

KÜNSTLERLEBEN IN ROM

BERTEL THORVALDSEN (1770–1844)

Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde

Eine Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 26. Oktober 1991 bis 16. Februar 1992



«Serment fait le 22 germinal an 6, par une multitude d'hommes de bien, de défendre la liberté, l'égalité et de remplir leur serment, et la Victoire la plus complète fut remportée par l'armée française.»

Joseph Anton Koch, *Der Schwur der 1500 Republikaner bei Montenesimo*. 1797, Radierung, Nürnberg GNM

Rom – Fluchtpunkt der Freiheit

Bertel Thorvaldsen feierte den 8. März 1797, den Tag, an dem er als junger Stipendiat der Kopenhagener Akademie in Rom ankam, zeit seines Lebens als seinen »zweiten Geburtstag«. Rom war für ihn eine Bedingung seiner künstlerischen Existenz.

So wenig wir von den ersten römischen Eindrücken des dänischen Bildhauers selbst erfahren, so reich fließen die Quellen aus dem Kreis der deutschen Künstler in Rom, der Thorvaldsen als einen der ihren aufnahm. Eine vermittelnde Rolle spielte dabei der Kunstgelehrte Carl Ludwig Fernow, dem wir auch eines der farbigsten Porträts der Stadt Rom aus dieser Zeit verdanken. Fernow schildert die »ewige Stadt« keineswegs mit dem verklärten Blick des Kunstreisenden, sondern mit den kritischen Augen des Aufklärers, nicht als ein irdisches Paradies, sondern als eine morsche, dem Verfall geweihte »Residenz des Obskurantismus«. Eine nur auf Repräsentation bedachte päpstliche »Pfaffenherrschaft« erscheint ihm als die Wurzel allen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Übels. Gleichwohl kommt er zu dem Fazit, daß der wahrhaft Gebil-

dete sich keine bessere Umgebung wünschen könne, »...denn er weiß, daß er diese Ruhe, diese völlige Unabhängigkeit von allen lästigen Fesseln der gesellschaftlichen Konvenienz, diese stete Umgebung von großen und schönen Gegenständen, nirgends wiederfinden wird.«

Die Suche nach Unabhängigkeit und Freiheit in einem umfassenden – künstlerischen wie politischen – Sinn war es, die die deutschen Künstler der Generation von Reinhart, Carstens und Koch nach Rom geführt hatte. Als Thorvaldsen – in einem Moment politischer Hochspannung – römischen Boden betrat, bot sich ihnen erneut Gelegenheit, ihre Freiheitsliebe unter Beweis zu stellen. Unter der Führung Bonapartes hatten die französischen Revolutionstruppen auf ihrem Siegeszug durch Oberitalien auch die päpstliche Armee besiegt und bedrohten unmittelbar den Kirchenstaat. In Thorvaldsens neuem Freundeskreis wurde das Herannahen der Franzosen mit Sympathie beobachtet. Koch widmete dem französischen Sieg von Montenotte seine Radierung des »Schwurs der 1500 Republikaner«, die 1797 bei einem Nürnberger Verleger Frauenholz erschien. (Abb.) Die heroische Begeisterung

schlug sich auch in den Darstellungen zu Bonapartes Lieblingsdichtung »Ossian« nieder, die Carstens, Reinhart und Koch gleichzeitig schufen.

Nachdem die Franzosen in Rom eingezogen waren, erlebten Fernow und seine Freunde am Abend des 15. Februar 1798 auf dem Kapitol die feierliche Proklamation der Römischen Republik und glaubten – in Unkenntnis der realen politischen Verhältnisse – an eine Wiedergeburt des antiken Rom: »Das Reich der Finsterniß und der Lüge sollte enden und ein Reich der Wahrheit und der Aufklärung beginnen.«

Die »lästigen Fesseln der gesellschaftlichen Konvenienz« waren von vielen deutschen Künstlern in ihrer Heimat als besonders drückend empfunden worden. In den deutschen Staaten des aufgeklärten Absolutismus waren sie – vor allem im Rahmen der Akademien – angehalten, als »nützliche Untertanen« dem Wohl des Staates zu dienen. Die Akademien waren es deshalb, gegen die sie ihre künstlerische Freiheit behaupten mußten. Am radikalsten tat dies Asmus Jakob Carstens, der 1792 als Stipendiat der Berliner Akademie nach Rom gekommen war. Sein berühmter Brief an Minister von

Heinitz ist die Unabhängigkeitserklärung des modernen Künstlers: »...übrigens muß ich Euer Exzellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie sondern der Menschheit angehöre, die ein Recht hat, die höchstmögliche Ausbildung meiner Fähigkeiten von mir zu verlangen; und mir ist es nie in den Sinn gekommen, auch habe ich dieses nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte auf zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen.«

Die Argumente für ihre Rebellion gegen jede Fremdbestimmung bezogen die Deutschrömer nicht zu-

letzt aus den philosophischen und ästhetischen Schriften Immanuel Kants und Friedrich Schillers, deren aktuelle Botschaft Selbstbestimmung und Autonomie in einem umfassenden Sinne war. Fern von der paternalistischen Aufsicht traditioneller Dienstherrn und Auftraggeber, traditioneller Aufgaben und institutioneller Verpflichtungen fielen die Kantschen Maximen unter den deutschen Künstlern in Rom auf fruchtbaren Boden. Rom konnte zu einem Experimentierfeld werden, wo die Idealvorstellungen vom autonomen Künstler praktisch erprobt wurden: Hier war eine freie Assoziation der Künstler möglich, für die Fernow in Anleh-

nung an Klopstocks »Gelehrtenrepublik« den Begriff der »Künstlerrepublik« prägte; hier entwickelten sich Ausstellungswesen und Kunstkritik ebenso wie Formen der künstlerischen Bohème und nicht zuletzt wurden hier die Vorteile – aber auch die neuartigen Zwänge – des Kunstmarkts, die gesellschaftliche Isolation des Künstlers als Preis der Freiheit für jedermann spürbar. So erklärt es sich, daß wesentliche Grundlagen der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts in Rom gelegt wurden und daß von hier aus sich weite Perspektiven auf die spätere Entwicklung eröffneten.

Rainer Schoch

Ein Wiener Déjeuner mit trompe-l'œil-Malerei als Zeugnis der Epoche der Empfindsamkeit

Die kaiserliche Porzellanmanufaktur Wien wurde 1718 nach dem Vorbild Meißens gegründet. Wie alle europäischen Manufakturen spezialisierte sie sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf Geschirre in den neuen klassizistischen Formen. Konrad Sörgel von Sorgenthal, der die Manufaktur von 1784 bis 1805 leitete, schickte den neuernannten Modellmeister Anton Grassi damals nach Rom, »um dort im Studium der Meisterwerke alter Kunst seine Bildung als Künstler zu vollenden«, wie Benjamin Scholz 1819 über die Manufaktur berichtete, und weiter: »Den neuen Erzeugnissen suchte man bei der möglichsten Güte die größte Eleganz und Schönheit zu geben, und dabei doch die Preise, vorzüglich der gangbarsten Artikel, so niedrig als möglich zu be-

stimmen, und den Gewinn mehr in dem sich immer mehr ausbreitenden Absatz, als im hohen Preis zu suchen«.

Der hier anklingende Sinn fürs Ökonomische verweist ebenso wie die an der Antike orientierten gradlinigen Formen der Geschirrtile auf den neuen, von der Vernunft geleiteten Geist des anbrechenden bürgerlichen Zeitalters. Während die schwungvollen Porzellan- und Dekorformen des Barock sich gegenseitig vermittelnd zu einer sinnlich bewegten Einheit verbanden, strebte der neue Zeitgeschmack nach überschaubarer Klarheit und Reinheit der Formen. Die Scherbe wurde im Zuge dieser Entwicklung zum Träger für ein eigenständiges Bild, ähnlich, wie man das von antiken Vasen kannte. Die schmückenden Bilder

erscheinen bei dem Wiener Déjeuner im wahrsten Wortsinn dem glatten Porzellan »hinzugefügt«. Meist stehen die bildhaften Darstellungen im klassizistischen Porzellan vor einem einfarbigen Fond. Bei dem Déjeuner sind, was nicht so häufig vorkommt, die Porzellan-teile mit einer Holzmaserung nachahmenden Malerei überzogen. Durch diesen trompe l'œil-Effekt wird der Eindruck erzielt, als wären kleine Radierungen mit Landschaftsdarstellungen lose an einer Holzwand befestigt, und zwar mit Siegelacktropfen, die man an den Ecken der »Radierungen« sieht.

In jener Zeit im Vorfeld der photographischen Reproduktion, die schließlich Sehenswertes aus aller Welt in »wirklichkeitsgetreuer« Form übermitteln sollte, liebte man es, sich Kupferstiche oder Radie-



Déjeuner, Wien, Kaiserliche Manufaktur, 1796–1800. Inv. Nr. Ke 4980 a–f