

Ben gegründeten (1714) Raritätenkabinettes gehörte, wurde während der Expedition Berings auf Kamtschatka mitgenommen und nach St. Petersburg gebracht. Es ist erwähnenswert, daß Peter der Große bei der Errichtung seiner Kunstkammer Gottfried Leibnitz um Rat gebeten hat. Dieser schuf daraufhin ein ganzes Programm, in dem u.a. zu lesen ist: „An ausländischen Gegenständen sind zu erwerben: verschiedene Bücher und Instrumente, Kuriositäten und Raritäten, alles das, was sich propagieren läßt und zum Unterricht im Lande verhilft... Was die Natur anbetrifft, so sind besonders Steine, Metalle, Mineralien, Naturgewächse, aber auch ihre Abbildungen, Tiere, in getrocknetem Zustand oder in Spiritus präpariert, Skeletts und andere Nachbildungen all dessen, was nicht im Original zu haben ist, notwendig. Diese Gegenstände können in Form von Zeichnungen, Modellen und Kopien verschiedenerlei gelungener Erfindungen, Metallinstrumenten, Fernrohren, Spiegeln, Gläsern, von Uhren, Bildern, Plastiken, Modellen und verschiedenen Antiquitäten vorliegen – mit einem Wort von allem, was belehren und gefallen kann.“

Schlitten dieser Art hat man in



Tabakdose, Silber  
angefertigt aus Anlaß der  
Entdeckung der Aleuten, ca. 1740  
Staatl. Histor. Museum, Moskau

Sibirien noch im ausgehenden 19. Jhd. benutzt. Neben Schlitten dienten auch Schier als Fortbewegungsmittel. Eine eindrucksvolle Beschreibung dieser findet sich bei Sigmund von Herberstein in seinem Buch »Das alte Rußland« aus dem Jahre 1549: »Artach ist ein Holz wie ein Brett, eine Hand breit geschnitten und ungefähr 6 Spannen lang, vorn ein wenig erhoben, und in der Mitte mit etwas erhöhten Rändern, wo man den Fuß hineinsetzt; in den Rändern

sind Löcher, damit man den Fuß anbinden kann... (man)..hält dabei einen kleinen Spieß in der Hand, womit man steuert und sich behilft, wenn es von einer Höhe abgeht oder wenn man zu fallen droht. Man sagt auch, daß die Leute dort große Hunde haben, die Schlitten ziehen. (...) Sie haben Schlitten wie eine Schifferzille.«

Eine weitreichende Folge der Kamtschatka-Expeditionen Vitus Berings war die Entdeckung Alaskas und des Aleuten-Archipels. Dies war der Beginn der über hundertjährigen Anwesenheit der Russen in Nordamerika, die dort eine Art Kolonie aufzubauen versuchten. 1744 hat man eine silberne Tabakdose angefertigt, die dann, wie viele andere ähnliche Gegenstände, als Geschenkartikel in Hofkreisen diente. Diese Tabakdose aus dem Moskauer Staatlichen Historischen Museum ist überaus reichlich verziert. Auf dem Deckel ist eine Sibirienkarte mit Breitengraden und Meridianen eingezeichnet, auf dem Boden eine Karte Nordost-Asiens mit »neuerdings erworbenen aleutischen Inseln« und auf dem Rand Menschendarstellungen der einheimischen Stämme, darunter auch eines »Amerikans«.

Grzegorz Leszczynski

Die bislang unveröffentlichte Tivoli-Ansicht des Landschaftsmalers Ernst Fries (1801-1833), die das Germanische Nationalmuseum als Leihgabe erhalten hat, vergegenwärtigt den richtungweisenden Stellenwert des Künstlers auf der Schwelle zwischen Klassizismus, Romantik und den maleisch-realistischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts.

Er war ein Sohn des Heidelberger Bankiers Christian Adam Fries, in dessen Haus bedeutende Philosophen, Literaten und Kunstsammler verkehrten, so zum Beispiel Achim von Arnim, Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff und die Brüder Boisserée. Christian Adam Fries besaß selbst eine bemerkenswerte Kunstsammlung, die 1814 von Goethe, 1815 sogar von Zar Alexander und dem österreichischen Kaiser Franz besucht wurde. Einer ihrer Schwerpunkte war die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, deren Naturalismus mit dem Ausklingen des Barock und im Zuge neu gestellter Fragen an die künstlerische »Wahrhaftigkeit« Vorbildfunktion erlangte. Ernst Fries wuchs in einer Umgebung auf, die gegenüber fortschrittlichen geistigen und äs-

Ernst Fries

## »Ansicht von Tivoli«

thetischen Entwicklungen äußerst offen war. Schon als Knabe erhielt er seinen ersten Unterricht im Zeichnen und Aquarellieren, und zwar bei Friedrich Rottmann zusammen mit dessen Sohn Carl und Friedrich Fohr. Alle drei gingen, unabhängig voneinander, später nach Italien. Man findet sie in der Literatur häufig als »Heidelberger Romantiker« bezeichnet.

Sein nächster Lehrer war der mit der Familie befreundete Karlsruher Hofmaler Karl Kuntz, der als Landschaftler an den Naturalismus des 17. Jahrhunderts anknüpfte. Im März 1818 ging Fries an die Münchner Kunstakademie, neben Berlin damals die einzige bedeutende Akademie, an der Landschaftsmalerei gelehrt wurde. Schon ein Dreivierteljahr später, im Winter 1818/19, ist er in Darmstadt, wo er sich auf Anraten des Vaters von dem Architekten Georg Moller in Perspektive und Optik unterweisen ließ, um eine solide Grundlage für seine Landschaftsstudien zu erhalten. Seine künstle-

rischen Lehrjahre wurden nämlich weniger durch akademischen Unterricht als durch unmittelbare Studien vor der Natur geprägt, die er seit 1817 auf ausgiebigen Wanderungen durch verschiedene Gegenden Deutschlands, Österreichs und der Schweiz betrieb, und die gelegentlich auch mit Aufträgen verbunden waren. So unternahm er 1819 im Auftrag des Heidelberger Verlegers Joseph Engelmann eine Reise, um für ein Album »Malerische Ansichten des Rheins, der Mosel, des Haardt- und Taunusgebirges« Zeichnungen anzulegen.

Für jeden jungen Künstler, der jenseits akademischer Traditionen seinen Weg finden wollte, war seit der Zeit Winckelmanns Rom das Ziel, und hier kam Fries am 12. November 1823 an.

In Rom tauchte er in den Kreis der deutschen Künstler ein: »... diese hocken hier sehr dick aufeinander, sie wohnen fast alle in einer Straße und in der Nähe derselben, man ist in diesem Revier gerade wie in einer deutschen Stadt (...), und der 2te der einem begegnet ist ein Bekannter«, berichtete sein Reisegefährte Schilbach in einem Brief. Fries mietete sich im Künstlerviertel ein, unweit des Café

Greco, des Stammlokals der Deutschen in Rom, und fand bald Kontakt zu den Künstlern der verschiedenen Richtungen – zu den Klassizisten um Koch, Reinhart und Rohden ebenso wie zu den Nazarenern. Einer seiner engeren Künstlerfreunde wurde der etwa gleichaltrige Ludwig Richter.

Seinem Vater, dem passionierten Bilderfreund, schrieb Fries am 23. Dezember 1823 ausführlich über die bekannteren Maler in Rom. Das Urteil, das er sich in dem Brief über deren Werke bildet, läßt viel über seine Zielsetzungen als Landschaftsmaler herauslesen. Bei Rebell gefiel ihm die »schöne, naturgetreue Behandlung der Seestücke«, bei Catel das »Ungekünstelte« und »Lebendige« der Darstellung. Koch schätzte er als Meister »in Anordnung der Gründe und Linien« sowie als »Geistreichen« in der Komposition – jedoch, »was eigentliche Wahrheit und Ölmalerey betrifft«, da mochte er ihn nicht als einen der ersten nennen. Bei Heinrich Reinhold kritisierte er, daß er zu wenig eigenständig, zu sehr an Koch angelehnt sei, begeisterte sich aber für seine »korrekte Wiedergabe anspruchsloser Naturausschnitte«.

Der künstlerische Wahrheitsgehalt manifestiert sich für ihn nicht im kompositionell Geordneten der Linienzüge wie bei Joseph Anton Koch, der mit seinen »heroischen« Landschaften eine Vision idealer Würde und Größe des Natürlich-Lebendigen geben wollte. Im Gegensatz zu den Klassizisten, welche die Kunst, im Sinne Goethes, als »würdigste Auslegerin« der Natur verstanden, war sie für Fries hauptsächlich Instrument der Wirklichkeitsaneignung, Mittel der genauen Wiedergabe des Sichtbaren und der Übersetzung von persönlich Gesehenem.

Bezeichnend ist, daß er seine künstlerischen Ziele vor allem im Bereich der Zeichnung und des Aquarells anging, die einen raschen bildnerischen Zugriff erlauben. Auf einer seiner zahlreichen Wanderungen, die ihn über die Umgebung Roms hinaus bis nach Süditalien führten, traf er im Mai 1826 in Civita Castellana den französischen Pleinair-Maler Camille Corot. Die Begegnung wirkte befruchtend auf ihn. Ähnlich wie Corot in seinen Ölbildern richtete Fries sein zeichnerisches Interesse verstärkt auf »malerische«, durch Licht und Schatten erzeugte Landschaftszusammenhänge. Anders als Klassizisten und Nazarener, die in ihren Zeichnungen wie in ihren Gemälden Formen linear definieren, und dabei ihre Motive in all ihren Details in der harmonischen



Ernst Fries, *Ansicht von Tivoli*, 1830  
Öl auf Leinwand, 43,8 x 37,8 cm, Gm 1974

Vollendung ihrer Umrissobjektivieren, ging es Fries um luministische Gesamtwirkungen. Er verzichtete zunehmend auf den graphischen Eigenwert der Linie zugunsten der Darstellung von Tonigkeit, um sich so dem Lebendig-Beweglichen der Erscheinungen anzunähern. Diese Auffassungsweise spricht auch aus dem um 1830 entstandenen Gemälde »Ansicht von Tivoli« mit dem Wasserfall des Anio.

Wasserfälle waren seit den Naturdichtungen des 18. Jahrhunderts mit ihrer Beschwörung ursprünglicher Gegenwelten zu dem Erstarrten sozialer Konventionen Symbole reiner, uneingeschränkter Natur. Die Kaskaden des Anio in Tivoli, pittoresk überragt von der Ruine eines antiken Rundtempels, des sogenannten Sibyllen-Tempels, wurden im Zuge der neuen Naturbegeisterung zu einem ausgesprochen häufig dargestellten Motiv. Man findet es bei Künstlern wie Hackert (1779), Fohr (1817), Koch (1813/23) oder Reinhart, dessen Gemälde »Die Cascatellen von Tivoli« von 1813 (Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer) hinsichtlich Motivausschnitt und Betrachterstandpunkt der Tivoliansicht von Fries vergleichbar ist. Im Gegensatz zu der Ansicht Reinharts, deren durchsichtiges Licht

dem Bildausschnitt eine gewisse Weite verleiht und das Motiv wie eine landschaftliche Vision aufscheinen läßt, wirkt der Standpunkt bei Fries alltäglicher, intimer. Er sucht weniger das Erhebende, die sublimen Schönheit des Anblicks sondern geht malerisch dicht an die steile Felswand heran, in deren zerklüfteten Gesteinsmassen sich der Blick verfängt.

Während Reinhart die Strukturen der Felsen mit ihrem Baumbewuchs linear geläutert als »schöne« Ordnung des Natürlichen zur Geltung bringt, interessieren Fries atmosphärische Eindrücke – die schattige Kühle der tiefen Wasserschlucht, das malerisch Verwobene ihrer urwüchsigen Wildheit. Im Gegensatz zur feinpinseligen Manier von Klassizisten und Nazarenern, bei deren Landschaften man glaubt, jedes einzelne Baublatt erkennen zu können, ist der Duktus bei Fries großzügiger, lockerer. Baum- und Gesteinsformen werden nicht detailliert geschildert sondern zusammengefaßt. Selbst Gegenstände im Bildvordergrund erscheinen skizzenhaft rasch wiedergegeben. Bei Fries mischen sich Farben, so das Ocker des Gesteins mit dem Grün der Vegetation, zugunsten einer malerisch-sinnlichen Vergegenwärtigung des

erlebten Natureindrucks. Die breit gesetzten Farbzüge modellieren in ihrem Zusammenspiel übergreifende Wirkungszusammenhänge von Naturform/Naturansicht heraus. Der verschattete untere Teil der Schlucht kontrastiert mit dem in hellem Licht liegenden oberen Abschnitt, wo die Strukturen der Felsen durch die gleißende Sonne flirrig werden, überragt von dem festen Gefüge der Bauten Tivolis, deren glatte Formen sich scharf vor der Himmelsweite absetzen.

Fries' Tivoliensicht ist wahrscheinlich 1830 entstanden. Aus diesem Jahr datiert ein wesentlich großformatigeres Tivoliemalder (120 x 80 cm, Fürst Thurn und Taxis Kunstsammlung, Regensburg), dessen Komposition nahezu iden-

tisch ist. 1830 hatte sich Fries in München niedergelassen, wo er zahlreiche italienische Landschaften unter Verwendung seiner italienischen Zeichnungen malte. Bei großformatigen und repräsentativen Auftragsarbeiten hielt sich Fries an die »akademische« Malweise mit ihrer detailgenauen Darstellungsform, durch deren ruhige Dinghaftigkeit der Naturausschnitt als etwas Allgemeines erscheint. Nach solchen Gemälden entstanden kleinere Öle repliken, in denen Fries das Motiv ganz unkonventionell unter atmosphärisch-luministischen Gesichtspunkten behandelt, so, wie er es gesehen hatte. Diese intimen »Kabinettsstücke« waren für Sammler, Kenner und Liebhaber bestimmt, die jenseits

von repräsentativen Kunstinteressen an den generellen Möglichkeiten künstlerischen Sehens, künstlerischer Sichtbarmachung interessiert waren, wie etwa der Vater von Fries, für den unter anderem solche Arbeiten entstanden.

In solchen Bildern mit ihrer malerischen Übersetzung eines persönlich erfahrenen Landschaftserlebnisses erscheint Fries als ein Künstler, der, so Elisabeth Bott in einer Stilanalyse, im Gegensatz zu den damals dominierenden Meistern »die modernere und für die Zukunft (...) wichtigere Tendenz vertreten«. Das neuerworbene Gemälde gibt hierfür ein hervorragendes Beispiel.

*Ursula Peters*

Samuel Nahl (1748–1813) stammt aus einer bekannten Bildhauer- und Malerfamilie. Sein Vater Johann August Nahl war einer der bedeutendsten Innenarchitekten, Dekorationsmaler und -bildhauer der friderizianischen Zeit. Als »directeur des ornements« wirkte er an der Innenausstattung der königlichen Schlösser in Berlin, Charlottenburg und Potsdam mit. 1755 wurde er nach Kassel berufen und dort 1777 – wie knapp dreißig Jahre später auch sein Sohn Samuel – Direktor der Kunstakademie.

Während das Werk des Vaters die Blüte des preußischen Rokoko verkörpert, zählt der Sohn zu den wichtigen Vertretern der frühklassizistischen Skulptur in Deutschland. Im Gegensatz zum Vater, der als barocker Künstler seine plastischen Entwürfe in architektonischen und dekorativen Zusammenhängen konzipierte, drängte er als Klassizist aus dem barocken Gesamtkunstrahmen heraus. Ihm ging es um das Ideal der isolierten Skulptur, für das man in der Antike das Vorbild sah. Statt innerhalb eines Gesamtambientes illusionistisch zu entrücken, sollte die Skulptur jetzt der reflektierenden Betrachtung dienen und damit der »ästhetischen Bildung« eines jeden einzelnen. Samuel Nahls Figur der Hebe, die in einer in sich ruhenden Haltung auf einem runden Sockel steht, der gleichsam zum aufmerksamen Herumschreiten einlädt, vertritt diesen Aspekt klassizistischer Skulptur in beispielhafter Weise.

Nach ersten künstlerischen Unterweisungen durch den Vater besuchte Nahl 1771 die Kunstakademie in Wien, ging 1772 nach Frankreich und 1774 nach Rom, das –

## Samuel Nahl Hebe, Göttin der Jugend

seit Winckelmann und seiner Interpretation der Antike als historisches Vorbild – Paris als Zentrum der Kunst den Rang abzulaufen begann. Sein Vater holte ihn schließlich nach Kassel, um dort bei der Ausführung der von ihm für die Esplanade entworfenen Statue des Landgrafen Friedrich II. mitzuwirken. Nahl blieb in Kassel, wo er bald nach seiner Ankunft auch mit eigenen Werken erfolgreich hervortrat. Auf dem 1778 veranstalteten Kasseler »Salon vom 5. März« war er mit einer ganzen Reihe von Arbeiten vertreten, wie man einem Bericht über die Ausstellung entnehmen kann: »Ein Kind von weißem Marmor; ein Kind von Ton mit einem Vogelneße; Milon von Kroton, so von einem Löwen angepackt wird, von Ton; der Raub der Proserpina; eine gekleidete moderne Figur; eine sitzende Venus; eine stehende Minerva, Amor und Psyche; ein Basrelief, worauf Mars und Venus mit einigen Nymphen«.

Seitens der Kasseler Kunstakademie fanden die Werke große Anerkennung, und man beantragte beim Landgrafen Nahls Ernennung zum Professor, die im Juli 1778 erfolgte. Als klassizistisch geschulter Bildhauer arbeitete er bei der Ausgestaltung von Schloß Wilhelmshöhe (1786–1803) mit, das sich Landgraf Wilhelm IX. im Sinne des klassizistischen Ideals im Stile »antiker Einfachheit« wünschte. Für den Nordflügel schuf Nahl antikisierende Nischenfiguren der Aurora und des Apoll. Er machte als

Hofbildhauer Karriere. 1808 wurde er zum Direktor der Kasseler Kunstakademie ernannt, wo er auch weiterhin als Lehrer in der Klasse für Aktzeichnen wirkte.

Nahls 1791 entstandene Marmorskulptur, die der Fördererkreis anlässlich des 140jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums erworben hat, stellt die Göttin Hebe dar, eine Tochter von Zeus und Hera. Sie war die Göttin der Jugend, und man findet sie sehr häufig in klassizistischen Skulpturen dargestellt. Ähnlich wie Aurora, Göttin der Morgenröte und Verkünderin des jungen Tages, versinnbildlichte Hebe das klassizistische Lebensgefühl einer neu anbrechenden Zeit. An der Göttertafel übte sie das Amt der Mundschänkin aus. Sie kredenzt den göttlichen Nektar – den Trank der Unsterblichen. Mit der rechten Hand reicht Hebe in Nahls Skulptur dem Betrachter eine Schale mit dem kostbaren Getränk entgegen, während sie mit der linken ihren Krug zum Einschenken umfaßt, auf den sie sinnend blickt.

An die Stelle der gefühlsgeladenen und raumgreifenden Gesten barocker Skulpturen ist eine ruhige, in sich gekehrte Haltung getreten, die formal ihre Entsprechung findet. Statt von flackernd bewegten Linien wird die Figur in jeder ihrer Ansichten von einer ruhig fließenden Linie umrissen. Der klassizistisch-beruhigten Außenkontur entspricht die Binnenzeichnung mit sanftwelligen Hebungen und Senkungen. Die Drapierung umspielt die Gestalt nicht mehr in bauchigen Wogen. Vielmehr schmiegt sich der Stoff wie bei antiken Skulpturen den Körperformen an und hebt durch die Strenglinigkeit seiner Falten das