

Herausgegeben von C. A. Böttiger.

I.

Marmorvase im großen Garten.

Seit einigen Wochen ist auf der dem Haupteingang entgegengesetzten Seite des Gartenpalastes im großen Garten, wo der anmuthige Wasserpiegel im Sommer den Schwänen, im Winter den Schrittschuhläufern seine glatte Fläche darbietet, aus dem Magazin in jenem Palais eine colossale Marmorvase aufgestellt worden. Alles, was in einem der vorhergehenden Blätter (Nr. 7.) auf Veranlassung der kolossalen Gruppe des Balestra, die den Rasenplatz vor dem Palaste schmückt, zur gerechten Anerkennung des Verdienstes bemerkt worden ist, welches sich der K. Commissarius Hr. von Carlowitz durch Aufstellung dieser Bildwerke um die Verzierung der sonst öden Räume und um die Zufriedenheit des Publicums erwirbt, leidet auch hier seine vollkommene Anwendung. In anderer Rücksicht dürfte es aber wohl zweckmäßig erscheinen, wegen des Befremdenden und Auffallenden, welches einzelnen Figuren an dieser Vase vom Künstler selbst aufgedrückt worden ist, zur Beseitigung von Mißverständnissen einiges anzuführen.

Der Venetianische Bildhauer Antonio Corradini war ein sehr gefeierter Künstler in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, aber im Ungeschmack und der sich immer aufs neue überbietenden technischen Kunstlei seiner Zeit ganz untergegangen. Bernini und die ganze Sippschaft seiner Schule hatte den Ton dazu angegeben. Was bei diesen nur unnatürlich und Manier war, artete bei ihren Nachfolgern in die abgeschmackteste Uebertreibung und Fragenhaftigkeit aus. Da die Prachtliebe Ludwigs XIV. in den Sälen und Gärten von Versailles, Marli, Trianon unermessliche Summen verschwendete, um durch seine Coustou, Coisvov u. s. w. die Gallerieen, Wasserkünste und Boskets seiner Paläste und Gärten bis auf die Tuilerieen herab mit Sculpturen in jenem Geschmack an-

zufüllen, so ging diese Unnatur in Gliederverzerrung und Draperie auch auf die Bildhauerkunst in Venedig, Rom und Neapel über, und da excellirte in dieser damals allein bestellten und bezahlten Arbeit Corradini, dessen Lehrer und Schwiegervater Anton Tarsia den Cavaliere Bernini selbst noch in Rom gekannt und bewundert hatte. Ein Hauptbestreben dieses höchst mühsamen Aufgebots technischer Kunstleien war durchsichtige Verschleierung des Gesichts und enthüllende Verhüllung des ganzen Körpers in Marmor zu bilden, wobei verrätherische Gewandfaltungen an mehreren Theilen des Körpers der Lüsterheit fröhnen mußten. Darin war nun Corradini im 3ten und 4ten Jahrzehende des vorigen Jahrhunderts ein wahrer Herkulesmeister in Marmor. Da selbst das verfehlteste Kunstwerk und die in der Fortpflanzung zunehmende Verirrung in der Geschichte der Kunst nicht ohne warnende Belehrung ist; so mag es beklagt werden, daß eine Statue Corradini's, vorgeblich die Vestalin Tuccia mit ihrem Siebe, (noch ganz abgebildet in Leplat No. 206.) nur noch als Fragment vorhanden ist. Denn da hätten wir noch eine Probe von diesem wahnsinnigen Gebrauche des Meißels, Gesichtzüge und Nacktes aus der Verschleierung hervorblicken zu lassen, vor Augen gehabt. \*) Doch befindet sich noch jetzt in Neapel in der Kapelle des Prinzen von San Severo eine Statue der Keuschheit mit solchem transparenten Schleier und einer für das Bild einer Pudicitia höchst unanständigen Draperie von Corradini, worüber man das strenge aber nicht ungerechte Urtheil des Grafen Cicognara lesen muß. Ganz in derselben Manier hatte dieser Schleiermacher in Marmor schon in seiner Ju-

\*) Der ungebildete Zuschauer bewundert so etwas am meisten, weil er dabei nur die technische Schwierigkeit in Anschlag bringt. Es gibt Seiltänzersprünge in der Malerei und Sculptur, wie im Gesang und in der Musik. In einem der hintersten Zimmer unserer Antikengallerie befindet sich noch unter dem Zurückgesetzten ein verschleierter Kopf der Art, von welchem sich manchmal hier eingedrungene Zuschauer gar nicht trennen wollten.

gend eine donna velata gearbeitet, welche im Hause des Marchese Manfrin in Venedig als ein Meisterstück der Kunst gepriesen wurde (cosa chi a fatta stupire tutta la città, wie der Bildhauer Balestra, derselbe, dem wir die Gruppe im großen Garten verdanken, an seinen Freund Galuci darüber aus Venedig schrieb\*) und welche, wie es scheint, vielen späteren der Art zum Vorbilde diente. Dürfen wir uns nun wundern, wenn von einem so gepriesenen Bildhauer König August II. zur Ausschmückung des großen Gartens eine bedeutende Zahl von Sculpturen, worunter sich auch die beiden am Eingange des Platzes vor dem Palaste aufgestellten Centauren-Gruppen befinden, bestellte und unter diesen auch zwei gewaltige Vasen, die eine mehr in der Form einer großen Schale oder Tazza, die in le Plat No. 220, 230 von 2 Seiten abgebildet, unsers Wissens aber nicht mehr vorhanden ist, die zweite mehr in der Gestalt eines großen Crater oder auch Henkelgefäßes, welches eben das Marmorwerk ist, welches aus dunklem Erdgeschos hervor, gezogen nun die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf sich zieht?

Aber es darf uns nun auch keineswegs befremden, wenn diese Vase sowohl was die seltsame Composition im Ganzen, als die Bildung der einzelnen Figuren und Nebendinge anbetrifft, den Stempel und das Gepräge der sich stets aufs neue überbietenden Ausschweifung der Kunst an sich trägt, die, wir brauchen die Worte eines anerkannten Kenners und Beurtheilers der Kunst im 18ten Jahrhundert, ihrer unbeschreiblichen Verkehrtheit und Abgeschmacktheit wegen in der That merkwürdig, hoffentlich auch einzig ist.\*\*\*) So mag sich denn auch die unserer Vase angebildete Figur einer seyn sollenden Psyche erklä-

\*) Wir verdanken diese Stelle dem Grafen Cicognara, der in seiner Storia della scultura in zwei Stellen von diesen Mißgeburten und Verzerrungen seines Landmannes spricht Vol. IV. der spätern Octavausgabe p. 235, (wo auch von der Statue nella Galleria Dresda di cattivo gusto die Rede ist, und von der bizarren Pudicitia in der Kapelle Sangri, wo dieser Bildhauer auch begraben ligt, p. 205.) Von letzter hat der Graf Leopoldo auch eine Abbildung in den zu seinem Werke gehörigen 185 Kupfertafeln Serie III. tav. VIII, 2. Wir bedauern, daß wir die treffende Zergliederung der Corradinischen affectatione, tutto suo proprio, e non corrispondente a quella che erasi riconosciuta nelle opere de' suo predecessori hier nicht mittheilen können.

\*\*) Heinrich Meier in seinem Entwurfe einer Kunstgeschichte des 18ten Jahrhunderts in Göthe's Winkelmann und sein Jahrhundert, S. 259. vergl. S. 229.

ren lassen, welche durch die höchst widerwärtige Verzerrung und Ausbiegung des Rückens und das dadurch bewirkte Hervorwängen des Unterleibes fast an's Unanständige gränzt und durch das Hervordrücken der Brüste durch angepreßte Hände, die freilich bewandten Umständen nach eine andere Gebärde gar nicht gestatteten, eine Mißgestalt vollenden, deren Entstehung in der Idee des Künstlers nur durch die Annahme begreiflich wird, daß diese so gefolterte Psyche dem Gefäß als Henkel dienen sollte, wiewohl dann das Ebenmaß die Verdoppelung der Figur an der andern Seite erfordert hätte. Auch das Alterthum bildete in Statuen, Reliefs und auf geschnittenen Steinen die Qualen der von der herrischen und zürnenden Venus gemißhandelten und gepeitschten Psyche, wie noch vorhandene Bildwerke beweisen\*). Allein solche Con-torsionen und Ausrenkungen der angefesselten Dulderin, wie sie hier erscheinen, konnte nur die bewunderte Geschmacklosigkeit eines Corradini sich zur Aufgabe machen. Vorbilder dazu durfte er nicht weit suchen. Er wurde durch einen Blick auf die Pendantsifs und Deckengemälde in den Sälen von Versailles, wie sie der allbewunderte Hofmaler Ludwigs XIV. Lebrun dort in Unzahl gemalt oder doch angeordnet hatte, in die grandiose Fragenhaftigkeit jenes damals in ganz Europa nachgeahmten Dekorationsstils in der Malerei und architektonischen Sculptur eingeführt. Wer unter uns nicht Gelegenheit hatte, die größtentheils in dem verödeten Versailles noch erhaltenen Ausgeburten der französischen Meisterschaft selbst zu sehen oder auch nur das mit einem Aufwande von 60000 Livres durch Massé gestochene Prachtwerk darüber durchzublätern,\*\*) darf sich nur die Mühe nehmen, die Figuren, welche von den Ornamenten in Steinbildern als Gebälkträger in dem Unterbau un-

\*) Man kennt aus Apulejus Metam. VI. p. 397. Ovidend. die Szene, wo Venus die arme Psyche den zwei Peinigerinnen Kummer und Trübsinn (Sollicitudo, Tristitia) zur Geißelung übergibt. Die Statue der niedergesunkenen, um Mitleid stehenden Psyche, die man sonst für eine Tochter der Niobe hielt, aus der Villa Pinciana jetzt im Louvre, steht abgebildet in der Sabina Taf. VIII. (vergl. Th. I. S. 311.) doch hätte sich der feinere Tact der alten Kunst, die gemarterte Psyche selbst zu bilden. Man kennt ja die schöne alte Vase, wo zwei Amorinen den Pöbelschmetterling über die Flamme halten?

\*\*) La grande Gallerie de Versailles et les deux Salons qui l'accompagnent, Paris 1752, im größten Atlasformat. Man sehe dort unter andern die 30ste Kupfertafel.

ferer Zwinger Gallerieen hier in Dresden dem nagenden Zahne der Zeit noch entgangen sind, einer prüfenden Beschauung zu unterwerfen. Man wird es dann ganz in der Ordnung finden, daß auch eine solche Base damals schön gefunden und mit harten sächsischen Thälern, in Scudi umgewechselt, bezahlt werden konnte. Zu den ganz eigenthümlichen Fantasmen des Verfertigers der Base gehört auch der übergroße schreiende Amorkopf, — denn etwas anders kann er doch schwerlich bedeuten, — den die ihn mit Fußritten liebkosende Psyche an den Schläfen mit ihren Sandalen berührt. Doch genug des Unsinn!

Man wird nun auch begierig seyn, zu erfahren, was für Geschichten auf den zwei Hauptfeldern der Base abgebildet sind. Darauf dient zur Antwort, welche anders, als die zwei hochgepriesenen Großmuthsfienden aus den Schlachten Alexanders des Großen, die eine, wo er sich der gefangen genommenen Gemahlin und Mutter des Darins, der Statira und Syngambis, mit seinem Hapbästion zur Seite, huldvoll naht und der Knieenden aufzustehen befehlt, die zweite, wo er beim Anblick des von den Pfeilen der Verräther durchbohrten, sterbenden Darins, dem Polystratus den Labetrunk gereicht hat, Thränen vergießt? Carl Lebrun's berühmter Enclius der Alexanderschlachten, von Audran und Ebelink gestochen, war damals eben erschienen und erfüllte Europa mit Bewunderung.

Aber, höre ich nun noch immer fragen, wozu jetzt solchen Bildwerken die Ehre anthun, sie auf's neue aus ihrer Dunkelheit an's Licht zu ziehen und in einem der besuchtesten Lustplätze in den nächsten Umgebungen unsers kunstreichen Dresdens wieder aufzustellen? Darauf mag man wohl mit Recht erwiedern, es gelte hier bei weniger der Idee, als der technischen Vollendung, die ihr selbst in Behandlung des Nackenden niemand absprechen wird; es sei ein genommenes, nicht gegebenes Vergerniß, mit dem man es schon darum nicht so genau zu nehmen habe, weil es mit den übrigen Statuen und Gruppen, die neuerlich in diesen Räumen aufgestellt wurden, Einem Stile entwachsen im völligen Einklange stehe und lebhaft an die Zeit erinnere, wo es der ernste Wille des gekrönten Besitzers dieses Gartens war, in der Verzierung desselben durch die Bildhauerkunst mit den damals auch im Wirken und Leben möglichst nachgeahmten Geschmacke des Siécle de Louis XIV. in die Schranken zu treten. Es ist also auch als ein historischer Beleg zur Denkart und Cultur jener Zeit anzusehen.

Endlich, und diese Bemerkung dürfte wohl die meiste Zustimmung finden, handelt sich's hier nur um irgend eine Ausschmückung durch Marmorgebilde eines so großartigen Lokals, als unser große Garten ist. Die Gegenwart fordert mit gebietrischer Dringlichkeit die strengste Rücksicht auf Ersparnisse im Staatshaushalt und so möchte zur Bestellung eines plastischen Werkes für bloße Verzierung, die doch hier natürlich nicht bloß aus Cottaischem Sandstein herausgemeißelt werden dürfte, der Zeitpunkt noch nicht gekommen seyn. Immer erfüllen die jetzt aus altem Verschluß hervorgerufenen Werke den Zweck einer stellvertretenden Decoration so lange, bis etwas Angemesseneres im Geschmack und Sinn einer neuen, von allen Auswüchsen gereinigten Sculptur von dem jungen, vielversprechenden Nachwuchs aus Thawaldsen's und Rauch's Schule in Marmor gebildet werden kann. Geduld! wir leben nun einmal jetzt im Zeitalter der Surrogate!

## II.

### Thorwaldsen's Statue der Hoffnung zum Denkmal auf die Frau von Humboldt aufgestellt.

Brüderliche Mittheilungen aus Berlin\*) sprechen mit großem Lobe von einem Denkmal, welches der Staatsminister von Humboldt im Schloßgarten zu Regel nach einer Angabe des Oberbaudirectors Schinkel seiner verstorbenen Gemahlin errichten ließ. Auf einem Piedestal von Schlesischem Marmor steht eine ionische Säule von 14½ Fuß Höhe aus einem polirten Granitblocke von vorzüglicher Schönheit von dem Bauinspector Cantian meisterhaft geschliffen und ausgeführt. Darauf erhebt sich eine aus cararischem Marmor vom Professor Lieck verfertigte Statue der Göttin Spes, getreue Nachbildung der Statue der Hoffnung von Thorwaldsen, welche einst die Verstorbene während ihres Aufenthalts in Rom selbst bei dem Meister bestellt hatte, und die sich nun auch in Regel in des Ministers reicher Sammlung von plastischen Kunstwerken befindet. Thorwaldsen entlehnte die bildliche Darstellung dieser Göttin aus der Antike, wo sie, wie bekannt, vorschreitend, mit der rechten Hand eine Blüthenknospe emporhaltend, mit der linken das Gewand etwas aufhebend gebildet wurde und dabei in ihrer Draperie und im gefältesten Faltenwurf etwas geradliniges, dem archaischen Stile zugehöriges

\*) Vergl. Staatszeitung vom 23. Jun. Nr. 172.

auch in den spätern Zeiten bis unter den Römern beibehalten hat. Wie bekannt, finden sich unter den jetzt in München einheimischen äginetischen Marmors auch zwei solche Hoffnungsgöttinnen, wovon eine Abbildung gleich zu Anfange des Jupiter Olympien von Quatramère de Quincy zu sehen ist. Thorwaldsen wußte durch eine feine Annäherung an jene conventionelle Alterthümlichkeit dieses charakteristische Merkmal der Antike zwar beizubehalten, seinem Bilde aber doch alle Steifheit und falsche Alterthümerei abzustreifen. Ihre edlen, höchst regelmäßigen Gesichtzüge drücken Fassung und Erwartung, die ganze Haltung und Stellung der Figur jene ruhige Ergebung mit Hinblick von den irdischen Dingen auf die himmlischen aus, wodurch auch das christliche Prinzip der Hoffnung, die nie täuscht, in dies klassische Bildwerk übergetragen und das höchst widersprechende Symbol des Ankers, worauf sich sonst die christliche Hoffnung stützt, und welches uns auf so vielen hundert Grabdenkmälern begegnet\*), umgangen werden konnte. Man

\*) Der Anker ist eines der ältesten christlichen Symbole, welches schon der bildertadelnde Clemens von Alexandrien den Christen erlaubte, indem es sich auf eine bekannte Stelle des Briefes an die Ebräer VI, 19. gründet. Die Kirchenväter, indem sie an den Anker erinnern, rufen oft: selig, wer seine Hoffnung auf Gott setzt. Alles hieher gehörige hat schon der Bischoff Münter in seinen Sinnbildern und Kunstvorstellungen der alten Christen Istes Heft S. 28. gelehrt zusammengestellt. In d'Agincourt's Monumens findet sich die christliche Hoffnung mit dem Anker schon in Denkmälern der alten christlichen Vorzeit. Winkelmann in seiner noch immer nicht wiedergeborenen Schrift über die Allegorie kennt nur den Anker auf den Münzen der Seleukiden.

darf dabei nicht übersehen, daß gerade das Strenge, Geradlinige, Abgemessene des Styls, worin diese nach antiken Motiven gearbeitete Spes erscheint, sie ganz besonders auch in architektonischer Rücksicht zur Aufstellung auf eine Säule eignet, wie denn überhaupt diese von der frühesten Kunstpoche an (man denke an die auf Säulen stehenden Minerven- und Dianenstatuen auf antiken Vasengemälden) bis zu der spätesten Römerzeit herab stets beibehaltene Aufstellung der Statuen, welche jonische Säulen krönen, auch wohl bei uns noch, besonders in absichtlich dazu eingerichteten Gartenanlagen, öfter angewendet zu werden verdiente, hier ganz abgesehen von den Prachtsäulen und Cochliden mit König- und Kaiserbildern. Die Umgebungen dieser Spes in den Gartenanlagen von Tegel sind mit dem richtigsten Sinne dem Bildwerke angemessen worden. Ganz frei stehend hebt sich die Göttin gegen den Himmel oder die umkränzende Baumpflanzung sehr bedeutsam ab und kann doch bei der mäßigen Höhe der Säule darunter überall gut gesehen werden. Auf einer Seite ist sie von einer sogenannten exhedra oder Hemicyclium, einer steinernen Bank in Form eines Halbkreises umgeben, deren Enden durch ein eisernes, das Ganze abschließende Gitterwerk zusammengefaßt sind. Es wird niemanden gereuen, diesen zwei Hoffnungsgöttinnen im Urbild und Nachbild an Ort und Stelle seine Huldigung dargebracht und zugleich dem Andenken einer der edelsten und gebildetsten Frauen unserer Zeit, die vieler Menschen und Zeiten Sinn erkannte und würdigte, einen Myrtenzweig geweiht zu haben.

B.

### A n z e i g e.

Unser wackerer Kupferstecher Gottschick hat so eben des Ritters von Grassi Portrait, so wie es von ihm selbst gemalt im Original in der Künstlergalerie im Palaste Pitti in Florenz aufgestellt ist, in seiner kräftigen Linienmanier vollendet. Es gibt uns den in weiter vorgerückten Jahren noch unter uns lebenden Meister, der einst eine Zierde Dresdens und unserer Akademie war, in voller Kraft und Genialität einer frühern Lebensperiode und ist ein wahres Characterbild. Man sieht, daß der Stich unter den Augen eines auch jetzt noch lebhaft empfindenden Meisters angelegt und vollendet wurde. Das Fleisch ist vortrefflich ausgearbeitet, die rechte Hand, womit er die Augengläser hält, vorzüglich schön, das Pelzwerk des bequem drapirten Obergewandes mit zarten Haarstrichen und großer Feinheit angegeben. Wir erinnern uns bei diesem gelungenen Bilde eines frühern, welches Gottschick auch mit besonderer Vorliebe ausgeführt hat, des verstorbenen Ministers von Thümmel in Gotha, auch nach einem Bilde von Grassi. Wir zweifeln nicht, daß alle sinnigen Portraitsammler sich diesen Stich, der von nun an in den Kunsthandlungen um 1 Thlr. (1 Thlr. 8 gr. auf Seidenpapier) zu haben seyn wird, für ihre Portefeuilles zu verschaffen eilen werden.

B.