



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Ein deutscher Maler in Rom.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Ein deutscher Maler in Rom.



Im elften Gesange des Purgatorio hat der große Dichter der Göttlichen Komödie das uralte Lied von der Vergänglichkeit irdischen Ruhmes und von dem launenvollen Wechsel namentlich des Künstler Ruhmes in die Unterredung Dantes mit dem Miniaturmaler Oderisi zusammengedrängt, und die wenigen ergreifenden Terzinen:

O vana gloria dell' umano posse,  
Com' poco verde in su la cima dura,  
Se non è giunta dall' etati grosse!  
Credotte Cimabuo nella pintura  
Tener lo campo: ed ora ha Giotto il grido,  
Si che la fama di colui oscura.\*)

enthalten ganze Kapitel der Geschichte der Kunst und der Geschichte des Geschmacks, der unberechenbaren Wandelbarkeit der Neigungen und Abneigungen auch der Gebildeten. Wer, der 1862 in dem prächtigen Parke von Siebeneichen bei Meissen das große Künstlerfest mitfeierte, das zu Ehren Julius Schnorrs von Carolsfeld und der Vollendung seiner Bilderbibel veranstaltet wurde, hätte voraussehen können, daß es ein Vierteljahrhundert später eine weiterbreitete Anschauung geben würde, nach welcher der Schöpfer der Bilderbibel und der Münchener Nibelungenfresken überhaupt nicht unter die Künstler im großen Stil gerechnet und der Begriff des Malers so eng gefaßt werden sollte, daß selbst Albrecht Dürers Ruhm dabei in Frage gestellt werden kann. Wer hätte geahnt, daß uns Tage bevorstünden, in denen die unbedeutendste Er rungenschaft einer doch niemals klar definierten „Technik“ höher würde angeschlagen werden, als alle Phantasie und Gestaltungskraft der großen Münchener Schule, Tage, in denen der geistig dürftigste Atelierschüler, der einen kleinen Lichteffekt mit einigem Geschick anzubringen weiß, mit souveräner Verachtung auf Cornelius und Schnorr herabblicken würde? Gleichwohl fühlen selbst unbedingte Bewunderer der malerischen Bestrebungen der Gegenwart, daß in dieser Verachtung

\*) O eitler Ruhm der menschlichen Begabung,  
Wie schnell vergeht das Grünen seines Gipfels,  
Wenn hinter ihm nicht rohe Zeiten folgen!  
Das Feld der Malerei zu halten dachte  
Einst Cimabue; jetzt rühmt man nur Giotto,  
Sodasß verdunkelt wird der Ruf des Ersten!  
(Uebertragung von Karl Witte.)

eben soviel Kindisches als Kindliches liegt, daß eine mächtige Entwicklungsperiode der deutschen Kunst nicht mit dem wohlfeilen Spott über ihre leicht ersichtlichen Mängel abgethan sein kann, daß jede historische Betrachtung und jede tiefere Einsicht in das Werden und Wesen der Dinge zu einer ganz andern Schätzung dessen gelangen muß, was diese Künstler für Deutschland und die deutsche Kunst bedeutet haben. Es wird in dem Augenblicke, wo eine wertvolle literarische Publikation die Augen auf einen der hervorragendsten Künstler des römischen und Münchener Künstlerkreises zurücklenkt,\*) zum Eingang unsern Lesern willkommen sein ein neueres Gesamturteil über Julius Schnorr von Carolsfeld aus der Feder Adolf Rosenbergs zu vernehmen. Der geistvolle Geschichtschreiber der modernen Kunst steht durchaus auf dem Boden des neuern Realismus, er betont die Mängel der Münchener neudeutschen Schule scharf und für unsre persönliche Empfindung, gegenüber ihren Vorzügen, allzuscharf, er ist durchaus der Meinung, daß Schnorr seines Besten in der Kartonmalerei und der Illustration gegeben, daß er „mit technischer Virtuosität“ nur den Zeichenstift, die Feder und die Reißkohle zu handhaben gewußt habe, der Fresko- und Ölmalerei nie ganz Herr geworden sei. Wie gesagt, sein Urteil ist nicht völlig unser Urteil, aber es ist ein wohlhabgewogenes Urteil, es räumt, die Gesamtbedeutung Schnorrs ins Auge fassend, unumwunden ein: „Schnorr bildete in den verschiedenen Momenten seiner künstlerischen Entwicklung nach mehreren Richtungen eine Ergänzung zu dem strengen, herben, sich gegen fremde Einflüsse immer mehr abschließenden Cornelius. Sein mildes, nachgiebiges Temperament neigte von vornherein mehr dem Romantischen und Poetischen zu. Die Herbeheit der Formen, in welchen Cornelius später den vollkommensten Ausdruck seines Kunstideals sah, blieb ihm fremd. Er besaß einen empfänglichen Sinn für weibliche Schönheit und bildete anmutige Frauen, wo Cornelius ernste, jedes menschliche Begehren abweisende Heroinen schuf. Er war der berufene Interpret der ritterlichen Romantik, der vor allem nach dem Ausdruck idealer Schönheit strebte. Daneben fehlte ihm keineswegs der Sinn für das Erhabene und die Fähigkeit, es darzustellen. Seit Dürer hat es kein deutscher Meister verstanden, die Majestät Gottes in so verehrungswürdiger Glorie und doch so echt menschlich zu verkörpern, wie es Schnorr in seinen Illustrationen zur Bibel gelungen ist. Wenn auch das idyllische Element der Poesie seinem Charakter am nächsten lag, so wußte er sich auch, wo es der Stoff erforderte, wie bei den Nibelungenbildern zu dramatischer Gestaltungskraft zu erheben. Nur der antike Klassizismus blieb seinem durch und durch romantischen und innerlichen Wesen fremd.“ (A. Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst, Bd. 1, S. 264.)

\*) Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit. Gotha, F. A. Perthes, 1886.

Wir können es dahingestellt sein lassen, ob früher oder später eine Zeit kommen wird, in der man das Gewicht aller dieser Eigenschaften und Leistungen höher anschlagen wird, als es unser Historiker thut. Käme diese Zeit nicht, so müßte den gegenwärtigen Kunstbestrebungen in der Zukunft eine Erweiterung, Vertiefung und Verklärung gegönnt sein, zu denen wir vor der Hand nicht die leisesten Anfänge sehen, die wir jedoch im Interesse des deutschen Volkes und der deutschen Kunst von Herzen wünschen wollen. Jedenfalls wird keine wahrhafte Erkenntnis und keine überschauende Beurteilung hinter die Linie zurückgehen, welche Rosenberg hier gezogen hat. Und wer auch nur halb zu empfinden vermag, was diese Anerkennung in sich schließt, wessen Augen auch nur für die unvergängliche Gewalt und Schönheit der Schnorr'schen Bilderbibel geöffnet sind, der wird wissen, daß die Entwicklung eines schöpferischen Künstlers dieser Art zu keiner Zeit etwas Gleichgiltiges und Untergeordnetes sein kann, und wird die Freude teilen, welche das Erscheinen der Schnorr'schen „Briefe aus Italien“ in uns erweckt hat. Mit der Einsicht, welche wir in Anlage, Geistesbildung, Kunststreben und Lebensschicksale eines vorzüglichen und (was man auch dagegen sagen möge) großen Künstlers gewinnen, eröffnet sich uns zugleich der Blick in ein entschwundenes Gesamtleben, in die Eigenart jener deutschen Kolonie in Rom, welche in den drei ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts von so weit nachwirkender Bedeutung geworden ist. Anspruchslos, aus der schlichsten Wahrheit des Augenblickes heraus, ohne den leisesten Gedanken an eine künftige Veröffentlichung geschrieben, bilden diese an verschiedene Personen gerichteten Briefe, kraft der Natur, die hinter ihnen steht, kraft des unbefieglichen und lebensfrischen Idealismus, der sie durchhaucht, ein wohl zusammenhängendes, einheitliches und hochinteressantes Buch.

Herausgeber des Buches ist der Sohn Julius Schnorr's, der Bibliothekar an der königlichen öffentlichen Bibliothek in Dresden, Prof. Dr. Franz Schnorr von Carolsfeld. Mit vollem Rechte sagt er in seiner Einleitung: „Die nachfolgenden Briefe kommen als Ganzes einer zusammenhängenden, in sich selbst ihre Erklärung tragenden autobiographischen Aufzeichnung so nahe, daß sich die Einleitung darauf beschränken durfte, ihnen außer kurzen Nachrichten über die vor ihrer Niederschrift liegende Lebenszeit ihres Verfassers lediglich eine zusammenfassende Übersicht der wichtigsten darin erzählten Thatsachen vorauszuschicken. Denn auch die Persönlichkeit und der Charakter Schnorr's wird dem Leser seiner Briefe aus diesen selbst vollständig und in allen wesentlichen Zügen entgegentreten: der jugendfrische, für das Schöne begeisterte, mit rastlosem Fleiße und unermüdblicher Kraft strebende und arbeitende Künstler nicht minder, als der religiös gestimmte und von sittlichen Idealen erfüllte, seinen Glauben inmitten der ihn umgebenden katholischen Welt standhaft verteidigende Protestant, der dem Vaterlande mit Hingebung und während einer langjährigen Trennung mit unverminderter Treue anhängende Patriot, ebenso wie der kindlich liebende

Sohn, der sich mit Offenheit und Vertrauen seinem Vater auch als dem ältern und erfahreneren Künstler mitteilt, und der treuherzige Freund, der den überlegnen unter seinen Genossen neidlos anzuerkennen, den helfenden und fördernden mit warmer Liebe und Dankbarkeit zu belohnen, den schwächern und hilfsbedürftigen mit Aufopferung zu unterstützen die Fähigkeit hat."

Gewiß wird kein Leser das vortreffliche und vortrefflich herausgegebene Buch aus der Hand legen, ohne das alles vielfältig empfunden und klar erkannt, ohne ein höchst lebendiges Bild des Mannes und der eigentümlichen Zustände gewonnen zu haben, in denen seine Künstlerjugend verlief. Als Julius Schnorr, der dritte Sohn jenes Malers Hans Veit von Schnorr, der 1801 mit Seume den vielberühmten „Spaziergang nach Syrakus“ angetreten hatte (er begleitete Seume bis Wien) und 1841 als Direktor der Leipziger Kunstakademie starb, im Jahre 1811 seine Vaterstadt Leipzig verließ, um sich dem Studium der Kunst in Wien zu widmen, war er siebzehn Jahre, als er im November 1817 nach Italien aufbrach, fünfundzwanzig Jahre alt und stand in jener seltenen Frische einer zugleich ernstern und doch lebensheitern Jugend, in jener glücklichen Stimmung, der aus der Reinheit und Stärke ihrer guten Vorsätze auch eine gewisse Zuversicht des Gelingens (die darum nicht Unmaßung ist) erwächst. Wie vor Zeiten der Vater, begann auch der Sohn an der Seite eines Dichters und Schriftstellers, des spätern Griechen- und Müllerliederdichters Wilhelm Müller aus Dessau die Italienfahrt. Die ersten Reisebriefe gehen über das, was jeder Schauensdurstige, der mit offenen Augen Venedig und Florenz durchwandert, berichten könnte, nur wenig hinaus. Charakteristisch für die Gesundheit in Schnorrs Wesen ist es, daß er gegenüber den Bilderschätzen und der Fülle der Meisterwerke, denen er vom Eintritt in Italien an begegnet, nicht von jener nervösen Herabstimmung ergriffen wird, welche gewisse moderne Naturen überwältigt, die es denn freilich eine Blasphemie schelten, wenn jemand im Herrlichen und Gewaltigen einen Sporn, anstatt einen vergifteten Pfeil erblickt, der alles eigne Wollen ertötet. Schnorr sehnt sich schon nach wenigen Wochen, die nur dem genießenden Lernen, der Beschauung gewidmet sind, wieder zu arbeiten, er „weiß, daß er wieder vorwärts gekommen ist,“ und will dann doch „noch was besseres machen als bisher.“ Mit voller Lust und gehoben von der Hoffnung, die damals alle erfüllte, tritt er zu Anfang 1818 in den deutschen Künstlerkreis in Rom ein und schreibt seiner Schwester Ottilie: „Gut ist es, daß ich hier bin, das sehe ich ein; Rom mußte sein, wenn in unserm Vaterlande ein besserer Geist in der Kunst gemein werden sollte. Wir wünschen und hoffen, daß es einst nicht mehr nötig sein werde, daß der deutsche Künstler nach Rom ziehe; in unserm Lande soll eine Schule sich bilden; aber wie die Sachen jetzt standen, war Rom nötig, nur hier, getrennt von allen einengenden Verhältnissen, konnte die Masse der Künstler entzündet werden, nur hier konnte der Funke der Wahrheit so bald zur Flamme werden, die auch ganz Deutschland bald erwärmen wird.“

Wie eine Verheißung der großen und günstigen Zukunft, die seiner wartete, konnte es gelten, daß Schnorr gleich in der ersten Zeit seines Aufenthalts in Rom dem für die neuere Kunstströmung begeisterten Kronprinzen Ludwig von Baiern bekannt wurde, der von vornherein an Schnorr großes persönliches Wohlgefallen fand und für sein Talent besondere Teilnahme zeigte. Doch sollte allerdings noch manches Lehrjahr hingehen, bis diese Teilnahme auf das Leben des Künstlers entscheidenden Einfluß gewann, und nur mit diesen Lehrjahren haben wir es in der Hauptsache in den Briefen aus Rom zu thun. Da ein Hauptteil der Briefe des jungen Malers an Vater und Geschwister gerichtet ist, so erteilen sie natürlich Aufschluß auch über die kleinsten und scheinbar unbedeutendsten Vorgänge des täglichen Lebens, wir entnehmen ihnen, wie genügsam und wohlfeil man 1818 und 1819 in Rom lebte, auch wenn man mit Prinzen und Gesandten in geselligem Verkehr stand, sich einen altdeutschen Rock machen ließ und bei frohen Festen nicht den Spielverderber machte. Der Widerschein dieser frohen Feste, unter anderm des dem Kronprinzen von Baiern gegebenen, der Hochzeit Overbecks, einer Villeggiatur mit Friedrich Rückert und dem schwedischen Dichter Atterbom leuchtet uns aus Schnorrs Briefen entgegen. Doch auch an schmerzlichen und unerquicklichen Erlebnissen fehlt es nicht. Dahin gehören der erschütternde Tod der jungen Maler Johr und Söhnhold, die beide beim Baden im Tiber ertranken, die wiederholten Fieberanfalle, mit denen Schnorr in den ersten Jahren zu kämpfen hatte, die peinlichen, mehrfach angeknüpften und wieder abgerissenen Verhandlungen mit dem Marchese Massimi wegen der Beteiligung Schnorrs an den Fresken in dessen Villa, von manchem andern zu schweigen. Durch all diese Eindrücke und Erfahrungen aber zieht sich der rote Faden jugendlichen Lebensmutes, unverwüftlicher Schaffenslust, guten Glaubens an den nächsten Freundeskreis. Kein Zweifel, daß ein Tropfen von dem Saft, den Oberon auf Titianas Augen träufelt und der den Weber Zettel in einen holden Sterblichen verwandelte, auf die Augen der jungen Künstlerfreunde gefallen war. Sie sahen alles im goldensten Lichte, selbst Dorothea Schlegel wurde höchst anmutig gefunden, und nur die Gegner der Sache trugen gelegentlich Geselsköpfe. Der feinsinnige Schnorr teilte die allgemeinen Empfindungen immer nur bis zu einem gewissen Punkte, die Frauen, in deren Gesellschaft sich Overbeck gefiel, waren ihm rasch genug zu stockkatholisch, und über einen Teil seiner Kunstgenossen legte er schon im Sommer 1818 das Bekenntnis ab: „Derer, mit denen ich einen näheren Umgang habe, sind überhaupt wenig, es kommt nichts dabei heraus, mit gar so vielen nähere Bekanntschaft zu machen, und nun sind noch obendrein ein gutes Teil unsrer Landsleute zwar gutmütige, aber unendlich rohe Leute, mit denen umzugehen es höchst unerquicklich ist.“

Die Hauptsache in all diesem Treiben blieb die Mühe des künstlerischen Vorwärtstrebens, blieb die Arbeit. Auch Schnorr hatte neben dem Zwiespalt, der zwischen einer hochidealen Anschauung, mächtigen Kunstvorlägen und einer

noch nicht gereiften Kraft ein- für allemal besteht, das Hemmnis jenes Nazarenertums zu überwinden, zu welchem die junge Künstlergeneration in der Abwehr der seelenlosen Bravour und der Öde handwerksmäßigen Kunsttreibens gedrängt worden war. Gerade in diesem Augenblicke und in denkwürdigem Zusammen- treffen mit Schnorrs Briefen aus Italien erscheint (im 25. Bande der von Bernhard Seuffert herausgegebenen „Deutschen Literaturdenkmale des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Neudrucken“) eine Sammlung „Kleine Schriften zur Kunst“ von Heinrich Meyer,\*) in welcher sich auch jene Aufsätze wieder- gedruckt finden, mit denen die W. K. F. (Weimarischen Kunstfreunde) die über- mäßige Wertschätzung alter, noch roher Produkte der deutschen, niederländischen, florentinischen und anderer Malerschulen, zunächst allerdings vergeblich, bekämpften. So gewiß Schnorr einer der ersten unter den jungen Künstlern war, welche diesen Drang überwandten, so läßt sich nicht leugnen, daß auch er ihm eine Zeit lang verfallen war. Wie ein Beleg zu Heinrich Meyers vielangefochtenem, in seinem Kern unwiderlegbarem Aufsatz „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst“ (in Goethes „Kunst und Altertum“ von 1817, auf S. 97 der genannten Samm- lung) nehmen sich einzelne Äußerungen Schnorrs in seinen ersten italienischen Briefen aus. Wenn er 1817 aus Florenz seinem Vater schreibt: „Der Eindruck, den die Bilder der alten Venetianer auf mich gemacht haben, besonders die von Cima da Conegliano, ist durch Rafael noch nicht verwischt worden, durch andre nun vollends nicht. In Rafaels Bildern spricht sich ein vorherrschender Zug aus, der mir nicht ganz zusagt, ein Suchen nach Zierlichkeit und Anmut der Geberden, worunter manchmal das innere Leben der Gestalten zu leiden scheint. So bedeutende Gestalten, besonders männliche, habe ich noch nicht von ihm ge- sehen wie von Cima. Auch haben die Venetianer besser gemalt. Ihr Kolorit ist ausdrucksvoller. Die Werke, die ich bis jetzt von Michel-Angelo gesehen und ich sah denn doch schon einige, haben mir garnicht gefallen, doch soll man diesen Meister erst in der Sixtinischen Kapelle kennen lernen. Du wirst über die Kühnheit dieser Äußerungen erstauen, es dürfte auch wohlgethan sein, sie niemand mitzuteilen. Perugino behauptet sich nicht ganz, er wiederholt sich gar zu sehr, und da nun ein Stücker zehn guter Schüler immer wieder so ge- malt und dieselbigen Stellungen angewendet, so wird man am Ende auch schöner Gestalten überdrüssig. Dagegen verweile ich mit großem Entzücken bei den Darstellungen der ältesten Meister, und es scheint nicht, als würden die goldnen Worte von Goethe (Goethe galt für den Verfasser des obenerwähnten Meyersehen Aufsatzes) meine Liebe für solche erkälten. Diese Sachen sind über alle Be- griffe, auch über seine Begriffe schön. Die schönsten Darstellungen dieser Art soll ich nun erst in Pisa kennen lernen; Rom selbst ist nicht reich daran.“

Ähnliche Äußerungen lehren noch öfter, im Laufe der Jahre aber seltener

\*) Heilbronn, Gebr. Henninger, 1886.

wieder. Schnorrs Augen öffneten sich bald dafür, daß die höchste Meisterschaft und Vortrefflichkeit nicht für die ihr folgende äußere Nachahmung und die entgeistigte Virtuosität verantwortlich gemacht werden dürfen und daß sie muster-giltig bleiben müssen, weil sie mustergiltig sind. Auf der andern Seite ist es Thorheit, zu vergessen, daß die Gruppe der jungen Künstler in Rom mit den ihr dargebotenen Ratschlägen und Fingerzeigen nichts anfangen konnte. Wenn es in der Einleitung zu der vorerwähnten Sammlung von Meyers kleinen Schriften heißt, im Laufe der Zeit seien die ewig geltenden Wahrheiten, welche die Weimari-schen Kunstfreunde aufgestellt haben, doch zur Geltung gekommen, oder der Herausgeber betont, daß heute jeder den Meyerschen Satz unterschreiben werde, daß ein Gemälde „darum nicht erbaulicher und vaterländischer sei, weil die An-ordnung kunstlos, die Anordnung und die Wirkung von Licht und Schatten fehlerhaft, das Kolorit des Fleisches eintönig, das Ganze flach und unfreund-lich ausfalle,“ so wird freilich niemand Widerspruch erheben. Cornelius, Schnorr und ihre besten Genossen aber waren sich bewußt, daß nicht die technische Un-behilflichkeit und die Unzulänglichkeit des Naturstudiums sie zu den älteren Bildern zurückzog, sondern der Hauch der Wahrheit, der Unmittelbarkeit, der schlichten Hingebung an den Vorwurf, der sie aus denselben anwehte und er-quickte. Und in welchem Lichte mußten den jungen, ihrer Kräfte, ihrer höhern An-schauung sich bewußten Künstlern eine Kunstkritik erscheinen, die ihnen „den strengen Ernst und die fast ängstliche Sorgfalt in der Nachbildung antiker Formen, welche der berühmte Rafael Mengs zu Tage gelegt,“ die ihnen wieder und wieder „Meister“ wie Maron, Unterberger, Wilhelm Tischbein anpries! Es konnte doch wahrlich nicht allein darauf ankommen, daß die Werke der Antike und der Hochrenaissance als die vorzüglichsten erkannt und anerkannt, sondern auch darauf, wie sie für die Gegenwart erfaßt und genützt wurden, und in diesem Sinne sind auch die bezüglichen Äußerungen in Schnorrs Briefen aus Stalien aufzufassen.

(Schluß folgt.)



## Gespenster.

Ein Gespräch.



Dswald. Wollen wir heute Schlittschuh laufen, Helene?

Helene. Nein.

Dswald. Nein? Und das so kurzweg! Und dabei das herr-lichste Wetter, die prächtigste Bahn!

Helene. Ich werde überhaupt nie wieder mit einem Leutnant Schlittschuh laufen.

Dswald. Na, es kann doch keiner gleich Oberst sein.

Grenzboten I. 1887.