

Abb. 1. Schinkel: „Meierei in der Gegend von Rom“.
Tuschzeichnung 11,5×9,5 cm. Winter 1803–1804.
Schinkel-Museum Mappe IV, Nr. 51.

Schinkels Reisen nach Italien

und die Entwicklung der künstlerischen Italiendarstellung.

Von Max Gg. Zimmermann.

Der Ruhm *Italiens* als der hohen Schule für alle Kunst und Kultur stand um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert unerschütterlich fest. War es doch noch nicht viel über ein Jahrzehnt her, daß Goethe sich dort die höchste Weihe geholt hatte. Schinkels junger Lehrer, der mit 29 Jahren am 3. August 1800 verstorbene geniale Architekt Friedrich Gilly, war ein begeisterter Verehrer der griechischen Antike, wenn sie bei ihm auch stark in der Art des englischen und französischen Klassizismus gefärbt war, die er bei einer längeren Reise, kurz bevor Schinkel als Schüler bei ihm eintrat, kennen gelernt hatte. Ob es bei Schinkel in erster Linie die Antike war, die ihn nach Italien zog, erscheint zweifelhaft gegenüber seinen Äußerungen zu Schluß des dortigen Aufenthaltes. Jedenfalls aber war Italien das Land der hohen geistigen und künstlerischen Überlieferung, jeder Lernbegierige strebte dorthin, und besonders Schinkel, der während seines ganzen Lebens bemüht war, Bildung aus den weitesten Kreisen in sich aufzunehmen und eine hohe geistige Kultur in sich zu entwickeln. „Durch ein sehr einfaches Leben“, sagt Waagen, der Schützling und erste Biograph Schinkels, „gelang es dem Künstler schon im Alter von 22 Jahren von seiner bescheidenen Einnahme eine

kleine Summe zu erübrigen, wozu außerdem sein ganzes Vermögen, einige hundert Taler Pupillengelder, geschlagen wurden. Mit diesen geringen Mitteln trat Schinkel, ungeachtet Vormünder und Verwandte nicht müde wurden, ihm das Bleibe im Lande und nähre dich redlich, wiederholentlich und ernstlich zu Gemüte zu führen, am 1. Mai 1803 seine Reise nach Italien in Gesellschaft des jungen Architekten Steinmeyer“, dessen wohlhabende Eltern Schinkel auch noch einen kleinen Zuschuß gaben, „glücklich an“.

Karl Friedrich Schinkel betrachtete seine Reisen als Höhepunkte seines Lebens. Gewissenhaft hat er alles aufgezeichnet, was er erlebte, teils um seine Lieben daheim, denen er außer Briefen das Tagebuch in einzelnen Abschnitten zusandte, mit genießen zu lassen, teils um diese Notizen später als Leitfaden der Erinnerung zu haben. Bei der ersten italienischen Reise gingen diese Tagebücher an seinen Verwandten und Vormund Valentin Rose, der sie seinen Schwestern und Freunden mitteilte, bei den späteren Reisen nach Italien und andern Zielen an seine Gattin.

Schinkels *Tagebücher* und *Briefe* einschließlich der von den beiden Reisen nach Italien sind von seinem Schwiegersohn Alfred Freiherrn von Wolzogen in seinem Werk „Aus Schinkels Nachlaß“ 1862/63 veröffentlicht worden. Die erhaltenen Manuskripte — einige wenige sind seit Wolzogens Zeit verloren gegangen — gehören dem *Schinkel-Museum* der *Königlichen Technischen Hochschule* zu Berlin. Wolzogen hat bei der Veröffentlichung vielfach eigenmächtig in den Text eingegriffen, zunächst schon, weil er — ganz im Sinne ähnlicher Veröffentlichungen der damaligen Zeit — bestrebt war, eine ausgefeilte glatte Darstellung zu erzielen. Ferner hat er Schinkels Zuschreibungen von Kunstwerken an bestimmte Meister und andere Angaben vielfach, ohne es kenntlich zu machen, verändert und sie dabei, nach dem heutigen Stande der Wissenschaft, nicht immer richtig gestellt. Er hat auch aus eigener Kenntnis der bereisten Länder manches, was Schinkel gar nicht erwähnt, in den Text eingefügt und ein belehrendes Element hineingebracht, das Schinkel fern lag. Daß Wolzogen manche auf damals noch lebende oder noch nicht lange verstorbene Personen bezügliche Stellen, die diese nicht in günstigem Lichte erscheinen lassen, gestrichen hat, wird man verstehen, weniger aber, daß er in weitgehender Prüderie selbst harmlose Bemerkungen unterdrückt hat. Eine bedeutende Beeinträchtigung des Textes ist dadurch entstanden, daß er in den Briefen vieles auf die Familie Bezügliche und bei der zweiten Reise nach Italien im Tagebuch vieles Persönliche über Schinkel selbst fortgelassen hat, wodurch der Text natürlich nüchterner geworden ist.

So ist denn eine Neuherausgabe der Tagebücher und Briefe höchst notwendig. Die erforderliche kritische Bearbeitung, die aus mehrfachen Gründen recht schwierig war, und die in der Hauptsache einer besonderen Kraft anvertraut wurde, sowie ein zeitgemäßer Kommentar sind auch bereits fertig, und der Verfasser dieses Aufsatzes wird sie, zusammen mit den hauptsächlichsten der dazugehörigen Zeichnungen und Aquarelle Schinkels veröffentlichen, sobald die Zeitumstände es gestatten werden.

Die Tagebücher und Briefe Schinkels von der *ersten Italienfahrt* geben uns frische Schilderungen schon von der drei Monate währenden Reise über Dresden, Prag und Wien nach Triest, wo dem jungen Künstler zuerst der Süden entgegentrat. Wir begleiten ihn auf Ausflügen von Triest, namentlich nach Istrien, erleben es mit, wie er mit großen Augen die Wunder *Venedigs* schaut. Der Aufenthalt in der Lagunenstadt wurde ihm dadurch getrübt, daß er auf 14 Tage ernstlich erkrankte. In Mestre fielen die beiden Reisenden einem Vetturin in die Hände, der, ihre Unkunde der Verhältnisse und der Sprache benutzend, sie in einem bis Rom gültigen Vertrage schmählich übervorteilte. Rasch ging es über Bologna und Florenz nach der „Herrscherin der Welt“, der ewigen *Roma*. „Das wundervolle, langersehnte Rom“, ruft Schinkel bald nach seiner Ankunft aus, „umfängt mich endlich mit allen seinen Schätzen, jeder Schritt bezeugt Merkwürdigkeit; der Andrang der Erscheinungen ist unendlich und rastlos schwärmen die Gedanken durch die verschiedenen Zeiten, deren Spuren bunt gemischt hier untereinander stehn“. Während eines halben Jahres wurden die Herrlichkeiten Roms durchkostet, zuerst freilich für Schinkel beeinträchtigt durch Krankheit. Er durchrannte, noch geschwächt von Venedig her, in den ersten drei Tagen alles Sehenswürdiges und zog sich dadurch das dreitägige Fieber zu. Dazu kam, daß den Reisenden das Geld ausging, so daß sie ohne die Gutmütigkeit ihres Wirtes fast verhungert wären. Nachdem sie sich lange mit Semmeln und Weintrauben auf Spaziergängen genährt hatten, bot der brave Mann ihnen aus freien Stücken an, vorläufig mit seiner Küche vorlieb zu nehmen. Als das Geld endlich angekommen war, bestellte Steinmeyer triumphierend eine gebratene Ente, worauf der Hauswirt, sofort verstehend, ausrief: „Capisco, i danari son' venuti“. Erst eine Reise ins Gebirge auf den Terminillo um die Wende vom Oktober zum November 1803 befreite Schinkel von seiner Krankheit. Anfang April 1804 folgen wir dem jungen Künstler in seinem Tagebuch über Neapel nach *Sizilien*, dessen Besuch für seine Entwicklung ebenso bedeutsam wurde wie der Roms. Zurück wurde der Weg nach sechswöchentlichem, den August und halben September 1804 umfassenden Verweilen in Rom über Genua und Mailand nach dem Mont Cenis genommen. Fünfzehn Monate hatte Schinkel in

Italien zugebracht. Nach kurzem Aufenthalt in *Paris* kehrte er Anfang März 1804 nach Berlin zurück.

Ebenso sehr wie mit der Schreibfeder hielt der junge Künstler auf dieser ersten Reise seine Eindrücke und Empfindungen mit dem Zeichens Stift, der Zeichenfeder und dem Gouache-Pinsel fest, und eine Fülle von *Kunstblättern*, die jetzt das *Schinkel-Museum* der *Technischen Hochschule* zu *Berlin* besitzt, läßt uns häufig an seiner Seite stehen.

Schinkel verstand es, jedes in seiner Art zu genießen, so auch die Reisen, die er im Jahre 1811 in Begleitung seiner jungen Frau nach *Dresden*, *Prag*, *Salzburg* und *Bad Gastein*, und 1816 in königlichem Auftrage nach *Heidelberg* zu leider ergebnislosen Verhandlungen über die Erwerbung der Gemäldegalerie Boisserée und von dort nach *Belgien* und *Holland* mit seiner Gattin und seinem sechsjährigen Töchterchen Marie unternahm. Aber die Hauptsehnsucht blieb doch immer *Italien*. Zwei Jahrzehnte sollten vergehen, ehe es ihm vergönnt war, wieder die Alpen zu überschreiten. Die äußere Veranlassung dazu war das Bedürfnis nach Erholung. Sein Körper drohte unter der vielseitigen und angestrengten Tätigkeit, die der immer wachsende Ruhm des Künstlers, seine ungemeine persönliche Beliebtheit mit sich brachten, zusammenzubrechen. Nachdem er, wegen der Kriege ohne Bauaufträge, sich jahrelang in umfassender Weise als Maler betätigt hatte, waren in den letzten Jahren zwei seiner Hauptbauten, die Wache und das Schauspielhaus in Berlin, entstanden, und mit dem Bau des Museums war begonnen worden. Dazu kam die große Last der Staatsgeschäfte. Seit 1810 war er bei der Oberbaudeputation angestellt, seit 1815 als Geheimer Oberbaurat, und mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit widmete er sich der Bearbeitung der Akten und anderen, oft sehr trockenen Amtsgeschäften. So beschloß er denn im Sommer 1824 dem Strudel der Geschäfte für einige Zeit zu entfliehen und eine Reise nach Italien zu machen. Er nahm auf seine Kosten den jungen Kunsthistoriker, späteren Direktor der Königlichen Gemäldegalerie zu Berlin, *Gustav Waagen*, mit; der Medailleur *Brandt*, der bei der Königlichen Münze in Berlin angestellt war, und der Geheime Oberfinanzrat *August Kerl*, letzterer erst unterwegs, schlossen sich ihnen an. „Konnte irgend etwas meine Liebe und Verehrung zu Schinkel noch steigern“, sagt *Waagen* im Berliner Kalender 1844, „so war es die Zartheit seines Benehmens während dieser ganzen Reise, welche mich auch keinen Augenblick irgendeine Abhängigkeit empfinden ließ.“ Diesmal ging die Reise über *Köln*, wo in königlichem Auftrag der Dom bezüglich der geplanten Wiederherstellung und Vollendung untersucht wurde, den Rhein hinauf mit einem Abstecher nach *Stuttgart*; durch die *Schweiz* am Genfer See entlang über den Simplon und Lago maggiore wurde *Mailand*

erreicht, dort ein Vetturin gemietet, mit dem die ganze weitere Reise bis zurück nach Berlin gemacht wurde.

„Schon in Mailand,“ berichtet Waagen, „hatten wir das Glück gehabt, einen vortrefflichen Vetturin zu finden, auf den wir uns nicht allein in allen Stücken durchaus verlassen konnten, sondern der auch mit einer den Italienern selbst der niederen Stände eigentümlichen Feinheit tausend kleine Aufmerksamkeiten für uns hatte, wie er z. B. uns mit einer nur in einer Gegend befindlichen Traubengattung, welche uns besonders gemundet, noch verschiedene Tage zum Nachtisch angenehm überraschte. Wir hatten durch diesen Vetturin den Vorteil, an den verschiedenen Orten keine Zeit unnötig zu verlieren, denn, ihm alle Anordnungen in den Gasthöfen, wo er unter dem Namen Luigi il grazioso überall bekannt war, überlassend, begaben wir uns häufig sogleich aus dem Wagen an die Besichtigung der Merkwürdigkeiten, da Schinkel von seiner früheren Reise gut orientiert war und ich für genaue Notizen über das an jedem Ort Sehenswerte Sorge getragen hatte.“

Aus der Art, wie Schinkel in Italien und anderwärts reist, gewinnt man einen *Beitrag zur Geschichte der Zivilisation*. Die großen Verbindungsstraßen lagen vielfach anders als jetzt bei den Eisenbahnen, so daß mancher Ort ins dunkle Unbekannte untergetaucht ist, der damals eine Hauptpoststation war. Das Reisen war überaus anstrengend. Meistens brechen die Reisenden schon um 3 Uhr morgens auf und dehnen die Fahrt bis tief in die Nacht hinein aus. Sehr lästig sind die vielen Zollvisitationen und die willkürlichen Abgaben, die dem niemals genug instruierten Reisenden abgefordert werden. Bei seiner ersten Italienreise ist die Gefahr zu Lande, namentlich zwischen Rom und Neapel und in Sizilien, vor Räubern und zur See an allen Küsten vor arabischen und englischen Piraten bedeutend.

Über Genua, Pisa, Florenz, Perugia ging es 1824 nach Rom, wo vorläufig nur ein Aufenthalt von 5 Tagen genommen wurde, während die Reisenden in *Neapel und Umgegend* 3 Wochen, vom 5.—26. September, verweilten. „Nie werde ich Schinkels Entzücken an den reichen Naturschönheiten, welche die Straße von Genua nach Pisa längs der Meeresküste darbietet, vergessen!“ ruft Waagen aus. „Gegen Abend in Rom angekommen, eilten wir noch rasch das Forum zu besehen, wo Schinkel nicht müde ward, uns auf die Herrlichkeiten alter Römergröße aufmerksam zu machen.“ „An den Seen von Albano und Nemi, in der üppigen Vegetation von Ariccia, dem großartigen Terracina, wo wir eine mondhele Nacht zubrachten, dem zauberhaften Molo di Gaeta war Schinkels ganzes Wesen in diesen herrlichen Genüssen wie verklärt.“

Ein längerer Aufenthalt in *Rom* wurde erst auf der Rückreise genommen. „Den ganzen Oktober hindurch,“ sagt Waagen, „verweilten wir in dem Anschauen der unermeßlichen Kunstschatze, welche Rom darbietet, doch wurden auch Ausflüge nach Frascati und Tivoli gemacht, auf deren letzteren Schinkel eine vortreffliche, noch vorhandene Ansicht Tivolis vom Monte di Lupo aus (Abb. 27) zeichnete. Unter den lebenden Künstlern in Rom mußte Schinkel natürlich am meisten von Thorwaldsen und seinen Werken angezogen werden, und wir verweilten öfter längere Zeit im Anschauen der Fülle geistreicher Schöpfungen, welche seiner Werkstatt das Aussehen eines Museums gaben. Auch Thorwaldsen gewann Schinkel bald sehr lieb und erfreute uns öfter abends mit seinem Besuch. Ein lebhaftes Interesse fand Schinkel auch an den Mitteilungen, welche ihm der jetzige preußische Gesandte in London, Herr Geheimrat Bunsen, über so manche Lokalitäten des alten Roms jedesmal an Ort und Stelle machte.“ Der Verkehr mit Thorwaldsen hatte auch seinen Niederschlag in der beträchtlichen Mitarbeit Schinkels an einem Werk dieses Künstlers, nämlich am Grabmal Papst Pius' VII. für die Peterskirche, zu dem Schinkel auf Thorwaldsens Bitte vom 13.—18. Oktober 1824 in Rom die Architektur entwarf, wie er selber in seinem Tagebuch mitteilt. Vier Skizzen dazu befinden sich im Schinkel-Museum (Abb. 2).

Schinkel hatte sich während der Reise sehr bald erholt. „Ich konnte nicht genug die körperliche und geistige Elastizität von Schinkel bewundern,“ berichtet Waagen, „der immer voran und überall unermüdlich war, die schönsten Ansichten aufzusuchen und jederzeit mit sicherem Takt in seinen Bemerkungen über Gegenstände der Natur wie der Kunst die Punkte berührte, auf welche es ankam, so daß diese Reise mir nicht allein die größten Genüsse gewährte, sondern auch in einem hohen Grade lehrreich wurde.“ Welche Freude es war, Schinkel Kunstwerke genießen zu sehen, bezeugt Waagen an einer anderen Stelle: „Fand sich in solchen Werken etwas Neues, was ihn besonders anmutete, so malte sich der lebhafte Eindruck auf seinem ganzen Gesichte, und seine dunkeln Augen erglänzten von jenem tiefen Feuer, in dem sich seine ganze schöne Seele spiegelte.“

Da Schinkel gegen Ende November wieder in Berlin sein mußte, wurde auf der Rückreise nur in *Florenz* und *Venedig* einige Tage Aufenthalt genommen, aber doch nicht versäumt, Siena, Verona und Mantua zu besuchen. Der letzte Glanzpunkt dieser Reise war ein Besuch in Weimar bei *Goethe*. Schon zweimal vorher war Schinkel bei dem großen Dichter gewesen. Im Jahre 1816 konferierte er mit ihm über seinen Auftrag, die Boisserées'sche Gemäldesammlung zu erwerben, 1820 hatte er ihn zusammen mit Rauch, Friedrich Tieck und dem Staatsrat Schultz besucht. Diesmal wurden die Reisenden zum Mittagessen eingeladen, und Goethe

nahm die mancherlei Mitteilungen Schinkels über Italien lebhaft auf. Zum letztenmal besuchte Schinkel Goethe am 17. April 1826 auf der Reise nach Frankreich und England.

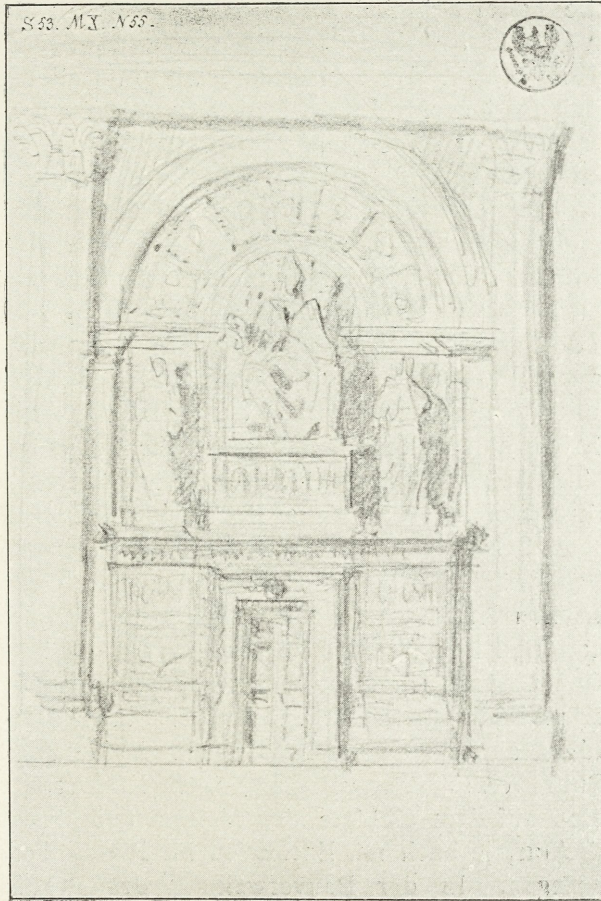


Abb. 2. Schinkel: Entwurf zu Thorwaldsens Grabmal Papst Pius VII. in der Peterskirche zu Rom, 1824. Bleistiftzeichnung 10,5×16,5cm. Schinkel-Museum Mappe X, Nr. 55.

In den schriftlichen Äußerungen von den beiden italienischen Reisen haben wir ein packendes *Gegenbild*. Während der *ersten Reise* ist Schinkel der nach inneren und äußeren Erlebnissen dürstende Jüngling, der den Wanderstab ergriffen hat, um sich in der Welt umzutun. Alles ist ihm ein großes Ereignis, der Wechsel des Klimas beim Überschreiten

der Gebirge, der erste Anblick des Meeres bei Triest, die südländische Natur, das Volksleben und, in einer Reihe damit, die Kunst. Auch das Abenteuerliche einer solchen Wanderung reizt ihn geradeso wie Seume, der zwei Jahre vor ihm seinen „Spaziergang nach Syrakus“ machte. Für seine Eindrücke findet Schinkel treffende und ergreifende Worte. Die Reife des Urteils, die bei dem 22jährigen erstaunt, beeinträchtigt nicht im mindesten die Frische der Auffassung, wie ihm alles Lehrhafte und Pedantische auch im ferneren Leben stets fern gelegen hat. Die Naivität und Freiheit, mit der er seine Empfindungen ausspricht, verleihen seinen Aufzeichnungen einen besonderen Reiz, und das Bild wird um so reicher, als seine Briefe an verschiedene Personen gerichtet sind, und er bei gleichem Grundklang jedem, je nach dessen Art, eine neue Seite seiner Eindrücke offenbart. Weiteren Kreisen noch unbekannt, ging der Jüngling damals durch Italien, wenn es ihm in Rom auch sehr bald gelang, sich unter den dort ansässigen fremden Künstlern einen Namen zu machen. Als er im Sommer 1804 aus Sizilien dorthin zurückkehrte, erregten seine Zeichnungen und Aquarelle unter ihnen das größte Aufsehen, jeder wollte etwas davon haben und da Schinkel immer sehr freigebig war, büßte er einen großen Teil seiner Schätze ein. Schon im Winter 1803/04 war er zu dem 13 Jahre älteren Joseph Anton Koch und zu dem ihm fast gleich-alterigen Gottlieb Schick in ein näheres Verhältnis getreten. Im Hause des preußischen Gesandten Wilhelm von Humboldt, das allen in Rom lebenden deutschen Künstlern eine Heimstätte bot, fand er die freundlichste Aufnahme und knüpfte eine Verbindung an, die beiden Teilen für das ganze Leben überaus fruchtbar werden sollte. Dennoch war er nur ein Werdender und war älteren gegenüber der Suchende.

Ganz anders, als er 20 Jahre später *zum zweiten Male nach Italien* kam. Der Ruhm eines überaus vielseitigen Künstlers, der sich mit gleichem Erfolge auf dem Gebiete der Malerei und des Kunstgewerbes wie der Architektur, ja auch mit Entwürfen für Plastik betätigt hatte, war ihm vorausgegangen. In der Bauverwaltung des Preußischen Staates nahm er eine ausschlaggebende Stellung ein. Die offiziellen Vertreter Preußens am päpstlichen Hof und beim König von Neapel waren sein gegebener Umgang, er kann es nicht vermeiden, den Einladungen des in Rom lebenden Prinzen Heinrich von Preußen und des Grafen Ingenheim, des Sohnes Friedrich Wilhelms II., einen Teil seiner Zeit zu opfern. Schon am ersten Morgen nach seiner Ankunft in Rom besuchen ihn einige Künstler, und bald drängt sich alles, nicht nur angezogen durch seinen Ruhm, sondern ebenso sehr durch den Zauber seiner Persönlichkeit, um ihn, kaum ein Abend vergeht, an dem er nicht mehrere Besucher hat.

Nicht wie bei der ersten Reise will er alles aufnehmen, was das Land und seine Bewohner ihm bieten. Er kennt sie jetzt, und wenn er auch stets einen freundlichen Blick für das ihn umgebende Leben hat, wenn er sich auch mit voller Freude dem Genuß der herrlichen Natur hingibt, so hat er doch ein ganz bestimmtes Ziel im Auge: die Werke alter Kunst in möglichster Vollständigkeit zu sehen. Seine, namentlich durch Rücksicht auf andere beschränkte Zeit, läßt ihm immer nur wenige Minuten für sein Tagebuch. So widmet er denn den Einzelheiten nur knappe Worte. Wer aber zwischen den Zeilen zu lesen weiß, der wird die tiefe Ergriffenheit und das Glücksgefühl herausmerken, womit er die großen Eindrücke aufnimmt, und sein stärkeres oder geringeres Gefallen selbst da herausempfinden, wo er es nicht ausdrücklich ausspricht. Oft aber ergeht er sich auch in größerer Breite, oder treffende Schlagworte lassen ein helles Licht aufblitzen. Der Überschwang der Jugend, der sich vor 20 Jahren öfters bemerkbar machte, fehlt, er ist zurückhaltend in seinen Äußerungen geworden, nach Art eines Mannes, der gewohnt ist, im Mittelpunkt der Beobachtung zu stehen, aber die Frische ist geblieben. Die Briefe sind fast ausschließlich an seine Frau gerichtet. Sie lassen einen Einblick tun in das tiefe Herzensverhältnis, das zwischen ihm und seiner Familie bestand, aber die Vielstrahligkeit des Ausdrucks wie in den Briefen von der ersten Reise an verschiedene Personen ist nicht mehr vorhanden. Nur in dem Briefe aus Neapel an Rauch spricht er sich dem Kunstgenossen gegenüber ausführlich über Kunst aus.

Leider hat es ihm die verhältnismäßige Kürze der Reisezeit und der Reichtum des täglich zu bewältigenden Pensums nicht gestattet, den Zeichenstift und den Pinsel so fleißig zu gebrauchen, wie bei der ersten Reise, und die meisten der vorhandenen Blätter sind flüchtiger. —

Nicht gilt, wie schon angedeutet, bei der ersten Reise nach Italien Schinkels Begeisterung in erster Linie der Antike. Nur ausnahmsweise zeichnet er wie in Pola (Abb. 3) sorgfältig die Reste antiker Gebäude. Das Forum romanum reizt ihn nur als malerisches Gesamtbild, die Zeichnung vom Colosseum ist unvollendet, und in Sizilien, wo ihm das Griechentum entgegentritt, verwertet er die Theater zu Taormina und Syrakus, die Tempel zu Girgenti nur als Glieder im größeren Landschaftsbild. Wenn er Architekturen um ihrer selbst willen zeichnet, sind es hauptsächlich mittelalterliche: die romanisch-gotische Basilika zu Aquileja (Abb. 4), die romanischen Kirchen zu Schöngrabern und Cività ducale (frei), die gotischen Kirchen auf dem Hradschin zu Prag, St. Stephan zu Wien, der Dom zu Mailand u. a. In dem Brief an den Verlagsbuchhändler Unger tut er die Antike und die Hochrenaissance-Architektur kurz ab, weil er und alle Welt sie durch Aufnahmen längst kennen, und ihm die Originale wenig

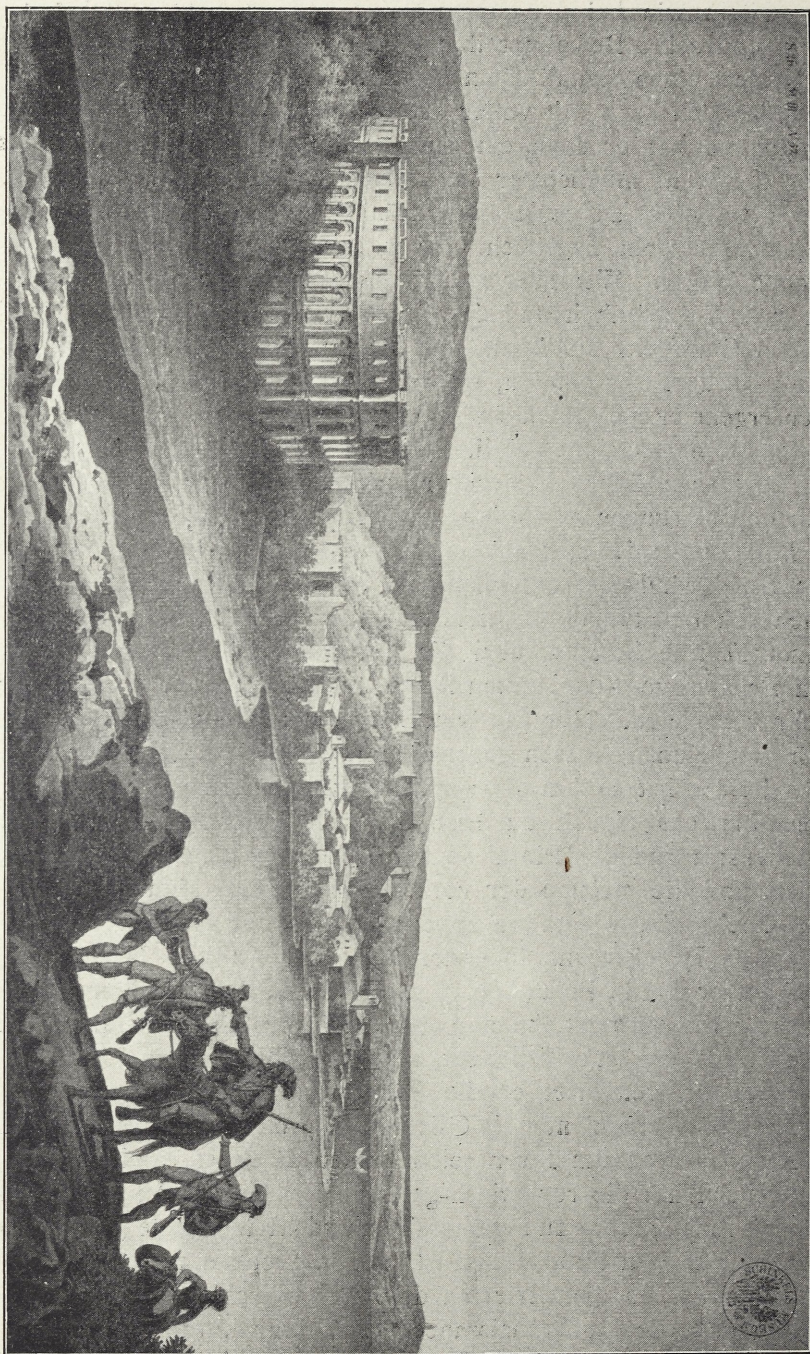


Abb. 3. Schinkel: „Veduta dell' Amphitheatro e della Città di Pola“. (Sämtliche deutschen und italienischen Unterschriften nach Schinkels Schreibung.) Tuschzeichnung 46,5×28 cm. Schinkel-Museum Mappe III, Nr. 52.

Neues böten. Dagegen hebt er hervor: „eine Menge Anlagen aus früher *Mittelalterzeit* ... tragen das wahre Gepräge philosophischen Kunstsinns und Charakterfülle“. In dem Brief an David Gilly zu Ende seiner Italienreise preist er in begeisterten Worten den Mailänder Dom.

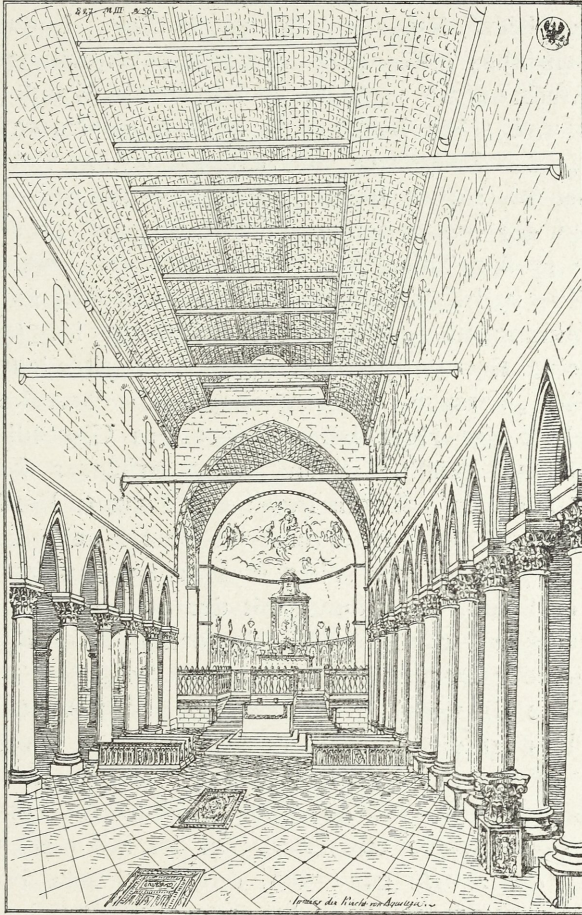


Abb. 4. Schinkel: „Inneres der Kirche von Aquileja“. 1803. Federzeichnung 23×36 cm. Schinkel-Museum
Mappe III, Nr. 56.

Als Goethe 1786—1788 in Italien reiste, herrschte noch durchaus der Geist Winckelmanns, der Klassizismus war in vollem Zuge. Goethe verschmähte es, in Assisi die Grabkirche des heiligen Franz mit den hochbedeutenden Ducento- und Trecento-Fresken zu besuchen, er sah dort nur den unbedeutenden antiken Tempel auf dem Marktplatz; in

Monreale sagt er in seinem Tagebuche kein Wort von dem herrlichen Dom aus der Normannenzeit mit seinen farbenprächtigen byzantinischen Mosaiken, er begeistert sich nur für eine angeblich antike Medaille, die ihm die Mönche zeigen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts aber hatte man begonnen, des ausschließlichen Klassizismus müde zu werden. Ludwig Tieck und Wackenroder schrieben 1797—1799 „Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und „Franz Sternbalds Wanderungen“, worin das Mittelalter und seine Kunst aufs höchste gepriesen werden. Von dieser Wendung des Zeitgeistes war Schinkel schon, vielleicht noch unbewußt, angehaucht, als er Italien betrat, und so war denn die überraschende Folge der ersten italienischen Reise, daß er sich für längere Zeit mit einem großen Teil seiner Werke voll der *Romantik* zuwandte: er schuf Gemälde und Zeichnungen mit phantastischen gotischen Kirchen voller Gralstimmung in mystischer Beleuchtung, im Jahre 1810 eine Lithographie, eine Baumgruppe vor einer mittelalterlichen Kirche, mit der Unterschrift: „Versuch, die liebliche, sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend befällt.“ Seine ersten größeren Kirchenentwürfe, für einen Dom auf dem späteren Potsdamer Platz zu Berlin als Denkmal der Befreiungskriege 1815—1816, und für eine Kirche auf dem Spittelmarkt 1819, sind *gotisch* und voller mystischen Zaubers. Diese Werke künden sich vor in der Hingebung, mit der er in Italien die mittelalterlichen Bauten studiert, wenn er da auch noch frei von Romantik ist. Er nennt den Mailänder Dom nur deshalb „eine Schärfung des Gewissens“, weil er bis in alle Einzelheiten so sorgfältig durchgeführt ist.

Ganz anders ist die Auswahl dessen, was ihn begeistert, 20 Jahre später auf der *zweiten Reise* nach Italien. Er hat unterdessen, wie schon erwähnt, die neue Wache und das Schauspielhaus in Berlin gebaut, und die Pläne für das Museum entworfen. Er ist mit diesen Werken zum *Wiedererwecker der Antike* geworden, der griechische Formen wie eine ihm natürliche Kunstsprache handhabt, sie nach Bedürfnis frei variiert und damit in klassischem Geiste und doch ganz modern und persönlich komponiert. Diesmal gönnt er den mittelalterlichen Kirchen nur flüchtige Blicke. San Francesco zu Assisi, einer der schönsten gotischen Bauten Italiens, der Ausgangspunkt einer entscheidenden Wendung in der Kulturgeschichte der Menschheit, gibt ihm nur „ein unheimliches Bild des dunkelsten Aberglaubens und des Mysticismus“. Von den beiden gotischen Hauptdomen des mittleren Italiens sieht er nur den zu Siena und nicht den von Orvieto, obgleich er nur in geringer Entfernung vorüberfährt. Am Dom von Siena rühmt er: „alle Ornamente sind nach schönen antiken

Mustern gebildet und haben nichts von der Rohheit, die um diese Zeit in dem übrigen Europa herrschte“. Roh ist auch das Wort, mit dem er die romanischen Türen des Bonannus am Dom zu Pisa belegt. Besser gefallen ihm die mittelalterlichen Malereien Giotto's und seiner Schule, weil in ihnen die Schönheit der Linie herrscht. Selbst die Werke des Quattrocento finden nur spärliches Lob, oder er übergeht sie, wie z. B. die Fresken Mantegna's im Castello di corte zu Mantua, wo er sich doch ausführlich mit Giulio Romano beschäftigt. Auch nach der anderen Seite hin ist der Kreis seines Gefallens eingeschränkt. Schon bei Michelangelo hört es auf, die Medizeergräber z. B. erwähnt er nur ganz flüchtig, und die Werke der Spätrenaissance und des Barock nennt er von nicht gutem Stil. Selbst von einem Werke wie die Assunta von Tizian meint er bei aller Bewunderung, daß es etwas wild gezeichnet und komponiert sei. So ist er in seinem Geschmack jetzt ganz Klassizist, und sein Interesse ist auf die *Antike* und die Meister der *Hochrenaissance* und solche, die ihr nahe stehen, konzentriert. Nichts sucht er mit solcher Begierde auf, als die Werke der Antike und Raphaels. Die Begeisterung für Raphael wird rückwärts und vorwärts ausgedehnt auf seinen Lehrer Perugino und seinen Schüler Giulio Romano. Zweifellos sind es in beiden die raphaelischen Elemente, die ihn so anziehen. Er übersieht darüber das oft Konventionelle des ersteren und das Brutale des letzteren. Vollends von der allerdings edlen Dekoration Giulio Romanos im Palazzo del Te bei Mantua ist er hingerissen, weil sie eine verwandte Seite in seinem Schaffen berührt. Auch Lionardo, den er oft nur vermeintlich erkennt, Luini, Fra Bartolommeo, Sodoma, Andrea del Sarto und die Venezianer, vor allem Giorgione, auch oft in nur vermeintlichen Werken, und Tizian bewundert er. Von den späteren werden nur die Klassizisten Guido Reni und Claude Lorrain mit Wärme erwähnt. Viel weniger Interesse als der Malerei bringt er der Plastik entgegen. Nicht viel mehr Arbeiten als die des Jacopo Sansovino werden notiert. Von nichtitalienischen Werken bringt er am meisten Interesse dem Bilde des Hugo van der Goes entgegen, das er in Florenz mit großer Mühe sucht. Schmerzlich für unser Empfinden ist es, daß er in der Galerie Doria zu Rom das Hauptbild, das Porträt Innozenz' X. von Velazquez, nicht beachtet zu haben scheint. Das Auge war damals für unmittelbare Naturwahrheit und koloristische Delikatesse nach Art dieses großen Meisters zu wenig ausgebildet, und Schinkel war darin ein Kind seines Zeitalters, so sehr er auch durch sein Lob der Venezianer und seine eigenen dekorativen Entwürfe beweist, welch hochausgebildetes Farbenempfinden anderer Art er selber besaß. Charakteristisch für Schinkel ist nicht nur, wie der Kenner Italiens auch sonst auf Schritt und Tritt feststellen kann, welche Kunstwerke er erwähnt,

sondern auch welche er nicht erwähnt. Bemerkenswert ist der tiefe Respekt, mit dem er den alten Meistern gegenübertritt.

An der Hand seines Tagebuchs erkennt man, *welche ungeheuere Arbeit die Kunstgeschichte* seit jener Zeit geleistet hat. Einen großen Teil der besichtigten Kunstwerke schreibt Schinkel falschen Meistern zu. Da er oft auch den Gegenstand der Darstellung ungenau oder infolge mehrtägiger Pause bis zur Niederschrift des Tagebuches falsch angibt und die Kunstwerke inzwischen den Ort, zuweilen mehrmals, gewechselt haben, gar ins Ausland verkauft worden sind, ist es manchmal schwierig, wenn auch in den meisten Fällen möglich, die Werke zu identifizieren und Schinkels Angaben zu berichtigen. Die Fehler sind nicht Schinkels Schuld, der oft genug einen feinen Blick für künstlerische Unterschiede offenbart. Die kritische Sonderung der verworrenen Überlieferung hatte zu jener Zeit kaum begonnen. Es gab noch keine Reisebücher für Italien, und die Reisenden mußten in vielen Städten einen Führer nehmen, der ihnen, wie wir das noch von den heutigen Führern kennen, manches aufband, was er selber nicht besser wußte. Von dem ersten kritischen Werk über die Kunst Italiens, von den italienischen Forschungen C. F. von Rumohrs erschien der erste Band drei Jahre nach Schinkels zweiter Italienfahrt.

Wir ersehen aus Schinkels Tagebuch, wieviel *reicher Italien* damals noch an *Kunstwerken* war als heute. Große und bedeutende Sammlungen wie die des Kardinals Fesch und die Sammlung Sciarra in Rom, die Galerie Manfrin zu Venedig, die Bilder, die Schinkel bei Camuccini in Rom und beim Grafen Corniani-Algarotti zu Venedig sah, sind jetzt in alle Winde zerstreut, meistens ins Ausland gegangen. Andererseits waren damals noch viele Kunstwerke in Kirchen, Rathäusern und anderen öffentlichen Gebäuden, die jetzt, aus dem lebendigen Zusammenhang gerissen, für den sie geschaffen wurden, in italienischen Museen untergebracht und dort wie Schmetterlinge in einer Sammlung aufgespießt sind. So lernt der Kenner Italiens und seiner Kunst aus den Aufzeichnungen Schinkels so manches über die Schicksale ihm lieb gewordener Werke und über die Geschichte der Kunstgeschichte.

Auf beiden Reisen zeigt sich Schinkel als *ausführender Architekt* dadurch, daß er in hervorragendem Maße in der Architektur auf das für ihn unmittelbar Verwertbare und das Technische achtet. Man bemerke besonders den Aufsatz über die Konstruktion der Wohngebäude in Neapel und den Brief an David Gilly von der ersten Reise. Auf beiden Reisen interessiert ihn das Technische an mittelalterlichen Domen. Im Jahre 1824 sieht er sich im Hinblick auf seinen Museumsbau für Berlin die Galerien bezüglich ihrer Beleuchtung an. Er ist ein entschiedener Gegner des

Oberlichts, das nach seiner Zeit überall, sogar in seinem eigenen Museumsbau, eingeführt wurde.

Eine *dritte Reise nach Italien* unternahm Schinkel im Sommer 1830, wobei er Como, Bergamo, Brescia, Mantua, Verona, Vicenza, Padua, Venedig, Udine, Triest besuchte. Da er seine ganze Familie, seine Frau und seine vier Kinder, mit sich hatte, führte er kein Tagebuch, und es ist nur ein gemeinsamer Brief von ihm und seiner Gattin an den Bruder der letzteren aus Heidelberg vorhanden.

Von gleicher Bedeutung für Schinkels Reisen wie seine Niederschriften sind seine *Zeichnungen* und *Aquarelle*, die sich im Schinkelmuseum befinden. Der weitaus größte Teil davon wird in der genannten Veröffentlichung zum ersten Male wiedergegeben werden. Auch die hier abgebildeten sind meist noch unveröffentlicht. An der Hand seiner Studienblätter können wir den Künstler zweimal durch Italien begleiten. Wie Schinkel sich an die Tradition der bildlichen Wiedergabe Italiens anschließt und worin seine Bedeutung als Landschaft- und Stadtbild-Darsteller besteht, soll im folgenden besprochen werden.

Bei der Frage, wie sich Italien, seine Landschaft, seine Städte, sein Volk in der Malerei vor Schinkel gespiegelt hatten, sind Darstellungen unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten zu unterscheiden. Einerseits die *Vedute* von Land, Stadt oder einzelnen Bauten, andererseits *frei erfundene* Landschaften oder Architekturbilder im Charakter Italiens oder seiner einzelnen Provinzen.

Am frühesten haben natürlich die *Italiener* selbst ihr Land dargestellt, und zuerst tauchen in den Bildern *Giottos* und anderer Trecentisten einzelne Bauten auf, die an bestimmte wirklich bestehende anklängen. Gleich mit dem Beginn des *Renaissancezeitalters* werden dann aber, wenn auch nicht häufig, einzelne Bauten oder Baugruppen getreu wiedergegeben, und auf den Bildhintergründen erscheint die italienische Landschaft im Charakter einer bestimmten Gegend, wenn es dabei auch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bei einem chronikartigen Aufzählen und gehäuften Nebeneinanderstellen alles dessen, was in der betreffenden Provinz vorkommt, bleibt. Zu malerischer Einheit kommt es innerhalb der Frührenaissance nur bei *Perugino* und in *Venedig*, und von der Lagunenstadt aus, für deren Bewohner die Landschaft etwas nicht Alltägliches und deshalb besonders Darstellenswertes war, begann sich sofort im Eingang zur Hochrenaissance das einheitliche Landschaftsbild zu entwickeln, wenn auch vorläufig noch fast ausschließlich als Hintergrund. *Giorgione* und *Tizian* sind es, die auf diesem Gebiet die größten

Eroberungen gemacht haben. Sie verstehen die Landschaft zum Gesamtbilde zusammenzufassen und in das innerste Leben der Natur einzudringen, in wundervoller Harmonie der Linien und Massen Berg und Tal, Meer, Landsee und Fluß, die Wolken und ihre Schatten, Wälder und Bäume, Bauten und Menschen zu ordnen. Den Hauptakzent aber hat die Farbe, die verschiedene Seelenstimmungen zum Ausdruck bringt. Giorgiones Landschaft und die gleichzeitige Tizians, also die seiner Jugend, sind lieblich, idyllisch und poetisch. Später wandte sich Tizian, wie im Figurenbilde, so auch in der Landschaft zum Grandiosen und Dramatischen.

Während im Frührenaissance-Zeitalter nur einzelne *fremde Künstler* den Weg über die Alpen fanden, und die Kunst des Nordens in Italien sehr viel weniger lernte als lehrte, wurde seit Beginn des Hochrenaissance-Zeitalters Italien immer mehr die hohe Schule für die Kunst des größten Teils des übrigen Europa, und im 17. Jahrhundert stehen nicht nur viele Maler aller Länder in engster Fühlung mit der italienischen Kunst, sondern es entfaltet sich, namentlich in Rom, ein ganz *internationales* Künstlerleben, in dem namentlich Niederländer, Franzosen und Deutsche eine Rolle spielen, und so blieb es auch während des 18. und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.

Seit dem 17. Jahrhundert beteiligten sich die fremden Künstler in hervorragender Weise an der künstlerischen Darstellung Italiens, ja, was die genaue Wiedergabe *bestimmter Örtlichkeiten* anbetrifft, sind sie im 17. Jahrhundert fast die einzigen. Das letztere ist nur zu natürlich, denn ihnen und ihren Landsleuten war die äußere Erscheinung Italiens etwas Besonderes, während sie den Italienern ein gewohnter Anblick war. Wir verdanken diesen Künstlern die wertvollsten Dokumente über den damaligen Zustand *berühmter Bauwerke* und ihrer Umgebung, namentlich in Rom. Jan und Andries Both, Dirk van Deelen, Thomas Wyck, Cornelis van Poelenburgh, Kasper van Witel gen. Vanvitelli u. a. sind daran beteiligt, mit einzelnen Werken auch Claude Lorrain und Velazquez. Die italienischen Maler folgten den fremden darin erst ein Jahrhundert später, als die Schar der kauflustigen Italienreisenden immer größer geworden war. Die Zeit der *landschaftlichen Vedute*, der Ansicht einer bestimmten schönen und berühmten Gegend, war im 17. Jahrhundert noch nicht gekommen, nur ganz einzeln läßt sich in reinen Landschaftsbildern eine Aussicht wiedererkennen.

Die Weiterentwicklung jener andern Art von Italiendarstellung auf dem Grunde mehr oder weniger *freier Erfindung* ging von der italienischen Kunst aus, und zwar von den *Caracci*, besonders *Annibale*, in Anknüpfung an Tizian und andere Venezianer, wenn Annibale vielleicht auch durch seinen Freund, den Niederländer Paul Bril die Anregung zur Pflege des selb-

ständigen Landschaftsbildes erhalten hat (Abb. 5). Wie in der ganzen Caraccischule das Naturgefühl immer eingedämmt wurde durch den Eklektizismus, so muß die Landschaft, die nur selten die freie, offene Natur behandelt, und der das Menschenleben nachgeordnet ist, sich meist ein beherrschendes Stilisieren nach Formen und Linien und eine starke Mitwirkung von menschlichen Bauten gefallen lassen, wobei das Nachklingen einer bestimmten Gegend Italiens, wie noch bei Tizian, fast ganz aufhört und eine italienische Durchschnittslandschaft herauskommt. Den Hauptnachdruck in Annibales Landschaften hat die monumental-dekorative Linien-



Abb. 5. Annibale Caracci: Assunzione della Vergine. Rom, Galerie Doria.

führung und Formenabwägung, erst in zweiter Linie kommen, trotz des Ausgangspunktes von der venezianischen Malerei, Farbe und Beleuchtung, und somit beginnt bei ihm die *klassizistische* Landschaft, die bis weit in das 19. Jahrhundert hinein eine so große Rolle spielen sollte.

Unter den Schülern der Caracci ist besonders *Domenichino*, der teilweise schon unter dem Einfluß Claude Lorrains stand, als Landschaftler tätig gewesen. *Guido Reni*, der nur selten landschaftlichen Hintergrund auf seinen Bildern anbrachte, hat in dem Niederblick auf die Erde bei seinem berühmten Aurorabilde eine der großartigsten und schönsten klassizistischen Landschaften geschaffen. Die landschaftlichen Hintergründe auf den Bildern *Francesco Albanis* mit ihrer feinen Linienrhythmik

und ihrer duftigen Färbung sollen meist von seinen Schülern herrühren, was sich wohl nur auf die Ausführung beziehen kann, da sie durchaus eine persönliche Note haben und dasselbe Schönheitsempfinden offenbaren wie die Figuren.

Paul Bril, dem der monumentale Zug seines Freundes Annibale Caracci fehlte, bereicherte die Landschaft mit einem andern, ebenfalls sehr langlebigen Element, der *Ruinenpoesie* (Abb. 6). Der Gedanke vom Zerfall



Abb. 6. Paul Bril: Landschaft mit römischen Ruinen.
Braunschweig, Gemäldegalerie.

alles Menschenwerks konnte nur durch einen grüblerischen Nordländer, dem antike Ruinen etwas ungewöhnliches, das Nahetreten der zerstörten alten Welt ein großes Erlebnis waren, eingeführt werden. Nordische und südliche Elemente sind in Paul Brils Bildern vereint, und das gilt auch von denen *Adam Elsheimers*, dem aber die Verschmelzung viel besser gelingt, so daß wir an die Existenzmöglichkeit seiner Phantasiegebilde glauben können, zumal er sich seine Motive da suchte, wo er am meisten Anklänge an den Norden, an den ihm aus der Heimat teuren Wald fand, im Sabiner- und Albanergebirge (Abb. 7). Tizian ist auch für ihn der Aus-

gangspunkt, ihm sieht er das Heroische des Baumwuchses und die Kraft der Naturauffassung ab, der Caraccischule verdankt er die bedeutenden Linien- und Massenwirkungen in seinen meist nur wenige Zentimeter breiten und hohen Bildern. Als Deutscher verbindet er das mit dem Intimen, der Durchtränkung mit Empfindung, als deren Träger besonders Farbe und Licht erscheinen. Somit erfüllt er die Landschaft mit der ihr bis dahin fehlenden *Seele*.



Abb. 7. Adam Elsheimer: Waldtal mit Johannes dem Täufer.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Als eigentliche Italiendarstellung sind Elsheimers Landschaften kaum anzusehen, dazu haben sie zuviel nordische Elemente. Erst in der folgenden Generation sollte durch Künstler, die um das Jahr 1600 oder anderthalb Jahrzehnte später geboren wurden, und zwar besonders durch zwei Franzosen, Nicolas Poussin und Claude Lorrain, und einen Italiener, Salvator Rosa, das italienische Landschaftsbild zur *Vollendung* gelangen. Wie Elsheimer faßte der jüngste von ihnen, *Salvator Rosa*, die Landschaft individuell auf, aber nicht intim, sondern, wenn auch ebenfalls auf dem Grunde kräftiger Naturwiedergabe, phantastisch grandios mit stürzen-

den Felsen, zerbröckelnden Ruinen, tosenden und zerstörenden Wasserfällen, der das Ufer zernagenden See, gigantischen Wäldern, brechenden Bäumen, oft im unruhig wogenden Licht ziehender Wolken, alles mit wuchtiger Massenverteilung und in temperamentvoll bewegter Linie.

Können wir bei Salvator Rosa die eigentliche *Barocklandschaft* begrüßen, so führen die beiden Franzosen die *klassizistische Landschaft* von Annibale Caracci aus weiter zum Gipfel empor. Über das irdische Maß hinaus bedeutungsvoll und schön sind bei *Nicolas Poussin* die Linien und Massen (Abb. 8). Diese edel gestalteten Gegenden scheinen wert von einem



Abb. 8. Nicolas Poussin: Orphée et Eurydice. Paris, Louvre.

größeren Geschlecht als dem gewöhnlichen irdischen bewohnt zu werden. Poussin hat mit solchen Bildern die *heroische Landschaft* geschaffen, die einen vortrefflichen Schauplatz abgibt für Szenen aus der Bibel oder der höheren griechischen Götterwelt. Andere Landschaften mit weniger großen Formen atmen idyllischen Frieden und sind passend bevölkert durch die griechischen Götter des Lebensgenusses, die Götter des Weins und der Liebe, oder durch Hirten, die darin ein poetisches, sorgenloses Leben führen. Damit war die *arkadische Landschaft* geschaffen. Über allen diesen Bildern liegt es wie ein Hauch der Wehmut um eine verlorene goldene Zeit, und das wird, außer durch den Herzenston eines warmen Helldunkels, durch das meist ausgebleichte, gobelinartige matter Farben

mit rostbraunem Grundton zum Ausdruck gebracht. Zuweilen aber hat Poussins Farbe venezianische Kraft und Tiefe, und fast immer ist sie warm oder die warmen Töne behalten darin die Oberhand. Sein Schwager und Schüler *Gaspard Dughet*, oft ebenfalls Poussin genannt, jedoch wandelt die Färbung ins Kühle ab, gibt die Vegetation blaugrün und dämpft das kräftige Blau der Ferne in ein mattes Schieferblau. (Abb. 9.) Er unterdrückt die zeichnerischen Elemente zugunsten des Malerischen und verändert das kräftig zusammengehaltene Licht Poussins in ein unruhig verteiltes schimmerndes Helldunkel, durch das eine lebhafte Bewegung



Abb. 9. Gaspard Dughet: Landschaft. Florenz, Palazzo Pitti.

in die Gemälde kommt, und diese entfernt im Zusammenhang mit der unruhigeren Zeichnung seine Kunst vom klassizistischen Empfinden und bringt sie dem leidenschaftlichen Barockempfinden näher.

Noch weiter zum Klassizismus als Nicolas Poussin führte *Claude Lorrain* die Darstellung der italienischen Landschaft, indem er das *Ideal Italiens* malte, wie es in der Seele des aus dem Norden kommenden Wanderers lebt. (Abb. 10.) Nicht macht er wie Salvator Rosa die Elemente der italienischen Landschaft dem Ausdruck seines persönlichen Empfindens dienstbar, sondern objektiv wie Poussin sieht er deren Schönheit, und dieser seine Dienste zu weihen, durchdringt ihn mit einem tiefen Glücksgefühl. Er entlehnt nicht wie Elsheimer Italien nur seine Motive und

gibt sie in fremder Auffassung, sondern er will dieses Land in seinem innersten Charakter malen, er sucht die edle Seele der italienischen Landschaft zu erfassen und wird nicht müde, sie während seines ganzen Lebens in seinen Gemälden wie in einer lyrischen Dichtung zu feiern. Sanfte Bergzüge mit schön geschwungenen Linien umkränzen weite, zuweilen anmutig gewellte Ebenen. Wasser breitet sich aus in der glänzenden Fläche großer Seen oder zieht in breiten Strömen und sanften Bächen



Abb. 10. Claude Lorrain: Italienische Landschaft.
Grenoble, Museum.

ruhig dahin. Mächtige, schön umrissene und gegliederte Bäume und Baumgruppen steigen auf. Vielfach stehen antike Ruinen da, aber nicht wie bei Annibale als leere Dekorationsstücke, auch nicht wie bei Paul Bril, Elsheimer u. a. in erster Linie in romantischer Auffassung, sondern als Zeichen hoher und alter Kultur. In der gleichen Absicht treten in andern Bildern prächtige Paläste in italienischen Hochrenaissanceformen auf. Nichts erinnert daran, daß, während Claude malte, in Rom die üppigen Barockformen entstanden. Sie wären zu derb, zu vulgär für seine Bilder gewesen. Über seinen Landschaften wölbt sich ein Himmel,

der in fast unveränderlicher Heiterkeit strahlt. Am intensivsten aber wird die Stimmung der Landschaft zum Ausdruck gebracht durch das Licht, in dem als einem speziell malerischen Element sich die Seele am besten offenbaren kann. Elsheimers Landschaften sind noch ziemlich luftlos. Die Luft ist die Verbreiterin des Lichts, und so scheinen denn erst Claudes Landschaften, in denen immer eine bestimmte Tageszeit geschildert wird, wirklich von Atmosphäre erfüllt zu sein.



Abb. 11. Jan und Andries Both: Italienische Gebirgslandschaft.
Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie.

Den beiden großen Franzosen folgen *die andern fremden* Italienmaler des 17. Jahrhunderts erst in bedeutendem künstlerischen Abstand. Es sind zum größten Teil *Holländer* und auch einige *Deutsche*, die sich der holländischen Kunstauffassung anschlossen. Bezeichnend für das starke Nationalgefühl der Niederländer in dem großen Jahrhundert ihrer Kunst ist es, daß nur wenige, wie Adam Pynacker, Frederik Moucheron, Franz Mille, gen. François Millet, Jan Frans van Bloemen, gen. Orizzonte, sich dem Einfluß der beiden Poussin und Claudes unterstellten. Die meisten erfaßten das italienische Volksleben und die italienische Landschaft mit

den Augen und dem Herzen des Niederländers, bei dem Volksleben so stark, daß die von Pieter van Laer gemalten Volksdarstellungen als eine neue Art empfunden wurden, und nach seinem Beinamen Bamboccio (Tölpel) den Namen *Bambocciate* erhielten.

In den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts, als die Brüder *Jan* und *Andries Both*, *Claes Berchem*, *Jan Baptist Weenix* und *Karel Dujardin* dort weilten, erreichte die Italiendarstellung durch holländische Maler ihre Blüte. Jan Both ging von Claude Lorrain aus, baute aber seine Werke auf eigenen Naturstudien, mit zufälliger wirkender Komposition auf, und erfüllte sie mit wärmerem Licht, so daß man die Freude des aus dem nordischen Nebellande zugewanderten Künstlers an der südlichen Sonne herausfühlt. (Abb. 11). Claes Berchem, als der später Gekommene, steht Claude und seinem zweiten Vorbilde Nicolas Poussin noch selbständiger gegenüber. (Abb. 12). Während Jan Both sich durch Naturfrische und germanische Gemütsiefe, namentlich wie Elsheimer in der Auffassung des Waldes, auszeichnet, überrascht Berchem durch Formengröße, die vielleicht auf seine wahrscheinlich brabantische Abstammung zurückzuführen ist. Diese Formen sind nicht besonders edel, sondern mehr seltsam und phantastisch. In zerbröckelnden Ruinen, in denen Reste edler Skulptur liegen, und die von frischer Vegetation überwuchert sind, kommt der romantische Gedanke zum Ausdruck, daß die Natur von den alten Stätten der Kultur wieder Besitz ergreift und das einfache Leben der Hirten, das in der Darstellung meist eine bedeutende Rolle hat, sich bei den dürftigen Resten einer glänzenden Vergangenheit abspielt. Darin folgten ihm die beiden Deutschen *Johann Heinrich Roos* und sein Sohn *Philipp Peter*, gen. *Rosa di Tivoli*, die wenig selbständig waren und sich auch Bilder der Brüder Both zum Muster nahmen.¹

Die beiden Poussin und Claude Lorrain hatten so sehr die künstlerische Seele der italienischen Landschaft und die ihr entsprechende Form getroffen, daß sie durch das ganze 18. Jahrhundert und weit darüber hinaus in allen Ländern für viele Künstler die bewunderten Vorbilder blieben. Nur in der deutschen Kunst knüpft sich daran eine weitere selbständige Entwicklung, während diese Richtung in Italien, Frankreich und England im Laufe des 18. Jahrhunderts abstirbt. Wir fassen deshalb zunächst nur die letzteren Länder kurz ins Auge und kommen erst im Zusammenhang mit der Italiendarstellung um die Wende zum 19. Jahrhundert auf Deutschland zurück.

¹ Über die Entwicklung bis hierher vgl. des Verfassers ausführlicheren Aufsatz „Künstlerfahrten nach Italien im Zeitalter des Rubens“, Deutsche Rundschau 1912, Heft 11/12.

In *Italien* eiferte Andrea Locatelli den Poussin und Claude nach, das Heroische jedoch zum Idyllischen, das Monumentale zum Dekorativen herabmindernd, und die Landschaften durch Figuren aus dem Alltagsleben der einfachen Wirklichkeit näherbringend. In *Frankreich* blieb die Nachahmung Claudes besonders äußerlich, die Farbe nüchtern, kühl und flau,



Abb. 12. Nicolaes Berchem: Italienisches Bauernleben bei den Resten großer Vergangenheit. Berlin, Geheimrat Johannes Stumpf. (Aus: Max Gg. Zimmermann: Niederländische Bilder des XVII. Jahrhunderts in der Sammlung Hölscher-Stumpf. Leipzig 1908, Klinkhardt & Biermann.)

z. B. in den Gemälden des Etienne Allegrain und Jean Pillement, von denen der letztere es auch auf Nachahmung Salvator Rosas abgesehen hatte, wie ebenfalls der etwas kräftigere Adrien Manglard. In *England* verbreiteten mehrere Stecher, besonders Francis Vivares und Richard Earlom, die Kenntnis Claudes und der beiden Poussin, und dort erstand in *Richard Wilson* ein Künstler, der von diesen Meistern ausgehend und

durch Zuccarelli in Venedig und Claude Joseph Vernet in Rom beeinflusst, zum „englischen Claude Lorrain“ wurde. Nur für einen Teil seiner Bilder entlehnte er die Motive Italien, und dann meistens der Umgebung von Rom, zuweilen mit vedutenartiger Treue. Ihre Wirkung ist ganz auf das Malerische, besonders auf ein warmtoniges Licht und auf abgeblaßte gobelinartige Farben gestellt, die angestrebte poetische und romantische Wirkung wird aber öfters durch akademische Härte und Trockenheit in Zeichnung, Farbe und Ton gestört.

Mehrere andere Maler in Italien und Frankreich sind jenen Vorbildern gegenüber so selbständig, daß sie besonders betrachtet werden müssen. In den Bildern des Toscaners *Federigo Zuccarelli*, der lange in Venedig und England lebte, wirkten die Kraft und Pracht der venezianischen Farbe und das dekorative Geschick Paolo Veroneses nach. Aus mancherlei Anlehnungen zu einem im ganzen selbständigen Stil brachte es der Franzose *Claude Joseph Vernet*, der berühmteste Landschaftsmaler Europas im 18. Jahrhundert. Mehrfach hat er vedutenartige, wenn auch immer etwas arrangierte Bilder, diejenigen, die Italien zum Thema haben, meist nach Motiven aus der Umgebung von Rom gemalt. Die Mehrzahl seiner Landschaften aber ist komponiert, oft großartig, schönlinig und edel, aber doch immer etwas an Theaterdekorationen, die in diesem Jahrhundert überhaupt stark in die Malerei hineinspielen, erinnernd. In manchen Bildern ist dabei ein recht kräftiges Naturgefühl. Dazu kommen andere malerische Wirkungen: reiche Beleuchtungseffekte, dekorativ wirksame Farben. Auch die Staffage, ebenfalls etwas theatermäßig arrangiert, spielt meist eine größere Rolle. So malte er stille Täler am Fuß alter Burgen, Hafenansichten und andere Küstenlandschaften, Seestürme, Architekturen, Parkansichten usw. Von einer Italienverherrlichung in bestimmter Auffassung ist schon deshalb nicht die Rede, weil er seine Motive oft auch seinem Heimatlande entlehnte und ein ziemlich einheitlicher Stil durch beide Arten von Darstellungen hindurchgeht.

Werden wir schon bei Vernet an die Bühne erinnert, so glauben wir bei den eigentlichen Architekturmalern oft geradezu Kulissen und Versatzstücke vor uns zu haben, soweit sie nicht, wie *Giovanni Paolo Pannini* in einzelnen Bildern bestimmte Plätze von Städten und das Innere bestimmter Gebäude wiedergeben. Seine komponierten Bilder setzt dieser Maler oft aus antiken und antikisierenden Ruinen mit viel malerischem Geschick und Größenwirkung zusammen, Landschaften in klassischem Linienfluß bilden zuweilen dazu den Hintergrund. Theatermäßig aber feinfühlig sind darin die Figuren angeordnet. Diese scheinen in den prächtigen Resten ein sorgloses und heiteres Dasein zu führen, als wäre auf den Trümmern des früheren ein neues goldenes Zeitalter angebrochen, das

sich, wie das erste mythische, von jenem durch Bedürfnislosigkeit unterscheidet. Diese Festtagstimmung kommt auch in den Veduten von Plätzen und Gebäuden zum Ausdruck durch die Belebung mit Feiern weltlicher oder kirchlicher Art. Über jenen Bildern mit neuem Leben in antiken Ruinen liegt trotz aller Fröhlichkeit ein Hauch von Wehmut, und die komponierten Architekturbilder, in denen berühmte Ruinen zusammengestellt sind, wirken geradezu wie eine Theaterdekoration zu einem Prolog über die Vergänglichkeit aller irdischen Größe. Alles ist malerisch mit reicher Farbe und in goldigem Licht gesehen und erfüllt von träumerischer Poesie. Ähnliches läßt sich von den Bildern des Franzosen *Hubert Robert* sagen, der den Werken Panninis nicht ohne Abwandlung in die leichtere Grazie seines Volkes nacheiferte. — Ruinenbilder in Panninis Geschmack wurden vielfach in Rokoko-Dekorationen von Innenräumen eingelassen, so auch von Karl Friedrich Fechhelm im Ermelerschen Hause in der Breiten Straße zu Berlin.

Hatte schon Pannini dem Bedürfnis der Bilderkäufer nach Ansichten aus der ewigen Stadt entsprochen, so machte der Venezianer *Giovanni Battista Piranesi* die Verherrlichung Roms, wo er sich niederließ, durch seine großen Radierungen zu seiner Hauptlebensaufgabe. Er war ein leidenschaftlicher Verehrer namentlich des antiken Rom und seiner Reste, die er ebenfalls mit der Feder des Schriftstellers gepriesen hat. Aber er griff auch darüber hinaus auf das übrige Italien und hat namentlich noch die Tempel von Paestum geschildert. Trotzdem er von Hause aus Architekt war, sieht er die Bauten doch in erster Linie mit dem Auge des Malers, und da er in seiner Jugend bei den Theaterdekorateuren Giuseppe und Domenico Valeriani gearbeitet hatte, stellt er die Blätter, zunächst wenigstens, auf eine großartige dekorative Wirkung ein. Anfangs, in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts, herrscht das Zeichnerische noch vor. Er gibt in jener Zeit gern größere Gebäudekomplexe, Plätze, Straßen, Stadtbilder; Menschen, Tiere und Pflanzen spielen eine große Rolle darin, alles ist verhältnismäßig schlicht und einfach gesehen. Später beschränkt er die Darstellung auf einzelne Gebäude oder hebt diese als Hauptsache hervor; seit dem Beginn der fünfziger Jahre wird die Behandlung malerischer, der Reiz der Oberfläche mit ihren sprühenden Licht- und tiefen Schattenwirkungen wird ihm ebenso wichtig wie die architektonische Linie. So entwickelt er sich im Gegensinne zu seiner Zeit, die der Formeneinfachheit und Größe des Klassizismus zustrebte, mit der Tendenz zum Barock, aus dem Wunsche heraus, von der Größe Roms mit immer lauterer Stimme Zeugnis abzulegen. Seit 1760 etwa tritt er so nahe an die darzustellende Architektur heran, daß sie das Bildfeld fast gänzlich füllt und dadurch gigantisch erscheint, um so mehr, als die Figuren-

staffage, die mit der Zeit, um nicht von der Hauptsache abzulenken, immer dürftiger geworden war, im Verhältnis zu klein gebildet wird. Durch diese Steigerung zum Monumentalen huldigt er auf seine Weise dem hereinbrechenden Klassizismus. Dem Ausdruck der Größe muß auch eine Art von übertreibender Engwinkel-Perspektive dienen, die die Bauten nach der Tiefe zu verlängert erscheinen läßt. Jene Ruinenpoesie, die wir zuerst bei Paul Bril auftauchen sahen und seitdem mehrfach verfolgt haben, liegt auch in seinen Werken. Ein Hauch von Wehmut über die Vergänglichkeit alles Irdischen tritt uns daraus entgegen. In diesen seinen Radierungen predigt Piranesi die Größe Roms so eindringlich, daß er darin bis heute nicht übertroffen worden ist; sein Publikum war die ganze gebildete Welt; denn überall hin gingen seine Stiche, und in manchem Herzen entzündeten sie die Sehnsucht nach Italien, wie schon die Stiche seiner Vorgänger im Vorsaal des elterlichen Hauses die Gedanken des jungen Goethe zuerst auf Italien gelenkt hatten.

Einzelne der vorgenannten Künstler, Wilson, Vernet, Pannini, hatten schon der landschaftlichen und städtischen Vedute mehr oder weniger gehuldigt. Piranesi stellte bestimmte Bauwerke dar, alle konzentrierten ihre Tätigkeit besonders auf Rom. Daneben erstanden in dem zweiten italienischen Hauptfremdenort des 18. Jahrhunderts, *Venedig*, Maler, denen die städtische Vedute die Hauptaufgabe ihres Lebens war. Es ist bezeichnend für die Betriebsamkeit der Italiener, daß sie im 17. Jahrhundert, als der Zustrom von Italienreisenden noch spärlich war, die Darstellung bestimmter Örtlichkeiten, wie wir gesehen haben, fremden Künstlern überlassen hatten, während sie sich jetzt lebhaft daran beteiligten und namentlich eine Fülle von Ansichten aus Venedig schufen, das zum Hauptfestplatz Europas geworden war. Während die Radierungen Piranesis, der strengen Größe Roms entsprechend, mehr einen wissenschaftlichen Charakter haben, sind die Gemälde der Venezianer Erinnerungsstücke für den Durchschnitt-Italienreisenden, und die beiden Arten lassen Schlüsse auf den Bildungsunterschied zwischen den Besuchern Roms und Venedigs zu.

Schon *Luca Carlevaris*, dessen künstlerische Tätigkeit zum Teil noch dem 17. Jahrhundert angehört, gab eine große Anzahl radierter Prospekte Venedigs heraus. Die reine Vedutenmalerei wurde aber erst von *Antonio Canale* gen. *Canaletto* in der weitaus größten Mehrzahl seiner Werke ausgebildet. Das war in diesem Umfange etwas durchaus Neues in der Kunstgeschichte. Denn früher waren, wie wir gesehen haben, bestimmte Örtlichkeiten zuerst nur gelegentlich auf den Bildhintergründen angebracht worden, dann machten die Künstler sie in einer anfangs kleinen, später immer größer werdenden Anzahl ihrer Werke zum Hauptthema. Wie sehr es Canaletto auf die genaue Wiedergabe

ankam, erhellt schon daraus, daß er für die Vorzeichnung oft die Camera obscura benutzte. Venedig kommt mit seinem S-förmig gewundenen großen Kanal, der Piazzetta und den Ausblicken von dort, den unregelmäßigen Plätzen, an denen zum Teil hochragende Kirchen stehen, der bildmäßigen Erfassung so sehr entgegen, daß der Künstler kaum etwas anderes zu tun hatte, als einen günstigen Standpunkt zu wählen, und die Wirklichkeit getreu wiedergeben konnte. Ebenso ist das natürliche Licht in der feuchten Atmosphäre der Lagunenstadt so malerisch, daß auch hier die künstlerische Darstellung aus der Naturwiedergabe unmittelbar entwickelt werden konnte. Canaletto versteht es, die Umrisse und Flächen der Gebäude lebendig von dem Licht umfließen zu lassen, so daß sie in sanfter Luftbewegung leise zu zittern scheinen, während die Schatten bis in die Tiefen durchsichtig bleiben. Das fast immer eine stillfriedliche und festliche Stimmung zum Ausdruck bringende warme Licht herrscht in den Bildern um so mehr, als die Zahl der Farben beschränkt ist und auch in dem gut getroffenen Durchscheinen des Wassers zur Geltung kommt. So verkörpern diese Veduten in ihrer Art die Wonne des Daseins in einer milden Natur wie die Landschaften Claudes, nur unmittelbarer und, wenn auch mit poetischer Erfassung, so doch ohne poetische Steigerung. Von annähernd gleicher malerischer Begabung war Antonios Neffe und Schüler *Bernardo Belotto*, der gleichfalls Canaletto genannt wurde, aber das zeigt sich mehr in seinen Stadtveduten aus nördlichen Ländern als in denen aus Venedig, Padua und Verona, bei denen nicht nur eine zu weitgehende Bearbeitung der Nebendinge öfters die malerisch-künstlerische Wirkung beeinträchtigt, sondern in denen auch das kühltonige Licht weniger angebracht ist als in jenen. *Michele Marieschi*, ein anderer Schüler Antonios, blieb beträchtlich hinter diesen beiden Meistern zurück.

Schließen sich schon die beiden Canaletti in ihrer Auffassung an die malerische Tradition in der Kunst der Lagunenstadt an, so bricht diese noch einmal mit voller beherrschender Kraft in den Bildern des *Francesco Guardi* hervor. (Abb. 13.) Wie sehr es ihm nur auf Farbe und Licht ankommt, zeigt schon die oft überraschend ungenaue Zeichnung, in der er die Verhältnisse der Bauten meist in's Schlanke verändert und zuweilen die Korrektheit so sehr vermissen läßt, daß die Gebäude umzufallen scheinen. Als Kolorist und in der Harmonisierung der Töne übertrifft er die Canaletti, nachdem er anfangs sich an die Malweise seines Lehrers Antonio, von dem er auch den gleichzeitigen Gebrauch einer breiteren und einer feineren Art zu malen übernahm, angeschlossen hatte. In seiner reifen Periode gelangt er zu einer wundervollen Transparenz und Ruhe des Tones; wie ein zarter Flaum liegt es über seinen Gemälden, das Licht, lebhaft und frisch erfaßt, ist goldig, und die Gebäude stehen plastisch gegen

den Himmel. Wie in der Wiedergabe der Örtlichkeit wich er auch in der Farbe, die er nicht wie Antonio kräftig, sondern dünn auf den Malgrund auftrug, von der Wahrheit ab zugunsten einer dekorativen Harmonie; er bevorzugte Stahlblau, das nach Grün hinüberspielt, Kupferrot, sonniges Gold und silbriges Grau von delikater weicher Wirkung. Eine so große Rolle spielt der Ton, daß er manche Bilder fast einfarbig in Silbergrau und in rötlichem Braun malte. Gegen Schluß seines Lebens wurde seine Malweise undurchsichtig und dunkel. So idealisierte Guardi, von der Vedute ausgehend und daran festhaltend, Venedig zu malerisch-



Abb. 13. Francesco Guardi: Giudecca, Venedig. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

lyrischen Dichtungen, während die Canaletti ihre Vaterstadt in einfacher Wahrheit wiedergaben. Damit in Zusammenhang steht, daß Antonio Canale in den zahlreichen Gondeln und Figuren, welche letztere öfters von Giovanni Battista Tiepolo gemalt wurden, meist das Alltagsleben schilderte, während Guardi viel häufiger als jener öffentliche Feste wiedergab. Führt uns schon die Staffage in den Bildern dieser Meister vorzüglich in das Leben des damaligen Venedig ein, so wird dies noch in glücklicher Weise ergänzt durch die Figurenbilder des Pietro Longhi, so daß wir von dem Venedig des 18. Jahrhunderts und den Sitten seiner Bewohner ein so getreues Abbild besitzen, wie sonst nur noch durch die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts von ihrem Lande und ihrer Zeit.

Wenden wir uns nun zur *deutschen Kunst*, so werden wir finden, daß das Zeitalter des *Klassizismus* in der Italiendarstellung dort sehr viel später begann als in andern Ländern, da sich Deutschland infolge der lang andauernden Nachwirkung des Dreißigjährigen Krieges an der Kunstentwicklung überhaupt wenig beteiligen konnte, wenn es auch in Adam Elsheimer einen Künstler von sehr weitreichendem Einfluß hervorgebracht hatte. Auch für die Deutschen blieben die Poussin und Claude Lorrain die bewunderten Muster. Das zeigt sich schon in einigen *schriftlichen Äußerungen*. So nennt Salomon Geßner in seinem Brief über Landschaftsmalerei (veröffentlicht 1770) diese Meister in erster Reihe unter jenen, nach denen sich der junge Landschaftler am besten bilden könne. Philipp Hackert schreibt 1797 in seinen „Fragmenten über Landschaftsmalerei“: „In der Komposition der Landschaften ist hauptsächlich dahin zu sehen, daß alles grandios sei, wie solches Nikolaus und Kaspar Poussin, Caracci und Domenichino geleistet haben.“ C. L. Fernow sagt 1803 im „Neuen deutschen Merkur“ in demselben Sinne wie die Vorgenannten, Italien sei das eigentliche Land als Gegenstand für die Landschaftsmalerei.

Der von Goethe so hoch geschätzte *Philipp Hackert* hat es leider wenig verstanden, den von ihm aufgestellten großen Vorbildern zu entsprechen (Abb. 14). Immerhin hat er da, wo er ihnen ziemlich unmittelbar folgen konnte, wie bei den Ideallandschaften in der Villa Borghese gutes geleistet. Er hat derartige Bilder aber nur ausnahmsweise gemalt, meist hielt er sich an die milchende Kuh der Vedutenmalerei mit zeitgenössischer Staffage; und hier, wo er aus der Natur ein Kunstwerk hätte entwickeln sollen, versagte seine schöpferische Kraft oft. Seine Linienführung ist ohne Lebendigkeit und Rhythmus, seine Bilder sind nicht gemalt, sondern gefärbt, und zwar meist bunt und unharmonisch, der Vortrag ist pedantisch und trocken, die Behandlung der Einzelheiten kleinlich und ohne die Fähigkeit, sie zusammenzufassen. In seinen zahlreichen Bleistiftzeichnungen hat der Strich keine Spur von plastischer Wirkung, selbst bei dem Wechsel von stärkeren und schwächeren Strichen versteht er nicht, das Wesentliche hervorzuheben, die Landschaften haben, wie auch in den Aquarellen, keine Tiefe, es erscheint vielmehr alles in derselben Fläche. Das Laub der Bäume ist immer dasselbe ausdruckslose, nur bei so charakteristischen Bäumen wie Pinie und Palme tritt die individuelle Form hervor. Wenn der größte Teil der Zeichnung aus Bäumen besteht, ist es ein wirres Durcheinander. So tritt uns, abgesehen von einigen glücklicheren Gemälden, in denen die kleinlichen Einzelheiten bei klarem Licht zu einer nicht unmalerischen Gesamtwirkung zusammengeschlossen sind, eine geistige Öde aus Hackerts Werk entgegen, und von der Poesie und Größe der italienischen Landschaft ist nichts

darin zu finden. Das ist wenigstens in einem Bilde eines andern von Goethe protegierten Malers einigermaßen der Fall, in dem Gemälde von *Wilhelm Tischbein*, das Goethe in der römischen Campagna darstellt, und das mit seiner klassizistischen Landschaft von edlem Linienfluß, seinen Architektur- und Skulpturfragmenten trotz der steifen Pose des gelagerten Dichters und der nüchternen Auffassung seines Kopfes ein treffendes kulturgeschichtliches Denkmal für Goethes Beziehungen zu Italien ist.



Abb. 14. Philipp Hackert: Sessa. Bez.: „a Sessa 1794 Filippo Hackert dl.“
Tuschzeichnung. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet.

Während es für die geschäftliche Betriebsamkeit der Italiener charakteristisch ist, daß sie sich im 18. Jahrhundert so eifrig auf die Vedutenmalerei warfen, ehrt es die Deutschen, daß unter den Malern bedeutenderer Stellung Hackert in dieser Beziehung der einzige blieb und die andern in der Wiedergabe Italiens die Ideallandschaft bevorzugten. Freilich hat *Johann Christian Reinhart*, der in erster Linie Graphiker war, anfangs einzeln auch in verlegerischem Auftrage Prospekte radiert, aber auch diesen verleiht er durch hinzukomponierten Vordergrund gern ein idealistisches Gepräge. Sein lebhaftes Temperament, sein leidenschaftliches Gefühl

ließen ihn an die, aus einem, wenn auch gemäßigten Barockempfinden geborenen Bilder des Gaspard Dughet anknüpfen. (Abb. 15.) Wie dieser überladet er die Landschaften gern mit Motiven und erfüllt sie zuweilen ganz, zuweilen teilweise mit bewegten Linien, in letzterem Falle diese in wirkungsvollen Gegensatz zu ruhigen setzend. Dazu kommt, wie bei jenem Meister, ein hin und herwogendes Licht, das blendend auf einigen Stellen liegt, sich an andern aufblitzend in die Schatten hineinwühlt.



Abb. 15. Johann Christian Reinhart: „Sorge il Mattino e ad util opre invita.“
Radierung 1795.

Wild phantastische Felslandschaften mit zernagender Vegetation und stürzenden Wasserbächen erinnern manchmal an Salvator Rosa, den andern, ausgesprochenen Barockmeister unter den Landschaftern. Dennoch erscheinen Reinharts Bilder im ganzen mehr klassizistisch als barock, weil in ihnen die Schönheit der Linie eine wichtige Rolle spielt und weil in den Einzelheiten wenig unmittelbares Naturgefühl vorhanden ist. Wie geringe Begabung Reinhart für letzteres trotz seiner leidenschaftlichen Wander- und Jagdlust mitbrachte, zeigen am deutlichsten seine vor der Natur gemachten Vordergrundstudien. In seinen ausgeführten Werken

verzichtet er denn auch, wenigstens bei den Bäumen, auf botanische Genauigkeit. Wie in den Bildern Dughets und Rosas die für Italien besonders charakteristischen Bäume Pinie, Cypresse, Palme, Ölbaum keine oder nur eine sehr geringe Rolle spielen, ist es auch bei ihm. Ja, er geht einen Schritt weiter, indem er eine mitteleuropäische Baumvegetation von riesenhaften Dimensionen in seine südländischen Bilder verpflanzt. Trotz der wenig individualisierten Form des Blattwuchses erkennt man Laubbäume nach der Art der Buchen oder Linden. Die geballte Wucht und leidenschaftliche Bewegtheit dieser Vegetation erinnern an die Waldarstellung aus der Rubensschule, und es erscheint nicht zufällig, daß Reinhart eine unvollendete Aquarellkopie nach der Wildschweinjagd des Rubens in Dresden hinterlassen hat. Dieses nordische Element stimmt mit der Kunst Elsheimers überein, mit dem Reinhart auch die an ihr gemeinsames Vaterland erinnernde Anordnung der Täler und ihrer Felsbildungen und die deutsche Auffassung des Waldes gemein hat, ohne daß er wohl die Bilder Elsheimers gekannt hat. Diesem deutschen Meister ist er auch verwandt durch die seelische Vertiefung der Landschaft, mit der er sich hoch über seine romanischen Vorbilder Dughet und Rosa erhebt, während er damit andererseits an die Gemütswärme der holländischen Italiendarsteller des 17. Jahrhunderts, aber ohne deren Naturalismus in der Einzeldarstellung, erinnert. Die Stimmung seiner Landschaften wandelt sich vom intim Idyllischen zum heiter Prächtigen und düster Grandiosen. Trotz dieser starken nordischen Elemente enthalten seine Landschaften doch durchaus das wohligh Träumerische des Südens, und die Kraft seiner Phantasie ist so groß, daß er diese beiden einander widersprechenden Elemente zu einheitlicher Wirkung zusammenzuschließen vermag. In der Geschichte der Italiendarstellung gebührt seinen Radierungen ein bisher nicht genügend anerkannter hoher Platz.

Reinhart blieb, wie wir gesehen haben, auf halbem Wege zum Klassizismus stehen. Noch in die Jahre seiner Entwicklung aber fiel ein künstlerisches Ereignis, das der deutschen Italienmalerei bei andern Künstlern die volle Wendung zum Klassizismus geben sollte. Das war die Ausstellung einiger Arbeiten des *Jacob Asmus Carstens* mit Figurenkompositionen in Rom im April 1795. Sein Klassizismus unterschied sich von dem vorausgehenden des Anton Raphael Mengs dadurch, daß er nicht als Eklektiker die Vorzüge bestimmter Vorbilder der Vergangenheit in sich zu vereinen suchte, sondern daß er die Schönheit und das edle Maß der Antike und der klassizistischen italienischen Hochrenaissance in sich hatte lebendig werden lassen. Er lehnte alles direkte Zeichnen nach andern Kunstwerken, ja auch nach der Natur ab, nahm vielmehr beide durch bloßes Anschauen in sich auf und schuf danach

frei aus der Phantasie heraus. So entstanden innerlich lebendige Gestalten, eine Kunst persönlichen Gepräges voller großer, männlich-ernster Gedanken und Empfindungen in edler idealistischer Form, wie sie gleichzeitig Jacques Louis David forderte und schon 1783/84 in seinem Schwur der Horatier nüchterner und steifer betätigt hatte.

Der große Zug in der Kunst des Carstens schuf ihm begeisterte Anhänger, unter denen auch *Joseph Anton Koch* war. Dieser übertrug die Grundsätze seines Vorbildes nicht nur auf seine Figurendarstellungen, sondern auch auf sein Hauptgebiet, die Landschaftsmalerei. Für uns kommen nur die frühen, bis zu Schinkels erster Ankunft in Rom im Jahre 1803 geschaffenen Werke in Betracht, besonders die 1799 erschienenen Stiche nach den Zeichnungen des Carstens zur Argonautensage, das Aquarell einer Landschaft mit dem Raub des Hylas in der Kunsthalle zu Karlsruhe vom Jahre 1802, und die beiden Bilder im Besitz des Freiherrn Wilhelm von Marschall, ebendort, die schon 1804 von Baron von Uexkuell erworben wurden, und von denen das eine den Nemisee (Abb. 16), das andere die Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin darstellt. Das Hylasaquarell hat noch viel von der malerischen Wirkung des Rokoko und weiches, wolliges Laubwerk der Bäume, während auf dem Nemibilde die Bäume zierliche, ebenfalls rokokomäßig empfundene Verästelungen gegen den hellen Himmel zeigen. Sonst aber sind die beiden Bilder des Freiherrn von Marschall und die landschaftlichen Hintergründe, mit denen Koch die Carstensschen Zeichnungen zur Argonautensage nach leichten Andeutungen des Meisters weiter ausführte, schon ganz klassizistisch empfunden und zeigen dieselben Charakterzüge, die Kochs Kunst auch später eigen sind. Die Argonautenlandschaften knüpfen nicht, wie Reinharts Werke, an Dughet oder Rosa an, sondern an den Klassizisten Nicolas Poussin und über diesen hinweg an die Linienführung bei Annibale Caracci und Francesco Albani. Manche Motive, wie die elegante Führung der Bergkonture, die rhythmische Schwingung der Küstenlinie, die breit in anmutige Täler gelagerten Bauten, der leicht und fein gegliederte Umriß der Bäume lassen sich von diesen Künstlern bis auf Koch verfolgen. Die beiden Bilder des Freiherrn von Marschall sind Veduten, und doch versteht der Künstler mit ihnen einen klassizistischen Eindruck zu machen, indem er einzelnen Linien und Massen der Natur gegenüber ein größeres Gewicht verleiht, andere zurücktreten läßt. Den Mauerresten des Palatin weiß er, ohne der Natur Gewalt anzutun, durch leises Hervorheben einzelner Teile eine bedeutungsvolle Form zu verleihen. So kommt ein edles Linien- und Formenspiel in die Landschaft hinein, das in sich beruhigt und harmonisch verläuft und die geschlossene klassizistische Wirkung hervorbringt. Durch die geringe malerische Bedeutung der etwas harten und trockenen Farben unter-

scheiden sich Kochs Bilder von den Landschaften Poussins und Claudes, deren koloristische und tonige Wärme ihnen abgeht. Selbst die zeichnerische und kompositionelle Auffassung ist weniger empfunden als überlegt, der Klassizismus ist erst aus den Werken jener Meister abgeleitet, also aus zweiter Hand, und wirkt nüchterner und flauer.

Auf diesem Punkt der Entwicklung traf *Schinkel* die Italiendarstellung



Abb. 16. Joseph Anton Koch: Nemisee. Karlsruhe i. B., Senatspräsident Freiherr Wilhelm von Marschall.

als er im Oktober 1803 zuerst in Rom einzog. Wie seine auf der Reise dorthin und bei dem Ausflug ins Sabiner-Gebirge und auf den Terminillo gemachten zahlreichen Zeichnungen und Aquarelle beweisen, brachte er eine ganz andere *Kunstanschauung* mit. Er war noch in der früheren Art der Darstellung befangen, die der „Maler Müller“ gegen Carstens und seinen Herold Fernow mit den Worten verteidigt hatte, daß die bildende Kunst nicht nur Seelen-, sondern auch Sinnenweide sein solle, daß es auf wahrheitsgetreue Vollendung und Farbenreichtum ankomme. Die Zeichnung des Erdreichs mit seinen Gräsern und des Laubwerks der Büsche und Bäume zeigt in Schinkels frühen Arbeiten die engste Verwandtschaft mit

Salomon Gessners Radierungen (Abb. 18). Laubwerk und Rasen sehen bei beiden Künstlern wie eine weiche, wollige Masse aus, die Detaillierung wird meist durch ein ineinander verflochtenes Zickzack von kurzen, kritzeligen Strichen hervorgebracht, oder die Zweige und Äste stehen überaus fein gegliedert, schwarz in silhouettenartiger Wirkung vor hellem Hintergrund, wie auch, als ein Rest des Rokokoempfindens, auf dem sonst klassizistischen Nemibilde von Koch. Wo Schinkel und Geßner

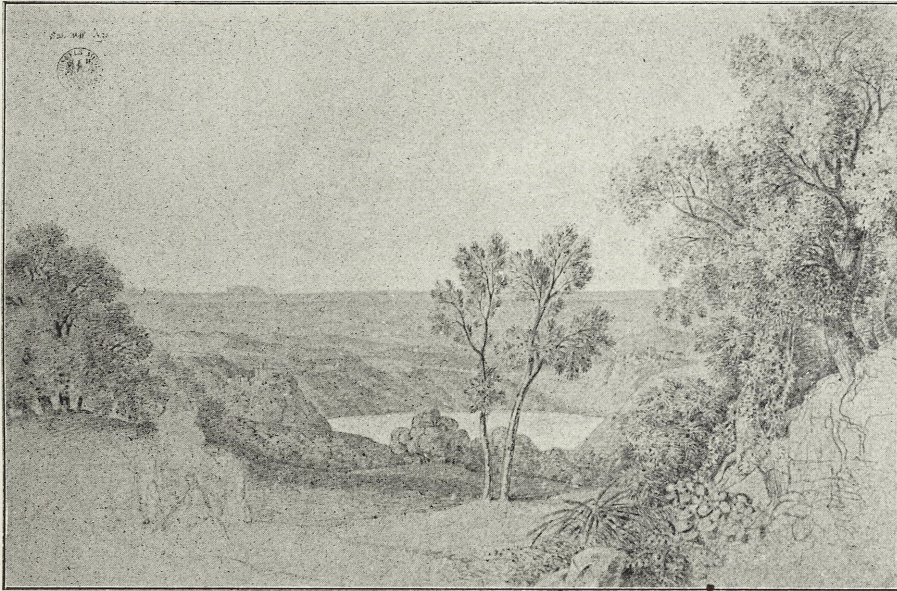


Abb. 17. Schinkel: Der Nemisee. Bleistiftzeichnung 51×33 cm nach dem Gemälde von Joseph Anton Koch im Besitz des Freiherrn Wilhelm von Marschall, Karlsruhe i. B. (s. Abb. 16). Winter 1803—1804.

einen Baum in größeren Massen gliedern, hat die Zeichnung des Laubes ebenfalls etwas Unbestimmtes. Sie gehen damit auf *malerische Wirkung* aus, die sich auch in dem Wechsel von Licht und Schatten zeigt. Als Schinkel durch *Steiermark*, *Kärnten* und *Krain* reiste, suchte er neben einer Anzahl malerisch bildmäÙig erfaßter weiter Aussichten, die aber auch immer intim durchseelt sind, vielfach Motive mit den Augen und dem Herzen Geßners, indem er *idyllische* wählte, so sehr sich seine Blätter auch von den Geßnerischen dadurch unterscheiden, daß sie nicht unlokalisiert und zeitlos, sondern *Veduten* sind: Abgeschlossene Täler mit verfallenen Schlössern und einsamen Dörfern, einem sich behaglich hin-

durchschlängelnden Fluß oder ein Dorfbild mit einem laufenden Brunnen und Sitzplatz unter einem großen Baum, die Pferde vor dem Reisewagen an der Krippe (Abb. 19), oder eine Wassermühle am Bach, oder ein Stauwerk vor einer Felsenhöhle, oder ein Kirchlein auf mäßiger Höhe. An Geßners Bildern und Blättern hatte ihn sicherlich auch ihre zarte Innerlichkeit und ihr poetischer Frieden angezogen, und diese wußte er auch seinen Darstellungen zu verleihen. Sein lebhafter Sinn für das *Romantische*, der erst nach seiner Heimkehr recht zur Betätigung kommen sollte, ließ ihn



Abb. 18. Salomon Geßner: Idyll. Radierung, 1767.

besonders häufig alte Schlösser und Burgruinen bildmässig mit ihrer Umgebung darstellen. Bei seiner Reise durch den *Karst* ist er, wie sein Tagebuch zeigt, besonders erfüllt von den phantastischen Tropfsteinhöhlen. Solche Empfindungen finden auch in Italien anfangs noch Ausdruck. Bei Ronciglione sieht er nachts in einer Höhle Feuer, bei dem Weiber Zeug reinigen. „Das wirkte höchst romantisch auf mich,“ schreibt er in sein Tagebuch, „und rief die Scenen des Oberon und Macbeths Dämonentänze vor die Einbildungskraft.“ Bei seiner Reise nach dem *Terminillo* durch das Bergland, in dem schon Elsheimer an die nordische Heimat anklingende Motive gefunden hatte, bevorzugte er das Idyllische: das weltferne Waldtal; die stille, von Zypressen bestandene Terrasse vor dem

Kloster, die einsame Kapelle, zu der eine Felsentreppe emporführt, die Ortschaft, die auf einer mäßigen Höhe, umgeben von höheren Bergkuppen, liegt. Diese Blätter haben in ihrer Vereinigung südlicher Natur mit germanischer Empfindung ähnlichen Reiz wie die Bilder Elsheimers und der holländischen Italienmaler des 17. Jahrhunderts. (Abb. 20.) Daß in dieser frühen Zeit die Grundtendenz seiner Kunst das *Malerische* war, wird auch bestätigt durch die grau-lavierten Blätter aus Istrien mit Lichteffekten (Abb. 3), die Federzeichnung der Tropfsteinhöhle von Corgnale, durch deren

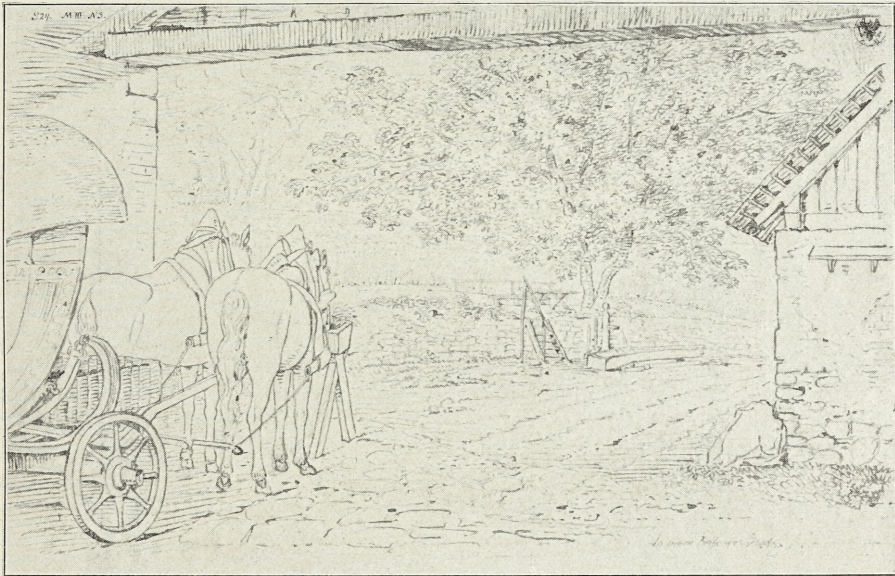


Abb. 19. Schinkel: „In einem Dorfe vor Gratz“.

1803. Federzeichnung 37×23,5 cm. Schinkel-Museum, Mappe III, Nr. 3.

Eingang blendendes Licht hereinfällt, durch gewischte Bleistiftzeichnungen aus der Umgebung Roms, durch einige lebhaft gefärbte Aquarelle, besonders das aus Böhmen mit den dunkelblauen Bergen vor dem verbleichenden Abendhimmel und das von Triest mit dem glühenden Sonnenuntergang. Bei Monselice notiert er im Tagebuch: „Ein zahrter Regen überzog das Ganze mit einem vom Abendroth gefärbtem Nebelthon und gab der Landschaft etwas überaus zauberisches.“ Beim Terminillo begeistert ihn die malerische Wirkung der Beleuchtung: „Abwechselnde Sonnenblicke und schneebringende Wolken veränderten plötzlich das Spiel der Farben dieses Gebirgshaupts.“ Bei Cività ducale gibt seine Be-

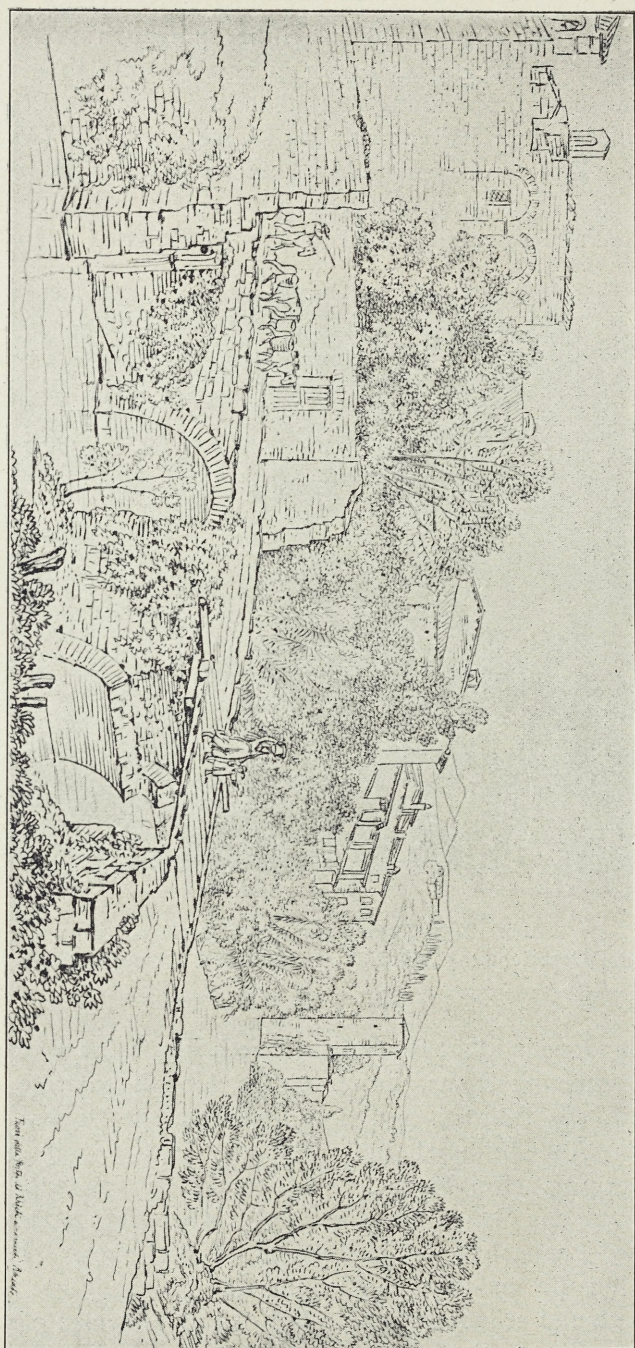


Abb. 20. Schinkel: „Fuori della Porta di Rhieta“, 1803. Federzeichnung von dem Ausflug nach dem Terminillo, 48×31 cm.
Schinkel-Museum Mappe IV, Nr. 24.

schreibung ein abgerundetes Bild voller malerischer Wirkung: „Ein klarer, mond heller Abend hielt uns für die Beschwerde schadlos. Das Licht des Mondes in dieser großen Natur ist von erstaunlicher Wirkung. Der Schnee auf den Höhen, das blinkende Wasser in den Tiefen, die gigantischen Bergformen, die rings umher die Aussicht schließen, die Wachfeuer der Winzer in der Ebene, welche in langen Linien den Rauch bald grad auf, bald flach über den Boden fortwirbeln, die einsamen Ortschaften, welche an den Abhängen schweben: alles in dem matten Licht des Mondes gibt der Einbildungskraft unendlichen Raum.“

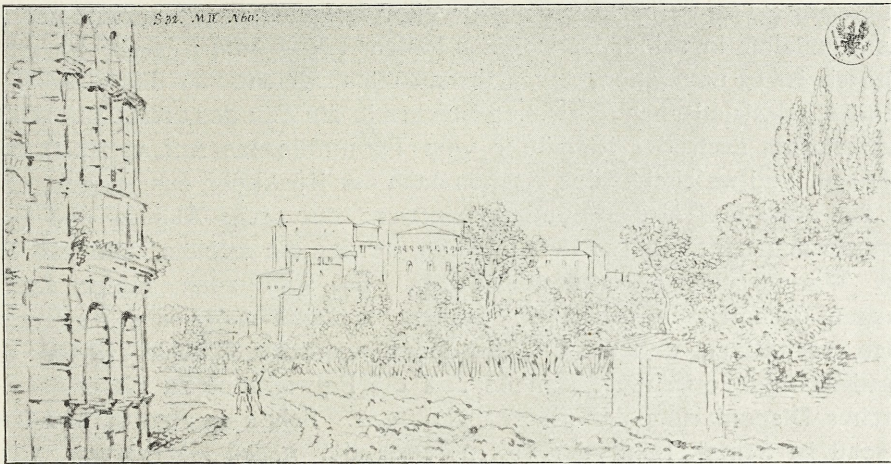


Abb. 21. Schinkel: „Quatro coronati“, Blick vom Fuß des Constantinsbogens, links vorn das Colosseum. Winter 1803–1804. Federzeichnung 23×11,5 cm.
Schinkel-Museum, Mappe IV Nr. 60.

Manche der vorgenannten Blätter verraten noch den *Anfänger*: in den gezeichneten Gesamtansichten Wiens vom Garten des Belvedere und Roms vom Monte Pincio aus und in einer aquarellierten Ansicht des Forum romanum, jedenfalls aus dem Anfang des römischen Aufenthalts, versagt seine Kraft sogar so sehr, daß er kleinlich und nüchtern ist wie *Hackert*. An diesen erinnern auch die Figuren seiner frühen Zeit in ihrer fehlerhaften Zeichnung und grellbunten Färbung.

In geradem Gegensatz hierzu zeigt die Ansicht der Kärntner Gebirge von Cilly aus, daß Schinkel das *Gefühl für Liniengröße* schon nach Italien mitbrachte, und zeigen die schön geordneten Ansichten von *Triest* daß sich dieses beim Betreten des südlichen Landes sofort lebhaft meldete. Da war es denn nur zu natürlich, daß er in *Rom*, nachdem er von

seinem Ausflug nach dem Terminillo gesundet wieder zurückgekehrt war, wie seine Blätter lehren, in den Bannkreis der Kunst *Kochs* geriet, mit dem er, wie wir gesehen haben, auch persönlich in Verbindung trat. Die Annahme dieser künstlerischen Beziehung erhält eine starke Stütze dadurch, daß eine große gewischte Bleistiftzeichnung vom Nemisee (Abb. 17) auch bezüglich des jedenfalls nicht nach der Natur, sondern frei komponierten Baumvordergrundes eine so bedeutende Ähnlichkeit mit dem Bilde gleichen Gegenstandes von Koch beim Freiherrn von Marschall (Abb. 16) hat, daß Schinkel sie, vielleicht unter Beziehung der Natur, nach jenem Bilde gemacht haben muß. Es vollzieht sich nun ein großer Umschwung, indem Schinkel, im Gegensatz zu seiner auch noch weiter festgehaltenen Schwärmerei für das Mittelalter in seiner Darstellung Italiens *völlig zum Klassizisten* wird. Freilich ist es unmöglich, genau festzustellen, welche von den mehr oder weniger klassizistischen römischen Blättern in die Zeit des ersten römischen Aufenthaltes nach der Rückkehr vom Terminillo bis Anfang April 1804 gehören, und welche in den zweiten nach der Rückkehr aus Sizilien, aber da der erste fünf Monate und der letztere nur sechs August- und Septemberwochen des Jahres 1804 umfaßte, werden die meisten wohl während des Winters 1803/04 entstanden sein. Es sind auch einige Zeichnungen darunter, in denen die frühere idyllisch-malerische Auffassung noch nachklingt, und man kann das allmähliche Sichdurchringen der plastisch-zeichnerischen Elemente und die Entwicklung zu klarer harmonischer Disponierung der Massen verfolgen. Schon in *Neapel* und Umgebung ist Schinkel auf der vollen Höhe der *neuen Auffassung*, wenn auch die frühere noch lebhaft nachklingt, so in der Darstellung der Häuser Amalfis in der engen Felsschlucht, in der duftig zarten Farbe und dem silbrigen Ton des schönen Aquarells vom Castell dell' Uovo und in der Licht- und Schattenwirkung des Sepia-Aquarells eines Gehöftes zu Anacapri, von denen die beiden letztgenannten doch auch schon die volle Linien- und Formengröße enthalten. Diese kommen zu wahrhaft epischer Entfaltung in der durch den Steindruck vervielfältigten Federzeichnung von Capri mit Gehöft und Terrasse im Vordergrund, die das südlich heitere Dasein auf dieser glücklichen Felseninsel mit tiefster Freudigkeit zum Ausdruck bringt und das innerste Wesen dieser gleichzeitig idyllischen und grandiosen Landschaft trifft (Abb. 22).

Fast alle Blätter von der ganzen Reise sind Veduten, und zwar sind darin Gebäude oder Städte und kleinere Ortschaften fast immer nur Teile eines größeren Bildes von landschaftlichem Charakter. *Reiseskizzen zur Erinnerung* aufzunehmen, war nichts durchaus Neues. Große Herren führten schon seit dem 17. Jahrhundert auf Reisen einen Zeichner mit sich, der ihnen solche Blätter anfertigen mußte, so nahm Goethe nach

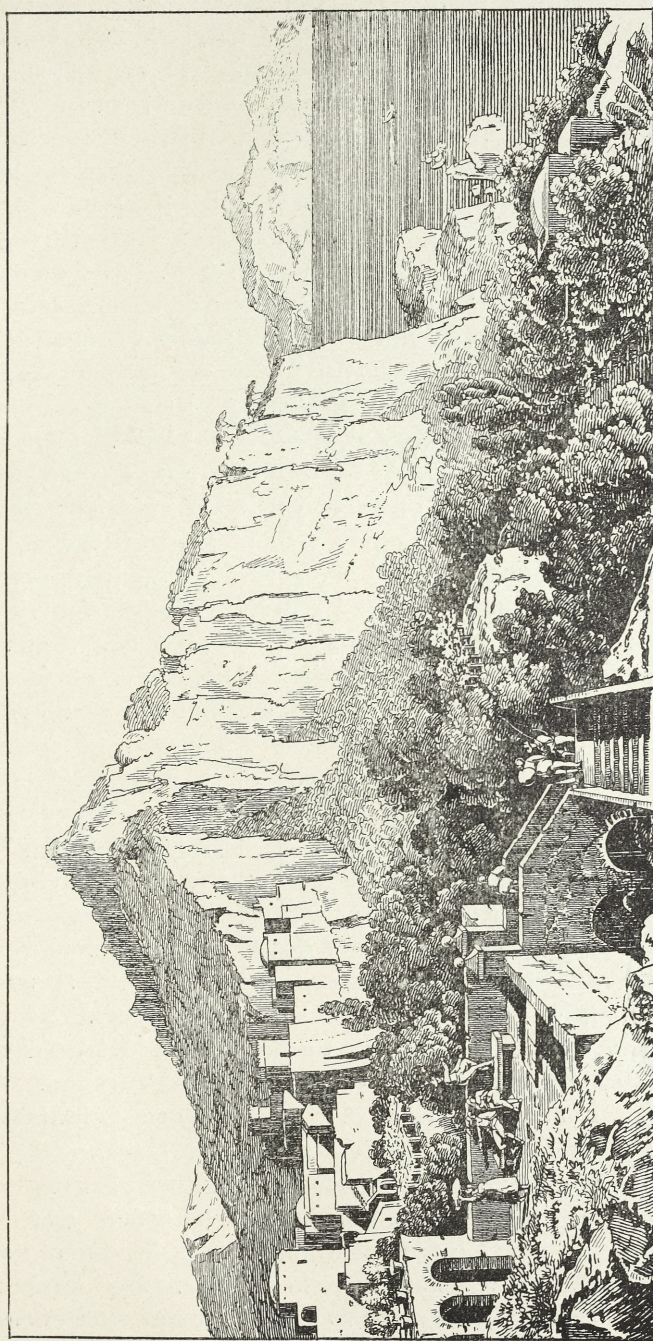


Abb. 22. Schinkel: „Capri. Versuch mit der Feder auf Stein“. 1804. Im Gegensinne zur Natur und zur Federzeichnung auf Papier. 36×23,5 cm. Schinkel-Museum Mappe Ib. Nr. 36.

Sizilien den Maler *Kniep* mit. Aber das waren meist unbedeutende Künstler. Vor Schinkel hat nur *Hackert* eine so große Zahl von Skizzen aus Italien aufgenommen. Dieser aber benutzte sie als Vorstudien für seine Bilder. Im 17. Jahrhundert hatten die Künstler, wie wir gesehen haben, zuweilen Veduten von einzelnen berühmten Bauten geschaffen, im 18. Jahrhundert hatte *Piranesi* daraus unter bestimmten künstlerischen Gesichtspunkten eine Lebensaufgabe gemacht, die *Canaletti* und *Guardi* hatten Stadtansichten, letzterer unter selbständigem Hervordrängen der künstlerisch-malerischen Wirkung gemalt und radiert. Alle diese Werke waren zum Verkauf bestimmt. *Schinkel* war der erste, der sein *eigener künstlerischer Reisebegleiter* war und in seinen Blättern Erinnerungen für sich selber schuf, die er zuerst im Sinne der früheren Kunstauffassung, dann im Rahmen des neuen Klassizismus gestaltete. Er ist auch der erste, der dabei den Hauptnachdruck auf das *Landschaftliche* legte. In der Art, in der er das *Vedutenhafte mit klassizistischer Anordnung* vereinigte, wie er durch leises Zurechtrücken und Hervorheben einzelner Teile und Linien der Natur gegenüber der Vedute eine monumentale Wirkung gab, schloß er sich seit Rom eng an Koch an, aber während jener auch später nur ausnahmsweise Veduten malte und radierte, machte Schinkel diese zur Grundlage fast seiner ganzen Tätigkeit während der Reise. Koch war von den Skizzen, die Schinkel aus Sizilien bei seiner Rückkehr nach Rom mitbrachte, sehr eingenommen und schickte ihm eine Menge Künstler ins Haus, die sie ansahen und kopierten, wie Schinkel in einem Brief an einen Freund aus seinem zweiten Aufenthalt in Rom meldet.

Schinkel kam auch so mancher Forderung, die *Carstens* und sein Parteigänger *Fernow* aufgestellt hatten, nahe. „Er pflegte,“ sagt Waagen, „die Entwürfe nach der Natur nur flüchtig aber mit perspektivischer Genauigkeit mit den breiten Strichen eines weichen Bleistifts auf das Papier zu werfen und diese Umrisse abends mit der Feder, bei einem bewunderungswürdigen Gedächtnisse, im einzelnen auszuführen.“ Das ist nicht ohne Verwandtschaft mit der Art, wie *Carstens* arbeitete. So geschah es, daß aller Naturalismus ausgeschaltet wurde, daß der Künstler nur das Wesentliche festhielt, und so entstand die *idealistische* Wirkung. Aus der süßlichen Affektation der Rokokokunst, von der auch Schinkels erstes Vorbild *Geßner* nicht ganz frei ist, und gegen die *David* und *Carstens* geeifert hatten, führt er die Landschaftsdarstellung, wie *Fernow* von der Kunst überhaupt verlangte, zur „*Simplicität, Wahrheit und Würde*“ zurück. Er gestaltete die Landschaften nach dem in ihnen liegenden *Charakter* und erfüllte sie mit künstlerischer *Größe*. Der weiteren Forderung, das eigene tiefinnerste Empfinden des Künstlers im Werke zum Ausdruck zu bringen, kam er nach, indem er sein *individuelles Schön-*

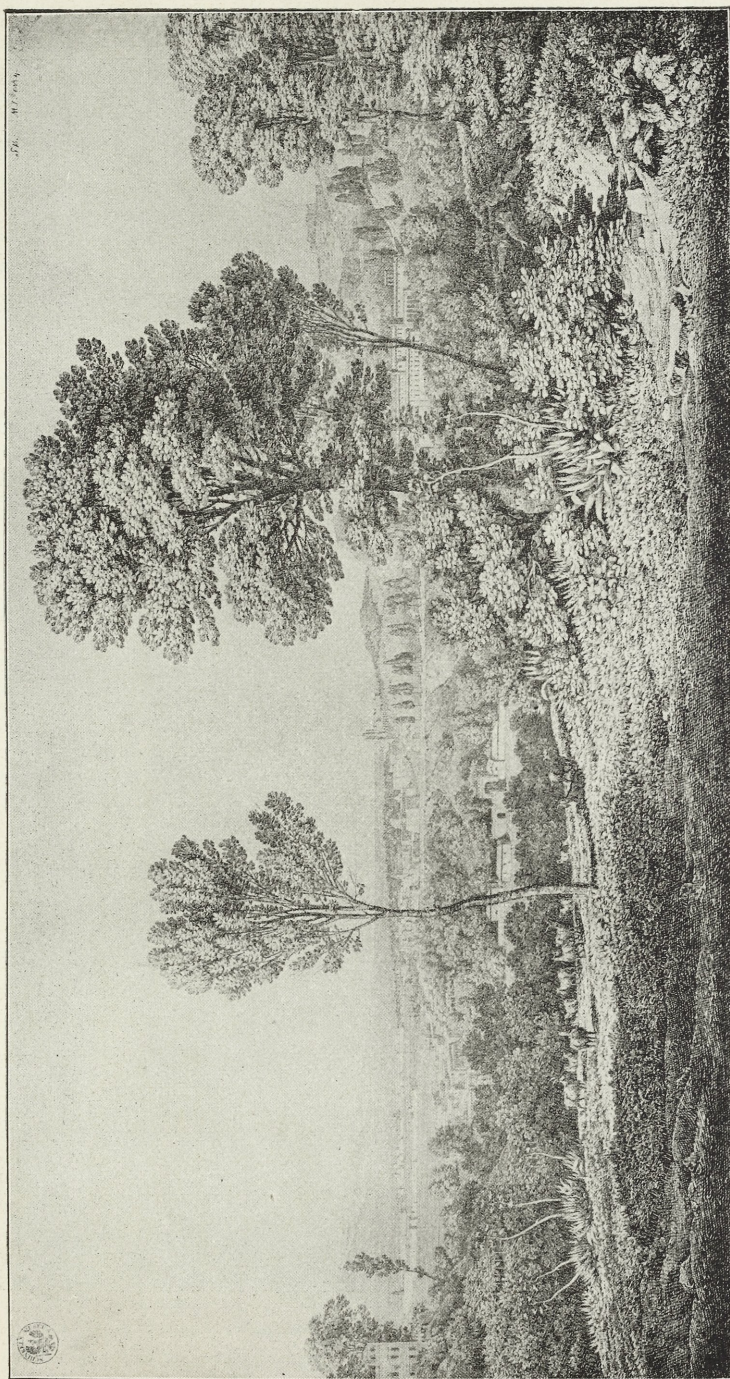


Abb. 23. Schinkel: Messina. 1804. Federzeichnung 85×46 cm. Schinkel-Museum, Mappe Ia Nr. 4.

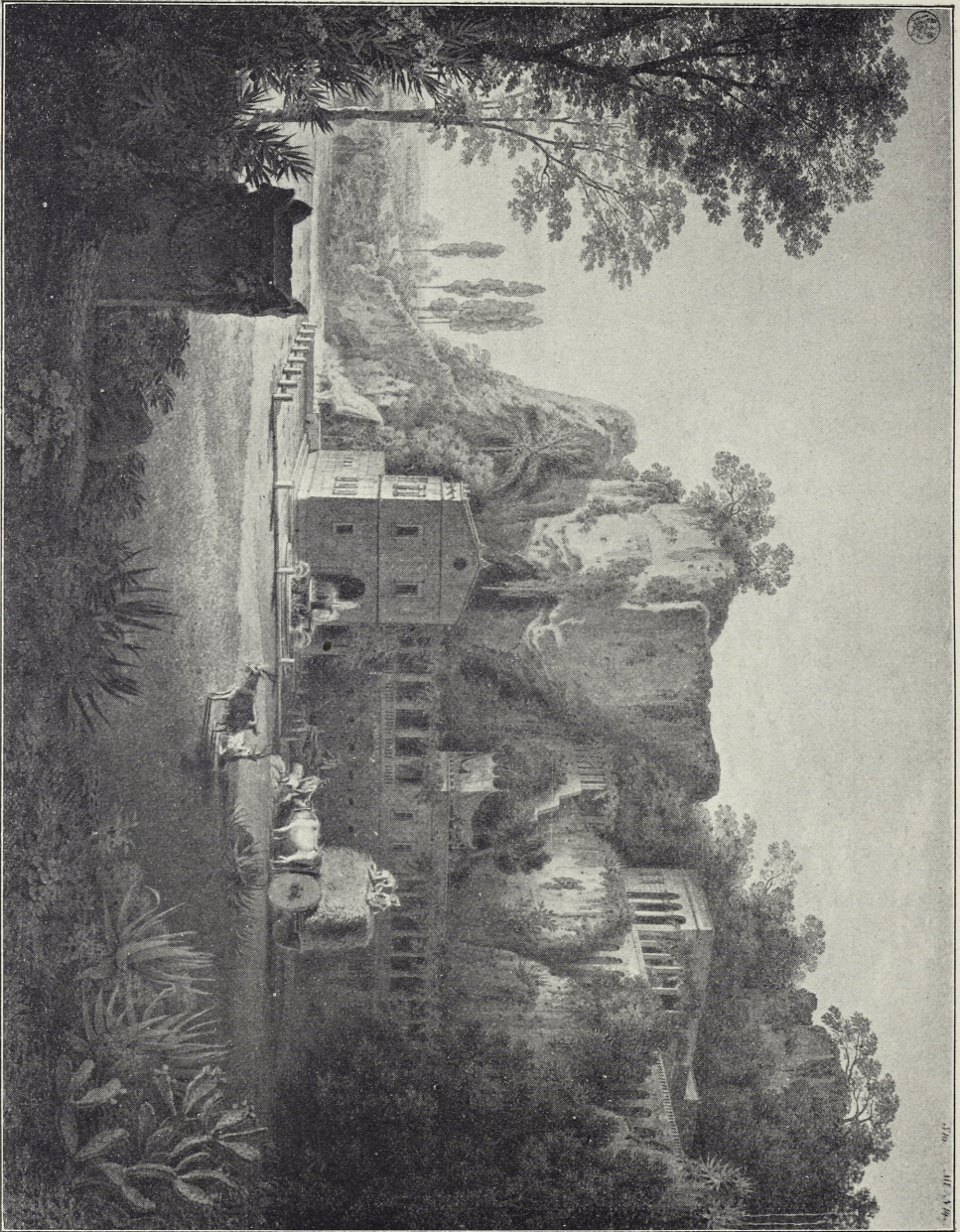


Abb. 24. Schinkel: Landhaus eines Engländers bei Syrakus.

heitsgefühl hineinlegte und den Landschaften eine *kulturgeschichtlich* bedeutsame Seite abgewann. Während Nicolas Poussin die Landschaft als Schauplatz heroischer oder idyllischer Handlungen empfand und mit entsprechender Staffage aus der Bibel oder der Mythe füllte, während Claude Lorrain ein Idealbild Italiens schuf, das hoch über der Wirklichkeit schwebt, gab der realer empfindende Schinkel in der Hauptsache Veduten und erinnerte sich dabei gern historischer Geschehnisse, die sich dort zugetragen hatten. Sehr bezeichnend dafür ist seine Bleistiftnotiz auf der schönen Federzeichnung der Ebene von Partinico: „Thal, worin Lais geboren ward.“ An mehreren Stellen Siziliens erinnert er in seinem Tagebuch und in seinen Briefen an die antiken Sagen, die damit verknüpft sind, und in seinem Tagebuche sagt er: „Die mächtigen Formen des Landes vermehren die seltsame Stimmung, in welche die Sage den Geist bei der Durchwanderung versetzt.“ Man glaubt aus den künstlerischen Arbeiten eine *festtägliche und feierliche Stimmung* herauszufühlen, in der er empfand, daß er dem Schauplatz außerordentlicher Ereignisse gegenüberstehe, deren Größe mit der hohen Schönheit der Gegend in Einklang ist. So sind diese Reiseblätter Vorstufen zu seinen späteren kulturgeschichtlichen Gemälden, mit denen auch die Theaterdekorationen verwandt sind.

Besonders gilt dieses alles für *Sizilien*, von dem er, wie Goethe, den größten Eindruck innerhalb Italiens empfing. Mit welch hochgespanntem Gefühl er diesen Gegenden gegenübertrat, zeigt eine Stelle in seinem Brief an den Grafen Heinrich LXIV von Reuß-Schleiz-Köstritz aus Neapel vom April oder Anfang Mai 1804: „Mit jedem Theil der Zeit, die wir dem schönen Lande weihn, wächst der Genuß und jeder Schritt, den wir nach Süden thun, vermehrt sein Reich, und wenn man dann das Land, das nur Italien heißen sollte, Neapel und Sizilien, betritt, erleicht die Phantasie und üppig schwelgt die Seele im mächtigen Andrang der vielen Wunder.“ An der Landschaft Siziliens mit ihrer *stilvollen Größe* findet er sich erst recht. Heiter prächtig weiß er sie auf oft langgestreckten Blättern breit hinzulagern, mit den einfachsten Mitteln versteht er eine große Tiefenwirkung zu geben, indem er den Vordergrund kräftig mit der Rohrfeder zeichnet, durch enger oder weiter gereichte dickere oder dünnere Parallel-Federstriche verschiedene Helligkeitswerte hervorbringt, wodurch die Gegenstände plastisch erscheinen, die Luftperspektive und die schimmernde Helligkeit des Lichtes zum Ausdruck gebracht wird.

Anm. zu Abb. 24: Erwähnt von Schinkel in seinem Itinerarium unter dem 30. Mai 1804 bei der Rückkehr von Epipolae: „Niedliche Anlage eines Engländers an dem Abhang des Bergs für eine Villa, Grotte, Wasserbehälter, Ruinen eines bischöflichen Schlosses über ihnen“. Schwarze Tusche, 49×38 cm Schinkel-Museum, Mappe 1b Nr. 14.

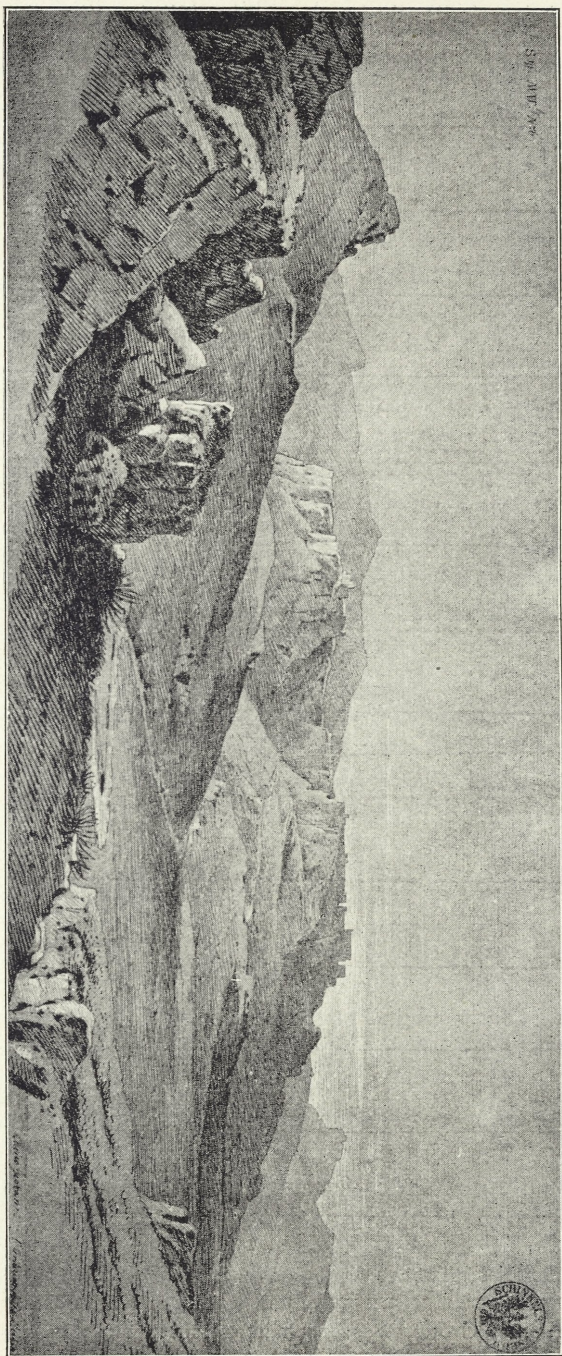


Abb. 25. Schinkel: „Castro Giovanni, l'Ombelico della Sicilia“. 1804. Weißgehöhte Federzeichnung auf gelbem Tonpapier.
50×20 cm. Schinkel-Museum, Mappe VI b Nr. 76.

Er bildete sich damit selbst eine *Technik* aus, die er gleich mit großer Meisterschaft handhabte. So schauen wir über das Tal von *Partinico* auf die fernen Höhenzüge (Abb. 26), so blicken wir vom Theater zu *Syrakus* auf die Halbinsel Ortygia. Die kahlen Kuppen des *Eryx* und des *Monte Pellegrino* modelliert er mit der ganzen ihnen innewohnenden Größe, durch leise Unterstreichungen die charakteristischen Formen künstlerisch bedeutungsvoll heraushebend. Die ganze Majestät der langsam und unwiderstehlich aus dem Meere emporsteigenden Linie des *Aetna* erfaßt er bei seinen Aussichten von *Taormina*, der gegen das Meer geneigten Hochplatte von *Girgenti* gewinnt er die innere Größe ab, die sie zur würdigen Basis für die stolzen Tempelreste macht, bei *Castro Giovanni*, wo die Erde sich geöffnet haben soll, um Persephone zu verschlingen, unterstützt er das Düstere der Bergformen durch die Beleuchtung des sinkenden Abends (Abb. 25). So hatte er den Ort zuerst gesehen. „Eine glühende Abendbeleuchtung,“ schreibt er, „ließ uns auf einer Anhöhe ein Theater überschauen, welches die schauerlichste Wirkung machte. Ein ungeheurer Fels erhebt sich aus einer Ebene, um die sich gygantische Gebirge stürzen; auf seinem Gipfel trägt er die hohen Mauern der Festung Castro Giovanne, welche der Nabel Siciliens vom Volke genannt wird.“ Das für Italien so charakteristische *Herauswachsen* der Ortschaften aus den Höhen, auf denen sie liegen, und aus deren Gestein sie bestehen, ist ihm nicht nur bei Castro Giovanni, sondern auch sonst ein Mittel zu monumentaler Gestaltung. Den *Felsblöcken* des Vordergrundes gibt er ein gigantenhaftes individuelles Aussehen. Die Linien größerer *Gebäude* setzt er in Einklang mit den Linien der Landschaft, so beim Concordientempel zu Girgenti die großen Horizontalen der Seitenansicht mit dem Meereshorizont. So gibt Schinkel alles das, was den Veduten Hackerts fehlt.

Auch die größeren *Figurengruppen* einiger Blätter sind mit den Linien und Massen des Ganzen zusammenempfunden. Öfters sind die Figuren des Vordergrundes im Verhältnis zu der Landschaft zu groß, was gelegentlich auch bei *Reinhart* vorkommt. Das ist aber auch die einzige Berührung mit diesem Meister, dessen romantisch-malerische Auffassung Schinkel sonst damals fernliegt. Einmal erwähnt er in seinem Tagebuch den Maler, an den Reinhart anknüpfte, Gaspard Dughet, als er bei San Lorenzo nuovo südlich Radicofani „ein mit den üppigsten Baumgruppen und kleinen Wasserfällen reich geschmücktes Felsenthal“ sieht, und sagt, „es gibt ein Bild in dem Geiste des Caspar Pussin.“ Das war aber, bevor der Umschwung seiner Auffassung in Rom eintrat.

In die süditalischen und sizilischen Landschaften Schinkels paßte nicht mehr die malerisch behandelte *Vegetation* seiner früheren Arbeiten. Die Wipfel der Bäume wölben sich vielmehr zu plastischen Massen, das



57
Museum



Abb. 26. Schinkel: „Vista delle Montagne sulla pianura di Partinico, dieci mila di Palermo. Thal, worin Lais geboren ward.“
1804. Federzeichnung 53×35,5 cm. Schinkel-Museum, Mappe Ia Nr. 24.

Laubwerk wird zwar auch noch konventionell, aber ganz anders als früher behandelt, indem scharf umrandete Blätter zu Sträußen zusammengefaßt werden, wie Schinkel es vielleicht den Bildern von *Paul Bril* und anderen niederländischen Zeitgenossen desselben abgesehen hat, und wie es sich ähnlich bei *Annibale Caracci* und *Francesco Albani* findet. Botanisch werden nur die größten Unterscheidungen gemacht, Pinien, Zypressen, Palmen, Kaktus, Agaven charakterisiert, sonst begnügt der Künstler sich mit einer Art von Durchschnittslaubwerk, das zu der idealistischen Auffassung des Ganzen paßt. Diese letztere führt dazu, daß manche seiner Blätter, namentlich die größeren Darstellungen von Messina (Abb. 23) und Palermo, an *Claude Lorrain* erinnern, und im Hinblick auf diesen Meister mit reichem frei erfundenen Vordergrund von Bäumen und Gebäuden komponiert sind. Von diesen Blättern gilt es noch besonders, daß sie, wie auch die meisten andern, und wie die Bilder Poussins, Claudes und Canalettos, die Wonne des Daseins in einer so reich spendenden, milden und schönen Natur verherrlichen. Wenn man will, kann man in einigen Zeichnungen an *Salvator Rosa* erinnert werden, so phantastisch sind darauf bizarre Bergformen ausgenutzt.

Farbige Aquarelle, die auf dem Wege bis Rom mehrfach entstanden, sind von da an äußerst selten, wohl, da Schinkels Auge im Sinne seiner neuen Kunstauffassung hauptsächlich auf die Form gerichtet war. Aus demselben Grunde sind die sizilianischen Blätter auch fast ausschließlich *Federzeichnungen*. Dennoch war er der Natur gegenüber nicht blind für die Farbe, wenn es auch bei dieser farbenprangenden Landschaft überraschend und charakteristisch ist, wie selten er sie in seinem Tagebuche erwähnt, am eingehendsten beim Berge Eryx: „Die Sonne senkte sich ins Meer, als wir demselben nahe kamen. Die Beleuchtung des Abendlichts auf dieses in Form und Farbe einzige Gebirge war bezaubernd und in ihrer Art das Schönste und Magischste, was wir auf der ganzen Reise gesehen hatten.“

Eine Anzahl von mit der Feder gezeichneten *Blättern fast quadraten Formats*: Capitol, das Innere der Peterskirche, Engelsberg zu Rom, Neapel, Taormina, der Concordientempel zu Girgenti, Dom zu Pisa, das Innere des Mailänders Doms, stammt wohl erst aus Berlin und aus dem Jahre 1809 als Vorzeichnungen zu den damals auf Papier, das auf Leinwand geklebt wurde, gemalten und ausgestellten großen Bildern, die längst untergegangen sind. Diese Zeichnungen lassen die unmittelbare Lebendigkeit der vor der Natur oder aus kurzer Erinnerung gemachten vermissen.

Die verhältnismäßig kleine Zahl von Blättern von der *zweiten Reise* nach Italien, 1824, zeigt eine gänzlich veränderte Auffassung. Zu ihnen bilden die Federzeichnungen, Grisailen und farbigen Aquarelle von der

Abb. 27. Schinkel: „Tivoli, ponte di Lupo“, 1824. Feder- und Tuschzeichnung, 40×27 cm. Schinkel-Museum, Mappe X Nr. 31.



Reise des Jahres 1811 über Prag und Salzkammergut nach Gastein den Übergang. Der Künstler ist in diesen Blättern immer bestrebt, ein in sich abgeschlossenes, in allen Einzelheiten durchgeführtes *Bild von malerischer Wirkung* zu geben, was er sogar in den Federzeichnungen trotz der ausschließlichen Verwendung von Strichen erreicht. Während es in den sizilianischen Blättern mit der zeichnerischen Wirkung übereinstimmt, daß der Himmel eine weiße Fläche bleibt, wird dieser hier oft durch Schraffierung und Wolken in die Bildwirkung mit einbezogen. Ebenso gehen die Blätter von der zweiten Italienreise, die, soweit sie nicht flüchtige Skizzen sind, meist mit weichem Bleistift gezeichnet oder grau in grau getuscht sind, auf bildmäßige und malerische Wirkung zuweilen mit Einbeziehung des Himmels aus. Dabei werden die klare Disponierung und die Größenvirkung des zweiten Stils von der ersten Reise beibehalten. Es sind außer einem Blick durch eine Toröffnung auf *Sitten* im Wallis namentlich einige Ansichten von *Tivoli*, unter denen die am meisten ausgeführte und mit der Feder gezeichnete an Claude Lorrain erinnert, während die anderen (Abb. 27) reine Veduten sind. So machte sich Schinkels jahrzehntelange Tätigkeit als Maler auch bei seinen Reiseskizzen bemerkbar.

Es ergibt sich ein *merkwürdiges doppeltes Gegenspiel*: Auf der ersten Italienreise gehörte Schinkels Vorliebe den Bauwerken des Mittelalters, in seinen Studienblättern aber geht er von Rom an auf plastische und Linienwirkung aus und ist Klassizist. Bei der zweiten Reise, nachdem er als ausführender Architekt mehrere große Bauten in griechischen Formen geschaffen hatte, sucht er in Italien fast ausschließlich die Kunstwerke der Antike und Hochrenaissance auf, in seinen Reisebildern dagegen verfährt er durchaus malerisch.