

Zeitschrift:	Outlines
Herausgeber:	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band:	2 (2004)
Artikel:	Alexander Trippel (1744-1793) als "Fall" : Herkunft, Identität und Zugehörigkeitsgefühl eines Schweizer Bildhauers als Bestandteil der Wende zum deutsch-römischen Klassizismus
Autor:	Ulrich, Dieter
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-872232

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIETER ULRICH

Alexander Trippel (1744–1793) als «Fall»

Herkunft, Identität und Zugehörigkeitsgefühl eines Schweizer Bildhauers
als Bestandteil der Wende zum deutsch-römischen Klassizismus

Für Seymour Howard

DER BILDHAUER ALEXANDER TRIPPEL – EIN NORMALFALL

Ein Makel, der der Bildhauerei als Disziplin bis in neuere Zeit anhaftete, war ihre unmittelbare Verwurzelung im Handwerklich-Physischen.¹ Mag dies als Hauptargument des Paragone für die geringere Einschätzung der Bildhauerei gegenüber der Malerei schon im Frühbarock seine theoretische Schlagkraft verloren haben – im beruflichen Wertesystem der bürgerlichen Gesellschaft blieb es noch lange erhalten, gerade im politisch kleinteiligen deutschen Sprachraum. Begrenzte Beschäftigungsmöglichkeiten und ein spärlicher, dezentraler Akademiebetrieb bremsten die Herausbildung eines positiven Status des Bildhauerberufs beträchtlich. Bis ins 19. Jahrhundert hinein kamen im deutschsprachigen Raum fast alle Bildhauer aus einfachen, sogar ärmlichen Verhältnissen – bestenfalls übernahmen sie, nach alter Handwerkstradition, die Profession von ihrem Vater.²

Im nächsten Römer Umkreis Alexander Trippels gilt Ersteres für Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) und Philipp Jakob Scheffauer (1756–1808), Söhne eines Stallknechtes beziehungsweise eines Soldaten, ebenso für Johann Gottfried Schadow (1764–1850), dessen Vater ein kleiner Schneider war; Franz Anton Zauner (1746–1822) wuchs als Halbwaise einer Bauernfamilie auf, die beiden Aussenseiter Landolin Ohnmacht (1760–1834)³ und der Trippel-Schüler Joseph Maria Christen (1767–1838)⁴ entstammten ebenfalls einem ländlich-ärmlichen Umfeld.

Fast durchwegs von klein auf gezwungen den Lebensunterhalt mitzuverdienen, verliessen sie noch als halbe Kinder ihr Elternhaus; für eine nennenswerte Schulbildung reichte es nur bei den wenigsten, die dafür aber bisweilen zusätzlich – am schlimmsten im Fall der württembergischen Carlsschule – in ein nahezu leibeigenes Verhältnis zu jenem Landesfürsten gerieten, der die Finanzierung ihrer höheren Ausbildung übernommen hatte.

Erfasste die anderen schliesslich der Sog einer staatlichen Akademie, hatten sie nicht selten schon einige Lehrjahre bei einem braven Bildschnitzer oder Steinmetzen absolviert. Auch die folgende Studienzeit blieb stets begleitet von der harten, handfesten Arbeit in einer Werkstatt. Normalerweise beschränkten sich die akademischen Kurse auf

Zeichnen, manchmal Modellieren, im Aktsaal oder nach Gipsabgüssen berühmter Antiken. Da mindestens bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts in allen kontinentalen Akademien die plastische Abteilung von einem französischen Bildhauer geleitet oder zumindest beaufsichtigt wurde, war die Weiterbildung der talentierteren Schüler in Paris, an der ältesten und angesehensten Akademie nördlich der Alpen, nahezu selbstverständlich. Wurde die Leistung eines Studenten abschliessend gar mit einer Goldmedaille honoriert, war ausserdem ein zeitlich begrenzter, aber subventionierter Aufenthalt in Rom garantiert. Diesen begehrten «Rompreis» setzten, nach französischem Vorbild, alle später gegründeten oder erneuerten Akademien für die meisten der angebotenen Disziplinen aus. Er sollte den begabtesten Abgängern als Höhepunkt ihrer Ausbildung endlich die lebendige Konfrontation mit jenen Meisterwerken ermöglichen, vor deren Reproduktionen in Gips und Kupferstich sie bis anhin geübt hatten.

Noch etwas höher standen die Hürden für gebürtige Schweizer: Das heterogene Bündnissystem der Eidgenossenschaft bot weder die Annehmlichkeit der zentralen beziehungsweise königlichen Akademie noch eine nur halbwegs befriedigende Auftragslage für ambitioniertere bildhauerische Projekte. Jahrzehntelang vermochte die Schweiz – vor allem der deutschsprachige, nicht prinzipiell nach Paris ausgerichtete Norden – keinen einzigen Bildhauer von internationalem Ruf hervorzubringen. Die wenigen bedeutenden Arbeiten der Zeit schufen hierzulande der Süddeutsche Valentin Sonnenschein (1749–1828)⁵ und Johann August Nahl d. Ä. (1710–1781) aus Berlin⁶.

In einer Zeit, in der mit Johann Heinrich Füssli (1741–1825), Anton Graff (1736–1813), Salomon Gessner (1730–1788), Christian von Mechel (1737–1817) und anderen – alle aus bürgerlichen bis patrizischen Familien gebürtig – weitherum geschätzte Maler, Zeichner und Stecher die Eidgenossenschaft im Ausland repräsentierten, fristete ihr einziger Bildhauer Johann Friedrich Funk d. J. (1745–1811) nach vielversprechenden Anfängen ein unterbeschäftigte und kaum beachtetes Dasein in Bern.⁷

Geradezu exemplarisch verläuft Trippels Leben⁸ zwischen diesen gesellschaftlichen und politischen Leitplanken: Der Sohn eines armen Schaffhauser Schreiners, der erfolglos sein Glück in London versucht, wird als Zwölfjähriger von der Schule genommen und auf Grund seiner Begabung aus der väterlichen Werkstatt erst einem Instrumentenbauer, dann einem Elfenbeinschnitzer in die Lehre gegeben. Begeistert vom Modellieren, verlässt er mit 17 Jahren das Elternhaus in Richtung Kopenhagen, um dort bei einem Bildhauer arbeiten zu können und gleichzeitig die Akademie zu besuchen. Nach dem missglückten Versuch, in Berlin besser bezahlte Arbeit zu finden, erlangt er, wieder in Kopenhagen, rasch alle Auszeichnungen bis zur goldenen Medaille, womit für ihn als Schweizer allerdings kein Romstipendium verbunden ist! Er versucht sein Glück in Paris, wird vom weltgewandten Basler Kunsthändler und Stecher Christian von Mechel

entdeckt, der ihn, praktisch als Impresario, seinem Heimatland Schweiz vorstellt. In wenigen Monaten sind die Reise und ein erster Aufenthalt in Rom finanziell gesichert; Trippel erreicht den Ort seiner Träume am 2. Oktober 1776. Er wird die Stadt nur noch für wenige, kürzere Reisen verlassen und stirbt dort, knapp 49-jährig.

DER KÜNSTLER ALEXANDER TRIPPEL – EIN SONDERFALL

So knapp umrissen, entspricht Trippels Werdegang ganz dem zeitgenössischen Durchschnitt. Was also – ausser seinem unbestreitbaren Talent – liess ihn zu einer Schlüsselfigur des deutschen Klassizismus,⁹ dem gefeierten Porträtierten Goethes und Herders werden? Worin lagen die biographischen Besonderheiten, die mitverantwortlich sein dürften, dass er jahrelang als «[...] der grösste Bildhauer in Rom, folglich in der Welt [...]»¹⁰ apostrophiert werden konnte? Worin bestehen jene entscheidenden Errungenschaften, die ihn später den deutschen Zeitgeist so exakt treffen liessen? Und schliesslich: Was gab er der «deutschen» Bildhauerei mit, was sie auf Jahrzehnte hinaus mitprägen sollte?

Die Quellenlage macht es schwierig, die Bedeutung von Trippels Jugendzeit im früh-industrialisierten England genau einzuschätzen. Nirgendwo auf dem Kontinent hatten die «antiquarische» Begeisterung für die Antike, die Sammelleidenschaft für Originale und das Interesse für sekundäre Schriften zum Altertum so früh und mit vergleichbarer Vehemenz eingesetzt. Bedeutende Publikationen in Englisch wurden ergänzt durch rasch beigebrachte Übersetzungen aus dem Französischen und Deutschen. Die «Grand Tour» mit Rom als Höhepunkt, unverzichtbare Bildungsreise für Sprösslinge aus gross-bürgerlichem Haus, war ein typisch britisches Pièce de Résistance, und noch hundert Jahre später bildeten diese Reisenden das am meisten umworbene Publikum in den Künstlerwerkstätten am Tiber. Mit Gavin Hamilton (1723–1798) stellte Grossbritannien ausserdem den neben Raphael Mengs (1728–1779) berühmtesten und sicher am ehesten «klassisch» zu nennenden Maler, der sich auch als vorzüglicher Antikekenner und -händler bewährte.

Anders als Vertreter der breit abgestützten und nach «gesicherten» Prinzipien entwickelten französischen Schule pflegten viele britische Bildhauer der Zeit – etwa Michael Rysbrack (1694–1770), Joseph Wilton (1722–1803) und wenig später Joseph Nollekens (1737–1823) – einen eigenwillig beschwingten, dann wieder unerwartet



¹ *Apollo nomios*, spätantike, in der Renaissance restaurierte Kopie eines Originals des 3. Jhs. v. Chr., Marmor, leicht überlebensgross («heroisch»), Museo Nazionale, Rom (ehemals Sammlung Ludovisi)

antikisch beruhigten, nicht selten gelehrsamen Stil, der zu Thomas Banks (1735–1805), dem ersten konsequenten Klassizisten unter den englischen Bildhauern, und dem berühmteren John Flaxman (1755–1826) führen konnte.¹¹

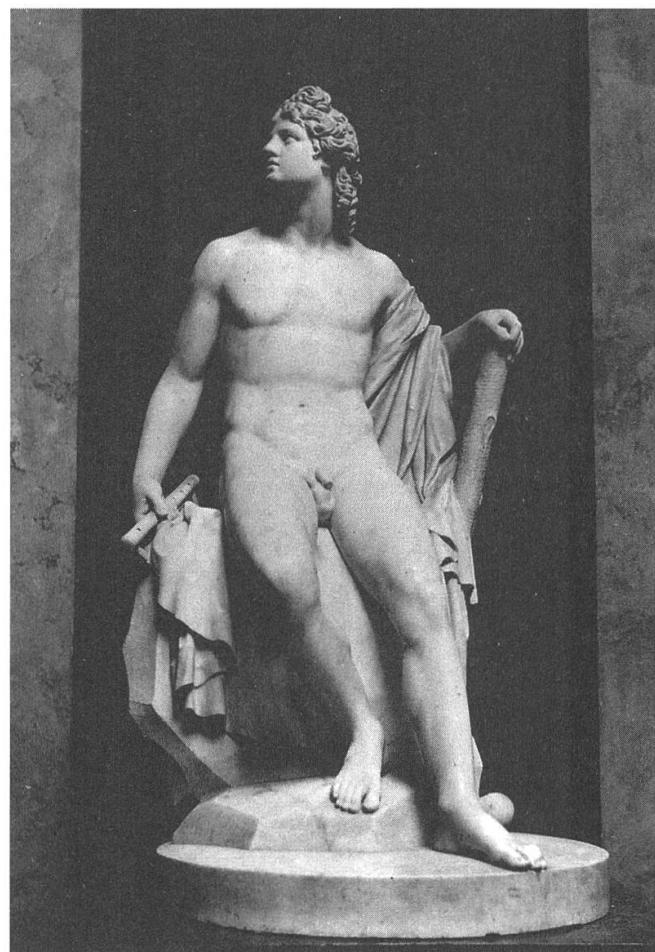
Diese Atmosphäre aufgeklärter Offenheit, die mindestens intellektuelle Kreise Londons kennzeichnete, kann dem heranwachsenden Trippel nicht völlig entgangen sein: Unter den stilbildenden «Deutschrömer» Bildhauern der achtziger und neunziger Jahre konnte er als Einziger grossstädtisch-liberale Jugenderfahrungen nach Rom mitbringen.

Als grundlegend für seinen künstlerischen Werdegang muss die Begegnung mit Johannes Wiedewelt (1731–1802), Carl Frederik Stanley (1738–1813) und der Kopenhagener Akademie gewertet werden: Knapp 17-jährig entschloss sich Trippel 1761, dort sein Glück zu versuchen.

Erst 1767 wurde er formell Schüler der Akademie¹² – die harte Arbeit in Wiedewelts Werkstatt, wo er zunächst beschäftigt war, liess ihm zu wenig Zeit zum Studium. Später ermöglichen ihm die besseren Anstellungsbedingungen bei Stanley, ebenfalls Akademielehrer, den Besuch verschiedener Kurse mit durchschlagendem Erfolg: Bis 1768 waren ihm alle Medaillen zugesprochen worden, hatte er massgeblich als Stanleys Mitarbeiter an dessen Hauptwerk, dem Grabmal für die Königin Luise, mitgearbeitet und konnte sich nun – eine ungewöhnliche Entscheidung – drei weitere Jahre ernsthaft dem akademischen Studium widmen. Wiedewelt, früher vor allem sein Meister, war nun ganz als Professor für ihn da, während er dem geschickten und gestalterisch eleganteren Stanley zur Hand ging.

Wiedewelts Bedeutung als Wegbereiter des deutschen Klassizismus ist noch immer unterschätzt,¹³ wohl nicht zuletzt, weil sein bildhauerisches Werk, bis über die eigenen theoretischen und praktisch umsetzbaren Möglichkeiten hinaus, von geradezu isolierender Radikalität bleibt.

In Rom Wohngenosse und praktische Referenz Winckelmanns, vertrat er als Professor, ab 1761 als Direktor der Akademie in Kopenhagen mit strikter Konsequenz dessen Erkenntnisse, die er als Grundlage einer neuen Kunst fruchtbar zu machen suchte. Umfassendes Wissen zur Kultur des Altertums, vor allem Griechenlands, schien ihm dazu ebenso unerlässlich wie die genaue Kenntnis der antiken Bildwerke und der neusten Theorie. Stets sollte ein Künstler philosophisch, ja mathematisch-«wissenschaftlich» begründen können, warum er etwas wie gestaltete. Grundlage dazu konnte nur die «Untersuchung» der Natur als «Ursprung aller Dinge» bilden; im Kunstwerk aber musste die Natur schliesslich den idealen Prinzipien der antiken Vorbilder – und nur diesen – unterworfen sein. Unter dem Titel *Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed* bot Wiedewelt 1762 diese Vorstellungen als manifestartiges Kaleidoskop frühklassizistischer Anregungen sogar einem breiteren dänischen Publikum an.¹⁴ Während Jahrzehnten be-



2 Alexander Trippel, *Apoll bei Admetos (Apoll als Hirte)*, 1778–1785, Marmor, unterlebensgross, ehemals Bethmannsches Ariadneum, Frankfurt (Kriegsverlust 1943)

stimmte er den Kurs jeder dänischen Kunstausbildung, und es kann kein Zufall sein, dass neben Trippel später auch die beiden bedeutendsten Vertreter des reifen deutschen Klassizismus, Asmus Jakob Carstens (1754–1798) und Bertel Thorvaldsen (um 1768–1844), unter seiner Leitung studieren sollten.

Unvermutet sah sich der junge Schweizer in Kopenhagen mitten in die akribisch-gelehrsame Expedition in eine ideale Welt hinein versetzt, und in späteren biographischen Skizzen erinnerte er sich stets dankbar, hier «erste Grundsätze zu der Kunst» beziehungsweise «zu dem Künstler» bekommen und «etwas von dem guten Geschmack» «ergriffen» zu haben.¹⁵ Bis er 1771 die Stadt für immer Richtung Frankreich verliess, hatte er das Entstehen der Hauptwerke des revolutionären dänischen Frühklassizismus begleitet, teilweise mitgestaltet, gemeinsam mit Jens Juel (1745–1802), Nicolai Abildgaard (1743–1809) und Johann Friedrich Clemens (1748–1831) studiert, mit ihnen die akademischen Konkurrenzen gewonnen und Freundschaft geschlossen.¹⁶ Ganz selbstverständlich bewegte er sich in einer theoretisch-imaginären Welt des Idealen, für

die er zwar zahllose historische Zeugnisse und Theorien, aber kaum konsistente zeitgenössische Umsetzungen anführen konnte.

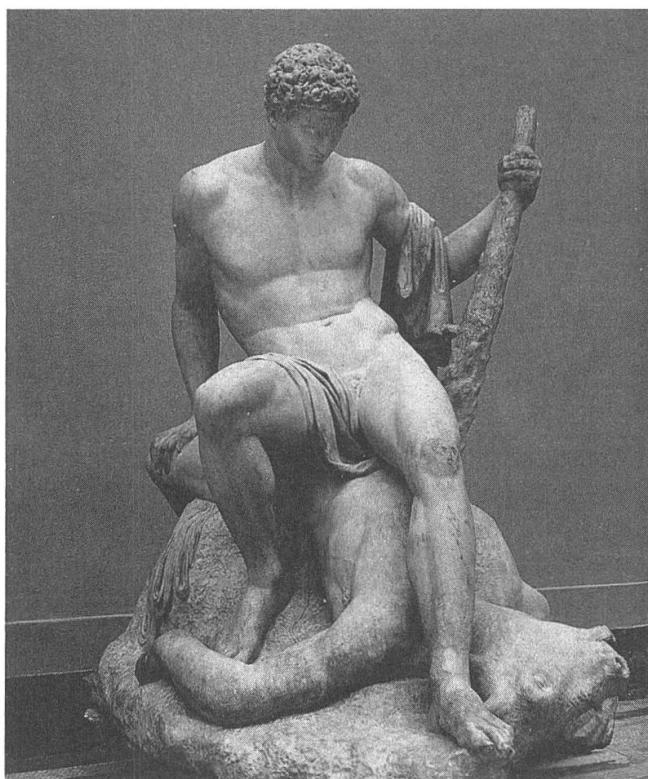
Trippel hatte nicht vor, in Paris traditionsgemäss sein Nachstudium im Atelier eines französischen Bildhauers «moderner» Schule zu absolvieren. Offenbar reizte ihn vor allem, in dieser Hauptstadt des Kunstbetriebs, wo die berühmtesten, erfolgreichsten Künstler der Zeit in ständiger Konkurrenz um die lukrativsten Aufträge des In- und Auslands kämpften, zu bestehen. Mit kleinen «Comissionen» versuchte er sich über Wasser zu halten, aber die Entdeckung durch Mechel scheint nach zwei entbehrungsreichen Jahren doch eine Erlösung gewesen zu sein: «[...] hier bey einem Meister zu arbeiten hätte mir noch weniger dahin [zur «Vollkommenheit seiner Kunst»] gebracht, den sich nach einem Modelle zu richten welches öfters wider alle Regel der Natur streitet, wäre nichts anders daraus entstanden, als das ich die Zahl der Schlechten Bildhauer durch mich noch vermehret hätte.»¹⁷

Damit vertrat er konsequent jenen Emanzipationsgedanken, der für die bürgerlich-aufgeklärten Geistesgrössen des deutschsprachigen Raums nach generationenlangem Diktat durch die französische Kultur mehr und mehr zur Selbstverständlichkeit wurde. Wie unvorstellbar aber ein lebendiger «Deutscher Stil» unter Winckelmanns geistiger Führung, ganz ohne französische Nebentöne, in jenen Jahren noch war,¹⁸ zeigt gerade Trippels letzte Arbeit vor seiner Abreise in die Schweiz: Der *Ruhende Herkules als Allegorie auf die Eidgenossenschaft* führt einen virtuos klassizistisch gebändigten und stilisierten Realismus vor, der schon weit über seine dänischen Lehrer hinaus weist.¹⁹ Gleichzeitig will er durch eine ganze Reihe bedeutungsvoller Anspielungen und Attribute die freiheitlich-republikanische Tradition im Sinn der jüngsten bürgerlichen Aufklärung symbolisieren. – Kein anderer Bildhauer seines Kulturraums hätte zu diesem Zeitpunkt ein so klares Bekenntnis in vergleichbarer Qualität vorführen können, und der geschäftstüchtige Mechel mit seinen europaweiten Kontakten suchte Trippel in der Schweiz sofort in den entsprechenden Kreisen zu platzieren.

DER SCHWEIZER ALEXANDER TRIPPEL – EIN PARADEFALL

Winckelmann nannte es das Land, «wo die Freiheit auf stolzem Thron sitzt, das Vaterland der Tugend, der Freundschaft und der Vernunft»²⁰, und traf damit die aufklärerische Allerweltsvorstellung von der alten Eidgenossenschaft als Vorbild für die Theorie einer neuen, politisch-sozialen Konzeption sehr genau. Die Kunst der «Alten», voran die Hochklassik der idealisierten griechischen Stadtrepubliken, passte sich nahtlos in diese Gesamtästhetik ein.

Ihm selbst schwelte bei dieser überschwenglichen Formulierung in erster Linie Zürich vor, das die älteste Gemeinde von Anhängern seiner Schriften und einige ihrer



3 Antonio Canova, *Theseus und Minotaurus*, 1781–83, Marmor, lebensgross, Victoria and Albert Museum, London

treusten Freunde beherbergte: die Künstler- und Ratsfamilie Füssli, allen voran Johann Caspar (1706–1782), der sich als Verleger kunsthistorischen Ruhm erwarb; dann aber auch die Usteris und natürlich die weit über die Landesgrenzen hinaus verehrten Salomon Gessner und Johann Caspar Lavater.

Ihnen allen wurde der viel versprechende Bildhauer vorgestellt, und unter den Namen, die Zürichs beachtlichen Beitrag zur bürgerlichen Aufklärung im deutschsprachigen Raum begründen, scheint kaum einer auf Trippels Liste zu fehlen.²¹ Nicht anders erlebte er Schaffhausen und Basel, wo er bei Rudolf Burckhardt, der ihm auf Jahre hinaus als Gönner erhalten blieb, bei den Münchs, den Haas, den Bernoullis und Bachofens in den Kreis um Mechel eingeführt wurde.²²

Spätestens diese wahrhaft triumphale Aufnahme in einer Heimat, die für Trippel zuvor nicht viel mehr als eine Kindheitserinnerung gewesen sein kann, wies ihn auf die politische Dimension als weitere Facette seines künstlerischen Bekenntnisses hin: Hand in Hand mit der Hoffnung auf die Formulierung einer «deutschen» bildenden Kunst unter der Anleitung Winckelmanns ging in der Schweiz wie im zersplitterten Deutschland auch ein wachsendes patriotisches Bewusstsein einher. Vereinigungen wie die «Patriotische», später die «Helvetische Gesellschaft» verstanden ihre Vaterlands- und Freiheitsliebe und ein zunehmendes Interesse an der eigenen Geschichte aber keineswegs im

abgrenzenden Sinn.²³ Internationale Korrespondenzen, Gäste und Referate begleiteten ihre Versammlungen ebenso selbstverständlich, wie sie die Würze der privaten Zirkel ihrer Mitglieder darstellten. Die genannten Persönlichkeiten gehörten alle solchen Kreisen an, die meisten als Hauptstützen, und viele waren zudem Freimaurer. Trippel, als Schöpfer ihres Wahrzeichens schon bald Ehrenmitglied der «Helvetischen Gesellschaft»,²⁴ hatte sich den Freimaurern möglicherweise schon in Kopenhagen angeschlossen.²⁵

Bei allem realen Talent hätte mittlerweile allein schon die Summe idealer Voraussetzungen gereicht, um aus dem jungen Schweizer die perfekte Projektionsfläche für den deutschsprachigen Kunstbetrieb der Zeit²⁶ zu machen! Es fehlte ihm nur der legitimierende, krönende Abschluss eines jeden künstlerischen Werdegangs, die Reise nach Rom, «[...] um den wichtigen Ort, den Tempel der Künsten und Wissenschaften zu sehen, wo ich allezeit ein VerEhrer mit war [...].»²⁷

STIL ALS HEIMAT – DER KLAZZIZIST ALEXANDER TRIPPEL

NATIONALITÄT

Jahrelang bemühte sich Trippel mit Mechels Hilfe, dann immer selbstständiger, die wertvollen Kontakte seiner kurzen Schweizer Zeit in repräsentative, nicht selten «patriotische» Aufträge umzumünzen – im Grunde vergeblich. Bis auf den hölzernen Becherfuss für die «Helvetische Gesellschaft»,²⁸ die (verschollene) *Bacchantin* für Burckhardt, einige Zeichnungen und Jahre später zwei Terracotta-Gruppen für den Zürcher Sammler J. H. Landolt gelangte kaum eine seiner Römer Arbeiten in die Schweiz. Dass die Zürcher schliesslich für das 1793 enthüllte Gessner-Denkmal, das Erste seiner Art im deutschsprachigen Raum,²⁹ auf ihn zurückgriffen, bedeutete zwar späte Genugtuung, war aber bei all den Einschränkungen, die ihm auferlegt wurden, und der internationalen Geltung, die er mittlerweile errungen hatte, kein grossartiger Auftrag mehr. Trippel hatte erkennen müssen, wie wenig dieses Vaterland, gerade auf Grund seiner politischen und sozialen Struktur, einem Bildhauer zu bieten vermochte.³⁰ Nicht dass er deswegen seine Nationalität verleugnet hätte, aber ihm wird wohl bewusst geworden sein, dass sie unter deutschen Künstlern, Altertumsforschern und Agenten in Rom mehr Geltung besass und weitreichender verwertbar war als in der Schweiz. Darin unterschied er sich keineswegs von Zeitgenossen wie Anton Graff oder Johann Heinrich Füssli. Letzterer, obschon ein «Vertriebener», bringt indirekt aber deutlich den Stolz auf seine Herkunft und ihre Vorteile auf den Punkt, wenn er Klopstocks zunehmende Deutschtümelei mit der ihm eigenen giftig-pointierten Schärfe geisselt: «Bürger, Vaterland, Freiheit – wenn er zum wenigsten ein Schweizer wäre! Aber wo ist das Vaterland eines Teutschen, eines Sklaven?

Ist es in Schwaben, Brandenburg, Östreich oder Sachsen? Ist es in den Sümpfen, die die römischen Legionen unter Varus verschlangen? [...] Ein Franzose – fluche ihm! – hat mehr Recht, sein Land zu vatern, als ein Quedlinburger, Osnabrügger oder was sonst noch vor aufgeblasenes Krötengeheck von Rügen bis Ulm kriecht. Ein Knecht, worauf hat er stolz zu sein – auf seines Meisters Livrei? Und welches? Des Ersten, Zweiten oder Dritten? Freiheit Gott!»³¹

FREIHEIT

«Übrigens muss ich Euer Excellenz sagen, dass ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre [...]»³² – wohl einer der meistzitierten Sätze rund um die Geburtsstunde eines neuen Künstlerbewusstseins, gar einer neuen Kunst! Als Teil eines mit Zündstoff schwer befrachteten Briefes an den preussischen Minister Friedrich Anton von Heinitz besiegelte er 1796 Carstens' Bruch mit der Königlichen Akademie.

Mehr als jeder primäre Anlass für das Zerwürfnis soll uns hier der aufklärerische Habitus der Begründung interessieren: Der Künstler als freierer Mensch, als Weltbürger, dessen «Fähigkeiten von Gott anvertraut» sind und der gehalten ist, ihm Rechenschaft abzulegen, sich weiterzubilden und sich mit seinen «Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen».³³

Auch wenn Alexander Trippel in der selbstbewussten Unverschämtheit gegenüber königlichen Institutionen und ihren aristokratischen Vertretern Carstens kaum nachstand, besitzen wir dennoch kein schriftliches Zeugnis, das so klipp und klar umrissen das eigene Verständnis der künstlerischen Verantwortung formuliert oder formulieren muss. Eine übereinstimmende Haltung kommt allerdings in vielen Briefstellen zum Ausdruck. Auf Versuche, ihn in eine feste Anstellung mit entsprechendem Pflichtenheft zu locken, reagierte Trippel stets mit dem Einwand, es bedürfe eines grosszügigeren, ausschliesslich auf künstlerische Arbeiten beschränkten Angebots, sollte er seine Freiheit und Rom aufgeben. Sich einer Obrigkeit rückhaltlos auszuliefern, quasi als künstlerischer Lakai, «[...] den kan er gleich brauchen hinden auf die Gutschen [Kutsche] zu stehen [...]»³⁴, lehnte er strikt ab und verbaute sich damit in Dresden, partiell auch in Berlin, die Stelle des Hofbildhauers und Akademieprofessors. Kompromisslos verteidigte er einen Status, den seine Freunde Dannecker, Scheffauer und Zauner nicht beanspruchen konnten oder wollten.

Anderseits schuf sich Trippel das Ansehen des «reifen Meisters» der Gemeinde: «[...] Keines Kriechens, u. keiner Demütigung fähig, erzwingt er sich, was andere sich erschleichen. ist zufrieden mit seinem notdürftigen Auskommen, u. straft die ihn drücken u. verfolgen nur durch Verachtung. in jeder Betrachtung ein edler u. freyer Mann.»³⁵

WOHNORT

Mit seiner Niederlassung in Rom eröffnete Trippel den Reigen jener hochklassizistischen Hauptvertreter, denen ein Leben ausserhalb der Ewigen Stadt fast undenkbar erschien: Carstens, Joseph Anton Koch (1768–1839), Friedrich Müller (gen. Teufelsmüller, 1749–1825), Johann Christian Reinhart (1761–1847), die Bildhauer Heinrich Keller (1771–1832)³⁶, Johann Martin Wagner (1777–1858) und schliesslich Bertel Thorvaldsen, der erst für die letzten Lebensjahre nach Dänemark zurückkehrte.³⁷

Einziges unentbehrliches Studienelement, das Rom den deutschen Künstlern nicht bot, war das ständige Vorbild der Natur, die Möglichkeit also, das Modell zu «untersuchen». Die Franzosen hatten dazu ihre eigene, seit 1666 nach dem Vorbild der Académie Royale in Paris organisierte römische Akademie,³⁸ die ihren Preisträgern eine geordnete Weiterführung der Studien bot. Wie Mengs hatte noch Jakob Philipp Hackert (1737–1807) den Kontakt dorthin gesucht und gepflegt; für Trippel, der sich mit seinen Bemühungen erhoffte, «[...] die verdorbnen Augen möchten dadurch geheilt werden das das französische möchte einmahl ausgerot werden [...]»,³⁹ wäre das undenkbar gewesen. Für sich und seine Geistesbrüder richtete er eigens eine unabhängige, über seinen Tod hinaus erfolgreiche Akt-Zeichenschule ein.

Damit hätte Rom alles bieten können, was das Herz begehrte, und wir sind versucht anzunehmen, die Stadt sei leicht zur neuen Heimat dieser Künstlerschar geworden. Doch fast häufiger noch als begeisterte Ausrufe über die zahllosen Kunstschatze hören wir Klagen über die Beschwerlichkeiten des dortigen Alltags, die einem Gemisch von Sprachschwierigkeiten, mangelnder Akklimatisierung und naiver Hilflosigkeit entsprangen.⁴⁰

HEIMAT

Mehr als jede alltägliche Bequemlichkeit zählte das ständig sichtbare Zeugnis einer idealen Welt, das die Stadt zu bieten hatte: Rom als unbegrenzte Akademie, Verkörperung eines einzigartigen Dialogs zwischen antiker Grösse, künstlerischer Reife der Renaissance und den Bestrebungen der eigenen Gegenwart. In dieser Umgebung schien es für den Einzelnen «per se» besser und gleichsam aufgeklärter, seine individuelle Entwicklung voranzutreiben, statt einem konventionellen Schulbetrieb zu folgen; «[...] nur hier unter den besten Kunstwerken die in der Welt sind»,⁴¹ versicherte Carstens, biete sich die Möglichkeit, ständig lernend zu wachsen. Im gleichen Sinn belehrte Trippel 1789 die Zürcher auf ihre Eröffnung hin, dass sie auch in Paris und Wien um Entwürfe für ein *Gessner-Denkmal* angefragt hätten: «Sie werden mir sagen die nemlichen [Künstler] von der nemlichen Quell geschöpfft haben wo ich schöpfe, aber das eintzige ist, das ich immer beÿ der Quelle sitze, wo das Clare Silber Wasser fliesst um frisch zu schöpffen. Wo die andern weit dafon entfernt sind.»⁴²

Um den richtigen Blickwinkel auf die Antike und die wenigen sanktionierten Meisterwerke der Renaissance gewinnen zu können oder nicht zu verlieren, musste man sie unablässig erforschen. Als Resultat für das zeitgenössische Kunststreben liess sich so der lebendige «gute Geschmack», seltener schon als «Stil» bezeichnet, destillieren.

Mindestens aus Trippels schriftlichem Nachlass und weiteren Zeugnissen wird deutlich, dass er, auch als Experte und Restaurator, mit Vorliebe im Kreis der Altertumsforscher verkehrte, die seinen künstlerischen Zugang nicht weniger schätzten als sein archäologisches Urteil. «Kunst und Wissenschaft» wurden nach Wiedewelt für Trippel ein noch unzertrennlicheres Paar, und die «Antiquare» Friedrich Reiffenstein (1719–1793), Alois Hirt (1759–1839), Karl Philipp Moritz (1756–1793) und der vielbewunderte Däne Johann Georg Zoëga (1755–1809) waren ihm als Referenzen dieser Urbarmachung der «Alten» massgebend. Diese wurden ihrerseits bei Auftraggebern wie in der Kunsliteratur seine wichtigsten Herolde.⁴³

Schwieriger ist abzuschätzen, inwiefern Trippel auf das Kunst- und Antikenverständnis der Altertumsforscher zurückwirkte und wo uns sein spezifischer Beitrag aus ihren Schriften wieder entgegentritt. Ohne Zweifel war er mittlerweile der angesehenste Künstler und Lehrer im deutsch-römischen Kreis, «der unbestrittene Führer der deutschen Kunst»⁴⁴: Als Einziger mit offiziellen Aufträgen versehen, durfte er 1786 und 1789 das Weimarer Zweigestirn Goethe und Herder während ihrer Italienreise porträtieren!⁴⁵

Ebenso unbestritten sind es diese Jahre, die Moritz zu einer Erweiterung und Neuzentrierung der Winckelmannschen Ästhetik führten, die er dann in einer Reihe von Aufsätzen und Vorlesungen, am nachhaltigsten in der 1791 erschienenen *Götterlehre*, formulierte. Wegweisend geleitete sie die Bestrebungen der Künstler um und nach Carstens in den reifen Klassizismus unter der Führung Thorvaldsens.

Moritz' Hoffnung, der zeitgenössischen Kunst die «mythologischen Dichtungen der Alten» gleichsam als zeitlosen Speicher lebendiger Phantasie, der eine «geheime Spur zu der ältesten verlorengegangenen Geschichte»⁴⁶ birgt, verjüngt und befreit vom Ballast der leblosen, formelhaften Allegorisierung⁴⁷ zurückgeben zu können, scheint sich in Trippels Schaffen kurz zuvor erfüllt zu haben. Entsprechend überschwenglich lobten Moritz und Hirt in ihrer gemeinsamen Zeitschrift *Italien und Deutschland* seine allegorischen Figuren zum Grabmal für den Grafen Tschernichew (vollendet 1789), speziell dass sie «[...] natürlich gestellt sind, und sich sehr gut anbieten, welches man bei andern Monumenten so selten findet.» Im zugehörigen Sockelrelief begeisterte sie das Gleichgewicht zwischen Natur und Antike, «der räsonnierte Sinn, eben dieser richtige Geschmack». – Ja, sie wagen es nach ausführlichen Abwägungen auszusprechen: «Es ist das beste Basrelief moderner Zeit.»⁴⁸

Das Klassi-«zistische», Kompilierende, Zusammensuchende, das sich häufig im Bedürfnis, «es richtig zu machen», erschöpfte, wandelte sich endgültig zum Bewusstsein, im klassischen Gedanken eine universale Dimension erfahren, erfüllt zu haben. Und wie die Entschlüsselung eines geheimen Codes, die Ankunft in einer lange gesuchten Welt, wurde Trippels Leistung gefeiert;⁴⁹ Kunst und Wissenschaft, Natur und Antike zeigten sich endlich zu einem tragfähigen Gebilde zusammengefügt – Winckelmanns «edle Einfalt» schien ihre «stille Grösse» gefunden zu haben.

VATERLAND

Immer deutlicher übernahm nun in der deutsch-klassizistischen Kunst die Bildhauerei – mindestens im Bewusstsein der interessierten Öffentlichkeit – eine Führungsrolle, die nicht einmal durch den Auftritt Carstens' ernsthaft zu gefährden war.⁵⁰ Nach Trippels überraschendem Tod erkör die Kunstkritik sofort Antonio Canova (1757–1822) und wenig später den jungen Bertel Thorvaldsen zum neuen Hoffnungsträger.⁵¹

Dass diese Wende vornehmlich von den Bildhauern getragen und vorangetrieben worden war, hat mehrere Gründe. Lassen wir den offensichtlichsten, das immer präsente Beispiel plastischer Werke der griechisch-römischen Kunst, beiseite, bleiben noch einige weitere, die in unserem Zusammenhang von Interesse sind:

Die Neugründungs- und Erneuerungswelle, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts das europäische, vor allem aber das deutschsprachige Akademiewesen erfasste, schuf besonders für die Bildhauer eine veränderte Situation. Ihre bisher vornehmlich der Werkstatttradition verbundene Arbeitsweise neigte sich stärker der Kunstdtheorie zu, als die Antike als kultureller Orientierungsraum durch Winckelmann und seine Adepten gerade ein weiteres Mal frisch abgesteckt wurde. Die neu diskutierte Ästhetik, in deren Zentrum ja meist die Skulptur stand, scheint die Begabteren unter den handwerklich schon versierten und häufig etwas älteren Bildhauern besonders unmittelbar angesprochen zu haben. Trippels «Akademie», der Römer Aktsaal, reflektiert diesen rasch deutlich werdenen Vorsprung: Der Maler Tischbein bewunderte das Talent des Bildhauers und seiner Kollegen, Modelle zu stellen und sie dann rasch und sicher in Ton zu skizzieren.⁵² Für die Bildhauer wiederum war der Primat ihrer Disziplin in anatomischen Belangen geradezu eine Selbstverständlichkeit.⁵³

Als künstlerisch wie gesellschaftlich vollkommenere Welt, zu der ihre mitgebrachte Bildung – das gilt gerade für Trippel und Thorvaldsen – gar keine Alternative bieten konnte, wurde für die Bildhauer der «gute Stil» leicht zum radikalen Manifest einer erreichbaren Utopie, jenem «Vaterlande», mit dem Winckelmann sein versunkenes Griechenland vergleicht.⁵⁴ Unmittelbare politische Konsequenzen schienen sich deshalb nicht unbedingt aufzudrängen. Kann man bei Carstens mindestens kantsches Gedan-

kengut leicht nachweisen,⁵⁵ bei seinem Freund Joseph Anton Koch sogar jakobinisches,⁵⁶ blieben sich die Bildhauer wohl eher bewusst, wer schliesslich die potentiellen Kunden ihrer teuren Produkte bleiben würden.⁵⁷

In seiner lange Zeit «wissenschaftlichen» Striktheit blieb der typisch deutsche Klassizismus, mindestens als Angebot, grenzüberschreitend. Wer die richtigen Prinzipien verfolgte, gehörte zum Kreis der Auserwählten. Wie sein Freund Tischbein respektierte auch Trippel Jacques Louis David und seinen *Schwur der Horatier*, der 1789 in Rom ausgestellt war, genügend, um nach einigen Seiten strenger Kritik mit Bewunderung zu bemerken: «[...] im ganzen ein sehr gutes Bild, und werden sich in unsern Zeiten wenige finden, die es so gut machen könnten.»⁵⁸ Sogar für die frühen Arbeiten seines schärfsten Konkurrenten Canova findet er anerkennende Worte.

Um mit dem ausgeweideten Goethe-Zitat zu spielen: Auf der seelischen Suche nach dem Land der Griechen war Wiedewelts, mehr aber noch Trippels Zugriff mit Auge und Verstand ein wichtiger Beitrag zu einer grösseren Selbstverständlichkeit im Umgang mit den «Alten» gewesen. In seiner reifen Römer Zeit – die Theoretiker Hirt, Moritz, Zoëga und später Fernow hatten es rasch erfasst – fanden seine Skulpturen schon zunehmend in jene neue, «klassische» Homogenität hinein, die dann ganz selbstverständlich Thorvaldsens reife Werke kennzeichnen und ihren Urheber für Jahrzehnte zur führenden Künstlerfigur eines ganzen Kulturraums machen sollte. Er selbst beurteilte den *Jason* (1803), der ihn berühmt gemacht hatte, später als geradezu lähmendes Produkt seines anfänglich versessenen Antikenstudiums in Rom. Wie vor ihm Wiedewelt und Trippel hatte auch er mindestens während seines ersten Römer Jahrzehnts durch das engagierte Mentorat Zoëgas noch unter dem unmittelbar anleitenden Einfluss der Archäologie gestanden: «Ich lief täglich zum Vatikan und schluckte alles, was ich von den Antiken schlucken konnte und sah mich auf dem Heimweg nicht um. Dann arbeitete ich darauf



4 Bertel Thorvaldsen, *Hirtenknabe*, 1817, Marmor, lebensgross (Modell), Thorvaldsens Museum, Kopenhagen

los [...] es war nicht das geringste von meinen eigenen Gedanken an der ganzen Statue [...].»⁵⁹ Spätestens mit Zoegas Tod 1809 schien Thorvaldsen sich ganz unverkrampft in der eigenen Antike einzurichten, einer Welt, die sich in seinen Skulpturen ganz ohne sekundäre Hilfe spielend vermittelte.⁶⁰

- 1 Pointiert formuliert in: Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, nach dem Codex vaticanus (urbinas) 1270, hrsg., übers. und erl. von Heinrich Ludwig, 3 Bde., Bd. 1, Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 18), S. 75.
- 2 Von den später erwähnten Bildhauern waren Johannes Wiedewelt, Carl Frederik Stanley und Johann Friedrich Funk II. Bildhauersöhne.
- 3 Siehe J. Rohr, *Der Strassburger Bildhauer Landolin Ohnmacht. Eine kunstgeschichtliche Studie samt einem Beitrag zur Geschichte der Ästhetik um die Wende des 18. Jahrhunderts*, Strassburg 1911.
- 4 Siehe Hans von Matt, *Joseph Maria Christen. Sein Leben, sein Werk und seine Zeit*, Luzern 1957.
- 5 Gabriele Lutz, *Valentin Sonnenschein. Ein schwäbischer Hofstukkateur in Zürcher Diensten 1774–1779*, Ausst.kat Museum Rietberg, Haus «zum Kiel», Zürich 1992–93.
- 6 Am berühmtesten das Grabmal der Maria Magdalena Langhans in Hindelbank; siehe Eduard M. Fallet, *Der Bildhauer Johann August Nahl der Ältere. Seine Berner Jahre von 1746 bis 1755*, Bern 1970 (Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern 54).
- 7 Hedingers erstaunliche Karriere soll hier als Sonderfall in jeder Beziehung ausgeklammert bleiben.
- 8 Biographische Referenz zu Trippel (wo keine speziellen Angaben): Dieter Ulrich, «Chronologie», in: *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen*, Ausst.kat. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1993, S. 14–30.
- 9 Eine Zusammenstellung der wichtigsten Zeugnisse bis 1890: Carl Heinrich Vogler, «Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen [...]», in: *Schaffhauser Neujahrsblätter*, 1 (1892) und 2 (1893) 2, S. 69–78.
- 10 Christian von Schloßer, *August Ludwig von Schloßers öffentliches und Privatleben, aus Originalurkunden [...]*, 2 Bde., Leipzig 1828, Bd. 1, S. 310. Schloßer, der in Rom seine Tochter Dorothea von Trippel porträtieren liess, publizierte 1782/83 als erster eine kleine Monographie des Bildhauers mit ausführlicher Werkliste.
- 11 Grundlegend zur Entwicklung der britischen Bildhauerei im 18. Jahrhundert: Margaret Whinney, *Sculpture in Britain. 1530 to 1830*, überarb. von John Physick, London 1988.
- 12 Siehe Emma Salling, «Kunstakademiets Guldmedalje Konkurrencer 1755–1857», in: *Skrifter udgivet af Kunstakademiets Bibliotek*, Kopenhagen 1975, S. 120.
- 13 Umfassendste deutsche Publikation: Karl Wilhelm Tesdorpf, *Johannes Wiedewelt. Dänemarks erster Klassizistischer Bildhauer, ein Anhänger von Winckelmann*, Hamburg 1933; ausführlich: Frederik Julius Meier, *Efterretninger om Billedhuggeren Johannes Wiedewelt og om Kunstakademiet paa hans tid*, Kopenhagen 1877; neuer: Torben Holck Colding, «Kongen og kunsten/Kunsten og federelandet», in: *Akademiet og Guldalderen 1750–1850*, Kopenhagen 1972 (Dansk Kunst Historie. Billedkunst og skulptur 3).
- 14 Die im obigen Abschnitt in Anführungszeichen gesetzten Begriffe sind übersetzt zit. nach: Johannes Wiedewelt, *Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed*, Kopenhagen 1762.
- 15 «Leben und Reisbeschreibung» (Kunsthaus Zürich, M 29, Alexander Trippel [8]). Das Dokument wurde mit grösster Wahrscheinlichkeit gegen Ende von Trippels Schweizer Aufenthalt 1776 für Johann Caspar Füssli Künstlerlexikon verfasst, später von Trippel

- selbst für andere Gelegenheiten ergänzt und umformuliert.
- 16 Siehe Salling 1975 (wie Anm. 12), S. 56–59. Neben Briefen belegt die vorzügliche Büste Trippels von Abildgaard ihre enge Freundschaft (Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Inv. G 303). Jens Juel, Dänemarks bedeutendster Porträtiest des 18. Jahrhunderts, bescherte uns das einzige gemalte Bildnis (Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Inv. 81), Clemens, an den Trippels persönlichste Briefe gerichtet sind, zwei meisterhaft gezeichnete Porträts des Bildhauers (eines in der Kupferstichsammlung der Dänischen Nationalgalerie, Kopenhagen, das andere im Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, Inv. B 4962).
- 17 Briefentwurf Trippels an Mechel, Paris, 14. Ju[ni od. Juli] 1775 (Kunsthaus Zürich, M 29, Alexander Trippel 14).
- 18 Als Problem der Literatur jener Jahre präzise und nicht ohne Ironie umrissen bei: Karl Philipp Moritz, «Über eine Preisfrage: Wie kann der Nationalgeschmack durch die Nachahmung der fremden Werke, aus der alten sowohl als neuern Literatur entwickelt und vervollkommen werden?», in: ders., *Werke*, Bd. 2: *Aufsätze zur Theorie der Kunst*, Frankfurt a. M. 1993, S. 595–598.
- 19 Monographisch dazu siehe Ulrich 1993 (wie Anm. 8), S. 42–46.
- 20 Zit. nach: Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen [...]*, Bd. 3: *Winckelmann in Rom*, Leipzig 1923, S. 55.
- 21 Siehe Conrad Ulrich, «Das 18. Jahrhundert. Die geistige Kultur», in: *Geschichte des Kantons Zürich*, Bd. 2: *Frühe Neuzeit – 16. bis 18. Jahrhundert*, Zürich 1996, S. 443–473, bes. S. 444–453.
- 22 Zur Rolle Burckhardts und zum Umfeld Mechels siehe ausführlich: Dieter Ulrich, «Da haben Sie mit einem wunderlichen Heiligen zu thun! [...]», in: *Das Haus zum Kirschgarten und die Anfänge des Klassizismus in Basel*, Begleitpublikation zur Ausst. *Sehnsucht Antike [...]*, Historisches Museum Basel, Haus zum Kirschgarten, Basel 1995, S. 143–157.
- 23 Siehe Ulrich Im Hof, *Die Entstehung einer politischen Öffentlichkeit in der Schweiz*, Frauenfeld/Stuttgart 1983 (Die Helvetische Gesellschaft. Spätaufklärung und Vorrevolution in der Schweiz 1), bes. S. 213–223.
- 24 Siehe das Kap. III «Kurzbiographien», in: François de Capitani, *Die Gesellschaft im Wandel. Mitglieder und Gäste der Helvetischen Gesellschaft*, Frauenfeld/Stuttgart 1983 (Die Helvetische Gesellschaft. Spätaufklärung und Vorrevolution in der Schweiz 2). Zum Becherfuss für die «Helvetische Gesellschaft», der während Helvetik und Mediation vorübergehend zum offiziell-staatlichen Emblem wurde, siehe Dieter Ulrich, «Zum Becherfuss für die Helvetische Gesellschaft», in: Schaffhausen 1993 (wie Anm. 8), S. 71–81. Ausserdem Rudolf Schnyder, «Der Tell der Helvetischen Gesellschaft. Ein wiedergefundenes Werk von Alexander Trippel», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41 (1984), Nr. 3, S. 193–206.
- 25 Die Tagebucheinträge des dänischen Gelehrten Frederik Münter belegen, dass Trippel seit 1785 den regulär höchsten, «dritten Johannisgrad» inne hatte. Siehe *Aus den Tagebüchern Friedrich Münters. Wander- und Lehrjahre eines dänischen Gelehrten*, hrsg. von Øjvind Andreasen, 1. Teil: 1772–85, Kopenhagen/Leipzig 1937, S. 317.
- 26 Das kann der Hymnus eines notorisch kunstbegeisterten und -fördernden Landpfarrers fast karikierend illustrieren: Johann Wilhelm Veith, «An Trippel in Rom: Im Maimond 1789», in: *Verhandlungen der Helvetischen Gesellschaft in Olten im Jahre 1790*, Basel [gedruckt bei Haas!] o. J., S. 158–159: «Müde ruht' er [Praxiteles] in der Werkstätte eines Künstlers [Trippels], eines Sohnes der Freyheit, und der himmelstrebenden Alpen. Hohe griechische Einfalt bezeichnet seine Werke, und hauchte Leben in seinen Marmor. Vest war sein Blick, edel sein Herz, frey sein Geist, und in seiner Rede attisches Salz.»
- 27 Briefentwurf Trippels wohl an Clemens, ohne Ort u. Dat. [Sommer 1775] (Kunsthaus Zürich, M 29, Trippel 14-2). Genau im Sinne Wiedewelts apostrophiert Trippel Rom stets als Stadt der Kunst und der Wissenschaften.
- 28 Siehe Anm. 24.
- 29 Ausführlich: Dieter Ulrich, «Denkmal für Salomon Gessner», in: Schaffhausen 1993 (wie Anm. 8), S. 116–123. Trippel war sich der

- patriotischen, internationalen und republikanisch-demonstrativen Bedeutung dieses Aktes vom ersten Moment an (vielleicht als Einziger) voll bewusst: siehe Trippel an Wüest, Rom, 26.4.1788 (Stadtbibliothek Schaffhausen, Hs St f 1/1, 18, No 1).
- 30 Ausführlich und schonungslos treffend analysiert der Maler Adrian Zingg die Situation in einem Brief von 1764 gegenüber Christian Ludwig von Hagedorn, Direktor der Dresdner Akademie; siehe *Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik 1770–1830*, hrsg. von Martin Bircher und Gisold Lammel, Ausst.kat. Strauhof, Zürich 1990–91, S. 24. Das Problem war auch der «offiziellen» Schweiz spätestens 1799 voll bewusst, wie ein entsprechender Artikel Philipp Anton Stapfers, des Helvetischen Ministers für Kunst und Wissenschaft, von 1799 belegt.
- 31 Füssli an Lavater, Rom, März 1775; zit. nach: Heinrich Füssli, *Briefe. Die Jugendbriefe Füsslis*, hrsg. von Walter Muschg, Basel 1942, S. 174.
- 32 Asmus Jakob Carstens an Minister Friedrich Anton von Heinitz, Rom, 20.2.1796, in: «Der Briefwechsel zwischen Asmus Jacob Carstens und Minister Friedrich Anton von Heinitz», hrsg. und komm. von Frank Büttner, in: *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar*, Bestandskatalog der Kunstsammlungen zu Weimar, bearb. von Renate Barth, und Bestandskatalog der Stiftung Weimarer Klassik, bearb. von Margarete Oppel, Ausst. kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig 1992, S. 89.
- 33 Wie Anm. 32.
- 34 Trippel an Anton Graff, Rom, 7.1.1784 (Goethehaus Frankfurt, Neg. 74748f). Gegenüber Berlin formuliert er noch deutlicher, dass er sich nicht (wie in der Zeit üblich) für die «niederen Arbeiten» mitverpflichten lasse; dafür sei ihm seine Freiheit in Rom zu wertvoll (Akten im Staatsarchiv Dresden, Fol. 99–111; für Berlin: Geh. Staatsarchiv Merseburg, Repert. 96/Fr. Wilh. II; III. Abt., 1. Sektion).
- 35 Dieses erstaunlich heroische Charakterbild entwirft Frederik Münter in seinem Tagebuch als Nr. 64 einer langen Liste von Charakteri- sierungen deutsch-römischer Künstler (Andreasen 1937 [wie Anm. 25], 2. Teil, S. 373).
- 36 Als einziger Bildhauer der ganzen Bewegung entstammte Keller einem patrizischen Elternhaus, in dem Kunst geschätzt und gesammelt wurde. Von einem Jurastudium wechselte er in seiner Begeisterung für Christen und Trippel zur Bildhauerei über und gelangte 1794 nach Rom, wo er nach wenigen, aber bedeutenden Werken die Bildhauerei aufgeben musste. Siehe Bernhard Wyss, *Heinrich Keller, der Zürcher Bildhauer und Dichter* (Diss. Univ. Zürich 1889), Frauenfeld 1891; Christian Klemm, «Heinrich Keller. Diomedes mit dem Palladium», in: *Bericht der Gottfried Keller-Stiftung 1981–84*, Bern 1985, S. 98–106.
- 37 Zum Thema Bildhauer in Rom siehe Wolfgang Nitsche, *Das Schaffen der hochklassizistischen deutschen Bildhauer. Akademismus, Romerlebnis, Innovation und Antikerezeption*, (Diss. Univ. Giessen 1991), Bergisch Gladbach/Köln 1992 (Kunstgeschichte 5), S. 71–102.
- 38 Siehe Henry Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, 2 Bde., Paris 1924, Bd. 1, S. 1–2. Tatsächlich reicht die Geschichte der französischen Akademie in Rom weit vor das erste Reglement vom 11.2.1666 zurück.
- 39 Trippel an Johann Heinrich Wüest (1741–1821) (zur Entstehung des Gessnerdenkmals), Rom, 24.10.1789 (Stadtbibliothek Schaffhausen, Hs St f 1/1, 18, No 4).
- 40 Niemand aus der deutschen Gemeinde vor und um 1800 mochte das Römer Leben wirklich, und Trippels Briefwechsel kann dem langen Katalog der publizierten Abschätzungen über Rom als Wohnort einige weitere Rosinen hinzufügen – die unbändigsten in einem frühen Brief, in dem er die dortige Faulheit, Unsauberkeit und Ungepflegtheit, gepaart mit Prunksucht, geisselt, um mit der bezeichnenden Wendung zu schliessen: «[...] es ist schade das eine solche Nation soll so eine Schöne Statt besitzen» (Briefentwurf Trippels an Maurer, Rom, 30.[?]10.1776, Kunsthaus Zürich, M 92, Trippel 13).
- 41 Wie Anm. 32.
- 42 Trippel an Johann Heinrich Wüest, Rom, 18.4.1789 (Stadtbibliothek Schaffhausen,

- Hs St f 1/1, No. 2). Dasselbe Bild verwendet Johann Heinrich Füssli (1745–1832), später Lehrer für vaterländische Geschichte in Zürich, als er zu Gast bei Winckelmann in Rom ist. Siehe Justi 1923 (wie Anm. 20), S. 62.
- 43 Zum Kreis der «Deutsch-Römer» um 1800: Otto Harnack, *Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Weimar 1896; auch George von Graevenitz, *Deutsche in Rom. Studien und Skizzen aus elf Jahrhunderten*, Leipzig 1902.
- 44 Siegfried Graf Pückler-Limpurg, *Der Klassizismus in der deutschen Kunst*, München 1929, S. 94, kommt nach seiner detaillierten Analyse (die erste im grösseren Zusammenhang!) der Werke Trippels und seiner Rolle im Römer Kreis zu diesem klaren Schluss.
- 45 Sowohl Goethe wie auch sein «Kunst-Meyer» schätzten in ihren Publikationen zur Kunst der Zeit Trippels Beitrag hoch ein: Johann Wolfgang Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*, mit einer Einleitung von Helmut Holtzhauer, Leipzig 1969, S. 191–192; Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der Kunst*, bearb. und hrsg. von Helmut Holtzhauer und Reiner Schlichtig, Weimar 1974 (Schriften der Goethe-Gesellschaft 60), S. 293, 301.
- 46 Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin 1791, S. 3.
- 47 Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des «hohen» Klassizismus wurde die Diskussion um Sinn und Status der Allegorie und ihr Verhältnis zum Symbol. In diesem wichtigen Punkt erfuhr die winckelmannsche Theorie durch Moritz und Zoëga entscheidende Modifizierungen. Siehe dazu Günter Niklewski, *Versuch über Symbol und Allegorie. Winckelmann, Moritz, Schelling* (Diss. Freie Univ. Berlin 1978), Erlangen 1979 (Erlanger Studien 21), besonders S. 37ff.
- 48 [Alois Hirt?], «Beschreibung eines von Hrn. Alexander Trippel verfertigten Denkmals des Grafen Tzernichew», in: *Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Literatur und Kunst. Eine Zeitschrift*, hrsg. von K. P. Moritz, [...] und A. Hirt [...], zweites Stück, Berlin 1789, S. 55–68; Zitate S. 58, 61, 62.
- 49 Interessanterweise am zurückhaltendsten von Zoëga, der erst in den Werken seines späteren Schülers Thorvaldsen völlige Befriedigung seiner künstlerischen Sehnsüchte zu finden scheint; dennoch erwähnt er andernorts mit Stolz, man dürfe Trippel ja fast als Dänen ansprechen; siehe die verschiedenen, hoch differenzierten Artikel in der dänischen Zeitschrift *Minerva*.
- 50 Schon Carstens gestand das kurz nach seiner Ankunft in Rom der dortigen Bildhauerei, wenn auch abschätzigen begründet, zu (Carstens 1992 [wie Anm. 32], S. 80). Koch, in seinem zwanzig Jahre später formulierten Urteil (*Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers*, 1810) lässt über den Vorrang der Bildhauer schon keinen Zweifel mehr aufkommen (Abschnitt «Zeitgenössische Skulptur», in: *Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der französischen Revolution*, Ausst.kat. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie 1989–1990, S. 34).
- 51 Diesen ganzen Vorgang zeichnet Fernow exemplarisch sowohl vor wie nach: Carl Ludwig Fernow, «Ueber den Bildhauer Canova und dessen Werke», in: *Römische Studien*, Theil 1, Zürich 1806, S. 18–19 (zur Rolle Trippels), S. 20–21 (Hoffnungen in Thorvaldsen).
- 52 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Aus meinem Leben*, 2 Bde., Braunschweig 1861, Bd. 1, S. 183–184; Bd. 2, S. 21.
- 53 Mit einiger Wahrscheinlichkeit besuchte Trippel im Winter 1771–72 als frühes Mitglied der eben gegründeten Royal Academy die berühmten Anatomievorlesungen des Mediziners (!) William Hunter (Sidney C. Hutchison, *The History of The Royal Academy 1768–1986*, Chichester 1986, S. 28, 33–34).
- 54 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, vollständige Ausgabe, hrsg. von Ludwig Goldscheider, Wien 1934 [Neudruck der Ausgabe 1764 unter Heranziehung der Ausgabe Wien 1776 für Korrekturen; Reprint Darmstadt 1972], S. 393. Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, (Diss. Univ. Uppsala 1954), Stockholm 1954

- (Figura 5), S. 29ff., hat auf die Endgültigkeit im Verlust des Vollkommenen-Schönen bei Winckelmann (*Geschichte der Griechischen Kunst*) hingewiesen. Dieser pessimistischen Sicht im allgemein positivistischen Vorstellungsbild der Aufklärung schienen sich gerade die Bildhauer nicht ergeben zu wollen. Die Bewunderung für das Nicht-Verzweifeln Trippels vor der Grösse der Antike kehrt in Kritiken zu seinen Werken, als Merkmal wahren Genies, mehrfach wieder.
- 55 Carstens Auseinandersetzung mit Kant wird auf geradezu naive Weise in der mehrmals und unterschiedlich gestalteten Komposition «Raum und Zeit» deutlich (siehe Alfred Kamphausen, «Asmus Jakob Carstens», in: *Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte* 5 (1941), S. 79, 181 und passim). Für Fernow waren Kants Schriften die entscheidende Grundlage für seine eigene Beschäftigung mit Kunst. Während seiner Zeit in Rom (1794–1803) versuchte er sogar, durch Vorträge der dortigen Künstlerschar die Kunst «nach kantischen Prinzipien» näher zu bringen. Siehe Peter Betthausen, «Carl Ludwig Fernow», in: *Metzler Kunsthistoriker-Lexikon*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 84–85; mehr bei Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 Bde., Stuttgart 1927, Bd. 1, S. 369–370; ausführlich: Herbert von Einem, *Carl Ludwig Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus*, Berlin 1935 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 3), S. 81–105.
- 56 Dazu ausführlich Claude Kleisch u. a., in: Berlin 1989–1990 (wie Anm. 50), S. 6–14, 38–39. Siehe auch Anm. 50.
- 57 Mit völligem Unverständnis reagiert Trippel auf Giuseppe Ceracchis (1751–1802) Bekennnis zur Französischen Revolution; siehe Briefentwurf Trippels an einen Bildhauer [Dannecker?], Rom, 27.2.1793 (Kunsthaus Zürich, M 29, Trippel 28).
- 58 Vollständig abgedruckt bei: Vogler 1892/93 (wie Anm. 9), S. 91–93. Original: Kunsthaus Zürich, M 92, Trippel [7]. Carstens urteilt nach seiner Ankunft in Rom nicht anders über die dortigen französischen Maler, denen er zwar Empfindungslosigkeit und Mangel an Konzentration auf das Wichtige vorwirft, aber zugestehen muss, dass sie doch «bei weitem die besten» seien (Carstens an Heinitz, 9.2.1793; zit. nach: Schleswig 1992 [wie Anm. 32], S. 80).
- 59 Zit. nach: Herbert von Einem, «Thorvaldsens Jason». Versuch einer historischen Würdigung, in: *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte*, 1974, Heft 3, S. 38.
- 60 Zur inneren Struktur der Werke Thorvaldsens siehe Rudolf Zeitler, «Das unbekannte Jahrhundert», in: ders., *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1966 (Propyläen Kunstgeschichte 11), S. 15–128, bes. S. 38–39. Fernow scheint erst rückblickend, in seiner Begeisterung für Thorvaldsens *Jason*, die Bedeutung Trippels neben Canovas Erfolg zu erfassen: Fernow 1806 (wie Anm. 51).

SUMMARY

Shortly before 1800, sculptors assumed a leading role in German art in the eyes of both the public and the art critics. This was a role which was scarcely to be criticized over a period of decades. Along with the obvious art-historical reasons for this, there also seems to be a series of socio-historical ones. The biography of Alexander Trippel is, on the one hand, typical. On the other, with its particular international sojourns, it reveals those decisive variations which made him into the figure-head of this transformation.