



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Dänermark (Thorwaldsen)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](#)



Abb. 25 Theseus von Antonio Canova — Wien, Museum (Zu Seite 48)

alles verschlingenden Ungeheuers; schön im einzelnen die Umrißlinie des zum Schreiten erhobenen linken Beines der vorangehenden Gestalt; von einwandfreier Vollendung überhaupt das Ganze — im kleinen Format unserer Abbildung. Aber im großen Maßstab macht sich z. B. in der Profilfigur der Erwachsenen und besonders in den scharf gebrochenen Gewandpartien unterhalb ihres linken Armes die Kleinlichkeit des Epigonen störend bemerkbar, der unerreichbaren Vorbildern nachstrebt. — Bedeutend war Antonio Canovas Einfluß auf die Zeitgenossen, wenige Bildhauer seiner Epoche blieben davon unberührt. Ganz besonders beherrschte seine Richtung die Bildnerei seines Heimatlandes Italien^{35).}

Dänemark

Canova hatte nur mit einem Fuß das Neuland des Klassizismus betreten, mit dem anderen war er im Rokoko stecken geblieben. Den weiteren Schritt zu tun, sich ganz und gar, fest und sicher auf den Boden der neuen Kunst emporzuschwingen, blieb einem Manne germanischer Abkunft vorbehalten. Canova selbst beugte sich im Jahre 1803 mit den anerkennenden Worten „un stilo nuovo e grandioso“ vor dem „Jason“, dem ersten bedeutenden Werk Bertel Thorwaldsens, in dem er,



Abb. 26 Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christiana von Antonio Canova — Wien, Augustinerkirche
(Zu Seite 49)

wie damals alle Welt, einen Griechen der klassischen Epoche wiedergeboren wähnte. Mit Thorwaldsen³⁶) tritt zum erstenmal das kleine Dänemark auf der Bühne der Kunstgeschichte weithin sichtbar hervor. Was Wunder daher, daß das Volk der Dänen sich seinen Thorwaldsen neben dem Märchenerzähler Andersen zum Nationalhelden erkoren, im „Thorwaldsen-Museum“ zu Kopenhagen viele seiner Originale sowie Abgüsse von seinen sämtlichen Werken vereinigt und seine Lebensgeschichte mit Mythen reich ausgeschmückt, ja sogar seine Abkunft von den nordischen Göttern hergeleitet hat! — In Wirklichkeit ist er im Jahre 1770 in der Grüngasse zu Kopenhagen als Sohn eines isländischen Vaters und einer jütländischen Magd auf die Welt gekommen. Sein Schicksal hat aber einen so merkwürdigen Wendepunkt aufzuweisen, daß die Mythenbildung, die später sein ganzes Leben umranken sollte, durchaus begreiflich erscheint. Seit seinem 17. Lebensjahr lebte Thorwaldsen als Sti-



Abb. 27 Paolina Bonaparte als Venus von Antonio Canova — Rom, Villa Borghese
(Zu Seite 49)

pendiat in Rom still vor sich hin und wollte 1803 die Ewige Stadt verlassen, ohne bisher Anerkennung gefunden zu haben, als im letzten Augenblick, am Tage selbst, an dem die Abreise erfolgen sollte, ein englischer Kunstfreund in seiner Werkstatt vorspricht und ihm den Auftrag erteilt, einen in Gips modellierten Jason in Marmor auszuführen. Damit war sein Bleiben in Rom, damit war sein Schicksal überhaupt entschieden. Diese wunderbare Schicksalswendung sowie sein späteres ungetrübtes Lebens- und Künstlerglück — 40 Jahre freudigsten Schaffens waren dem Liebling der Götter in Rom beschieden — boten seinen bewundernden und beglückten Landsleuten den erwünschten Anlaß, sein Leben als ein von der Vorsehung besonders behütetes und geleitetes zu betrachten. Thorwaldsen, der von Geburt sozusagen ein Nachbar des Carstens war, hat dessen Lebenswerk fortgesetzt. Er hat in feste Gestalten gegossen, was jener nur skizziert, — er hat bei vollkommenem Gleichgewicht der Seele, in olympischer Ruhe und Sicherheit, vom Beifall der ganzen Welt getragen, ausgeführt, was jener mit sich und mit der Welt kämpfend und ringend ersehnt, erhofft und erträumt hatte. Schon ihr Anfang war charakteristisch verschieden: Carstens mußte sich von aufgedrungenen Handwerksbanden gewaltsam befreien, um zur Kunst zu gelangen, Thorwaldsen wurde als Sohn eines Bildschnitzers gleich in seinen zukünftigen Beruf hineingeboren. Und so ist es beiden das ganze Leben hindurch gegangen. Es liegt etwas Naturnotwendiges, Unpersönliches, fast möchte man sagen: Selbstverständliches in Thorwaldsens Schaffen. Niemand von den Klassizisten allen, gleichviel ob sie Baumeister, Bildhauer, Maler, Zeichner waren, ist der Antike so nahe gekommen, ist so völlig in ihr aufgegangen wie gerade er. Was jene Hochgebildeten alle ersehnt und erstrebt hatten, das hat er, der Ungebildete, der selten ein Buch in die Hand nahm, seine Muttersprache in Rom beinahe vergaß, ohne je Italienisch ordentlich sprechen zu lernen, der in Gesellschaft ein ausgesprochener Langweiler war — das hat Thorwaldsen vermocht. Unter Künstlern lebend, denen es nur darauf ankam, ihre Ideen und Philosopheme bildnerisch auszudrücken, hat er allein eine gesunde künstlerische Sinnlichkeit besessen, ist er allein von der Natur ausgegangen. Bezeichnend ist die Entstehungsgeschichte eines seiner Hauptwerke. Ein junger Bursch machte sich's in der Modellpause in Thorwaldsens Werkstatt bequem, indem er das eine Bein hochzog und umfaßte, und — der „Hirtenknabe“ war konzipiert (Abb. 28). Aber die Formen, in die Thorwaldsen seine glücklichen, von der Natur empfangenen Eindrücke umsetzte, waren durch das Medium der griechischen Kunst angeschaut. Ihr sah er den reinen Umriß, die strenge Linie, die schöne Form, die keusche Auffassung, die vollendete Übereinstimmung des Ganzen und aller einzelnen Teile — ihr sah er die Harmonie des Leibes und der



Abb. 28 Der Hirtenknabe von Bertel Thorvaldsen

Seele ab. Die wunderbare Ausgeglichenheit der Antike kehrt in Bertel Thorwaldsens Schaffen in der Tat wieder. Während aber hinter der griechischen Harmonie eine verhaltene Leidenschaft glüht, während diese Harmonie einen höheren Ausgleich verschiedener, einander widerstrebender Kräfte bedeutet, gewissermaßen der Ruhe nach dem Sturme vergleichbar, während die griechische Schönheit aus urwüchsiger Kraft geboren wurde, ist

Thorwaldsens Kunst wohl harmonisch, aber nicht stark, geschweige denn leidenschaftlich. Im letzten Grunde gab er doch

nur ein äußerliches Abbild der Antike und vermochte nicht in ihre Tiefen hineinzuleuchten, gewahrte er nur die damals gerühmte typische Allgemeingültigkeit der Antike, vermochte aber nicht ihre in Wahrheit vorhandenen, zeitlich und persönlich abgestuften Verschiedenheiten zu bemerken und nachzuempfinden. Ihren feinsten Duft in sich aufzunehmen, war ihm versagt. Dieses Mangels war sich aber weder er selbst noch sonst jemand damals bewußt. Thorwaldsen schuf, ohne zu reflektieren. Der Mitwelt aber galt er schlechthin als der Grieche. Und in der Tat, wenn man seine Werke an denen seiner Zeitgenossen mißt, so kann man sie nicht hoch genug stellen. In entsprechendem Abstand von der Antike werden sie auch jederzeit ein bestimmtes Maß von Gültigkeit behaupten können. Neben anmutigen Jünglings- und Jungfrauenfiguren und -gruppen, wie dem Hirtenknaben (Abb. 28) und den drei Grazien (Abb. 29), die sich von denen des Canova durch das Fehlen des Rokokoeinschlags unterscheiden, ist besonders der Alexanderzug hervorzuheben. Dieser Fries (Abb. 30) wurde als Huldigung für Kaiser Napoleon erdacht und im Jahre 1812 als Schmuck für einen Saal im Quirinalpalaste entworfen, später aber mit Veränderungen in der Villa Carlotta am Comosee in Marmor ausgeführt und noch einmal für das Schloß Christiansborg in Kopenhagen wiederholt. Dabei hat Thorwaldsen auf alle Fortschritte, die der Reliefstil im Laufe der Jahrhunderte gemacht hatte: perspektivische Verkürzung, Masse des Beiwerkes, Mischung verschiedener Ansichten der Figuren freiwillig



Abb. 29 Die drei Grazien von Bertel Thorwaldsen

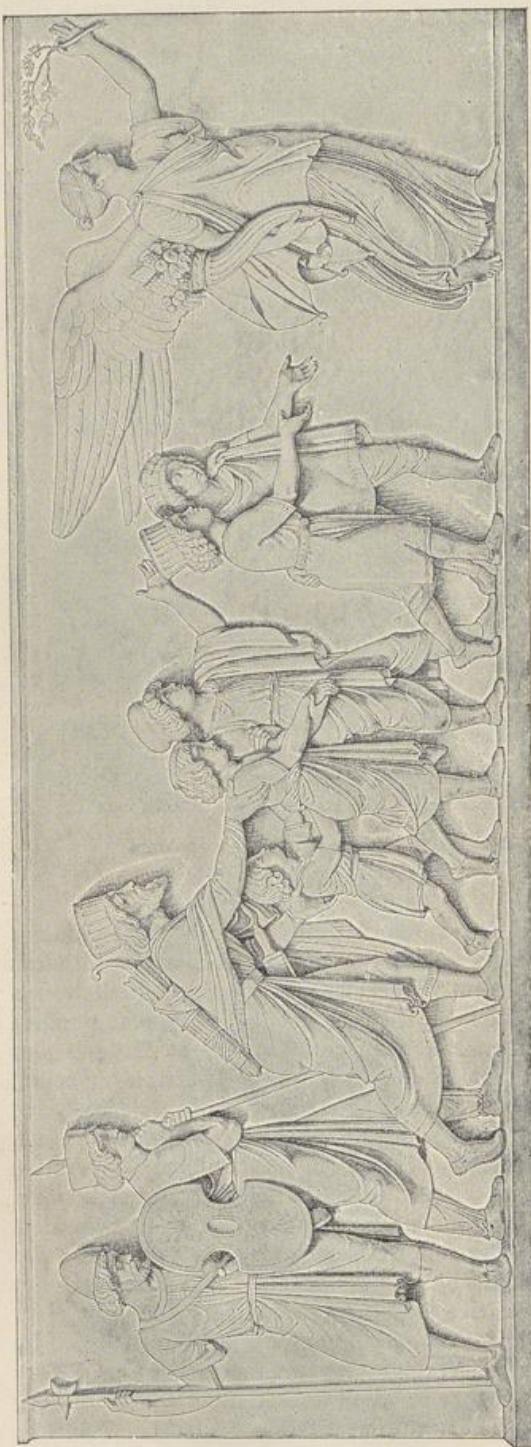


Abb. 30 Teile aus dem Alexanderzug Bertel Thorwaldsens. Nach Schorn und Amsler (Zu Seite 53)

verzichtet, um den griechischen Reliefstil in all seiner Schönheit und Reinheit der Umrisse und des gesamten Linienflusses zu neuem Leben zu erwecken.

Ein rein äußerer Anlaß, der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen, führte den Künstler auch auf das religiöse Gebiet, und nun hat er aus seinem durch und durch klassizistischen Empfinden heraus die christlichen Persönlichkeiten in antikisierende Formen gegossen. Thorwaldsens segnender Christus ist weltberühmt (Abb. 31). Gerade von vorn gesehen, steht er still und ruhig da und breitet die Arme aus. Der Kopf ruht senkrecht auf dem Körper, das Gesicht ist von zweigeteiltem Vollbart umrahmt, das in der Mitte gescheitelte Haar fällt in langen Wellenlinien auf die Schultern herab. Hier wird diese abwärts fließende Bewegung von einem stoff- und faltenreichen Mantel aufgenommen, der bis zu den Knöcheln hinabreicht und außer den Füßen nur einen Teil der Arme und der Brust freiläßt. Das linke Bein ist Standbein, das rechte etwas vorgesetzt. Die Haltung, die ganze Aufmachung ist die denkbar einfachste. Offenbar aus bildkünstlerischen Erwägungen hervorgegangen, wird das Bewegungsmotiv als die Gebärde des Erlösers gedeutet, der die Arme ausbreitet, um die Mühseligen und Beladenen darin aufzunehmen. So hat dieser Christus einen ungeheuren Einfluß weithin und auf Jahrzehnte hinaus ausgeübt. Selbst gegenwärtig noch kann man ihn, aus Gips geformt und auf ein bescheidenes Format zurückgeführt, in zahlreichen, auch deutschen Pfarr- und

Bürgerhäusern antreffen. Dabei ist die Auffassung wohl edel, rein und keusch, aber sie läßt Kraft, Größe und Wärme vermissen. Es ist wohl ein Christus der Liebe und Verzeihung, aber kein Christus, der das Kreuz auf sich nimmt, um durch die Tat des selbstgewählten Leidens die Welt zu erlösen! — An den segnenden Christus schließen sich die bekannten Flachrelief-medallons an, die Tag und Nacht darstellen (Abb. 32 und 33). Diesmal war die Aufgabe ungleich einfacher und der Künstler vermochte ihr daher völlig gerecht zu werden. Sein antikischer Flachreliefstil zeigt sich hier von der günstigen Seite, indem sich die Kompositionen aufs glücklichste dem Rund einordnen. Tag und Nacht sind durch fröhlich ausladende Bewegungen dort, durch ängstliches Zusammenkauern hier bedeutungsvoll unterschieden. Seine großartigste Schöpfung

aber gelang Thorwaldsen mit dem „Löwen von Luzern“ (Abb. 34). Am 10. August 1792 waren die Schweizer Gardisten bei der Verteidigung der Tuilerien treu und tapfer gefallen. Zu ihrem Gedächtnis ward im Jahre 1820 ein Denkmal errichtet. Indem Thorwaldsen ein Abbild des auf den Tod verwundeten Löwen, der sterbend noch mit der rechten Pranke den bourbonischen Wappenschild schützt, in die Felswand hinein komponierte, bewährte er wiederum auf das glänzendste sein großes Geschick in der Anpassung der Umrißlinien an einen gegebenen Raum. Von der dunklen Felsenhöhle hebt sich der steinerne Löwe hell und wirkungsvoll ab. Wenn nur nicht der gramverzerrte Kopf des Löwen gar zu menschlich aussähe! — Trotzdem ist und bleibt das Ganze eine vortreffliche Leistung. Wer aber erwartungsvoll zum erstenmal vor das Original tritt, fühlt sich grausam überrascht und von ehrlichem Zorn gegen die Fremdenindustrie ergriffen, die bis in die unmittelbare Nähe des sonst in so stimmungsvoller Umgebung lagernden Löwen heranzukriechen wagt, so daß man vor lauter nachgebildeten Löwen und Löwchen gar nicht recht zu einem wahren und tiefen Eindruck des wirklichen Löwen von Luzern gelangen kann. Unbegreiflich für den Fremdling, daß der sonst so vortrefflich verwaltete Schweizer Staat die Beeinträchtigung



Abb. 31 Christus von Bertel Thorwaldsen

der Wirkung von einem Denkmal zuläßt, das er als eines seiner Volksheiligtümer hüten sollte! —

Der in Rom zum Römer gewordene Däne Thorwaldsen ist in seiner Geburtsstadt Kopenhagen hochbetagt im Jahre 1844 verschieden. Sein Einfluß äußerte sich in seiner wirklichen wie in seiner Wahlheimat und blieb nicht auf die Bildnerei allein beschränkt. Vielmehr verhalf er in Kopenhagen mittelbar auch der Kunstindustrie zum Aufschwung. Den hauptsächlichsten Einfluß übte er aber in Rom auf römische, dänische und deutsche Bildhauer aus³⁷⁾.



Abb. 32 Der Tag von Bertel Thorvaldsen Abb. 33 Die Nacht von Bertel Thorvaldsen
(Zu Seite 55)

Deutschland

Als selbständiger klassizistischer Bildhauer deutscher Zunge gilt der Schweizer *Alexander Trippel* (1744—1793), dessen Goethebüste durch ihre schlichte Größe und tief eindringende Charakteristik berühmt wurde. Den Einfluß Trippels erfuhr in Rom, wohin er aus Paris gekommen war, der Stuttgarter *Johann Heinrich Dannecker* (1758—1841), der deutsche Canova³⁸⁾. Dannecker ist der Schöpfer jener Schillerbüste, welcher Goethe eine „staunenswerte Wahrheit und Ausführlichkeit“ nachrühmte, sowie der „Ariadne auf dem Panther“ bei Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. (Abb. 35)³⁹⁾. Die Aufgabe, ein nacktes Weib mit einem Panther, auf dessen Rücken es hingegossen daliegt, zu einer Gruppe zu verbinden, wurde damals häufig gelöst. Dannecker ist die schwierige Gruppenbildung vorzüglich gelungen. Besonders die Rückenansicht wirkt sehr glücklich. Der Panther, allein für sich betrachtet, ist eine ziemlich verwaschene und charakterlose Bildung, Ariadne eine sinnlich schöne und reiche Frauengestalt von vollen, aber gar zu kurzen und gedrungenen Formen, die genaue Naturbeobachtung ebenso vermissen lassen wie Größe der Auffassung. Es ist bezeichnend, daß die Gruppe mit Vorliebe bei künstlicher, rosaroter Beleuchtung gezeigt wird.

Innerhalb der klassizistischen Bildnerei Deutschlands nahm die Berliner Schule die erste Stelle ein, und an ihrer Spitze stand *Gottfried Schadow* (1764 bis 1850)⁴⁰⁾, ein Stockpreuße, ein Urberliner. Gerade die Eigenschaften, welche