

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 Tivoligemälde (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 Ölkopien, 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 Mundschenkin aus. Sie kredenzte 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

Natürlich-Lebendige des Körperlichen desto stärker hervor.

»Nur simple Natur, ohne alle Affektion«, lautete gegenüber dem Barock der ästhetische Anspruch des Klassizismus, den man vorbildhaft in der Skulptur der Antike verwirklicht sah. Nahls Hebe läßt ein ausgiebiges Studium antiker Plastiken beobachten. Man findet Reminiszenzen an berühmte Venus-Statuen, die der Künstler in Italien im Original studieren konnte, etwa an die Venus von Medici oder die Venus Kallipygos, mit der sich viele klassizistische Künstler befaßten, wie etwa Johan Tobias Sergel, der 1780 eine »Venus aux belles fesses« schuf. Allerdings lehnt sich Nahl nicht wie Sergel an einen bestimmten Typus an. Er benutzt gewonnene Antiken-Eindrücke als Inspiration, um in der Darstellung des menschlichen Körpers das klassizistische Ideal menschlicher Schönheit/natürlicher Vollkommenheit aufscheinen zu lassen.

Dieses Ideal beschreibt geradezu schwelgerisch Wilhelm Heinse (1746–1803) in seinem Roman »Ardinghello«, der, 1787 erschienen, auf sprachlicher Ebene etwas vom Kolorit der Antikenbegeisterung der Generation Nahls aufleben läßt. Seiner Betrachtung zweier bekannter Antiken, der Venus von Medici und des Apollino aus den Uffizien, stellt er einen berühmten Akt Tizians gegenüber, die Venus von Urbino. Er begeistert sich zwar für die meisterhafte Darstellungskunst Tizians – »sein Fleisch hat allen Farbenzauber, ist mit wahren jugendlichen Blut durchflossen«. Jedoch verwirft er, als Zeitgenosse der Aufklärung, deren Gehalt als Ausdruck von Dekadenz des höfischen Sinnenkults mit seinen Strategien der Verführung. Die Lust am Nackten verwirft er hier als bloße Lust, zur Schau gestellt, um im Betrachter nichts als flüchtige Affekte zu erzeugen: »Bezaubernde Beischläferin und nicht Griechenvenus, Wollust und nicht Liebe, Körper bloß für augenblicklichen Genuß«. Dagegen die antike Venus: »Aus dem Ganzen spricht jungfräulicher Ernst und Stolz, nichts Lockendes; es ist Inbegriff höchster weiblicher Liebessstärke«. Oder gar der Apollino: »Der Ausdruck ist bezaubernd; er empfindet in sich und sinnt in Stille«.

Anders als Tizians Venus, verführerisch und verführbar zugleich,



Samuel Nahl: Hebe, 1791
Italienischer Marmor, Pl. 3174

verharren die antiken Gestalten in Selbstbesinnung, im »reinen« und »unberührten« Bewußtsein ihrer selbst. Für die Zeitgenossen Heinses reflektierten sie die aufklärerisch-freiheitliche Idee der allen Menschen gleichermaßen angestammten Würde und ihrer ursprünglichen Teilhabe am Prinzip der göttlichen Vernunft. Bei diesem sich »edel regenden Leben«, das im Betrachter die »edelsten Gefühle« weckt, wird die Schönheit des menschlichen Körpers zum Widerschein einer »schönen Seele«, deren Betrachtung die eigene schöne Seele in Bewegung versetzt. Als Widerschein des idealen Ursprungs wird sie zum »natürlich«-unschuldigen Genuß.

Hingebungsvoll beschreibt Heinse die antike Venus, ihren Leib, »die frischeste, kernigste, ausgebildete Wollust«, bei dem »Brust und Schenkel markicht vorn und hinten schwellen«, die Augen, ihren »sonnenklaren Blick voll Liebessfülle«, den Mund, wo »Zärtlichkeit und Stolz zusammenschmelzen«. Es scheint fast, als würde er ein lebendiges Wesen schildern, was an die im 18. Jahrhundert aufkommende Mode erinnert, sich antike und antikisierende Skulpturen bei Fackelbeleuchtung zu betrachten, wobei man »die bis zum Leben erweichten Umrisse« bewunderte und wünschte, »das Fleisch zu betasten, ob es dem Fingerdruck« weiche.

Mit ihrer weichen und – im Gegensatz zur späteren klassizistischen Glätte – lebendig-bewegten Oberflächenwirkung vertritt Nahls Skulptur eine Frühform des Klassizismus, vergleichbar der Malerei von Angelika Kauffmann, von der das Germanische Nationalmuseum ein 1789 entstandenes Gemälde besitzt. Im Gegensatz zur intellektuellen Kühle des reifen Klassizismus, wie etwa im Bereich der Skulptur bei Thorvaldsen – bei dessen Figuren körperlich Begreifbares hinter der Vergegenwärtigung »ewiger Ideen« bisweilen ganz in ein ätherisches Ideal zurücktritt – schwingt bei Künstlern wie Kauffmann oder Nahl ebenso wie bei Heinse noch die Sinnlichkeit des Dixhütième mit, was den eigenwilligen Reiz ihrer Werke in jener Zeit kulturellen Übergangs ausmacht.

Nahls Skulptur ist eine interessante Ergänzung zu dem Gemälde von Angelika Kauffmann, um frühe Linien in der Entwicklung klassizistischer Kunst, die – was den deutschen Bereich betrifft – kunsthistorisch bislang nur wenig erfaßt sind, vertieft hervorheben zu können.

Ursula Peters