



Kulturgeschichte der Neuzeit

d. Krisis d. europäischen Seele von d. schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg

Barock und Rokoko, Aufklärung und Revolution

Friedell, Egon

München, [1950]

Die Gräkomanie

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79487](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79487)

Beinen, Stärke in den Schultern und Armen, Aufrichtigkeit in Stirne und Augenbrauen, Vernunft zwischen den Augen, Gesundheit in den Backen, Lieblichkeit im Munde: „so haben die Alten gehandelt“. Der Maler hat also nichts andres zu tun als das Beste und Teuerste an Details zusammenzusuchen und auf einer Musterkarte zusammenzustellen. Wir haben im ersten Bande gesehen, daß bereits Raffael Santi eine ähnliche Theorie hatte wie sein Namensvetter, aber er war vor ihren verderblichsten Folgen durch sein Genie und seine Rasse geschützt; bei Raphael Mengs fielen jedoch diese beiden Hemmungen weg, um so mehr als er auch in der technischen Ausführung den leersten Eklektizismus für das Ideal erklärte, indem er die Vereinigung von Raffaels Linie, Tizians Farbe und Correggios Anmut mit der Einfachheit der Antike forderte, und so erstanden unter seinem Pinsel jene trostlos gelehrten und tödlich langweiligen Gruppengemälde, die, auch in der Komposition ganz äußerlich und unwahr nach der Art lebender Bilder behandelt, an Stelle menschlicher Wesen mittelmäßige Reproduktionen antiker Statuen vorführten. Das Höchste aber war ihm die Allegorie, und auch darin war er nur der gelehrige Schüler Winckelmanns, der gesagt hatte: „die Wahrheit, so liebenswürdig sie an sich selbst ist, gefällt und macht einen stärkeren Eindruck, wenn sie in eine Fabel eingekleidet ist: was bei Kindern die Fabel im engsten Verstand, das ist die Allegorie im reiferen Alter . . . je mehr Unerwartetes man in einem Gemälde entdeckt, desto rührender wird es, und beides erhält es durch die Allegorie“ und vom Pinsel des Malers verlangte, er müsse „in Verstand getunkt“ sein. Dieses Rezept hat Mengs denn auch in ausgiebigster Weise befolgt.

Die Gräkomanie setzte ungefähr mit den Sechzigerjahren ein, erreichte aber erst nach einem Menschenalter den Charakter einer allgemein europäischen Epidemie. In England erzielten die beiden Maler James Stuart und Nicolas Revett mit ihrer Prachtpublikation der „antiquities of Athens“ eine außerordentliche Wirkung. In Deutschland las der verdiente Göttinger Philologe Christian Gottlob Heyne seit 1767 über „Archäologie der Kunst des Altertums, insbesondere der Griechen und Römer“. Und ungefähr um dieselbe

Die Gräko-
manie

Zeit begann Wieland seine lange Serie von Romanen aus dem alten Hellas, von denen er selbst sagte, ihre Farben seien von Winckelmann geborgt: Lessing erklärte den „Agathon“ für den ersten deutschen Roman von klassischem Geschmacke und Goethe erzählt in „Dichtung und Wahrheit“, im „Musarion“ habe er das Antike lebendig und wieder neu zu sehen geglaubt. Auch Gluck ist ein Schüler Winckelmanns, nicht bloß in seiner Auffassung des Hellenentums, sondern auch in seiner Ornamentfeindlichkeit und seinem Konturismus: „ich beabsichtigte“, sagt er in der Vorrede zur „Alceste“, „die Musik ihrer wahren Aufgabe wiederzugeben: sie soll durch ihren Ausdruck der Poesie dienen, ohne die Handlung durch unnützen Überfluß an Ornamentik zu unterbrechen und abzuschwächen, und ich glaubte, daß sie – ähnlich wie bei einer richtigen, gut angelegten Zeichnung die Farbe und der Gegensatz von Licht und Schatten – die Gestalten zu beleben habe, ohne die Konturen zu verändern“. Unter der Hypnose der Winckelmannschen Theorien kam der junge hochbegabte Asmus Carstens auf den Gedanken, den Pinsel überhaupt fortzuwerfen und Gemälde ohne Farben zu malen, wie man sie bisher nur als Vorarbeiten verwendet hatte, „Kartons“, die, bloß mit Bleistift, Feder oder schwarzer Kreide angefertigt und höchstens leicht getönt, die vermeintliche Achromie der hellenischen Skulptur auch auf die zweidimensionale Bildnerkunst zu übertragen suchten und sich in der Tat ausnahmen wie in Papier ausgeführte Weißplastiken, wie er denn auch mit Vorliebe die Figuren, die er zu zeichnen beabsichtigte, vorher modellierte. Das Denkwürdige dieses Experiments besteht darin, daß Carstens und seine Zeitgenossen es nicht etwa als eine technische Spielerei oder Künstlerbizarrerie ansahen, sondern als einen legitimen und vollwertigen Ersatz des Gemäldes, der dazu bestimmt sei, dieses zu übertreffen und zu verdrängen. Im Porträt konnte man nicht so weit gehen, und die hochgefeierte Angelika Kauffmann, die anerkannt erste Künstlerin dieses Fachs, begnügte sich damit, ihre Auftraggeberinnen als Sibyllen, Bacchantinnen und Musen zu verkleiden. In Frankreich gelangte in den letzten Jahrzehnten des ancien régime ein streng antikisierender, gesucht einfacher, gradlinig mißvergnügter Stil zur Herrschaft,

der dort *Louis Seize* hieß (obgleich er schon um 1760 aufkam) und sich über die anderen Länder als „Zopf“ verbreitete. Ein Menschenalter lang arbeitete der Abbé Barthélémy an seinem Werk „*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*“, das 1788 erschien und zum erstenmal ein Gesamtbild des hellenischen Lebens entwarf. An die Stelle der turmhohen Coiffüren trat die Frisur „à la Diane“; das Meublement, der Schmuck, die Geräte, sogar die Schnupftabaksdosen: alles mußte „à la grecque“ sein. Marie Antoinette spielte in Trianon Harfe, lorbeerbekrönt und in griechische Gewänder gehüllt. Bei den Soupers, die die berühmte Malerin Vigée-Lebrun gab, erschien sie selbst als Aspasia im Peplos, der Abbé Barthélémy als Rhapsode im Chiton, ein Herr von Cubières als Memnon mit goldener Leier; man lagerte auf Ruhebetteln, trank aus Vasen und ließ sich von Knaben, die als Sklaven verkleidet waren, die Speisen servieren, die, wie ein Augenzeuge berichtet, „alle echt griechisch waren“. In den Gärten erblickte man allenthalben antike Toteninseln und Mausoleen, Aschenurnen und Opfergefäße, Tränenkrüge und Leichentücher. In dieser Hinneigung zu den Symbolen der Trauer und des Sterbens zeigt sich zugleich, daß in vielen eine dunkle Vorahnung der Zukunft lebte.

Ludwig der Sechzehnte, ein subalterner phlegmatischer Geist von „*Rien*“ kindlichem Umfang und Inhalt, gehörte nicht unter diese. Er interessierte sich nur für seine Schlosserarbeiten und die Jagd. Am 14. Juli 1789 hatte er nichts geschossen. Er schrieb daher in sein Tagebuch, das er mit großer Regelmäßigkeit führte: *Rien*. Diese Eintragung war einer von den vielen ebenso unschuldigen wie verhängnisvollen Irrtümern, aus denen sein ganzes Leben zusammengesetzt war. Denn an diesem Tage hatte der Pariser Pöbel die Bastille gestürmt, die sieben Gefangenen, von denen einer wegen Blödsinns, einer auf Ansuchen seiner Familie und vier wegen Fälschungen interniert waren, im Triumph befreit, die Köpfe der ermordeten Wachen auf Piken durch die Stadt getragen und die „Herrschaft des Volkes“ proklamiert. Zum Herzog von Liancourt, der ihm noch in später Nacht diese Vorgänge meldete, bemerkte der König bestürzt und schlaftrunken: „Aber mein Gott, das ist ja eine Revolte!“ „Nein, Sire,“ erwiderte der Herzog, „das ist die Revolution.“