



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

1. Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-82187)

ZWEITES KAPITEL

Romantik

1. Einleitung

Wenn wir gegenwärtig auch wissen, daß die klassische Kunst der Griechen von diesen keineswegs aus dem Nichts erschaffen, vielmehr aus älteren, z. T. aus dem Morgenlande entlehnten Bestandteilen allmählich zu der Höhe emporgebildet wurde, auf der sie dem zurückschauenden Blick der späteren Geschlechter vorzugsweise erscheint, so stellt sie dennoch den völlig erschöpfenden bildkünstlerischen Ausdruck einer Menschheit dar, deren Lebensideal in unbedingter Übereinstimmung von Körper und Seele bestand. Das Christentum aber brachte einen Riß in die Menschheit, der sich weder schließen noch auch nur hinwegdenken läßt. Selbst wer sich nicht bewußt ist, ausgesprochen christlich zu empfinden oder gar — törichterweise! — den Einfluß des Christentums auf sein Gefühlsleben abstreitet, wird niemals zu dem Sicheinsfühlen mit der Natur gelangen, das den antiken Griechen völlig natürlich und selbstverständlich war. Wie sollte nun die aus der Harmonie des Empfindungslebens hervorgegangene antike Kunst einer Menschheit genügen, deren Gefühl so zerrissen war?! — Wie konnte die Kunst der Griechen und Römer zum Ausdruck des Lebensgehaltes der germanischen Völker dienen?! — Wie vermochte die unter so ganz anderen klimatischen Verhältnissen gewordene und gewachsene Kunst der südlichen Völker den Baubedürfnissen des kühlen und regnerischen Nordens zu genügen?! — Und nun ist es eine der merkwürdigsten kunstgeschichtlichen Erscheinungen, daß die christlich-germanische Menschheit wieder und immer wieder auf die antike Kunst zurückgegriffen hat. Fürwahr der beste Beweis für deren hohe Vollendung! — Erst hat sich das Mittelalter aus antiken wie aus morgenländischen Bestandteilen seine Kunst aufgerichtet, und als diese sich organisch ausgewachsen hatte, knüpft die Renaissance wieder an die Antike an. Als aber die Renaissance in den Barock und das Rokoko abgewandelt, also der eigentlichen Antike wesentlich entfremdet war, sucht der Klassizismus erst recht wieder engste Fühlung mit der Kunst der alten Griechen zu gewinnen. Und auch gegenwärtig ist der antike Einfluß durchaus nicht als überall und allgemein erloschen zu betrachten. Aber auf der anderen Seite sucht sich der germanische Geist gleichsam der Antike zu erwehren und ihr gegenüber sein eigenes Selbst zu verfechten. Er strebt darnach, die Antike nach seinen eigenen Bedürfnissen und Empfindungen abzuändern und umzuformen oder gar etwas ganz anderes an ihre Stelle zu setzen. Niemals aber ist der Rückschlag in diesem Sinne so stark gewesen, wie gerade zur Zeit des Klassizismus, also zur Zeit der ausgeprägtesten Herrschaft der Antike. Dieser Rückschlag aber verkörperte sich in der Romantik.

„Romantik!“ Wir brauchen nur den Klang dieses geheimnisvollen Wortes zu vernehmen, und eine ganze Welt von Gefühlen und Empfindungen dringt auf uns ein. Aber es ist außerordentlich schwer zu sagen, warum wir diese Gefühlswelt mit dem Wort „Romantik“ bezeichnen. Die Auslegung, daß das Zurückgreifen auf die mittelalterliche Kulturwelt deshalb als Romantik bezeichnet worden sei, weil deren bedeutendste Träger die romanischen Völker gewesen, erscheint gezwungen und leuchtet nicht recht ein. Läßt sich das Wort nicht vielmehr so erklären, daß für uns Deutsche alles Ferne, Fremde, Ungewohnte und Ungeheure bei den Romanen zu suchen und zu finden ist? Indessen träfe diese Erklärung eben bloß für die Deutschen zu; für die Franzosen z. B. läßt sich das Wort Romantik nur als das Zurückbesinnen auf ihr eigenes Wesen, im Gegensatz zu dem fremden, klassischen der Griechen deuten. Einfacher als die Worterklärung ist die Erklärung des Wesens der Romantik.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts waren in ganz Europa überall klassizistische Bauten entstanden. Ja, der klassizistische Stil trägt bis auf den heutigen Tag zum Gesamtaussehen der modernen Groß- und Weltstädte wesentlich bei, weil gerade damals hervorragende Museen, Theater, sogar Kirchen, ferner Torbauten am Eingang wie am Ausgang von Prachtstraßen und öffentlichen Gärten erbaut wurden. Es bietet sich uns überall dasselbe Bild, gleichviel ob wir uns nach München oder Berlin, nach Paris, London oder gar St. Petersburg wenden. Und wie in der Baukunst, so in der Bildnerei und, soweit es möglich war, auch in den anderen Künsten. Am auffälligsten wirkt diese ganze klassizistische Überflutung in der dem Süden am fernsten gelegenen und für unser Gefühl und unser ganzes Denken so ganz und gar unklassischen und ungriechischen Stadt London. Wenn so damals ganz Europa im Banne der klassischen Kunst lag, so bildet dies fürwahr ein sprechendes Zeugnis für die werbende Kraft und die begeisterte Schönheit der Antike. Allein für den rückwärts schauenden Geschichtsforscher ergeben sich doch zwei gewichtige Fragen. Einmal, haben die damaligen Klassizisten die klassische Kunst auch richtig verstanden? — Seitdem ist ein Jahrhundert gelehrt archäologischer Arbeit verflossen, mittelst deren man in den Geist der Antike einzudringen suchte. Desgleichen hat aber auch die Künstlerschaft niemals aufgehört, die Antike zu studieren — eine darauf zielende Richtung setzte in Deutschland sehr erfolgreich mit Hans von Marées ein und gipfelte in dem großen Bildhauer Adolf Hildebrand. Wenn wir nun, auf diese gesamte Geistesarbeit gestützt, auf die Beantwortung jener Frage herantreten, müssen wir kurzerhand mit Nein antworten. Man vergleiche doch nur einmal das Münchener Siegestor mit dem Konstantinsbogen in Rom! — Die andere Frage aber lautet: Fühlte sich die damalige Menschheit von der Antike vollauf befriedigt? — Der Klassizismus vermochte auf die Dauer dem Empfinden namentlich des Nordländers nicht zu genügen, denn die Werke der „gefrorenen Antike“ wirken wenigstens im Norden frostig, da die wirkliche antike Kunst aus ganz anderen klimatischen Bedingungen und Verhältnissen hervorgegangen ist und der südlichen Sonne bedarf, um ihre volle Wirkung auszuüben. Die Überreste klassischer Baukunst, z. B. in Rom, machen einen ganz anderen und ungleich lebensvolleren Eindruck als die angerußten antikisierenden Säulen des Britischen Museums in London. So sehnte man sich von der frostigen Nachahmung antiker Kunst nach bodenständiger künstlerischer Kultur zurück. Die Franzosen wurden sich dessen wieder bewußt, daß sie die Gotik erschaffen hatten. Die Engländer erinnerten sich, daß auch bei ihnen die Gotik Nationalstil gewesen und sogar geblieben war, als sich auf dem Festland längst die welsche Renaissance eingenistet hatte. Wenn sich so die einzelnen Völker auf die ruhmvollen Zeiten ihrer künstlerischen Vergangenheit besannen, so lag für uns Deutsche dazu besondere Veranlassung vor. Die Erniedrigung und die politische Erhebung Deutsch-

lands in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lenkten die Blicke und Gedanken auf die alte deutsche Herrlichkeit. Eine Schwärmerei für das „Altdeutsche“ ergriff die Gemüter, durchdrang alle Verhältnisse und spiegelte sich auch in der Mode, dem treuesten Spiegel der jeweiligen Geistesrichtung, klar wider. Waren die französischen Damen des ersten Kaiserreiches in antiken Gewandungen einhergeschritten, so kleideten sich die „teutschen“ Jünglinge in den verschnürten altdeutschen Kittel, ließen sich Haar und Bart lang wachsen, trugen den Hals frei und bloß und stülpten ein Federbarett auf ihr Haupt. Einzelne Erinnerungen an diese „altdeutsche Tracht“ haben sich in der Wuchs unserer studentischen Verbindungen bis auf den heutigen Tag erhalten. Unter den begeisternden Eindrücken der Befreiungskriege verlangten auch wir nach einem deutschvölkischen Stil und glaubten auch wir ihn in der Gotik gefunden zu haben, wie wir uns vorher in der Not und Ohnmacht unseres Vaterlandes, wie in ein besseres Dasein, ins Heilentum hineingeträumt hatten. Merkwürdig, daß wir unsere Befreiung vom Franzosenjoch künstlerisch gerade in dem Stil auszudrücken und zu feiern suchten, der uns seinerzeit von eben diesen Franzosen gekommen war! — Also Deutsche, Engländer, Franzosen erblickten, ein jedes Volk für sich, in der mittelalterlichen Gotik ihren nationalen Stil. So widerspruchsvoll dies erscheinen könnte, so ist doch im tiefsten und letzten Grunde die Gotik der Stil der nordisch-germanischen Völker im Gegensatz zu den Südländern, die auch im Zeitalter der Romantik charakteristischerweise nicht auf die Gotik zurückgriffen, ja eigentlich überhaupt keine romantische Bewegung erlebt haben.

Indessen knüpfte die Romantik nicht nur an das nationale, sondern zugleich an das christliche Mittelalter an, wie der Klassizismus aus dem antiken Heidentum hervorgegangen war.

Es gibt einen Steindruck von Schinkel⁶⁰⁾, der einen von üppigstem Blumen- und Baumschmuck bewachsenen Friedhof darstellt, mit einigen malerisch verstreuten Grabmälern im Vordergrund, während hinter den Bäumen und über sie hinweg eine gotische Kirche vorschaut, zu der ein paar Menschen die Portalstufen emporsteigen. Das Blatt trägt die vielsagende Unterschrift: „Versuch, die liebliche sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt.“ Die Wehmutsstimmung, welche so der größte deutsche klassizistische Baumeister, allerdings nur mit bescheidenen Kunstmitteln als Steinzeichner, zum Ausdruck brachte, erfüllte damals ganz Europa. Überlieferung, Geschichte und Religion waren zwar dem 18. Jahrhundert als überwundene Mächte erschienen. Voltaire hatte zwar gespottet und war trotzdem oder vielleicht deswegen von Friedrich dem Großen bewirtet worden. Man hatte zwar in der Französischen Revolution den alten Gott vom Thron gestoßen und die Göttin der Vernunft darauf gesetzt, aber die europäische Menschheit war doch einmal christlich gewesen und hatte eine von christlichem Empfinden erfüllte große künstlerische Kultur hervorgebracht, was Wunder, daß man sich danach zurücksehnte. Das Griechen- und Römertum ist groß, hoch, edel, schön, vornehm, begeisternd, aber es gab dem lechzenden Herzen nichts, es ließ und läßt das Gemüt unbefriedigt. Die Romantik, die sich gegen den Klassizismus erhob, war eine Gegenbewegung des Gemüts- und Phantasielebens gegen einseitige und ausschließliche Verstandes- und Formenkultur, denn auf die Dauer läßt sich das Gemüt von dem herrischen Verstand nicht in Fesseln schlagen. Man dürstete danach, das Sehnen und Verlangen des Herzens wieder zu stillen. Was konnte dem innigen deutschen Gemüt das schöne, aber kalte Griechentum sein?! — In dem gläubigen, christlichen Mittelalter dagegen hoffte man die entschwundenen Ideale wiederzufinden. Man nahm dabei das Mittelalter von Karl dem Großen bis auf Dürer als etwas Ganzes und als etwas absolut Gutes. Man stellte sich die mittelalter-

lichen Menschen als vollendet edel, aller Selbstsucht und Fleischeslust abhold und von Begeisterung für Religion und Kunst völlig erfüllt vor. Das Mittelalter aber galt den Romantikern irrtümlicherweise als das katholische Mittelalter (vgl. S. 1). Um es ganz zu begreifen und in sich wiederersterhen zu lassen, trat, wer protestantisch getauft und erzogen war, zum Katholizismus über. Vom Atheismus zum Katholizismus! — Bemerkenswert ist dabei, daß in den Adern vieler von denen, die von dem einen zum anderen christlichen Bekenntnis übertraten, in Wahrheit jüdisches Blut floß.

Klassizismus und Romantik entsprechen in ihrem Gegensatz ungefähr den Schillerschen Begriffsbestimmungen von „naiv“ und „sentimentalisch“. Denn nicht nur sehnte sich die Romantik statt des Kühlen und Reflektierten des Klassizismus nach Empfindung und Gefühlswärme, sondern auch statt des Geraden, Gesunden, Normalen, Typischen und Gesetzesmäßigen nach dem Pittoresken und Individuellen und verfiel gelegentlich in eine Sucht nach dem Außergewöhnlichen, Regelwidrigen oder gar Krankhaften und Absterbenden.

Andererseits stellt die Romantik nicht nur einen Rückschlag gegen den Klassizismus, sondern auch gegen das Rokoko dar. Mit dem Klassizismus ist der Romantik gegenüber der Virtuosität des Rokoko die Betonung des Dargestellten, des Gegenständlichen, des Inhaltlichen, des Gedanklichen, gegenüber der Farbenfreude des Rokoko eine koloristische Enthaltsamkeit und Betonung der Form, der Linie, der Umrißlinie, gegenüber der übermütigen Asymmetrie des Rokoko ein strenger architektonischer Aufbau der Komposition, gegenüber der heiteren Gegenwart des Rokoko ein ernstes Versenken in entlegene Zeiten gemein.

Schließlich kommt der Romantik aber noch eine tiefere Bedeutung im Gesamtverlauf der Kunstgeschichte zu. Man kann diese vom Standpunkt der christlich-europäischen Menschheit in zwei große Epochen gliedern: Mittelalter und Renaissance, denn Barock, Rokoko und Klassizismus sind doch im letzten Grunde nichts anderes als Abwandlungen einer und derselben antikisierenden Renaissancekunst. So verstanden, hatte die Renaissance von 1500 bis 1800 geherrscht — überall und unbeschränkt. Da ist es denn etwas Großes, daß die Romantik diese allseitige Alleinherrschaft der Renaissance zu erschüttern wagte und damit auch der Kunstbewegung vom Ende des 19. Jahrhunderts den Boden bereitete, die gleichfalls der Renaissance schnurstracks entgegengesetzt war, dagegen in vielfacher Hinsicht wie die Romantik die Tendenzen der mittelalterlichen Kunst wieder aufnahm. So läßt es sich auch nur erklären, daß ein John Ruskin sowohl ein Programmredner der englischen Romantik, des Präraffaelitentumes, zugleich aber auch ein Verfechter und Vorkämpfer des ersten modernen Malers, Turner, und ein Verkünder der späteren Kunstanschauungen der Freilichtmalerei, des Naturalismus, des Impressionismus und sogar des Pointillismus werden konnte.

Die Romantik in der bildenden Kunst steht nicht allein und vereinzelt da, sie ist vielmehr die jüngste Schwester der romantischen Philosophie und der romantischen Dichtkunst. Schon Goethe hat als Jüngling eine große, fruchtbare romantische Epoche erlebt. Auch Schillers Schaffen fehlt es nicht an katholisierend-romantischen Zügen. Von Mortimers begeisterter Lobrede auf den Katholizismus hat Cornelius Gurlitt mit Recht behauptet, daß sie der Romantik als Wahlspruch dienen könnte. Indessen bildet die Romantik im Wirken unserer großen Dichterdürsten doch nur ein Moment von sekundärer Bedeutung. Dagegen tat sich im Anfang des 19. Jahrhunderts eine große, weitverzweigte romantische Dichterschule auf, zu der die Klemens Brentano, Achim von Arnim, Eichendorff, Uhland und viele andere gehörten, eine Dichterschule, die an jene Geisteshelden zwar nicht heranreicht, aber auf dem Gebiete des Liedes, der Novelle und der echt nordischen Ballade manch unvergeßliche Schöpfung hervorbrachte und jedenfalls

den Geist der Zeit sehr beredt aussprach. Mit dieser Dichterschule hängt die Romantik innerhalb der bildenden Kunst aufs innigste zusammen. Der Künstler ist eine der Hauptgestalten in der romantischen Dichtung. Nächst ihm der Klosterbruder, der Ritter und der Wanderer, lauter Figuren, die in der bildenden Kunst wieder erscheinen. Diese hat von jener, jene von dieser reiche und fruchtbare Anregungen erhalten. Aber der Dichtkunst gebührt das Verdienst, die Bewegung in Fluß gebracht zu haben. Dichter, Schriftsteller sind es gewesen, welche das Programm der bildenden Kunst romantischer Richtung aufstellen, die Schlegel, Tieck und namentlich *Wackenroder*⁶¹⁾. Wilhelm Heinrich Wackenroder war der Winckelmann der Romantik. Er wurde im gleichen Jahre 1773 wie sein späterer Schulfreund, Studiengenosse und literarischer Mitkämpfer Tieck und auch wie dieser in Berlin geboren. Schon hier begeisterten sich die beiden heranwachsenden Jünglinge, in denen eine häufig übersehene, dabei äußerst charakteristische Seite des Berliner Wesens, die slawische Gefühlseligkeit und Schwärmerei, aufs höchste entwickelt war, für die Romantik. Beide trafen dann in Erlangen als Studenten an der Universität wieder zusammen, besuchten von dort aus die an Burgruinen ebenso wie an malerischen Naturschönheiten reiche Fränkische Schweiz, weilten in langer Betrachtung vor den Bildern der damals noch hervorragenden Gemäldegalerie zu Pommersfelden, stiegen zum Bamberger Dom empor und schwärmten in den reizvoll gewundenen Gassen, in den kunstreichen Kirchen und vor den rinnenden Brunnlein und den vielen steinernen Heiligen der einzigen altdeutschen Stadt Nürnberg. So schauten sie die ganze Herrlichkeit altdeutscher Kunst und echt deutscher, reicher Landschaft mit entzückten Augen und Herzen, während sie von alledem an den sandigen Ufern der Spree nur unbestimmte Träume gehegt hatten. Die Frucht dieser Eindrücke legten sie in dem Buche nieder, das im Jahre 1797 unter dem wunderbar klingenden Titel „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ erschien. Wackenroder hatte dieses Buch geschrieben und Tieck hatte es mit einer Vorrede sowie mit Zugaben versehen. Der letztere veröffentlichte ein Jahr später „Franz Sternbalds Wanderungen“. Beide Werke enthalten eine poetische, einseitig optimistische, gefühlsschwärmerische Charakteristik des Mittelalters und preisen dem heranwachsenden Künstlergeschlecht ein Schaffen im Geiste des gläubigen nationalen Mittelalters, wie Winckelmann einst die Nacheiferung der Griechen empfohlen hatte. Im schärfsten Gegensatz zu dem kühlen, verstandesmäßigen, greisenhaften Klassizismus spricht Wackenroder mit jugendlich feuriger Begeisterung die Überzeugung aus, daß der Künstler vor allem aus seinem *Gemüt* heraus schaffen müsse. Wenn sein Busen von einer Empfindung ganz erfüllt sei, dann würden sich die technischen Mittel von selbst einstellen. Ferner stellt Wackenroder den Grundsatz auf, daß es nicht nur eine Schönheit, nämlich diejenige der antiken Kunst, gebe, sondern daß sich die Kunst und Schönheit in mannigfacher Weise, nach Völkern und Zeiten verschieden geartet, offenbare. Endlich predigt er, so muß man geradezu sagen, von dem Zusammenhange der Kunst mit der Religion und betont die Wichtigkeit des dargestellten Gegenstandes für Kunst und Kunstgenuß. „Kannst du ein hohes Bild recht verstehen und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Moment die Darstellung zu glauben? —“ Wort und Tat aber deckten sich bei dem jugendlichen Schwärmer: Wackenroder war der erste derjenigen, die aus schrankenloser Hinneigung zur Kunst und Gefühlswaise des nach ihrer Auffassung christlich-katholischen Mittelalters vom Protestantismus zum Katholizismus übertraten. Winckelmann war seinerzeit übergetreten, um dadurch den Schlüssel zur Pforte zu erhalten, die ihn in den Tempel heidnischer Kunst und Schönheit einlassen sollte. Wackenroder trat über, um so den Zugang zum innersten Gehalt christlich-mittelalterlicher Kunst zu finden. Winckelmann war ein gereifter Mann, als er

seine entscheidende Tat vollführte und die griechische Kunstgeschichte schrieb. Wackenroder ist jung gestorben. Eine Brustkrankheit hat ihn in der Blüte der Jahre dahingerafft. Dieser schwindsüchtige schwärmerische Jüngling, dessen Schriftstellerei das deutliche Gepräge jugendlichen Überschwanges trägt, ist der höchst charakteristische literarische Vorläufer und Programmredner der Romantik. Man darf sich nun das Verhältnis nicht so vorstellen, wie wenn die Wackenroder und Tieck die Romantik innerhalb der bildenden Kunst gleichsam auf ihren Lockruf hervorgerufen hätten. Sie haben nur zum erstenmal in Worte gefaßt, was weite Kreise der Menschheit bewegte. Aber es kennzeichnet die Romantik wie den Klassizismus, daß zuerst das literarische Programm aufgestellt wurde und nachher erst die bildkünstlerischen Taten geschahen.

2. Malerei und zeichnende Künste

Deutschland

Die überspannte Vorstellung, welche der literarische Prophet der Romantik gehegt hatte, daß die Begeisterung allein künstlerische Werke zu schaffen imstande wäre, wurde von den bildenden Künstlern natürlich nicht geteilt. Vielmehr waren diese von dem redlichen Streben erfüllt, tiefer in die Natur einzudringen, als ihre klassizistischen Genossen. Die Klassizisten hatten es auf eine allgemeine und im allgemeinen richtige Wiedergabe der Natur abgesehen. Die Romantiker suchten sich auch der Einzelheiten der Natur zu bemächtigen. Daraus ergab sich eine ungleich innigere Wirkung ihrer Schöpfungen. Die Klassizisten hatten das Vorbild für ihre nach dem Allgemeinen und Typischen strebende Kunst bei der Antike und der italienischen Hochrenaissance gefunden. Die Romantiker suchten es bei denjenigen Künstlern, welche noch vor den eigentlichen Blütezeiten gelebt, sich noch nicht zu einer großen, vollen Wiedergabe der Natur hindurchgerungen hatten, sondern in deren Einzelheiten hängen und stecken geblieben waren. Sie fanden also ihr Ideal einerseits bei den altdeutschen und altniederländischen Meistern bis auf Dürer herab⁶²⁾, andererseits bei den italienischen Quattrocentisten, den Künstlern vor Raffael, den Präraffaeliten, verwirklicht. Eine merkwürdige Erscheinung! — Die deutschen Romantiker waren alle von der Sehnsucht erfüllt, deutscher Kunst zu dienen, aber ein großer Teil von ihnen konnte sich dennoch nicht dazu entschließen, es auf deutschem Boden und im Anschluß an deutsche Vorbilder zu tun, vielmehr gingen sie wie die Klassizisten nach Italien, um im fremden Lande deutsche Kunst zu pflegen. Aber sie suchten nicht das heidnische Rom der Antike auf, sondern sie pilgerten nach dem christlichen Rom, der Kunsthauptstadt der christlich-germanischen Ära. Der Führer dieser Bewegung hieß *Overbeck*, ein Lübecker Kind, 1789 geboren. In Hamburg bei *Runge*, einem tief innerlichen Künstler, in dessen Schaffen sich Naturalismus und Phantastik eigenartig paarten (und auf den später in anderem Zusammenhange ausführlicher zurückzukommen sein wird), hatte Overbeck zuerst entscheidende Anregung empfangen. Er besuchte dann die Wiener Akademie, mit der er ebenso feindlich aneinander geriet, wie Carstens seinerzeit mit der Kopenhagener. Der Ansturm der Jungen gegen die Alten zieht sich überhaupt als eines der entscheidenden Leitmotive durch die Kunstgeschichte des ganzen 19. Jahrhunderts. Von Wien zog der jugendliche Overbeck mit seinem Freunde, dem Frankfurter *Pforr* und zwei anderen weniger bedeutenden Künstlern nach Rom. Hier gesellten sich später die Brüder *Veit*⁶³⁾ und die Brüder *Schadow* aus Berlin, die Söhne des Bildhauers Gottfried Schadow, hinzu. Die jungen Künstler bezogen die Räume des gerade aufgelassenen Klosters Sant' Isidoro und bewohnten darin je eine Mönchszelle; das Refektorium diente ihnen als gemeinsames Atelier.

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. I. 6. Aufl.