

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	9 (1947)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Zum Czernichew-Grabmal Alexander Trippels
<b>Autor:</b>	Hoffmann, Hans
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-163338">https://doi.org/10.5169/seals-163338</a>

### 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:** 23.02.2026

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

# Zum Czernichew-Grabmal Alexander Trippels

VON HANS HOFFMANN

(TAFEL 13-14)

Die Kunstgeschichte hat dem Schweizer Alexander Trippel (1744-1793) seinen Platz in der Entwicklung der klassizistischen Plastik noch nicht endgültig angewiesen; denn die Bewertung seiner Leistung bleibt schwankend. Mühsamer als andere hat er seine Werke geschaffen und – was ihnen in der Beurteilung der Heutigen am meisten Eintrag zu tun vermag – die Reflexion hat an ihrer Entstehung neben der Vision des schaffenden Künstlers einen oft beträchtlichen Anteil.

Die Bildnisbüste Goethes hat Trippel berühmt gemacht. Diesen Ruhm aber sucht man zu schmälern mit dem Einwand, schon die Natur hätte das ihre getan, den Kopf schön und bedeutend zu formen, und wenn nicht der bewunderte Dichter dargestellt wäre, würde das Werk kaum die ihm zuteil gewordene Beachtung gefunden haben<sup>1</sup>. Selbst die von Trippel bewußt erstrebte Synthese von Bildnis und antikem Apollonkopf – die Anregung gab ein Exemplar im Palazzo Giustiniani, das heute im Britischen Museum steht – begegnet verkleinerndem Tadel<sup>2</sup>, und doch kennzeichnet gerade diese Verbindung von Natur und Vorbild der antiken Kunst die Plastik des Klassizismus im allgemeinen und diejenige Trippels im besonderen. Überhaupt unterscheiden sich die bedeutendsten Bildhauer der Zeit wesentlich dadurch voneinander, in welchem Verhältnis die beiden Elemente in ihren Werken stehen. Wie Trippel darüber dachte, hat der Maler Joh. Heinrich Wilhelm Tischbein in seinen Erinnerungen «Aus meinem Leben» überliefert<sup>3</sup>. «Die Hauptaufmerksamkeit», lehrte Trippel die jungen Künstler, die seine Privatakademie in Rom besuchten, «muß man auf die griechischen Statuen wenden und sie mit allem Fleiße nachzeichnen, damit man das Ebenmaß und die schöne Form lerne, und dann muß man nach der Natur komponieren. Geben Sie acht, wenn Sie über die Straße gehen: da sehen Sie die Frauen mit den Kindern vor der Tür sitzen und hören sie sprechen. Dann zeichnen Sie die Gruppen mit dem Ausdruck der Gesichter.» Komposition und Ausdruck also sollten aus der lebendigen Gegenwart, die Schönheit der Form – der Akzent liegt nach dem Zitat auf der Schönheit der Einzelform – sollte nach dem großen Vorbild der Antike gewonnen werden.

Von der ersten Goethebüste (in Arolsen) schrieb Trippel selbst an den Besteller, den Fürsten Christian von Waldeck: «Sie ist ganz in dem antiken Stil, die Haare sind lang und hängen ganz

<sup>1</sup>) Hans Mackowsky, Joh. Gottfried Schadow, Jugend und Aufstieg, 1764-1797. Berlin 1927, S. 140/141.

<sup>2</sup>) H. Mackowsky, a. a. O., S. 69, «Wie Trippel später sein bekanntestes Werk, die Goethebüste, auf den Apollonkopf aus dem Palazzo Guistiniani stilisierte, so schien jede seiner Figuren durch das Medium einer antiken Idealgestalt gesehen.»

<sup>3</sup>) Joh. Tischbein, Heinrich Wilhelm, Aus meinem Leben. Braunschweig 1861, I, S. 187ff.

locker herunter und machen von vorn die Form eines Apollokopfs<sup>4)</sup>.» Wie eng sich aber der Künstler zugleich an die wirklichen Gesichtszüge hielt, zeigt der Vergleich mit dem lebensgroßen Schattenriß, der dem Goethe-Nationalmuseum in Weimar gehörte<sup>5</sup>. Gerade dadurch, daß Trippel das Ewige des Apollohauptes mit dem Zeitlichen des Bildnisses zu vereinen gelang, erhob er die Erscheinung des Dichters über das Irdisch-Zufällige hinaus zum Ewig-Gültigen. Außer derjenigen Goethes sind es noch die Bildnisbüsten der zwölfjährigen Dorothea Schröder und Herders, die er in solcher Weise zu gestalten vermochte<sup>6</sup>. In Anlehnung an die Knabeköpfchen auf römischen Grabmälern wie auch an den Eros von Centocelle, der bald nach seiner Entdeckung 1775 in die Vatikanische Sammlung gelangte, hat das Mädchenbildnis den leisen Hauch von Melancholie erhalten. Die feinen Gesichtszüge gewannen damit eine Vertiefung, die allgemein vom menschlichen Schicksal kündet, davon, daß schon das junge Leben von Todesahnung umschwebt sei. Hölderlin hat dem gleichen Gefühl, das den Bildhauer leitete, Ausdruck gegeben: «Es schwinden, es fallen die leidenden Menschen blindlings von einer Stunde zur andern... jählings ins Unbewußte hinab.» An Herders Büste sodann kann man sich klarmachen, wie Trippel dessen besonderem geistigen Wesen etwa im Vergleich mit Goethe gerecht geworden ist. Spricht aus Goethes Bildnis das Sichere, Festgegründete, Stetige, so aus demjenigen Herders mit derselben Stärke das Unstät-Schweifende.

So hoch man nun aber auch Trippels Bildnisbüsten zu stellen gewillt ist, sie werden übertroffen von seinem Hauptwerk, dem Grabdenkmal für den russischen Grafen Sachar Czernicew. Einst gefeierter Anführer der russischen Garden in der Schlacht von Zorndorf, war der Graf als Gouverneur von Moskau gestorben. Der Rat Johann Friedrich Reiffenstein, der ausgezeichnete Beziehungen zu dem in Italien reisenden russischen Adel unterhielt und während Goethes Aufenthalt in Rom zu dessen engstem Kreise gehörte, verschaffte Trippel den Auftrag<sup>7</sup>. Wenn auch das Grabmal nie zur Aufstellung kam, sind doch die Hauptstücke der Plastik: zwei Statuen, ein figürliches und ein Trophäenrelief, im Schloß Jaropolz bei Moskau erhalten geblieben<sup>8</sup>. Eine Zeichnung Trippels in Zürcher Privatbesitz (Tafel 13) und der Gipsabguß eines kleinen Tonmodells in der Akademie der Künste zu Berlin, geben zudem Aufschluß über den architektonischen Aufbau des Ganzen und die Einfügung der Bildhauerarbeit<sup>9</sup>. Vor der Versendung nach Moskau stellte Trippel im Frühjahr 1789 Statuen und Reliefs in seinem Atelier aus<sup>10</sup>. Auf Trippels Skizze erhebt sich vor einer hohen Wandpyramide (es ist eine Zwischenform zwischen Obe-

4) In einem Briefe Trippels an den Fürsten Christian von Waldeck, datiert 18. November 1788. Trippels Briefe an Waldeck abgedruckt bei Jonas, F., Zur Geschichte von Trippels Goethebüste. Im neuen Reich, I, 966ff.

5) Der lebensgroße Schattenriß um 1780. – C. Ruland, Die Schätze des Goethe-Nationalmuseums in Weimar, S. 28. – Ernst Schulte-Strathaus, Die Bildnisse Goethes. Propyläen-Ausgabe von Goethes sämtlichen Werken. 1. Supplement. München 1910, Tafel 43. – Hans Wahl, Goethe im Bildnis. Leipzig 1932, Tafel 20.

6) Ein Gipsabguß der Büste der Dorothea Schröder auf der Universitätsbibliothek Göttingen, abgebildet im Trippelalbum des Kunstvereins Schaffhausen, Tafel 7b (frontal aufgenommen), und in v. Schröder, Leopold. Dorothea Schröder, 1770–1825, Tafel nach Seite 40 (im Profil von links aufgenommen), Die Büste Herders in der Bibliothek von Weimar.

7) Über den Rat Reiffenstein siehe Julius Vogel, Aus Goethes römischen Tagen. Leipzig 1905, S. 237–243.

8) C. H. Vogler berichtet in seiner Biographie: Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen in den Neujahrsblättern des Kunstvereins und des Historisch-Antiquarischen Vereins Schaffhausen, 1892 und 1893, über die Auffindung der Statuen und der Reliefs im Schloß Jaropolz bei Moskau, die man den Bemühungen der Herren Pestalozzi-Wiser in Zürich und Staatsrat Dr. E. von Regel in Petersburg verdankt. S. 39, Anm. 3.

9) Zum ersten Male veröffentlicht im Trippel-Album des Kunstvereins Schaffhausen. Schaffhausen o. J., Tafel 12a. Heute im Besitz der Erben von Herrn Dr. F. Pestalozzi-Junghans. Der Gipsabguß des Tonmodells in der Akademie der Künste in Berlin, abgebildet bei H. Mackowsky, a. a. O., Tafel 32, trägt die Bezeichnung: Alex<sup>r</sup> Trippel inventor in Romma 1787.

10) Nach einer Angabe Trippels in einem Briefe an den Fürsten von Waldeck, datiert den 25. April 1789: «Vor acht Tagen ist das Grabmahl, welches ich vor den Grafen Czernicew fertigte, von hier abgegangen nacher Petersburg (!). Ich habe es hier öffentlich sehen lassen. Wenn ich mir schmeicheln darf, ohne zu erröthen, so scheint es ziemlich den Beifall des hiesigen Publicums erhalten.»

lisk und Pyramide) auf einem doppelten Sockel der Sarkophag. In die Mitte des unteren Sockels eingelassen erscheint das Trophäenrelief, während die seitlichen Vorsprünge die Wappen des Grafen und der Stadt Moskau aufgenommen haben. Die Mitte des oberen Sockels füllt das figürliche Relief. Die beiden Statuen, die «Trauer» auf der linken, die «Regierung» auf der rechten Seite (vom Betrachter aus), flankieren diesen oberen Sockel und zugleich den Sarkophag. An weiterer Bildhauerarbeit sollte das Reliefbildnis des Grafen, von einem Zypressenkranz umschlungen, die Pyramide zieren, ein Kissen mit Schwert und Kommandostab, die Eichenlaub umfing, den Sarkophag schmücken<sup>11</sup>. Man wollte diese Zutaten wie auch die Wappen nach Trippels Skizze in Moskau ausführen lassen. Ein Gipsmodell dieses Grabmals lag 1788 der Berliner Akademie der Künste vor, die sich über die Berufung Trippels an die Stelle des verstorbenen Hofbildhauers Jean Pierre Antoine Tassaert, die dann der junge Schadow erhielt, zu entscheiden hatte. Die Aussetzungen, die man an Trippels Entwurf machte, betrafen die damals veraltete Form der Wandpyramide, die vielen Stufen und Sockel, die kurzen Proportionen der Statuen, ihr schweres Gewand, ihren geringen Ausdruck und schließlich die «von verschiedenen antiken Werken zusammengetragene Idee<sup>12</sup>.» Mit Recht tadelte man die Verhältnisse der Standfiguren, die gegenüber der Marmorausführung tatsächlich schwerfällig wirken. Von dem, was Trippel ganz besonders auszeichnete, von der vollendeten Bearbeitung des Marmors, von der Kunst der Drapierung, von der beziehungsreichen Komposition des Reliefs, vermochte das kleine Modell freilich keine Ansichtung zu geben.

Der architektonische Aufbau des Grabmals Czernichew, die Wahl der allegorischen Figuren wie des figürlichen Reliefs, fügen sich in die Entwicklungsgeschichte des römischen Papst- und Prälatengrabes ein. Aus römischer Tradition stammt auch die für 1788 etwas rückständige Wahl verschiedener Marmorsorten, indem die Pyramide aus Giallo di Siena von sattem gelbem Ton, der Sarkophag aus schwarzem, die Sockel aus grauem Marmor bestehen sollten. Es wäre ein ruhiger, milder Farbenklang erreicht worden, von dem sich die Skulpturen mit dem gedämpften Weiß Carrara-Marmors glücklich abgehoben hätten<sup>13</sup>.

Die beiden allegorischen Figuren der «Regierung» (Taf. 14 b) und der «Trauer» (Taf. 14 a) schafft Trippel, wie jeder Klassizist, nach Vorbildern der Antike, und es ist aufschlußreich, festzustellen, von welchen zu jener Zeit bekannten Werken die Einflüsse kamen und dabei zu erkennen, wie sie verwertet wurden. Von den hoheitsvollen antiken Frauengestalten, wie der sogenannten Hera Barberina, welche seit dem 17. Jahrhundert im Besitz der Barberini war und 1772 in den Vatikan gelangte, ist die «Regierung» angeregt. Ramdohr nennt jene in seinem «Handbuch»: «Über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom», indem er auf Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums verweist, «die schönste (Statue), die wir von dieser Göttin besitzen.»<sup>14</sup> Verwandt ist nicht nur die Stellung, sondern vor allem die Haltung der Arme. Wenn beim einen oder andern der antiken Vorbilder die hocherhobene Rechte den Speer faßt, die gesenkte Linke eine Schale hält, so stattet Trippel die «Regierung» mit Kranz und Rutenbündel aus. An den meisten dieser antiken Göttinnen fließt das Gewand in reichem Strom frei hernieder; Trippel drapiert mit Rücksicht auf die Kontrastwirkung zur Figur der «Trauer» gewählt und kunstvoll. Für die hohe Gurtung war ihm nicht allein die Mode der Zeit maßgebend, sondern auch etwa eine Antike von der Art der Pallas Athene in der Sala delle Muse des Vatikans, die mindestens 1792 im Besitze des

<sup>11)</sup> Nach einer Aufstellung Trippels an den Besteller des Grabmals unter den Trippel-Papieren des Kunsthause Zürich.

<sup>12)</sup> H. Mackowsky, Joh. Gottfried Schadow, Berlin 1927, S. 138/139, zitiert Stellen aus diesem Gutachten der Akademie der Künste in Berlin.

<sup>13)</sup> Die Angaben Trippels bei C. H. Vogler, a. a. O., S. 39.

<sup>14)</sup> F. W. B. von Ramdohr, Über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst, Leipzig 1787, S. 114. – J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. Darin: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, I. Teil. Dresden 1764, S. 48.

Papstes war<sup>15</sup>. Um die Herrschergebärde zu verstärken, versieht Trippel die Statue der «Regierung» mit einem Drapierungsmotiv, das häufiger als an Frauengestalten an repräsentativen Darstellungen des Jupiter vorkommt (wie es z. B. zu sehen ist an einem Jupiter Serapis in der Pitti-Galerie in Florenz und an einem Jupiter tonans im Kapitolinischen Museum in Rom)<sup>16</sup>. Es ist das Zusammentreffen eines kräftigen, um den Leib sich schlingenden, waagrechten Faltenzugs mit einem vom Saume unten links heraufgeführten unter der rechten Achsel.

Die «Trauer» lässt sich allgemein auf römische Vestalinnen- oder auch Matronengestalten zurückführen. In ihrem Bewegungs- und Ausdrucksmotiv steht sie jedoch einzelnen Figuren im Protesilaos-Relief (Textabb. 1) näher, das schon 1693 von Bartoli-Bellori bekannt gemacht und 1767 von Winckelmann in seinen *Monumenti inediti* wieder veröffentlicht und erklärt worden war<sup>17</sup>. Ein solches Werk enthielt etwas von der dem Klassizismus der 1780er Jahre so vertrauten elegischen Stimmung, die in der «Trauer» und im Relief des Grabmals noch leise hervortritt. Es gab auch Anregung für Einzelfiguren dieses Reliefs, für Hermes und Charon. Die «Trauer» zeigt die antike Trauergestalt der zum Angesicht emporgehobenen Hand, verbunden jedoch mit einer starken Neigung des Hauptes. Aus dem Protesilaos-Relief mag die trauernde Gattin Laodameia in der vierten Szene das Vorbild gewesen sein, während das Motiv des über den Kopf geschlagenen Tuches wohl vom verhüllten Schatten des Protesilaos in der zweiten Szene übernommen wurde.

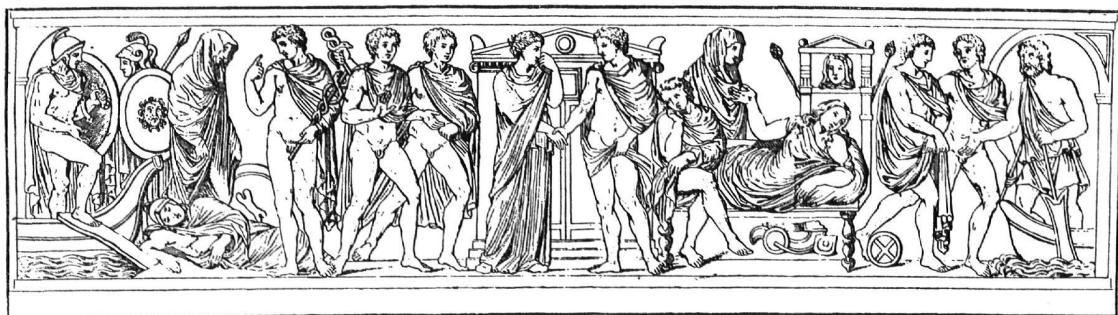


Abb. 1. Protesilaos-Relief. Nach Winkelmann: *Monumenti antichi inediti*. Tom II, Parte II, fig. 123, Rom 1821

Deutlicher werden die Beziehungen zu Trippels Relief (Taf. 14 c), das den Sockel unter dem Sarkophag zu zieren hatte. Ganz rechts im Bildfelde findet sich, hier wie dort, Charon mit seinem Nachen, vor ihm Hermes, der Seelenleiter, im antiken Werk deutlich in dieser Funktion, im modernen umgedeutet zum gebietenden Todesboten. Nur der Rhythmus in der Abfolge der Begebenheit: wie der Graf Czernichew von den allegorischen Figuren der «Gerechtigkeit», der «Stärke» und der «Schiffahrt» oder des «Handels» begleitet, von Saturn hinweggeführt, von der Stadtgöttin Moskau zurückgehalten wird, das ist ganz Trippels Schöpfung. Das antike Relief hat dagegen eine stoßweise, ungleich durchgehende Bewegung und einen schroffen Wechsel von stehenden und schreitenden Gestalten. Römische Reliefs, wie das von Zoëga in Bassirilievi antichi veröffentlichte der Puellæ Faustinianæ (Textabb. 2), das Winckelmann bekannt war und sich noch heute in der Villa Albani befindet, stehen Trippels Anordnung näher<sup>18</sup>. Hier und auch in den Gruppen der Grazien, z. B. in einem 1788 vom Vatikan erworbenen Relief mit Hermes und

<sup>15</sup>) Amelung-Lippold, Vatikan-Katalog III, I, 1936, Nr. 533.

<sup>16</sup>) S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Bd. I, 675 und 676.

<sup>17</sup>) *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giov. Winckelmann, prefetto delle antichità di Roma*. Roma 1767, S. 164, Abb. 123. – Bartoli-Bellori, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturæ vestigia*. Romæ 1693, Tafel 75, 76 und 78. – Auch abgebildet in P. S. Bartoli, *Gli antichi sepolchri*. Rom 1768, Tafel 53–56.

<sup>18</sup>) Giorgio Zoëga, *Li bassirilievi antichi di Roma*. Rom 1808, Tafel XXXII und XXXIII. – Bei S. Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romains*, Bd. 3. Paris 1912, S. 147, 1. und 2.

Asklepios zusammen<sup>19</sup>, trifft man das Motiv des über die Schulter der Begleiterin gelegten Armes, das die «Gerechtigkeit» und die «Stärke» miteinander verbindet. Die gekrönte Stadtgöttin leitet sich von Darstellungen der Kybele oder antiken Stadtgöttinnen ab<sup>20</sup>. Die beste von allen Figuren in Trippels Relief, Hermes geht im allgemeinen auf Gestalten wie diejenigen im Protesilaosrelief zurück, in ihrer besonderen Haltung auf Statuen des Gottes, die ihn bis auf die um die Schultern geworfene Chlamys nackt zeigen. Visconti verzeichnet eine in seinem Museo Pio-Clementino, Band I, Tafel VII, und hier hat eine andere die vorgestreckte Hand, die Trippel mit dem heute halb zerstörten Kerykeion so gebietend zu geben verstand<sup>21</sup>. Eine zweite Hermesstatue im Vatikan, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts entdeckt wurde und aller Wahrscheinlichkeit nach Trippel bekannt war, steht in der stillen, schlichten Haltung dem Gotte im Relief sehr nahe<sup>22</sup>.



Abb. 2. Relief der Puellae Faustinianae. Nach Zoëga: *Li bassirilievi antichi di Roma*, Tom. I, Tav. XXXIII, Rom 1808

Die römischen Werke sind in dieser Übersicht besonders bezeichnet worden, die übrigen gehen auf griechische Originale zurück. Es darf nicht wundernehmen, daß Trippel ursprünglich Griechisches und ursprünglich Römisches in gleichem Maße verwertet. Die klassizistischen Künstler unterschieden trotz Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums nicht so genau, waren ihnen doch die griechischen Werke mit ganz seltenen Ausnahmen nur aus römischen Kopien bekannt. Für Trippel ergibt sich noch bei allen Anlehnungen an antique Vorbilder die interessante Feststellung, daß er sich mit Vorliebe an zu seiner Zeit neu entdeckte oder genauer bekannt werdende Werke hielt. Daß er sich bis ins Detail der Marmorarbeit mit antiken Werken auseinandersetzte, beweist eine Preisliste von Kopien, die er selbst geschaffen<sup>23</sup> (unter den Trippel-Papieren des Kunthauses in Zürich). Es sind aufgeführt: «eine Nemesis im Museo Pio-Clementino, 100 Zechinen, eine Büste des Merkur, das Original davon ist in England, 60 Zechinen, ein Pendant der Tochter von der Niobe, 40 Zechinen, drey Köpfe von Philosophen: Cicerone di Pal. Mattei, Catone di Pal. Rondanini und Seneca, che stava alla Farnesina, alle drey 75 Zechinen.» Wollte man Trippel einen Vorwurf daraus machen, daß er sich so sehr an das Vorbild der Antike gehalten habe, so ist daran zu erinnern, daß z. B. auch Antoine Houdon nach Antiken kopierte, in Anlehnung an sie sein frühes Werk, die Vestalin, geschaffen, und endlich an seinem späten Grabmal des Grafen D'Ennery, das 1943 in den Louvre kam, für die trauernde Gräfin den Typus der Vestalin verwertet hat<sup>24</sup>.

<sup>19)</sup> Amelung-Lippold, Vatikan-Katalog, III/1, Nr. 550a. – E. Q. Visconti, Musée Pie-Clémentin, zitiert nach den Oeuvres. Mailand 1818, Bd. IV, 13.

<sup>20)</sup> S. Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine, Bd. 2, S. 269.

<sup>21)</sup> E. Q. Visconti, Oeuvres, Bd. I, Tafel VI, Amelung, Vatikan-Katalog, Bd. II, 34.

<sup>22)</sup> Amelung-Lippold, Vatikan-Katalog, Nr. 589, T. 75.

<sup>23)</sup> Es ist nicht Trippels eigene Handschrift.

<sup>24)</sup> Louis Réau, Ein neues Meisterwerk von Houdon im Museum du Louvre. Das Grabmal des Grafen von Ennery in «Pro Arte», Mai 1946, S. 129–134.

So zahlreich auch die Anknüpfungen an antike Kunst in Trippels Hauptwerk sind, sie vermögen doch nicht seine eigene Leistung herabzusetzen, die darin besteht, daß er die vorgefundnen formalen Motive mit dem Gefühlsgehalt seiner Epoche erfüllt und einer inhaltlich wie formal geschlossenen Komposition dienstbar gemacht hat. Namentlich die beiden Statuen der «Trauer» und der «Regierung» muß man in der bedeutenden Kontrastierung ihres Gehalts wie ihrer Form werten und erkennen, daß hinter den antikisierenden Formen in der Gegenüberstellung tiefsten Schmerzes mit der stolzen Haltung siegreichen Überwindens die Überzeugung des christlichen Glaubens vom Siege über den Tod steht.

Die «Trauer» fügt sich völlig in einen geschlossenen Umriß. Der gesenkten Kopf und die Bewegung der Hände werden vom Mantel umfaßt und scheinen sich in ihm zu bergen. Eine Gestalt ist geschaffen, die den Schmerz herbe in sich verschließt. Wie hier der Blick, die Neigung des Kopfes zum Sarkophag mehr noch zur Erde herniederweisen, so drängt in der «Regierung» gehaltene Bewegung nach außen und empor, so daß sich die ganze Gestalt frei entfaltet: der Kopf ist erhoben, die Rechte hebt nicht nur den Kranz, sondern zugleich den über den Arm geworfenen Mantel und stößt ihn zurück; die Linke, die das Rutenbündel faßt, greift frei über den Körperumriß hinaus. Die Gesichter sind typisiert, großflächig still bei der «Trauer», mit dem herben, stolzen Zug um den Mund etwas hart und unfrei wirkend bei der «Regierung». Das beste aber ist, daß der Gegensatz zwischen den beiden Figuren in der Durchbildung des Gewandes bis ins letzte weitergeführt erscheint. Die Falten bei der «Trauer» sinken, fallen, hangen schlaff hernieder; gegenüber bei der «Regierung» steigen sie empor – auf das von Jupiterstatuen übernommene Zusammenlaufen der Hauptfaltenzüge an der rechten Körperseite ist schon hingewiesen worden<sup>25</sup> – und selbst, wo sie naturgemäß fallen, wie unter dem hochgehobenen Arm, tut Trippel alles, um das Emporstreben doch fühlbar zu machen. Die Abbildungen der beiden Statuen sind Einzelaufnahmen mit abweichender Beleuchtung. Könnte man sie im Grabmalaufbau in der gleichen Beleuchtung – am günstigsten wäre die Lichtquelle links oben – sehen, dann würde die rechte Körperseite der «Trauer» (ähnlich wie es jetzt ist) in dämmrindes Dunkel sinken, die «Regierung» aber sich hinter dem leicht schattenden, gehobenen Arm freier und leuchtender im Licht entfalten. Auf Grund von Abbildungen kann auch Trippels Meisterschaft in der Bearbeitung des Marmors nicht genügend gewürdigt werden<sup>26</sup>. Aber schon sie lassen erkennen, daß ihm in den Händen, z. B. der in Gürtelhöhe gehobenen der «Trauer» wie auch in den reichen und zugleich so beherrschten Faltenmotiven bewundernswerte Partien gelungen sind. Befänden sich die Statuen in erreichbarer Nähe, die zahlreichen schönen Einzelheiten wären längst durch gute Aufnahmen bekannt gemacht worden.

Trippels Statuen haben eine gewisse Gedrungenheit, und darauf scheint Heinrich Meyer bei Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert hinzudeuten, wenn er erklärt: «Gewöhnlich sind seine Formen völlig und edel», und wenn er hinzufügt: «zuweilen vorzüglich schön», hat er am ehesten die soeben erwähnten Einzelpartien im Auge<sup>27</sup>. Der Vorwurf, «einige Male dem Kontraste in der Anordnung das Ungezwungene in den Stellungen der Figuren aufgeopfert zu haben», bezieht sich deutlicher auf andere Werke Trippels als auf das Czernichew-Grabmal, wo die Gegensätze durchaus im Thema begründet sind<sup>28</sup>.

Angesichts des Reliefs begreift man dann das Urteil der Zeitgenossen, daß Trippel sich in seiner Privatakademie auf Trinità de' Monti «beim Stellen des Aktes als ein Meister ohne gleichen» er-

<sup>25)</sup> Siehe oben, S. 47.

<sup>26)</sup> Urteile über die Meisterschaft Trippels in der Bearbeitung des Marmors, z. B. H. Mackowsky, Joh. Gottfried Schadow, S. 69, S. 139, und in Schadows Aufsätzen und Briefen, welche die Autobiographie enthalten. Herausgegeben von J. Friedländer, 2. Auflage. Stuttgart 1890, S. 4ff. – C. L. Fernow, Römische Studien. Zürich 1806, S. 19.

<sup>27)</sup> Heinrich Meyer in Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805, S. 351.

<sup>28)</sup> Heinrich Meyer in Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805, S. 351.

wiesen habe<sup>29</sup>. Noch bedeutender als an den Statuen wirkt hier die Kunst der Drapierung. «Es ist das beste Basrelief moderner Zeit», schreibt Hirt im zweiten Stück von Moritz und Hirt, Italien und Deutschland<sup>30</sup>, und Zoëga in einem Privatbericht an die Akademie in Kopenhagen: «Ich kenne in Rom kein modernes Basrelief, das diesem an die Seite gesetzt werden kann»<sup>31</sup>. Das Relief hat in der Tat den großen Vorzug, daß die Historie, die darstellt, wie der Gouverneur von Moskau, Graf Sachar Czernichew, vor einem Gefolge von allegorischen Gestalten, von Saturn bei der Hand gefaßt, dem Totenreich mit Hermes und Charon zuschreitet, wobei die Stadtgöttin Moskau ihn umsonst aufzuhalten versucht, eine gleichmäßige, durch das Ganze gehende Bewegung besitzt, und die einzige Sitzfigur genau die Mitte einnimmt und das Reich der Irdischen von dem der Himmlischen trennt. Die Darstellung erfüllt die von Winckelmann in seinem «Versuch einer Allegorie» aufgestellte Forderung: «Die Allegorie soll durch sich selbst verständlich sein und keiner Beischrift von nötigen haben»<sup>32</sup>; denn es bedarf hier keiner Bezeichnung der einzelnen Gestalten, um das Dargestellte zu erfassen: die Aktion der Figuren, der Zug der Trauernden, die aufhaltende Geste der Stadtgöttin, die Unbeschwertheit im Kreise der Götter, das alles spricht deutlich genug. Wenn Heinrich Meyer findet, in der Erfindung zeige sich Trippel dem Allegorischen mehr als dem Symbolischen geneigt<sup>33</sup>, so geht der Künstler hier weit über die Zusammensetzung bloßer Allegorien hinaus, erhebt sich zum Symbolischen und nähert sich damit dem größten deutschen Klassizisten, Jakob Asmus Carstens. Mit der «Stärke», die sich dem Zuge anschließt, und die «Gerechtigkeit», welche als ruhige Standfigur das Relief zu äußerst links begrenzt, mit sich ziehen will, hebt die Bewegung an, wird zum langsam Schreitenden in der Allegorie der «Schiffahrt» und stockt leise mit der Gestalt des Grafen. Dabei nehmen die Abstände zwischen den Figuren bis zu Saturn allmählich zu, was die schöne Gelassenheit des Bewegungszuges noch eindrücklicher macht. Von den reich drapierten Irdischen (die Allegorien zählen hier dazu) unterscheiden sich die Gestalten des Jenseits durch ihre Nacktheit; der gedrängteren Reihung der Diesseitigen (vier Figuren ohne die Stadtgöttin) steht die Gelöstheit in der Anordnung der Götterwelt (nur drei Figuren) gegenüber.

Wenn man sonst einem Klassizisten leicht den Vorwurf machen kann, er stelle schöne Einzelfiguren isoliert nebeneinander, schafft Trippel auch außer der durchgehenden Bewegung enge Bindung des Ganzen durch die Grundlinien der Komposition. So wirkt die Schrägen, die in der Gestalt des vorgebeugten Charon und zudem in der Segelstange mit dem umschnürten Segel gegeben ist, weit ins Bildfeld hinein, indem die Stadtgöttin sie aufnimmt; so weist die entblößte Schulter der «Schiffahrt» auf die nackten Körper der Himmlischen hin; so schiebt sich der Gleichklang der Armhaltungen von rechts bis zur Mitte hinein, von Charon über Hermes zur Stadtgöttin, deren abgebrochener Arm diese Richtung innehat; so stimmt endlich auch der aufhaltende Arm der «Moskau» mit der Linken sowohl des Grafen als Saturs überein. Ein Reichtum der artiger Konsonanzen durchwebt verbindend und festigend das Relieffeld, so daß nicht alles hervorgehoben werden kann. Es sei nur noch auf die sich entsprechenden Armhaltungen der «Gerechtigkeit» und der «Schiffahrt», auf das ähnliche Stützmotiv der «Stärke» und des Grafen, auf die analoge Führung einzelner Drapierungsmotive hingewiesen.

Trippel versteht wie kaum ein zweiter Meister, schöne Faltenmotive zu bilden. Hier folgt er der Natur und nur ganz selten antikem Vorbild, das allerdings oft eine erste Anregung gegeben hat. Wie kühn formt er bei Hermes das Motiv der nur über die Schultern gelegten Chlamys zum die

<sup>29)</sup> Joh. Tischbein, Heinrich Wilhelm, Aus meinem Leben, II, S. 21, zitiert bei C. H. Vogler, a. a. O., S. 28, und bei H. Mackowsky, a. a. O., S. 68.

<sup>30)</sup> Moritz und Hirt, Italien und Deutschland, II. Stück, S. 55.

<sup>31)</sup> Georg Zoëga, Privatbericht an die Akademie in Kopenhagen vom 11. August 1790, zitiert bei C. H. Vogler, a. a. O., S. 71.

<sup>32)</sup> Versuch einer Allegorie. Erste Ausgabe ohne Verfassernamen, Dresden 1766, S. 2.

<sup>33)</sup> Heinrich Meyer in Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805, S. 351.

Seiten der Gestalt rahmenden und breit hinter dem Rücken niederwallenden Mantel um, der für den glatten Körper des jugendlichen Gottes eine so ausgezeichnete Folie abgibt, wie sie für Saturn die gedehnten Flügel schaffen. Das kurze Stück Draperie über dem Schenkel Charons hebt durch Kontrast das Muskulöse, Bewegte am Körper des Alten hervor. Die «Gerechtigkeit» preßt mit einer selbstverständlich natürlichen Bewegung die Waage an ihre Brust, so daß ein aparter Faltenwurf entsteht. Besonders schön ist die «Schiffahrt» bekleidet, und das Mantelstück über dem gehobenen Arm der Stadtgöttin fällt in reicher Fülle. Das ganze Werk ist voll des Reichtums an schönen Formen und auch an kleinen Feinheiten, namentlich in der differenzierten Bildung des Haars, schöner Flechten, leichter Locken bei den Frauengestalten und beim Grafen; Ringellockchen hat Hermes, langgezogene Strähnen Saturn, dichtes und wirres Haar und Bartglock der alte Charon, und hinzu kommt die stupende, antik-römischem Naturalismus nacheifernde Meißelarbeit an den Wellen, durch die das Boot Charons gleitet, und des mit Muschelformen gezierten Vorderteils des Schiffes.

Jede Figur des Reliefs verdiente eine eindringliche Analyse. Bedeutend vor allem sind die «Gerechtigkeit», die «Schiffahrt», die Stadtgöttin und dann Hermes, der bei aller klassizistischen Verallgemeinerung der Form eine Gestalt reinster Schönheit geworden ist, welche schon auf Torwaldsen vorausweist.

Mit der vordringenden Wölbung des Reliefs wird das Hervorschreiten ins Leben und das Zurücksinken in die Welt des Todes, ins Jenseits, noch einmal betont.

Wenn man nach der Betrachtung des Reliefs auf die beiden Statuen zurückblickt und sie in den Aufbau des ganzen Grabmals hineinversetzt, gewahrt man den Zusammenhang der linken Hälfte des Reliefs, wo die trauernden Gestalten stehen, mit der großen Figur der «Trauer». Die Übereinstimmung bezieht sich nicht nur auf die Stimmung; die Allegorie der «Schiffahrt» nimmt im wesentlichen sogar das Haltungsmotiv der Statue auf. Gegenüber zeigt sich die Bindung im Gehalt zwischen der sieghaft sich reckenden «Regierung» und der strahlenden Figur des Hermes. Selten sind Standfiguren und Relief formal und inhaltlich eine so enge Verbindung miteinander eingegangen wie an Trippels Czernichew-Grabmal. Für sich allein hält sich das Relief im Rahmen antikischer Auffassung: der Tod ist das stille Wegschreiten des Menschen aus dem vollen Leben<sup>34</sup>. Indem das Relief zwischen die beiden Statuen der «Trauer» und der «Regierung» eintritt, wird es in den christlichen Gegensatz, des Schmerzes und der Trauer auf der einen, siegreicher Überwindung auf der andern Seite, allgemeiner ausgedrückt: des Todes und der Auferstehung einbezogen. Die klassizistischen Künstler sind in beiden Bezirken heimisch, stellt doch auch Canova – und zwar kurz nach dem hier besprochenen Werk Trippels – an seinem Grabmal Clemens XIII. die Gestalt der christlichen Religion dem antiken Todesgenius gegenüber.

Trotzdem die beiden Statuen Trippels in ihrem Haltungsmotiv aufeinander bezogen erscheinen, trotzdem sie sogar durch die Einknickung in ihren Gewändern verraten, an welchem Punkte sie sich an den Sarkophagsockel anschlossen, ist jede ein Kunstwerk für sich, und auch das Relief ist in sich geschlossen völlig selbstständig. Gerade damit aber tritt Trippel über die Phase des Früh- oder des Rokokoklassizismus hinaus, in der man ihn immer unterbringen möchte<sup>35</sup>, und erreicht die strengere Phase des Hochklassizismus. Die herbe Strenge im Ausdruck seiner Gestalten kann ohnehin nur dieser Phase angehören.

Daß Trippel so spät noch (Entwurf des Grabmals 1787) für den Aufbau seines Grabmals an der Wandpyramide festgehalten hat, die Pigalle 1771 an seinem Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche von Straßburg verwendete (ein kleines Modell Trippels in

<sup>34)</sup> Hinweis auf diese Auffassung bei Ludwig, Curtius, Die antike Kunst. Berlin-Neubabelsberg 1913, ff., S. 9.

<sup>35)</sup> Hermann Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts, Hannover 1876, S. 160ff, stellt Trippel unter die begleitenden Talente des Übergangs. – Hans Tietze im Repertorium für Kunsthissenschaft 1917 anlässlich einer Rezension von H. Burg, Franz Anton Zauner, S. 94ff, betont seine Verbundenheit namentlich mit dem französischen Frühklassizismus.

Schaffhausen, das den Marschall ungefähr in der gleichen Stellung wiedergibt, die er dort einnimmt, beweist, daß Trippel das Werk selbst gesehen haben muß<sup>36</sup>), hat man besonders als ein Zeichen seiner Rückständigkeit, seines Verharrens im Frühklassizismus hervorgehoben. Trippel aber gibt die Form, die in ihrem oberen Abschluß zwischen Pyramide und Obelisk schwankt, in der Skizze für ein Grabmal (Kunsthaus Zürich) 1775, die in Paris entstand<sup>37</sup>, 1786 in einem Denkmalentwurf zur Erinnerung an den in der Oder ertrunkenen Herzog Leopold von Braunschweig<sup>38</sup> und schließlich im Czernichew-Grabmal, was erkennen läßt, daß sie für ihn nicht allein ein formales Requisit, sondern ein allgemeines Zeichen und Sinnbild für das Grab schlechthin ist. Das Motiv stammt aus der Grabmalkunst Roms und reicht bis in die Renaissance zurück<sup>39</sup>. Aus der barocken römischen Plastik leitet sich die Kombination von Sarkophag, Relief (bald am Sockel, bald an der Front des Sarkophags) und flankierenden Statuen her, aus einer langen Reihe

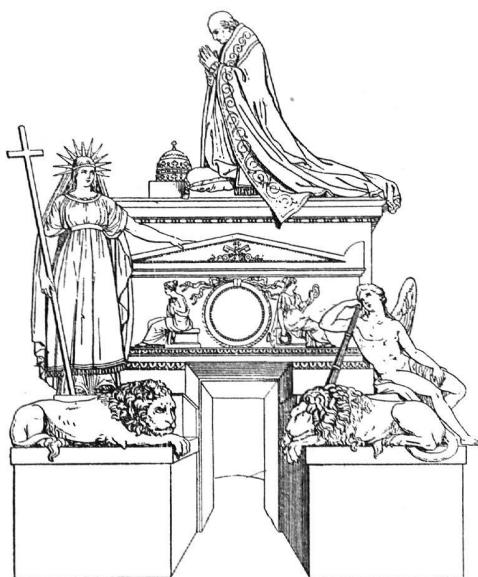


Abb. 3. Antonio Canova, Grabmal Clemens XIII.  
Nach: Opere scelte di Antonio Canova, Napoli 1842

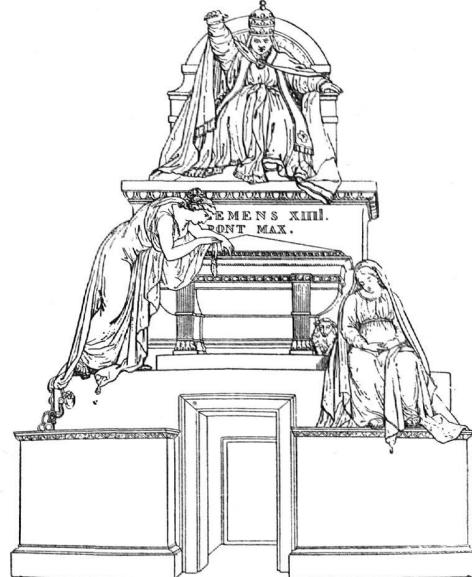


Abb. 4. Antonio Canova, Grabmal Clemens XIV.  
Nach: Opere scelte di Antonio Canova, Napoli 1842

von Papstgräbern, von denen diejenigen Urbans VIII. von Bernini, Leos XI. von Algardi, Innocenz XI. von Etienne Monnot, Gregors XIII. von Camillo Rusconi erwähnt seien<sup>40</sup>. Neu ist jedoch bei Trippel, daß die allegorischen Figuren nicht mehr neben dem Sarkophag, vielmehr neben dem Sockel stehen. Wenn Canova in seinen Grabbauten für Clemens XIV. und Clemens XIII. von einem andern durch Bernini geschaffenen Typus ausgeht, demjenigen des Grabs des Alexander VII., den Pietro Bracci für Benedikt XIV. noch beibehält, so hat er doch selbst die Illusion, die mit dem Aufbau über einer Tür den Eingang in eine Totenkapelle verband, dadurch zerstört, daß er den Sarkophag über die Türe stellte<sup>41</sup> (Abb. 3 und 4).

<sup>36)</sup> Abgebildet im Trippel-Album des Kunstvereins Schaffhausen, o. J., Tafel 3 b.

<sup>37)</sup> Kunsthau Zürich, Handzeichnungen N. 23 bezeichnet: Alexander Trippel, f. a. Paris 1775.

<sup>38)</sup> Bibliothek der Akademie der Künste Berlin. Datiert und signiert: Alex<sup>r</sup> Trippel inventor Romma 1786. Abgebildet bei H. Mackowsky, Joh. Gottfried Schadow. Berlin 1927, Tafel 18.

<sup>39)</sup> Pyramiden schon vor 1520 an Raffaels Grabmälern der Chigikapelle in S. Maria del Popolo, dann als Hintergrund der trauernden allegorischen Figuren am Grabmal des Agostino Favoriti in S. Maria Maggiore, nach 1638. Die Pyramide hat noch ihre reine Spitze.

<sup>40)</sup> Ferdinand Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste, 3. Auflage, 1911, Abb. 54, 52, 58, 61.

<sup>41)</sup> Ferdinand Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste, 3. Auflage, 1911, Abb. 55, 63. Die beiden Gräber Canovas ausführlich dargestellt bei Malamani, Vittorio, Canova. Mailand o. J.

Canova ist es, der mit seinem älteren Grabmal Clemens XIV., in SS.Apostoli, das echt Statuariische verlassen hat, indem er die Figuren, allerdings mit feinem Sinn für das Dekorative, asymmetrisch um den Sarkophag anordnete. Daß er in seinem späteren Werk, dem 1795 enthüllten Grabmal Clemens XIII., die reine Standfigur der Religion hochaufgerichtet, isoliert gibt, wird kaum ohne den Einfluß der Statuen an Trippels Czernichew-Grabmal geschehen sein<sup>42</sup>. Im architektonischen Aufbau jedoch, in dem die einfachsten geometrischen Formen verwendet sind, die ebene Fläche und die Gerade herrschen, läßt Canova Trippel weit hinter sich. Torvaldsen und seine Nachfolger haben diese ernsten Architekturformen mit der Strenge Trippelscher Figurenplastik verbunden, und so hat auch Trippel auf die nächste Zukunft gewirkt<sup>43</sup>.

Trippel hat nicht das Schmiegsm-Weiche, nicht die Anmut eines Canova; es fehlt ihm anderseits der frische Realismus eines Schadow; aber diese Meister sind jünger: Trippel ist 1744, Canova 1757, Schadow erst 1764 geboren. Sie ernten die Früchte der ihnen vorangegangenen Generation, die in ernstem Streben sich an den antiken Werken gebildet und dabei eine gereinigte, harmonische Form und Komposition gewonnen hatte.

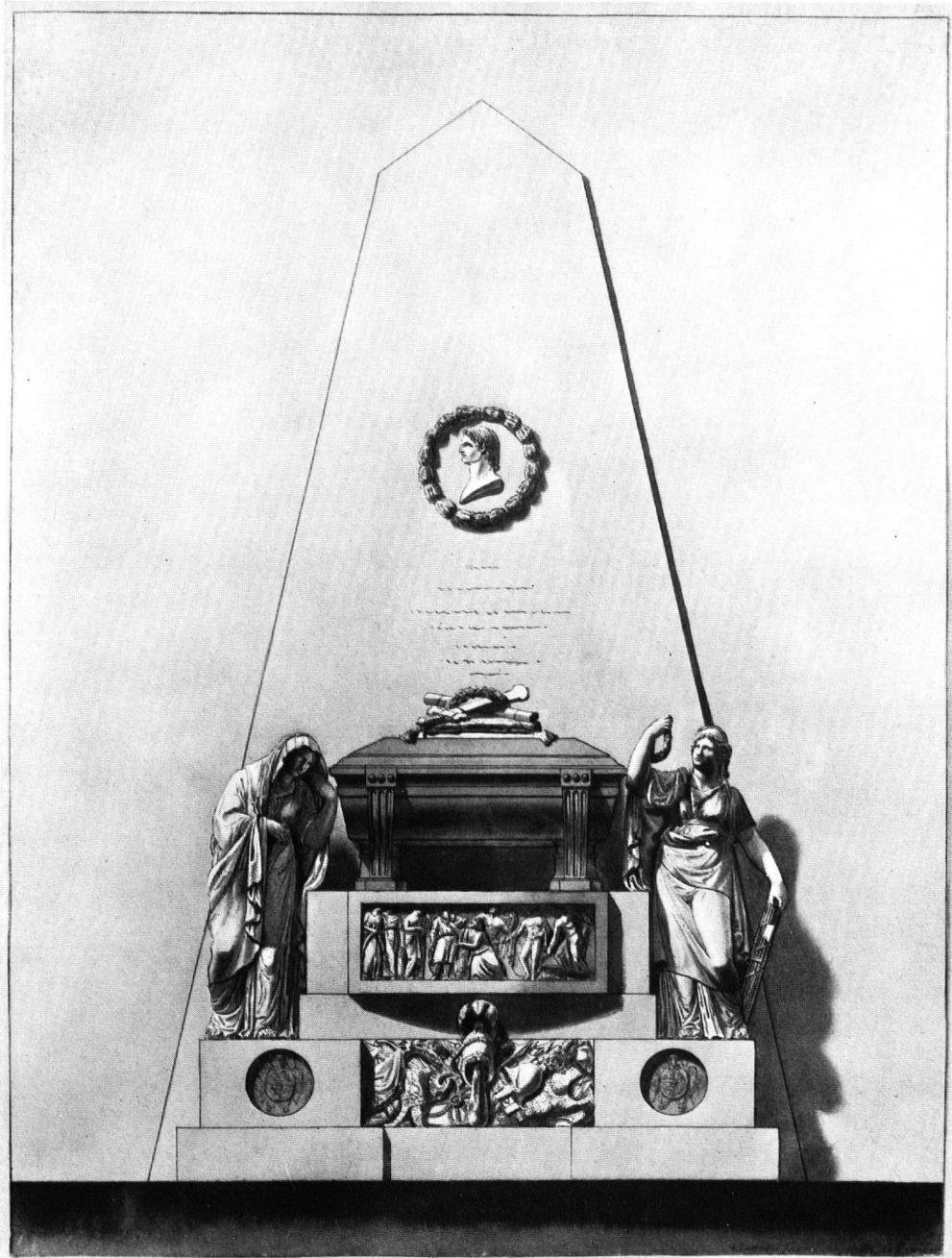
Alexander Trippel hat, soweit es ihm seine Zeit vergönnte, in der Statue der «Trauer» und im Relief des Czernichew-Grabmals die schöne Form des antiken Vorbilds erreicht, in ihr aber die Wahrheit der Empfindung, die Echtheit des Ausdrucks bewahrt, und dies muß hervorgehoben werden gegenüber der Charakteristik, die Carl Ludwig Fernow in seinen «Römischen Studien» im Aufsatz «Über den Bildhauer Canova und dessen Werke» von Trippel gibt: «Wenn Canovas gefälliger, schmeichelnder Reiz die Menge der Liebhaber bezaubert hätte, so würde dagegen Trippels strengere Richtigkeit und Bestimmtheit der Formen und sein reinerer Stil die Kenner für sich gewonnen haben», es sei denn, Fernow habe mit «Richtigkeit und Bestimmtheit der Formen» eben zugleich jene innere Wahrhaftigkeit andeuten wollen<sup>44</sup>.

Die Analyse des Czernichew-Grabmals läßt Trippel bedeutender erscheinen als eine Übersicht über seine früheren Leistungen es vermöchte, und gibt auch Klarheit über seine Stellung: Mit seinem besten Werke steht er in der Phase des Hochklassizismus.

<sup>42)</sup> Es bleibt auch für andere Werke Canovas, die im Vorwurf mit solchen Trippels übereinstimmen, zu untersuchen, welcher der beiden Bildhauer vorangeht.

<sup>43)</sup> Torvaldsen, Grabmal Pius VII. – F. Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste, 3. Auflage, 1911, Abb. 67. Später: Grabmal Gregors XVI. von Amicis, 1855 errichtet, Abb. 70.

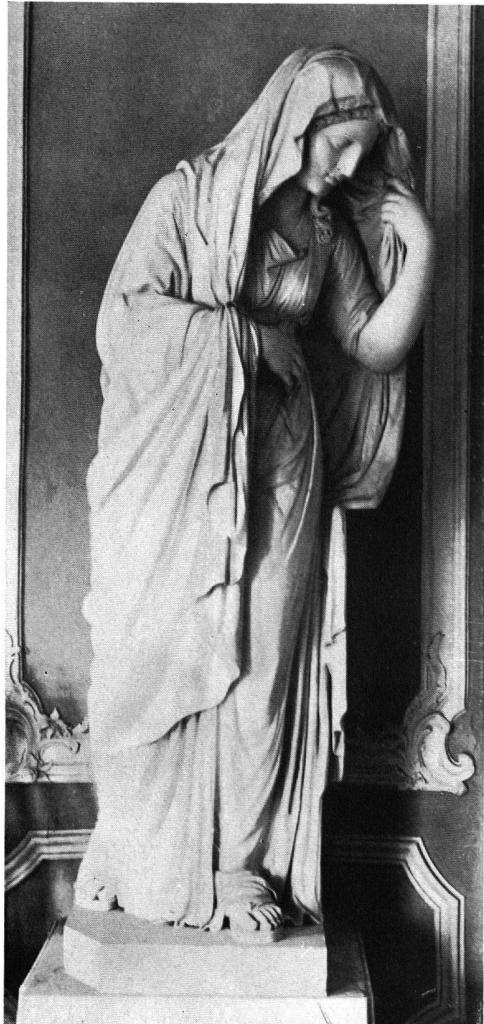
<sup>44)</sup> Carl Ludwig Fernow, Römische Studien. Zürich 1806, S. 19/20.



Phot. SLM

ALEXANDER TRIPPEL

Entwurf für das Czernichewdenkmal zu Jaropolz  
Handzeichnung in Zürcher Privatbesitz



a



b



c

ALEXANDER TRIPPEL

Details vom Czernichew-Denkmal, 1788 89