

Dv

3020

4890

DIE WANDGEMÄLDE
DER
CASA BARTHOLDY
IN DER NATIONAL-GALERIE

DIE WANDGEMÄLDE
DER
CASA BARTHOLDY
IN DER NATIONAL-GALERIE

VON

PROF. DR. LIONEL YON DONOP.



BERLIN

OTTO v. HOLTEN, KUNST- & BUCHDRUCKEREI

1889.



Aus der Jugendzeit der neueren deutschen Kunst sind die für die Casa Bartholdy in Rom gemalten Fresken die hervorragendsten Erstlingswerke mehrerer durch Freundschaft verbundener Meister. Die Gesinnung, welche von Seiten der Künstler wie des Auftraggebers jene Schöpfungen in's Leben gerufen, verleiht ihnen ein Anrecht, als Kleinode vaterländischer Kunst betrachtet zu werden. Sie reden die Sprache des deutschen Gemüthes und zeugen von innerlichster Vertiefung in die Aufgabe, während ihr hoher Stil den Ernst und die Strenge der Monumentalkunst beglaubigt. Selbst inmitten der Kunstschätze Roms haben die Gemälde als ein ehrendes Denkmal deutscher Kraft und deutschen Charakters gegolten. Die Gegenwart zwar hat der Kunst Bahnen angewiesen, welche naturgemäss ein abweichendes Ziel von jenen früheren Bestrebungen verfolgen. Wie sehr aber auch der absolute Werth der Bartholdy-Fresken dem schwankenden Urtheile unterliegen mag, ihre historische Bedeutung bleibt sicherlich, welchen Standpunkt der Betrachtung man auch wählen möge, unanfechtbar. Seit der ersten Würdigung, welche ihnen Niebuhr zu Theil werden liess, ist die Kunstliteratur einstimmig gewesen in ihrer Bewunderung, so dass sie als ein für das ganze deutsche Volk gleichmässig werthvolles und bedeutsames Besitzthum gelten müssen.

~~Verzeichnis der in der National-Galerie aufgestellten Werke~~

Nachdem neuerdings ihre Aufstellung in der National-Galerie glücklich vollzogen worden ist, erscheint es gerechtfertigt, auf Grund der einschlagenden Literatur, welche am Schlusse der Abhandlung verzeichnet ist, von Neuem die Entstehungsgeschichte jener Bilder darzulegen, die Darstellungen selbst zu beschreiben und mittels Auszügen aus den Acten des Königl. Preussischen Kultusministeriums über die Erwerbung und die interessante Art ihrer Ablösung von der ursprünglichen Stätte Aufschluss zu geben.

Schon in jenen herrlichen Tagen der Freiheitskriege, als die deutschen Waffen den Sieg davongetragen, empfand Niemand stärker als Peter Cornelius die Nothwendigkeit, dass die Kunst auch ihrerseits an der wiedererstandenen Grösse des deutschen Volkes Antheil haben müsse, wie aus seinem berühmten Sendschreiben an J. Görres vom 3. November 1814 erhellt. Er meldet, dass eine Anzahl deutscher Künstler, von der Hoheit ihrer Kunst durchdrungen, angefangen habe, die verwachsene Bahn zu ihrem heiligen Tempel zu reinigen. Dieses Häuflein harre auf eine würdige Veranlassung und brenne vor Begierde, der Welt zu zeigen, dass die Kunst jetzt wie einst herrlich in's Leben zu treten vermöge. Die jungen Männer waren unter dem zwingenden Eindrucke der Werke italienischer Renaissance und ihrer Vorläufer zu der Ueberzeugung gelangt, dass die Wiedereinführung der Freskomalerei eine Bedingung des künstlerischen Aufschwunges sei, angemessen dem grossen Zeitalter und dem Geiste der Nation. Cornelius selbst begrüßte jubelnd diesen Gedanken als ein »Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst«. Man sagte sich, dass die italienische Malerei seit den Zeiten Giotto's bis auf Raffael reif geworden sei an der Freskotechnik

und dass dieses Darstellungsmittel am geeignetsten sei, den monumentalen Stil zu entfalten und heranzubilden. Wäre in diesem Sinne einmal wieder ein Anfang gegeben, meinte Cornelius, würden in Kurzem Kräfte sich entfalten, »so dass von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, der Rathshäuser und Hallen herab alte befreundete Gestalten in neu erstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache auch unserem Geschlechte sagten, dass der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei«.

Solche eindringliche Worte und Wünsche fanden nur ausnahmsweise ein opferwilliges Gehör. Die deutschen Künstler in Rom, damals wie heute noch ohne ein Heimathshaus in der Fremde, blieben fast gänzlich auf kleinere Bestellungen von Privatpersonen angewiesen. Rühmend ist zu erwähnen, dass die diplomatischen Vertreter Preussens ihnen sowohl Verständniss für ihre Leistungen entgegenbrachten, als auch die bestmögliche Förderung ihrer Interessen zu Theil werden liessen. W. v. Humboldt, auch Niebuhr und Bunsen späterhin traten mit dem Vollgewicht ihrer Stimmen für die deutsch-römischen Künstler ein, Niemand indess thatkräftiger als Jakob Salomon Bartholdy, ein Verwandter des Mendelssohn'schen Hauses. Am 13. Mai 1779 zu Berlin geboren, hatte er seit 1796 in Halle studirt und später durch Reisen nach Holland, Frankreich, Italien, Griechenland und Kleinasien sich weiter gebildet. Am Kriege gegen Napoleon betheiligte er sich als Oberlieutenant der Wiener Landwehr. 1813 in der Umgebung des Staatskanzlers Fürsten von Hardenberg thätig, verweilte er im Jahre 1814 in Paris und London. 1815 begab er sich als preussischer Generalconsul für Italien nach Rom und wurde nach dem Aachener Congress zum Geschäftsträger am toskanischen

Hofe und zum Geh. Legationsrath ernannt. Während seiner kurzen Lebensfrist schrieb er: »Bruchstücke zur näheren Kenntniss des heutigen Griechenlands«, I. Theil, 1805; »Der Krieg der Tyroler Landsleute im Jahre 1809«, 1814; »Züge aus dem Leben des Cardinals Hercules Consalvi«, 1824. Eine Arbeit über die Gläser und Glaspasten der Alten blieb ungedruckt. — Bartholdy besass als vielseitig und fein gebildeter Mann den empfänglichsten Sinn für die Kunst und benutzte die günstige Gelegenheit in Rom, seinen Geschmack durch Studium, Verkehr mit Künstlern und Sammlern zu läutern. Er hatte seine Wohnung zu Rom im zweiten Stock der palastähnlichen Casa Zuccari genommen, welche am Ausgange der Via Sistina, nahe der Piazza della Trinità de' Monti gelegen, später meist nach ihm benannt wurde. In denselben Räumen, welche kurz zuvor der Buch- und Kunsthändler Fr. Wenner mit Frau aus Frankfurt a. M. bewohnte, hatten Cornelius und Overbeck mit ihren Freunden manche Stunden gastlicher Erholung und Geselligkeit verbracht. Bei richtiger Erkenntniss der damaligen Kunstverhältnisse hielt es Bartholdy für seine Pflicht, mit Energie trotz seiner bemessenen Mittel die besten deutschen Kräfte in Rom zur Bethätigung ihres Talentes anzuregen. Er hegte den lebhaften Wunsch, einen für gesellschaftliche Zwecke bestimmten Raum seiner Wohnung mit grossen geschichtlichen Darstellungen a fresco ausschmücken zu lassen, statt mit einer angeblich geplanten leichten Arabeskenzier. Mit Feuereifer suchte Cornelius den wohlwollenden Gönner, der sich der Bedeutung seines Unternehmens wohl bewusst war, in dem gemeinsamen Plane zu bestärken. Briefliche Aeusserungen von Zeitgenossen bestätigten die Initiative des verdienstvollen Auftraggebers. »Als ich hier herkam«, schrieb er selbst an

seinen Schwager Abraham Mendelssohn am 6. Februar 1817, »fand ich viele deutsche und preussische Künstler von entschiedenen Anlagen und Talenten, jedoch ohne Gelegenheit, sie auszuüben —, keine Arbeit, keine Bestellung als miserable Buchhändlerzeichnungen und hin und wieder ein Porträt, oder bei denen, die es drängte, zu schaffen, eine kleine, halbvollendete Komposition oder ein Gemälde in Oel. Hieraus entstand nicht nur das Uebel, dass man jene Künstler nicht kannte, sondern auch das vielleicht grössere, dass sie sich selbst nicht kannten, welches bei einer gewissen Schwärmerei und Einbildungskraft oft die Wirkung hervorbrachte, dass sie sich selbst überschätzten. Mich jammerte der Zustand, indem ich zugleich die Hilflosigkeit und Unbehülflichkeit dieser Leute einsah. Auf offiziellem Wege war nichts zu thun, mein Einfluss, der Art zu bewirken, unzureichend. Auch hätte ich nicht gewusst, was zu fordern, und mich bei der Barbarei, die für die Kunst zu Berlin herrscht, verständlich zu machen. Also musste ich mich selbst Aufopferungen unterziehen und auch wohl Kränkungen, die bei keinem Unternehmen, was mehr oder weniger in's Ganze greift, zu vermeiden sind, gewärtigen, und dazu habe ich mich denn mit Freude und Muth entschlossen, sowie mich mein Vaterland immer bereit finden soll, wenn ich ihm nützlich sein zu können glaube.«

Trotz der Unsicherheit der Miethswohnung und des Genusses der Kunstwerke traf Bartholdy mit Cornelius, der als der »Hauptmann der römischen Schaar« das Unternehmen leiten sollte, ein Uebereinkommen, demzufolge er nach einem klar dargelegten Plane in Verbindung mit seinen Freunden Fr. Overbeck, W. Schadow und Ph. Veit die Aufgabe übernehmen sollte. Verwandtschaftliche Beziehungen Bartholdy's zu Letzterem und die

hohe Achtung, welche er gegen Cornelius hegte, mögen die Verständigung wesentlich erleichtert haben. In freudiger Erregung meldete Overbeck am 5. Mai 1816 seinem Freunde L. Vogel in Zürich die getroffene Vereinbarung. Zweifellos erwies Bartholdy den Künstlern mit diesem Auftrage eine Wohlthat, nicht sowohl durch Aufwendung der beschränkten Mittel, die er ohne jeden Eigennutz opferte, sondern, wie er selbst es in einem Briefe an seinen Schwager Abraham Mendelssohn vom 26. Dezember 1816 betonte, wegen der Entwicklung ihrer Kräfte, zu der er die Hand geboten hatte. Man hat mehrfach das Verdienst des Auftraggebers wie das der Künstler durch einseitige Werthschätzung verringert oder übertrieben, während es darauf ankommt, Jedem seinen Antheil zuzumessen. Die künstlerische Arbeit selber, Wahl und Behandlung des Gegenstandes, sowie die Ausführung gehört ausschliesslich den Künstlern an. Da es sich für sie bei der Bewilligung eines nur spärlichen Lohnes nicht um baaren Gelderwerb handelte, sondern einzig und allein darum, ihre Kräfte zu erproben, in Liebe und Selbstverleugnung der hohen Kunst zu dienen, erboten sie sich bei Beginn der Arbeit, die sich in ihrem Verlaufe noch kostspieliger erwies, als Bartholdy vorausgesetzt hatte, nur gegen Erstattung der baaren Auslagen für die erforderlichen Gerüste, Farben, Kalk u. s. w., sowie auch für die täglichen Lebensbedürfnisse die Malereien auszuführen, was ihnen auch mit Niebuhr's werktätiger Beihülfe gelang. —

Es wird berichtet, dass Bartholdy durch die von Cornelius gemalten Transparentbilder zur Feier des Sieges von Waterloo in Rom endgültig bestimmt wurde, sein Vorhaben zur That werden zu lassen.

In der Wahl des Stoffes liess er den Künstlern verständig freie Hand. Der Gedanke an biblische Dar-

stellungen lag jedoch um so näher, als Overbeck, durch Graf Stolberg's Geschichte der Religion Jesu Christi angeregt, seit Jahren die Absicht hegte, gemeinsam mit seinen Freunden eine Bilderbibel für das Volk zu schaffen. Zudem trachtete Cornelius' grosses Talent nach ganz allgemeinen Stoffen, deren Gestalten und Situationen in der Phantasie des Volkes leben und jedem Auge auf den ersten Blick verständlich sind. Er hatte bereits in einer Reihe tief empfundener Zeichnungen und Oelbilder, ledig der Fesseln romantischer Anschauungsweise, nicht so sehr den religiösen Gegenstand an sich, als die in der heiligen Geschichte enthaltenen rein menschlichen Züge hervorgehoben und mit poetischem Sinne erfasst. Mit glücklichem Griff wurde die Geschichte Josephs nach dem ersten Buche Mosis, Cap. 37—45, für den Cyklus der Darstellungen ausersehen. Alle Bedenken, welche die confessionell beschränkte Gesinnung der Convertiten hervorrufen konnte, wurde mit dieser Wahl eines Stoffes von vorwiegend geschichtlichem Charakter glücklich beseitigt. Weder Klassiker noch Romantiker konnten stichhaltige Einwendungen erheben. Von einer Rücksicht auf das ursprüngliche Glaubensbekenntniss des Auftraggebers kann nicht die Rede sein, nachdem er bereits im Jahre 1805 in Dresden zum Protestantismus übergetreten war. Der jener Geschichte Josephs zu Grunde liegende allgemeine Gedanke: »Ihr gedachtet es böse mit mir zu machen, aber Gott gedachte es gut zu machen« entspricht so sehr einer allgemein gültigen religiösen Empfindung, dass eine geschichtliche Auffassung ohne jeden tendenziösen Beigeschmack ebenso berechtigt wie zulässig erschien. Der natürliche Blick sollte einer wesentlich volksthümlichen Darstellung sich erfreuen, deren Inhalt Jedem von Kindheit an vertraut und geläufig ist. Man entschied sich im

Einzelnen und mit Rücksicht auf die verfügbaren Wandflächen dafür, die Geschichte Josephs in ihren entscheidenden Momenten vom Verkauf bis zur Wiedererkennung durch die Brüder zur Anschauung zu bringen. Ohne der eigenen Aufgabe zu gedenken, schrieb Overbeck an seinen Freund L. Vogel am 5. Mai 1816: » . . . Cornelius wird die Auslegung der Träume Pharaos malen, und wie er den Ismaëlitern verkauft wird. Schadow — wie das blutige Kleid dem Vater gebracht wird, und wie sich Joseph seinen Brüdern zu erkennen giebt. Ausserdem wird noch der jüngere Veit, der gegenwärtig auch in Rom ist, hülfreiche Hand dazu bieten, um das Werk, das nach dem Accord schon Ende Octobers fertig sein soll, zu beschleunigen, und die Keuschheit Josephs auf einer kleineren Wand malen. Auch Catel war bestimmt mitzumalen, ein Paar Landschaften, aber es scheint, dass er sich zurückziehen will, da die Sachen allerdings nur gering bezahlt werden«.

Die ursprünglich beabsichtigte Vertheilung der Fresken auf die einzelnen Künstlerkräfte wurde indessen zum Theil noch abgeändert. Mit begeistertem Muthe schritt man, unbekümmert um den äusseren Erfolg der Arbeit, in edlem Wetteifer an's Werk. Auf diese Zeit des einmüthigen Zusammenwirkens der Freunde beziehen sich in erster Linie die von Cornelius an den kunstsinnigen Grafen Athanasius Raczynski gerichteten Worte: »Es ist mir unmöglich, den Kreis geistiger Entwicklung während meines Aufenthaltes in Rom in so kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen: es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreuzt. Ich spreche hier nicht blos von mir, sondern von jenem Verein von Talenten und Charakteren, die getragen von allem, was das Vaterland in Italien Heiliges, Grosses und Schönes,

was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen besseren Gemüthern so tief aufregte, damals in so reichem Maasse darbot«.

Das Zimmer, welches den Künstlern zur Ausschmückung angewiesen wurde, war hell und heiter und gewährte von einem Balkon aus den herrlichsten Blick auf Rom. Durch die etwas unregelmässige Anordnung der Fenster und Thüren wurde zwar die organische Gliederung des Stoffes beeinträchtigt und die Enge des gewölbten Raumes gestattete dem Beschauer überdies keinen ausreichenden Abstand, dennoch entschloss man sich zu einem möglichst grossen, jedoch nicht genau durchgeführten Maasstab der Figuren, um den monumentalen Charakter der Darstellungen*) nicht zu beeinträchtigen.

Ueber den allmählichen Fortschritt der Arbeit entnehmen wir Overbeck's Briefen an L. Vogel, welche Margaret Howitt im ersten Bande ihrer Biographie des Meisters mitgetheilt, näheren Aufschluss. Er schrieb am 2. Juli 1816 aus Rom: »... Was nun unsere Frescomalerei anlangt, so haben wir zwar noch nicht angefangen zu malen, allein Cornelius hat bereits seinen ersten Carton beendigt, und ich bin nahe dran, den meinigen (den Carton der »sieben mageren Jahre«) zu beendigen. Veit hat schon eine Probe im Fresco-malen auf einer Schieferplatte gemacht, da er mit seinem einfacheren Gegenstand zuerst fertig war. Unterdessen arbeiten die Maurer schon an der Vorrichtung der Wände; blecherne Paletten sind bereits angeschafft, an Pinseln wird gearbeitet, Farben

*) Eine Uebersicht der Stanza Bartholdy, welche die örtliche Vertheilung der Fresken vor Augan führt, hat H. Riegel in seiner Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst S. 288 und neuerdings Küster im Centralblatt der Bauverwaltung, Jahrg. VII, 1887, No. 21 abgebildet.

werden eingekauft; und in Kurzem werden wir auf unsern Gerüsten dasitzen und in Gottes Namen drauf los malen. Wir sind alle darüber sehr glücklich. Schadow kränkelt leider wieder, und weil er dadurch hinter uns zurückbleibt, wird er oft von Schwermuth angefochten.« Alle Aeusserungen Overbeck's athmen ungeachtet der Mühsal, welche die Arbeit jedem Einzelnen auferlegte, freudige Zuversicht zum Gelingen des Werkes. Am 7. September gab er neue Nachricht: ». . . Von unserer Frescomalerei, die uns nun ganz und gar beschäftigt hält, möchte ich Dir so gerne recht viel schreiben, aber ich kann heute unmöglich. . . . Nur so viel, dass wir oft, trotz aller Plage dabei und allen Jammers, der wahrlich nicht geringe ist, doch wie die Könige glücklich sind. Ph. Veit hat sein Bild schon beisammen, und jeder staunt darüber, dass er das erstemal so viel geleistet. Der arme Cornelius, er, der es am meisten bedürfte, rasch vorwärts zu gehen, ist schon mehreremale durch Krankheit abgehalten worden. Bartholdy ist äusserst glücklich über die Arbeit und nimmt rechten Antheil daran, das macht uns recht Muth, wenn oft das gänzliche Mislingen uns annihilirt. Ja, glaube mir, mein Lieber! es ist ein verzweifelt Ding, so ein ganzes Zimmer auszumalen auf eine Weise, die man nie zuvor weder selbst getrieben, noch auch von andern hat treiben sehen. Da zeigt sich's, was einer kann, und was einer nicht kann. Täglich sagen wir es uns gegenseitig, dass wir rechte Lumpenkerle sind; wie wir denn nicht ermangeln, uns immer recht herunter zu reissen. Und kommt man nun einmal in den Vatican oder die Farnesina, da möchte man auf die Kniee sinken vor Ehrfurcht. Nun, die ersten Sachen werden auch nicht gleich so gewesen sein. Uebrigens bauen wir täglich neue Luftschlösser von auszumalenden Kirchen, Klöstern und

Pallästen — in Deutschland; und kommen wir einmal zurück, so malen wir Euch Alles in Fresco aus!«

Genaueren Anhalt gewähren Overbeck's Zeilen vom 22. September: »Wir sind nun recht tief in unserer Fresco-Malerei, so recht mitten drin, und überglücklich dabei, wie Du es Dir vorstellen magst. Hätten wir Dich nur einmal bei uns, was das für ein Leben ist, wenn es so recht vorwärts geht mit den grossen Gestalten; denn da gilt kein Säumen. — Anfangs hatten wir mit der grossen Hitze sehr zu kämpfen, die uns kaum drei Stunden Zeit liess; so dass wir bald anfangen, uns zweimal am Tage frischen Bewurf auftragen zu lassen, was wir noch bis jetzt, wiewohl unter weniger Schweissvergiessen, doch mit nicht geringerem Kraftaufwand fortsetzen. Wie sonderbar es einem im Anfang ist, wenn man so den nassen Kalkbewurf vor sich hat, da hast Du keine Vorstellung davon; beim allerersten Versuch, den ich in meinem Leben im Oelmalen gemacht, bin ich nicht so verlegen gewesen, als bei den ersten Fresco-versuchen, auch brauchte es Zeit, bis wir einigermassen dahinter kamen. Doch je mehr wir die eigenthümliche Behandlung inne bekommen, desto mehr wächst unsre Freude daran, und jetzt denken wir schon mit Schmerzen an die Zeit, wo es ein Ende nehmen wird. Doch hoffen wir, dass es nicht ohne Folge bleiben wird, da Bartholdy ganz ungemeines Interesse an der Sache nimmt, und schon jetzt, da kaum einige Figuren dastehen (denn es kostet freilich ungleich mehr Zeit, als wir glaubten, worüber sich auch Bartholdy zufrieden giebt, in so fern die Differenz in den Kosten nicht allzugross wird) uns fast alle vornehme Fremde, die hierher kommen, zuschickt oder selbst bringt.«

Aber nicht so bald, wie der Contract verlautete, sollte

die Arbeit bewerkstelligt sein, wie Overbeck nochmals in seinem Berichte an L. Vogel vom 6. October hervorhebt: »... Ich schreibe diese Zeilen am ersten October-Sonntag, einem der schönsten Tage, die ich noch in Rom erlebt habe. Heute Mittag essen wir sämtliche Frescanten bei unserm Mäcen Bartholdy in der Villa Viscardi vor Porta Salara, per far una vignata. Unsre Arbeit rückt denn jetzt etwas vorwärts, allein gegen den Contract, welcher lautete, dass wir Ende Octobers das ganze Zimmer sollten fertig haben, sind wir freilich noch weit zurück, indem wir noch nicht jeder ein Bild fertig haben; unser Padrone aber ist so liberal, dass er sich nicht so an den Contract hält und uns noch mehrere Monate Zeit gönnt, auch noch eine Zulage an Geld macht. In dieser Woche hoffen Cornelius und ich unsre ersten Bilder zu beendigen.« —

Bei aller Wärme für das Unternehmen schien indess Bartholdy selbst den bescheidenen Ansprüchen der Künstler nicht ohne Schwierigkeiten gerecht werden zu können. Denn Ph. Veit schrieb an seinen Bruder Johannes in Neapel am letzten October 1816: »... Von unsrer Malerei kann ich Dir nur die betrübte Nachricht mittheilen, dass, obgleich Catel, Schadow und ich nichts bezahlt nehmen, Cornelius dort nicht fortarbeiten soll. Bartholdy scheint disgustirt. Du kannst denken, wie traurig Cornelius ist.« — Aus einem Briefe von Dorothea v. Schlegel an ihren Sohn Philipp Veit vom 21. November geht hervor, dass Letzterer unter den obwaltenden Umständen zu ihrer Genugthuung seinen Gewinn grössten theils den Anderen überliess. Sie bemerkte jedoch zuvor: »Bartholdy's Verdienst um die Kunst der Deutschen ist höchst ehrenvoll; wir sind ihm alle dankbar ergeben; grüsse ihn doch ja recht freundlich von uns.« Auch Niebuhr



rühmte in seinem Berichte vom 22. Februar 1817 an den Minister von Altenstein das uneigennütziges Vorgehen Bartholdys, ohne die bedrängte Lage der Künstler zu verschweigen: »Herr Hofrath Bartholdy hat sich durch die sehr kostbare Unternehmung der Ausmalung jenes Saals ein bleibendes Verdienst erworben: ohne diese Veranlassung hätten unsere vortrefflichen Künstler sich nicht zur Ausführung grosser Werke vorbereiten können, welche ich zuversichtlich von ihnen verspreche. So betrachten sie es selbst und schätzen sich glücklich, die Gelegenheit gefunden zu haben: wiewohl sie bei der Arbeit Noth leiden, indem Herr Bartholdy sie nicht so bezahlen kann, dass sie dabei auskommen könnten: und für die noch übrigen Stücke hat derselbe sich genöthigt gesehen, die Bezahlung noch weiter herabzusetzen. Cornelius befindet sich daher in sehr bedrängten Umständen . . .«

Mit Unverdrossenheit und Fleiss blieben die Künstler und endlich auch der Besteller ihrem Vorhaben getreu. Zahlreiche Skizzen und Entwürfe waren entstanden und dem Gönner des Werkes vorgelegt worden, der freimüthig seine zutreffende, nicht unberücksichtigt gebliebene Kritik äusserte, bis nach mehrmaliger Aenderung die einzelnen Compositionen allgemein befriedigten. Ein überaus lebhaftes Naturgefühl, das in jenen Tagen besonders stark in Cornelius und Overbeck erwachte, hatte die gewissenhaftesten Vorstudien zu jeder einzelnen Figur veranlasst. Man gewahrt überall eine Anschauung und ein Studium der Natur in jenen Blättern, dessen sich die Künstler später in gleichem Maasse kaum wieder befeissigt haben. Nur vereinzelt stösst man auf einen Mangel an Correctheit und Feinheit bei der Wiedergabe der nackten Formen. Nach Art der grossen italienischen Meister zeichneten sie in verkleinertem Maasstabe mit der

äussersten Schärfe und Bestimmtheit gediegene Gewandstudien und Acte mit Blei, Kreide und Feder, welche bei ersichtlicher Vorliebe für das Einzelne die innigste Vertrautheit mit dem Organismus erkennen lassen, um alsdann bei der Ausführung an der Wand der Beihülfe des Modelles entrathen zu können. Die Noth aber zwang die Künstler, ihre Entwürfe, Studien und Kartons unmittelbar nach der Benutzung zu veräussern.

Wie Overbeck's interessante Mittheilungen bezeugen, stellten sich nach den vorbereitenden Studien die Hauptschwierigkeiten für die Künstler ein, als die eigentliche Freskomalerei begann. Denn die Handhabung dieser Technik erfordert die ganze Manneskraft, Frische und Energie, vor Allem bei dem grossen Maasstab der Figuren strenge Vereinfachung. Nur die Pause der Umrisse ist auf den nassen Kalk übertragbar, von der entschlossenen Sicherheit der Hand und dem erfahrenen Auge hängt die weitere Behandlung in Farben ab, welche nach dem Trocknen des Grundes wesentlich heller zu Tage treten als beim Auftrag. Ein wiederholtes Ueberarbeiten und Lasiren wie bei Oelgemälden ist geradezu ausgeschlossen, es sei denn, dass durch nachhelfende Tempera-Retouchen Unebenheiten ausgeglichen werden. Wenn auch die Behauptung, die Freskotechnik sei damals seit Menschenaltern in Vergessenheit gerathen, nicht haltbar ist, vielmehr das Bedürfniss der Ausschmückung von Kirchen und Palästen namentlich in katholischen Ländern ihre äussere Pflege bei schwächerem Erfolge als früher wach erhielt, so war doch seit Tiepolo, Holzer, Raphael Mengs und Andrea Appiani Werthvolles in dieser Kunst nicht geschaffen. Unsere Künstler entbehrten aller praktischen Erfahrung, als sie die Arbeit übernahmen, denn zur Erlernung der Technik hatte sich ihnen in Nord-

deutschland keine Gelegenheit dargeboten. Auf mühsam empirischem Wege gingen sie jetzt tastend vor. Dem Maler Karl Eggers aus Neu-Strelitz gebührt das Verdienst, unter Benutzung literarischer Nachrichten und durch eingehende chemische Untersuchungen alter Fresken in Rom die ursprüngliche Behandlungsweise wieder entdeckt zu haben. Ph. Veit liess sich von Eggers belehren und es gelang ihm, angeregt von Overbeck's und Cornelius' ermunterndem Zuspruch, unter Beistand eines alten Maurers, der noch bei Raphael Mengs die Zurichtung der Malfläche erlernt hatte, den ersten wohl gelungenen Kopf a fresco zu malen. Dieser praktische Erfolg ermuthigte die übrigen Genossen zur eifrigen Nachfolge. Durch wechselseitigen Austausch der während der Arbeit gemachten Erfahrungen gefördert und von ungewöhnlicher Hingebung und Ausdauer beseelt, wurden sie allmählich der Technik Herr. Im Streben nach möglichst gleichmässiger Durchführung trugen sie allerdings kein Bedenken, der Farbe in ausgiebigem Maasse mit Tempera nachzuhelfen.

Die Gewissenhaftigkeit, mit der die Künstler voringen, sowie andererseits die Kostspieligkeit für den Auftraggeber erklären wohl zur Genüge, dass die Arbeit im Allgemeinen langsam fortschritt. Am 11. April 1817 schrieb Overbeck an L. Vogel: »Mit unseren Frescos bei Bartholdy geht's nun wieder recht vorwärts; Cornelius ausgenommen, der mit seinem Carton länger beschäftigt ist, weil er für den preussischen Hof bestimmt ist, sind wir alle so recht mitten drin: der jüngere Veit an dem 7 Jahren des Ueberflusses, Schadow am Joseph im Kerker, und ich am Verkauf Josephs; und da Du, wie Du mir sagst, selbst Versuche im Frescomalen gemacht, so kannst Du Dir vorstellen, wie es da hergeht; doch darf ich sagen, dass es bereits merklich besser geht wie im Anfang, wozu

denn auch die günstigere Jahreszeit nicht wenig beiträgt. Besonders aber macht Veit Riesenfortschritte und nicht selten unsern Neid rege, den nur die vollste Liebe, die man ihm nicht versagen kann, zu besiegen vermag.«

Zuversichtlich wendete sich Cornelius an den Kunsthändler Wenner in Frankfurt mit den Worten (6. Mai 1817): »Ich bin bei dieser Arbeit der glücklichste Mensch, und hätte ich nur einen Bissen Brod, so würde ich nicht mit unsern berühmtesten, mit Orden, Würden und Reichthümern überhäuftten Malern des Jahrhunderts tauschen. Ein sicheres prophetisches Gefühl lebt in meiner Brust, dass die Kunst von dieser Seite zu einem neuen, schönen Leben durchbrechen wird.«

Im Einklang mit den Ansichten, welche in dem bekannten Briefe an J. Görres aus dem Jahre 1814 verlauten, suchte Cornelius während der Arbeit den Anschluss an die älteren italienischen Meisterwerke im Sinne einer freien Geistesverwandtschaft und in diesem Bestreben auch seine Genossen zu bestärken. Vertraut mit den Fresken der Renaissance, insbesondere Raffael's Gemälden in den Stanzen und Loggien des Vaticans und den herrlichen Darstellungen aus der Apostelgeschichte nacheifernd, hatte er frühzeitig die Ueberlegenheit der italienischen Kunst erkannt, ohne die Werthschätzung der älteren deutschen Meister dadurch im Mindesten einzubüssen. Aus dieser frei gewählten Abhängigkeit, die sich für Overbeck zum Theil auf Benozzo Gozzoli und die Umbrier ausdehnte, erklärt sich auch die um geschichtliche Treue mit Recht völlig unbekümmerte Wahl des Kostüms und der örtlichen Scenerie.

Vergleicht man sämmtliche Fresken der Casa Bartholdy unter einander, so wird man zweifellos den Bildern von Cornelius, der sich bis zu seinem Abgange nach

München und Düsseldorf zum Führer der deutschen Künstler in Rom aufgeschwungen hatte, den ersten Preis zuerkennen. Frei von der unzulänglichen Gebundenheit der altdeutschen Meister leuchtet aus seinen Schöpfungen ein kräftiger Idealismus. In der Anordnung der Gewänder und in der Charakteristik der Gestalten, in dem Ernst des Stiles und in der geschlossenen Compositionsenergie bricht sich die Individualität des Meisters Bahn, so dass man Angesichts seiner Malereien das Lob der Klassicität nicht zurückhalten kann. Er erzielte auch in der Farbe, die im Wesentlichen dem vorraphaelischen Freskostile entspricht, eine überraschende technische Sicherheit und Gediegenheit. Diese ruhig harmonische Stimmung in der Färbung, welche in ihrer ernsten und bescheidenen Haltung dem Geiste der Darstellung wahlverwandt ist, hat er später kaum übertroffen. Sie weicht mit wenigen Ausnahmen, wo er selbst Hand anlegte, mehr und mehr einer unerfreulichen Härte und Buntheit, indem die Ausführung seiner Kartons zumeist geringeren Händen anheimfiel. König Ludwig's überhastender Eifer verschuldete den Mangel einer ausreifenden Entwicklung, für welche in technischer Beziehung hier die Richtschnur gegeben war.

In der Betrachtung der einzelnen Fresken, für welche die Rücksicht auf den künstlerischen Werth und nicht die zeitliche Folge der allbekannten Vorgänge hier maassgebend sei, gebührt Cornelius' Werken: »Joseph deutet die Träume Pharaos« und »Die Wiedererkennung Joseph's durch die Brüder« der Vorrang. Für jede Aufgabe suchte er mehrere Lösungen. Eine sorgfältige Zeichnung der »Traumdeutung« in Wasser- und Deckfarben aus dem Jahre 1816 (früher im Besitz von Vogel von Vogelstein, später bei Ed. Cichorius, seit 1880 Eigenthum der National-Galerie) ist zum Vergleich auf der dem Fresko

gegenüberliegenden Wand ausgehängt. Die nicht unwesentliche Verschiedenheit jener Composition von dem ausgeführten Bilde erklärt sich zum Theil aus der Rücksicht auf die durch die Wand gelegte Thür. In jenem ersten Aquarell hat Cornelius über dem Hauptbilde der Traumdeutung noch die Composition der sieben fetten Jahre angebracht. Man blickt durch zwei Rundbögen in eine mit Getreidefeldern und Fruchtbäumen gesegnete Landschaft. Vor dem durch jene Bögen gebildeten Zwickelraum ist eine Abundantia, eine junge Mutter gesetzt, welche ihren drei Kindern Nahrung spendet, während vor den beiden Endpunkten der Lünette je zwei Kinder mit Garbenbinden und Traubenkeltern beschäftigt dargestellt sind. Vermuthlich auf Grund eines zweiten veränderten Federentwurfes (im Besitze des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt) vereinfachte Cornelius seine Composition und überliess die allegorische Schilderung der sieben fetten Jahre an Ph. Veit. Der dem Fresko zu Grunde gelegte Karton, welchen der Kunsthändler Wenner um 150 Thlr., darnach Oberbaurath Hausmann erwarb, befindet sich jetzt im Provinzialmuseum zu Hannover und ist nach einer Zeichnung P. Gugliemi's von Joh. Mitterpoch (vergl. *L'Ape italiana delle belle arti, Giornale, vol. I, Roma [1835], Tav. xxxi*) sowie von S. Amsler gestochen. —

Die mustergültige Beschreibung, welche Cornelius selbst in einer Beilage zu seinem Briefe an Wenner vom 20. Februar 1817 mitgetheilt, hat nach H. Riegel (vergl. Festschrift über Peter v. Cornelius, S. 266) folgenden Wortlaut: »Der Gegenstand ist aus dem Leben Joseph's, wie er dem König Pharao in Aegypten die beiden Träume von den sieben fruchtbaren und sieben unfruchtbaren Jahren deutet. In der Mitte des Bildes sitzt der König in reichem Ornate auf seinem Throne. Ein reicher mit Blumen und

Zierrathen gewirkter Teppich hängt hinter demselben. Pharaos sitzt versunken in der Betrachtung dessen, was ihm der junge Hebräer sagt. Er scheint von dem Glauben daran durchdrungen. Joseph, obschon sehr jugendlich, doch in einer prophetischen Würde, steht vor den Stufen des Thrones in ruhiger und einfacher Bewegung, legt die Zeigefinger beider Hände aneinander, wie einer, der einen Gegenstand aufs genaueste zergliedern will. Zur Rechten des Königs sitzt ein jugendlicher Schreiber, der die Worte Joseph's zu fassen ihn aufmerksam anblickt, und im Begriffe ist, dieselben aufzuzeichnen. Auf dessen reichverzierten Stuhl stützt sich einer von jenen Weisen von Aegypten, welche Pharaos vergebens zusammenberief, um seine Träume zu deuten. Er hört mit einer leidenschaftlichen Neugierde, was der prophetische Jüngling sagt. Ein alter, hagerer, in einen Mantel gehüllter Magier steht ihm zur Seite und sieht Joseph mit neidischen Blicken an. Auf dessen Schulter lehnt sich ein ganz junger Meister der Magie; er scheint ergriffen und beschämt. Am Schlusse des Bildes sieht man einen andern Magier zornig mit einem auf Joseph gerichteten grimmigen Blick forteilen; er hat eine turbanartige morgenländische Kopfbekleidung; unter seinem Mantel ballt er die Faust, in der andern hält er ein Buch. Durch eine geöffnete Architektur sieht man in eine Landschaft. Zu beiden Seiten des Thrones in der Luft schwebend sieht man wie im Nebel die beiden Träume des Königs.« — In dem tiefsinnenden Pharaos hat Cornelius einen Typus von überwältigender Grossartigkeit erfunden, dem Joseph in seiner durch edlen Fluss der Gewandung gehobenen Jugendblüthe würdig zur Seite steht. Weder scheint die Charakteristik der Einzelfigur zu allgemein gehalten noch fällt eine gewisse Abhängigkeit von der älteren italienischen Kunst, nament-

lich von Raffael's »Schule von Athen« störend in's Gewicht. Das Bild, im Lapidarstil des alten Testaments erzählend, hat die volle Ueberzeugungskraft in sich. Ueber die Bedeutung des geschilderten Vorganges, an dem alle Personen gleichmässig theilhaftig sind, bleibt Niemand im Zweifel.

Ergreifender und unmittelbar zum Herzen sprechend hat Cornelius in seinem zweiten Fresko, dessen Ausführung nach eigenem Geständniss ihm geringere Mühe verursachte, die Scene geschildert, wie Joseph sich seinen Brüdern zu erkennen giebt. Auf's Tiefste empfunden, von grossartigem Stil und wahrhaft lebendiger Ausdrucksfülle offenbart das Gemälde eine grosse Kraft dramatischer Auffassung. Da Joseph die Brüder erblickte, vermochte er seine überquellenden Empfindungen nicht länger zu bannen. Er hat sich in Eile von seinem Thronsitze erhoben, um den geliebten Benjamin zu umarmen, der jubelnd unter Thränen an die Brust des wiedergefundenen Bruders stürzt. Die selige Freude des reinen und jugendlichen Herzens und die von Wehmuth erfüllte verzeihende Liebe ist selten in so rührenden Zügen geschildert, wie sie in dieser Umarmung der Brüder zu Tage tritt. Mächtig hat die Wiedererkennung sofort auf die Schaar der übrigen Brüder eingewirkt. Beschämung und Reue, das Schuldbewusstsein in allen Abstufungen, von der Hoffnung und dem Vertrauen auf Verzeihung bis zur höchsten Erregtheit und stummen Ergebung, spiegeln sich auf den Gesichtern der Brüder deutlich ab. Zur schöpferischen Kraft des Künstlers gesellte sich psychologischer Tiefblick. — Zur linken Seite des Thronsitzes aber hat Cornelius in dankbarer Erkenntlichkeit den General-Consul Bartholdy in Gestalt eines theilnehmenden Zuschauers dargestellt. Dass sich der Meister nicht den Zwang auferlegte, die Brüder etwa nach dem Segen des alten Jakob zu charakterisiren oder gar für den

physiognomischen Typus, Bekleidung und Architektur, archäologische Treue anzustreben, wird kein einsichtsvoller Kunstfreund, der das Recht der künstlerischen Freiheit zugesteht und einigermaßen mit der italienischen Kunst vertraut ist, zum Vorwurf erheben wollen. Der Ausdruck der menschlichen Empfindung, nicht die zufällige Erscheinungsform, gab für den Meister den Ausschlag. In der Farbgebung ist bei reichlicher Anwendung von Retouchen auch hier eine Harmonie erreicht, welche eindringlich an Werke italienischer Freskomalerei erinnert, deren Stilgefühl gleichfalls bestimmend gewesen ist. Doch in der Charakteristik der Gestalten athmet durchgehends deutsche Gefühlsweise. Aus der Verbindung beider sich ergänzender Faktoren ist in der »Wiedererkennung« ein Meisterwerk entstanden, welches die Frische der Jugend und die Kraft des gereiften Mannes zeigt. Ueber der Eingangsthür des Gebäudes im Hintergrunde hat Cornelius seinen Namen angebracht.

Von den Vorstudien zu diesem Fresko haben sich im Nachlasse des Künstlers eine Reihe vorzüglicher Kopf-, Akt- und Gewandzeichnungen, sowie drei Entwürfe auf einem Blatt erhalten, über welche Riegel in seiner Festschrift S. 407 bemerkt: »Die erste dieser Skizzen setzt Joseph in die Mitte auf einen Thron und zeigt ihn von vorn. Die zweite zeigt ihn stehend und in die Umarmung des Benjamin eilend. Die dritte nähert sich schon ganz dem Fresko.« Zudem ist eine Umrisszeichnung in Blei mit Quadratur (im Besitze des Herrn A. Flinsch in Berlin) zu erwähnen, welche augenscheinlich als Pause benutzt worden ist. Den mit grösster Sorgfalt gezeichneten, der K. Akademie der Künste in Berlin gehörigen Karton, welcher im Jahre 1877 der National-Galerie überwiesen ist, hat A. Hoffmann gestochen. —

Nächst Cornelius ist Fr. Overbeck zu nennen, der in dem einen seiner Bilder die charakteristische Milde seiner Kunst, in dem andern seine ganze, am Vorbilde des mannhaften Cornelius erstarkende Kraft walten lässt. Ueber die ihm zu Theil gewordenen Aufgaben schrieb er am 17. Mai 1816 an L. Vogel: »Indessen hat es das Schicksal so gefügt, dass auch ich, unverdienterweise, zu der grossen Frescoarbeit bin gezogen worden, an Catel's statt, der zu viel andre einträglichere Arbeiten im Genre-fach hat, um sich mit solchen Sachen abzugeben. Dass ich mit beiden Händen und mit grossem Jubel zugegriffen habe, kannst Du denken. Anfang Juni denk ich Hand an's Werk zu legen, und zwar zuerst an eine allegorische Darstellung der theuren Zeit, die in ein Halbrund kommt, der guten Zeit gegenüber, die Cornelius malen wird. Hernach habe ich noch ein grosses Bild zu malen, den Verkauf Joseph's an die Ismaëliten. Die Figuren werden in beiden über lebensgross. Ein Wagestück — nicht wahr? indessen bin ich Gottlob! voll Muth, überzeugt dass der mich an diesen Platz gestellt hat, zu dem ich mich durchaus nicht gedrängt habe, der wird mir auch das nöthige Gelingen schenken.« Freudigen Herzens meldete er am 25. Juli 1817 die Beendigung des zweiten Gemäldes, »Der Verkauf Joseph's«, dessen Auffassung sich zum guten Theil dem anheimelnden Realismus der älteren Florentiner nähert.

Zunächst wird der Blick durch den alten Ismaëliten gefesselt. Der Führer zahlt den Brüdern, welche zu Fünf vorn in der Nähe der Cisterne verweilen, das Kaufgeld. In ihrem Ausdruck der Habsucht, der verhaltenen Reue und vielleicht auch der Wehmuth erscheint die Grausamkeit des Handels im mildesten Lichte, sowie auch der zahlende Kaufmann, ein prächtiger, ehrwürdiger Alter, seine Gutherzigkeit

nicht verleugnet. Der aus dem Brunnen hervorgeholte weinende Joseph, ein nackter, schön modellirter Knabe, wird als Slave von einem der Kaufleute abgeführt, der seiner Beute aber nur Wohlwollen zuzuwenden scheint. In der Karawane zur Rechten, welche ein ritterlicher Jüngling in elegantem Kostüm bewacht, gewahrt man eine vornehme junge Dame auf einem Kameele sitzend, deren Blicke mitleidig auf den armen Knaben gerichtet sind. Ein Neger verweilt in der Nähe und vom Hügel herab kommen die Nachzügler der Karawane. Links im Mittelgrunde sind vier Brüder Joseph's beschäftigt, einen Widder zu schlachten, um das Gewand des Knaben mit Blut zu tränken. Am Saume des Waldes hütet derweil Ruben die Schafe. —

Stärker als in den übrigen Fresken sind hier Overbeck's Anklänge an die früheren Florentiner bemerklich, welche damals von den Gegnern der neueren Richtung getadelt wurden. So erinnert der Knabe Joseph an ein Vorbild Masaccio's und das Zeitkostüm des um sich blickenden ritterlichen Jünglings zur äussersten Rechten an Perugino's Trachten, eine Unbefangenheit freier Anlehnung, der wir bei den besten Italienern selbst begegnen. Italienischer Charakter ist auch der Landschaft eigen, welche nach der Mitte zu sich in die weite Ferne öffnet. Vom technischen Gesichtspunkte ist es nicht ohne Interesse wahrzunehmen, dass Overbeck in diesem Bilde Goldhöhungen angebracht hat, ein Verfahren, welches er wahrscheinlich aus dem Beispiele vorraffaelischer Fresken an den Wänden der Cappella Sistina in Rom entlehnte. Das Ganze aber hat ein durchaus selbständig empfundenes Gepräge. Die räumliche Anordnung wie der in der Schilderung des Vorganges angeschlagene idyllisch-gemüthvolle Ton sichern dem

Werke trotz der übergrossen Milde des Ausdrucks volle Anerkennung. — Der von Oeri, Speckter und Revel lithographirte Karton gelangte für die Summe von 150 Scudi in den Besitz von Philipp Passavant, einem Vetter des Kunstschriftstellers, und durch Vermächtniss an das Städel'sche Kunst-Institut zu Frankfurt a. M. Der würdige Kopf des zahlenden Kaufherrn ist gesondert von Ed. Schäffer gestochen. — Blieb Overbeck in seiner Leistung hinter der nervigen Charakteristik seines Freundes Cornelius zurück, so wird man doch Fr. Preller's Urtheil gern beipflichten, wenn er sagt: »Zeichnung und Färbung sind von ausserordentlichem Verdienst. Alle Figuren setzen sich vom leichten Hintergrunde im Halbdunkel ab und geben dem Bilde einen grossen malerischen Reiz.«

Zu einer herberen und kräftigeren Schönheit des Stils und der Naturwahrheit hatte sich Overbeck in seinem ein Jahr zuvor gemalten Lünettenbilde »Die sieben mageren Jahre« erhoben, welches in Verbindung mit Veit's entsprechendem Gemälde »Die sieben fetten Jahre« das Motiv der von Joseph gedeuteten Träume in allegorischen Darstellungen von sprechender Klarheit widerspiegelt.

Eine Mutter mit sieben Kindern in der Fülle des blühenden Lebens ist hier das Symbol der fetten Jahre, dort vom Gram der Hungersnoth ergriffen das Bild der mageren Jahre. Overbeck's Darstellung, vertieft durch die Beobachtung des damaligen Elends in den römischen Bergdörfern, ist von erschütternder Wirkung und einer Schärfe des Ausdrucks, die er nie wieder erreicht hat. Eine zur alten Matrone ergraute Mutter, welche trauernden Hauptes ihren erbleichenden Säugling im Schoosse hält, erfasst in dumpfer Verzweiflung den Arm des ältesten Sohnes, der verschmachtet zu ihren Füssen zusammenbricht. Sie bleibt unempfindlich gegen die Bitten des kleinen Mädchens, welches an

ihrem Gewande zerrt und erhört ebenso wenig die Klage des andern Knaben über seinen Bruder, der den letzten Bissen im Brotkorbe nicht mit ihm theilen will. In lauernder Angst kauert er, an der Rinde nagend, vor dem Pferde, dem treuen Haushiere, das sich todesmatt zu Boden gestreckt. Auf der entgegengesetzten Seite ringen zwei Knaben um das letzte Brod, während ein vor Hunger heulender Wolf hinterdrein schleicht. Aus dem öden Boden ist nur spärliches Unkraut und ein bereits verdorrter niedriger Baumstamm entsprossen. Ein Gewinde von Distelblättern, in dem eine Schlange züngelt, schliesst den Flachbogen über der Stätte des Elends ab, während eine mit Früchten und Blumen geschmückte Laubguirlande sich über die Glücklichen wölbt.

Wenn eine bestimmte Rücksicht auf ältere Vorbilder nicht nachweisbar ist, so weist doch hier die charaktervolle Formengebung im Allgemeinen, wie der Kopftypen insbesondere, wie erwähnt, auf den beherrschenden Einfluss des älteren Freundes Cornelius hin. Overbeck hatte erst sein 26. Lebensjahr zurückgelegt, als er dieses Werk beendigte, welchem jener einen ausserordentlichen Werth beilegte und für das beste in der Casa Bartholdy erklärte. — Der Karton, von C. Barth nach einer Zeichnung von J. Sutter gestochen für den Kunstatlas zu Graf Raczynski's Geschichte der neueren deutschen Kunst, wurde im Jahre 1819 von einem Engländer Namens Scott angekauft, später Eigenthum von Sir Thomas Lawrence und nach dessen Tode 1830 vom Bildhauer Campbell erworben.

Für die Uebereinstimmung der Freunde ist es bezeichnend, dass Ph. Veit's Allegorie der sieben fetten Jahre im Compositionsschema dem Overbeck'schen Lünettenbilde entspricht. Im Gegensatz zu der Qual des Hungers herrscht hier Ueberfluss, Freude am Leben und sonnige Heiterkeit.

Eine glückliche Mutter hat sich, um ihre Kinder zu stillen, auf Getreidegarben unter einer schattigen Fruchtpalme niedergelassen. Auf ihrem Schoosse ruht das jüngste bereits gesättigte Kind und erfreut sich am Spiel des ältesten Bruders, während der zweitjüngste Sprössling sich erquickt. Vor ihnen stehen am Boden ein Fruchtkübel, eine Amphora und Trinkgefäße. Sinnbildlich ist wiederum der Reichthum der Ernte dadurch verdeutlicht, dass ein übermüthiger Knabe, den Segen nicht achtend, einen Fruchtkorb umstösst, worauf der ältere Bruder das Augenmerk der Mutter zu lenken sucht. Auf der anderen Seite ist ein junges Paar beschäftigt, Wein abzuziehen und der Mutter noch mehr Obst zu bringen. Daneben sitzt der stolze Pfau mit seinem blumigen Gefieder als Symbol der Pracht und des Luxus. Das Ganze ist ein anmuthiges Stimmungsbild von einer Auffassung, die nicht sonderlich in die Tiefe dringt, sondern am äusseren Sonnenglanz des Glückes und der fruchtreichen Zeit sich genügt. — Die technische Leistung Veit's, der als Freskomaler mit bestem Erfolge die Initiative ergriffen hatte, verdient unbedingtes Lob. Bereits am 5. Mai 1816 schrieb Overbeck über ihn an L. Vogel: »Von dem jüngeren Veit, der auch mein Hausgenosse ist, muss ich Dir noch sagen, dass dieser ein sehr talentvoller, tüchtiger Mensch ist und dabei höchst liebenswürdig und gründlich fromm. Er ist übrigens sowohl in der Kunst als im Uebrigen, gerade das Gegentheil von seinem Bruder; so furchtsam dieser zu Werke geht, so herzhaft greift es der jüngere an, und er hat hier schon in wenigen Monaten Proben von grossem Talent gegeben.« Die nämliche Anerkennung spendete ihm auch sein Gönner Bartholdy. — Von Ph. Veit rühren auch zwei im Ton sehr licht gestimmte, im Colorit veränderte Aquarelle her, Copien der sieben mageren und

fetten Jahre in verkleinertem Maasstabe, Eigenthum der National-Galerie. — Veit's Karton zu dem beschriebenen Fresko befindet sich im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. und ist von C. Müller für Graf Raczynski's Kunstatlas gestochen.

Zur Vervollständigung des Cyklus malte Ph. Veit auch das kleinere Fresko, welches Joseph und Potiphar's Weib darstellt. Schmeichelnd hat sie das Gewand des Jünglings erfasst, der sich, um der Sünde zu entfliehen, von ihr losreißt. In der Geberdensprache weniger kraftvoll als Cornelius strebt Veit, von stilistischer Anlehnung an Overbeck ausgehend, nach sinniger Schönheit und huldigte später einer zunehmend asketischen Richtung. Da das Bild bei der Uebertragung auf Leinwand früher stark gelitten und im Ton sich verdunkelt hat, ist ein Urtheil über die Technik, welche der bei den »sieben fetten Jahren« zur Anwendung gebrachten nicht nachgestanden haben wird, kaum mehr möglich.

Als der Vierte im Bunde malte W. Schadow die beiden Fresken »Die Klage Jakobs« und »Die Auslegung der Träume im Gefängniss«. Er entnahm zunächst der biblischen Erzählung das Motiv, wie zwei Knechte der Brüder dem alten Jakob den Rock Joseph's überbringen, einer von ihnen auf die blutigen Flecke, der andere in die Ferne zeigend. Jakob, auf der Steinbank vor seinem Hause sitzend, erhebt laute Klage und zerreisst sein Gewand, während Rahel und eine Dienerin händeringend und bestürzt auf den Weheruf herbeieilen. Der Lieblingsknabe Benjamin lagert zu den Füßen des Vaters. — Bei aller Tüchtigkeit der Arbeit, die sich hier in dem Sinne für Luftperspektive zeigt, bleibt Schadow in diesem Bilde an Ursprünglichkeit und Befähigung gegen Cornelius und Overbeck zurück. Für den Mangel an geistiger Kraft

suchte er Ersatz im Natur- und Modellstudium. Indem er die technische Durchbildung und den formalen Wohlklang bei zunehmender Abwendung vom Stilvollen und Monumentalen für die wesentlichste Pflicht des Malers hielt, gerieth er nachmals in Widerspruch mit den Ansichten seiner damaligen Mitarbeiter. Im Beginn der Arbeit erkrankte er. Die Freskotechnik scheint für ihn ein Zwang gewesen zu sein, der kein freies, ganz nach Stimmung und Herzen sich richtendes Arbeiten zuließ. Sein Naturell neigte mit Entschiedenheit der Oelmalerei zu, und er entsagte daher jener Technik mit dieser Aufgabe für immer. Die Darstellung ist von Fr. Garzoli nach einer Zeichnung von Giov. Thévenin gestochen und in »L'Ape italiana«, Roma (1835), Tav. xviii veröffentlicht.

Seinem zweiten Fresko »Joseph's Traumdeutung im Gefängnisse« hatte Schadow, wie Overbeck in seinem Tagebuche erwähnt, durch ein bereits im Jahre 1812 begonnenes Oelbild vorgearbeitet. Joseph in jugendlicher Grazie und Schönheit erinnert ungeachtet der veränderten Stellung an eine Raffaelische Gestalt. Die von Schadow gewählte Scene ist leicht verständlich und auch wirkungsvoll geschildert. Die Gefangenen, auf Entscheidung über Leben oder Tod im Kerker harrend, vernehmen Joseph's Erklärung. Während der Bäcker über den Urtheilsspruch in der Lösung seiner Träume in dumpfe Verzweiflung verfallen ist, hat der Mundschenk freudig bewegt die Kunde vernommen, dass er von Pharaon wieder zu Gnaden aufgenommen werden wird. Beider Traumgebilde sind zum Verständniss für den Beschauer in scheibenförmigen Abbildern an der Kerkerwand dargestellt.

Um den Schauplatz der Geschichte Joseph's noch genauer zu kennzeichnen, hatte Bartholdy durch Catel noch eine ägyptische Landschaft und ein Gefängniss in

dem Zimmer malen lassen, welche wegen ihres untergeordneten Werthes an Ort und Stelle verblieben sind.

Beim Rückblick auf die Gesamtleistungen unserer Künstler wird man zugestehen müssen, dass Cornelius und Overbeck bedeutsam in den Vordergrund treten, und dass die Fresken mit ihren Vorzügen, welche auf der sinnvollen Bearbeitung des Stoffes, der vortrefflichen Gliederung der Composition, sowie auf der strengen, mittels gründlichen Naturstudiums erreichten Zeichnung beruhen, an die Werke der älteren italienischen Meister lebhaft erinnern, ohne ihren modernen Ursprung zu verleugnen. Aus der Unerfahrenheit in der Farbenbehandlung erklärt sich die hier und da nur mässige plastische Abrundung der Figuren, sowie ein gewisser Mangel an Luftperspective. Im Ganzen aber sind es Werke einer Kunst, die für die Dauer geschaffen sind und unabhängig von dem wechselnden Geschmack des Tages ihren bleibenden Werth behalten. »Ich gestehe«, schrieb Athanasius Graf Raczynski »dass ich nie ohne die innigste Andacht dieses Zimmer habe betreten können. — Mir war jedesmal, so oft ich über die Schwelle des kleinen Zimmers trat, als stünde ich vor der Krippe, aus der das in Armuth geborene, aber an heiligem Geiste reiche Kind, die neue deutsche Kunst, mit lebensvollem Auge mich ansah.«

Nach Beendigung der Arbeiten berichtete Bartholdy an den Königlich Preussischen Staatskanzler Fürsten von Hardenberg (9. März 1817): »Ich war letzthin schon so dreist, Ew. Durchlaucht darauf vorzubereiten, dass ich mir die Freiheit nehmen würde, Höchstdieselben gehorsamst zu ersuchen, Sr. Majestät dem Könige einige Skizzen unserer preussischen Künstler zu überreichen, welche dieselben nach ihren eigenen Fresko-Gemälden

verfertigt haben. — So viele Aufopferung es mich gekostet, mehr als die Hälfte meines Gehaltes darauf zu verwenden, — diesen braven jungen Männern Gelegenheit zu verschaffen, sich einen Namen zu machen, so sehr sehe ich mich dadurch belohnt, dass ihr Werk gelungen und selbst der Nation zur Ehre gereicht. Ich übersende Ew. Durchlaucht, nebst dem Kistchen für Se. Majestät unsern allergnädigsten König, zugleich Copien des Schreibens und der Erklärung der Skizzen, welche ich beigelegt. — Ew. Durchlaucht werden daraus ziemlich vollständig den Zusammenhang des Ganzen ersehen. Die Incorrectheit und üble Form dieser Copien müssen Ew. Durchlaucht mir nachsichtsvoll vergeben, da die schnelle Abreise des Couriers, der sie mit sich nimmt, mir nicht erlaubt, eine andere zu verfertigen. — Nicht bloß unsere Maler zu Rom verdienen Aufmunterung durch Bestellungen (die beste Art der Unterstützung), sondern wir haben das Glück, auch in anderen Zweigen der Künste hier tüchtige und hoffnungsvolle junge Leute zu besitzen.

Es bestätigt sich dadurch abermals die Erfahrung, — das eine sich hebende Nation, wie die unsere, nicht bloß in einem Fache aufstrebt, wie z. B. im Kriege, — sondern in allem zugleich, — und glücklich, wenn Männer mit einem Herzen, wie das Ew. Durchlaucht, an der Spitze stehen, — das entstehende Gute zu entwickeln und zu befördern. Was mich betrifft, ich werde es mir stets zur höchsten Ehre und Freude schätzen, die erleuchteten Absichten Ew. Durchlaucht für den geringen Antheil, der mir zufallen dürfte, mit Eifer auszuführen und mein geringes Scherflein zum Ruhme des Vaterlandes beizutragen. «*)

*) Vgl. die Acten im Kgl. Preussischen Staatsarchiv betr. die Berichte des Hofrathes Bartholdy. Rom. Rep. I. Italien. Nr. 21.

Die in dem Schreiben erwähnten kleinen Copien befinden sich im Allerhöchsten Besitze Sr. Majestät des Kaisers und Königs und waren auf der Jubiläums-Ausstellung des Jahres 1886 in Berlin ausgestellt.

Die Fresken, welche Bartholdy zu seinen Lebzeiten jedem Kunstfreunde zugänglich machte, erweckten zu seiner grossen Freude und Genugthuung den Eindruck, den sie verdienten. Der Spottname von den »Maestri della maniera secca« verhallte. Die Reinheit des Strebens hatte in der Gemeinsamkeit der befreundeten Künstler einen glänzenden Ausdruck gefunden. »Ich glaube«, schrieb Niebuhr am 15. Februar 1817 an Savigny, »dass wir jetzt in der Kunst für Deutschland in eine Epoche treten, wie die unserer aufblühenden Literatur im 18. Jahrhundert war, und dass es nur ein wenig Ermunterung der Regierungen bedarf, um uns dieser schönen Entwicklung theilhaftig zu machen.«

Die Wirkung des künstlerischen Erfolges liess nicht lange auf sich warten. Canova bot in rückhaltloser Würdigung der Verdienste seine fördernde Hand. Noch im Jahre 1817 beauftragte ferner der Marchese Massimi deutsche Künstler, seine in der Nähe des Lateran gelegene Villa mit Wandbildern zu italienischen Dichterwerken zu schmücken, welche kunstgeschichtlich betrachtet zu den Fresken in der Glyptothek zu München hinüberweisen. Die Kunstliebe des damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern war im Umgange mit den Meistern der Casa Bartholdy in Rom zur Begeisterung entflammt.

So lange der feinsinnige Bartholdy lebte, der gewissermassen als Pathe an der Wiege der deutschen Kunst gestanden, drohte den Werken keine Gefahr. Doch mit seinem bereits am 27. Juli 1825 zu Rom erfolgten Tode waren sie mehr oder weniger einem ungewissen

Schicksale preisgegeben. Unmittelbar nach dem Ableben Bartholdy's schrieb dessen Schwester Lea Mendelssohn in Berlin am 6. März 1826 an den Maler Wilhelm Hensel nach Rom: »Vielen, vielen Dank für alle Mühe beim Ordnen der Bartholdy'schen Sammlungen. Wäre dies Chaos nur erst entwirrt! Der Bericht über das Ablösen der Fresken ist sehr interessant. Aus vielen Gründen werden wir aber keinen Gebrauch davon machen. Die Kosten wären für uns nicht allein bei Weitem zu bedeutend für eine Liebhaberei, aber die Schwierigkeit, derart grosse Bilder zu placiren, muss auch berücksichtigt werden und, unter uns gesagt, so interessant die Fresken als Versuche und Erstlingsblüthen sein mögen, bleibt doch die Frage, ob sie den Aufwand von Geld und Mühe verdienten. Kurz, lassen Sie uns nichts mehr davon erwähnen.«

Von Künstlern und Kunstfreunden wurden alsbald die wenig würdigen und unsicheren Verhältnisse beklagt, welchen die Gemälde anheim gegeben waren. Denn das in Rom damals neben den Fresken der Villa Massimi einzig dastehende Werk deutscher Kunst befand sich als scheinbar unzertrennlicher Wandschmuck in einem Privathause der Familie Zuccari. Die einzelnen Stockwerke des Hauses wurden mit Einschluss des Fresko-Zimmers wechselnd an Fremde, die sich vorübergehend in Rom aufhielten, vermietet. Wie der Verkehr in bewohnten Räumen es mit sich bringt, waren die Gemälde naturgemäss jeder Verletzung ausgesetzt oder sie blieben zum Mindesten der Pflege und dem guten Willen der jeweiligen Miether überlassen. Der Genuss der für das Verständniss der neueren deutschen Kunst wichtigen Werke hing vorwiegend vom Belieben der Inhaber der Wohnung ab, so dass sie oft längere Zeit hindurch der allgemeinen Betrachtung gänzlich entzogen blieben oder in nur be-

schränkter Weise zugänglich waren. Dieser unangemessene Zustand musste ebenso sehr die Ehre der deutschen Kunst als das Gedächtniss der Meister verletzen, welche hier mit grösster Uneigennützigkeit ein Denkmal ihrer Kunst gestiftet hatten. Der künstlerische Werth der Fresken bestimmte nunmehr den hochseligen König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen, den Ankauf und die Abnahme der Bilder in's Auge zu fassen. Es wurde versuchsweise ein Gemälde, Ph. Veit's Darstellung »Joseph und Potiphar's Weib« von der Wand abgelöst, jedoch mit mangelhaftem Erfolge. Die schwere Beschädigung, welche das auf Leinwand übertragene und mittels Blendrahmens wieder in die Wand eingelassene Bild erlitten hat, war die Folge einer Ablösungsmethode mit der unzulässigen Anwendung von Leim und Wasser. Dem Verfahren einer vermeintlich unumgänglichen Imprägnirung vermochte die Beschaffenheit der Malerei nicht genügenden Widerstand zu leisten. Nach dieser schlimmen Erfahrung mit dem Veit'schen Fresko wurde damals die Absicht, die Malereien zu erwerben und abzulösen, aufgegeben. Die Gefahr und Ungewissheit, welche den Bildern drohte, schien sich mittlerweile zu steigern, seitdem die Eigenthümer den Verkauf derselben ernstlich betrieben. Es stand zu befürchten, dass ein fremder Käufer in noch erhöhtem Maasse als es bisher geschehen, jene Gemälde der öffentlichen Betrachtung und dem Studium entziehen könnte. Dem Erstlingswerke deutscher Monumentalkunst drohte sogar, ungeachtet der obwaltenden Bedenken gegen ihre Ablösung, die Entführung in die Fremde. Somit erschien es geradezu als eine Ehrensache der Nation, jene Schöpfungen zu sichern.

Nach einiger Zeit des Stillstandes aller Verhandlungen suchten die Eigenthümer des Hauses von Neuem den

Plan zur Veräußerung der Fresken zu verwirklichen. Darnach trat zuerst die Preussische Regierung im Laufe des Sommers 1874 mit den Besitzern in Verhandlung, um geeignete Unterlagen zu gewinnen. Kunstverständige Freunde in Rom wurden in's Vertrauen gezogen. — Nach der gutachtlichen Aeussereung des Bilderrestaurators Pietro Principi aus dem Jahre 1875 stellte die Beschaffenheit der Wände und Gemälde, welche nur theilweise in sogenanntem buon fresco, theilweise in tempera ausgeführt seien, der Herabnahme ungewöhnliche Schwierigkeiten entgegen. Es lag die Besorgniss vor, dass die Bilder beim Absägen entweder schwere Beschädigungen davontragen oder in Folge eines erforderlichen Firnisüberzuges in ihrer Farbenwirkung beeinträchtigt würden. Ueber den Erwägungen, auf welche Weise diesen Gefahren zu begegnen sei, verbreitete sich das Gerücht, dass von anderer Seite ebenfalls Versuche in Aussicht ständen, die Fresken der Casa Bartholdy anzukaufen. Eine Beschleunigung in der Angelegenheit schien um so dringender erwünscht. Um sicher zu gehen, wurde im Jahre 1875 abermals eine Prüfung der Wandgemälde bezüglich ihrer Abnehmbarkeit durch einen auf Grund eingehender Studien über das technische Verfahren der klassischen Meister bekannten Maler in Gemeinschaft mit anderen erfahrenen Künstlern vorgenommen. Mit dem gelindesten Auflösungsmittel, etwas lauwarmen Wasser, welches an einigen Stellen der Bilder mit dem Pinsel aufgetupft wurde, gelang es ohne Mühe, die Tempera-Retouchen zu entfernen. Die Künstler theilten die gemeinsame Ansicht, dass die Bilder wegen dieser Retouchen nur unter Verlust ihrer besten malerischen Eigenschaften von der Wand abgenommen werden könnten, ja dass die Entfernung der Gemälde von den Wänden ihrer Zerstörung nahezu

gleich kommen würde. Bereits früher verlautete die Ansicht, dass wohl am meisten Overbeck's Freskogemälde »Der Verkauf Joseph's« bei der zarten Ausführung, besonders in den Vergoldungen der Gewänder und Bäume, leiden würde.

Zu genaueren Ermittlungen wurde der Direktor der National-Galerie Dr. Jordan 1877 nach Rom geschickt. Eingehende Besichtigung der Bilder schien vollkommen zu bestätigen, was über die technische Seite der Frage ihrer Ablösung ausgesagt worden war, bestärkte aber zugleich die Ansicht über den argen Uebelstand, welcher in der Preisgabe solcher Schätze an die Willkür der zufälligen Miethsbewohner lag. Die Eigenthümer machten damals den Vorschlag eines Theilverkaufes. Die Möglichkeit der Aufführung einer Wendeltreppe von Aussen, welche eine getrennte Benutzung dieses Hausteiles zulassen würde, lag vor, und dem Superficialkaufe selbst stand nach römischem Gesetze kein Hinderniss entgegen. Der wiederholte Besuch des Zuccari'schen Hauses indess und Wahrnehmungen anderer Art liessen die Sicherung und Erwerbung der dortigen Fresken im Zusammenhange mit einem weitergehenden Plane erreichbar erscheinen. Der langegehegte Wunsch der deutschen Künstlerschaft, in Rom einen dauernden Mittelpunkt für die Studien und das Berufsleben zu gewinnen, wurde von Neuem laut. Die von den Vorständen der deutschen Kunstakademien eingeholten Gutachten sprachen sich im Wesentlichen übereinstimmend dahin aus, dass die Errichtung eines Instituts in Rom, welches als Künstlerhaus dienen könne, für die gedeihliche Entwicklung der vaterländischen Kunst von unzweifelhaft hoher Bedeutung sei. Es handelte sich dabei nur um eine Befriedigung der dringendsten Bedürfnisse und eine möglichst geringe Belastung des Budgets. Die Erhaltung der in dem

Hause ausgeführten Freskomalereien sowie der Plan einer zu begründenden Heimathstätte deutscher Künstler in Rom fand auch in dem Kaiserlich Deutschen Botschafter von Keudell den eifrigsten Anwalt. Die Lage der alten Casa Zuccari, welche im 16. Jahrhundert von Federigo und Taddeo Zuccari mit Deckenmalereien in den eingewölbten Parterre-Räumen und im Stiegenhause geschmückt war, schien besonders günstig. Auf dem Monte Pincio, einer der gesündesten Gegenden Roms inmitten des Fremdenviertels und des Künstlerquartiers gelegen, bot dies Haus durch Raumbeschaffenheit und Lage wichtige Vortheile dar. Man war der Meinung, dass durch den Ankauf praktische Bedürfnisse befriedigt werden könnten, die dem deutschen Künstler zu Rom in täglich zunehmendem Maasse empfindlich wurden. Es schien auch Glück verheissend, dass sich die Gelegenheit fand, eine Studienheimath auf italienischem Boden gerade in dem Hause zu schaffen, wo vor 60 Jahren jene Compositionen entstanden waren. Man ging dabei zugleich von der Voraussetzung aus, dass es von nicht zu unterschätzender moralischer Wirkung sein würde, wenn junge Künstler jene mustergültigen Beispiele der Verwerthung des römischen Studiums für hohe künstlerische Zwecke vor Augen hätten. Auf diese Weise konnte auch das stärkende Gefühl eines Zusammenhangs mit der Geistesbewegung der Entstehungszeit jener Wandmalereien wach erhalten werden.

Behufs Verwirklichung des vielseitig gehegten Wunsches wurden alsbald der Reichsregierung mehrfache Vorschläge zur Erwerbung des Hauses mit den Fresken unterbreitet. Der Reichstagsabgeordnete v. Stauffenberg*) befürwortete

*) Vgl. Zur Rede des Abgeordneten Frhrn. v. Stauffenberg in der Sitzung des Reichstages vom 11. April 1878. — Die Casa

die Angelegenheit in der Reichstagssitzung vom 11. April 1878 auf's Wärmste. Auch der Reichskanzler unterstützte den Plan, den Ankauf der Casa Zuccari von Reichswegen zu bewirken. Darnach wurde zur Erwerbung und zum Ausbau des Hauses behufs Begründung eines dauernden Mittelpunktes für die Studien und artistischen Interessen der deutschen Künstler in Rom die Summe von 325 000 Mark in den Reichshaushaltsetat von 1879–80 aufgenommen. Die Erwerbung scheiterte jedoch, da sich im letzten Augenblicke die Bedingungen des Verkaufes verändert hatten.

Nachdem dieser Plan aufgegeben war, richtete die Preussische Regierung fortdauernd mit Unterstützung des Kaiserlichen Botschafters in Rom ihr Augenmerk darauf, die Gemälde vor einem ungewissen Schicksal zu retten oder sie mindestens in Würden zu erhalten. Die Angelegenheit nahm eine besorgniserweckende Wendung, als die Familie Zuccari im Jahre 1885 erklärte, dass sie zum Umbau ihres Hauses und zur Veräußerung der Gemälde genöthigt sei. Ja die Möglichkeit stand in Aussicht, dass das ganze Haus über kurz oder lang der weiter um sich greifenden Bauspekulation anheimfallen und eines Tages niedergerissen werden könnte, da die Lage zwischen der Via Sistina und der Via Gregoriana auf dem Monte Pincio für Bauunternehmer viel Verlockendes hatte. Da sich zunächst kein weiterer Reflektant einstellte, bot die Sachlage den Vortheil einer wesentlichen Abminderung der ursprünglichen Forderung der Besitzer. Sie gingen von ihrer ersten Forderung auf 50 000 Lire herab, ein Preis, welcher für die acht Gemälde als mässig zu bezeichnen ist.

Abermalige Untersuchungen der Fresken ergaben, dass die schwere Beschädigung, welche Ph. Veit's Bild Bartholdy in Rom (Manuscript) von Dr. M. Jordan. Nebst Riss und Lage und Maasstab der Casa Bartholdy.

erlitten hatte, auf das technische Verfahren der Ablösung, nicht aber auf die Beschaffenheit der Malerei zurückzuführen war. Mittlerweile waren mehrere Arbeiten der Art mit gutem Erfolge ausgeführt worden, so dass die Gefahr einer Abnahme nun wesentlich gemindert schien. Dem gleichwohl bestehenden Risiko der Ablösung stand jedenfalls die Gefahr des ungesicherten Verbleibs der Bilder an Ort und Stelle gegenüber. Der Florentiner Kunsthändler Stefano Bardini hatte seit Jahren ein Verfahren angewendet, durch welches er bereits einige den Fresken der Casa Bartholdy in der Technik entsprechende Wandgemälde des 14. und 15. Jahrhunderts von zarter Farbenbeschaffenheit mit Glück bei Vermeidung von Nässe abgenommen hatte. Die Bildfläche wurde nach seiner Methode durch einen vorgelegten Holzkasten vor jeder zufälligen Berührung geschützt und die ganze Mauermasse, von eisernen Rahmen umschlossen, ausgelöst. In dieser Weise hatte er mehrere den deutschen Bildern an Grösse nahekommende Fresken von Botticelli aus der Villa Lemmi bei Florenz und von Angelico da Fiesole, welche von der französischen Regierung angekauft wurden, mit bestem Erfolge abgenommen. Bardini war seines Verfahrens so sicher, dass er erklärte, für das glückliche Gelingen sowohl den Besitzern des Gebäudes als auch den Käufern gegenüber Garantie übernehmen zu wollen.

Der Kaufvertrag Seitens der Preussischen Regierung mit der Frau Marianna Molinari, verwittweten Zuccari, kraft dessen die Fresken für den Preis von 48 500 Lire erworben wurden, kam am 10. April 1886 zu Stande. Die Mittel wurden durch den Herrn Minister von Gossler aus dem sog. Kunstfonds bewilligt, nachdem Se. Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz in Würdigung des

Werthes dieser Kunstwerke und mit dem Wunsche, dadurch den Sinn für die Freskomalerei belebt zu sehen, seine Zustimmung zu dem Unternehmen ertheilt hatte. Als die Vorbereitungen schon im Gange waren, wurde von einer Anzahl namhafter deutscher Künstler in Rom der lebhafteste Zweifel über die Möglichkeit unversehrter Erhaltung der Fresken durch die Ablösung an Allerhöchster Stelle zum Ausdruck gebracht. Se. Majestät der Kaiser und König Wilhelm gab jedoch auf Grund eines ihm erstatteren eingehenden amtlichen Gutachtens die Erlaubniss, dass trotz dieses zwar aus der besten Absicht, aber aus mangelhafter Information hervorgehenden Einspruchs der Sache Folge gegeben werde.

Nachdem noch zuvor von den italienischen Technikern P. C. Principi und Bianchi Gutachten eingeholt waren, welche für die Möglichkeit der Abnahme der Fresken in unversehrtem Zustande eintraten, wurde Stefano Bardini mit der Aufgabe der Ablösung auf trockenem Wege, welche am 1. Juni 1886 beginnen sollte, beauftragt. Die technischen Arbeiten liess er durch eigene, aus Florenz mitgebrachte Kräfte bewirken, während er die Ausführung der erforderlichen Maurerarbeiten dem römischen Maurermeister Rossi übertrug. Bardini beanspruchte für seine Mühen eine Entschädigung von 10000 Lire und mit Rücksicht darauf, dass er gewisse Schwierigkeiten erst im Laufe der Arbeiten zu erkennen und zu beseitigen vermochte, eine Nachtragszahlung von 3000 Lire, im Ganzen 13000 Lire, die ihm bereitwillig zugestanden wurden, zumal die Entfernung der nach der Strasse hin belegenden Lünette sehr kostspielige Vorrichtungen erforderte.

Um nun die Fresken von den Wänden ablösen zu können, mussten die eigentlichen Mauerbestandtheile derselben vollständig entfernt werden. Nach Wegnahme

zweier Aussenwände und infolge der nothwendig gewordenen Zerstörung der gewölbten Decke des Freskenzimmers und der beiden anstossenden Räume schwebte die darüber befindliche Etage gleichsam frei in der Luft, und nur durch ungewöhnliche, mit Rücksicht auf den stark baufälligen Zustand des Hauses erforderliche Sicherheitsvorrichtungen war es möglich, die Arbeiten ohne Gefährdung der Substanz des Gebäudes, für welches die Königl. Preussische Regierung contractlich verantwortlich war, auszuführen. Eine besondere Schwierigkeit der Ablösung lag in der Unebenheit der Putzflächen, sowie in dem Umstande, dass zwei aufeinander liegende Putzlagen nicht einheitlich mit einander sich verbunden hatten; hierdurch hatte im Laufe der Zeit jede Putzlage für sich ihre Risse und Sprünge erlitten, was die Ablösung der Bilder wesentlich erschweren musste. Bardini ging mit äusserster Vorsicht zu Werke, indem er zunächst Vorbereitungen traf, im August 1886 zwei Bilder probeweise abzunehmen. Er wählte dazu die Gemälde, deren Entfernung verhältnissmässig am leichtesten zu bewerkstelligen war: die »Traumdeutung« von Cornelius und das Lünettenbild der »sieben fetten Jahre« von Ph. Veit. Er zeigte durch den Erfolg, dass er der Schwierigkeiten vollkommen Herr war. Nach eingehender Untersuchung der beiden abgenommenen Gemälde hatten dieselben weder in der Struktur noch in der Farbe irgend welche nachweisbare Veränderungen erfahren. Seine Leistung konnte nur dazu ermuthigen, das Unternehmen gegen alle Einwendungen vollständig zu Ende zu führen.

Die Erläuterungen, welche nach den mündlichen Angaben Bardini's der technische Attaché der deutschen Botschaft in Rom, Landbauinspector Küster, über die schwierige Abnahme der Fresken im Centralblatt der

Bauverwaltung vom 21. Mai 1887 veröffentlicht hat, sind von so erheblichem Interesse, dass ihre Wiederholung an dieser Stelle gestattet sein möge.

»Zur Aufnahme des Fresko stellte sich Bardini eine entsprechend grosse Holztafel her, durch welche er, immer in Abständen von etwa 5 cm, Holzpflöcke gleich Zähnen durchsteckte. Die Pflöcke besaßen ungefähr 12 cm Länge und waren nach unten zugespitzt. Nachdem über die Bildfläche eine Lage mässig starken Holzpapiers gebreitet worden, stellte er jene Tafel vor die Wand, steifte sie durch Streben gegen den Boden so ab, dass sie fest aufrecht stand und schlug nun vorsichtig sämtliche Zähne so weit gegen die Mauer vor, bis diese den Putz berührten. Auf solche Weise versuchte er, den Unebenheiten der Putzfläche Rechnung tragend, für die später umzulegende Wand eine sichere Auflage zu gewinnen. Hiernach wurde damit vorgegangen, von rückwärts her die Mauer von dem das Bild tragenden Putze loszulösen und abzutragen, eine Arbeit, die sehr schwierig war. Denn es kam darauf an, den mit Sprüngen nach den verschiedensten Richtungen hin durchsetzten Putz an keiner Stelle ausser Zusammenhang zu bringen. War die Mauer bis auf ihre geringste zulässige Stärke verschwächt, so ging er daran, sie gegen das Zimmer hin umzulegen. Befand sich die Wand waagrecht, so wurde der letzte Rest des an dem Putz noch haftenden Mauerwerks entfernt und ersterer — immer von rückwärts her — mit einem eigenthümlichen Mörtel begossen, der nicht allein die Aufgabe hatte, dem Putz eine grössere Stärke zu geben, sondern auch durch die Risse und Sprünge hindurch zu dringen, diese zu schliessen und dabei die beiden oben näher bezeichneten Putzlagen miteinander dicht zu verbinden. In diesem Vorgehen liegt

offenbar die Haupt-Eigenthümlichkeit des Verfahrens. Wie Bardini angiebt, pflegt er bei Abnahme von Fresken aus dem Mittelalter sich als Mörtel eines ganz dünn angemachten Gipses zu bedienen, der durch die feinen Ritzen hindurchdringt. Im vorliegenden Falle konnte nach seiner Ansicht dieses Mittel nicht angewendet werden, weil das viele Wasser die Farben angefeuchtet und, soweit sie nicht a fresco aufgetragen sind, verändert, vielleicht gar abgelöst hätte. Es kam deswegen ein Käseleim zur Verwendung, dessen Zubereitungsart schon dem Cennino Cennini bekannt gewesen. — Man gebraucht dazu der Hauptsache nach nicht zu fetten Käse, der klein gestampft, gerührt und mit etwas Kalkmilch vermischt wird. — War so der Zusammenhang des Putzes in sich gesichert, so wurde auf letzteren noch ein an einem Holzgestell befestigtes, feinmaschiges Geflecht (die Maschen betragen etwa 1 cm) von galvanisirtem Eisendraht gelegt und durch eine Lage Gips mit ihm so verbunden, dass man nun ein gewissermassen umrahmtes Bild erhielt, das ohne Schwierigkeiten aufgehoben und fortgeschafft werden konnte. Das Holzgestell bestand aus einem Rahmen von 7 zu 7 cm Stärke, welcher durch Zwischenstücke von 2¹/₂ zu 4 cm Stärke in quadratische Felder von etwa 22 cm Seitenlänge getheilt wurde.« Näheres hierüber sowie über die Art, wie das Bild auf dem Rahmen sitzt, ist aus der Abbildung 3 zu Küster's Bericht ersichtlich.

Nach dieser höchst anerkennenswerthen Leistung Bardini's wurde dringend angerathen, durch ihn auch die übrigen Bilder abnehmen zu lassen. Im August 1887 wurden die Fresken »Der Verkauf Joseph's«, »Die sieben mageren Jahre« und »Die Wiedererkennung« vorgenommen. Mit der Abnahme dieser drei Gemälde war der schwierigste Theil der Arbeit überstanden. Die Los-

lösung der Schadow'schen Bilder verursachte, weil auf einer inneren Wand befindlich, keine sonderlichen Mühen. Die Gesamtleistungen Bardini's, Freskogemälde von solcher Ausdehnung auf trockenem Wege, also ohne die geringste Antastung der Farbe, aus den Wänden losgelöst und auf eine im Wesentlichen von ihm erst erfundene Weise aufgerahmt und versandtfähig gemacht zu haben, haben einen über das hier Erreichte hinausgehenden Werth für die Erhaltung von Kunstwerken solcher Art.

Nachdem die für die Beförderung nöthigen Vorichtsmaassregeln getroffen waren und Wochen lang die neue Gipslage getrocknet hatte, war es nur nach unendlichen Mühen möglich, die Ueberführung der werthvollen Gemälde zu bewirken. Am 2. October 1887 wurden die Fresken ähnlich wie grosse Spiegelscheiben in einem direct von Rom nach Berlin laufenden sogenannten Equipagen-Waggon abgeschickt; sie erreichten alsbald ohne jede Störung ihren Bestimmungsort. Nach der Auspackung sämtlicher Wandgemälde hat sich ihre vollkommene Erhaltung in dem Zustande, welchen die vor der Ablösung in Rom aufgenommenen Photographien zeigen, herausgestellt.

Mit Genehmigung des Herrn Ministers von Gossler fanden die Fresken in der National-Galerie und zwar in einem grossen Seitenzimmer des dritten Geschosses ihre endgültige Heimathstätte. Für den mit der Casa Bartholdy und der in den Bildern herrschenden Farbenabstimmung Vertrauten unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass der Genuss der Meisterwerke in dem neuen, für sie bereiteten günstigen Raume mit Oberlicht ausgiebiger ist, als an ihrer ursprünglichen Stelle. Der Gedanke, dass die edlen Blüthen deutscher Kunst vor dem Untergange oder der Entführung in eine ganz fremde Welt gerettet und dem

deutschen Vaterlande überwiesen sind, wird auch diejenigen Kunstfreunde und Künstler versöhnen, welche den Verbleib derselben in Rom, etwa im Palast der deutschen Botschaft auf dem Kapitol, dringend gewünscht hatten.

Für die von dem Landbauinspektor Merzenich geleitete neue Aufstellung der Fresken war der Gesichtspunkt maassgebend, die Gemälde selbst voll zur Wirkung gelangen zu lassen. Da von ihrer Einlassung in die Wände aus technischen Gründen Abstand genommen werden musste, erübrigte nur mit Rücksicht auf die gegebenen Raumverhältnisse die Aufstellung der Bilder, welche zur Sicherheit auf der Rückseite in ein Balkengerüst eingespannt sind, als selbständige, in sich geschlossene Kunstwerke unmittelbar vor den Mauerwänden.

Die dekorative Umrahmung ist, entsprechend der ursprünglichen Einfachheit, auf ein bescheidenes Maass begrenzt. Die stilgemäss ornamentirten Trennungs- wie Verbindungsglieder, die zur Andeutung der Tragkraft wie Belastung functionirenden Theile vom Sockel bis zum abschliessenden Gesims und Rahmenleisten gelangen zur Geltung, ohne sich anspruchsvoll vorzudrängen. Der Maler H. Gärtner, der sich der mühevollen Aufgabe einer passenden, ansprechenden Einkleidung der Fresken in ihrer neuen Heimath unterzog, hat durch geschmackvolle Anordnung und Verwendung einfach edler Formen und schlichter Farben die Gemälde auf das Wirksamste zur Geltung gebracht und dadurch um die Sache sich ein Verdienst erworben.

Mögen fortan »die Erstlingsproducte einer künstlerischen Gesinnung, welche das Schicksal des Helden der Darstellungen theilen sollten: anfangs verstossen, dann zu königlichen Ehren erhoben und heimgeholt zu werden in's Vaterland«, vom deutschen Volke in ihrem Werthe erkannt und geschätzt werden!





LITERATUR.

- *Kunst-Blatt*. 1825. No. 25. Freskomalereyen deutscher Künstler in Rom.
- *Geschichte der deutschen Kunst*. Von Ernst Förster. Vierter Theil. Leipzig 1860.
- *Cornelius, der Meister der deutschen Malerei*. Von Hermann Riegel. Zweite Ausgabe. Hannover 1870.
- *Peter von Cornelius*. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken. Von Ernst Förster. Erster Theil. Berlin 1874.
- *Allgemeine deutsche Biographie*. Zweiter Band. Leipzig 1875. Vgl. Bartholdy.
- *Fünfzehn Essays* von Herm. Grimm. Neue Folge. Berlin 1875.
- *Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts*. Von Herm. Riegel. Hannover 1876.
- *Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte*. Studien von Alfred Woltmann. Berlin 1878.
- *Die Familie Mendelssohn 1729—1847*. Nach Briefen und Tagebüchern. Von S. Hensel. I. Berlin 1879.
- *Dorothea v. Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit*. Briefwechsel, herausgegeben von Dr. J. M. Raich. Erster Band. Mainz 1881.
- *Peter Cornelius*. Festschrift zu des grossen Künstlers hundertstem Geburtstage am 23. September 1883. Von Hermann Riegel. Berlin 1883.
- *Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts*. Biographien und Charakteristiken. Cornelius — Overbeck — Schnorr — Veit — Führich. I. Abth.: Jugendzeit in Rom. Von Veit Valentin. Leipzig 1883.



- *Geschichte der neueren deutschen Kunst* von Franz von Reber. 2. Aufl. Erster Band. Leipzig 1884.
- *Friedrich Overbeck*. Sein Leben und Schaffen, geschildert von Margaret Howitt. Herausgegeben von Franz Binder. Erster Band: 1789—1833. Freiburg im Breisgau 1886.
- *Geschichte der modernen Kunst* von Adolf Rosenberg. Zweiter Band: Die deutsche Kunst. Erster Abschnitt: 1795—1848. Leipzig 1887.

