



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts**

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

**Springer, Anton**

**Leipzig, 1881**

1. Die Anfänge der klassischen Richtung im 18. Jahrhundert

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

## ERSTER ABSCHNITT: 1750—1819.

### 1. Die Anfänge der klassischen Richtung im 18. Jahrhundert.

Das frische Blut, welches die Renaissancebildung im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert der Kunst zugeführt hätte, war allmählich wieder erstarrt und eingetrocknet. Namentlich lockerten sich wieder die Beziehungen zur Antike, einst so fruchtbar und vielumfassend, seit dem siebzehnten Jahrhundert aber immer äußerlicher und oberflächlicher. Wie schlecht die Antike in dieser Zeit verstanden wurde, zeigen am deutlichsten die Stiche nach klassischen Sculpturen. Bis zur Unkenntlichkeit erscheinen dieselben in Maßen und in Linien verzeichnet. Da brachten die Ausgrabungen in Herculanium und Pompeji neues Leben in die Kunst und weckten wieder die Begeisterung für die Antike. Nirgends stärker als in Frankreich. Wie französische Antiquare sich mit besonderem Eifer auf die Beschreibung und Erklärung der vorgefundenen Alterthümer warfen, so haben auch französische Künstler und Kunsthandwerker sich zuerst und am erfolgreichsten den antiken Kunstformen wieder zugewendet. Der Umstand, daß Werke der Malerei und der Klein-kunst zahlreicher als jemals an das Tageslicht kamen und das größte Interesse erregten, erleichterte die Verwerthung der antiken Formen. Die nach immer neuen Mustern lüsterne Mode fand für die Welt der Geräthe eine unerschöpfliche Fülle von Anregungen und gab dem Schmucke der Innenräume antikisirende Formen. Die Proben klassischer Malerei stellten sich der bisher herrschenden Richtung nicht so schroff entgegen, wie die Schöpfungen der antiken Plastik. Es ließen sich die malerischen Formen der klassischen Kunst verwenden, ohne daß man nöthig hatte, mit der Ueberlieferung vollständig zu brechen. Man glaubte wenigstens an eine Ver-föhnung beider Elemente und gab sich der Ueberzeugung hin, die neuen Errungenschaften mit dem alten Erbe bequem vereinigen zu können. Aber der halbe Weg der Reform ist ein schlechter Weg.

Gerade die Schäden der früher herrschenden Richtung, das Weichliche und Kraftlose, das Ueberfeinerte und Seelenlose, die Vorliebe für süßliche Helden, gezierte Frauen, das stetige Zurückfallen auf unwahre Situationen und eine hohle Aktion, konnten auf diese Art nicht gründlich beseitigt werden. Wir sind gerecht genug, die Künstler in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nicht, bloß nach ihren unvermeidlichen Fehlern zu beurtheilen, und erkennen willig an, daß sie vorwärts strebten und richtige Ziele vor Augen hatten, ganz abgesehen davon, daß uns das Maß ihrer technischen Kenntnisse in allen Fällen Achtung einflößt. Aber die Halbheit können sie nicht verleugnen. Sie haben nicht genug vom Alten aufgegeben, um das Neue zur vollen Geltung zu bringen. Ihre Werke üben daher den Eindruck des Gemachten, des Kalten und Nüchternen. Die Beispiele und Belege dafür können aus allen Kunstgattungen beigebracht werden.

In der Architektur tritt der klassische Stil, auf die reichere und genauere Kenntniß antiker, auch griechischer Bauformen gestützt, bald nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Wirksamkeit. Die Säulenordnungen, die Gebälkeglieder werden richtiger wiedergegeben, zuweilen ganze Werke des Alterthums (Pantheon, römische Triumphbögen) nachgeahmt. Anfangs mischte sich noch ein Rest von Sentimentalität in der beliebten Nachbildung kleiner Ruinen (parallel mit der sentimentalischen Gartenbaukunst) bei; doch wurde allmählich auf das Regelrichtige bis zur Trockenheit der Hauptnachdruck gelegt, weniger der lebendige Organismus der antiken Baukunst als das abstracte Vitruvische Lehrbuch studirt, die künstlerische Thätigkeit mehr auf die äußerliche Zusammenstellung der antiken Bauglieder als auf die innere Durchdringung ihres Wesens und ihre selbständige Verwerthung gerichtet. Die Dürftigkeit des Ornaments, die steife, schwunglose Behandlung desselben sind ein weiteres Merkmal des nach einem festen Schema gebildeten klassischen Stiles, dessen Herrschaft bis tief in unser Jahrhundert hineinreicht. In Oesterreich z. B. erhielt er sich bis in die vierziger Jahre, ohne ein einziges Denkmal von bleibendem Werthe zu schaffen. Reiche Vertretung fand er in süddeutschen Residenzen, namentlich in Karlsruhe. In Berlin ist die glänzendste Schöpfung dieser alten klassischen Richtung das Brandenburger Thor, von *J. G. Langhans* seit 1793 begonnen. Lange und kaum ernstlich bestrittene Dauer gewann derselbe in Frankreich, wozu die Tendenzen der Napoleonischen Zeit wesentlich beitrugen. Die auch wissenschaftlich tüchtigen Architekten *Fontaine* und *Percier* sind seine bedeutendsten Vertreter, die Madeleinekirche von *B. Vignon*, der Arc de l'étoile von *Chalgrin*, und der Triumphbogen auf dem Carousselplatze von *Fontaine* die bekanntesten Beispiele.

Auf dem Gebiete der Sculptur vollzieht den Uebergang zum klassischen Stile der berühmteste Bildhauer Italiens in neueren Zeiten: *Antonio Canova* (1757—1822). Aber auch Canova bleibt auf dem halben Wege stehen. Wohl studirte er die Antiken der römischen Museen. Er war aber seiner Virtuosität in der Marmorbehandlung sich zu sehr bewußt, als daß er freiwillig diesen Vorzug aufgegeben hätte. Sein Auge suchte daher in den antiken Mustern zumeist nur solche Züge auf, welche die Kunst seiner Meißelführung in das glänzendste Licht stellten. Noch jetzt fesseln Canova's weibliche Idealstatuen durch das Weiche, Zierliche und Anmuthige ihrer Formen, während er unvermögend war, Heroen zu schaffen und hier die weichliche Anlage durch einzelne Uebertreibungen in der Muskelzeichnung zu verdecken suchte.

Aehnlich erging es im Kreise der Malerei *Raphael Anton Mengs*, dem hochgepriesenen und bewunderten Freunde Winckelmann's. Seine Begeisterung für die Antike und sein Verständniß derselben verbürgt Winckelmanns Zeugniß. Aber auch die mühsam schon in frühester Jugend erworbene technische Fertigkeit, sein einschmeichelndes Colorit, seine gefällige Zeichnung hielt er fest, dem Reize zierlich-anmuthiger Modelle widerstand er nicht. So bildet die Antike nur ein Element in seiner Kunstweise, welche vielfach gespaltenen Wurzeln entstammt und in der Komposition auf die äußere Zusammenfassung der verschiedenen Elemente angewiesen erscheint. Dieses zeigt sich am deutlichsten in seinem berühmten Parnas (No. 243, 2). Die Anklänge an antike Statuen sind bei mehreren Figuren unverkennbar, doch fehlt dem Bilde außer der Wärme der Empfindung die strenge Einheit der Auffassung, welche eben nur dann vorhanden ist, wenn der Künstler aus einem einzigen Gedankenkern die Gestalten herauswachsen läßt. Sie erscheinen in diesem Falle nothwendig mit einander verknüpft, treten in geschlossener Folge auf, während sie in dem Parnasse des Mengs nur in artiger aber äußerlicher Nebeneinanderstellung beharren, als ob sie der bloße Zufall auf einem Plane vereinigt hätte.

Die Schilderung der Entwicklung unserer Kunst kann nicht immer dem einzelnen Meister gegenüber volle Gerechtigkeit üben. Ihre Aufgabe zwingt sie, das Entwicklungsfähige und das Entwicklungsbedürftige, also die Mängel und Schwächen in erster Linie zu betonen, die sich freilich erst bei der Rückschau über einen langen Zeitraum dem Auge offenbaren. Die Zeitgenossen dachten anders und sahen nur das wirklich Gute, woran es ja nicht fehlte, und das verhältnißmäßig Neue in den Werken ihrer Lieblingskünstler. Das Lob, welches sie Mengs spendeten, erscheint uns übertrieben, ist aber in Wahrheit nicht übertriebener, als die Huldigungen, welche auch wir gegenwärtig so manchem unserer Künstler

erweisen und ist in beiden Fällen ehrlich gemeint und in feiner Art berechtigt. Die Bedeutung des Malers Mengs liegt übrigens nicht allein in seinen Werken, sondern auch in dem Einflusse, welchen er mittelbar übte. Diese nicht tiefe, aber verständige Auffassung der Kunst, der Hinweis auf die verschiedenen Muster, die eifrige Mahnung, jedes Muster in seinem Kreise gelten zu lassen, sie alle zu vereinigen, diese ganze mehr kritische als schöpferische Methode des Wirkens eignete sich vortrefflich, durch die Lehre überliefert zu werden und bürgerte sich in der That in den deutschen Kunstschulen ein. Die sogenannte akademische Richtung, welche in unserem Jahrhundert nur langsam und nach scharfen Kämpfen zurückgedrängt wurde, beruht wesentlich auf den Grundsätzen der Mengs'schen Malerei und hat dieselben nur mit immer geringerem technischen Geschicke fortgesetzt.

Neben der klassischen Richtung traten alle anderen Versuche, die Kunst in neue Bahnen zu leiten, in den Hintergrund zurück. Es regte sich wohl hier und dort die Luft, auch die Ereignisse der heimischen Geschichte durch die Kunst zu verherrlichen und aus dem Alltagsleben Szenen zur Darstellung zu bringen, in welchen sich poetische Stimmungen wieder spiegeln oder in engem Rahmen dramatische Verwickelungen abspielen oder endlich moralische Wahrheiten erproben. In der Landschaftsmalerei taucht das Streben auf, an die Stelle des bereits stark abgeschliffenen Idealismus Claude Lorrain's die einfache, nackte Naturwahrheit zu setzen. Aber diese Bestrebungen bleiben alle vereinzelt und ohne rechte Nachfolge. Theilweise wird erst in späterer Zeit wieder an sie angeknüpft oder richtiger gesagt, man erinnerte sich, als die Historien- und Genremalerei und in der Landschaftsmalerei die naturalistische Richtung in Schwung kam, der Vorgänger, ohne daß aber zwischen denselben und den Nachfolgern ein unmittelbarer Zusammenhang nachgewiesen werden könnte. Beachtenswerth bleibt es immerhin, daß in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts keine Einförmigkeit der Kunstübung waltete, der Literatur jener Zeit vielmehr entsprechend eine mannigfache Regsamkeit und Initiative in verschiedenen Richtungen sich kundgab.

Verhältnißmäßig am wenigsten wurde die englische Kunst von dem herrschenden klassischen Zuge berührt. Denn *J. Flaxman's* Umrisszeichnungen zu Homer und Aeschylus, ohnehin auf einen kleinen Kreis von Kennern berechnet, können nicht gegen die Werke Joshua Reynolds' und den Einfluß, welchen dieser übte, in die Wagschale gelegt werden. *Reynolds*, ein Mann von umfassender Bildung und gründlichen Studien, von einem feinen Sinne für malerische Auffassung unterstützt, brachte die Portraitmalerei in England, wo sie stets, wenn auch durch

fremde Künstler, eifrige Pflege gefunden hatte, zu hoher Blüthe. Er fand sein Publikum ausschließlich in England, wie er auch die eigenthümliche Schönheit der englischen Aristokratie am lebendigsten wiederzugeben verstand. Der Erbe von Reynolds' Ruhm wurde in unserem Jahrhunderte *Th. Lawrence*. Obschon als Künstler tiefer stehend und zumeist nur durch eine glatte Eleganz des Colorits ausgezeichnet, gewann Lawrence dennoch die Kundschaft der vornehm-höfischen Welt weit über Englands Grenzen hinaus. Die ältere Wiener Portraistengruppe (Amerling, Schrotzberg u. a.) hat sich vornehmlich nach Lawrence gebildet, die höfische Portraistmalerei überhaupt manches von ihm gelernt. Das geschah in derselben Zeit, in welcher auch der englische Stahlstich sich der größten Beliebtheit erfreute, die glatte Härte desselben von den Verehrern gar nicht bemerkt wurde. Die lange Absperrung Englands vom Kontinente während der Napoleonischen Kriege hat dazu beigetragen, daß, als der Verkehr frei wurde, die Werke englischen Ursprungs mit einer großen Neugierde, allmählich auch mit Bewunderung betrachtet, als Muster gepriesen wurden. Diese Absperrung, und das ist viel wichtiger, hat auch die Ausbildung der englischen Eigenart in Sachen des Geschmackes bewirkt. Die englische Kunst blieb von dem französischen Einflusse frei, welchem der Kontinent in so hohem Maße und so lange zinspflichtig wurde.

## 2. David und seine Schule.

Die Größe und der Umfang des französischen Einflusses auf die Kunst des europäischen Festlandes haben theilweise äußerliche Verhältnisse, wie z. B. die Machtstellung des französischen Kaiserreiches zur Ursache. Es folgten ferner die Völker Europas nur einer alten Gewohnheit, wenn sie ihre Blicke staunend auf Paris richteten. Aber auch die ausnehmende Rührigkeit der französischen Künstlerwelt, die hervorragende Bedeutung einzelner Maler dürfen nicht vergessen werden. Nirgends wurde die neue klassische Richtung so geräuschvoll und mit einem so reichen Aufwande an Mitteln in das Leben eingeführt wie in Frankreich. Eine Persönlichkeit vor allen hat diesen Umschwung herbeigeführt und mit gewaltiger Energie festgehalten: *Jacques Louis David* (1748—1825). Er hielt sich nicht allein selbst für einen der größten Künstler, sondern wurde auch von den Zeitgenossen ohne Widerspruch als solcher anerkannt. Das spätere Geschlecht hat den Ruhmestitel David's arg gekürzt, seine Bedeutung in der Geschichte der modernen Kunst aber nicht bestreiten können. Gerade das bis zum Uebermaße gesteigerte Selbstbewußtsein, seine Geringschätzung aller anderen Künstler und Kunstweisen, sein tyrannisches Auftreten, als ihm in der Revolutions-