



2. Bertel Thorwaldsen.

Wir haben *Thorwaldsen* oben unter denjenigen Künstlern genannt, welche zu Carstens' engerem Kreise gehörten und direkte Einflüsse von ihm empfangen. Thorwaldsen war sich der Bedeutung von Carstens und des von ihm angestrebten Zieles vollkommen bewusst. Er erkannte mit klarem Blick, dass die Carstensschen Kompositionen und Ideen nur des Mannes harrten, der sie in das geeignete Material übersetzen würde. Er unterzog sich dieser Aufgabe und führte den Carstensschen Stil, das Gefühl für reine, an der Antike geläuterte Klassicität bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinein. Auf diesem Wege fand er dann wieder in Buonaventura Genelli den Künstler, welcher noch einmal die also erweiterten, vertieften und gefestigten Carstensschen Prinzipien zu malerischer Anschauung brachte. Obwohl ein Däne von Geburt, hängt Thorwaldsen mit der Entwicklung der deutschen Kunst so eng zusammen, dass man ihn von der Geschichte derselben nicht trennen kann, um so weniger, als, was wir schon anfangs bemerkt haben, eine national-dänische Kunst nicht nachzuweisen ist. Es handelt sich dabei natürlich nicht um den Versuch, Dänemark des einzigen grossen Künstlers zu berauben, den dieses Land hervorgebracht hat, zumal Deutschland einer solchen Bereicherung nicht bedarf. Streng genommen würde nicht einmal eine wesentliche Bereicherung dabei herauskommen, da die deutsche Bildhauerkunst im Laufe des Jahrhunderts sehr weit von den Bahnen Thorwaldsens abgewichen ist und eine unbefangene historische Kritik inzwischen erkannt hat, dass die Bedeutung des dänischen Künstlers von seinen Landsleuten in maasslosem Fanatismus stark übertrieben worden ist. Lange Jahre hat es Niemand gewagt, an die Künstlergrösse Thorwaldsens den gewöhnlichen Maassstab der Kritik anzulegen oder auch nur an derselben den geringsten Zweifel zu hegen, bis erst neuerdings Reber den Muth gehabt hat, die historische Stellung Thorwaldsens richtig zu bestimmen und die Mängel seines künstlerischen Vermögens und die Einseitigkeit desselben klarzulegen. Es ist Rebers Verdienst, darauf hingewiesen zu haben, dass Thorwaldsens Talent ein überwiegend formales, seine Begabung eine receptive war, dass es ihm an Empfindung und an der Kraft tieferer Charakteristik gebrach, dass die meisten seiner Werke den Motiven nach unselbstständig sind, und dass er nicht zu den eigentlich bahnbrechenden Künstlern gerechnet werden darf*). Nur der

*) Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Leipzig 1884. Band I. S. 179 bis 192.



leidenschaftliche Patriotismus seiner Landsleute hat ihn in die Sphäre eines Halbgottes erhoben und ihn noch bei Lebzeiten mit einer Vergötterung umgeben, die seinem bescheidenen Sinne peinlich genug gewesen zu sein scheint. Nicht also der Wunsch, die Geschichte der deutschen Kunst mit einem berühmten Namen mehr zu schmücken, sondern nur die Thatsache seines engen Zusammenhangs mit Carstens veranlasst uns, Thorwaldsen als den Nachfolger desselben hier einzureihen. Ausser den oben genannten Zeugnissen liegen noch andere vor, welche die Abhängigkeit des Bildhauers von dem Zeichner beweisen. Wie Carstens der Leitstern für den Kopenhagener Akademieschüler gewesen war, so wurde er es in noch höherem Grade, als Thorwaldsen im März 1797 nach Rom kam und die persönliche Bekanntschaft des verehrten Meisters machte. Er traf denselben allerdings bereits schwer erkrankt an; aber er erfreute sich doch seines belehrenden Umgangs, so dass ihm, wie er sich selbst ausdrückte, »der Schnee von seinen Augen thaute.« Thiele berichtet ferner, dass Thorwaldsen eine Anzahl Carstensscher Kompositionen theils weiter ausgeführt, theils kopirt hat. Andere liess er durch Koch kopiren, und ausserdem war er in den Besitz einer Reihe von Carstensschen Originalzeichnungen gekommen, welche in seinem Zimmer hingen und verständnissvolle Besucher, unter ihnen Schinkel, mit Bewunderung erfüllten. Thorwaldsen besass auch die Blätter zum Argonautenzuge, welche er, wie schon erwähnt, dem Grafen Moltke schenkte, dessen Nachkommen sie dem Kupferstichkabinet in Kopenhagen überliessen. Die übrigen Zeichnungen von Carstens aus dem Besitze Thorwaldsens sowie des letzteren und Kochs Kopieen nach Carstens befinden sich noch heute im Thorwaldsen-Museum als ein Denkmal des Carstensschen Einflusses auf den Bildhauer. Auch hat Strauss den Tagebüchern des Freiherrn von Uexküll die Mittheilung entnommen, dass »Thorwaldsen die Arbeiten von Carstens, um sie immer vor Augen zu haben, sich durch Koch hatte kopiren lassen. Ist es ja doch Thorwaldsen weit mehr noch als Schick oder Wächter, durch welche die Umrisse von Carstens Substanz und Ausführung gewannen, welche sie wohl auch ihrer Natur nach eher durch den Meissel als durch den Pinsel gewinnen konnten.« Thorwaldsen hat endlich selbst zu wiederholten Malen erklärt, »dass er alles, was er sei, nur Carstens verdanke, und dass er ohne ihn schwerlich den rechten Weg gefunden haben würde.« Einzelne Figuren von Carstens hat Thorwaldsen geradezu als plastische Motive benutzt. So ist z. B. sein berühmter Jason aus den beiden Figuren des Jason auf Carstens' Blatt »Die Argonauten bei Chiron« und des Theseus auf dem Blatte »Oedipus und Theseus« erwachsen.



Bertel Thorwaldsen wurde am 19. November 1770 zu Kopenhagen als der Sohn eines Holzschnitzers geboren, welcher sich mit der Anfertigung von Zierrathen für die Vordertheile der Schiffe befasste, die aber ohne künstlerisches Verdienst waren*). Desto glänzender äusserte sich schon frühzeitig die künstlerische Begabung seines Sohnes. Der Vater beschloss daher, dieselbe pflegen zu lassen, und schickte den elfjährigen Bertel in die Freischule der Kunstakademie, wo er sich schnell solche Kenntnisse im Zeichnen aneignete, dass er schon nach zwei Jahren seinem Vater hülffreich zur Seite stehen konnte. Es wird erzählt, dass er heimlich, wenn er dem Vater das Mittagsessen auf die Schiffswerft brachte, dessen Arbeiten verbesserte. Nachdem Thorwaldsen durch die verschiedenen Klassen der Akademie bis zur Modellklasse vorgeückt war, erhielt er im Jahre 1787 den ersten Preis, die kleine silberne Medaille, und 1789 für ein Relief »ein ruhender Amor« die grosse silberne Medaille. Unter den Lehrern der Akademie war es nicht, wie man annehmen könnte, der Direktor und Professor der Modellschule, Bildhauer Wiedevelt, welcher den grössten Einfluss auf Thorwaldsen ausübte, sondern derselbe Maler Abildgaard, welchem auch Carstens seine technische Geschicklichkeit absehen wollte. Man darf daraus schliessen, dass Abildgaard, den wir als akademischen Lehrer Thorwaldsens zu betrachten haben, damals die tüchtigste Lehrkraft der Akademie war. Er erkannte auch die künstlerische Begabung Thorwaldsens und setzte es bei dessen Vater durch, dass der junge Künstler auch nach 1789 noch seine akademischen Studien fortsetzen durfte, während er dabei zugleich seinen Vater nicht nur wesentlich unterstützte, sondern ihm auch einen Theil seiner Arbeit abnahm. Jenes Relief, der »ruhende Amor«, trägt noch ganz den weichlichen Charakter der Rokokozeit, die verschwommene Unbestimmtheit ihrer Formensprache und die gedankenlose Anmuth, welche den Grundzug ihres Wesens bildet. Wie wir es bei den ersten Arbeiten von Carstens bemerkt haben, macht auch dieses Relief den Eindruck einer vergrösserten Gemmenkomposition. Die folgenden, figurenreichen Reliefs (die Vertreibung Heliodors, Priamos vor

*) Für die Kenntniss von Thorwaldsens Leben sind die Publikationen seines Freundes M. Thiele grundlegend. Das erste Werk desselben (Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen, zwei Theile, Leipzig 1832) ist nur wegen der 158 Kupfertafeln wichtig, welche die bedeutendsten Arbeiten des Meisters wiedergeben. Der Text ist durch Thieles zweite Publikation (Thorwaldsens Leben, deutsch von Henrik Helms, 3 Bände, Leipzig 1852–1858) überholt. Auf neuere Mittheilungen und Angaben von Zeitgenossen ist begründet: E. Plon, Thorwaldsen, sein Leben und seine Werke, übersetzt von Max Münster, Wien 1875. (Mit schätzbaren Zusätzen und Anmerkungen des Uebersetzers.)



Achill, Herkules und Omphale) schliessen sich in ihrer malerischen Auffassung, in der schlaffen Behandlung der Formen und in der schwülstigen Anordnung der Gewandmassen noch enger an die Rokokokunst und an die Richtung Abildgaards an, nach dessen Zeichnungen Thorwaldsen gelegentlich arbeitete. Das Relief »Petrus heilt den Lahmen«, mit welchem er die grosse goldene Medaille und damit die Anwartschaft auf das dreijährige Reisestipendium nach Italien erwarb, zeigt in der Behandlung der Gewänder bereits eine reinere Auffassung, ist dafür aber im Ausdruck und der Geberdensprache der Figuren noch ganz von dem theatralischen Pathos des achtzehnten Jahrhunderts durchdrungen. Jenen letzten Preis erhielt Thorwaldsen im Jahre 1793, seine Abreise nach Italien konnte aber erst am 30. August 1796 stattfinden und musste überdies wegen der kriegerischen Zeitverhältnisse durch besondere Vergünstigung an Bord der Fregatte Thetis erfolgen, welche verschiedene Aufträge zu erledigen hatte, bevor Thorwaldsen nach Italien dirigirt werden konnte. Er benahm sich nämlich während der langen Fahrt so unbeholfen und lässig, dass sein Protektor, der Kapitän Fisker, gerechte Bedenken in Betreff seines ferneren Fortkommens auf eigene Hand hegte. Trotz seines Wohlwollens für seinen Schutzbefohlenen konnte er ihm, als er nach einem unfreiwilligen Aufenthalt auf Malta über Palermo und Neapel im Anfang März 1797 glücklich in Rom angekommen war, nur das Zeugniß ausstellen: »Er ist ein honetter Kerl, aber ein fauler Hund.« Die letztere Bemerkung bezieht sich weniger auf seine Unlust zu künstlerischen Arbeiten, als auf seine Schlafsucht, seine Faulheit im Briefschreiben und seine Abneigung, fremde Sprachen zu erlernen. Damit stimmt überein, was der dänische Alterthumsforscher Zoëga Oktober 1797 über die geringe Bildung Thorwaldsens urtheilte, wobei er jedoch seinem »Geschmack und Gefühl« Anerkennung widerfahren liess.

Auch in seinem späteren Leben — und darin unterscheidet er sich von Carstens — hat Thorwaldsen die Lücken seiner Bildung nicht ausgefüllt. Er machte sich immer nur ungern an die Lektüre und das Schreiben. Seine künstlerische Thätigkeit ging eben, wie wir bereits betont haben, in der Aneignung von Formen und in der Verarbeitung derselben nach seinem eigenen Gefühl auf, ohne dass er nach dem Sinn und der tieferen Bedeutung der Gegenstände fragte. In Rom schlug er in dem früheren Studio des englischen Bildhauers Flaxman, welcher gleichfalls zu den Künstlern gehört, die in engem Anschluss an die Antike nach höheren Zielen strebten, seine Werkstatt auf. Indessen verstrichen die ersten Jahre seines Aufenthalts in Rom, wie erklärlich ist, mit dem Studium der antiken Bildhauerwerke, für welches die von Carstens empfangenen



Eindrücke gewissermassen das belebende Fluidum hergaben. Er führte nur einige Portraitbüsten aus, zu welchen er die Aufträge aus der Heimath mitgebracht hatte. Da er mit dem Stipendium der Kopenhagener Akademie nicht auskommen konnte, sah er sich genöthigt, nach dem ersten besten Erwerb zu greifen, und dieser bot sich dadurch, dass ihn der englische Maler Wallis, der Schwiegervater Schicks, mit der Staffirung seiner Landschaften betraute. Die eigenen Kompositionen, welche er nebenher schuf, hat er zum grössten Theile, veranlasst durch die strenge Kritik Zoëgas, vernichtet. So auch das erste Modell zu einem Jason, welches wahrscheinlich durch Carstens' Argonautenzug hervorgerufen war. Der Stoff beschäftigte ihn jedoch dergestalt, dass er sich zur Anfertigung eines zweiten Modells entschloss, welches zu Anfang des Jahres 1803 vollendet wurde und eine entscheidende Wendung im Leben des Künstlers zur Folge hatte. Da das Stipendium seiner Heimath zu Ende gegangen war und es ihm an Aufträgen fehlte, fasste er den Entschluss zur Heimkehr, wollte aber noch vorher, gleichsam um die Summe seiner in Rom erworbenen Kenntnisse zusammenzufassen, eine grössere Arbeit in seinem Atelier ausstellen. Dieser zweite Jason, welcher in dem Augenblicke dargestellt ist, wo er, mit dem goldenen Vliesse über dem linken Arme, sich anschickt, zum Schiffe zurückzukehren, fand allgemeine Anerkennung, selbst diejenige des strengen Zoëga. Canova rief sogar begeistert aus: »Dieses Werk des dänischen Jünglings ist in einem neuen und grossartigen Stile gearbeitet!« Vielleicht empfand Canova, als er diesen Ausspruch that, dass er selbst nicht wenig dazu beigetragen, diesen neuen Stil, wenn es wirklich einer war, zur Entwicklung zu bringen. Wie Canova selbst durch das Studium der Antike allmählig aus dem Rokokowesen herauswuchs, ohne jedoch die kokette Grazie und das malerische Stilprinzip desselben aufzugeben, so hat sich auch Thorwaldsen durch den Einfluss der Antike, von Carstens und Canova aus der Rokokokunst emporgearbeitet. Besonders ist seine technische Behandlung des Marmors ganz von der weichen Anmuth Canovas abhängig, und daraus erklärt es sich, dass Thorwaldsen in gewissen Motiven, wo er, wie z. B. in Venus-, Amor- und Graziengestalten, direkt mit Canova wetteiferte, nicht über den handfertigen Italiener hinauskam. Auch die elegante Figur des Jason und seine zierliche oder sogar etwas gezierte Körperhaltung können das Vorbild Canovas nicht verleugnen. Es hatte übrigens den Anschein, als würden die Lobsprüche der Künstler und Kunstverständigen die einzigen Vortheile sein, welche der »Jason« seinem Schöpfer einbringen sollte. Ein reicher Kunstfreund, der die Ausführung des Modells in Marmor bestellt hätte, fand sich nicht ein,



und schon stand der Wagen vor der Thür, welcher Thorwaldsen und einen Kunstgenossen von Rom der Heimath zuführen sollte, als ein plötzlich eingetretenes Passhinderniss einen Aufschub um einen Tag nothwendig machte. Dieser Zufall entschied über die Zukunft Thorwaldsens. Wenige Stunden, nachdem der Entschluss zum Aufschub der Reise gefasst worden, führte ein Lohnbedienter den englischen Banquier Sir Thomas Hope in Thorwaldsens Atelier, und auf diesen machte der Jason einen so tiefen Eindruck, dass er die Marmorausführung für sechshundert Zechinen bestellte. Jetzt beschloss Thorwaldsen, in Rom zu bleiben und seinem Glücke zu vertrauen. Er sollte sich in seiner Hoffnung nicht täuschen. Von jetzt ab flossen ihm die Aufträge und damit auch Auszeichnungen aller Art so reichlich zu, dass er in emsiger Arbeit und ehrenvoller künstlerischer und gesellschaftlicher Stellung bis zum Jahre 1819, wo er zum ersten Male wieder sein Vaterland besuchte, in Rom blieb.

Wenn man bedenkt, dass die Bestellung Sir Thomas Hopes den Grundstein zu Thorwaldsens Glück und Ruhm gelegt hat, so kann man den Künstler nicht von dem Vorwurfe der Undankbarkeit freisprechen. Er handelte gegen seinen Wohlthäter ähnlich, wie es Carstens gethan. Statt mit Freude und Begeisterung an die Arbeit zu gehen, schob er die Ausführung von Jahr zu Jahr hinaus, weil ihn andere Aufträge mehr reizten. Erst nach einem unangenehmen Briefwechsel wurde der Jason im Jahre 1828, also ein volles Vierteljahrhundert, nachdem er bestellt worden, an Sir Thomas Hope abgeschickt. Thorwaldsen suchte seine Nachlässigkeit allerdings dadurch gut zu machen, dass er dem englischen Mäcen noch zwei Marmorreliefs und die Marmorbüsten seiner Frau und seiner beiden Töchter als Geschenke übersandte. Die Biographen Thorwaldsens entschuldigen seine Lässigkeit durch zwei Gründe. Bald nach der Bestellung des Jason erwachte nämlich in Thorwaldsens Brust eine mehr auf sinnlicher als auf wirklicher Herzensneigung beruhende Leidenschaft zu einer Anna Maria Magnani, einer »brünetten Römerin mit flammendem Blick, stolzem Kopfe und kräftigen Formen«, welche er als Kammerzofe im Hause seines Landsmannes Zoëga kennen gelernt hatte. Es entspann sich bald ein intimes Verhältniss, welches die intrigante Römerin so auszubeuten wusste, dass sie daraus für den unerfahrenen, gutmüthigen und characterschwachen Künstler eine unentrinnbare Fessel schmiedete. Da sie zunächst aus ihrer niedrigen Sphäre herauskommen wollte, trug sie kein Bedenken, mit einem Herrn von Uhden eine Ehe einzugehen, ohne die Beziehungen zu Thorwaldsen abzubrechen, welcher sich seinerseits durch einen Eid verpflichtet hatte,



ihr beizustehen, sobald sie ihn rufen würde. Dieser Zeitpunkt trat noch im Jahre 1803 ein, da ein Zerwürfniß zwischen den beiden Gatten ausbrach, in Folge dessen Herr von Uhden seine Frau verliess. Thorwaldsen nahm sie zu sich und lud sich damit eine schwere Last auf, an der er bis zu seiner ersten Reise in die Heimath, vor welcher er das Verhältniß endlich gelöst zu haben scheint, zu tragen hatte. Wenn dasselbe auch im Jahre 1803 und in der nächsten Zeit störend in Thorwaldsens Leben eingriff, so genügt es doch nur zum Theil, seine Säumigkeit gegen Sir Thomas Hope zu entschuldigen. Denn unmittelbar nach dieser Liebesaffaire, in den Jahren 1804 und 1805, entstand eine Anzahl von Werken, welche am meisten dazu beigetragen haben, Thorwaldsens Namen berühmt zu machen: die Gruppe »Amor und Psyche«, die Reliefs »der Tanz der Musen auf dem Helikon« und die »Entführung der Briseïs«, die Statuen »Bacchus«, »Apollo« und »Ganymed«. Seine schöpferische Kraft war also durch das Verhältniß zu Anna Maria keineswegs beeinträchtigt worden. Es liegt eben in dem ganzen künstlerischen Charakter Thorwaldsens, dass innere Erlebnisse und Gemüthseindrücke in seinen Werken keine Spuren hinterliessen, weil sein Talent kein innerliches, sondern ein vorwiegend formales war, was man immer im Auge behalten muss, um seine Bedeutung richtig zu erkennen. Auch später, als kurz hintereinander zwei geistig ungleich höher stehende Frauen, die Engländerin Miss Mackenzie und die Deutsche Fanny Caspers, sein Herz entflamten, blieben diese seelischen Erfahrungen ohne Einfluss auf seine Kunst, welche sich seit dem Jason in ruhigem Fortschreiten zu einer immer grösseren Formenreinheit entfaltete. Das Verlöbniß mit Miss Mackenzie war eine Uebereilung, welche den Künstler das Versprechen kostete, niemals zu heirathen, und dieses Versprechen beraubte ihn wieder der Möglichkeit, eine Verbindung mit Fanny Caspers einzugehen, zu welcher ihn eine leidenschaftliche, mehr auf Uebereinstimmung der Seelen gegründete Neigung gezogen hatte. Indessen haben diese Verhältnisse nur vorübergehend Thorwaldsens Seelenruhe erschüttert. Einen wirklichen Schaden hat seine Kunst nicht dadurch erlitten.

Triftiger ist der andere Grund, welchen seine Biographen anführen, um sein Benehmen gegen Sir Thomas Hope zu entschuldigen. Je weiter er nämlich im Studium und in praktischer Thätigkeit fortschritt, desto mehr ward er inne, dass jene Jugendarbeit nicht mehr der inzwischen erreichten höheren Stufe künstlerischen Vermögens entspräche. »Als ich sie machte,« so äusserte er sich zu Thiele, »fand ich sie gut; das ist sie auch gewiss noch. Jetzt kann ich aber Besseres machen.« Diese Bemerkung bezieht sich jedenfalls weniger auf die Komposition und die



Charakteristik, als auf die Durchbildung der einzelnen Formen, in welcher Thorwaldsens Geschmack und Stilgefühl im Laufe der Jahre natürlich gewachsen waren. Während man in der Thätigkeit der meisten bahnbrechenden Künstler gewisse Perioden oder doch gewisse Stilphasen und -wandlungen unterscheiden kann, vollzieht sich das Wachsthum Thorwaldsens seit seinem Jason fast unmerklich. Grössere Umwälzungen sind bis zu seinem Tode nicht nachzuweisen: er bleibt immer derselbe leicht, sicher und anmuthig schaffende Künstler, welcher Gefälligkeit der Komposition mit Reinheit und Adel der Formengebung verbindet, ohne zu Gedankentiefe und zu energievoller Charakteristik zu gelangen.

Ein Reformator des Geschmacks ist er trotz seines Mangels an Ideen doch gewesen, in erster Linie auf dem Gebiete der Reliefdarstellung, auf welchem er ganz besonders an Carstens anknüpft. Unter den im Jahre 1805 vollendeten Arbeiten haben wir auch zwei Reliefs genannt, die beiden ersten, welche Thorwaldsen in Rom ausführte. Das eine derselben, »die Entführung der Briseïs«, ist insofern eine bedeutungsvolle Leistung, als der Künstler mit überraschendem Glück den Versuch gemacht hat, an die Stelle des bis dahin in Reliefdarstellungen üblich gewesenen malerischen Stils eine vollkommen plastische Komposition zu setzen. Ohne Zwang sind die Körper sämtlicher fünf Figuren ganz oder fast ganz von vorn dargestellt. Zwei Köpfe sind en face, drei in Profil zu sehen. Jede Figur ist so plastisch gedacht, dass sie von der Fläche losgelöst und als statuarische Rundfigur bearbeitet werden könnte. Zum ersten Male hatte hier ein moderner Bildhauer die strengen Gesetze des Reliefstils angewendet, welche die Griechen in der Blüthezeit ihrer Kunst festgestellt hatten. Dass Thorwaldsen wieder auf den richtigen Weg gelangte, ist um so höher anzuschlagen, als damals in den römischen Sammlungen die Reliefs aus guter griechischer Zeit äusserst selten waren. Das Hauptwerk des Alterthums, der aus der Schule des Phidias stammende Parthenonfries, war ihm im günstigsten Falle nur durch unvollkommene Abbildungen bekannt, und mehr kannte er von diesem klassischen Musterbeispiele des Reliefstils auch damals noch nicht, als er seinen »Alexanderzug« komponirte. Die spärlichen Muster, die er vor Augen hatte, genügten ihm dennoch, das Richtige zu treffen, zunächst freilich, wie es scheint, nur instinktiv, und erst allmählig entwickelte sich das volle Bewusstsein des ihm vorschwebenden Zieles in der plastischen Flächenbehandlung. Denn dasjenige Relief, dessen Vollendung der »Entführung der Briseïs« folgt, »der Tanz der Musen auf dem Helikon«, bezeichnet wiederum einen Schritt rückwärts zu der malerischen Auffassung, zu welcher sich auch noch Canova be-



kannte. Die Figuren Apollos, der drei eine statuarische Gruppe bildenden Grazien und der tanzenden Musen sind in verschiedenen Flächen perspektivisch hintereinander angeordnet, und in der unruhigen Behandlung der fliegenden Gewänder sind Anklänge an den Rokokostil noch deutlich zu erkennen. Diese plötzliche Abweichung von dem richtigen Wege ist nur durch den Umstand zu erklären, dass es sich hier nicht um eine gründlich durchdachte Arbeit, sondern um eine Improvisation handelt, welche Thorwaldsen in der kurzen Zeit von neun Tagen ausführte. In der langen Reihe seiner späteren Reliefs, deren grösster Theil eine bei plastischen Werken ganz ungewöhnliche, noch bis auf den heutigen Tag fortwirkende Popularität erreicht hat, kommen solche Rückfälle in das Malerische gar nicht oder doch so selten vor, dass sie unter der Menge des vortrefflich Gelungenen verschwinden. Diese Reliefs geben uns den reinsten und edelsten Begriff von Thorwaldsens künstlerischem Vermögen. Hier zeigt er sich in allen drei Stoffkreisen, aus welchen er seine Motive nahm, als einen vollendeten Meister, dem es gelingt, für den Gedanken stets eine entsprechende und anmuthende Form zu finden. Während von seinen Freiguren religiösen Charakters streng genommen nur die Kolossalstatue des segnenden Christus der Absicht, das Gefühl der Andacht und Verehrung zu wecken, entspricht, hat er in einigen kleinen Reliefs, wie »Maria mit dem Jesuskinde und Johannes«, der »Taufe Christi«, dem »die Kinder segnenden Christus« und den »drei schwebenden Engeln«, welche ursprünglich für den Taufstein der Brahe-Trolleburger Kirche in Fünen gearbeitet waren, dann aber durch Abgüsse weit verbreitet worden sind, den Ton religiöser Stimmung und naiver Andacht glücklich getroffen. Auf einer nicht so hohen Stufe der Vollendung stehen drei andere, figurenreichere Basreliefs, welche Thorwaldsen in den Jahren 1817 und 1818 entwarf, »die Frauen am Grabe Christi«, »Christus mit den Jüngern am Meere bei Tiberias« und »Christus in Emmaus«. In diesen Kompositionen macht sich wieder die aus dem Umgang mit der Antike erlernte Formensprache über den christlichen Inhalt hinaus geltend, und auf der Darstellung des Mahls zu Emmaus zeigt die Andeutung des landschaftlichen Hintergrundes sogar wieder eine malerische Auffassung, wie sie sonst nur noch auf einigen Theilen des Alexanderfrieses zu beobachten ist. Am sichersten fühlte sich Thorwaldsen natürlich in den Reliefs mythologischen Inhalts. Die Gestalten der antiken Mythologie und Geschichte waren für ihn gewissermaassen Symbole, durch welche er gelegentlich auch persönliche Stimmungen und Erlebnisse oder seinen Antheil an der Zeitgeschichte zum Ausdruck brachte. So ist der berühmte Fries oder



vielmehr die Reihe von Basreliefs, welche den Einzug Alexanders des Grossen in Babylon darstellt, eine symbolische Verherrlichung Napoleons I. Der Besuch des Eroberers in Rom war für den Sommer 1812 angesagt worden, und zu diesem Zwecke sollte der Quirinal-Palast auf Monte Cavallo zu seiner Aufnahme hergerichtet werden. »Der Architekt Stern, ein Römer deutscher Herkunft, hatte diese schnelle und prachtvolle Restauration übernommen, und bereits seit Ende des Jahres 1811 waren die ausgezeichnetsten Maler und Bildhauer Roms mit der Ausführung einer Menge von Kunstwerken beschäftigt, welche diesen Palast schmücken sollten.« Auch Thorwaldsen wurde im März 1812 hinzugezogen, und er »erklärte sich bereit, einen Fries in Gips für eines der Gemächer zu liefern, ungeachtet die Zeit schon so weit vorgerückt war, dass ihm nur wenig über zwei Monate zu dieser Arbeit gestattet werden konnte.« Er vollendete sie jedoch, trotz angestrebter Arbeit, erst im Juni, und aus dieser Hast erklären sich die Flüchtigkeiten im Einzelnen, welche denn auch ihre Tadler fanden, obgleich der Fries an Ort und Stelle seine dekorative Wirkung nicht verfehlte. Napoleon konnte gegen diese Schmeichelei natürlich nicht unempfänglich sein und bestellte eine Marmorausführung des Frieses, welche in der damals zum Ruhmestempel der Armee umgewandelten Madeleinekirche in Paris angebracht werden sollte, für 320,000 Francs. Thorwaldsen hatte dadurch Gelegenheit und Ursache, den Fries gründlicher durchzuarbeiten und namentlich die theatralische Haltung der Hauptfigur, welche man am stärksten getadelt hatte, zu ändern. Das Schicksal Napoleons vollzog sich jedoch schneller, als der Fries, trotz Thorwaldsens Eifer, vollendet wurde. Die Hälfte des festgesetzten Preises war erst bezahlt, als Napoleons zweiter Sturz alle Hoffnungen vernichtete. Thorwaldsen suchte nun bei verschiedenen Souveränen einen Käufer des Frieses für die andere Hälfte des Preises. Es ist jedoch begreiflich, dass Niemand sich dazu verstehen wollte, ein so gefährliches Omen bei sich aufzunehmen. Erst in der Person des Grafen von Sommariva fand sich ein reicher Kunstfreund, welcher den Fries für hunderttausend Francs ankaufte und in seiner Villa bei Cadenabbia am Comersee (jetzt Villa Carlotta im Besitz des Herzogs von Sachsen-Meiningen) im jetzt sogenannten Marmorsaale anbringen liess. Der Originalabguss befindet sich noch heute im Quirinal, und nach ihm sind die Zeichnungen von Fr. Overbeck angefertigt worden, die den Stichen Samuel Amslers zu Grunde liegen. Diese Stiche*) haben vornehmlich dazu beigetragen, den Ruhm eines Werkes zu erhöhen, wel-

*) Neue Ausgabe von H. Lücke, Leipzig 1870.



ches nicht zu den Meisterschöpfungen Thorwaldsens gehört und bei einer Vergleichung mit ähnlichen Werken des Alterthums vielleicht mehr verlieren würde, als viele andere der Antike gleichgestellte Erzeugnisse des dänischen Bildhauers. Die Einfachheit der Mittel, mit welchen die griechische Reliefbildnerei der besten Zeit zu operiren pflegte, hat Thorwaldsen bis zur Naivetät, ja bis zur Kindlichkeit übertrieben, und für diese starken Anforderungen, welche an die ergänzende Phantasie des Beschauers gestellt werden, entschädigt nicht einmal die bei Thorwaldsen sonst übliche korrekte Formengebung und der elegante Schwung der Linien. In Stellungen und Bewegungen sind viele Figuren auffallend steif und unbeholfen, die Formen- und Gewänderbehandlung ist trocken und arm an Mannigfaltigkeit, und die Andeutung des landschaftlichen Hintergrundes und des Beiwerks bewegt sich in der primitivsten, gesucht archaischen Form. Die Vorbilder der Trajanssäule und anderer römischer Denkmäler sind unverarbeitet aufgenommen worden, und nicht einmal für die Pferde und die fremdländischen Thiere hat Thorwaldsen, welcher sonst ein grosser Thier-, besonders Hundefreund war, Naturstudien gemacht. Für die wilden Thiere mag ihm die Gelegenheit gefehlt haben. Selbst als er die Zeichnung für den Löwen zu Luzern, das zu Ehren der beim Tuileriensturm gefallenen Schweizer errichtete Denkmal, entwarf, hatte er noch keinen Löwen gesehen, und deshalb darf man nachsichtig über die grotesken Löwen- und Tigergestalten des Alexanderzuges hinwegsehen, wengleich Thorwaldsen seiner mangelnden Naturanschauung durch Benutzung von Abbildungen hätte nachhelfen können. Aber für Pferde und Schafe, welche letztere besonders naïv ausgefallen sind, fehlte es ihm nicht an Modellen. Die Pferde bildete er einfach den Kolossen des Monte Cavallo und den stilisirten Mustern des Parthenonfrieses nach. Wenn dem ersten, im Quirinal befindlichen Exemplar des Frieses, nach welchem die Marmorausführung für den Grafen Sommariva gearbeitet worden ist, die theatrale Haltung des auf dem Triumphwagen stehenden Alexander zum Vorwurf gemacht wurde, so lässt sich derselbe ebenso sehr gegen die zweite, im Schlosse Christiansborg zu Kopenhagen befindliche Redaction dieser Gruppe erheben. Thorwaldsen war übrigens selbst der Ansicht, dass es ihm auch in der Umarbeitung nicht gelungen wäre, »das Theatrale der Stellung zu entfernen.« Dieses zweite, nach Thorwaldsens Gipsmodell später in Marmor ausgeführte Exemplar des Alexanderzuges ist bei dem Brande des Schlosses Christiansborg im Jahre 1884, welchem viele andere Kunstwerke, darunter auch Gemälde Abildgaards, zum Opfer fielen, glücklich der Vernichtung entgangen, ein Beitrag mehr zu dem Glauben der Dänen, dass Thor-



waldsen und seine Werke unter dem besonderen Schutze der Vorsehung ständen. Reber hat bereits auf den Missbrauch hingewiesen, welcher von den Verehrern des Meisters mit den geringfügigsten Zufällen getrieben worden ist, aus denen man die Thatsache dieses göttlichen Schutzes herleitete. Eine begnadete, vor vielen anderen bevorzugte Künstlernatur ist Thorwaldsen freilich gewesen. Bis in sein hohes Alter hinein blieb ihm die Frische des Geistes und die Fertigkeit der Hände erhalten. Aber er durfte mit gerechtem Stolz von sich sagen, dass er durch unablässige Thätigkeit der Schmied seines Glückes geworden. Wenn ihm auch eine ausserordentliche Leichtigkeit des Schaffens mitgegeben war und wenn er auch bei den vorwiegend formalen Eigenschaften seiner Werke nur einer verhältnissmässig kurzen Zeit zur Ausreifung einer Schöpfung bedurfte, so ist die Zahl seiner Werke trotzdem eine erstaunlich grosse. An Fruchtbarkeit ist er nur mit Rubens, mit Canova und mit David d'Angers zu vergleichen. Thiele zählt in seinem chronologischen Verzeichniss der Werke Thorwaldsens nicht weniger als 470 Nummern (Gruppen, Statuen, Büsten, Reliefs, Skizzen, Entwürfe) auf, und unter vielen dieser Nummern sind mehrere Werke begriffen, so dass man die Zahl seiner Arbeiten auf mindestens 550 veranschlagen darf.

Die dritte Gruppe seiner Reliefs, welche die Schöpfungen allegorischen und idyllischen Inhalts umfasst, ist die anziehendste. Reliefs wie die populären Gegenstücke »Nacht« und »Morgen«, die »vier Jahreszeiten«, die »Alter der Liebe«, die »Caritas«, »Anakreon und Amor«, das »Amorinennest«, »Glaube, Liebe, Hoffnung« werden Thorwaldsens Ruhm auch in Zeiten erhalten, wo sich die Kenntnisse von dem wirklichen Charakter und Umfang der antiken Kunst, welche Thorwaldsen doch nur sehr einseitig aufgefasst hat, noch mehr erweitert und vertieft haben werden, als es bereits heute der Fall ist. In seinen Reliefs ist Thorwaldsen der Antike am nächsten gekommen. Nach den Vorstellungen, die wir uns nach der Ueberlieferung und nach muthmaasslichen Kopien von der praxitelischen Kunst früher gebildet hatten, wären wir geneigt gewesen, ihn mit diesem Vertreter griechischer Plastik zu vergleichen. Nachdem wir aber in dem olympischen Hermes ein Originalwerk des griechischen Meisters kennen gelernt haben, können wir uns überzeugen, welcher Abstand immer noch zwischen der edlen Einfachheit und hoheitsvollen, gesunden Anmuth des Griechen und der modern-sentimentalen, hie und da zu unedler, niedriger Formenwahl neigenden Anschauung des Dänen besteht. Noch weiter bleibt der letztere hinter dem Griechen zurück, wenn man die Köpfe seiner Figuren auf den Aus-



druck geistigen Lebens und tieferer Beseelung hin prüft. Auch die gefeiertsten seiner Statuen, wie der »Adonis«, der »Merkur«, »Ganymed«, der stehende wie der den Adler tränkende, der »Hirtenknabe«, »Amor mit dem Schmetterling«, »Venus«, »Psyche«, »Hebe«, bedeuten geistig so gut wie nichts. Der Gesichtsausdruck der männlichen Figuren hat etwas Träges und Blödes, und auf den Zügen der weiblichen Figuren ruht entweder ein ziemlich stereotyper Ausdruck wohl temperirter Heiterkeit oder sinnigen Nachdenkens, womit sich die Fähigkeit Thorwaldsens, seelische Zustände zu offenbaren, erschöpft zu haben scheint. Wir haben schon oben erwähnt, dass Thorwaldsen, wo er in mythologischen Figuren direkt mit Canova wetteiferte, bisweilen den Kürzeren zog. So besonders in der Gruppe der »Grazien«, bei welcher Thorwaldsen, wohl in der Absicht, nach Canova noch eine völlig originale Komposition zu Stande zu bringen, von seinem sonst so stark entwickelten Feingefühl für Schönheit und Eurhythmie des Gruppenumrisses und der Figurensilhouette völlig abwich, und in der Figur der »Venus«. Wenn Jemand von der Venus Canovas gesagt hatte, sie machte im Gegensatz zu der mediceischen Venus den Eindruck einer ausgekleideten Kammerzofe, so lässt sich dasselbe Urtheil in gleichem oder noch höherem Grade auf Thorwaldsens Venus anwenden. Es ist auffallend, dass in dieser und in anderen mythologischen Frauengestalten Thorwaldsens so wenig von der göttlichen Hoheit des Weibes, geschweige denn von der Majestät der Göttin zum Ausdruck kommt. Der Künstler stand so sehr im Banne seiner klassischen Vorbilder, die sich zum grössten Theile doch aus Arbeiten der römischen Kaiserzeit zusammensetzten, dass er auf den Reflex von Gedanken und Stimmungen, ja auf Mannigfaltigkeit der Individualisirung verzichtete, auch wenn er die Fähigkeiten dazu besessen hätte. Die geistig bedeutenden Frauen, mit welchen er innigen oder doch lebhaften Verkehr gepflogen, haben in seinen Werken keine Spur hinterlassen. Wenn er daher den Alten nahe oder gar gleichgekommen ist, wie der Enthusiasmus seiner Zeitgenossen behauptet, so darf man diese Annäherung nur in Bezug auf Thorwaldsens geläuterten Geschmack und seine Durchbildung der Form gelten lassen. Wie weit dieser »nachgeborene Grieche« vom Geiste der wirklichen Griechen entfernt war, vermögen erst wir zu beurtheilen, denen der Erdboden ganz andere Schätze klassischer Kunst herausgegeben hat, als sie Thorwaldsen zu Gesichte bekam.

Dass der Künstler nach den Grundsätzen, denen er einmal zu folgen entschlossen war, als Portraitbildner nicht die höchsten Ziele dieses Kunstzweiges in ihrem vollen Umfange erreichen konnte, ist selbstver-



ständig. Auch hier blieb er seinem Hange zu allgemeiner Idealisierung treu, ohne sich, wie es doch bei seiner wesentlich nachahmenden Thätigkeit folgerichtig gewesen wäre, durch den Realismus der altrömischen Portraitplastik beeinflussen zu lassen. Thorwaldsens Natur hatte durchaus nichts revolutionäres an sich, und auf dem Gebiete der Portraitbildnerei hätte er es am wenigsten gewagt, mit der Ueberlieferung zu brechen, zumal seine Auftraggeber auch nichts anderes verlangten, sondern höchlich mit einer verbesserten und gereinigten Auflage des Canovastiles zufrieden waren. Die abstrakt-idealistischen Bestrebungen hielten damals alle Geister so sehr gefangen, dass etwaige Versuche, an den Realismus der späteren Römer oder gar an die unbarmherzige Naturwahrheit der Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts anzuknüpfen, grausam verlacht worden wären. Thorwaldsen brachte soviel Anmuth, Feinfühligkeit und Galanterie mit, dass die Besteller mit seinen Büsten ebenso zufrieden sein konnten wie mit den idealisirten Bildnissen von Schick. In der Gewandung seiner weiblichen Portraitfiguren (Fürstin Baryatinski, Prinzessin Karoline Amalie von Dänemark) suchte sich Thorwaldsen so eng als möglich an die antike Tracht anzuschliessen, wobei ihm die damalige Mode sehr zu Statten kam. Männliche Personen, namentlich wenn sie für Grabdenkmäler bestimmt waren, stellte er ohne weiteres in antikem Kostüme dar. In der Komposition und plastischen Ausschmückung von Grabdenkmälern steht Thorwaldsen übrigens ganz unter dem Einflusse Canovas, der durch seine prachtvollen, mit allegorischen Figuren reich ausgestatteten, in malerischem Sinne concipirten Monumente den Geschmack der damaligen Zeit beherrschte. Dies zeigt sich besonders in Thorwaldsens Hauptwerken dieser Gattung, dem Grabmal für Papst Pius VII. in der Peterskirche zu Rom und demjenigen für den Herzog Eugen von Leuchtenberg in der Michaelskirche zu München. Die Portraitfiguren entbehren jeder schärferen Individualisirung, und die Personifikationen der Tugenden, Wissenschaften und Begriffe, welche diese Denkmäler beleben sollen, sind trockene Allegorien, obwohl es Thorwaldsen doch bei anderen Gelegenheiten gelang, z. B. bei jenen Reliefs des Morgens und der Nacht, derartige Versinnlichungen von abstrakten Vorstellungen in lebensfähige, natürliche Wesen zu verwandeln. Zu Denkmälern, welche auf öffentlichen Plätzen aufgestellt werden sollten, fehlte Thorwaldsen das Gefühl für monumentale Würde und für Majestät des Charakterausdrucks, wenn er sich nicht, wie bei dem Monumente des Fürsten Poniatowsky für Warschau, eng an antike Vorbilder, hier an die Reiterstatue Mark Aurels, anschloss. Die sitzende Figur des Kopernikus in Warschau, die Schillerstatue in Stuttgart, die Statue Guten-



bergs in Mainz und Lord Byrons in Cambridge, sowie das Reiterstandbild des Kurfürsten Maximilian I. in München stehen unter dem Banne der Zeit, welcher Thorwaldsen unterthan war, während sich Rauch in der schärferen Luft der preussischen Hauptstadt allmählig davon befreite. Thorwaldsens Denkmäler lassen ohne Rücksicht auf den Charakter der dargestellten Persönlichkeit die sinnvolle Empfindsamkeit, die sentimentale Resignation und die träumerische Selbstvergessenheit, das kontemplative Element und die gedankenlose Schönheit in den Vordergrund treten, und daraus erklärt es sich auch, dass seine Zeitgenossen ihm mit begeisterungsvollem Verständniss entgegenkamen.

Thorwaldsens Leben floss, wenn wir von den oben erwähnten Stürmen absehen, welche sein Herz bewegten, ohne tiefeinschneidende oder dramatische Ereignisse dahin. Nur vier grosse Reisen brachten eine Abwechslung in sein arbeitsames Dasein. Die erste, welche ihn nach der Heimath führte, trat er am 14. Juli 1819 an. Er ging über Florenz, Mailand und den Simplon nach Luzern, wohin ihn die Angelegenheit des Löwendenkmals rief, dann über Stuttgart, Köln, Hamburg, Schleswig (hier fand die schon geschilderte Begegnung mit Carstens' Vetter Jürgensen statt) nach Kopenhagen, wo er am 3. Oktober eintraf und mit Auszeichnung empfangen wurde. Es wurde ihm eine Wohnung im Schlosse von Charlottenborg, dem Sitze der Kunstakademie, eingerichtet, die Akademie gab ihm unter Theilnahme der ganzen Stadt ein grosses Fest, und der König, der ihn zur Tafel geladen hatte, verlieh ihm den Titel eines Staatsraths. In Kopenhagen war Thorwaldsen nicht unthätig. Man zog ihn bei allen Kunstangelegenheiten zu Rathe, und namentlich war es die plastische Ausschmückung der neu aufgebauten Frauenkirche, welche ihn lebhaft beschäftigte. Er fertigte schon damals die Entwürfe an, die später nach seinen Skizzen in Rom von Schülern ausgeführt wurden. Er selbst beschränkte sich auf die bereits erwähnte Kolossalstatue des segnenden Christus in der Apsis, der von den Figuren der zwölf Apostel umgeben ist. Das Giebelfeld der Kirche schmückt eine aus vierzehn Statuen bestehende, in Terrakotta ausgeführte Gruppe »die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste«, bei deren Komposition Thorwaldsen die Kenntnisse verwerthete, welche er bei der mit grosser Gewissenhaftigkeit durchgeführten Restauration der aeginetischen Giebelfiguren für den Kronprinzen von Bayern erworben hatte. Ueber dem Portal der Frauenkirche ist Christi Einzug in Jerusalem dargestellt, hinter dem Altar ist ein zweiter Fries »Christi Wanderung nach Golgatha« angebracht, und an den Seiten befinden sich noch zwei Reliefs: »Christi Taufe« und die »Einsetzung des Abend-



mahls«. Am 11. August 1820 verliess Thorwaldsen Kopenhagen und begab sich über Berlin und Dresden, wo er ebenfalls mit Ehren empfangen wurde, nach Warschau. Dorthin riefen ihn die Verhandlungen mit einem Comité, welches die Errichtung eines Denkmals für den Fürsten Poniatowsky beschlossen hatte. Dasselbe wurde im Jahre 1830 enthüllt, aber bald darauf, in Folge der Revolution, von der russischen Regierung bei Seite geschafft. Dort fand er auch Gelegenheit, eine Büste des Kaisers Alexander, welcher sich gerade in Warschau aufhielt, zu modelliren, und zugleich wurde ihm die Ausführung des Kopernikusdenkmals übertragen. Von Warschau ging Thorwaldsen über Krakau nach Wien, und von hier kehrte er nach Rom zurück, wo er am 16. Dezember 1820 anlangte.

Die zweite Reise führte Thorwaldsen im Januar 1830 nach München, wo er der Enthüllung des Grabdenkmals des Herzogs von Leuchtenberg, des Schwagers des Königs, in der Michaelskirche beiwohnte. Als bald nach seiner Rückkehr nach Rom in Frankreich die Revolution ausbrach und auch Italien von der revolutionären Bewegung ergriffen wurde, fasste Thorwaldsen, dessen friedlicher Sinn durch die politischen Wirren beunruhigt wurde, zum ersten Male den Entschluss, Rom zu verlassen und den Rest seines Lebens in seiner Heimath zuzubringen, wohin ihn schon oft ehrenvolle Einladungen gerufen hatten. Aber erst die Cholera, welche in den Jahren 1837 und 1838 wüthete, brachte diesen Entschluss zur Reife. Er benachrichtigte seine Freunde in Kopenhagen davon, und in Folge dessen gab der König den Befehl, eine dänische Fregatte nach Livorno abzusenden, welche Thorwaldsen, seine Werke und Kunstsammlungen, die er testamentarisch unter der Bedingung, sie in einem besonderen Museum zu vereinigen, seiner Vaterstadt vermacht hatte, der Heimath zuführen sollte. Am 13. August 1838 ging Thorwaldsen an Bord der Fregatte »Rota« und am 17. September traf er in Kopenhagen ein, wo man ihm einen Empfang bereitete wie einem heimkehrenden Triumphator, der das Vaterland aus schwerer Gefahr gerettet. Der Drang der Dänen, sich ein Opfer für ihre nationale Begeisterung auszusuchen, fand endlich eine volle und durch keine Kritik getrübe Befriedigung. Von jetzt ab war Thorwaldsens Leben in Kopenhagen eine ununterbrochene Kette von Ovationen, Ehrenbezeugungen und Einladungen, welche ihn zerstreuten und von seiner Thätigkeit abzogen, die er jetzt vornehmlich der weiteren Ausschmückung der Frauenkirche widmete, welche über das ursprüngliche Programm noch ausgedehnt worden war. So sollten u. a. in der Vorhalle die Marmorstatuen von Luther und Melanchthon aufgestellt werden, und die Büste des ersteren war das letzte Werk, welches Thorwaldsen



unter den Händen hatte, als ihn der Tod abrief. Ganz ohne Unterbrechung war sein Aufenthalt in Kopenhagen jedoch nicht. Um sich dem Ansturm lästiger Bewunderer zu entziehen, hielt er sich zeitweilig auf einem Landgute des Barons von Stampe in Nysøe auf, wo man ihm ein eigenes Atelier erbaut hatte und wo er u. a. seine eigene Portraitstatue ausführte, deren linker Arm sich auf die archaische, für die Humboldtsche Begräbnisstätte in Schloss Tegel bei Berlin gearbeitete Statue der Hoffnung stützt. In Gemeinschaft des Barons Stampe und seiner Familie unternahm Thorwaldsen auch im Mai 1841 noch eine Reise nach Rom, wo er einige Arbeiten unvollendet zurückgelassen hatte. Er richtete seine Reiseroute so ein, dass er über Berlin, Dresden und Leipzig, wo er wieder den Anlass zu glänzenden Festen und Ovationen gab, diejenigen Städte besuchte, welche öffentliche Denkmäler von seiner Hand besaßen: Frankfurt am Main (Goethe), Mainz (Gutenberg), Stuttgart (Schiller), München (Kurfürst Maximilian I.) und Luzern (Löwe). Auch diese Besuche wurden zu einer ununterbrochenen Kette von Triumphen, welche den Greis am Ende doch sehr angriffen. Erst am 12. September traf er in Rom ein, wo die Ovationen aber von neuem begannen, so dass er zwei Monate lang nicht zur Arbeit kommen konnte. Erst im Oktober 1842 kehrte er nach Kopenhagen zurück, wo inzwischen das nach den Plänen des Architekten Bindsböll erbaute Museum zur Aufnahme seiner Werke vollendet worden war, in dessen Mitte er begraben werden sollte. Wenn seine Kraft jetzt auch in der technischen Durchführung der Modelle merklich nachliess, so war seine Phantasie doch bis zu seinem Tode in Erzeugung von Skizzen und Entwürfen unablässig thätig. Das Glück, welches ihn sein Leben lang behütet hatte, blieb ihm auch bis zu seinem Tode treu. Ein Jahr vor demselben hatte der Dichter Andersen Thorwaldsen erzählt, dass der Admiral Wolff im Theater plötzlich krank geworden und auf der Heimfahrt im Wagen gestorben wäre. Statt jedoch über dieses Zusammentreffen erschreckt zu sein, rief Thorwaldsen aus: »Wohlan, ist das nicht ein schöner und beneidenswerther Tod?« Dasselbe Loos sollte ihm zu Theil werden. Am Sonntag dem 24. März 1844 holte ihn die Baronin Stampe, seine treueste Freundin, zum Mittagsessen ab. Während desselben kam das Gespräch auf sein Museum, und er äusserte: »Nun kann ich gern sterben — Bindsböll ist mit meinem Grabe fertig.« Als er bald darauf ins Theater ging, begegnete ihm dieser Architekt und grüsste ihn. Kaum hatte sich Thorwaldsen im Parterre neben dem Dichter Oehlenschläger niedergelassen, als ihn ein Herzschlag traf. Man brachte ihn schnell hinaus, und ein Arzt öffnete ihm eine Ader, jedoch ver-



gebens. Am 30. März wurde er mit königlichem Glanz in einer Kapelle der Frauenkirche vorläufig beigesetzt und am 6. September 1848 im Hofe des Thorwaldsen-Museums bestattet.

Während einer mehr als vierzigjährigen Thätigkeit in Rom konnte es nicht fehlen, dass sich um Thorwaldsen eine grosse Zahl von Künstlern aller Nationen scharte, welche sich theils als Schüler, theils als Gehülfen an ihn schlossen oder auch nur durch seine Werke von ihm beeinflusst wurden. Es ist selbstverständlich, dass bei einer so ausgedehnten Thätigkeit — Thorwaldsen liess sich nur selten einen Auftrag entgehen — die Werke des von der ganzen Welt bewunderten Meisters fruchtbringende Anregungen überallhin verbreiteten. Gleichwohl ist von einer Schule Thorwaldsens bei weitem nicht in dem Sinne zu reden wie von einer Schule Rauchs. Thiele zählt über vierzig Künstler auf, welche bis in die zwanziger Jahre hinein Thorwaldsens Schüler oder Mitarbeiter gewesen waren. Indessen hat sich nur eine kleine Zahl derselben einen Namen gemacht, und von diesen haben sich noch einige von Thorwaldsen entfernt, die Italiener, um theils Elemente von Canova aufzunehmen, theils sich später einer realistischen Naturanschauung anzuschliessen, die Deutschen, um in die Bahnen Rauchs einzulenken, welcher selbst das Beste von Thorwaldsens Kunst mit der seinigen verschmolzen hatte. Von den italienischen Schülern des dänischen Meisters sind Luigi *Bienaimé* und Pietro *Tenerani* zu nennen, welcher letztere den Stil Thorwaldsens in Italien am längsten lebendig erhalten und durch seine Lehrthätigkeit auf die Entwicklung der italienischen Plastik einen solchen Einfluss geübt hat, dass wir ihn in der Italien gewidmeten Abtheilung dieser Geschichte noch näher charakterisiren werden. Der Niederländer Matthias *Kessels* (1784—1836) hat sich vorzugsweise durch zwei bei Thorwaldsen ausgeführte Basreliefs »Tag« und »Nacht«, eine Statue des von Pfeilen durchbohrten hl. Sebastian, einen Diskuswerfer, einen pfeilschärfenden Amor, einen Christuskopf und eine Szene aus der Sündfluth bekannt gemacht. Letztere Gruppe, welche einen Mann darstellt, der mit verzweiflungsvoller Anstrengung sein ertrinkendes Weib auf einen Felsen emporzuziehen sucht, während ein Kind die Mutter umschlungen hält, deutet in ihrer malerischen Auffassung und ihrer naturalistischen Behandlung bereits auf eine neue, von der idealistischen Richtung Thorwaldsens sich abwendende Epoche der Bildhauerkunst. Aus der Zahl der deutschen Schüler Thorwaldsens sind Ludwig von *Hofer* (geb. 1801), Eduard Schmidt von der *Launitz* (1797—1869) und Emil *Wolff* (1802 bis 1879) zu nennen, von denen freilich keiner durch eine über das Mittelmaass reichende Begabung ausgezeichnet ist. Ludwig von Hofer



ging 1823 nach Rom, wo er fünf Jahre lang in Thorwaldsens Atelier thätig war und u. a. dessen Engel mit dem Taufbecken für die Frauenkirche in Kopenhagen ausführte. Im Jahre 1838 in die Heimath zurückgekehrt, erhielt er den Auftrag, für den Schlossgarten zu Stuttgart zwei Kolossalgruppen von Rossebändigern anzufertigen, welche im Jahre 1848 aufgestellt wurden. Inspirirt durch die Dioskuren auf dem Monte Cavallo in Rom hat Hofer zwei Werke geschaffen, welche durch die Lebendigkeit der Darstellung und die Feinheit der Durchführung die ähnlichen Bronzegruppen des russischen Bildhauers Baron von Klodt auf der Lustgartenterrasse des Berliner Schlosses weit übertreffen. Der Schlossgarten in Stuttgart verdankt Hofer noch einen weiteren Schmuck durch eine den Raub des Hylas darstellende Gruppe und durch eine Anzahl von Marmorkopien berühmter Statuen des Alterthums und der Neuzeit. Für Stuttgart schuf er ferner das bronzene Reiterstandbild des Herzogs Eberhard im Bart (im Hofe des alten Schlosses), eine Statue der Concordia auf der Jubiläumssäule und für Ludwigsburg das Reiterdenkmal des Königs Wilhelm von Württemberg. Später siedelte er wieder nach Rom über und war hier trotz seines Alters so thätig, dass er noch im Jahre 1880 eine grosse, den Raub der Proserpina schildernde Gruppe in Marmor vollenden konnte. Für den Mangel an Originalität und schöpferischer Phantasie muss in seinen Werken die Gediegenheit und Sorgsamkeit der Ausführung entschädigen. Eduard Schmidt von der Launitz hatte sich schon längere Zeit dem Studium der Rechtswissenschaft gewidmet, bevor er auf Veranlassung Fiorillos zur Kunst überging. In Rom war er unter Thorwaldsens Leitung an der Ergänzung der aeginetischen Giebelgruppen betheilig, wozu Thorwaldsen nur die Gipsmodelle lieferte, während seine Schüler nach denselben die einzelnen Körpertheile in Marmor ausführten. Auf diese Weise mit der Formenbehandlung der Antike vertraut gemacht, versuchte sich von der Launitz in eigenen Schöpfungen, einem Merkur, einer Venus und einer Muse. In Rom schuf er auch die Büste Möser's für die Walhalla bei Regensburg. Nach Deutschland zurückgekehrt, nahm er seinen Wohnsitz in Frankfurt am Main, wo er mit kurzen Unterbrechungen bis an sein Lebensende blieb. Er theilte seine Thätigkeit zwischen anatomischen und kunstgeschichtlichen Vorlesungen am Städelschen Institut und zwischen der Ausführung von Grab- und anderen Denkmälern und von dekorativen Arbeiten, unter denen das Gutenberg-Denkmal in Frankfurt am Main die erste Stelle einnimmt. Auch er verliess allmählig die Thorwaldsenske Eleganz, um nach stärkerem Charakterausdruck zu streben, und gab auch seiner Formensprache schliesslich ein naturalistisches Ge-



präge. Seine »Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst« werden als ein nützliches Lehrmittel geschätzt. Emil Wolff ist in seinen mythologischen Figuren der idealistischen Auffassung seines Meisters bis an sein Ende treu geblieben. Er hat die Art Thorwaldsens am weitesten bis in unsere Zeit hinein geführt, ohne sich im geringsten durch die naturalistische Strömung der Gegenwart beeinflussen zu lassen. Darin begünstigte und bestärkte ihn freilich der Umstand, dass er seit 1822, wo er in Rom eintraf, die Tiberstadt nicht mehr verlassen hat. Er hatte sich in Rom so eingebürgert, dass er 1871 zum Präsidenten der Akademie von San Luca erwählt wurde, eine für einen Fremden doppelt ins Gewicht fallende Auszeichnung, welche auch Thorwaldsen zu Theil geworden war. Emil Wolff hatte seine Lehrzeit in Berlin unter Gottfried Schadow begonnen. Als er Berlin verliess, war er jedoch noch zu jung, als dass der Realismus der Schadowschen Schule entscheidend auf ihn eingewirkt hätte. Unter der Leitung Thorwaldsens gab er sich freudig dem Studium der Antike und dem Idealismus hin. Anfangs erprobte er sein Können in anmuthsvollen Genrefiguren, einem Krieger, der sich die Beinschienen anlegt, einem Jäger, einem Schäfer, einer Schäferin, einem Fischer, einer Spinnerin u. dgl. m., und erst seit dem Anfang der dreissiger Jahre begann er mythologische Motive zu behandeln. So entstanden in rascher Folge bis 1841 »Telephus von der Hirschkuh gesäugt«, die »Jagdnympe«, »Hebe von Ganymed unterrichtet«, »Achill und Thetis«, »Amor mit der Löwenhaut«, die verwundete, von einer Gefährtin unterstützte »Amazone«, »Diana«, »Psyche mit der Büchse der Pandora« und »Prometheus«. Dann erhielt Wolff aus der Heimath einen grösseren monumentalen Auftrag, indem man ihn mit der Ausführung einer der acht für die Schlossbrücke in Berlin bestimmten Marmorgruppen betraute. Diese Gruppen sollten die Erziehung eines Kriegers und seine irdische Laufbahn durch Kampf und Sieg bis zur Aufnahme in den Olymp darstellen. Auf Wolff entfiel die erste derselben, die Siegesgöttin, welche den Knaben zur Nacheiferung anspornt, indem sie ihm einen Schild mit den Namen Caesar, Alexander und Friedrich vor Augen hält. Da diese Gruppe also gewissermassen den Geschichtsunterricht versinnlichen soll, durfte Wolff nur an seine Hebe- und Ganymedgruppe anknüpfen, in welcher ebenfalls der Gegensatz eines voll entwickelten weiblichen Körpers zu dem eines Knaben behandelt war. Das Heroische lag ausserhalb seines Kunstcharakters, und so gab er auch jener Einleitung zu dem Cyklus kriegerischer Momente ein familiär-idyllisches Gepräge, welches durch die elegante und geschmeidige Marmorausführung noch mehr betont wurde. Dieser Richtung blieb er auch in seinen



folgenden Schöpfungen, der »Tochter des Nereus«, dem »Achilles am Grabe des Patroklos«, »Jephtha und seine Tochter«, »Psyche nach Amors Flucht« und der »Judith« (Berliner Nationalgalerie) treu.

Zu den deutschen Schülern Thorwaldsens im weiteren Sinne kann man auch Rudolf *Schadow* (1786—1822), den Sohn Gottfrieds, rechnen, welcher mit seiner Ankunft in Rom (1810) unter dem Einflusse Canovas und Thorwaldsens ganz andere Bahnen einschlug, als sie ihm in der realistischen Lehre seines Vaters vorgezeichnet worden waren. Ein über das Urtheil nachsinnender »Paris« entfernte sich bereits durch seine anmuthige Haltung von der väterlichen Richtung, noch mehr die Genrefiguren der »Sandalenbinderin« und der »Spinnerin«, welche seinen Ruf begründeten und von ihm mehrere Male wiederholt werden mussten. Obwohl ihm nur ein kurzes Leben beschieden war, vollendete er ausserdem noch eine ganze Reihe ähnlicher Arbeiten, ein Mädchen mit einer Taube, eine Diana, einen Bacchus, eine Tänzerin, einen Diskuswerfer, und sein letztes Werk, einen Achilles mit dem Körper der Penthesilea, brachte nach dem Modell Emil Wolff zur Ausführung, der nach dem Tode Rudolf Schadows nicht nur dessen Atelier übernahm, sondern auch dessen geistiger Erbe wurde.

Wie Schadow erfuhren auch noch andere deutsche Bildhauer die Einwirkung Thorwaldsens, ohne zu dessen Atelier in nähere Beziehung zu treten, namentlich diejenigen, welche sich längere Zeit in Rom aufhielten oder dort ihren dauernden Aufenthalt nahmen. Bei Johann Martin *Wagner* aus Würzburg (1777—1858), welcher in diesem Kreise deutsch-römischer Bildhauer als der erste genannt werden muss, war der Einfluss Thorwaldsens nicht so tiefgreifend wie bei manchen der jüngeren Künstler. Er stand dem dänischen Künstler nur um wenige Jahre im Alter nach und hatte bereits als Maler, zu welchem er sich unter Füger auf der Wiener Akademie ausgebildet hatte, Hervorragendes geleistet, als er im Jahre 1804 nach Rom kam. Für eine Komposition »Odysseus den Polyphem berauschend« hatten ihn die Weimarischen Kunstfreunde sogar mit einem ersten Preise ausgezeichnet, und während der ersten Jahre seines Aufenthalts in Rom blieb er noch der Malerei treu, freilich schon mit starker Hinneigung zu einer mehr plastischen Formengebung. In Rom malte er u. a. ein grosses Bild »die Helden vor Troja« und führte eine Komposition zu Schillers »Göttern Griechenlands« aus, welche bereits einen ganz reliefartigen Charakter besitzt. Sein vollständiger Uebergang zur Bildhauerkunst erfolgte aber erst durch zwei Reisen nach Griechenland, welche er in den Jahren 1812 und 1813 unternahm, um daselbst antike Kunstwerke für den Kronprinzen von Bayern zu erwerben. Hier gelang es ihm u. a.,



für seinen fürstlichen Auftraggeber in den Besitz der äginetischen Giebelgruppen zu gelangen, und die von Thorwaldsen geleitete Ergänzung der Figuren brachte ihn mit diesem in engen Verkehr. Er zog daraus zunächst für die Komposition seiner Reliefs, des Centauren- und Lapithenkampfes am Eingang der Reitschule in München und des grossen, aus acht Feldern bestehenden Frieses für die Walhalla bei Regensburg, Vortheil, welcher letztere die älteste Geschichte der germanischen Stämme bis zur Einführung des Christenthums schildert. Thorwaldsen hatte eben neue Gesetze für den Reliefstil aufgestellt, und seiner praktischen Beweisführung vermochte sich Niemand zu entziehen, wengleich Wagner in der Durchführung und Charakteristik der einzelnen Figuren seine eigenen Wege ging. Thorwaldsen hatte stets eine Abneigung gegen die Gestalten der nordischen und germanischen Mythe gehabt in dem richtigen Gefühl, dass dieselben der plastischen Gestaltung widerstreben, weil die Phantasie der Dichter, welche uns dieselben überliefert haben, keine plastische war. Diese weit über das menschliche Maass bis zur Ungeheuerlichkeit gesteigerten Wesen entziehen sich ebensowohl der plastischen wie der malerischen Gestaltung, und Thorwaldsen war klug genug, einzusehen, dass er bei dem Herantreten an diese Aufgabe, so oft ihn auch der Patriotismus seiner Landsleute dazu drängte, seinen Ruhm auf das Spiel setzen würde. Seine Schüler Bissen und Freund haben dieses Wagniss unternommen, weil sie einerseits das Beispiel Thorwaldsens nicht zu fürchten brauchten und andererseits des Beifalls der Dänen im Voraus sicher waren. Dieser ist ihnen auch zu Theil geworden; aber es ist ihnen ebensowenig wie allen späteren Bildhauern und Malern gelungen, überzeugende und volksverständliche Verkörperungen jener Götter und Helden aus dem nordisch-germanischen Sagenkreise zu Stande zu bringen, weil eben die dichterische Phantasie der plastischen zu wenig vorgearbeitet hat. Wagner konnte sich in seinem Walhallafriese, dessen Ausführung ihn bis 1837 in Anspruch nahm, wenigstens noch an das reale Leben halten, und er hat wirklich einen ernsten Anlauf zu energischer, lebenswahrer Darstellung genommen, die freilich hie und da, wie jede Neuerung, zur Uebertreibung des Charakteristischen neigt. Er wollte eben bieten, was die Einsichtigen schon damals bei Thorwaldsen vermissten: Mannigfaltigkeit der Charakteristik und der Individualisirung. Jedenfalls besass Wagner ein volles Verständniss für dekorative und monumentale Wirkung, welches er namentlich in seinem Modell für die kolossale Gruppe der Bavaria auf ihrem von vier Löwen gezogenen Triumphwagen über dem Siegesthor in München bekundete. Ein eigentlich schöpferisches Talent war er ebensowenig wie alle Künstler, welche im Gefolge Thorwaldsens einherschritten.



Zu Anfang der fünfziger Jahre kam zu Wagner nach Rom ein junger, aus Unlingen stammender Württemberger Namens Joseph *Kopf* (geb. 1827), der Sohn eines Ziegelbrenners, welcher sich als Holzschnitzer, Maurer und Handarbeiter mühsam nach München, dann nach Freiburg und schliesslich bis nach Rom hindurchgearbeitet hatte. Vorher hatte er einigen Unterricht auf der Zeichenschule in Biberach gehabt, war dann bei dem Bildschnitzer und Steinmetz Sickinger in München und zuletzt bei dem Bildhauer Alois Knittel in Freiburg thätig gewesen, wo er sich mit der Sandsteintechnik vertraut gemacht hatte. In Rom war er zunächst genöthigt, sich seinen Unterhalt durch Schnitzereien für Kirchen und für Möbelhändler zu verdienen, erwarb aber soviel, dass er sich auf der Akademie von San Luca weiter ausbilden konnte. Nachdem er durch das Modell einer sitzenden Christusfigur das Interesse des Cornelius erregt, erhielt er auf dessen und Overbecks Verwendung ein Stipendium aus seiner Heimath und den Auftrag, für den König von Württemberg eine Gruppe, die »Verstossung der Hagar«, auszuführen. Er schloss sich darauf an Wagner an und arbeitete unter seiner Leitung eine Statue der hl. Agnes, eine Nemesis, eine Fortuna und ein Urtheil Salomos. Die eigenthümliche Art seiner auf die Darstellung des Anmuthigen und der formalen Schönheit gerichteten Begabung trat sodann in den »vier Jahreszeiten« zu Tage, welche sich im Besitze des Königs von Württemberg befinden. In demselben Geiste sind auch die später entstandenen Figuren eines Tritonen, einer Nymphe und einer griechischen Tänzerin behandelt. Er strebte immer mehr danach, die reine Formenschönheit nackter jugendlicher Körper, gehoben durch eine anmuthige Bewegung, zum Ausdruck zu bringen und die Wirkung körperlicher Schönheit durch alle Reizmittel einer reich ausgebildeten Marmortechnik zu unterstützen. In Gruppen wie »Joseph und die Frau des Potiphar« und »die eine Satyrherme umarmende Nymphe« gipfelt jene ausschliesslich nach Formenschönheit strebende Richtung, zu welcher Thorwaldsen den Keim gelegt hat. In einer grossen Anzahl von Portraitbüsten, unter denen diejenigen des deutschen Kaisers und der Kaiserin, des württembergischen Königspaares, Schnaases, Lübkes und Andreas Achenbachs hervorzuheben sind, tritt die dem Künstler sonst eigenthümliche Weichlichkeit der Formengebung mehr zurück. Mit Kopf eng verwandt und wie dieser nach höchster Vollendung in der Marmortechnik und nach edelster Formenbildung auf Grund eines feinen Naturgefühls strebend ist Eduard *Müller* aus Koburg, welcher ebenfalls seit Anfang der fünfziger Jahre dem Kreise der deutsch-römischen Bildhauer angehört. Er wurde 1828 in Hildburghausen geboren, kam aber schon 1830 nach Koburg, welches er daher als seine Heimath betrachtet. Er



trat 1842 als Lehrling in die herzogliche Hofküche und kam erst während seiner Thätigkeit als Koch in München und Paris, wo er zuerst hervorragende Bildhauerarbeiten kennen lernte, auf den Gedanken, dass sein wahrer Beruf auf einem andern Gebiete läge. Ein Aufenthalt in Antwerpen brachte in ihm den Entschluss, sich der Bildhauerkunst zu widmen, zur Reife. Unter der Leitung von Geefs studirte er auf der Akademie und ging dann nach Brüssel, wo er die Marmorfigur eines Knaben und einer Psyche ausführte. Da ihm bald zahlreiche Portrait- und andere Aufträge zu Theil wurden, begab er sich 1854 nach Rom, wo er seinen dauernden Aufenthalt nahm. Auch er suchte seine Hauptaufgabe in der Darstellung nackter jugendlicher Gestalten, die er gern zu Gruppen vereinigte, meist so, dass er einem reifen weiblichen Körper eine noch unentwickelte Knabenfigur zur Seite stellte, wobei er auf niedrige sinnliche Reizmittel verzichtete, sondern das Motiv gleichsam durch eine unschuldige Naivetät und anmuthige Unbefangenheit idealisirte. Solche Gruppen und Figuren sind »Nymphe, den Amor küssend« (1862 und 1868), »Faun mit Maske« (1870), ein Hauptwerk, welches ihm die grosse goldene Medaille der Berliner Ausstellung einbrachte, gleich reizvoll durch die graziöse Bewegung, den schalkhaften Gesichtsausdruck, die Lebendigkeit der Charakteristik und die meisterhafte, von seiner eigenen Hand herrührende Marmorausführung, das »erwachende Mädchen« (1872), das »Geheimniss des Fauns« und die »Bacchantin, dem Amor die Flügel stützend« (1874), der »neapolitanische Fischer« (1875), »Eva mit ihren Kindern« (1877), »das Mädchen mit den Mocoli« (aus dem römischen Carneval) und die »erschreckte Nymphe«. Aus diesem mythologisch-idyllischen Kreise, der im Grunde genommen schon derjenige Thorwaldsens war, strebte er mit einer lebensgrossen Gruppe des gefesselten Prometheus mit zwei Okeaniden heraus. Diese Gruppe, welche sich in der Berliner Nationalgalerie befindet, beschäftigte ihn von 1868 bis 1879, und sie enthält auch alle Vorzüge seiner Kunst, das Beste und Edelste, was er überhaupt zu bieten vermochte. In ihr ist der Höhepunkt dessen erreicht, was die von Canova und Thorwaldsen inauguirte, durch ein sorgfältiges und unbefangenes Naturstudium vertiefte und veredelte Richtung, gehoben durch eine virtuose Technik, überhaupt zu leisten fähig ist. Das Gewaltige, Heroische, das Titanenhafte, der trotzige Ungestüm, das Dramatische, was alles in der Prometheussage enthalten ist, liegt aber ausserhalb dieser Richtung, und deshalb hat sich Müller den Stoff nach seiner künstlerischen Eigenart zurecht gelegt. Er bietet uns eine Gruppe, welche mit höchster Eleganz und edelstem Schwung der Linien aufgebaut ist; er zeigt uns einen männlichen und zwei jugendliche Körper, welche



als Muster vollkommenen Formenadels gelten können. Aber diese tadellose Eleganz entspricht nicht dem Charakter des Titanen, der mit kühner Hand den Feuerbrand vom Olympos holte und dessen Kraft nur Zeus selber bändigen konnte, indem er ihn durch Herakles mit Ketten an den Kaukasus schmieden liess. Alle Einzelheiten sind von seltener Vollendung, ganz besonders der Körper der älteren Okeanide, welche den Arm erhebt, um den Adler von der Brust des Gefesselten abzuwehren, und ihre eben erst zur Jungfrau erblühte jüngere Schwester, welche nach vergeblicher Anstrengung ohnmächtig mit gelösten Gliedern von dem Felsen herabgeglitten ist. Diese Gestalt gehört, für sich allein betrachtet, zu den anmuthvollsten und lieblichsten Schöpfungen der modernen Plastik. Das für die Werthschätzung der ganzen Gruppe entscheidende Moment liegt aber in der Hauptfigur, und dieser gebricht es an heroischer Kraft, ein Mangel, welcher sich nicht nur aus der Eigenthümlichkeit von Eduard Müllers Begabung von selbst erklärt, sondern auch für die ganze Richtung bezeichnend ist, als deren genialster und mit allen Mitteln plastischer Formgebung am reichsten ausgestatteter Vertreter der Schöpfer der Prometheusgruppe gelten darf. Es war dieser Richtung eben nicht beschieden, einem Prometheus gleich das Feuer vom Himmel herabzuholen.

Obwohl auf der Berliner Akademie und im Atelier von Rauch ausgebildet, gehört auch Karl *Steinhäuser* aus Bremen (1813—1878) dem Thorwaldsenschen Kreise an. Er war wie Thorwaldsen der Sohn eines Holzschnitzers, und der Zufall hatte es gefügt, dass sein Vater auf seiner Wanderschaft den alten Thorwaldsen in Kopenhagen kennen lernte und zwar zu jener Zeit, als der Sohn von dem ersten Triumphe, welchen er mit seinem Jason errungen, in die Heimath berichtete. Nachdem sich Steinhäuser in Bremen verheirathet hatte und ihm dort ein Sohn geboren worden war, entstand in ihm der Wunsch, an diesem Sohne eine ähnliche Freude zu erleben wie der alte Thorwaldsen*). Er suchte die bald hervortretende Begabung des Knaben durch alle Mittel zu fördern, gab ihm Zeichenunterricht und lehrte ihn seine eigene Kunst, in welcher sich Karl Steinhäuser schnell eine bedeutende Fertigkeit erwarb. Er versuchte sich im Modelliren und erweckte durch einige Portraitbüsten ein solches Vertrauen, dass ihm der Senat seiner Vaterstadt die Modellirung einer Büste des aus Bremen gebürtigen Astronomen Olbers übertrug. Dieselbe fand die volle Zufriedenheit Rauchs, welcher sie mit nur geringen Veränderungen an der Gewandung in Marmor ausführte. Um

*) Kunstchronik (Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst) XV. S. 220 ff.



die Ausbildung Steinhäusers zu fördern, nahm er den verheissungsvollen jungen Künstler auch 1831 in sein Atelier auf, und hier wurde Steinhäuser sofort praktisch in das plastische Handwerk eingeweiht, indem er an der Ausführung der Rauchschen Viktorien für die Walhalla bei Regensburg Theil nehmen durfte. Seine künstlerische Richtung wurde jedoch keineswegs durch Rauch bestimmt. Schon seine erste selbständige Schöpfung, die jugendliche Gestalt eines Krebsfängers, zeigte, dass sein Gebiet die Genreplastik war, und mit voller Entschiedenheit sprach sich seine Begabung für dieselbe aus, als er 1835 nach Rom ging und dort in Beziehungen zu Thorwaldsen trat, dessen Einfluss ihn in dem Festhalten an der einmal eingeschlagenen Richtung bestärkte. Wie Eduard Müller war auch ihm das Idyllische und Lyrische im Verein mit dem Elegischen das Element seiner Kunst. Er hütete sich, heroische Motive zu behandeln. Aber auch das Historische und Individuelle blieben ihm fremd, und daher kam es, dass er monumentalen Portraitaufgaben wie den Denkmälern des Astronomen Olbers und des Bürgermeisters Smidt für Bremen und des Homöopathen Hahnemann in Leipzig in keiner Weise gerecht zu werden vermochte. Auch die nach einer Idee Bettinas von Arnim 1851 ausgeführte, im Treppen Hause des Weimarer Museums befindliche Gruppe der Psyche, welche dem auf einem Thronessel sitzenden Goethe in die Saiten seiner Leier greift, ist eine frostige, in der Ausführung reizlose Allegorie. Und doch war Steinhäuser ein Meister der Form, welcher zugleich aus dem Borne reichster und tiefster Empfindung schöpfte. Das zeigt die lange Reihe jener anmuthvollen Statuen, Gruppen und Reliefs, welche seit dem Ende der dreissiger Jahre aus seinem römischen Atelier nach Deutschland kamen. Die erste derselben war ein Mädchen, welches sich eine Muschel an das Ohr hält und ein erstauntes Gesicht über das geheimnissvolle Brausen macht. Es folgten ein Relief mit einer den Amor säugenden Löwin, ein Fischerknabe, der Hirtenknabe David (Kunsthalle zu Bremen), Hero und Leander (Schloss zu Schwerin), ein würfelnder Knabe, Judith mit dem Haupte des Holofernes, der Violinspieler (Kunsthalle zu Bremen), eine Genoveva, ein Blumenmädchen, eine Caritas, eine gefesselte Psyche, eine Pandora (die letzteren beiden in der Kunsthalle zu Bremen), eine Deborah und eine Mignon. Die Reihe dieser in ihrem geistigen Inhalte und ihrer formalen Behandlung mit einander verwandten Schöpfungen wurde nur durch einige religiöse Skulpturen und einige Grabmäler unterbrochen. Dass Steinhäuser sich auch der religiösen Plastik zuwendete, war nicht die Folge inneren Schöpfungsdranges, sondern eines äusseren Umstandes. Auf Veranlassung seiner Frau trat er nämlich zum Katholizismus über



und in dem Eifer des Konvertiten glaubte er auch seinem neuen Bekenntniss mit seiner Kunst dienen zu müssen. Wie diejenige Thorwaldsens ging aber auch seine Kunst völlig im Geiste des Griechenthums auf, und er hielt daher bei christlichen Darstellungen, welche mit seiner geistigen Richtung wenig übereinstimmten, nicht lange aus. Es scheint übrigens, dass seine Konversion im Laufe der Zeit nachtheilig auf ihn einwirkte, da sie »eine gewisse Verbitterung und Unzufriedenheit mit seiner Umgebung und mit den Richtungen seiner Zeit und seiner Kunst zur Folge hatte.« Im Jahre 1864 wurde Steinhäuser an die Kunstschule nach Karlsruhe berufen, und hier nahm auch seine schöpferische Thätigkeit einen neuen Aufschwung, der sich namentlich in den beiden im dortigen Schlosspark befindlichen Gruppen »Hermann und Dorothea« und »Orestes und Pylades« und in einer »Ophelia« kund gibt. Gleich seinem Meister Thorwaldsen, an dessen Idealismus er allen realistischen Gegenströmungen zum Trotz bis zu seinem Tode festhielt, besass er auch eine ausgezeichnete Fähigkeit in der Ergänzung antiker Skulpturen, welche häufig von Museen in Anspruch genommen wurde. Es wird sogar behauptet, dass der nach ihm genannte, in Basel befindliche Apollokopf, welcher angeblich von ihm in Rom entdeckt und von den Archäologen als eine dem griechischen Originale näherstehende Vorstufe zu dem Apollo von Belvedere erklärt wurde, ganz und gar von ihm angefertigt worden ist, um die Gelehrten hinter das Licht zu führen. Nach einer andern Version soll er selbst der Düpirte gewesen sein.

Während Steinhäuser immer noch ein gewisses Maass von Individualität besass, hat sich der Thorwaldsensche Stil zu einem ziemlich leeren Spiel mit anmuthigen Formen und Stellungen in den Arbeiten der Bildhauer Emil, Karl und Robert *Cauer* verflüchtigt. Emil *Cauer* (1800 bis 1867), welcher seine Ausbildung im Atelier Rauchs in Berlin erhalten hatte, wusste seinen Portraitbüsten und historischen Figuren wie Karl V., Hutten, Sickingen, Melanchthon und Götz von Berlichingen noch ein gewisses charakteristisches Gepräge zu geben. Aber das romantische Element verdunkelte auch in diesen Schöpfungen bereits die historische Auffassung. Noch stärker trat dasselbe in den Statuen und Statuetten nach Figuren aus deutschen Märchen, aus deutschen Dichtern und Shakespeare hervor. Auch bei ihm überwog die formale Seite des Schaffens die eigentlich schöpferische Kraft, und ein gleiches gilt von seinen Söhnen Carl (1828—1885) und Robert (geb. 1831), welche, Schüler ihres Vaters, die Werkstatt desselben in Kreuznach fortführten, zugleich aber Ateliers in Rom unterhielten, wo der eigentliche Schwerpunkt ihrer Thätigkeit lag. Carl Cauer hatte seine Studien in Berlin bei Albert Wolff fort-



gesetzt und war dann nach Rom gegangen, wo er sich der klassisch-idealistischen Richtung anschloss. Eine weitere Nahrung fand sein Streben durch Reisen nach London, wo er vornehmlich die Parthenonskulpturen studirte und sich von ihnen den Stil einer erhabenen Ruhe aneignete. Seine Hauptwerke, die meist in Rom ausgeführt sind, »Theseus mit dem Schwerte seines Vaters«, »Achill mit verwundeter Ferse«, ein »olympischer Sieger«, »Hektor und Andromache«, »Achill und Minerva«, »Amor und Nymphe«, »Pudicitia«, »Kassandra«, »Psyche«, die »Hexe« (1874, Nationalgalerie in Berlin), »Brunhilde« zeichnen sich mehr durch eine vollendete Behandlung des Marmors als durch Gedankentiefe aus. So ist z. B. seine Hexe ein nacktes jugendliches Weib von schwelenden Körperformen, die nur ganz äusserlich durch Fledermausflügel und Schlangen als Dämon charakterisirt ist. Carl Cauer hat auch eine Anzahl von Portraitstatuen und Büsten geschaffen, von denen das kolossale Standbild Schillers für das Denkmal des Dichters in Mannheim am bekanntesten geworden ist. Sein Bruder Robert schwankte eine Zeit lang zwischen Plastik und Malerei. Noch bis zum Jahre 1855 war er als Maler in Düsseldorf thätig, wo er unter Schadow und Sohn studirt hatte. Erst während eines Aufenthalts in Berlin entschied er sich für die Plastik und schuf seitdem eine Reihe von Gruppen, deren Motive deutschen Märchen und Dichtern entlehnt sind: »Paul und Virginie«, »Hermann und Dorothea«, »Dornröschen«, »Hänsel und Gretel«, »Rothkäppchen«, »Undine«, »Loreley«. Robert Cauer brachte damit ein romantisches Element in die der Antike abgelernte Formenbehandlung hinein. Aber seine Empfindung geht auch nicht in die Tiefe. Auch er begnügt sich mit äusserem, durch eine glänzende Marmorotechnik gehobenem Formenreiz, wofür z. B. seine mehrfach wiederholte »Quelle« Zeugniß ablegt: ein nacktes jugendliches Weib von schönem Gliederbau, welches mit der Rechten ein Schilfbüschel berührt, unter dem das Wasser hervorquillt. Seine Märchengruppen haben übrigens durch die naive, gemüthvolle Auffassung eine gewisse Popularität erlangt und sind in verkleinerten Nachbildungen weit verbreitet.

Dass Thorwaldsen die Entwicklung der Plastik im skandinavischen Norden völlig beeinflusste, erklärt sich zum Theil durch den Nationalstolz auf den grossen Bildhauer, neben welchem kein anderer zur Geltung kommen durfte, zum Theil dadurch, dass der Boden für das Studium und die Nachahmung der Antike schon vor Thorwaldsen vorbereitet worden war. Noch früher als der Franzose Chaudet und der Engländer Flaxman, welche ebenfalls zu den Bahnbrechern des klassischen Stils gehören, hatte der aus Stockholm gebürtige Schwede Johann Tobias *Sergell*



(1736—1813) durch einen zwölfjährigen Aufenthalt in Rom erkannt, wo das Heil für die in Unnatur und Manierirtheit versunkene Skulptur seiner Zeit zu suchen wäre. Wenn er auch nicht immer durch die weiche Formenbehandlung der Rokokokunst hindurch zu einer strengeren Auffassung zu gelangen vermochte, so ergiebt sich doch das Ziel, welchem er zustrebte, aus der Wahl seiner Stoffe. In dem trunkenen, auf einem Felle niedergestreckten »Faun«, in dem »Diomedes« mit dem geraubten Palladium, der »Venus Kallipygos«, den Gruppen »Amor und Psyche« und »Mars und Venus« sind die antiken Vorbilder deutlich wiederzuerkennen. Das Streben nach Reinheit des Stils prägte sich immer entschiedener in seinen Arbeiten aus. Wo es aber mit vollster Energie hätte zum Ausdruck kommen können, wie in dem Standbild Gustav III. für Stockholm, den Grabdenkmälern für Gustav Wasa und Descartes, da gebrach es ihm an der Kraft der Charakteristik. Das war nicht persönlicher Mangel, sondern die allgemeine Schwäche einer Zeit, in welcher das Verständniss für historische Auffassung noch nicht erwacht war. Sein Schüler Johann Nikolaus *Byström* (1783—1848), welcher seit 1810 mit einer sechsjährigen Unterbrechung bis zu seinem Tode in Rom thätig war, konnte bereits aus der weiteren Ausbildung des antiken Stils durch Thorwaldsen Nutzen ziehen. Er schuf mit Vorliebe Jünglings- und Frauengestalten, welche er gern mit den Reizen ausgiebiger Formenschönheit und Grazie ausstattete. In welchem Gestaltenkreise er sich am wohlsten fühlte, zeigt eine Aufzählung seiner Hauptwerke: der »berauschte Amor«, die ins Bad steigende »Venus«, die »schlafende Juno«, »Bacchus«, »Hymen und Amor«, »Apollo, die Zither spielend«, die »badende Jungfrau«, »Venus und Amor«. Wenn er daneben auch religiöse Figuren und Gruppen und historische Statuen schuf, so tritt auch in ihnen die Empfindung und das Charakteristische der äusseren Erscheinung hinter der formalen Seite zurück. Ein dritter Schwede, Benedikt *Fogelberg* (1787—1854), welcher mit Byström eine Anzahl von kolossalen Standbildern schwedischer Könige für das Schloss in Stockholm ausgeführt hat, erfuhr in Rom, wohin er sich 1820 begeben hatte, den Einfluss Thorwaldsens. Seine Bedeutung liegt weniger in seinen ganz im Geiste Thorwaldsens gehaltenen Idealfiguren aus der antiken Mythe (Paris, Merkur, den Argus tödtend, Apollo, Venus und Amor) als in dem Versuche, auch für die Gestalten des nordischen Götterhimmels eine plastische Form zu finden. Wir haben gesehen, dass sich Thorwaldsen gegen Zumuthungen, welche skandinavische Patrioten nach dieser Richtung an ihn stellten, ablehnend verhielt, in der richtigen Erkenntniss, dass die Phantasie der nordischen Dichter der plastischen Gestaltungskraft ein zu dürf-



tiges und unbestimmtes Material bietet. Seine Schüler, welche sich ein neues Gebiet eröffnen wollten, waren kühner. Fogelberg, von welchem das Museum in Stockholm die Figuren eines Odin, Thor und Balder besitzt, ging, wie sich nicht anders erwarten liess, von den Typen des Zeus, des Apollo und des Herkules aus, welche er im Sinne einer gewissen rauhen Wildheit umbildete und mit den durch die Mythe gegebenen Attributen versah. Bei weitem umfangreicher und systematischer sind jedoch die Versuche, welche ein anderer Thorwaldsenshüler, Hermann *Freund* aus Bremen (1799—1840), mit der Gewinnung dieses Stoffgebiets für die Plastik machte. Er war ursprünglich Schmied gewesen, hatte dann die Akademie in Kopenhagen besucht und war 1820 mit einem Stipendium derselben nach Rom gegangen, wo er in das Atelier Thorwaldsens trat. Er half diesem an den Christus- und Apostelstatuen für die Frauenkirche in Kopenhagen, welche er zum Theil nach den ziemlich skizzenhaften Entwürfen Thorwaldsens ausführte*). Daneben entstanden einige selbständige Arbeiten z. B. ein Merkur, ein Mädchen mit einem Lamm, welche natürlich ganz im Stile Thorwaldsens gehalten waren. Zugleich beschäftigte er sich insgeheim, weil ihm die Abneigung Thorwaldsens bekannt war, mit dem Studium der nordischen Mythologie. Die von Oehlenschläger an Thorwaldsen gerichtete Mahnung, »seine Gedanken zuweilen auf die Götterschaar des alten Nordens, auf diese ersten herrlichen Vorstellungen seines eigenen Volkes zu lenken«, fand bei Freund einen fruchtbaren Boden. Bald nach seiner Ankunft in Rom fertigte er den Entwurf zu einem Relief »die Nornen, von Baldur und Mimer um Rath gefragt« und die Skizzen zu den Figuren von Odin, Braga, Loke und andern Göttern an, für welche er einen Preis der Kopenhagener Akademie erhielt. Als er 1827 nach Kopenhagen zurückkehrte, wurde ihm eine Professur an der Akademie übertragen. In diese letzte Periode seines kurzen Lebens fällt neben dem Denkmal des Reformators Hans Tausen für Viborg und einem Taufsteine sein Hauptwerk, der aus drei Theilen bestehende Ragnarökrfries, welcher den Götter- und Weltuntergang nach der nordischen Sage schildert und 1841 in einem Saale des Schlosses Christiansborg angebracht wurde. »In kräftig bewegten Gruppen, so beschreibt Lücke die Komposition, ziehen von der einen Seite die Gegner der Asengötter, Surturs Volk aus Muspilheim und die Jetten unter Lokes Führung zum Kampf, von der andern kommen die Asen heran, die Walküren und die Einherier aus Walhalla, Heimdal

*) S. Zeitschrift f. bildende Kunst VI. S. 319 ff. (Dänische Kunst von H. Lücke) und Kunstblatt 1841 S. 93 f.



stösst in das Gjallerhorn, und Odin und Thor sind schon im Kampf begriffen mit der Midgardsschlange und dem Fenriswolf. Den Anfang des Frieses bildet Alfader, der sich nach dem Ragnarök als die höchste Gottheit offenbart, den Schluss die Gruppe der trauernden Göttinnen, Frigga, Freia und Sif, und der drei Nornen am Urdasquell. Die Hauptgruppe der Komposition und ihr Mittelpunkt zeigt Heimdal auf der Götterbrücke Bifröst, dem Regenbogen, knieend, vor ihm seine neun Mütter wehklagend, mehrere schon von der Midgardsschlange umwunden, gegen welche Thor mit dem Hammer zum vernichtenden Schlage ausholt^{*)}. Bei der Darstellung der Walhallarecken und der Jetten hielt sich Freund an nordische Typen, welche er mit energischer Charakteristik durchdrang. In Bezug auf die Gestaltung der Götter war er jedoch wie Fogelberg von den klassischen Vorbildern abhängig, und diesen Mangel hat bereits Oehlenschläger in seiner sonst sehr anerkennenden Besprechung des Frieses hervorgehoben. Es lag nicht in dem beschränkten Können Freund's, sondern in der Natur der Sache begründet. Alle Versuche, die Gestalten der skandinavischen und germanischen Mythologie dem Denken und Empfinden des Volkes nahe zu bringen, sind bis auf den heutigen Tag gescheitert, weil die moderne Bildung einen Weg eingeschlagen hat, welcher von jenem Vorstellungskreise weit abwärts führt. Wir müssten die Schätze der antiken Kultur aus unserem Bewusstsein herausreissen, die Menschheit müsste den langen Weg von Jahrhunderten zurückschreiten, um das Verständniss für jene Schöpfungen einer ungeheuerlichen, wild ausschweifenden Phantasie zu gewinnen, da der Zusammenhang zwischen der alt-nordischen Kultur und der gegenwärtigen durch das Aufnehmen klassischer Bildungselemente vollständig zerrissen worden ist. Man darf dabei auch billig die Frage aufwerfen, ob das zu Erreichende das aufwiegen würde, was man preiszugeben genöthigt wäre. Selbst einem Künstler von so genialer Kraft wie Richard Wagner ist es nicht gelungen, diese riesenhaften, alles künstlerische Maass überschreitenden Gestalten volkstümlich zu machen, obwohl der Musik noch ganz andere, tiefer zum Herzen dringende Mittel zu Gebote stehen als den bildenden Künsten. Wie Martin Wagner auf seinem Walhallafries hat auch Freund nur da Gebilde von überzeugender Lebenswahrheit schaffen können, wo er seine Kraft der Charakteristik einsetzen konnte. Aber selbst die grösste plastische Gestaltungskraft wird scheitern, sobald es sich um die Darstellung von allegorisch-mythologischen Wesen wie der Midgardsschlange handelt. In der Beurtheilung des Freund'schen Frieses hatte Oehlenschläger übrigens

^{*)} Eine ausführliche Beschreibung im Kunstblatt 1841. S. 229 ff.



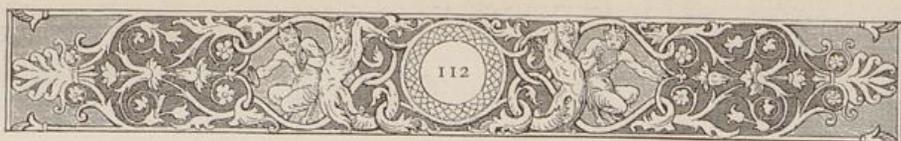
den Künstlern den Weg gewiesen, auf welchem sie den Gestalten der nordischen Sage beikommen konnten, indem er in seinem »Prometheus« schrieb: »Stehen die Menschen des Südens wirklich an Schönheit über denen des Nordens, so ist dies vielleicht in der Entwicklung des Körpers, die nicht an dem nordischen Fett leidet. Das tiefe Gefühl und der Ernst des Nordens gibt ihnen einen von griechischer Schönheit verschiedenen Ausdruck. Freilich, in der nordischen Kunst muss mehr Sentimentalität als Naivetät sein; aber auch dies ist ein Grund mehr, sie zu bearbeiten. In Thorwaldsens Christus, in seinen Aposteln sehen wir einen guten Anfang: lasst das Genie auf ähnliche Weise das Sentimentale, das Tiefsinnige in der nordischen Mythologie erfassen.« Die nordischen Bildhauer vermochten sich solche Fingerzeige nicht zu Nutze zu machen. Einen neuen Aufschwung erhielten diese Versuche nur im Süden Deutschlands, wo Schwanthaler die vaterländischen Heldengestalten mit dem Geiste der Romantik erfüllte, den sein anfangs auch von Thorwaldsen beeinflusster Schüler Friedrich Wilhelm Engelhard später auf die Figuren der Edda übertrug, ohne jedoch trotz eines seine Vorgänger überragenden Kunstvermögens zu einem günstigeren Ergebniss zu gelangen. Hermann Wilhelm Bissen aus Schleswig (1798—1868), der Lieblingsschüler Thorwaldsens, welcher nach dem Tode Freunds mit der Ausführung der unvollendet hinterlassenen Werke des Meisters betraut wurde, passte wieder die Typen der griechischen Mythologie den Gestalten des nordischen Sagenkreises an, ohne über eine äusserliche Charakterisirung durch Attribute u. s. w. hinauszugehen*). Nachdem er seine Studien auf der Kopenhagener Akademie vollendet und das Reisestipendium für Italien erhalten hatte, begab er sich 1823 nach Rom zu Thorwaldsen, in dessen Atelier er zehn Jahre lang thätig war. Für Thorwaldsens Gutenbergdenkmal in Mainz führte er nach den Entwürfen des Meisters die Statue und die Reliefs aus. Nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen begann er eine selbständige Thätigkeit, deren erste Frucht eine Walküre (1835) war, welche schon durch ihre phrygische Mütze und ihr griechisches Gewand auf die klassischen Neigungen ihres Schöpfers deutete. Auch in anderen Figuren aus der nordischen Mythe suchte er nicht nach origineller Gestaltung. Indem er sie anfertigte, kam er mehr den Neigungen seiner Auftraggeber entgegen. Seine eigene Befriedigung fand er in der sorgsamsten Durchbildung der Formen, an welche er sich in Thorwaldsens Atelier gewöhnt hatte. Die künstlerische Ausschmückung des Christiansborger Schlosses nahm den grössten Theil seiner Thätigkeit in Anspruch.

*) E. Plon, Le sculpteur danois W. Bissen (2. Aufl. Paris 1872).



Für dasselbe schuf er einen mehr als dreihundert Figuren umfassenden, den Triumphzug der Ceres und des Bacchus darstellenden Fries, eine Reihe von achtzehn weiblichen Statuen aus der nordischen und griechischen Mythe für die Königintreppe und andere dekorative Arbeiten, welche zum Theil bei dem Brand des Schlosses im Jahr 1884 zu Grunde gegangen sind. Ein gleiches Schicksal hat eine seiner besten Marmorarbeiten, Orestes von den Furien verfolgt (1851), gefunden. Von seinen übrigen Schöpfungen sind noch ein Narciss, ein Paris, ein Amor mit dem Pfeil, ein verwundeter Philoktet, eine Viktoria auf dem Thorwaldsenmuseum, die Statue eines Apollo Musagetes und einer Minerva in der Vorhalle der Universität in Kopenhagen (1843), eine kolossale Statue des Moses vor der Frauenkirche ebendasselbst (1859), die wohlgelungenen Portraitstatuen von Tycho de Brahe und Tordenskjöld und das bronzene Reiterstandbild Friedrich VII. auf dem Schlossplatz zu Kopenhagen zu nennen. Bei allen diesen Arbeiten unterstützte ihn sein an der Antike gebildeter Geschmack. Sowie er aber vor Aufgaben gestellt wurde, welche an seine Zeit anknüpften, verliess ihn der sonst erprobte Geschmack, und er erzielte bisweilen in dem Streben nach realistischer Auffassung eine humoristische Wirkung. Unter diesem Missgeschick leiden das Denkmal Oehlenschlägers in Kopenhagen, der »tappere Landsoldat« in Fridericia und der vielverspottete Flensburger Löwe, welcher bei dem Einzug der deutschen Bundestruppen in Flensburg 1864 zerstört wurde (eine Kopie am Wannsee bei Berlin). Seit 1850 war Bissen Direktor der Kunstakademie in Kopenhagen und in dieser Stellung hat er den Stil seines Meisters lebendig erhalten.

Der hervorragendste von der dänischen Gruppe Thorwaldsenscher Schüler war Hans Adolf *Jerichau* (1816—1883), welcher, auf der Akademie zu Kopenhagen ausgebildet, 1836 nach Rom kam und während der letzten Jahre von Thorwaldsens Aufenthalt in Rom noch dessen Unterricht genoss. Seine dort ausgeführten Arbeiten, ein grosser Fries, der die Hochzeit Alexanders mit Roxane darstellt und als ein ebenbürtiges Seitenstück zum Alexanderfries gepriesen wurde (im Schlosse Christiansborg), die Marmorgruppe »Herkules und Hebe« und eine Penelope schliessen sich eng dem in zarter Anmuth gipfelnden Klassizismus Thorwaldsens an. Nachdem Jerichau jedoch 1847 nach Kopenhagen zurückgekehrt war, wo er zwei Jahre darauf Professor an der Akademie wurde, begriff er, dass inzwischen ein neuer Geist in die Skulptur eingedrungen war. In Berlin war durch die umfassende Thätigkeit Rauchs eine Schule von Bildhauern emporgeblüht, welche im Gegensatze zu der passiven Ruhe Thorwaldsens nach dem vollen Ausdruck des Lebens, nach dramatischer Bewegung und



Tiefe der Empfindung strebten. Dieser Richtung schloss sich auch Jerichau in den Arbeiten an, welche er in Kopenhagen ausführte. Sein jugendlicher »Pantherjäger«, welcher einer Pantherin das Junge geraubt hat und zurückweichend den Jagdspieß gegen die ihn mit ihren Pranken umkrallende Mutter erhebt, findet in dem ganzen Werke Thorwaldsens keine Analogie. Mit grosser Frische war hier ein dramatischer Moment erfasst und dargestellt, und damit war zugleich jene Feinheit und Sorgsamkeit in der Ausführung verbunden, welche man an den Werken Thorwaldsens zu rühmen hatte. Das geistige Moment, welches bei letzterem ebenfalls zurücktrat, kam dann in der Gruppe »Adam und Eva nach dem Sündenfall« zum Ausdruck. »Eine schwere Melancholie und tiefe Trauer, die das Unheil aller kommenden Geschlechter vorauszuempfinden scheint, liegt in dem trüben Blick, der gebrochenen Haltung des Adam, ein niederdrückendes Schuldgefühl, an welchem Eva nur mit verhülltem Bewusstsein, mit dem Ausdruck einer gleichsam fragenden Bestürzung theilnimmt; ein Zug noch unerloschener Naivetät spielt um ihre Lippen, während auf dem Manne der ganze Schmerz des Bewusstseins lastet«^{*)}. In einem später ausgeführten Gegenstück zu dieser Gruppe »Adam und Eva vor dem Sündenfall« war, den Motiven entsprechend, mehr das idyllische Element betont. Eine gleiche Tiefe der Empfindung spricht sich in Jerichaus religiösen Schöpfungen aus, namentlich in einer kolossalen Christusfigur und in einer aus den Engeln der Auferstehung und des Todes gebildeten Gruppe. Endlich war Jerichau in seinem Denkmale des Physikers Oersted für Kopenhagen glücklicher als alle übrigen Künstler der Thorwaldsenschen Gruppe auf dem Gebiete der monumentalen Portraitplastik. Er gab der modernen Persönlichkeit auch ein modern-realistisches Gepräge in Tracht und Haltung und liess dem idealistischen Stile nur in den drei Sockelfiguren, welche Vorzeit, Gegenwart und Zukunft darstellen, sein Recht.

Auch unter der gegenwärtigen dänischen Bildhauerschule wirkt der Einfluss Thorwaldsens noch in einigen tüchtigen Künstlern nach. Eine andere Partei hat sich freilich bereits jenem Naturalismus angeschlossen, welcher sein Hauptziel in der möglichst treuen Wiedergabe des unmittelbaren, auf der Strasse beobachteten, durch keine stilistische Auffassung geadelten Lebens sieht. Franzosen und Italiener sind hier die Lehrmeister gewesen, namentlich die letzteren, mit welchen die jungen dänischen Künstler auf ihrer Romfahrt in Berührung kommen mussten. Heute gilt nur noch in sehr bedingtem Grade, was Falke 1873 nach seinen auf der

^{*)} H. Lücke a. a. O. S. 323.



Wiener Weltausstellung gemachten Beobachtungen über den Einfluss Thorwaldsens auf die dänische Kunst schrieb: »Dänemark hat das Glück gehabt, einen grossen Mann geboren zu haben, der seiner Zeit mächtige Impulse gegeben und die Kunst, die er übte, aus falschen Bahnen herausgerissen und zu neuer Höhe geführt hat. Das Andenken Thorwaldsens scheint wie ein Segen auf der Kunst und der Industrie seines Landes zu ruhen. Sein Einfluss hat nicht bloss die ganze Kunstthätigkeit Dänemarks emporgehoben, seine Nachwirkung scheint noch heute jede Arbeit zu adeln und ihr den ruhigen, vornehmen, maassvollen Charakter zu verleihen, der seine eigenen Arbeiten so auszeichnet.«

3. Buonaventura Genelli.

Ueber Thorwaldsen führen die Spuren, die von Carstens bis in unsere Zeit hineinreichen, zu Buonaventura *Genelli*. Das Haus der Genellis in Berlin war, wie wir schon oben gesehen haben, eine der ersten Pflanzstätten für die neuerwachte Liebe zum Alterthum und für die klassischen Studien. Der Stammvater des Hauses, ein Italiener von Geburt Namens Giuseppe Genelli, war von Kopenhagen aus, wo er als Kunststicker wirkte, durch Friedrich den Grossen nach Berlin berufen worden, weil der König die Gobelinweberei neu beleben wollte. Wir erfahren durch Schadow aus seinem Buche »Kunstwerke und Kunstansichten«, dass dieser Genelli bewunderungswürdige Blumen und Früchte auf Seide stickte, welche zu Roben für die Königin und die Prinzessinnen bestimmt war. Seine im Zeichnen geübten Söhne halfen ihm dabei. Schadow fährt dann fort: »Der älteste wurde Landschaftsmaler, der andere Architekt. Durch Trägheit und böse Zungen verdarben beide ihre trefflichen Anlagen und sind vergessen.« Wir können nicht beurtheilen, worauf sich die Bemerkungen Schadows gründen. Soviel steht aber fest, dass sich nur geringe Spuren von der Thätigkeit der Genellis erhalten haben, was sich freilich zum Theil aus den ungünstigen, der Kunst feindseligen Zeitverhältnissen erklären mag. Von der Hand des Janus Genelli, des Vaters von Buonaventura*), be-

*) Die Literatur über Genelli ist noch umfangreicher als die über Carstens, obwohl noch keine erschöpfende Monographie über den Meister vorliegt. L. v. Donop, dem wir einige schätzbare Mittheilungen verdanken, bereitet eine solche vor. An Quellen sind hauptsächlich zu nennen: H. Riegel, Deutsche Kunststudien, Hannover 1868. S. 291 ff. — M. Jordan, B. Genelli in der Zeitschr. f. bildende Kunst V. S. 1—19. — Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze, Braunschweig 1877, S. 148—170. — L. v. Donop, Briefe v. B. Genelli und Karl Rahl, Zeitschrift f. bildende Kunst XII. S. 25 ff. XIII. S. 115 ff. Briefe von Schwind an Genelli ebd. XI. S. 11 ff. — F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, zweite Reihe, Nördlingen 1879. S. 271—304. — A. F. Graf von Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1881. S. 9—40. — O. Berggruen, die Galerie Schack in München, Wien 1883. — O. Baisch, Einzelheiten aus Genellis Leben und Briefwechsel (Zeitschrift f. bildende Kunst XVIII. S. 257—262).