst angab, derartig in Anspruch, dass er nur noch wenig producirt. Der Hauptgrund seiner Unthätigkeit lag aber in dem Mangel an ursprünglicher Begabung und an der Schwerfälligkeit seines Schaffens. Alles, was er in Stuttgart zu Stande gebracht, geht nicht über eine nur wegen der ehrlichen Gesinnung achtungswerthe Mittelmässigkeit hinaus. »Cimon im Gefängniss«, »Julius Cäsar auf der Ebene von Troja«, »Odysseus und die Sirenen«, »Der singende Bacchus«, »Die trauernde Muse auf den Ruinen Griechenlands«, die Allegorie »Das Schiff des Lebens« und »Homer, von der Muse, einem Flussgotte und Nymphen« umgeben, sind schwächliche Erzeugnisse des ausschliesslich auf Nachahmung gestützten Klassicismus. In der Komposition des »Homer« lehnt sich jede Figur mehr oder minder eng an ein antikes Vorbild an. Hie und da blickt sogar noch der Pseudo-Klassicismus der Davidschen Schule durch, dem sich ein so wenig gefestigtes Talent wie Wächter nicht entziehen konnte. Strauss hat Recht, wenn er sagt, dass Eberhard Wächter »unbeachtet und fast vergessen« gestorben ist.

Nicht besser wäre es seinem Landsmann Gottlieb *Schick* (1779 bis 1812) ergangen, wenn ihn nicht ein früher Tod hinweggerafft hätte*). Dieser frühe Tod hat ihn mit einem Nimbus umgeben, welchen ihm seine Kunst allein auf die Dauer nicht verlihen haben würde, so dass Haakh mit Recht von ihm sagt: »Eine flüchtig vorübergehende Gestalt, aber glänzend umstrahlt von dem Lichte der Poesie, dass das Auge mit Wohlgefallen auf ihr ruht und mit steigender Befriedigung zu dem Anblick zurückkehrt.« Das Mitleid mit einer schnell dahingewelkten, verheissungsvollen Menschenblüthe darf das Urtheil des Geschichtsschreibers nicht beeinflussen, der nur die Thaten, nicht auch den Zufall oder das Verhängniss, welches eine Existenz vorzeitig vernichtet, und die persön-

*) D. F. Strauss, Kleine Schriften. S. 361—396. — Fr. Eggers, Deutsches Kunstblatt 1858. S. 129—137. — A. Haakh, Beiträge aus Württemberg zur neueren Kunstgeschichte. S. XIV ff. S. 23—31. S. 59—312.



liche Liebenswürdigkeit des Einzelwesens zu berücksichtigen hat. Die Reinheit und die Kindlichkeit seines Gemüths, die Lauterkeit und selbstlose Begeisterung seines Strebens und die liebliche Anmuth seiner ganzen Persönlichkeit und demgemäss auch seiner künstlerischen Formensprache haben mehr dazu beigetragen, das Andenken an Schick zu erhalten, als seine Werke. Seine schöpferische Begabung war durchaus nicht grösser als diejenige Wächters. Er machte dem Geschmack des grossen Publikums nur mehr Concessionen, indem er von vornherein einen freundlicheren Ton anschlug und auch in Folge seiner Ausbildung in der französischen Schule auf das Kolorit einen grösseren Werth legte. Er war ein frühreifes Talent, das schon mit 15 Jahren so tüchtige Portraits zu Stande brachte, dass ihm sein Vater kein Hinderniss mit Rücksicht auf den erwählten Beruf in den Weg legte. In Stuttgart bildete er sich vier Jahre lang unter dem Historienmaler Philipp Friedrich *Hetsch* (1758—1839), einem Davidschüler, und unter dem Bildhauer Dannecker aus, »dem er in späterer Zeit Alles, was er habe und wisse in der Kunst, zu verdanken bekannte.« Als neunzehnjähriger Jüngling freilich dachte Schick anders. Denn er begab sich, dem Beispiele seines Lehrers Hetsch folgend, nach Paris zu David, wo er vier Jahre lang blieb. Wenn er auch später behauptete, dass ihm der Aufenthalt in Paris eher schädlich als nützlich gewesen sei, so hat er doch hier durch fleissige Aktstudien den Grund zu seiner Kenntniss des menschlichen Körpers und zu seinen koloristischen Fähigkeiten gelegt. Freilich hat er auch in Paris die Neigung zu einer gefälligen und etwas süsslichen Eleganz angenommen, die vielleicht aber gerade den Erfolg seiner Compositionen bei den Franzosen, Italienern und Deutschen seiner Zeit bedingt hat. Ein Zeugniss seiner Pariser Studien ist die Aktfigur einer sich im Wasser spiegelnden Eva, welche sich jetzt im städtischen Museum zu Köln befindet, im Motiv zwar beeinflusst durch eine Stelle aus einer Schubartschen Ode, aber in der ganzen Behandlung und Auffassung doch ein deutlicher Abglanz dessen, was man damals in der Davidschen Schule lernen konnte. Von Paris heimgekehrt, hielt er sich einige Monate in Stuttgart auf und ging dann im Herbst 1802 nach Rom, wo sich seine Begabung um so leichter und schneller entfalten konnte, als er schon eine tüchtige technische Vorbildung mitbrachte. Seine geistige Richtung wurde ausschliesslich durch das Studium der alten Meister, vorzugsweise aber der antiken Skulpturen bestimmt. Danneckers Einfluss wirkte in seinem Geiste zu mächtig nach, als dass er in ein anderes Fahrwasser hätte gelangen können. Es war daher natürlich, dass er sich, wenn auch Carstens längst todt war, an die von jenem begründete



Richtung anschloss. Wenn es auch, worauf bereits Reber*) aufmerksam gemacht hat, richtig ist, dass in Schicks sehr umfangreichem Briefwechsel Carstens Name nicht ein einziges Mal genannt wird, so besitzen wir doch das Zeugniss Rumohrs für seine Neigung zu Carstens. Derselbe sagt in den »Drei Reisen nach Italien« (S. 116): »Von seinen (Carstens) Zeitgenossen waren zu Rom noch übrig Joseph Koch und Thorwaldsen. Schick war später hinzugekommen, aber gleichfalls tief durchdrungen von derselben Verehrung für Carstens, dessen erwähntes Thonmodell (die singende Parze) damals in seinen Händen war.« Auch wissen wir aus Schicks Briefen, dass er mit dem Hüter des Carstensschen Nachlasses, mit Fernow, in Verkehr stand. Endlich war er, gleich Wächter, in sofern mit Carstens geistesverwandt, als er gern jede Gelegenheit benutzte, um seinem Widerwillen gegen die Akademien, die er »Kunstställe«, »Treibhäuser«, »Hospital der kränkelnden Kunst« nannte, Luft zu machen. Im allgemeinen ist freilich Schicks Zusammenhang mit Carstens nur ein oberflächlicher und mehr aus der Zeitströmung zu erklären, der sich alle ernst strebenden Geister jener Epoche willig hingaben. Schick war ein begeisterter, sorgenloser Schwärmer, dessen Jugendzeit nicht durch geistigen Druck und materielle Widerwärtigkeiten getrübt worden war. Er hatte sich frei und ungehindert entwickeln können; wie aber die Sorge oft die Lehrerin des Lebens und die Nährmutter der Kunst ist, bringt Wohlstand und Sorglosigkeit ein künstlerisches Talent auch ebenso oft zum Schwanken und zur Haltlosigkeit. Aus den Briefen Schicks an seine Familie und an Dannecker lernen wir eine liebenswürdige Jünglingsnatur kennen, aber auch eine leicht entzündliche Phantasie, welcher nicht die entsprechende Charakterstärke ausgleichend zur Seite steht. Seine Biographen betonen die Vorzüge seiner Persönlichkeit, der Historiker, der mit thatsächlichem Material zu arbeiten hat, wird auch hier mehr das Geschaffene als die Gesinnung prüfen müssen, aus welcher dasselbe hervorgegangen ist. Dass Schick ein reines Formentalent war und nicht, wie seine Zeitgenossen glaubten und die Ungläubigen zu überreden suchten, aus der Tiefe künstlerischer Begeisterung heraus zu schaffen im Stande war, ergibt sich schon aus der Wahl der Stoffe. Unmittelbar nachdem die Reste der antiken Skulptur in Rom auf ihn gewirkt, ist ein biblisches Motiv das erste, was ihn beschäftigt und zur Gestaltung reizt. »David, vor dem erzürnten Saul die Harfe spielend« (1803), ist jedoch ganz in der Formensprache der Antike ausgedrückt. Nicht bloss die Architektur des Hintergrundes, auch die statuarische Haltung und die

*) Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Leipzig 1884. I. S. 158.



Drapirung der Figuren sind von antiken Mustern abgeleitet. Nur in dem Streben nach grösserem Reichthum und grösserer Energie im Gesichtsausdruck giebt sich ein Element des über Carstens hinausreichenden Fortschritts zu erkennen. Dasselbe genügte damals schon, um Schick in die Höhe zu bringen und ihm eine Stellung in Rom zu verschaffen. Freilich trat ihm noch ein anderer Umstand fördernd zur Seite, nämlich die Unterstützung eines vornehmen Salons, der sich gern mit illustren Persönlichkeiten und mit aufgehenden Gestirnen der Kunst und Wissenschaft schmückte und sich seinerseits durch Protektion und Agitation für diesen Schmuck dankbar erwies. Wilhelm von Humboldt war im Jahre 1801 als preussischer Ministerresident nach Rom übergesiedelt und führte, unterstützt von seiner geistvollen Gemahlin Karoline, geborenen von Dachröden, ein gastfreies Haus, welches bis zum Jahre 1808 den Mittelpunkt der künstlerischen und wissenschaftlichen Kreise Roms bildete. Schick hatte die Familie Humboldt schon in Paris kennen gelernt und wurde auch jetzt wieder mit offenen Armen empfangen. Humboldts Haus wurde für Schick, »wie für so viele Andere, eine gastliche Zuflucht und eine Schule der Bildung. Fast jeden Abend war er dort, wo die geistreichsten und verdienstvollsten Personen von Rom sich zusammenfanden, und obwohl oft der Einzige von geringer Herkunft und ohne Titel, war er doch bald durch unzweideutige Proben überzeugt, nicht der am wenigsten Geliebte zu sein.« Schicks Enthusiasmus über die freundliche Aufnahme von Seiten der Humboldt, besonders der Frau, wuchs von Woche zu Woche. »Ich werde jetzt,« heisst es in einem Briefe vom 14. Mai 1803, »durch die Humboldtsche Familie recht in die grosse Welt eingeführt und komme nicht selten in Gesellschaften, in welchen sich Männer und Frauen von allererstem Rang befinden, so dass mir oft schwindelt, mich in einem solchen Cirkel zu sehen. Ich lege aber noch von Tag zu Tage von meiner Schüchternheit ab, und erst vor ein paar Tagen habe ich gewiss gute Proben von meiner Fassung gegeben. Ich unterhielt eine Herzogin über drei Stunden, und das in französischer Sprache . . . Mit dem Herzoge von Mecklenburg-Strelitz, einem Bruder der Königin von Preussen, der sich ungefähr anderthalb Monate hier aufhielt, war ich ordentlich vertraut, und wir machten viele Spässe zusammen. Kurz, ich bin durch die Humboldtsche Familie sehr in die Höhe gerückt worden und betrachte mich ordentlich als ein Glied dieser Familie. Der Umgang junger Künstler ist mir durch den Verkehr mit dieser geistreichen Familie fade geworden.« Dieser Verkehr brachte jedoch auch seine Gefahren mit sich, die für Schick am Ende verhängnissvoll wurden. Die Schmeicheleien, mit welchen ihn der Humboldt-



sche Kreis umgab, entwickelten in ihm ein starkes Selbstgefühl, das sich allmählig zu krankhafter Ueberhebung steigerte. Als einem verzogenen Liebling der Humboldtschen Familie trauten ihm die deutschen Künstler einen gewissen Einfluss auf die wohlhabenden Fremden und die aus Deutschland eintreffenden Schriftsteller zu, welche im Hause des preussischen Ministerresidenten ihren Mittelpunkt fanden. Er nahm auch die Lobsprüche der Künstler für baare Münze, ohne dass sein kindliches Gemüth die Absicht durchschaute. »Es ist ein eigener Triumph für mich, zu bemerken,« schreibt er schon im August 1803, »wie diejenigen deutschen Künstler, die bei meiner Ankunft in Rom nicht viel aus mir machten, sich nun so geschmeidig gegen mich bezeigen, mich überall in die Mitte nehmen und meine Urtheile über die Malerei und über die Gegenstände der Malerei für ebenso viele Orakelsprüche aufnehmen.« Unter solchen Umständen war denn auch der Erfolg seines ersten Bildes ein sehr geräuschvoller. »Seit acht Tagen, dass mein Bild fertig dasteht,« schreibt er in die Heimath, »habe ich von früh Morgens bis in die Nacht einen Besuch nach dem andern.« Es darf daher nicht Wunder nehmen, dass er, durch diese Huldigungen in seinem Selbstbewusstsein gehoben, sich zu der Erklärung an die Seinigen verstieg: »Ich habe nichts Kleineres im Sinne, als der erste Maler von Deutschland zu werden, und das wird mir mit Mühe und Fleiss nicht fehlen.« Eine Zeit lang ging es aufwärts. Für das Gemälde »David vor Saul«, welches er von Anfang an für seinen Landesherrn bestimmt hatte, erhielt er zwar nicht den erwarteten Lohn. Er hatte auf eine Verlängerung seiner Pension gehofft. Der Kurfürst betrachtete das Bild jedoch als einen Beweis der Dankbarkeit für die bereits früher gezahlte Pension. Indessen entschädigten ihn die Lobsprüche, welche er namentlich von seinen Lehrern Hetsch und Dannecker einerntete. Später freilich kam ihm zu Ohren, dass sich der Kurfürst abfällig über das Kolorit geäußert hätte, welches nach dessen übrigens begründeter Meinung zu matt war. Schick nahm sich diese Kritik zu Herzen und befeissigte sich nach seiner eigenen Versicherung in seinem nächsten Gemälde, dem »Dankopfer Noahs«, welches im Frühling 1805 vollendet wurde, einer kräftigeren Farbe. Der Stoff des Gemäldes hatte für ihn zugleich eine symbolische Bedeutung: er wollte ein Dankopfer darbringen für den günstigen Erfolg seines ersten Gemäldes. Da Schick nun einmal zum Liebling der vornehmen Kreise Roms emporgestiegen oder, wie man heute sagen würde, in die Mode gekommen war, wuchsen auch seine Erfolge von Bild zu Bild. Die Ausführung des »Dankopfers« war ihm übrigens nicht so leicht und glücklich von der Hand gegangen wie der »David vor Saul«. Im Laufe



der Arbeit war er auf manche Lücken in seiner technischen Ausbildung aufmerksam geworden. Oft genug strich er des Abends wieder aus, was er den Tag über zu Stande gebracht hatte. Auch war sein Gemüthszustand lebhaft erregt durch eine stetig wachsende Neigung zu der Tochter des englischen Landschaftsmalers Wallis, die er vergebens zu unterdrücken suchte. Diese Herzenskämpfe lähmten ihn fast drei Jahre lang in der Freiheit seines künstlerischen Schaffens, bis er endlich zu dem Entschlusse kam, durch die Heirath einem unerträglichen Zustande ein Ende zu machen. Wenn ihn während der Zeit, als er an dem »Dankopfer Noahs« malte, häufig Muthlosigkeit überfiel, so fehlt es auch in seinen Briefen nicht an Aeusserungen stolzer Zuversicht. »In diesem Bilde,« schrieb er im Mai 1804, »übertreffe ich den Wächter weit, und Keiner in Deutschland wird mir den Lorbeer aus der Hand reissen.« Das Gemälde wurde zu Rom im Pantheon ausgestellt und fand grossen Zulauf. »Mein Gemälde war fünfzehn Tage im Pantheon ausgestellt,« schrieb Schick in die Heimath, »und ganz Rom lief, es zu sehen. Der Platz vor der Kirche war einigemal mit Kutschen übersät, die herfuhrten, das Gemälde zu sehen. Von allen Seiten erschollen mir Glückwünsche und Lobeserhebungen. An Tafeln, auf Spaziergängen sprach man von dem Bilde, das der Deutsche im Pantheon ausgestellt. Wie glaubt Ihr wohl, dass mir ehrsüchtigem Menschen dabei zu Muthe war? Wo ich stand und ging, sprachen mich die Leute an.« In einem andern Briefe heisst es: Das Gemälde »erhielt von Franzosen, Italienern und Engländern allgemeinen Beifall; nur die Deutschen theilten sich in zwei Parteien, die eine für, die andere wider das Gemälde. Die Partei für das Gemälde schliesst sich nun fester an mich, ehrt mich und sucht meinen Rath; die andere hingegen sucht mich überall zu vermeiden. Es entstanden die grössten Händel unter den Parteien, weil die eine das Gemälde bis in den Himmel erhob und zum ersten Produkt neuerer Kunst machte, die andere es hingegen unter das Mittelmässige heruntersetzte.« Dass Schick zu einer solchen Werthschätzung seiner Fähigkeiten gelangte, darf um so weniger Wunder nehmen, als selbst A. W. v. Schlegel, das berühmte Haupt der romantischen Schule, dessen Autorität in allen ästhetischen Fragen damals noch unangefochten war, in einem Schreiben an Goethe, welches in der Jenaischen Literaturzeitung veröffentlicht wurde, dem Schickschen Bilde eine ausführliche Besprechung widmete. Da dieselbe zugleich charakteristisch für den damaligen Stand der Kunstkritik und eine Manier der Kunstbetrachtung ist, welche dem Künstler Absichten unterlegt, die derselbe nicht gehabt hat, geben wir einen Theil der Schlegelschen Schilderung wieder. »Welch ein um-



fassendes und bedeutsames Bild stellt uns Noahs Austritt aus der Arche vor! Das Ende einer zerstörenden Naturrevolution, womit überall die Geschichte anhebt; das Familienleben und darin der Staat im Keime; das väterliche Ansehen auf Erden als der Widerschein des Göttlichen; ein Altar das erste Gebäude; Gebet und Opfer die Grundlage der Religion und in der verheissenden Erscheinung der Gottheit das Sinnbild aller Offenbarung; auf der anderen Seite das Verhältniss des Menschen zu der ihm zugeordneten Thierwelt als überlegene Vorsorge und Herrschaft, aber ohne die Natur in der freudigen Freiheit und Mannigfaltigkeit ihrer Hervorbringungen zu stören; endlich die weite Aussicht auf Land und Meer als den künftigen Schauplatz menschlicher Thätigkeit. Ich kann den Künstler nicht stärker loben, als wenn ich sage, dass er diese Würde und sinnbildliche Fülle seines Stoffes gar wohl gefühlt und Alles, ohne doch methodisch zu werden, gehörig angedeutet hat. Hier kommt auf einmal zur Erquickung des Gemüths die aus unsern heutigen Gemälden gänzlich verschwundene Andacht wieder zum Vorschein. Jedoch keineswegs einförmig. In den Engeln ist dieses Gefühl voll ätherischer Gluth; in den Menschen nach Maassgabe des Alters und Geschlechts inbrünstiger oder resignirter, ehrerbietiger oder kindlich zutraulicher. Die zwei ältesten Söhne sind eben noch mit dem Schlachten des Widders beschäftigt, ein liebliches junges Weib reicht Früchte auf den Altar: diese sind noch nicht von der Erscheinung hinter ihnen getroffen worden; die zarteste von den Frauen, leichter als die andern bekleidet, kniet mit ihrem Gatten hinter ihr, von der Glorie geblendet. Die älteste Tochter wird von ernsterem Entzücken gleichsam zum Himmel emporgehoben; die Mutter betet demüthig; Noah nimmt mit entgegengestreckten Armen die himmlische Verheissung in Empfang. Zu ihm wendet sich Gott Vater in ähnlicher Gestalt, aber durch Grossheit der Formen und Majestät unterschieden. Die nach der Sitte der alten Maler bekleideten Engel, von denen Gott Vater in lichtem Gedränge umschwebt wird, schweben wirklich, wozu man freilich kein Modell sitzen oder stehen lassen kann. Einige Köpfe der Frauen und Engel sind mit sorgfältig ausgeführten Blumenkränzen geziert, wie sie der kindlichen Unschuld so lieblich stehen. Die aus der Arche wandelnden und fliegenden Thiere freuen sich nach ihrem verschiedenen Charakter ihrer neuen Freiheit und des wiederkehrenden Sonnenlichtes: Alles ist auch in dieser Gruppe voller Sinn. *) Es ist selbstverständlich, dass der Maler nichts von allem wusste, was der philosophirende Aesthetiker in sein Bild

*) A. W. Schlegel, Kritische Schriften. II. S. 361—364.



hineininterpretirt hat. Die Bedeutung desselben liegt vielmehr ganz wo anders, als in einer tiefsinnigen Symbolik. Trotz des Verkehrs mit Schlegel und Tieck war Schick damals noch nicht vom Hauche der Romantik berührt worden. Im Gegentheil verhielt er sich ablehnend gegen die romantischen Neigungen dieser Kreise. Sein Bild ist nur insofern ein Denkmal in seiner eigenen Entwicklungsgeschichte, als es lehrt, wie Schick allmählig die Ergebnisse seiner klassischen Studien mit dem, was ihm Raffael und Michelangelo boten, zu einem Ganzen verarbeitete, freilich schon mit der Tendenz oder doch mit dem Resultate, dass Raffael mehr und mehr die Oberhand gewann. Der Raffael nämlich, wie er damals verstanden wurde: der anmuthige, stark empfindsame Madonnenmaler, mit dessen weibischer Sentimentalität man kraftvolle Schöpfungen für unvereinbar hielt. Zu der enthusiastischen Aufnahme des Bildes in Rom stand der Empfang in der Heimath in starkem Contrast. Schick hatte auch den »Noah« nach Stuttgart an den Kurfürsten geschickt, in der Hoffnung, dass er am Ende doch noch zu der Pension kommen würde, welche ihm eine sorgenfreie Existenz sicherte. Die Angelegenheit wurde aber erst, theils weil das Bild lange unterwegs war, theils der kriegerischen Ereignisse wegen, im Herbst 1807 erledigt und dann auch nicht nach dem Wunsche Schicks. Man hatte wiederum verschiedenes zu tadeln gehabt: die Leinwand war zu schlecht gewesen, die Schatten waren zu stark und die Farben nicht lebhaft genug. Der König von Württemberg glaubte daher genug gethan zu haben, indem er Schick statt der von diesem erwarteten fürstlichen Belohnung 80 Louisd'or anwies, während Schick seine Arbeit auf mindestens 150 veranschlagt hatte. »So bin ich endlich,« schrieb der Maler in seinem Verdruss, »mit dem König fertig geworden, noch so mit einem blauen Auge. Dieses blaue Auge aber soll mich ewig mahnen, nie wieder einem König, und wäre er noch so dick, eines von meinen Gemälden zu schicken.« Die Farbe war allerdings die schwache Seite auch dieses Bildes. Auch A. W. Schlegel fand die Farben zwar heiter und kräftig, aber nicht durch starken Auftrag und Contraste blendend.

Der Verkehr mit der Humboldtschen Familie brachte ihm noch andere Gefahren als die krankhafte Steigerung seines Selbstbewusstseins. Die Portraitmalerei, welche er selbst für eine Gefahr hielt, weil er seiner Meinung nach dadurch in seiner Thätigkeit zersplittert und von der Ausführung grosser Aufgaben abgehalten würde, war ihm eher nützlich als schädlich, da sie ihm nicht nur ansehnliche Summen einbrachte, sondern auch seinen Ruhm vermehren half. Durch seine Bildnisse stellte er selbst den Ruf der gefeiertsten Portraitmalerin Roms, der Angelika



Kauffmann, die allerdings damals schon eine Siebenzigerin war und 1807 starb, in Schatten. Jedenfalls verdiente er mehr damit als durch seine Historienbilder. Dass Schicks Portraits solchen Beifall fanden, erklärt sich sowohl aus seiner heiteren Farbe, welche hier dem Geschmack des Publikums weit mehr entgegenkam, als aus seiner anmuthig - empfindsamen Auffassung und seiner Neigung zum Idealisiren. Schick fasste nämlich die Aufgabe des Portraitmalens dahin auf, »dass die Bildnisse in einem gewissen Sinne idealisirt werden müssten, aber nicht nach dem allgemeinen Ideal, sondern nach dem Ideal der bestimmten Person, die der Künstler darzustellen hat.« Trotzdem haben die Bildnisse Schicks auch jetzt noch einen gewissen Werth, weil sie einerseits hervorragende oder doch interessante Persönlichkeiten darstellen und andererseits den Zeitgeschmack und die allgemeine Stimmung wiederspiegeln, unter deren Einflusse jene Personen damals standen, die in den Schickschen Portraits ihr vollkommenstes und ihnen angenehmstes Abbild betrachteten. Die Bildnisse der Humboldtschen Familie haben den Ruhm des Künstlers sogar weit länger im Gedächtnisse der Nachwelt erhalten, als seine historischen Kompositionen. Weit gefährlicher war es für ihn, dass er, in der Absicht, vor den berühmten und vornehmen Gästen des Humboldtschen Salons zu glänzen, sich zu einer falschen Virtuosität hinreissen liess. Im Jahre 1805 kehrte Alexander von Humboldt von seinen amerikanischen Reisen nach Europa zurück und hielt sich einige Zeit bei seinem Bruder in Rom auf, wo seine Berichte über seine Entdeckungen natürlich grosses Aufsehen erregten. »Während Alles an seinem Munde hing, pflegte Schick die Bilder, die der Erzähler vorführte, mit der Feder auf das Papier zu werfen. Eine dieser Skizzen, eine Szene vom Orinoco darstellend, sandte der berühmte Reisende an den Herausgeber der Allgemeinen geographischen Ephemeriden, und ein Stich darnach ist dem Jahrgang 1807 dieser Zeitschrift beigegeben. »Die Skizze,« schreibt Alexander von Humboldt, auf dessen Kunsturtheil freilich nicht viel zu geben ist, »von der Hand des braven Schick, eines sehr geistreichen deutschen Künstlers, den ich zu Rom fand und den ich unter meine Freunde zählen darf, ist in der That sehr genialisch, und Jemand, der mit uns gewesen wäre, würde es nicht treuer haben machen können.« Derartige Spielereien unterstützten den gesellschaftlichen Erfolg Schicks, führten ihn aber auf der abschüssigen Bahn, welche er einmal betreten hatte, immer weiter. Durch diesen Verkehr fand noch eine schlimmere Neigung, welche sich schon in Paris bei ihm offenbart hatte, reichliche Nahrung. Die jedem Schwaben von der Natur mitgegebene Dosis von Humor kam bei ihm in der Lust zu satirischen Zeichnungen und



Karikaturen zum Ausdruck, und diese Freude an Künstlerscherzen, welche anfangs nur harmlos waren, steigerte sich in dem Grade, als sein Selbstbewusstsein wuchs. Die Huldigungen der vornehmen Gesellschaft und die Lobsprüche der Künstler hatten seinen Ehrgeiz bis zur Ueberhebung angestachelt, und er sah deshalb auf die Personen seiner Umgebung mit einer gewissen Verachtung herab, die sich ebenfalls in seinen Karikaturen widerspiegelte. Er muss dieselben nicht sorgfältig genug in seinen Mappen gehütet haben, da seine Gegner unter den Künstlern daraus Anklagen schmiedeten, die für ihn verhängnissvoll wurden. Sein reizbares Gemüth wurde durch Gefahren, welche ihm drohten, tief erschüttert, und so wurde der Keim zu einer Krankheit gelegt, welche seinen frühzeitigen Tod herbeiführte. Dieses räthselhafte, aber von Schicks Frau und Tochter als wahr verbürgte Ereigniss fiel gerade in jene Zeit, wo Schick im Hochgefühl des Glückes über seine Verlobung mit seiner lange umworbenen Geliebten den Plan zu seinem letzten grossen Bilde und Hauptwerke »Apollo unter den Hirten« gefasst hatte. Haakh hat nach den Mittheilungen der beiden oben genannten Familienmitglieder Schicks darüber Folgendes erfahren. Es war dem Maler und Kunstschriftsteller Ernst Platner, dem späteren Mitarbeiter an der von Niebuhr veranlassten »Beschreibung Roms«, unter der Zusicherung seiner strengsten Verschwiegenheit, gelungen, Schick zur Oeffnung seiner Mappen zu bewegen. »Mit dem lebhaftesten Interesse und mit steigendem Vergnügen betrachtete der Glückliche die geistreichen Blätter. Das Bild des Freundes, welcher selbst ein Objekt des satirischen Humors geworden war, hatte Schick vor der Oeffnung geflissentlich beseitigt. Der Freund indessen, das Vorhandensein des Bildes vermuthend oder sicher davon unterrichtet, erreichte schliesslich durch unbefangene Versicherung der Erhabenheit über jedes Missverständniss, dass ihm auch das eigene Conterfei in die Hand gelegt wurde. Jetzt aber, da er selbst vor den Spiegel trat, in dem er von der Seite her so viele bekannte Gestalten mit unverhohlener Lust betrachtet, verliess ihn der Humor; er erleichte beim Anblick seines Bildes, verliess auf der Stelle, im Innersten aufgeregt, die Wohnung des Freundes und verfiel, in die eigene zurückgekehrt, in eine Fieberkrankheit, in der er nicht aufhörte, von den Ausgeburten eines Spottes, welcher keinen Freund, keine Freundin, keine weltliche noch geistige Grösse, ja selbst den heiligen Vater nicht verschont gelassen, die grässlichsten Schilderungen zu entwerfen. Schnell verbreiteten sich die Aussagen des Kranken über dessen Wände hinaus, und zu willkürlicher Entstellung trat leider die Lüge und Verleumdung hinzu. Schon seit längerer Zeit hatte der Neid und der Hass der Berufsgenossen den



zu glänzenden Erfolgen und Ehren emporgetragenen Meister verfolgt, und der Anlass, der sich jetzt bot, ihm zu schaden und wo möglich ihn völlig zu verderben, wurde gründlichst ausgebeutet. Geheime, wenn nicht offene Denunciation fand statt, und in Folge derselben war es nahe daran, dass der Angeklagte auf die Engelsburg gebracht oder aus Rom verwiesen worden wäre. Vornehmlich war es, wie die Wittve bezeugte, der Einfluss der Frau von Humboldt, der ihn rettete, und dieses Verdienst um unsern Freund wird der Leser ihr doppelt verdanken, wenn er hört, dass die edle Gönnerin selbst nach ihrer äusseren Erscheinung dem Humor des Künstlers als Stoff gedient, dass Frau von Humboldt davon Kunde erhalten, und dass Schick, welcher freilich von jedem missliebigen Motiv sich frei wusste, auf die an ihn gerichtete Frage die Thatsache nicht geleugnet hatte.«

Dieser ganze Handel lässt Schicks Charakter nicht in einem günstigen Lichte erscheinen. Dass er die römische Geistlichkeit gelegentlich zum Gegenstande seiner Karrikaturen machte, darüber wird man hinwegsehen dürfen. Selbst der ernste Carstens konnte sich den Genuss nicht versagen, einmal ein paar Pfaffenköpfe aus einer Prozession herauszugreifen und mit einer bei ihm ganz ungewöhnlichen Kraft satirischer Charakterisirung festzuhalten. Dass Schick aber selbst seine Wohlthäterin in die Galerie seiner Karrikaturen aufnahm, spricht nicht für seinen Takt und sein Zartgefühl. Noch bedenklicher aber erscheint seine Neigung zu dieser Beschäftigung, wenn man sie mit den obersten Zielen und dem Charakter seiner Kunst in Verbindung bringt. Schicks Begeisterung für seine Kunst ist gewiss eine natürliche und wahre gewesen. Aber seine Empfindung wurzelte nicht allzu tief in seinem Herzen, und seine Begabung war eine mehr formale als wirklich schöpferische. Daraus erklärt es sich auch, weshalb sich eine so kühle Natur wie Wilhelm Schadow zu ihm hingezogen fühlte. Für Schadow war Schicks »Apollo unter den Hirten« zum ersten Male die Erfüllung alles dessen, »was er suchte.« Die Vollendung dieses Gemäldes fällt in das Jahr 1808. Nach der Mythe begab sich Apollo, nachdem er wegen der Tödtung der Cyclophen aus dem Olymp verbannt worden war, zu Admetus, dem König von Thessalien, welchem er als Hirte diente. Hier lehrte er den übrigen Hirten die Dichtkunst, welche auf diesem Wege in den Besitz der Menschheit gelangte. Das Gemälde stellt den Gott des Gesanges auf einem Hügel sitzend dar, umgeben von alten und jungen Hirten, einem Jäger und einem Liebespaar. Vor ihm haben sich Jünglinge, Jungfrauen und Kinder in der anmuthigen Landschaft niedergelassen und lauschen aufmerksam den Worten des Gottes. Angelockt durch den Gesang



tauchen aus einem Gebüsch im Hintergrunde fünf gehörnte und bocksfüssige Waldgötter auf. Wie der »David vor Saul« und das »Dankopfer Noahs« ist auch dieses Bild später in die Staatsgalerie zu Stuttgart gelangt, so dass Schicks Hauptwerke an einem Orte vereinigt sind. Sowohl in der Komposition des Ganzen als in dem Formenadel und der Anmuthfülle der einzelnen Figuren macht sich hier der raffaelische Einfluss so nachdrücklich geltend, dass daneben die Anlehnungen an klassische Skulpturwerke nur geringfügig erscheinen. Wenn man von der Gestalt des Apollo absieht, bei welchem Schick sich kaum dem Einfluss antiker Muster entziehen konnte, erinnert nur hie und da der Faltenwurf und das Arrangement eines Gewandes an den statuarischen Stil. Der gegen Schick rege gemachte Künstlerneid muss übrigens bald beschwichtigt worden sein, da der Erfolg dieses Bildes wiederum ein ungewöhnlich glänzender war. Der bayerische Gesandte stellte dem Künstler vier Zimmer seines Palastes zur Verfügung, in denen zu Ende des Jahres 1808 eine Ausstellung eröffnet wurde, welche alles vereinigte, was Schick gerade zusammenbringen konnte: Portraits, Landschaften, Skizzen und das grosse Gemälde »Apollo unter den Hirten«. Der Zulauf war wieder so stark, dass die Ausstellung auf zwei Monate verlängert werden musste. Und damit noch nicht genug der Ehre! Nach der allgemeinen Gemäldeausstellung auf dem Kapitol kamen, wie Schick selbst in die Heimath schrieb, zwei Deputationen zu ihm, eine französische und eine italienische, welche ihm im Namen aller ihrer Landsleute den Preis und die Krone überreichten. Nur die materiellen Erfolge blieben aus. Er erhielt zwar Portraitaufträge, die ihn für längere Zeit aller Sorgen enthoben; aber es fand sich weder ein Käufer des grossen Bildes, noch trug man ihm, worauf doch sein ganzes Streben gerichtet war, eine Arbeit ähnlicher Art auf. Erst in der Heimath verkaufte er den Apollo für 1000 Gulden an den Freiherrn von Cotta, aus dessen Besitze das Bild später in den des Königs gelangte. Verschiedene Anzeichen deuten übrigens darauf hin, dass Schicks künstlerische Kraft erschöpft war, sei es nun in Folge seiner körperlichen und seelischen Leiden, sei es, weil er in dem Apollo wirklich schon den höchsten Grad seiner Leistungsfähigkeit erreicht hatte oder weil die von ihm vertretene klassische Richtung zu keiner weiteren oder höheren Entwicklung mehr gebracht werden konnte. Zwei Skizzen aus Schicks letzten Jahren zeigen bereits ein bedenkliches Schwanken. In einer figurenreichen Komposition »Bacchus findet die Ariadne auf Naxos« treten die antiken Muster wieder ziemlich unverarbeitet in den Vordergrund, und in einer Farbenskizze, welche den von vier Engeln um-



gebenen Jesusknaben darstellt, dem im Traume das Kreuz erscheint, macht sich im Gegensatz zu jenem Bilde eine Hinneigung zu Romantik und Mysticismus bemerkbar. Auch unter dem Gesichtspunkte des guten Geschmackes lässt sich gegen letztere Arbeit manches einwenden. Mit Bezug auf den jugendlichen Christus sagt Strauss mit Recht: »Ein schlafender Jüngling mit vollen, fast derben Gliedmassen, diese ohne Unterschied entblösst: da begreift man etwa, wie eine Diana sich für ihn, aber nicht, wie er sich für das ihm vorgehaltene Kreuz interessiren kann.« Da Schicks Leiden immer mehr zunahm, beschloss er, Rom zu verlassen und seinen Wohnsitz in Stuttgart aufzuschlagen. Todesahnungen verdüsterten seine Seele, und es kam ihm der Wunsch, wenigstens in seiner Heimath zu sterben. Im September trat er die Reise an. Bald nach seiner Ankunft in Stuttgart fesselte ihn jedoch seine Krankheit ans Bett, und er starb am 7. Mai 1812 in Folge Zerplatzens der Herz-Schlagader. Auch die Aerzte führten den Ursprung seines Leidens auf eine heftige Gemüthsbewegung zurück, was der Künstler auch kurz vor seinem Tode zugab.

Schick behauptete stets, dass er das Meiste seines Könnens Dannecker schuldig wäre, dessen dankbaren Schüler er sich beständig nannte, und in der That besteht zwischen beiden Künstlern eine enge Verwandtschaft, insbesondere in der Bildung jugendlicher Gestalten. Es erscheint daher gerechtfertigt, Dannecker in diesem Zusammenhange zu betrachten, obwohl er nicht zu dem Carstensschen Kreise gehört. In seiner späteren Entwicklung schloss er sich freilich enger an den Klassicismus an, als in seinen früheren, noch von Canova beeinflussten Werken. Indessen ist auch seine Spur mit seinem Tode erloschen, da er in Württemberg so ziemlich vereinzelt dasteht. Ueber sein engeres Vaterland hinaus ist sein Name, ungeachtet einer bedeutenden Produktivität, nur durch die Büsten seines Jugendfreundes Schiller, durch seine Ariadne auf dem Panther und seine Christusstatue populär geworden. Johann Heinrich *Dannecker* wurde am 15. Oktober 1758 in Stuttgart als Sohn eines herzoglichen Stallmeisters geboren*). Es gelang ihm, in die Karlsschule aufgenommen zu werden, wo man ihn aber nicht zum Künstler, sondern zum Tänzer ausbilden wollte. Erst als er entschiedene Proben seiner bildnerischen Begabung abgelegt hatte, durfte er in die Bildhauerklasse eintreten, wo sich sein Talent unter der Leitung des Bildhauers Le Jeune und der Maler Guibal und Harper so schnell entwickelte, dass er bereits im

*) C. Grüneisen und Th. Wagner, Danneckers Werke in einer Auswahl. Mit einem Lebensabriss des Meisters.



Jahre 1780 als Hotbildhauer in die Dienste des Herzogs treten konnte. Als solchem lag ihm nur die Dekoration von Sälen und Zimmern mit Stuckarbeiten ob. Ueber das Handwerk hinaus gelangte er erst durch eine im Jahre 1783 unternommene Reise nach Paris, wo er zwei Jahre lang unter Pajou, einem noch der Rokokokunst angehörigen Bildhauer, studirte, und durch einen fünfjährigen Aufenthalt in Rom. Hier bildete sich seine künstlerische Eigenart durch das Studium der Antike, vornehmlich aber durch den Einfluss Canovas aus, welcher Danneckers eigentlicher Lehrmeister war. Von ihm lernte der Deutsche die Anmuth der Formengebung, namentlich bei weiblichen Gestalten, den eleganten Fluss der Linien, die gefällige Komposition und die Leichtigkeit des Schaffens. Was Dannecker von seinem eigenen Besitze hinzubachte, war vorzugsweise die stärkere Tiefe der Empfindung, welche sich namentlich in den Büsten Schillers kundgibt, und der höhere Ernst in der Behandlung religiöser Gegenstände. Darin liegt seine künstlerische Bedeutung, nicht in seinen zahlreichen mythologischen Figuren, welche er in Rom und nach seiner im Jahre 1790 erfolgten Rückkehr in die Heimath für seine Landesherren ausführte. Freilich war er auch in diesen bestrebt, über die Weichlichkeit Canovas zu grösserer Energie hinauszugelangen. Indessen ist von seinen Schöpfungen aus dem Gebiete der Mythologie und der Genreplastik (Ceres, Bacchus, Sappho, Hektor, Mädchen um einen Vogel trauernd, Wasser- und Wiesennymphe, Wassernymphe, Amor, Psyche) nur eine, die im Jahre 1806 begonnene, aber erst 1816 in Marmor vollendete »Ariadne auf dem Panther« durch ihre wirkungsvolle Aufstellung im Museum des Bankiers von Bethmann in Frankfurt am Main, einer Rotunde mit Oberlicht, und ihre Vervielfältigung allgemein bekannt geworden. Diese Figur ist den besten Erfindungen Canovas durchaus ebenbürtig. Sie ist sogar zum Vortheile ihrer Wirkung und zur dauerhafteren Begründung ihres Ruhmes sorgfältiger und mit grösserer Kenntniss des weiblichen Körpers durchgeführt, als die meisten Arbeiten des italienischen Meisters, dessen Formensprache im allgemeinen eine conventionellere war. Wie sehr sich aber diese ganze Richtung nur auf das Graziöse und Spielende stützte, beweist am besten der Umstand, dass die Ariadne auf dem Panther von ihrer Anmuth und ihrem sinnlichen Reize nichts einbüsst, wenn sie auch als Zierrath für den Schreibtisch in Biscuitmasse verkleinert wird. In der technischen Behandlung stand Dannecker in seinen meisten Arbeiten theils unter dem Einfluss der theatralischen Auffassung der Franzosen, theils im Banne der süsslichen Oberflächlichkeit und der in den Details summarischen Behandlung Canovas, wofür das von Haakh publicirte Thon-



modell eines von einem Delphine getragenen toten Knaben ein besonders charakteristisches Beispiel bietet. Aber auch die Ariadnegruppe zeigt, namentlich in der Darstellung des Panthers, dass Danneckers klassische Richtung noch nicht von einem gleichmässig auf alle Erscheinungsformen gerichteten Studium der Natur durchdrungen war. Man muss sich freilich dabei erinnern, dass die Schilderung der Thiere, der wilden wie der zahmen, eine allgemeine Schwäche der Zeit war, welcher selbst Thorwaldsen seinen Tribut zahlen musste. Die grösste Freiheit in der Formgebung erreichte Dannecker in seinen Büsten, von denen diejenige Schillers, eine lebensgrosse, in der Bibliothek in Weimar befindliche von 1793 und eine kolossale, 1819 ausgeführte im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart, nicht bloss durch das Objekt der Darstellung, sondern vornehmlich durch die feine Beseelung der Züge und durch den überzeugenden Ausdruck geistiger Grösse zu klassischen Abbildern des volksthümlichsten deutschen Dichters geworden sind. Mit der Vollendung dieser zweiten Schillerbüste vollzog sich in Danneckers Stil eine Umwandlung im Sinne eines engeren Anschlusses an die Antike und an die klassische Formenstrenge. Dieser Periode gehören zwei Christusstatuen (1824 für Petersburg und 1831 für das Grabmal des Fürsten von Thurn und Taxis in der Klosterkirche zu Neresheim in Schwaben) und die Statue des Evangelisten Johannes für die Grabkapelle der Königin Katharina auf dem Rothenberge an. In den letzten Jahren seines Lebens durch eine Geisteskrankheit in seiner Thätigkeit gehemmt, starb Dannecker am 8. Dezember 1841.

Als Lehrer an der Karlsakademie in Stuttgart hat Dannecker zahlreiche Schüler herangebildet, von denen jedoch nur Theodor von *Wagner* (1800—1880) bis in die neuere Zeit hinein thätig war und durch seine Wirksamkeit als Lehrer an der Kunstschule die Erinnerung an Dannecker hätte lebendig erhalten können, wenn Stuttgart der geeignete Boden für das Gedeihen einer Bildhauerschule wäre. Die Gründung einer an Haupt und Gliedern starken Bildhauerschule vollzog sich in der Hauptstadt eines anderen deutschen Landes, in welcher sich langsam, aber in stetigem Fortschritt die gesammten geistigen und materiellen Kräfte des Volkes concentrirten, um in der Stunde des nationalen Aufschwungs zu voller Entfaltung bereit zu sein. Ehe der Baum aber im Vaterlande Wurzeln fassen konnte, fand unter dem Himmel Italiens die Wiedergeburt der germanischen Bildhauerkunst durch den Genius Thorwaldsens statt, dessen Früchte auch für Rauch und seine Schüler wirksame Bildungsmittel wurden.