



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts**

**Gurlitt, Cornelius**

**Berlin, 1900**

Erstes Kapitel. Das Erbe.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81342](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-81342)

## Erstes Kapitel.

### Das Erbe.

Goethe gab in den „Propyläen“ des Jahres 1801 eine „flüchtige Übersicht“ über die Kunst in Deutschland, in der er mit wenig Worten den Stand der Leistungen in den verschiedenen Hauptstädten des Schaffens darzustellen bestrebt war.

Man kann, bei aller Verehrung für den Großmeister, der gerade damals ans Werk herangetreten war, durch die Propyläen der deutschen Kunst einen neuen Mittelpunkt zu schaffen, sich des Staunens darüber nicht erwehren, wie arm, wie „flüchtig“ diese Übersicht ist.

Sie hat ihm böses Blut von verschiedenen Seiten eingetragen; namentlich von Berlin. Dort schien Goethe der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie, sagt er, wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das Allgemein-Menschliche durchs Vaterländische verdrängt. Vielleicht überzeuge man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.

Wen meinte Goethe mit diesen Aussprüchen? Bernhard Rode, Fritsch, Meil, Darbes, Weitfch und wie die Maler der Berliner Akademie alle hießen? Es ist in dem Aufsatze hiervon nichts gesagt. Wohl



aber antwortete einer der besten, den Berlin besaß, der Bildhauer Gottfried Schadow. Für ihn ist ein Naturalist der, der eine Kunst treibt, ohne sie von einem Meister (Professor) oder in einer Schule erlernt zu haben. Ein solcher war Daniel Chodowiecki, der nach der Weise keiner einzigen Schule zu Werke ging, auch nie einen Lehrmeister hatte. Ob er deshalb aber geringer zu schätzen sei als andere, die nichts zu sehen und zu arbeiten vermöchten, außer durch die Brille irgend eines Meisters oder einer Schule, sei noch nicht ausgemacht. Schadow sagt, er freue sich der Arbeit, die treu und ehrlich nach einem vorliegenden Muster abgebildet sei; daß jedes Kunstwerk in Berlin behandelt werde, wie ein Porträt oder Konterfei; er freue sich des charakteristischen Kunstsinnes, wenn auch dieser in den Prophylläen auf die niedrigste Stufe gestellt werde: Dieser Kunstsinne sei der einzige, durch den wir Deutsche dahin kommen, Kunstwerke hervorzubringen, in denen man uns selbst sähe. Anstatt zu geben und auszubilden, was in uns ist, quälen wir uns hervorzubringen, was dem von Fremden Gemachten ähnlich sei. Man begründe die Kunst nicht auf die Verhältnisse im Bau des Körpers, sondern auf das liebe Gefühl; man strebe im Kunstwerk nach Endreimen, indem man über dem Weichen, Fleischigten, Punktigten, Geschabten, Vertriebenen, Malerischen und dem eleganten Vortrag die wahre Gestalt, Charakteristik und Form der Dinge vergesse. Wer richtig und treu nachmache, sei auf dem rechten Wege der Schönheit. Um den uns bekannten lebenden Menschen darzustellen, getreu, als einen Spiegel der Natur, bedürfe es eines unbeschreiblich richtigen Auges, einer geübten Hand, eines ehrlichen treuen Sinnes, bestimmten handwerklichen Wissens. Nichts sei geeigneter, einen jungen Künstler irre zu führen, als erträumte und vermeintliche Vollkommenheit. Hinsichtlich der Landschaft sagt Schadow, in der Natur gäbe es keinen allgemeinen Baum, sondern nur bestimmte Baumarten, und wer einen Baum abbilde, müsse sagen können, welcher Art er sei. Die alten Holländer, obgleich sie lange in Italien studierten, hätten sich durch die „Poussinaden“ nicht irre machen lassen und daher schätzten sie die Italiener noch heute; nur durch treue Nachahmung der Natur lasse sich etwas Eigentümliches schaffen. Das Allgemein-Menschliche



liege eben im Vaterländischen: Gerade die Statuen der Alten hätten ihre bestimmte Physiognomie, ihre Verhältnisse, ihre Merkmale. Aber die Köpfe, Hände, Füße des Pietro da Cortona und seiner Schule, also der Barockmeister, wie jene des Berliner Rode und des Leipziger Defer müssen wie die Gesichter unserer Schauspieler zu jeder Rolle herhalten. Besäßen wir nur die Geschicklichkeit Vaterländisches, Eigenes darzustellen, wie unsere Altväter, so würden wir eine Schule haben, der fremde Völker ihre Sammlungen öffneten. Die Geschicklichkeit die Art und Weise fremder Meister nachzuahmen, hätte uns diese nicht erschlossen. Das sehe man an Dietrich, dem größten aller Affen, der zwar gut, aber doch nicht recht gut zu schaffen gewußt habe. Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön, habe Goethe gesagt: Homeride sein wollen, sagt Schadow, wenn man Goethe ist! hätte ich doch die Macht, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten!

Die beiden Aufsätze erweckten vor hundert Jahren Aufsehen: Sie könnten heute geschrieben werden. Nur wäre das, was Goethe als der Vertreter einer kommenden Kunst sagte, heute den Vertretern der älteren Richtung zugefallen. Und Schadow, der damals freilich auch erst 38 Jahre alt war, vertrat die Alten, die Absterbenden, eine endende Kunst. Man hat ihn lange Zeit fast ganz über Thorwaldsen und Rauch vergessen.

Die beiden Gegner haben den Kampf des Jahrhunderts gekennzeichnet, wenn gleich das später so oft verwendete Wort Idealismus in den beiden Aufsätzen nicht vorkommt. Sein Gegenspiel, der Naturalismus, erscheint dafür. Und es ist durchaus bezeichnend, daß sich Goethe und Schadow nicht verstanden, als sie das Wort verwendeten, daß jeder etwas anderes darunter verstand. Denn Goethe meinte doch sicher unter Naturalismus, wie er selbst sagt, eine Kunst, welche die Wirklichkeit und Möglichkeit zu ihrer Forderung mache; nicht die von einem ungeschulten Künstler hervorgebrachte, von einem solchen, der nur aus seiner Natur heraus-schaffe. Dies Mißverstehen ist ein zweites Merkmal unseres Jahrhunderts, trotz seiner philosophischen Schulung. Wer heute über Idealismus, Realismus, Naturalismus spricht, thut immer noch



gut, zuvor sich darüber zu erklären, was er denn eigentlich unter den armen, zu Tode gemarterten Fremdwörtern verstehe.

Goethe als Kämpfer für das Allgemeingültige! Wie herrlich hatte er sich ein Menschenleben früher ganz in Schadows Sinn geäußert: Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. . . . Laßt die Bildnerei des Wilden aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltungsverhältnis zusammenstimmen; denn Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig!

Auch damals, auf seinen Ruffatz über das Münster zu Straßburg, hatte ihm ein Künstler von Namen, ein bewährter Lehrer, der Dresdener Akademieprofessor Friedrich August Krub-facius geantwortet. Wie er den „witzigen Schwäher“ von oben herab behandelt, nach den neuesten Untersuchungen über die Baugeschichte der Irrtümer überführt! Da sei's am besten, wenn man allen Unterricht, alle Grundsätze und Regeln in den Künsten verwerfe, denn so könne man ohne viel Studieren, wenn man nur Mutterwitz habe, mit leichter Mühe bei allen Unwissenden ein großes Genie heißen. Wenn Goethe mit seiner Begeisterung für charakteristische Kunst sagen wolle, ein jeglicher Künstler müsse fähigen Geistes sein zu seiner Kunst, oder was dasselbe ist, er müsse Genie dazu haben, so hat er damit etwas sehr Gemeines und Altes gesagt; und was konnte er sonst damit sagen wollen?

Sie verstanden sich nicht, die beiden Kämpfer, aber sie hätten sich dreißig Jahre später verstanden; denn inzwischen war Goethe den Weg gezogen, den die deutsche Völkerwanderung seit den Tagen der Cimbern und Teutonen breit getreten hatte, über die Alpen. Er hatte das Ziel erreicht: Rom!

Er, der große Heide, war in die Hauptstadt der Päpste gewandert, um eine tiefe Herzenssehnsucht zu befriedigen, eine scheinbar unauslöschliche in deutscher Brust. Sie alle sind nach Rom ge-



zogen, die Fürsten und die Völker, die der alten Kirche Gläubigen und deren Gegner. Goethe zog dahin als Schüler Defers, des Malers, als Schüler Winkelmanns, des Kunstgelehrten; nachdem es ihm die Gewalt der Antike, zuerst in der Mannheimer Sammlung von Gipsabgüssen, angethan hatte; nachdem seine Sehnsucht nach Form, nach sinnlich-ästhetischer Kultur, nach einem über das Charakteristische gestellten Gleichmaß unwiderstehlich geworden war; ein Sturmlaufen auf das Echte und Rechte in den Dingen ihn gepackt hatte.

Und all das Sehnen sollte Italien, sollte Rom befriedigen. Auch hierin ist Goethe der echte Sohn seines Volkes. Tausende sahen in seinem Wandel einen Sieg, tausende einen Niedergang. Er hatte des Volkes Tugenden und Fehler, seine Neigungen und seine Schwächen. Denn ein großer Teil deutscher Kunstgeschichte auch im 19. Jahrhundert hat sich in Rom abgespielt. Die Verjünger deutschen Schaffens zogen fast alle dorthin: Carstens, Cornelius, Overbeck; die Landschaftler, die Bildhauer; Feuerbach, Böcklin, Klingner und so viele, viele mehr.

Es ist daher wohl gut den Boden zu untersuchen, nach dem sie alle strebten, in den das deutsche Volk so unermesslich reiche Saat streute. Nicht darauf, welche Fülle von Frucht dort aufgespeichert ist, sondern darauf, inwiefern die Frucht diesem Boden selbst entsproß. Ich spreche hier nicht vom alten Rom, weder von jenem der Konsulen und Cäsaren, des Augustus und des Konstantin, noch jenem frühesten christlichen Staats- und Kirchenherrschaft. Längst haben uns die Archäologen darüber belehrt, daß jene Kunst, die ein Winkelmann vor allem dort suchte, die Bildnerei, in Rom nur zu Gaste war, daß die Römer wohl Bildsäulen aber keine Bildnerei besaßen. Schon zur Zeit Goethes wußte man, daß Rom nur den Abglanz von Athen darstelle.

Das aber ist noch meines Wissens nicht recht hervorgehoben worden, daß in den langen Jahrhunderten seit dem Erwachen der Nationen, in denen der katholischen Kirche in allen christlichen Ländern vom Kunsteifer der Völker, von dem Drange zu werktätig opfernder Verehrung, von dem Streben durch gute Werke die Seligkeit zu erwerben, ungezählte herrliche Dome gebaut wurden, Rom fast



allein diesem Beispiel nicht folgte. Draußen im fernsten Städtchen eine romanische, eine gotische Kirche, ein mehr oder minder reiches Stift, ein Anspannen der oft bescheidenen Kräfte um das Größte der Kirche darzubieten, sich selbst und seine Mittel hinzugeben zur Ehre Gottes: Im gewaltigen, die Geister der Welt beherrschenden Rom kaum ein paar Ansätze zu ähnlichem Thun. Rom hat keine romanische, kaum eine gotische Kirche von Bedeutung, seine Kunstthätigkeit steht tief unter der der meisten Bischofsstädte in Italien, in Frankreich, England, Deutschland. Wohl entstand dies oder jenes, wohl änderte man hier oder dort: Aber wo im mittelalterlichen Rom ist der Bau, der sich mit den großen Stiftskirchen der deutschen Kaiser und Fürsten, der französischen und englischen Herren, der Bischöfe und Klöster im Norden, wie im Süden messen könnte?

Auf Jahrhunderte, in welchen Rom eine der niedersten Rollen im Kunstleben der Kirche einnahm, folgte die Renaissance, die mit einem Schlage Rom zu dessen Mittelpunkt machte. Aber man schaue genau zu: Rasch entwickelte sich in den italienischen Städten die Kunst, sobald ihr Gelegenheit zur Bethätigung geboten war. Wie plötzlich tritt Florenz im 14., Venedig im 15., Bologna im 16., Neapel im 17. Jahrhundert hervor, eigene Schulen gründend. Aus dem frisch gepflügten Boden schießen die jungen Sprößlinge auf, stürmisch sich drängend, treibend zur Vollenbung der Eigenart. Vom Vater auf den Sohn, vom Lehrer auf den Schüler überträgt sich die Art. Der einmal von der Kunst befruchtete Boden wird wohl gelegentlich matter, fauler im Tragen; aber er wahrt sich seine bildende Fähigkeit durch Jahrhunderte; er bringt immer wieder Begabung hervor, bis die Zeit anbricht, einen neuen großen Frühling ergrünen zu lassen.

In Rom aber ist noch nie ein Künstler geboren. Das bemerkte schon mit Staunen Winkelmann. In gebornen Römern, sagt er, wo das Gefühl vor andern zeitiger und reifer werden könnte, bleibt dasselbe in der Erziehung sinnlos und bildet sich nicht: Was wir täglich vor Augen haben, pflegt kein Verlangen zu erwecken.

Ausnahmen bestätigen die Regel: So ist Römer Giulio Romano, so Sacchi, so sind es einige Barockarchitekten, die freilich meist



aus lombardischen Familien stammen. Giulio Romano ist der Totengräber der Kunst Rafaels. Man muß seine Bilder in Mantua gesehen haben, um zu erkennen, was für ein Knote er seiner innersten Natur nach war. Sacchi ist ein braver ernster Mann, ein Mann der Schule, und so die andern Künstler. Rom hat aber nicht einen Kopf geboren, in dem ein selbständiger künstlerischer Gedanke schlummerte. So viel Kunst in Rom gemacht wurde, so ist sie doch nie römische Kunst geworden!

Man hat ihr in der blinden Verehrung für die ewige Stadt daraus ein Verdienst ableiten wollen. Rom zwingt jeden Künstler für die Welt zu schaffen, weil es eine Weltstadt sei, Mittelpunkt eines geistigen Weltreiches. Wie die Kirche nicht römisch, nicht italienisch, sondern allgemein sei, so müsse es auch die Kunst ihrer Hauptstadt sein. Michelangelo hat wohl schwerlich so gedacht. Er war Florentiner und blieb es, als er auf das Geheiß des Papstes zornschraubend die Sixtinische Kapelle malte. Rafael trug seine urbinatische, in Florenz gereifte Weise nach Rom, als ein im wesentlichen Fertiges. Das was Rom bot, ist die Regel, das Gesetz der Kunst; das was es forderte, ist der Inhalt. Ein Beispiel: Die Kirche forderte von Rafael die Schule von Athen. Das ist ein Vorwurf, den ein Maler von so hohem malerischen Sinn nie sich selbst gewählt hätte. Er sollte sich im Geist zahlreiche Menschen bilden, die er nicht kannte, nie gesehen hatte; er sollte sie so darstellen, daß ein anderer herausfinden könne, wer gemeint sei. Das ist dem Inhalte nach eine der ödesten, trostlofesten Rätselmalereien, die es geben kann, so großartig das eigentlich Künstlerische am Bilde trotzdem wurde. Die neueste Kunstgelehrsamkeit hat festgestellt, daß die beiden Hauptgestalten Plato und Aristoteles sein sollen, früher hielt man sie, wer weiß ob nicht mit Recht für Petrus und Paulus. Also selbst an den beiden Hauptgestalten ist Rafael in dem Streben für nur geschichtlich bekannte Menschen erkennbare Gestalt zu schaffen, völlig gescheitert. Der Beweis ist geliefert, daß es ganz unmöglich ist, aus den Gesichtszügen oder aus der Haltung der beiden Männer zu erkennen, ob sie Christi oder Sokrates Lehre anhängen. Das ist's, was die Kirche vom Maler forderte, das ist's, was Rom im Tridentiner Konzil und



später immer wieder aufs neue aussprach: Der Gegenstand macht die Kunst; sie ist gut als Erklärer der Heilswahrheit; sie soll die Lehre der Kirche anschaulich machen; sie soll Thatsachen erkennbar werden lassen. An gerade dieser Aufgabe scheiterte in Rom regelmäßig die Kunst: Sie hat für die Menschen, die sie ohne weiteres erkennbar machen sollte, typische Formen zu finden, ihnen typische Bewegungen, typische Kleider, Geräte zu geben, sie in bestimmten Lebenslagen zu schildern. Damit zwingt die Kirche die Kunst in ein Netz von Gesetzen hinein, von Gesetzen, welche sie fast immer nach kurzer Zeit einschnüren, ausdorren, vernichten. Es ist kein Zufall, daß Rom nie Kunst erzeugte, obgleich wohl keine Stadt der Welt seit der Zeit der Renaissance soviel Kunst auffog.

Diese sphynxartige Kraft des Saugens hat Rom sich durch alle Zeiten gewahrt. Wohl haben verschiedene Künstler in Rom Schule gemacht. Daß kein Römer unter diesen ist, versteht sich von selbst, da es keinen römischen Künstler giebt. Aber wie viel vornehmer gestaltet sich die Malerei nach Rafaels Tode in Florenz, als in Rom, wie viel mehr Menschentum, Selbstkraft ist in den Baroccio, Vasari, Giovanni da Bologna als im Cavaliere d'Arpino und seiner Schar kunstfertiger Schüler. Der zweite Anlauf gegen Ende des 16. Jahrhunderts, die Caracci, Reni, Albani, dann weiter Ribera, Rosa — sie kommen alle nach Rom als fertige Künstler, schaffen hier, lehren hier. Aber keiner wird innerlich reicher, jeder giebt von dem Seinen ab, flieht wohl aus der Stadt der Dürre, der nervenverzehrenden Unruhe. Die großen Wandlungen im 17. Jahrhundert: Bernini, Borromini, Cortona, Giordano, Solimena, Terrata: kein Römer unter ihnen. Man klammert sich wohl in der blöden Verehrung Roms an Einzelne, man preist den „stolzen Römer Soria“, einen Barockarchitekten. Er hieß Schur und war Tiroler, wie es Pozzo war, den man solange als typische Erscheinung der Barockarchitektur der römischen Reform feierte. Es giebt keine erschrecklichere geistige oder doch künstlerische Öde als unter dem römischen Volk: Es sieht ringsum Paläste bauen, Denkmale aufrichten, Bilder malen, Gewerbe aufblühen. Aber keine Hand regt sich, mitzuthun am großen Werke. Der alte Sinn der welterobernden, weltberaubenden Kaiserstadt blieb wach. Bei aller Bettelhaftigkeit



eigener Leistung der Hochmut, die Arbeit zu verschmähen, um von den in Verehrung gereichten Almosen Anderer zu leben.

Und sie lieferten ohne Unterbrechen ihre besten Kräfte, diese Anderen. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts warfen die Niederländer ihre nationale Art weg, zogen nach Rom um zu lernen, sie die ersten, welche dem Gedanken huldigten, daß hohe Kunst Anderer bessere Lehre biete, als die eigene Natur. Die Scorel, Lombard, Floris und wie sie alle heißen, kamen als gefeierte Meister heim, sicher im Zeichnen und Malen, voll Gesetz und Regel, voll guter Lehre und Selbstgefühl, aber innerlich gebrochen, ohne Halt, ohne Kraft selbst zu sehen, selbst sich zu fördern, vergiftet von Rom und seiner unpersönlichen Art, von seinem verallgemeinernden, unkünstlerischen Zuge.

Anderer folgten. Eine der sonderbarsten Erscheinungen in der Kunst ist die römische Landschaftsmalerei. Ein Deutscher, Elsheimer, brachte sie zur Reife. Er sah in Rom, was kein Römer dort gefunden hatte, den stillen Ernst der Campagna, die braune Massigkeit des Baummuchses, den architektonischen Bau der Berglinien, die feierliche Schönheit der Ruinen. Der erste in Italien, der Ruinen um ihrer selbst willen liebte, wie Dürer ein Jahrhundert vor ihm in Deutschland, wie die Niederländer; nicht um dessen willen, was der wiedererschaffende Geist sich aus ihnen herausbaut. Der erste in Italien, der die Natur auch außerhalb des Menschen als vollkommen erkennen lernte und dem der Mensch ein Schmuck der Landschaft, nicht die Landschaft ein Hintergrund für den Menschen war. Und wieder folgte ihm eine Schar von Nordländern, welche an seiner Art sich erwärmend, oder ähnliche Empfindung vom Norden mitbringend, die italienische Landschaft mit aller Herzenswärme einsog, um sie als die vollendetste zu feiern, Rom als die Stadt, in welcher Gottes Natur am reinsten, größten sich offenbare. Die Bril und Berghem, die Claude und Poussin, die Caracci und Rosa, sie alle sind keine Römer, sie kommen, bleiben oder gehen, tragen das Gefühl für die höhere, gesetzmäßigere, stilvollere, regelrichtigere Landschaft mit heim in ihre Heimat, ihr Vaterland, sei es in Person, sei es in ihren Werken. Aber die Römer sehen spöttisch



lächelnd dem Treiben zu und verstehen kaum, was die Fremden malen und kaufen, warum sie es schaffen und bewundern. An der Dürreheit ihres Empfindens prallt die Begeisterung ihrer Gäste wirkungslos ab. Welch gewaltige, geistige Anstrengung hat es Holland gekostet, sich vom Einfluß der klassischen Landschaft frei zu machen. Immer fiel es an diese zurück, selbst nach den glorreichsten Äußerungen örtlichen Schönheitsgefühles. Auf Europa lag im 17., im 18. und wie wir sehen werden, auch im 19. Jahrhundert der Alp eines von Rom vergifteten Naturempfindens. Die stärksten Kräfte rangen mit diesem übermäßigen Feind, Viele erlagen ihm!

Was Rom einem Deutschen damals Gutes bieten konnte, das hat es an Winckelmann gethan. Die Fahrt nach der ewigen Stadt brachte ihn aus dem Kreise seines Lehrers, des Malers Deser, in jenen der echten Antike. Welch wunderbares Treiben in Dresden. Diese Sehnsucht nach dem Alten, dieses Leben in den Alten, wie es aus Winckelmanns krauser Erfindungssucht, den Gedanken über die Nachahmung der antiken Kunstwerke hervorleuchtet. Es ist gut diese einmal wieder durchzugehen, in aller Herzeneseinfalt, wie man ein Buch eben liest, das einem der Zufall in die Hände spielt, vergessend alle gelehrten Erklärungen. Das zunächst die Modernen Verblüffende ist die Kenntnis, die Belesenheit in den alten Schriftstellern. Hat man mehr Arbeiten dieser Art eingesehen, so merkt man, daß auch hier mit Wasser gekocht wurde, daß die Hilfsmittel vielseitig waren: die Wissenschaft hatte dem „Antiquarius“ vorgearbeitet, wie etwa dem Theologen beim Suchen passender Bibelstellen. Aber bleiben wir bei der Bewunderung: Ihr steht ein wahres Erschrecken entgegen über den geringen Umfang dessen, was die Schriftsteller selbst an Kunst mit Aufmerksamkeit gesehen hatten. Winckelmann folgt in allem Desers Anschauung. Er sieht sich nicht die Bilder der Dresdener Galerie an, nicht die Deckenmalereien in den sächsischen Schlössern, sondern er redet auch modernen Bildern gegenüber viel lieber von Sachen, die er nicht kennt, über Rubens' Galerie im Luxembourg-Palais, Grans Deckenmalereien in Wien, Le Moines und Lebruns geschichtliche Bilder. Er war Bibliothekar an der Bünauschen Bibliothek, deren Bestand



jetzt noch aus dem der Dresdener öffentlichen Bibliothek durch den Einband erkennbar ist. Ich konnte ihm daher nachgehen, welche Bücher er las, welche aber nicht, obgleich er sie wohl alle einmal in der Hand hatte. Die Belesenheit endet dort, wo die Vorarbeit für den „Antiquarius“ endete. Was er an Meinungen der großen Bildner und Maler der Renaissance zusammenträgt, ist herzlich armseelig. Und doch steht es ihm über dem, was er wirklich an Kunst sehen konnte und was er als gesehen erwähnt. Niemals führt ihn dies zum Verweilen, zum Vertiefen. In seinem ganzen Denken tief im Barock befangen, voll von Streben nach Allegorie, nach ausgeklügelten Dingen, noch ohne jede Sinnlichkeit des Schauens, ist bei ihm nicht das Gesehene, sondern das Gehörte und Gelesene allein Kern und Grund des Denkens und Schreibens. Was Aristoteles oder Cicero, Plinius oder Pausanias gesagt hat, das giebt der Auseinanderlegung Inhalt und Beweis: Winckelmann spricht viel von Bernini und seiner Schule. Er wußte sicher, daß in Dresden ein Werk dieses Meisters steht: Er sieht es nicht an, sondern redet nur darüber, was dieser und jener über den Meister sagte. Auch hier erweist sich als das Bezeichnende der klassizistischen Kunstkritik, daß sie von der Gelehrsamkeit ausging, daß sie las, nicht sah. Der ganze Zug ihres Denkens führte sie von dem fort, was sie umgab: Das war nicht aus ihrer Zeit, sie lebten ja in einem vergangenen Jahrtausend. Aus diesem heraus wollten sie jenes belehren: Wenn die Schätze der Gelehrsamkeit der Kunst zuflößen, so könnte die Zeit erscheinen, daß der Maler eine Ode ebenso gut als eine Tragödie schildern könnte. Man lese nach, was Winckelmann unter diesem Wunsche den Künstlern zu bilden empfahl; wie er sie durch Regeln und Beispiele belehren wollte; was er noch in Rom als den besten Weg zur Betrachtung der Kunstwerke anpries, jetzt seit er mit Eifer selbst dieser oblag.

Die spätere klassizistische Zeit hat sich ihren Winckelmann zu-rechtgebaut, wie sie ihn wünschte. Ich glaube, daß man dem Mann gerechter würde, wenn man ihn nicht als Anfang einer neuen Zeit, sondern als Ende einer alten betrachtet, als Sohn des klassizistisch gewordenen Barock, als Jünger seines Lehrers Deser, des Deser, der auch Goethe die Anfänge der Kunst oder doch die Anfangsgründe lehrte.



Defer ist Preßburger, Schüler der Wiener Akademie. Unter den Wiener Künstlern seiner Jugendzeit war aber der größte der Baumeister Johann Bernhard Fischer von Erlach; der war auch der erste einer, welche die Kunst von der geschichtlichen Seite her betrachteten: Sein Entwurf einer historischen Architektur, der um 1712 entstand, ist ein sehr merkwürdiger Anfang, die Formen ihrer Entstehungszeit nach zu begreifen, eine Vorarbeit für Winkelmanns Hauptbestreben. Fischer war in Rom als junger Mann in Beziehungen zu Carlo Maratta getreten, dem Künstler, der berufen wurde, Rafaels vatikanische Fresken zu erneuern, einem der ersten Prediger der Umkehr! Durch Rafael zur Antike! Maratta ist kein großer Geist, kein Weltbezwinger gewesen; aber er führte das Werk Poussins weiter, das bei den Italienern bisher keinen Anklang gefunden hatte und brachte es langsam dem Barock gegenüber zum Sieg.

Es ist kein Zufall, daß in der Winkelmann-Zeit sein Name einer der meistgenannten war. Defer mochte ihn an der Wiener Akademie oft genug gehört haben. Denn in seinen Wiener Lehrjahren 1730—1739 spielte sich dort ein sehr bezeichnender Kampf ab: Jener gegen die Barockkünstler Bologneser Schule, gegen die Galli-Bibiena und Pozzo. Alle Stilbegriffe sind relativ: so auch der Klassizismus der Wiener Hauptmeister, der Fischer, Gran, Donner. Er ist eine Abjage gegen das Weitergehen ins Land barocker Übertreibung, er ist eine Umkehr nach der Richtung der Einfachheit. Dort her hatte Defer seine Anschauungen. Das Allegorisieren blieb zwar auf beiden Seiten das gleiche; in ihm lag der eigentliche Geist der Kunst. Defer nahm auch dieses mit auf den Weg. Und Winkelmann blieb seiner Lehre das ganze Leben hindurch treu, so sehr er sich im Schauen und Erkennen des Einfachen vertiefte. Aber im Urteil hat er sich stets als Enkel des Barock erwiesen, er, dem alle Italiener der vor-rafaelischen Zeit gleichsam schwindstüchtig erscheinen, den den heiligen Andreas im Gesù zu Rom für ein ausgezeichnetes Werk jenes äußeren Sinnes der Bildhauer erklärt, der fertig, zart und bildlich sein müsse, weil die ersten Eindrücke die stärksten sind. Gerade in diesem Ausspruch erweist er sich als echter Berninischüler, trotz der



wachsenden Abneigung gegen dessen Bildwerke. Nicht minder darin, daß er die Sixtinische Madonna als nicht von Rafaels bester Manier erklärte; wenn sie von dessen Zeichnung auch einen Begriff geben könne, so bleibe sie doch mangelhaft im Kolorit; war sie doch zu wenig von der sanften Tönung des Correggio. Barock ist Winckelmann, indem er an St. Peter auch die Schauseite als den Inbegriff der Schönheit in der Baukunst feiert und sich mit der jetzt so verhöhten Verlängerung des Langhauses mit der Berufung auf eine vitruvianische Regel abfindet; endlich darin, daß er die Allegorie die Sprache der Künstler nannte, welche diesem ermöglicht, ohne Beifügung von Schrift seine Gedanken auszudrücken. Damit meinte er aber nicht das, was heute zumeist unter Allegorie verstanden wird, nämlich die Darstellung eines Abstrakten durch eine menschliche Gestalt. Er war zwar der Meinung, daß die allgemeinen Begriffe der Tugenden oder Laster nicht gebildet werden können. Aber er ging doch daran, ein Wörterbuch der Allegorie herzustellen, in dem gelehrt wird, wie man alte Allegorien neu verwenden, aus den Sitten der Alten, oder aus deren Geschichte neue erfinden kann. Damit glaubte er der Kunst eine größere Tiefe, eine neue Zukunft und einen wahren Inhalt zu geben. Das ist der Winckelmann, welchen man gut thut jenem mit Recht so oft geschilderten, feinsinnigen und vor den Antiken thatsächlich zur künstlerischen Empfindung gelangten, aus seinem Gelehrtentum herausgewachsenen Halbgott der modernen Archäologen gegenüberzustellen, will man die Zeit und in ihr den Mann verstehen.

Wenn aber Winckelmann durch Gelehrsamkeit die Künstler in ihrem Schaffen stärken wollte, wenn er selbst in seiner herrlichen Schilderung des Torso des Belveders immer doch nach einer geschichtlichen Erklärung jeder Muskel, nach deren in den alten Quellen überlieferten That sucht, um dem großen künstlerischen Empfinden die Unterlage an „Witz und Nachdenken“ zu sichern, die ihm als Vorbedingung äußeren Schönheitsinnes nötig schien, so war er wieder hiermit kein Neuerer, sondern der Sohn seiner Zeit. Schon seit Jahrhunderten suchten die Gelehrten den Künstlern die Stoffe zu bestimmen, deren Werke nach dem stofflichen Inhalt zu bewerten.



Auch die Kirche hatte dies seit Jahrhunderten gethan, sowohl die katholische als die von ihr hierin völlig abhängige protestantische.

Vielleicht sind Andere, Sachkundigere, Gelehrtere glücklicher als ich: Bisher habe ich noch nicht die Stelle bei einem katholischen Kirchenlehrer vergangener Jahrhunderte gefunden, welche die Forderung ausspricht, die kirchliche Kunst solle von den Gläubigen, solle von der Kirche selbst gepflegt werden. Selbst in den Tagen des Bilderstreites handelte es sich bei der Erörterung nur darum, inwieweit die Anbetung der Bilder gestattet sei. Das Bild ist heilig, insofern es an heilige Personen und Gegenstände erinnert, zu diesen hinleitet, an diese mahnt. Nicht das Bild an sich wird verehrt, sondern das, was es vergegenwärtigt. Ob es dies nun gut oder schlecht, künstlerisch oder unkünstlerisch thue, ist und war der Kirche ihren Grundsätzen nach gleichgültig. Die Holzpuppe in buntem Modestitter kann nach ihrer Anschauung ebenso erbaulich auf den Menschen wirken als das größte Kunstwerk. Sie kann unter Umständen Wunder thun, jenes vielleicht nicht. Ich weiß nicht, ob es ein wunderthätiges Bild giebt, welches zugleich als hervorragendes Kunstwerk bekannt sei: erinnerlich ist mir keines. Sa denkt man die Gedanken weiter, so steht die Puppe mit Recht höher in der erbaulichen Wirkung. Denn das Bild ist das Fenster, durch das der innerlich erleuchtete Gläubige in die Welt wirklicher Seligkeiten schaut, in eine Welt vollkommenen Daseins. Je weniger das Fenster selbst das Auge fesselt, desto reiner kann der innere Blick durch dieses hindurch die Ewigkeiten sehen. Die griechische Kirche hat so unrecht nicht, wenn sie den Malern kurzweg Neuerungen, Willkür verbietet und allem Realismus zum Trotz festhält am uralten heiligen Typus, der aus einem idealistischen Bilde ein meist bewußt häßliches Symbol geworden ist. Denn die künstlerische Schönheit fordert für sich Aufmerksamkeit, sie zieht mit dem Auge die Gedanken auf das schöne Menschenwerk und lenkt ab von der reinen Vertiefung in den Gottgedanken. Es ist mithin zum mindesten kein Zufall, keine Barbarei, daß die Kirche in der Kunst eine Gefahr sah; daß sie diese nur dort dulden wollte, wo sie zur Erläuterung der Heilswahrheiten diene; und daß die strengen protestantischen Gemeinden, die Gemeinden des allgemeinen Priestertums, sich die Kunst ängstlich vom Halse hielten;



das Kreuz aus zwei Hölzern dem Bilde des Gefreuzigten vorzogen, selbst dort, wo die Kunst das eigentliche geistige Ausdrucksmittel des Volkes war: Der große Ruysdael war Maler und doch auch Memnonist; darin liegt vielleicht die Wurzel seines traurigen Endes in Armut und Not. So umstürzend Jean Jacques Rousseau in der Ablehnung der Zeitbildung und mit ihr auch der Kunst erscheint, so sehr bleibt doch auch er im Gedankenkreis der Kirche: Es ist ja etwas Asketisches in dem ganzen Denken des zum katholischen Geistlichen Erzogenen. Die Reize, die Freuden, der Genuß an der Kunst erscheint ihm das Bedenkliche, Verlockende und daher auf Abwege Führende. Die Tugend erhält durch sie einen Beisatz von Schwäche, das Laster einen solchen von Liebenswürdigkeit. Er verurteilt zwar nur die Kunstübung seiner Zeit, aber in seinen gesellschaftlichen Plänen ist kein Raum für eine neue Kunst.

So war also ein in künstlerischem Denken der Zeit feststehender Punkt der: Der Inhalt bestimmt den letzten Wert des Schaffens. Die überaus hohe Schätzung des Kunstbeschüßers und Kenners in dieser Zeit, dessen, der dem Künstler den Auftrag und damit zugleich den Inhalt gab, hängt eng hiermit zusammen. Die Kirchenmalerei des ganzen 16. und 17. Jahrhunderts war sachlich bestellt und litt unter der von außen aufgezwungenen Stoffangabe. Nicht aus Eigenem allein wählten die Maler die grausigen Märtyrergeschichten: Der Besteller forderte sie als Darstellungen der Wahrheiten, die in der Predigt benutzt wurden, um die hart gewordenen Seelen durch Grausen zu erschüttern. Man schrieb Lehrbücher des Darstellenswerten nieder und warnte die Künstler vor Abspringen von diesen. Die spanische Inquisition ernannte Künstler zu Wächtern über die inhaltliche Wahrheit. Es ist eine der Ungerechtigkeiten unserer Zeit, daß man diese Versuche, die Heiligengeschichte kunstinhaltlich festzulegen, als eine Lächerlichkeit brandmarkt und über das 1788 von der Berliner Akademie herausgegebene Wörterbuch der Allegorie, oder über jenes Winkelmanns den Mantel archäologischer Liebe breitet. Es ist dies Werk ein ebenso großes Stück des Gefeierten wie sein dem modernen verwandteres Kunstverständnis. Es ist dies fast mehr sein Theil, während an jenem Dezer ein wesentliches Anrecht hat. Und es



ist nicht geistreicher, in antiken Werken nach einem Vorwurf zu suchen, wie die „Richtigkeit“ oder „das unbelohnte Verdienst“ darzustellen sei, als festzustellen, welche Beziehungen die einzelnen Heiligen zu einander haben. Beide Versuche, durch Gelehrsamkeit der Kunst auf die Beine zu helfen, sind gleicher Auffassung, gleichem Gedankeninhalt entsprungen, für die Kunst gleichwertig. Man thut unrecht über den Spanier Pacheco zu höhnen, weil er für die kirchliche Kunst das suchte, was Winkelmann für die antikisierende erstrebte: Einordnung in Wissenschaft!

Die Gelehrsamkeit war erstarkt, sie war jetzt zu einem gefährlichen Nachbar für die Kunst geworden. Die Italiener hatten von den Zeiten Albertis an Gelehrsamkeit gefordert, jenes Alberti, der meines Ermessens weit über Gebühr gefeiert, einer der ersten war, der der Kunst durch das Wissen Zwang anthun wollte. Äußere Umstände begünstigten dieses Bestreben. Wurde doch an vielen Orten die Kunst für Handwerk, die Wissenschaft für „freie Kunst“ gehalten. Die Künstler wollten beweisen, daß auch sie studieren, denken müssen. Sie glaubten es am besten zu thun, indem sie sich als halbe Gelehrte gaben. In Spanien leitete dieser Kampf den großen Kunstaußschwung ein, dort wurde die Wissenschaftlichkeit der Kunst kurz vor der Blütezeit des so rein künstlerischen Velazquez mit den stärksten Worten betont. Die Franzosen hatten den Gedanken fortgebildet. Der Künstler soll wahr sein, nur das Wahre ist schön, das war ein unumstößig feststehender Satz. Aber die Wahrheit soll keine äußerliche, sondern muß eine dem Gedanken des Bildes gemäße sein. Ein wahres Bild wird dadurch in dem Auge des „Kunsttrichters“ sehr leicht ein solches, das eine wahre Thatsache darstellt. Die französischen Kritiker, wie Felibien, sehen sich daher die Bilder immer erst vom Standpunkt des Gelehrten an, ob nicht Fehler in der Kleidung der handelnden Personen, im Thatsächlichen sich finden. Erst der wohlunterrichtete Künstler ist befähigt, Anspruch auf schönheitliche Würdigung der Nebendinge, des „Kolorits“, der „Komposition“ und dergleichen zu fordern. Der bigotte Hof Ludwigs XIV. stimmte durchaus mit der Kirche über die wahren Werte in der Kunst überein.

Die klassische Kunstbetrachtung blieb also nur im Fahrwasser



des Barock und Rokoko, indem sie die Forderung nach Inhalt stellte. Sie erweiterte nur das Gebiet, indem sie stärker die Antike betonte. Lairejse stellte den Ovid, Graf Caylus den Homer neben die Bibel und neben die Legende; sie verlangten vom Maler, er solle dort seine Stoffe suchen. Man maß aber auch hier den Bildwert an der Richtigkeit der Wiedergabe des Dichters. Auch Lessing meint noch, ein Maler, der nach der Beschreibung des englischen Dichters Thomson eine schöne Landschaft darstelle, habe mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopiere; denn dieser sieht sein Urbild vor sich, jener muß seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Das sagt Lessing, obgleich er erkannt hat, daß die Forderung an den Beschauer, die Bücher zu kennen, welche der Künstler benutzte, unberechtigt sei; daß man diesem sein Vergnügen durch Gelehrsamkeit nicht saurer machen solle. Ob er wohl gemeint hat, der, der Thomson nicht las, werde doch dessen Gedicht aus der Landschaft heraussehen?

Man hat so lange sich bemüht nachzuweisen, daß die große Zeit der deutschen Litteratur ästhetische Wahrheiten neu geboren habe und glaubte das am besten zu thun, indem man die Vorgänger jener Zeit herabsetzte oder vernachlässigte. Es ist gut, auch zu erweisen, daß auch das, was uns an Winkelmanns, an Lessings Lehre als Irrtum erscheint, überkommene Weisheit war. Das Malen „nach Thomson“ wird wohl niemand mehr anempfehlen. Es stammt der Gedanke, wie der Dichter aus England. Lessing, der den Maler vom Reden und den Dichter vom Malen abhalten wollte, beabsichtigte die Bedeutendsten unter den malenden Dichtern Englands in sein Fach zu verweisen. Das sind Anschauungen, fechterische Spitzen, welche aus einem durchaus unkünstlerischen Sinn hervorkommen, einem solchen, der im Bilde nur das schriftstellerisch Faßbare sah und suchte.

Die Niederländische Kunst war dagegen vorwiegend oder gar rein künstlerisch gewesen. Der Gegenstand, der Inhalt war nichts, die Darstellungsform, die Schärfe der Erkenntnis und der Darstellung des Eigenartigen alles. Das ging, solange die „Bildung“ in den Niederlanden gering war. Das heißt, solange es ein Volk in den Niederlanden gab, eine in Glauben und Denken,



Neden und Bilden, Sitten und Gewohnheiten einheitliche, nahe aneinander gerückte Menge von einem dem mittleren Leben nicht zu entlegendem Zustand jedes einzelnen Mitgliedes. Es bestand diese rein künstlerische Kunst nicht oder doch nicht gleich gut im benachbarten katholischen und vornehmen Antwerpen als im protestantischen und bürgerlichen Leyden oder Haarlem. Denn hier fehlten Hof und Kirche, die Umformung der Geister von außen her, das eben, was man „Bildung“ des Volkes nennt. Die Ausbildung, Umbildung, Fremdbildung führte in Antwerpen eine Trennung der Stände herbei. In Holland vollzog sie sich später durch die Macht des Geldes, des Handels, des Gewerbes und andererseits der klassischen Gelehrsamkeit. Auch hier kam's zur Trennung zwischen oben und unten. Frans Hals hatten noch alle verstanden, Rembrandts Volkstümlichkeit verlernte man in dessen späteren Jahren. Die Gebildeten wollten nicht nur ein gutes Bild haben, sondern ein solches, das einerseits ihrem ängstlich gewahrten besseren Wesen, anderenteils dem Ziel ihrer mit so viel Fleiß betriebenen Studien entsprach. Die vornehmen Genremaler Dow, Mieris kamen auf und mit ihnen die Darsteller edlerer Gegenstände. Man hatte es genug, wie Gerard de Lairesse sagt, Bettler, Bordelle, Kneipen, Tabakraucher, Spielleute und beschmutzte Kinder auf den Rackstuhl gemalt zu sehen; der durch Bildung geläuterte Geschmack bäumte sich auf gegen die Kunst der Brouwer und Jan Steen.

Was der flämische Maler Lairesse in seinem berühmten Lehrbuch forderte, wurde für die Folgezeit zur ästhetischen Gewißheit. Das 19. Jahrhundert stand unter dem Einfluß dieser Lehre, wie sie auch Lessing aus dem Alten als eine unumstößige Wahrheit erklärt hatte. Nicht aus einer Kenntnis der Werke, sondern aus der Belesenheit in den alten Schriftstellern. Auch damals, im klassischen Athen, gab es in der Kunst die üppige Prahlerei mit leidiger Geschicklichkeit, die darauf ausging selbst ein Scheusal ähnlich nachzubilden, um damit die Kunst des Bildners zu beweisen. Jener Pausan, dem Aristoteles nachsage, er bilde seine Gestalten unter der Wirklichkeit, dessen Werke er der Jugend verschließen möchte; jener Pyreicus, der den Zunamen eines Rotmalers erhielt, obgleich wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwogen, sind nach dem Laokoon



unzählige Male hervorgeholt worden, ein ergötzlicher Beweis dafür, wie weit das Hören von ein Mannes Red' zu falschem Urteil führt. Ein Beweis ferner gegen den Irrtum der Zeit, die glaubte, die Schönheit sei das höchste Gesetz der bildenden Kunst bei den Alten gewesen, dem sich alles hätte unterordnen müssen; diese habe nie durch Leidenschaft, durch die ihr entsproßende Verzerrung die Schönheit durchbrochen. Die Malerei als nachahmende Fertigkeit könne die Häßlichkeit zwar ausdrücken, meinte man zu Lessings Tagen, als schöne Kunst wolle sie aber diese nicht ausdrücken. Ihr gehören wohl alle sichtbaren Gegenstände zu, aber sie verschließe sich vor jenen, die unangenehme Empfindungen erwecken.

Das ist das volle Verneinen der charakteristischen Kunst, dem sich in Rom auch Goethe angeschlossen hatte. Ihm war klar geworden, daß er sich geirrt hatte, wenn er als junger Mensch das Zusammenstimmen der Formen auch bei der Kunst des Wilden für Schönheit genommen habe. Er that Buße in Sack und Asche vor der Antike, er holte sich in Rom die klassische Absolution und kam mit dem neuen Jahrhundert nach Deutschland zurück, um es mit dem Eifer des Jungbekennten für die in ihm zur Klarheit gewordene Lehre von der bedeutungsvollen und schönen Form als Ziel aller Kunst zu gewinnen. Er glaubte neues zu bringen aus dem Verkehr mit den römischen und neapolitanischen Künstlern, mit Tischbein, Knip, Trippel, Hackert. Er brachte die Kokostimmung mit, die in der Luft lag, die Sehnsucht nach Ruhe, nach Einfachheit, nach Stille, nach Schönheit, nachdem so lange im Barock die rücksichtslose Kraft geherrscht hatte.

Auch was Mengs in seinen damals so laut gefeierten „Gedanken über die Schönheit“ vorbrachte, ist im Grunde das Evangelium, welches schon die Carracci im 17. Jahrhundert verkündet hatten: Man solle in der Natur die Schönheit suchen, wie es die Alten thaten. Es wird uns leichter gelingen zum Ziele zu kommen als ihnen, da sie uns den rechten Weg, wie es zu thun sei, bereits gewiesen haben. Wir handeln als Thoren, wollten wir uns nicht der von ihnen gebotenen Handreichung bedienen; wir handeln vermessen, wenn wir uns über die Größten zu erheben suchen und eigenwillig andere Wege gehen. Wohl aber haben auch die



Größten Mängel. Diese zu vermeiden, bietet uns die Kenntnis von vielerlei Kunst Gelegenheit. Wir sollen die Lücke in der Meisterschaft eines Künstlers durch jene eines anderen ergänzen lernen, um so zur Vollendung zu gelangen.

So etwa lehrten die großen Praktiker des 18. Jahrhunderts, Mengs, Reynolds u. a. So hatte das 16. Jahrhundert gelehrt, Vasari, Pomazzo. Vasaris Ansicht war, daß ein Meister sein Können mehre durch Nachahmung des andern; Dürer, ja selbst Tizian sei nur deshalb nicht zu dem gelangt, was Vasari für die höchste Kunst hielt, weil ihnen die Kenntnis von Rom, von Rafael, von Michelangelo fehlte. Das ist unzählige Male mit Hinblick auf andere wiederholt. Reynolds glaubt, wenn Jan Steen der Unterweisung Michelangelos sich hätte erfreuen können, wenn er so erkennen gelernt hätte, was in der Natur groß und erhaben sei, wenn er in Rom statt in Leyden geboren wäre, dann würde auch der niederländische Sittenmaler sich eine erhabeneren Art angewöhnt haben. Ähnlich urteilte man über Rembrandt. Im Grunde waren diese Maler in ihrem Streben der ganzen Zeit rätselhaft, namentlich durch die Anziehungskraft, die sie trotz der ästhetischen Verurteilung ausübten. Reynolds erkannte eines in ihnen als den Schlüssel ihrer Schönheit an, nämlich die Einheit der Farbe und zumeist auch des Lichtes. Er sah sehr wohl ein, daß die Mischung der Kunstart verschiedener Meister seine Bedenken habe. Er versteht das Ich des Künstlers im Kunstwerk zu finden. So in Michelangelo, dessen überquellender Gestaltungsreichtum ganz eigenem Geiste entsprungen sei und bei dem auch diese die Gestalten völlig erfülle. Er biete also für den, der die Vollendung im Erhabenen suche, dieses in einem Maße, die alle Schwächen gut mache. Er stehe aber für den Schönheit Suchenden dem Rafael nach, da dieser die besten künstlerischen Eigenschaften in denkbar höchstem Maße vereine. Als Gegensatz führt Reynolds Salvator Rosa und Maratta auf: jener sei, obgleich nicht völlig sicher in Maß und Genauigkeit, ohne Liebreiz, Anmut, Schlichtheit und edle Würde doch durch die Übereinstimmung in Stoff und Behandlung zu bewundern; während es Maratta, trotz seiner sorgsamten Pflege der Kunstregel an der Kraft der Persönlichkeit fehlen lasse, um Rosa gleich-



gestellt zu werden. Rubens und Poussin, obgleich der Niederländer übermütig, nachlässig, herzlos male, der Franzose aber einfach, sorgfältig, streng und rein, seien beide gleichwertig darin, daß man fürchten müßte ihre Werke zu zerstören, wollte man von einem auf den anderen Vorteile übertragen.

Es liegt in den Ansichten, daß der Künstler mehr fast als das Ergebnis seiner Persönlichkeit das seiner Heimat und seiner Schulung sei, ein leicht begreiflicher und daher auch leicht wirksamer Gedanke. Dieser wies wieder unmittelbar auf die Hinneigung aller Künstler und Kunstfreunde nach Italien. Italien war, seit Griechenland Raub der Barbaren geworden, das Land der Kunst schlechtweg, ohne Wettbewerb. Rafael, Tizian, Correggio waren dort geboren, die Antike war dort am besten zu studieren, man wähnte noch, daß viele ihrer edelsten Werke dort entstanden seien. Überall umlauerten den jungen Künstler Gefahren; nur Italien, und seit die letzte Vollendung der Kunst in der griechischen Plastik gefunden war, eigentlich nur Rom galt als der Platz, auf dem ein Begabter den großen Stil finden könne. Das hatte die Spanier, die Niederländer schon das beginnende 16. Jahrhundert gelehrt.

Die Künstler selbst widerstanden der Wucht gelehrter Schlußfolgerung nicht. Sie erwarteten das Heil ihres Schaffens vom Eindringen in die Alten, von der Lehre, von der Erhebung der Masse zu höherer Bildung, sie begannen sich an der Schöpfung einer wissenschaftlichen Ästhetik zu beteiligen.

Wenig wollte die Vollkommenheit als ein Übersinnliches sichtbar gemacht wissen durch ein Sinnliches, nämlich durch die Schönheit. Diese ist ihm der Begriff der undarstellbaren Vollkommenheit. Gott allein hat die Vollkommenheit zur Eigenschaft, die Schönheit ist also, als die wahrnehmbare Darstellung eines Göttlichen, selbst von göttlichem Wesen. Sie beruht auf Übereinstimmung der Form und Farbe der Gestalten mit ihrer Ursache und mit sich selbst. Die vollendete Urgestalt ist also die Kugel (das Runde) als Erweiterung ihres eigenen Mittelpunktes; die vollendeten Farben sind Blau, Rot und Gelb, die, an sich schön, durch Mischung verdorben würden. So kämen wir zu einem kleinen Kreis von schönheitlichen Formen, wenn wir die Vollkommenheit nicht nach dem Begriff



beurteilen wollten, den wir vom Gegenstande haben. Die Vollkommenheit findet sich in der Natur nicht, wenigstens nie rein, selbst nicht im Menschen, als dem vollkommensten Geschöpf. Fast jeder Mensch besitze einige schöne Teile, die mit der Nützlichkeit und Ursache ihres Seins vollkommen übereinstimmen, aber die Zufälle des Lebens stören die Einheit. Aufgabe der Kunst ist, diese schönen Teile zu suchen und zu einem Ganzen zu vereinen. Die Kunst ist schwach gegenüber der Natur in Nachahmung von Licht und Finsternis, sie ist der Natur überlegen durch die Schönheit. Im Schauplatze der Natur kann sie die Schönheit von vielerlei Menschen sammeln, während die Natur die Menschen nur aus einer Mutter gebäre. Alle Vollkommenheiten können auf eine Gestalt vereint werden: Einförmigkeit im Umrisse, Größe in der Gestalt, Freiheit in der Stellung, Schönheit in den Gliedern, Macht in der Brust, Leichtigkeit in den Beinen, Stärke in den Schultern und Armen, Aufrichtigkeit in der Stirne und den Augenbrauen, Vernunft zwischen den Augen, Gesundheit in den Backen, Lieblichkeit im Munde. Wie in keiner Blume der Honig ist, den die Biene doch aus allen zusammenträgt, so solle der Künstler aus der Natur durch eine angemessene Ordnung eine größere Süßigkeit zuwege bringen, indem er das Unnütze und Unbedeutende auslasse. So haben die Alten gehandelt. Man solle nicht glauben, daß durch sie die höchste Staffel schon besetzt sei. Niemand von den Neuern ist auf dem Wege der Vollkommenheit der alten Griechen gegangen, sondern man habe sich mit dem Wahren und Gefälligen begnügt. Mengs ruft nun aber die Künstler auf, diese Vorzüge mit der Schönheit zu vereinigen, sich nicht dadurch abschrecken zu lassen, daß andere groß waren, sondern sich an ihrer Größe zu erhitzen, mit ihnen zu streiten, denn es bleibe dann immer noch Ehre, von ihnen überwunden zu sein.

Es ist ja immerhin ein Zeichen der Zeit, daß sie mit Winkelmann im Laokoon stille Größe und edle Einfalt sah, daß sie die Kunst des Bildners darin fand, den Schmerz nicht im Aufschrei, sondern durch die Größe der Seele des Leidenden gemildert dargestellt zu haben. Sie stand im Kampf gegen eine Bildnerei, welche nicht zu kleinem Teil am selben Laokoon und ähnlichen spätgriechischen Gruppen



sich gebildet hatte: Giovanni da Bologna und die ihm Folgenden haben ihn mit Eifer studiert, im Kleinen nachgebildet und im Großen Ähnliches zu schaffen gesucht. Die Antike hatte sie gelehrt, Menschen übereinander zu einer Pyramide aufzubauen, die Glieder als plastische Linien zu verwenden, durch die die Massen verbunden werden, der Umriß geschlossen wird. Michelangelo und Bandinelli hatten zuerst auf diese Schaffensart hingewiesen. Daß der Laokoon Winkelmann als schätzbarstes Denkmal höchster Blüte der Bildnerei erschien, dankt er dem barocken Kern seines künstlerischen Urteils. Lessing hat das Werk selbst nie gesehen. Er besprach es in der Gewißheit, daß es eine vollendete Schöpfung darstelle, im Glauben, einer Nachprüfung dieser Ansicht überhoben zu sein.

Und wenn die zweite Stufe des Barock, die Maratta-Schule, die Einfachheit auf ihre Fahne geschrieben hatte, so war man, mehr vom Werke beherrscht wie vom prüfenden Blick, zur Überzeugung gekommen, das schönste Werk der Alten müßte deren beste Eigenschaft besitzen. Daß dem nicht so sei, überjah man im Eifer der Beweisführung.

Die Größe, das Erhabene zu suchen, hatte man sich schon lange bemüht. Schon das 17. Jahrhundert hatte gefunden, daß es im Einfachen seine Wurzel habe. Der große Kritiker Boileau schöpfte diese Anschauung aus einer Abhandlung des alten Longinus. Seither, also seit etwa 1674 ist der Gedanke einer der fruchtbarsten im künstlerischen Entwicklungsgange geworden, — ich weiß nicht, ob ich gut schreibe: einer der fruchtbarsten, oder ob ich besser thäte, ihn einen der furchtbarsten zu nennen.

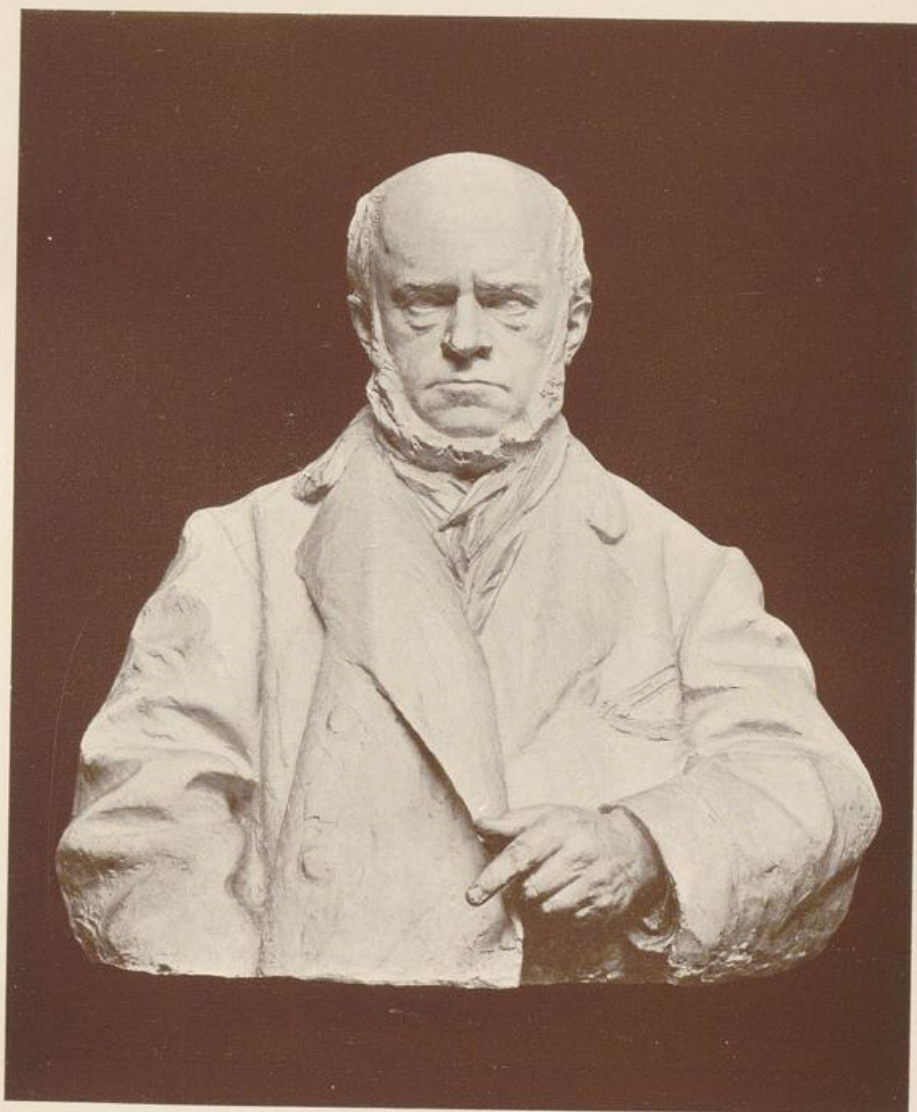
Er ist der wahre Vater des klassischen Geistes, jenes Geistes, unter welchem erst Rom, dann bewußter Paris die Kunst der Welt besiegten und sie sich durch lange Zeit unterthänig machten. Er berief sich auf die Alten, namentlich auf die alten Römer: Das geistig kühle und in seiner Größe nüchterne Wesen des kaiserlichen Rom fand an der Seine seine Auferstehung, die Unterwerfung der Völker unter die Einheit, geistig durch den Klassizismus vorbereitet, sollte bald auch staatlich verwirklicht werden. Das Erhabene ist einfach: Ein Staat, ein Kaiser, Ende der Vielartigkeit der Völker, Gebräuche, Gesetze — ein Volk!



Als Goethe gegen den Patriotismus in der Kunst schrieb, kämpfte er für das allgemein Menschliche. Es ist das Große, nach seiner Art über Erwarten Starke, Überraschende, zur Bewunderung Zwingende. So etwa hatte es auch der Berliner Ästhetiker Johann George Sulzer bezeichnet: in der Dichtung wie in der Kunst das, bei dem der Inhalt die Form völlig überragt. Wenn Gott sprach: Es werde Licht! und es ward Licht, — so ist in der nicht auszudrückenden Größe dessen, was die wenigen Worte sagen, deren überwältigende Erhabenheit begründet. Die Einfachheit der Worte giebt ihnen den erhabenen künstlerischen Wert.

So war denn die Forderung nach Einfachheit, nach der *noble simplicité* der Franzosen alt, allen Denkern in künstlerischen Dingen schon längst gemeinsam. Bernini, als Architekt, trug sie nach Paris, bekämpfte unter ihrer Fahne den Patriotismus der französischen Baumeister, lenkte damit in Perrault auf das Schaffen einer so erhabenen Schönheit, wie die Säulenhalle des Louvre. Man kann nicht stärker auf Einfachheit, auf Größe, auf Klassizität bedacht sein, als es die Architekten Ludwigs XIV. waren, namentlich als Blondel; es ist kaum ein zweites Werk von solcher vornehmen Einfachheit geschaffen worden, wie dessen meisterhafte Porte St. Martin in Paris. Wohl hatte eine barocke Zwischenströmung das Niedliche, Zierliche, im Kleinen Anmutende dort wieder an die Oberfläche, ja zeitweilig im Kunstgewerbe zum Siege gebracht. Aber der klassische Geist war immer wieder siegreich durchgedrungen. Laut heischte er in der Kunst sein Recht. Die Forderung nach Natur und nach Einfachheit hatten ihn zu wunderlichen Systemen, wie jenem des Jesuiten Laugier, zu einer Überwindung der Antike durch die Antike, zu einer Reinigung dieser nach den aus ihr selbst gezogenen Gesetzen geführt. Schon hatte die Revolution ihr Werk begonnen. Der Meissidorstil, der Stil der geraden Linie, hatte jede Krümmung im Bau als der Gesetzwidrigkeit verdächtigt und eine Guillotine des Geschmacks aufgerichtet, jeder aristokratischen Auflehnung gegen die selbstherrliche Einfachheit zur Warnung. Der deutsche Ästhetiker Lazarus Bendavid, erkannte den Unterschied zwischen Bildnerei und Baukunst in der Umgrenzung ihrer im Raum gebildeten Werke mit der geometrischen oder mit der willkürlich gekrümmten Linie.





Adolf von Menzel

Büste von Reinhold Begas

Neuaufnahme des Originalgips im Albertinum zu Dresden







Gerade in der Baukunst ist der Wandel des Geschmackes am auffälligsten. Zwei Hauptströmungen, die alte barocke Neigung nach Eigenartigem und das klassizistische Gewissen, das auf Regelmäßiges drängte, sind seit den Anfängen der Renaissance und der Bekanntschaft mit Vitruv im Kampf. Langsam, erst nach verschiedenen siegreichen Vorstößen der Eigenwilligkeit, siegte die Regel. Seit unter Ludwig XV. das Rokoko als mit dem „großen“ Geschmack unvereinbar befunden worden war, unter der Pompadour Schutz man die edle Einfachheit zu pflegen begann, drängte alles zum Siege der Regel. England hatte die Führung übernommen. Dort war der klassische Geist mit Leidenschaft aufgenommen, von den Vornehmen mit stürmischer Begeisterung gepflegt worden. Er begegnete sich mit dem Sinn für das bürgerlich Einfache. Es ist kein Zufall, daß die Engländer, vorher die eifrigsten Pfleger der Lehre Palladios, nun die eigentlichen Entdecker der Altertümer von Athen wurden. Wood, Adam, Stuart und Revett gaben ihre berühmten Werke über die Antike heraus, die Europa lehrten, wie die Tempel der Blütezeit hellenischer Kunst eigentlich beschaffen waren: die Beweiskraft der Wirklichkeit gegenüber den aus Vitruv entflügelter Systemen der Alten war unwiderstehlich: die Baukünstler begriffen rasch, daß sie ihre Kunst auf neue Grundlagen stellen müssen, wollten sie wirklich klassisch sein. Die Strenge blieb die gleiche, nur das Ziel der Strenge, das Gesetz, nach dem man urteilte, hatte sich geändert: den palladianischen Geschmack löste der hellenische ab.

Schon längst wies man dem Geschmack eine starke Rolle zu. Für Mengs ist er zwar ein untergeordnetes Werkzeug in der Beurteilung der Kunstwerke, da er oft Fehler nicht erkenne und für vollkommen nehme, was thatsächlich nicht so sei. Er ist ihm abhängig von der gebotenen Kost, er kann durch stark anreizende Gaben verdorben, durch schöne und einförmige zu zarter Fühlung gewöhnt werden. Es giebt daher vielerlei Geschmack: Einen großen, der das Kleine vernachlässigt; und einen kleinen, bei dem das Große schwindet; einen schönen, der die guten Eigenschaften einer Sache zeigt; und einen schlechten, der die bösen hervorkehrt.

Der gute Geschmack ist daher abhängig von der Fähigkeit, die



guten Eigenschaften einer Sache zu erfassen, bei der Wahl die Dinge von Würde zu ergründen, das Würdigste in der Natur zu erkennen. Die Griechen erkannten, daß dies der Mensch sei; daß er selbst würdiger sei als seine Kleider; daß jener im ganzen Geschlechte der würdigste sei, in dem sich gewisse Verhältnisse vorfinden. Und so lernten sie die Fehler des Leibes erkennen und bildeten ihre Götter in Vermeidung dieser vollkommen, d. h. nach richtigen Verhältnissen, nackt und menschlich. Freilich gelang ihnen dies nur solange, als die Kunst unter hoher Geisterführung blieb; solange sie dem Urteil der Philosophie folgte. Seit sie den Reichen diene, fiel sie auf Kleinigkeiten, närrische Mischgestalten, unmögliche, lügenhafte Sachen, absonderliche Arbeit. Erst Rafael, Tizian und Correggio brachten die Wiederkehr guter Kunst: Die vor diesen schaffenden Maler haben ohne rechte Wahl die Natur als Ganzes nachzuahmen gestrebt und daher nur Unvollkommenes, eine Wirrnis ohne Geschmak erreicht. Rafael brachte die Bedeutung in Anordnung und Zeichnung, Correggio die Annehmlichkeit der in Licht und Schatten stehenden Form, Tizian den Schein der Wahrheit in der Farbe. Weil aber die Bedeutung für Mengs ohne Streit der einzige nützliche Teil der Malerei war, so ist ihm auch Rafael ohne Streit der größte Maler. Tizian aber ist ihm dagegen der letzte der drei, da die Wahrheit mehr eine Schuldigkeit als eine Zierde sei.

Dem neuen Künstler stehen nun zwei Wege frei, zum guten Geschmak zu kommen: das Vollendete selbst in der Natur zu suchen, oder es von den alten Meistern zu entnehmen. Das erstere sei das Schwerere; aber auch die Meister müssen durch Nachdenken beurteilt werden, wolle man nicht an der Schale kauen, wolle man nicht die Ursache der Schönheit ihrer Werke wirklich begreifen und erfolgreich für sich verwerten. Jedenfalls sei aber der Schüler nicht imstande, vor der Natur mit Erfolg und Geschmak zu wählen. Er würde, unvorbereitet vor die härteste Speise, die Natur gesetzt, irrig und dumm oder hochmütig. Man solle ihm die reinste Milch der Kunst vorsehen, ihn verhindern, Schlechtes zu sehen, ihn über die großen Meisterwerke mit Urteil zu denken lehren, ihn die Ursachen finden lassen, durch den auf uns die Werke als vollkommen, als den guten Geschmak befriedigend, wirken.



Mengs selbst unternimmt es, über die von ihm gefeiertsten Meister mit Urtheil denken zu lehren. Er zergliedert ihr Wesen mit großer Schärfe und außerordentlicher Sicherheit: Rafael suchte nicht nur die schöne Gestalt danach, ob die Figur zu der Geschichte taugte; sondern er prüfte die Seele, nicht nur er erkundete die rechte Bewegung zum Ausdruck des in der Gestalt mächtigen Gedankens; er erläuterte aus dem Gesicht die inneren Regungen der Menschen; er ließ alles Unnütze weg oder brachte es nur beiläufig an, wie das Wasser und das Brot auf einem großen Gastmahle geboten wird. Er gewährt Mengs die eigentliche und höchste Grundlage des guten Geschmacks und der künstlerischen Vollkommenheit, während die anderen Meister dem nur noch das ihnen Eigenartige hinzufügen: Rafael mit Correggios Anmut und Tizians Farbe bereichern und sein Wesen durch die Einfachheit der Antike noch im Weglassen des Unnützen zu steigern — das ist die Aufgabe, die Mengs der Kunst seiner Zeit stellte, der er selbst unter stürmischen Beifall seiner Mitlebenden diente.

Seine Abhandlung über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei, erschien in Zürich 1762 und war Winkelmann gewidmet; zwei Jahre darauf erschien Lessings Laokoon; nach fünf weiteren Jahren hielt Reynolds, als Präsident der eben gegründeten Londoner Akademie, die erste seiner berühmten Reden, die, gesammelt schon 1781 in Dresden in deutscher Übersetzung erschienen. Sicher waren sie hier schon vorher den leitenden Köpfen bekannt. Schadow erwähnt sie mehrfach. Die nach Belehrung durch die Künstler so durstigen Kunsttrichter fanden in ihr neuen Stoff zum Verarbeiten in ihre Systeme.

Lessings Stellung zur Kunst ist merkwürdig. Obgleich er nicht eben einen Blick für Kunst hatte und obgleich er nicht eben viel gesehen hatte, fühlte er sich als Richter, als befähigt, das letzte endgültige Urtheil zu sprechen, glaubte er, mehr zu sein als der Liebhaber und als der Philosoph. Denn jener empfinde nur die gefällige Täuschung, indem abwesende Dinge vor ihm als gegenwärtig erscheinen; dieser suche allgemeine Regeln, die sich auf Handlungen, Gedanken und Formen anwenden lassen; der Kunsttrichter aber denke über die Verteilung der Regeln nach den ver-



schiedenen Künsten und suche durch Scharfsinn von den Regeln den rechten Gebrauch zu machen. Lessing kam es also vor allem darauf an, daß die ins Kraut geschossenen Regeln — und er war sicher, daß es auch für die Malerei solche in aller Mäßigung und Genauigkeit gab — nicht von einem Gebiet aufs andere ohne weiteres übertragen würden. Er wendet sich gegen die Schilderungssucht der Dichter und die Allegoristerei der Maler, sein Buch wollte Grenzsteine aufstellen, beschränken, eindämmen.

Viel lebenswärmer ist des englischen Malers, ist Reynolds Streben. Er kam von einer weit ausgebreiteten, vielseitigen Kunstkenntnis, von studienreichen, mit offenem Auge genützten Reisen; er spricht vor jungen Künstlern, die er nicht einengen, sondern denen er die Herzen auszuweiten strebte; er will nicht zurückhalten, sondern anregen. Der Jüngling soll zunächst im allgemeinen darstellen lernen; dann sich bemühen, Gedankenvorräte aufzuhäufen, um diese nach Gelegenheit verbinden und verändern zu können; dabei sich aber wohl hüten, von dem vom Lehrer gewiesenen Pfad abzuweichen, seinem eigenen Urteil mißtrauen; bis er endlich das richtige Verständnis selbst erlangt habe, gelernt habe die Regel zu beherrschen, die ihn bisher beschränkte. Jetzt kann er die Kunst selbst an der Natur messen; nach dieser verbessern, was fehlerhaft, ergänzen was dürftig erscheint; ja, er kann nun seine Einbildungskraft erproben, sich der Begeisterung hingeben und bis an die Grenzen der freiesten Ungebundenheit schweifen.

Freilich, nicht jedem und den meisten nur spät wird diese Freiheit zu teil. Die große Hauptarbeit des Künstlerlebens sei das Sammeln, das Verarbeiten des fertigen Stoffes. Das Weitere sei selten mehr als ein Verbinden der angesammelten Vorstellungen. So mißt denn auch Reynolds die Künstler der Vergangenheit weniger nach dem Eigenen als nach der Fülle des Gemeinsamen. Er empfiehlt den Anfängern jene zum Lernen, die den Stoff beherrschen, in Farben, Gedanken und Empfindungen sich auszudrücken gewohnt sind. Und da ist ihm denn Lodovico Carracci der vollkommenste durch seine ungekünstelte Breite von Licht und Schatten, Einfachheit der Farbengebung, die zwar die rechten Werte festhält, doch nicht die Aufmerksamkeit auf Nebendinge zulenkt. Er stellt seinen



Meister als Maler über Tizian und seine Malart über den künstlichen Glanz von dessen Sonnenlicht; er stellt ihn über viele andere, weil er die Natur nicht peinlich nachbilde, kein bloßer Nachahmer der Natur sei; denn ein solcher werde nie etwas Großes hervorbringen. Das sei der Weg gewesen, den Bernini einschlug. Winkelmann, auch als Gegner im Banne des Zeitbeherrschers stehend, erzählt, wie der Jungreife nach Vollendung seines Meisterwerkes, der fliehenden Daphne an der Antike Schönheiten fand, die ihm die Natur nicht gezeigt hatte; wie diese ihm Wegweiserin im Sehen von Reizen geworden sei, die er bei der unbelehrten eigenen Vertiefung in das Leben nicht gefunden hatte.

Auch Reynolds schließt aus der Erfahrung darauf, daß die Naturnachahmung nicht zur Schönheit führe. Er beruft sich dabei auf alte Schriftsteller, namentlich auf Cicero. Die Größe der Begabung des Künstlers zeigt sich auch für ihn in der Fähigkeit, das Rechte in der Natur zu finden; Schönheit der Kunst ist ihm das Vermögen, das Häßliche der Natur zu vermeiden und auf Erden das Schöne aufzugreifen, sich über alle seltsamen Formen, örtlichen Gewohnheiten, Eigentümlichkeiten und Einzelheiten hinwegzusetzen. So gewinnt der Künstler die Erfahrung in jenen Grundformen, von denen abweichend man stets ins Häßliche fallen muß; in jenen Formen, welche die im Naturstudium unermüdlichen und durch diese zur Erkenntnis der vollkommenen Gestalt gelangten alten Bildhauer aufgestellt haben als ein unvergängliches Erbe und Ziel für alle folgenden Kunstzeiten. Nur sorgfältiges Erforschen ihrer Werke wird uns in den Stand setzen, die echte Einfachheit der Natur zu erreichen. Denn sie waren von Haus aus in Sitten und Denken einfacher und standen der Natur näher, unmittelbarer gegenüber; während der moderne Künstler, ehe er die Wahrheit in den Dingen sehen kann, erst den vom Zeitgeschmack ausgebreiteten Schleier lüften muß.

Es genügt diese Darzulegung, um zu zeigen, wie sehr die beiden Künstler, der Deutsche Mengs und der Engländer Reynolds eines Sinnes waren. Beide geistig die Söhne der Carracci, Schüler einer damals bereits zweihundert Jahre alten Lehre, welche freilich nach ihrer Ansicht nicht immer eingehalten, nun aber im Begriff war, neu aufzublühen, neuen Segen zu verbreiten.



Die Zeit, in der Mengs und Defer den deutschen Kunst-richtern als Sterne ersten Ranges glänzten, fühlte sich trotz ihrer Verehrung der Alten keineswegs als eine solche des Verfalles, wie wir sie wohl nennen. Dessen ist Goethe wieder ein wichtiger Zeuge. Obgleich er erst eben von Rom zurück kam, fand er, daß den bescheidenen, wenig ruhmredigen Deutschen zwar der Glaube an sich selbst schwer falle, daß die jungen Künstler, vom Ruhm der Ausländer geblendet, diesen nachzuahmen suchten; aber die Deutschen zeigten sich in dem, was er das Wissenschaftliche der Kunst nennt, so brav und unterrichtet, daß sie wohl zu vergleichen seien mit den besseren Künstlern der Nationen, die sich den größten Ruhm anmaßen. Sie hätten etwas Wackeres, Rechtliches, Gutes; meist edles und zartes Gefühl. In Hinsicht der Reinheit, Schönheit, des Wertes der Gedanken, der natürlichen, bündigen Darstellung, der Erkenntnis des Gebietes der Kunst und ihrer Grenzen, kurz in dem, was den echten Geist der Kunst, das wesentlich Nützliche in ihr ausmache, die unendlichen Geistesfähigkeiten der Menschen bilden und veredeln helfen — darin schien ihm das damals in Deutschland Geleistete dem Gepriesensten gleichzustehen.

Die Propyläen hatten einen Wettbewerb für zeichnerische Entwürfe ausgeschrieben: Dies Goethesche Urteil wurde über die eingegangenen Arbeiten ausgesprochen. Wer es ruhig betrachtet, der wird sich wohl über das Selbstgefühl wundern, mit dem hier die Kritik sich väterlich lobend über die Kunst stellt; der wird an der Betonung des Wissenschaftlichen und des Nützlichen Anstoß nehmen, wenn er im Gegensatz zu Goethe der Ansicht ist, daß beides nichts mit dem Wesen der Kunst zu thun habe; der wird erkennen, daß immer noch Goethe jene Ästhetik trieb, die aus dem Barock zum Rokoko, aus diesem zum Pöpsel führte; daß er sich mit dem ganzen Gewicht seines Namens für damals schon ins Schwanken kommende Ideale einsetzte.

Es ist bezeichnend für ihn und für die von ihm geleitete Gesellschaft der Weimarer Freunde der Kunst, daß sie sich nicht an die Großen im Schaffen, sondern an die Mittleren wendete. Er wollte heben, nicht erwecken; er hatte die Absicht, die Kunst nicht über sich selbst hinwegwachsen zu lassen, da er ihr ja Schützer bleiben wollte. Ein wissenschaftlich litterarischer Hochmut spricht



aus ihm, der lange auf der deutschen Nation gelastet hat, der Hochmut des Gesetzes, das auch die nicht künstlerisch Sehenden zum rechten Urtheil befähigen sollte; das Übergewicht des Wissens über das Können; der Maßstab des Dilettanten gegenüber jeder freien Willensäußerung starker Eigenempfindung. Es ist kein Zufall, daß die starken Persönlichkeiten in der Kunst, die sich Goethe näherten, fast alle von ihm zurückgewiesen wurden. Erst Schadow, dann Cornelius. Die, welche in der Folge Anregungen gaben, sind ihm alle gleichgültig geblieben. Man lese z. B. die schier unerträgliche Schulmeisterei, mit der er noch 1817 in dem Vorschlag zur Gründung eines Vereines der deutschen Bildhauer diese behandelt, um sie zur Reise nach London, zum Lernen an den Werken des Phidias, den Elgin-Marbles und an die Bildwerke des Tempels von Phigaleia zu bereden; jeder solle sich, mit Gefahr des Pilger- und Märtyrertums die Wallfahrt nach London zuschwören; wie er ihnen abrät, jezt noch nach Rom zu gehen, wo deutsche Künstler nach Belieben und Grillen ihr halb künstlerisch halb religiöses Wesen getrieben und schuld geworden sind an allen den neuen Verwirrungen, die noch eine ganze Weile nachwirken würden.

Man erkennt zu deutlich, wie Goethe, wie die Männer seiner Zeit und seines Geistes die Kunst in die Lehre zu nehmen dachten, wie die Wissenschaft sich ihrer Herrschaft sicher, der denkende Geist über dem künstlerisch schaffenden sich erhaben fühlte. Das Handwerkliche der Kunst wurde zum Nebensächlichen, seit man gefunden hatte, daß der Inhalt deren höchstes Wesen ausmachte, seit man von ihr vor allem die Darstellung des litterarisch Geistreichen forderte.

Und weil das Handwerkliche erlernt werden könne durch Fleiß, wenn nur einigermaßen das Geschick vorhanden war, sah Goethe und sahen die um ihn Gescharten im Künstler einen Handwerker. Goethe antwortete Schadow nicht, als dieser ihm vorgehalten hatte, daß die Kunst auf der Schärfe des Sehens, des sinnlichen Erfassens und wirklichen Wiedergebens beruhe; daß das vollendete Werk nur aus künstlerischer Anschauung begriffen und bereitet werden könne; daß die thatsächliche Wahrheit über der inhaltlichen stehe. All dies war ihm zu gering. Die armseligsten Kunstwerke befriedigten ihn,



wie die Kirche, wenn sie einen hohen Gedanken darstellten, das heißt, wenn durch sie Schlußfolgerungen von weitgreifender sittlicher oder geschichtlicher Bedeutung angeregt wurden. Goethe, der feine Kenner alter Kunst, war unempfindlich für die Schwächen der zeitgenössischen. Ihm schien es daher auch genügend, für gute Schulen zu sorgen, in denen das Handwerkliche gelehrt und die großen Gedanken von oben herab verteilt werden, um somit Kunst zu zeugen.

Es ist daher nicht ohne Wert, in die eigentlichen Lehrstätten der Kunst einen Blick zu thun. Der Berliner Akademieprofessor Böhlmann giebt uns Gelegenheit zu erkennen, wie man dort „komponierte“, wie man das Handwerk des Bildermachens betrieb. Der Maler besaß etwa 25 cm große Formen für einen nackten Mann, eine angemessene große Frau und ein Kind, aus denen er sich in Wachs, welches durch Beimischen von Terpentin biegsam erhalten wurde, die Figuren goß, die er für den Entwurf seines Bildes brauchte. Durch eingesteckte Hölzer hielt er die Gestalt in der Bewegung fest, die er brauchte; er bekleidete sie mit genähter Glanzleinwand, natürlich im Geschmack der Alten und des Rafael, die Hauptgestalt in lebhaften Farben, die übrigen in „Mitteltinten“, alles in Ansehung der Harmonie der Farben. Die nackten Teile strich er mit Hautfarbe. Bäume ahmte er „sehr gut“ mit kleinen Ästen nach, die Wolken mit auf Draht gewickelter Baumwolle. Dann rückte er die Gruppe ins rechte Licht. So ist er nicht darauf angewiesen, die Wirkung der einzelnen Teile in Zeichnung und Farbe aufeinander aus der Phantasie zu stimmen: er kann sich an die „Natur“ halten und wird vermeiden „ein manieriertes Gemälde hervorzubringen“. Es ist eben wichtig, zu wissen, daß für Böhlmann die in rechtes Atelierlicht gebrachten Puppen Natur sind. So, sagte er, arbeitete Paolo Veronese, so Poussin, so wurde es geübt, bis die Kunst in Verfall kam und nur noch die „Plafondmaler“ die gute Technik der Verkürzungen wegen übten. Aber Carlo Maratta und nach ihm Battoni hatten die Welt wieder belehrt, wie eine gute Komposition entstehe.

Wenn Goethe die Vorteile zusammenstellt, die ein junger Maler dadurch haben könne, wenn er sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gebe, so meinte er, daß dieser die Modellierung des



Körpers besser studieren müßte, als der Maler bei „einfachem“ Licht; vor allem aber, daß er sich die Figuren selbst formen könne, um seine Gewänder darüber zu legen. Somit erlerne er, die Hilfsmittel selbst herzustellen, „die nötig sind, um etwas Gutes hervorzubringen“. Das werde er namentlich einsehen, wenn ihn sein Geschick nach Rom führe. Also Goethe billigte diese Art, er wünschte sie von jedem Maler geliebt, auch ihm bot sie das „Gute“. Es ist kein Wunder, daß er bei solchen Ansichten über den Bildungsgang des Künstlers wirkliche Kunst nicht zu würdigen verstand.

Auf Reynolds folgte die Blüte des englischen Schaffens. Dort konnten zu Goethes Zeit ein Morland, ein Turner zur höchsten Anerkennung kommen, zwei Künstler, die so wenig denkende in Goethes Sinn waren, wie etwa Brouwer oder Hals es gewesen sind: Männer mit schaffenden Sinnen. Die trotz aller ihrer Schwäche echt künstlerische Ästhetik des Londoner Akademiepräsidenten hatte die Nation aufs Verstehen hingelenkt; diese selbst begann plötzlich und mit wunderbarer Kraft in Kunstwerken zu reden.

In Deutschland waren auf Defer und Mengs Windelmann und Lessing gefolgt, und auf sie die Erkenntnis bei den Gebildeten, daß man über die Kunst gelesen haben müsse, um ihre Werke zu verstehen. Das war kein neuer Gedanke gewesen; in Frankreich hatte er das achtzehnte Jahrhundert beherrscht. Bei uns blieb er im neunzehnten mächtig. Wir bekamen eine philosophische Kunst, die freilich Kunst nur insoweit blieb, als sie der Philosophie sich zu erwehren vermochte.

Und noch heute kämpft die Kunst bei uns gegen das Wissen der allzu gelehrten Leute. Das Kokoto ist vorbei, der Popf wurde abgeschnitten, das bezeichnende Kleidungsstück der um ihren Hals besorgten Folgezeit sind die hohen Binden und Vatermörder. Ein Vatermörderstil hob an. Ein Stil des Halberwürgtseins und der Beengung, ebenso wie ein Stil, der mit allem, was vor ihm war, in Unfrieden lebte, es umzubringen strebte. Man bildete sich ein, Neues zu schaffen, und merkte nicht, wie tief man im Alten watete.