

DEUTSCHE KÜNSTLER SEHEN ITALIEN V

Im letzten Brief habe ich mit **Philipp Hackert** einen Künstler vorgestellt, der – zumindest in seinen Staffagefiguren – eine arkadische Idylle gemalt hat. Für ihn war es also sicher notwendig, nach Italien zu gehen, um sich vor Ort in eine vergangene Zeit versetzen zu können.

Angelika Kauffmann war als Portraitmalerin dagegen eine Künstlerin, die auch an anderen Orten hätte leben können und – wie man an ihrem langen Aufenthalt in London sehen kann – auch gelebt hat. Zeitbedingt war sie sicher klassizistisch orientiert – ihr ‚Selbstportrait am Scheideweg zwischen Musik und Malerei‘ zeigt das ganz deutlich, aber ich denke, dass für sie im allgemeinen doch die Portraitähnlichkeit im Vordergrund stand.

Heute geht es zunächst mit **Asmus Jacob Carstens (1754 – 1796)** um einen Künstler, der eine ganz eigenwillige Auffassung von ‚Klassizismus‘ vertreten hat. Leider ist er mit gerade einmal 42 Jahren gestorben, sodass es kein großes Oeuvre von ihm gibt. Carstens ist in St. Jürgen – heute ein Teil von Schleswig – geboren. Da Schleswig bis ins 19. Jahrhundert hinein zu Dänemark gehörte, hatte er die Möglichkeit, an der Kunstakademie in Kopenhagen zu studieren. Dort scheint er sich aber mit seinen Professoren angelegt zu haben – er *verweigerte die Teilnahme am Aktzeichnen; das Fehlen dieser Ausbildung wird in seinen späteren Zeichnungen gelegentlich deutlich. Die an der Akademie gelehrt Ölmalerei wie überhaupt das Arbeiten mit der Farbe blieben ihm auch in seiner weiteren Karriere fremd*¹. ‚Farbe‘ war für ihn aber auch nicht wesentlich, für ihn stand die ‚Linie‘ im Vordergrund. ‚Farbe‘ war mit Emotion, Gefühl und damit dem verachteten Barock verbunden. Das klassizistische Ideal war dagegen der Aufklärung verpflichtet, Kunst sollte rational verständlich sein und eine klare Linie entspricht mehr diesem Ideal.

Statt also an der Akademie zu lernen, bildete er sich autodidaktisch weiter. Er hoffte dann auf ein Romstipendium der Akademie. Als ihm das verweigert wurde, verließ er Kopenhagen und ging nach Lübeck, wo er von Portraitaufträgen lebte.

Daneben versuchte er mit allegorischen und mythologischen Arbeiten seine künstlerischen Ideale zu verwirklichen. Er freundete sich mit dem Schriftsteller Karl Ludwig Fernow an, seinem späteren Biographen, der den Maler mit den ästhetischen Schriften Schillers und Kants bekannt machte. Kontakte knüpfte er zu einigen Lübecker Senatoren, die ihm 1787 einen Aufenthalt in Berlin finanzierten.

Das nebenstehende Selbstportrait zeigt ihn im Alter von 30 Jahren. Schon an diesem Bild wird etwas deutlich, was den Künstler – gerade im Vergleich mit zeitgenössischen Künstlern auszeichnet. Er arbeitet mit einem intensiven Hell-Dunkel, dadurch erreicht er eine sehr starke Körperhaftigkeit.²

Um das zu erreichen, soll er sich kleine Figuren aus Ton geknetet und an ihnen unterschiedliche Beleuchtungen erprobt haben.



¹ Alle kursiv gesetzte Texte sind Zitate – häufig aus Wikipedia; aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit verzichte ich darauf, jeweils die einzelnen Quellen anzugeben.

² Alle von mir in diesen ‚Briefen‘ verwendeten Bilder sind ‚gemeinfrei‘ – ich habe sie von Wikimedia übernommen.

In Berlin hatte er zunächst wenig Erfolg – dann wurde bei einer Ausstellung ein Minister auf ihn aufmerksam. Dieser verschaffte ihm erst einen Auftrag für die Ausmalung eines Raums im Berliner Schloss und dann 1790 sogar eine Anstellung als Professor an der Kunsthochschule. Da war er gerade 36 Jahre alt. Man kann also sagen, dass er schon in jungen Jahren eine beachtliche Karriere hingelegt hat.

Aber – er wollte eben unbedingt nach Rom und 1792 war es dann endlich so weit. Er *wurde von der Akademie für einen Aufenthalt in Rom beurlaubt. Dort befasste er sich mit dem Studium der Antike und vor allem studierte er Werke von Raffael und Michelangelo.*

Als das Jahr vorbei war, genügte ihm das aber überhaupt nicht mehr. Er wollte in Rom bleiben. Also schrieb er dem zuständigen Minister folgenden Brief:

„Übrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit zugehöre, die ein Recht hat, die höchstmögliche Ausbildung meiner Fähigkeiten von mir zu verlangen ... Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut. Ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: Tue Rechenschaft von deinem Haushalten, ich nicht sagen darf: Herr! ich habe das Pfund, so du mir anvertrauest, in Berlin begraben.“

Carstens begrub sein Pfund nicht in Berlin und lebte ärmlich in Rom, wo er nur drei Jahre später starb. Er war also ein ausgesprochen aufmüpfiger Geist. *„Sein Leben ist wie ein Symbol des neuen von ‚Sturm und Drang‘ geprägten Künstlertums, das alles dem inneren Feuer, nichts den äußeren Umständen verdanken wollte. Stolzester Subjektivismus und zugleich die Bereitschaft, sich selbst auf dem Altar der Kunst zu opfern, zeichnen ihn aus.“*

Dazu suchte er die Verbindung zwischen antiker Mythologie und einer zeitgemäßen, eben nicht historisierenden Auffassung alter Mythen zu erreichen. Das zeigt die großformatige, weiß gehöhlte Kreidezeichnung: **Die ‚Nacht‘** von 1795 (Abbildung auf der nächsten Seite)

Vor einem Höhleneingang sitzt eine jugendlich-schöne weibliche Aktfigur – sie ist die Personifikation der ‚Nacht‘ und hat ihren Mantel über zwei ebenfalls nackten Knäblein zu ihren Füßen ausgebreitet. Die Knaben scheinen zu schlafen – schaut man aber genauer hin, dann sieht man, dass zu Füßen des rechten Kindes Mohnfrüchte ausgebreitet sind. Bei dem linken ist es eine verloschene Fackel. Sie symbolisieren also Schlaf und Tod.

Links daneben sitzt die Nemesis – die Göttin der Vergeltung mit der Geißel in der Rechten. Hinter ihr steht mit verhülltem Kopf das Schicksal mit einem Buch in der Hand, in dem das Schicksal von allem aufgeschrieben ist. Weitere Figuren stellen die drei Parzen dar. Da ist zunächst Lachesis – sie misst den Lebensfaden zu, dann folgt Klotho mit der Spindel, die den Faden überhaupt erst spinnt und schließlich – wesentlich größer – Atropos mit der Schere, die den Lebensfaden abschneiden wird. *So kommt das Wesen der Wirklichkeit zur Erscheinung im Schein, in der Täuschung der Kunst, die Widerschein des realen Schönen ist.*

Dem Schicksal – dargestellt durch die Parzen – ist alles unterworfen, keiner kann sich ihm entziehen. Hier ist also eine eigene Welt erfunden worden, eine Welt der Phantasie. *Die Phantasie herrscht in ihrem eigenen Gebiete nach Wohlgefallen.*

In diesem Bild hat sich Carstens sehr genau an der Götterlehre seines Freundes Karl Philipp Moritz orientiert, nach der alle – Menschen und Götter – dem Schicksal unterworfen sind. Man sieht, dass er eine ganz eigene Welt geschaffen hat. Er zeichnet nicht einfach etwas, was er in seiner Umgebung sieht oder gesehen hat. Seine Kunst macht das Unsichtbare sichtbar.



Carstens hat hier eine Traumwelt geschaffen – die so fern in der Vergangenheit scheinenden mythologischen Gestalten, die uns Zeitgenossen scheinbar nichts mehr angehen, werden von ihm in die Jetztzeit übersetzt. Der Kunsthistoriker Herbert von Einem schreibt, dass er „über das Mythologische auf den mythischen Urgrund“ zurückgeht. Er lässt das „nächtliche geheimnisvolle Dunkel als eine (...) Gegenwartsmacht spürbar werden...“

Als Carstens 1796 starb, wurde er auf dem ‚Cimitero Acatolico‘ in Rom begraben. Diesen Friedhof in der Nähe der Cestius Pyramide gab es offiziell zwar erst ab Anfang des 19. Jahrhunderts, als der preußische Botschafter am Heiligen Stuhl, Wilhelm von Humboldt dessen Einrichtung erreichte, aber schon vorher konnten ‚Häretiker‘ (also Nichtkatholiken) dort – außerhalb der Stadtmauern – begraben werden.

Heute noch ist er ein wunderschöner Ort – wenn man einmal in Rom ist, sollte man ihn unbedingt besuchen.

Das Grab von Carstens wird von einem Relief geschmückt, das ein Kollege in Anlehnung an seine ‚Nacht‘ und an eine seiner Zeichnungen, die in der ‚Götterlehre‘ von Karl Philipp Moritz abgedruckt ist, geschaffen hat.



Der zweite Künstler, den ich in diesem Brief mit Ihnen betrachten möchte, ist ein Schüler von Carstens – es ist **Josef Anton Koch 1768 - 1839**. Koch ist ein Bauernbub, in Tirol geboren, und schon früh musste er als Hirtenjunge arbeiten. Dabei soll er aber schon gezeichnet haben, man kann also sagen, dass er sich *„seine ersten künstlerischen Schritte selbst beibrachte“*.

Dann wurde ein Priester auf ihn aufmerksam, er bekam eine Anstellung in einem Bildhaueratelier in Augsburg und 1785 – also mit gerade einmal 17 Jahren – kam er auf die ‚Hohe Karlsschule‘ nach Stuttgart (wo auch schon Schiller gelitten hatte). Dort erhielt er eine umfassende künstlerische Ausbildung. Aber im Zuge der französischen Revolution schloss sich Koch den Jakobinern an, *„so dass er wegen „politischer Verdächtigkeit“ verhaftet und von der Schulleitung mit der Relegation bedroht wurde“*. Tatsächlich sollte er sogar eingekerkert werden.

Daraufhin verließ er Stuttgart schnell und schloss sich einem Kreis von Jakobinern an. Obwohl er den schon bald wieder verließ, spielte seine grundsätzlich republikanische Haltung auch im späteren Leben eine wichtige Rolle.

Ein Mäzen verschaffte ihm die Möglichkeit, Italien kennen zu lernen. Nach Stationen in Neapel, Salerno und Paestum zog er schließlich nach Rom, wo er bis auf viele Reisen – überwiegend in die Umgebung von Rom – bis zu seinem Tod blieb. Eine dieser Reisen führte ihn auch nach Olevano Romano, etwa 60 Kilometer östlich von Rom und damals ein bevorzugtes Reiseziel für die römischen Künstler. (Auf diesen Ort werde ich in einem anderen Brief noch eingehen.) Dort verliebte sich Koch in eine junge Frau und heiratete sie. Die beiden hatten drei Kinder, von denen es heute noch Nachfahren gibt. Als wir 2003 mit Freunden einige Tage in einem Agriturismo in der Nähe von Fiuggi waren, stellte sich heraus, dass der Besitzer – Signor Giorgio Koch – ein direkter Nachfahre des Künstlers ist ... (wenn jemand dort einmal logieren will, es ist der ‚Agriturismo San Lorenzo‘).

Das nebenstehende Bild aus dem Jahre 1830 stammt von seinem Schwiegersohn **Johann Michael Wittmer 1802 – 1880**. Koch ist also 62 Jahre alt. Man sieht einen etwas verschmitzt lächelnden Mann, der leicht von unten den Betrachter anschaut. Er hat sich offensichtlich ‚fein‘ gemacht – trägt ein weißes, sauberes Hemd, eine Jacke und darüber sogar einen Pelz.

Ich erwähne das hier, weil er - obwohl er bis zu seinem Lebensende viele Bilder gemalt hat – sehr arm gewesen sein soll. Die Familie hat es also sicher nicht leicht gehabt und normalerweise war er bestimmt nicht so schick angezogen. .

Am Ende seines Lebens hat ihm der österreichische Kaiser immerhin noch eine Pension ausgesetzt, doch danach soll er nur noch wenige Wochen gelebt haben.

Solche wirtschaftlichen Probleme hatten viele Künstler, es gab nicht mehr viele Aufträge von Kirche und Adel – die Künstler mussten also sehen, dass sie an Privatleute verkauften.





Da er Katholik war, ist er – im Unterschied zu Carstens – auf dem **Campo teutonico**, dem katholischen Friedhof neben der Peterskirche begraben. (Auch dieser Friedhof, links von Sankt Peter, lohnt unbedingt einen Besuch.)

Zwischen 1812 und 1815 hatte sich Koch in Wien aufgehalten, dort hatte er junge Maler kennengelernt, die unter dem Namen ‚Lukasbrüder‘ eine neue religiöse Kunst schaffen wollten. Als diese Künstler nach Rom kamen, erhielten sie den Spottnamen ‚Nazarener‘, wurden aber zu einer für die Kunst des 19. Jahrhunderts wichtigen Malergruppe, die ich in einem späteren Brief genauer betrachten werde.

Koch wurde Mitglied dieser Gruppe – aber ich denke, man kann mit Recht sagen, dass sie in seinem Leben und in seiner Arbeit keine wichtige Rolle gespielt hat. Vielmehr wird er wohl versucht haben, durch sie an Aufträge zu kommen. Tatsächlich ließ ihn Peter von Cornelius bei der Ausmalung des Casino Massimo mitarbeiten. Dort bemalte einen Raum mit Fresken zu Dantes ‚Göttlicher Komödie‘.

Ich habe dieses Bild ausgewählt, weil es Koch als einen figürlichen Maler zeigt. Man sieht Dante, wie er in der Wildnis eingeschlafen ist, bevor er zunächst auf die drei wilden Tiere und dann schließlich auf Vergil trifft.

Koch hat eine idealisierte Form von ‚Wildnis‘ gemalt. Über dem Kopf Dantes (am Lorbeerkrantz als Dichter zu erkennen) wölbt sich ein Baum in die Höhe. Bis auf wenige Blätter unten ist alles kahl. Durch einen Ausblick links neben dem rot gewandeten Dante schaut man gewissermaßen zurück in die Vergangenheit und sieht belaubte Bäume. Dort war Dante bevor er in die ‚selva oscura‘ – den ‚dunklen Wald‘ – geraten ist. All das ist natürlich recht künstlich gestaltet, aber es entsprach sicher den Vorstellungen der Auftraggeber. Und noch etwas wird deutlich – Koch war ein belesener Mann, der die ‚Göttliche Komödie‘ kannte.



Vor allem aber war Koch – wie auch schon Hackert – ein Landschaftsmaler und malte gern sogenannte ‚heroische Landschaften‘. Dabei zeichnete er zunächst in der Natur, aber im Atelier veränderte er die einzelnen Landschaftsteile so, dass sie die Aussage seines Bildes unterstützten. Die Natur ist bei ihm keine Idylle – sie ist vielmehr mächtig, großartig, vom Menschen nicht beherrschbar.

Das hängt vielleicht auch mit seiner Herkunft als Hirtenjunge in den Alpen zusammen – er kannte im Unterschied zu vielen anderen Zeitgenossen die Natur tatsächlich, er wusste, was es



bedeutet, wenn man ihr mehr oder weniger schutzlos ausgeliefert ist.

Auf diesem Bild mit dem treffenden Titel: ‚**Heroische Landschaft mit dem Regenbogen**‘ zeigt sich seine Haltung exemplarisch. Er selbst hat dazu gesagt, es handle sich um *eine ‚Regenbogenlandschaft nach einem Gewitter, wie man solche in dem südlichen Italien (Salerno) oder in Griechenland sieht‘*. Der Blick geht über Haine und einen Fluss zu schroffen Bergen, an deren Hängen sich antike und mittelalterliche Städte als das Ideal gemeinschaftlichen Lebens ausbreiten. Im Unterschied zu der Landschaft sind die Gebäude auffallend hell gemalt – fast unwirklich scheinend. Die Hirtin-

nen und Hirten verschiedener Lebensalter bilden dabei die – für Koch – wichtige Staffage. Zugleich sind sie die Protagonisten des Geschehens. Und alles mit einander verbindet der Regenbogen als Zeichen Gottes.

So behält die Natur in allen Bildern Kochs ihre unantastbare, unzerstörbare Größe und Würde, selbst dort, wo sie vom Menschen besiedelt ist. Ideen Rousseaus von einer ursprünglichen, besseren Welt, in der alle gleich waren, spielen hier eine wichtige Rolle – und damit wird auch die politische Haltung von Koch sichtbar. Alle Menschen sind vor der Natur gleich – der Adel sollte keine Vorrechte haben.

Als Abschluss zeige ich noch eine spöttische Zeichnung von Bonaventura Genelli, die schon auf den nächsten Brief hinweist. Zu sehen sind die „Malergenie Koch, Rohden, Müller und Reinhart in einer Weinschänke um 1824“.



Im Katalog zu ‚Künstlerleben in Rom‘ steht dazu, dass der Schöpfer dieser Federzeichnung ironisch die vier alteingessenen Künstler karikiert.

„Joseph Anton Koch stützt sich auf sein Erkennungszeichen, seinen eigentümlich dicken, ‚Ramme‘ genannten Stock und ruft, sich auf Zehenspitzen reckend: ‚Ich bin ein Genie! Die Welt ist verpflichtet, mich zu ernähren.‘ Der alte Reinhart (über ihn wird im nächsten ‚Brief‘ berichtet), zu dessen Füßen der ihn stets begleitende Hund Antonio ruht, erwidert gereizt, gelangweilt: ‚Werden Sie endlich aufhören, von Genie zu reden, oder ich werde Ihnen sagen, was ich bin.‘ Darauf der Dichter-Maler Friedrich Müller, der den Beinamen ‚Teufelsmüller‘ trug: ‚Heiliger Gott! Solche Kerle in meiner Gegenwart von Genie zu reden!‘ Martin von Rohden, der sogenannte ‚heilige Münchhausen‘ schließt süffisant beschwichtigend: ‚Ich sage weiter nichts, als der liebe Gott ist in den Schwachen mächtig.‘ Der von links eintretende Kellner bringt aber alle wieder zusammen, indem er den Wein ankündigt.

Eine gute Weihnachtszeit und bis zum neuen Jahr ...
Rainer Grimm