



Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Erstes Kapitel: Klassizismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-82187)

ERSTES KAPITEL

Klassizismus

1. Einleitung

Das Wort Rokoko hat eine starke onomatopoetische Kraft. Das Rokoko bezeichnet etwas Geschwungenes, Launisches, Flüssiges, Anmutiges, Leichtes, ein wenig Spielerisches. So war der Stil beschaffen, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur die Kunst: die Baukunst, die Malerei, die Bildnerei und das Kunsthantwerk, sondern überhaupt das ganze Leben beherrschte. Man versuche einmal, sich in die Rokokozeit zurückzuversetzen, da man allein aus dem Gegensatz zum Rokoko den Klassizismus begreifen, würdigen und wertschätzen lernt. Also, man stelle sich vor, daß man an einem schönen Sonntagsmorgen als Rokokomensch erwache. Man erhebt sich aus seinem verschnörkelten Bette, begibt sich an den ebenso verschnörkelten Waschtisch und stellt sich vor den nicht minder verschnörkelten Rokokospiegel. Dieser wirft uns unser Bild zurück, wie wir die seidenen Strümpfe anziehen, die eng anliegende Kniehose, die Schnallenschuhe, den bunten Frack mit den blanken Knöpfen und dem bauschig herausflatternden Jabot. Wir rasieren uns — der Rokokomensch trägt glatt rasiertes Gesicht — und flechten unsere Haare fein säuberlich in einen Zopf. Also hergerichtet betreten wir das Wohnzimmer und treffen hier unsere Mutter, unsere Gattin, unsere Schwestern, die auf hohen Stöckelschuhen zierlich einhertrippeln, in Reifröcken und Korsetten stecken — das Rokoko ist die hohe Zeit des Korsets —, das Haar gepudert tragen und das Gesicht mit Schönheitspflasterchen verziert haben. Wir sitzen auf geschwungenen Rokokostühlen vor einem geschwungenen Rokokotische, genießen unser Frühstück aus einem Rokokoservice, das einem Rokokoschrank entnommen wurde. Der Schrank ist in runden, krausen, einander launisch widersprechenden Formen gehalten und steht vor einer geblümten Rokokotapete, die ihrerseits zur Decke hinaufführt, an der, von goldenen Bändern umschlungen und in feinem weißen Stuck ausgeführt, pausbäckige Engel, richtiger Amoretten genannt, einen lustigen Reigen um eine kokette Venus tanzen. Es ist Sonntag, und wir gehen nach dem Frühstück in die Kirche. Der Weg dahin führt uns durch einen großen parkartigen Garten. Aufgabe des Parkes ist es, zwischen Natur und Architektur zu vermitteln. Unser Park paßt sich mehr dieser als jener an. Alle Wege sind schnurgerad angelegt, alle Hecken beschnitten, die Bäume stehen haarscharf eingedeckt wie Soldaten da: überall ist der Natur Zwang angetan. Endlich betreten wir die Kirche. Es ist ein hoher, weiter, lichter Raum, in hellen, zarten, süßen Farben gehalten und in Stuck und Fresko mit einer Unzahl von Gestalten geschmückt, die sich aufs lebendigste gebärden. Gold ist reichlich verwendet. Die Kirche mutet uns mehr wie ein Festsaal denn wie eine Stätte der Andacht und

der Gottesverehrung an. Nach der Predigt treten wir hinaus auf den Gottesacker, den Friedhof, und besuchen die Gräber teurer Entschlafenen. Auch ihre Gedenksteine sind im Rokokogeschmack gehalten. Flatternde Engelsgestalten mit übergroßen Flügeln, mit pikant hochgeschürzten Röckchen und womöglich mit Korsetten vor den weiblichen Brüsten stoßen in langstielige Posaunen und verkünden auf Inschrifttafeln mit goldenen Lettern in ruhmrednerischen Worten die hohen Verdienste der Verstorbenen . . .

Das Rokoko ist entzückend und — mehr als dies — es besitzt hohe künstlerische Vorzüge. Was der anmutige Watteau und der kraftvolle Tiepolo geschaffen haben, erfreut sich ewiger Jugend. Wer je den Louvre zu Paris oder das Würzburger Schloß betreten hat, mag es bezeugen! — Die echt Pariser Anmut hat sich wohl niemals künstlerisch so bedeutend ausgesprochen, wie gerade in diesem Stil. Daher hat er sich auch besonders in Paris lebenskräftig erhalten. Indessen läßt sich das Rokoko von einem Stich ins Sinnliche, Erotische nicht freisprechen. Dabei ist es nicht eine vor Gesundheit überschäumende künstlerische Sinnlichkeit wie auf den Gemälden des Rubens, sondern eine solche, die ans Lüsterne, Verdorbene und Krankhafte streift. — Welch heitere Anmut und welch hohes Stilgefühl auch dem Rokoko eigen sein mögen, die Menschheit mußte auf die Dauer dieses tändelnden, wenn auch virtuosen Kunststils überdrüssig werden. Der Rückschlag, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegen die bestehenden Kunstzustände einsetzte, richtete sich übrigens nicht nur gegen die augenblickliche Mode, sondern gegen Jahrhunderte alte, tief eingewurzelte Anschauungen, nicht nur gegen das Rokoko, sondern ebenso sehr gegen den Barock. Die Allongeperücke Ludwigs des Vierzehnten war nicht weniger unnatürlich als der Zopf Friedrichs des Großen. — Wie konnte sich der königstreueste Mann seinen König auf die Dauer so vorstellen, wie Hyacinthe Rigaud jenen Ludwig gemalt hat — wie der gläubigste Katholik in inbrünstigem Gebet vor Heiligen verharren vom Schlage jener berühmten Teresa³), die Lorenzo Bernini für S. Maria della Vittoria zu Rom gemeißelt hat?!

In deutschen Landen aber bedeutete die Auflehnung gegen Barock und Rokoko zugleich eine Empörung gegen die seit Jahrhunderten eingerissene Fremd- und Ausländerei. Bis zum Dreißigjährigen Kriege hatte bei uns ein schlichter, bürgerlicher, deutscher Ton geherrscht, nach dem Kriege erst drangen Fremdwörterjagd, Titelsucht und allerlei Unnatur ein, an die Stelle des berechtigten Männerstolzes auf irgendein persönliches, mit saurem Schweiß erworbenes und in täglicher Mühe behauptetes Können trat weibischer Dünkel auf eine beliebige Beamteneigenschaft. Vor dem Kriege waren wir allezeit imstande gewesen, uns die über die Alpen oder über die Westgrenze andrängenden Kunst- und Kulturformen gründlich zu verdeutschen. Die deutsche Renaissance ist des ein glänzendes Zeugnis! — Aber durch den verhängnisvollen Dreißigjährigen Krieg ward Deutschland nicht nur eines beträchtlichen Teiles seiner Kunstdenkmäler beraubt, sondern — was schwerer wiegt und schlimmer ist — es ward ihm auch die Kraft selbständiger kulturschöpferischer Tätigkeit gebrochen⁴). Die kriegerischen Erfolge des großen Preußenkönigs Friedrich des Einzigsten vermochten in den erschlafften Seelen erst wieder eine deutsche Grundempfindung zu entfachen, der Lessing poetischen Ausdruck verliehen hat. Die von Lessing vorbereitete größte Epoche deutscher Dichtkunst, die politische Demütigung unseres Vaterlandes durch Napoleon und seine Wiedergeburt im Anfang des 19. Jahrhunderts — das alles sind Momente, welche den Widerwillen gegen die im letzten Grunde italienische Barock- und französische Rokokokunst in deutschen Herzen zu ganz besonderer Stärke anschwellen ließen.

Indessen war dieser Rückschlag durchaus nicht auf Deutschland allein beschränkt. Allüberall mußte der natürliche Mensch von der stilisierten Künstelei des

Rokoko nach der schlichten Natur zurückverlangen. Mag das Rokoko noch so viele Vorzüge besitzen, die höchsten und letzten läßt es vermissen: Tiefe und Innigkeit, Schlichtheit, Einfachheit und Natürlichkeit. Ein Schrei nach der Natur tönt durchs 18. Jahrhundert. Rousseau hat diesen Schrei zuerst ausgestoßen, und Goethe hat ihn wiederholt. Das ganze ausgehende 18. Jahrhundert ist erfüllt von der Sehnsucht nach der Natur, und ins 19. Jahrhundert nimmt die Menschheit diese Sehnsucht mit herüber.

Die Gegenbewegung aber war eine mannigfaltige, sie brachte vor allem drei Hauptrichtungen hervor, die naturalistische, die klassizistische und die romantische. Die schlicht naturalistische Richtung innerhalb der künstlerischen Bewegungen während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde zu ihrer Zeit bisweilen im Vergleich zum Klassizismus vernachlässigt, unterschätzt, ja geradezu verachtet, besonders in Deutschland. Und dabei hat der Naturalismus damals allerorten treffliche Werke hervorgebracht. Die Maler bedienten sich der sicheren Technik ihrer Zeit, griffen ins Volksleben hinein, bevorzugten vor den Vornehmen und Reichen die einfachen Volkskreise. Ein ausgesprochen bürgerlicher, bisweilen spießbürgerlicher Grundcharakter ist dieser Kunst eigen. Vom Charakterisieren verfiel man gelegentlich ins Karikieren, vom schlichten Erzählen der einfachen Begebenheiten des bürgerlichen und Familienlebens verfiel man gar leicht ins Rührselige, vom Schildern der Verderbnis der oberen Zehntausend in aufdringliches Moralisieren. Die Kunst der ganzen Epoche aber gipfelt im Bildnis, welches das Glanzstück der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildet. Als Sittenschilderer ragt in Berlin Chodowiecki, ragen in Frankreich die Chardin, Greuze und Liotard hervor, während der Engländer Hogarth, an sich ein hervorragender Künstler, das moralisierende Element gar zu aufdringlich betonte. Unter den Künstlern deutscher Zunge dürfen Christian Leberecht Vogel und der Schweizer Anton Graff als Vertreter der Bildnismalerei hervorgehoben werden, die in dem Schaffen der Engländer Reynolds und Gainsborough, Hogarth und Raeburn ihren Höhepunkt erreichte. So tritt England zum erstenmal in der Kunstgeschichte bedeutsam hervor — gleichsam an der Schwelle des 19. Jahrhunderts, in dessen gesamtem Verlauf es eine bedeutende, vielfach führende Rolle spielen sollte. Das Land, das bildkünstlerisch bisher nur empfangen, hatte gewissermaßen seine Kräfte geschont und erwies sich nun um so fruchtbare. Gleichsam wie ein Acker, der brach gelegen, wenn er bewirtschaftet wird, um so reichere und bessere Früchte trägt. Indessen als der bedeutendste Künstler seines Zeitalters verdient der geniale Francisco Goya (1746—1828) gefeiert zu werden, ein Vollblutspanier und als Maler ein würdiger Nachfolger des großen Velasquez, als Radierer dagegen ein begeisterter Verehrer Rembrandts, dabei ein echtes Kind seiner Zeit, von deren moralisierenden Neigungen er nicht frei war, gleich groß, ob er erbarmungslos den spanischen Hof oder das Leben des niederen Volkes darstellte, Bildnisse aus der Gesellschaft malte oder die grausamste Geißel der Satire schwang, welche die Kunstgeschichte überhaupt kennt, — gleich groß, ob er Dramen aus dem Leben seiner an Dramen überreichen Zeit schuf oder einer schrankenlosen, oft grotesken Einbildungskraft die Zügel schießen ließ⁵). Mag auch die charakteristisch spanische Grausamkeit seiner seelischen Auffassung gerade echt deutschem Empfinden noch so sehr widerstreben, so verlangt das einfachste Gerechtigkeitsgefühl, bedingungslos anzuerkennen, daß Goya, dessen Lebensdaten noch weit ins 19. Jahrhundert hereinreichen, dessen erster großer Künstler gewesen ist. Nach seinem Tode fast zwei Menschenalter hindurch vergessen, feierte er gegen Ende des Jahrhunderts eine berechtigte Auferstehung, da man erst jetzt reif war, die nackte Wahrheit seiner Wiedergabe des Lebens überhaupt zu ertragen, die Tonschönheit seiner Gemälde und seiner Radierungen nachzufühlen, an seine künstlerischen Errungenschaften anzuknüpfen und darauf weiterzubauen. Goya ist der Erste gewesen,

der wirklich vom Einzelnen zugunsten des Gesamteindrucks abzusehen und so ganze Menschenansammlungen als einheitliche künstlerische Eindrücke nach Form, Farbe und Lichtwerten in sich aufzunehmen vermochte, der Erste, der wirklich im Freien unter genauer Beobachtung der Wirkungen des Lichtes malte, andererseits hat er die Ausdrucksfähigkeit der Radier- und besonders der Aquatint 技术 unermeßlich erweitert und gerade dadurch spätere Griffelkünstler, z. B. Max Klinger, entscheidend beeinflußt. Wenn Goya so auf die ferne Zukunft und das Ausland wirken sollte, so erstand ihm auch in seinem Landsmann Eugenio Lucas (geb. in Madrid 1824, gestorben ebenda 1870)⁶) unmittelbar ein kongenialer Nachfolger, dessen Bilder, wenn sie auch nicht gleich bedeutend sind, gar leicht zu Verwechslungen mit dem Meister Veranlassung geben können. Auch Lucas hat sich ebenso in gut zusammengesehnen Massenszenen voller Bewegung (Volksfesten, Kriegsszenen, Stiergefechten) wie im wundervoll abgetönten großzügigen Bildnis ausgezeichnet (Abb. 1). So hochentwickelt der Naturalismus im Zeitalter Goyas gewesen ist, von wie bedeutenden Künstlern er auch in den verschiedenen Ländern einschließlich Deutschlands gepflegt wurde, so wirkte er dennoch im weiteren Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur als Neben- und Unterströmung fort, weil er dem Geschmack der Gebildeten nicht entsprach, vielmehr nach damaliger Anschauung vom Klassizismus in den Schatten gestellt wurde. Ebensowenig vermochte der Naturalismus allen Anforderungen der Zeit zu genügen. Man konnte wohl im unmittelbaren und durch keinerlei stilistische Erwägungen beeinflußten Anschluß an die Natur zeichnen, malen und radieren, aber wie sollte man rein naturalistisch bauen und dekorieren?! — Und doch sehnte man sich auch auf diesen Gebieten von ganzer Seele vom Schwulst des Barock und von der Künstelei des Rokoko nach der Natur zurück. Die Natur aber glaubte man in Baukunst und Kunstgewerbe wie in Bildnerei und Malerei erreichen zu können, wenn man der Antike nachstrebte. Der sogenannte Klassizismus bedeutet nichts anderes als den erneuten Versuch, unmittelbar Anschluß an die klassische Kunst der alten Griechen und Römer zu gewinnen. Indessen war der Klassizismus in Wirklichkeit kein Kind des 18., sondern des 16. Jahrhunderts, ein stiller und bescheidener Zwillingsbruder des Barockstils. Wurde die abgeklärte und harmonisch in sich vollendete Schönheit der italienischen Hochrenaissance von dem gewaltigen Michelangelo zu der kraftvolleren Ausdruckskunst des Barock gesteigert und opferten seine Nachfolger die Feinheit und den Reiz der Einzelheiten kaltherzig dem um so mächtigeren Gesamteindruck auf, so suchte dagegen Andrea Palladio (1518—80)⁷) das reine Feuer der ewigen Schönheit der Antike, wie es in der Hochrenaissance wieder entzündet worden war, mit treuen Priesterhänden zu hüten und zu bewahren. Nicht auf üppig und massig malerische Dekoration, vielmehr auf schöne Raumbildung und feine Abwägung der Verhältnisse war sein Sinn gerichtet. Von der allein seligmachenden Schönheit der Antike tief überzeugt, nahm er daraus nicht nur einzelne Motive, sondern ganze Tempelfronten in seine Bauten herüber. So verkörpert der Palladianismus gegenüber dem kraftvollen Fortschreiten, das sich in der Barockbewegung kundgab, eine konservative Kunstgesinnung, und, da er an einem einmal erreichten Ideal starr festhielt, ist er fürwahr der Gefahr der Erstarrung nicht entronnen. Während nun der Barockstil von Rom aus einen wahren Triumphzug durch Italien, Bayern, Österreich, Belgien — kurz: die katholischen Länder antrat und gleichsam als lebendiger künstlerischer Ausdruck der katholischen Gegenreformation betrachtet werden darf, lief der Hochrenaissancestil in der palladiosken, das heißt klassizistischen Ausprägung neben Barock und Rokoko als bescheidene Nebenströmung einher und entsprach in seiner herben Schlichtheit und gelegentlichen Nüchternheit gerade den germanischen und protestantischen Völkern, z. B. in England, Holland und dem nördlichen Deutschland. Indessen erwies sich

der regelrechte palladioske Klassizismus auch mit der typischen französischen „Korrektheit“ so innig wesensverwandt, daß auf seinem Boden der „grand stile“ des Sonnenkönigs Louis XIV. erwachsen konnte⁸). Und wie in der Architektur, so in allen Künsten. Nicolas Poussin (1593–1665), darin durchaus ein Vorläufer der Klassizisten des 19. Jahrhunderts, bevorzugte Gegenstände aus dem Altertum und stellte im Hintergrunde seiner Gemälde antike Tempel und sonstige derartige Szenerie dar; vor allem aber war seine Auffassung eine kühl klassizistische: die ausgeklügelte Kompositionenweise seiner Bilder bildet ein Gegenstück zu der verstandesmäßigen architektonischen Komposition Palladios, seine menschlichen Gestalten, besonders die Akte, scheinen aus der altgriechischen und römischen Plastik herübergenommen zu sein, und wenn es sich um Figurengruppen handelt, meint man antike Reliefs vor sich zu sehen. Derselbe Poussin war auch der Begründer und sein Zeitgenosse, der geborene Lothringer und erzogene Franzose, Claude (Gellée) le Lorrain seiner Zeit der bedeutendste Vertreter der sogenannten historischen oder klassischen Landschaftsmalerei, die nachmals im 19. Jahrhundert eine so große Rolle spielen sollte. Die historische oder klassische Landschaftskunst sucht die Natur im Einklang mit dem Stimmungsgehalt einer Szene aus der geschichtlichen Vergangenheit oder auch aus der Mythologie in zugleich vereinfachten und großzügigen Linien und Formen zu sehen und wiederzugeben. So wirkte also die klassizistische Kunstrichtung vom 16. bis ins 18. Jahrhundert neben dem Barock weiter, trat dann allerdings hinter dem Rokoko stark zurück, ohne indessen jemals ganz zu verschwinden. Als z. B. unter Louis XV. das Rokoko in die Innenräume eindrang, blieb der Klassizismus als Außenbaustil bestehen. Sobald aber der kurze Rausch des Rokoko verflogen war, äußerte sich die naturnotwendig darauf folgende Ernüchterung in einem allgemeinen Siege des Klassizismus auf der ganzen Linie. In demselben Jahrzehnt, 1750–60, in dem das Rokoko seine höchsten und letzten Triumphe feierte, begann zugleich dessen Überwinder bereits bedeutsam hervzutreten. Nachdem eben alle Abwandlungen der ursprünglichen Renaissancekunst ausgekostet waren, wurde das Verlangen, den reinen Trank der Renaissance selbst zu schlürfen und aus dem ursprünglichen Quell der Antike zu schöpfen, übermächtig. Bisher hatte der Klassizismus eine Nebenströmung gebildet, jetzt

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. I. 6. Aufl.

2



Abb. 1 Bildnis seiner Gattin von Eugenio Lucas
Bremen, Privatbesitz

überflutet er machtvoll und siegreich alle Länder. Es ist merkwürdig für uns Nachgeborene zu beobachten, welcher Überdruß die damalige Menschheit an ihrer Kunst ergriffen hatte⁹⁾, und welche Sehnsucht, zu einer besseren, vernünftigeren, edleren Kunst zu gelangen. Der Klassizismus ist in seinem abermaligen Zurückgreifen auf die Antike gleichsam eine Wiederholung der Renaissance. Während sich aber diese letztgenannte Bewegung aus einem gesteigerten Lebensgefühl entwickelt hatte, wobei die Wiedergeburt der gesamten Kultur das primäre und die Nachahmung der Antike nur das sekundäre Moment darstellte, ist es jetzt ein müdes und übersättigtes Geschlecht, das sich gleichsam wie an den letzten Anker an die Antike hält und diese oft gar zu äußerlich nachahmt. Deshalb erhielt der Klassizismus nicht zu Unrecht den Spottnamen der „gefrorenen Antike“.

Der Überdruß an Barock und Rokoko war die tiefste Ursache, die zum Siege des Klassizismus führte. Politische, wissenschaftliche und zufällige Veranlassungen traten hinzu, diesen Sieg zu vervollständigen. Das Rokokozeitalter war die Epoche der Großen dieser Welt gewesen. König, Hofmann und Edeldame hatten den Ton angegeben. Auf ihren Geschmack, auf ihre Bedürfnisse war alles zugeschnitten. Bürger und Bauersmann äfften mehr oder weniger die höchsten Stände nach. Und wenn es auch eine bürgerliche und selbst eine bäuerliche Spielart des Rokoko gegeben und letztere sich sogar in manchen Gegenden, z. B. in Oberbayern und Tirol, bis auf den heutigen Tag lebensfähig erhalten hat, so war das Rokoko im letzten Grunde dennoch ein höfischer Stil. Mit dem Zusammenbruch des Hoflebens infolge der französischen Revolution verlor auch der Hofstil seine Daseinsberechtigung. Und wie sich die Revolution auf das klassische Altertum berief, so nahm sich die Kunst des Revolutionszeitalters die Antike zum Muster. Dazu kam, daß damals bedeutende archäologische Entdeckungen vorlagen, die in erhöhtem Maße die allgemeine Aufmerksamkeit auf die antike Welt und die antike Kunst hinlenkten. Herculaneum und Pompeji hatte man in größerem Maßstab bereits 1738 und 1748 auszugraben begonnen. Stuart und Revett waren weiter gegangen, hatten Griechenland durchforscht und seine Baudenkmale gewissenhaft dargestellt.

Innerhalb des Klassizismus muß man zeitlich zwei Hauptrichtungen scharf unterscheiden. Als Hauptvertreter der früheren Richtung, die noch im wesentlichen dem 18. Jahrhundert angehört, sind die Anton Raphael Mengs, Angelika Kauffmann und Hackert allbekannt¹⁰⁾. Ähnlichen Zielen jagten aber auch die beiden Schwaben *Eberhard Wächter* und *Gottlieb Schick* (1779—1812) nach, von denen der Letztgenannte, der Bedeutendere von beiden, in seinem Eklektizismus sich Mengs näherte und überdies von David¹¹⁾ in Paris seine gewandte, wenn auch trockene Technik lernte. Seine Historiengemälde, einst hochgefeiert — Schicks „Appoll unter den Hirten“, 1808 vollendet, konnte noch in den 1870er Jahren in einem kunstgeschichtlichen Handbuch als die „bedeutendste Schöpfung deutscher Malerei seit mehr als zwei Jahrhunderten“ (!) gefeiert werden —, haben die Proben der Zeit ebensowenig überstanden wie diejenigen eines Mengs, dagegen sichert seinen Bildnissen, namentlich seinen Kinderbildnissen, ein eigenartiger Zug holdester Unmittelbarkeit ständiges Fortleben, um so mehr, als ihm Angehörige geistig hochstehender Familien gesessen haben. Indessen machte sich damals der Klassizismus sogar im Porträt gelegentlich bemerkbar, wie das Beispiel *Gerhard von Kügelgens* (1772—1820) beweist, der sich Goethe und Schiller, so scharf, groß und prägnant er sie auch sonst zu charakterisieren verstand, nicht ohne antikisch drapierten Mantel vorstellen konnte. Im allgemeinen begnügen sich alle diese Künstler mit einer inhaltlich wie formal gleich äußerlich antikisierenden Auffassung, wählen die Elemente ihrer Werke eklektisch aus dem Besten aller Völker und Zeiten aus, bewahren sich aber wie die gleichzeitigen Naturalisten die seit Jahrhunderten überlieferte sichere und gediegene Technik.

Gerade in der ungleich größeren Tüchtigkeit im Handwerklichen besteht der Hauptvorzug der früheren gegenüber der vergeistigten und gelehrten späteren Richtung innerhalb des Klassizismus. Diese letztere aber läßt sich mit der dritten Hauptrichtung der Epoche, der Romantik, unter dem gemeinsamen Namen der „Gedankenkunst“ zusammen begreifen. Als letzter und schärfster Rückschlag gegen das Rokoko, das ganz Form, Technik, Virtuosentum gewesen war und der geistigen Beziehungen, des tieferen Gehaltes der Seele entbehrte hatte, erhob sich mit der Gedankenkunst eine Richtung, welche das Schwergewicht auf den geistigen Inhalt legte. Die Künstler, welche ihr anhingen, dachten und empfanden sich, arbeiteten und rangen sich mit Hilfe großer Belesenheit, ja ausgeprägter Gelehrsamkeit in die Literatur und Philosophie aller Völker hinein, bis die Gestalten der Dichter zum Greifen deutlich vor ihnen standen und sogar die Abstraktionen der Philosophen Form und Gestalt annahmen. Die Künstler selbst aber taten es den Dichtern und Philosophen gleich, dachten wie diese und dichteten wie jene. Und die Formen und Gestalten, von denen ihr Inneres erfüllt war, suchten sie nun auf das Papier, auf die Leinwand und auf die Wand zu bannen. Der aber galt als der Größte, als der „Geistreichste“, dessen „Kompositionen“ von geistigen Beziehungen ganz erfüllt waren und diese Beziehungen recht klar und faßlich erkennen ließen. In diesem Sinne arbeiteten sie ihre Blätter unausgesetzt um, sie „durchstudierten“ sie und „kultivierten“ sie¹²). Diese Art von Kunst, „gemalte Literatur“, wie man sie nachmals spöttisch genannt hat, blühte ganz besonders in Deutschland, das von jeher die Heimat der Grübler gewesen war und damals gerade die hohe Zeit seiner Literatur und Philosophie erlebt hatte, so daß diese beiden geistigen Mächte auf alle übrigen einen übermächtigen Einfluß ausübten. Auch in wessen Berufe es der Natur der Sache nach gar nicht lag, wollte doch so viel als möglich auch auf seinem Gebiete Dichter und Denker sein. Und so kam es auch dem bildenden Künstler mehr aufs Dichten und Denken, denn auf seine ureigentliche Tätigkeit, das Bilden, an. Gegenüber dem Schwelgen des Rokokokünstlers in hellsten, fröhlichsten, buntesten Farben mit einem leisen Stich ins Weichliche, Weibliche und Süßliche suchte der Gedankenkünstler seine Gedanken unter gänzlicher Verachtung und Verkennung der Farbe in knappen Umrißlinien auszudrücken. Die Rokokomalerei ward von einer Ära der Kartonzeichnung abgelöst. Gegenüber dem freien, flotten, kühnen Schmäß der Virtuosen des 18. Jahrhunderts machte sich im Anfang des neunzehnten ein korrekter, geleckter, äußerst sauberer Strich geltend, der gar zu leicht ins Ängstliche und Kleinliche ausartete. Die Rokokokunst hatte dem Luxusbedürfnis gedient und gelegentlich der schönen Sünde Altäre errichtet. Die Gedankenkunst wollte die Völker zu Tugend, Sittlichkeit und zur Erhebung der Seelen begeistern. In diesem großen, edlen und hehren Streben war man sich allgemein einig. Aber wie waren die Mittel und Wege aufzufinden, um zu den heißersehnten Zielen zu gelangen?

Da öffneten sich nun zwei Wege. Der Rokokostil selbst war der letzte, äußerste Ausläufer der Renaissancebewegung gewesen. Entweder man knüpfte nun gerade wie diese zum zweiten Male an die Antike an oder man ging noch einen Schritt weiter zurück und suchte an die mittelalterlich-nationalen Stile Anschluß, die in Europa vor der allgemeinen Überströmung mit dem aus Italien hergeleiteten Renaissance-Einfluß geherrscht hatten. Beide Wege wurden beschritten. Auf dem einen gelangte man zum Klassizismus, auf dem anderen zur Romantik. Die Romantik hat den Klassizismus nicht eigentlich abgelöst, vielmehr ist sie neben dem späteren Klassizismus einhergegangen. Bald ist es die eine, bald die andere Richtung, welche die Nebenbuhlerin überflügelt, bald schließen sie sich zu höherer Einheit zusammen. Der aus dem Rokoko hervorgegangene Goethe, der in Leipzig als Skandierer französischer Alexandriner begonnen hatte, wird in Straßburg, in der herrlichen Rheinebene, angesichts des Münsters und in den Armen

des deutschen Mädchens Friederike von Sessenheim zum Romantiker, erhebt leidenschaftlichen Einspruch gegen die Unnatur seines Zeitalters, schwärmt für „altdeutsche“, d. h. gotische Baukunst, und dichtet den Götz, den Egmont, den ersten Teil des Faust. Später erst, als sein Blut kühler geworden, wird er zum Anhänger der „gefrorenen Antike“, des Klassizismus, schreibt er den Tasso, die Iphigenie und verbindet endlich Klassizismus und Romantik im zweiten Teil seines Faustgedichtes. Im allgemeinen aber und besonders auf dem Gebiete der bildenden Kunst hat auch die spätere Spielart des Klassizismus viel früher eingesetzt als die Romantik.

Der Übergang aber von dem früheren künstlerischen zu dem späteren gelehrteten, von dem handwerklich tüchtigen zu dem vergeistigten, allzu abstrakten Klassizismus ward bezeichnenderweise nicht von einem Künstler, sondern von einem Theoretiker vollzogen. Dieser Theoretiker, der Mann, in dem das Sehnen der Zeit einen besonders kräftigen und beredten Ausdruck fand, der von tiefer Einwirkung auf seine Zeitgenossen und Nachfolger, ganz besonders auf seine deutschen Landsleute, werden sollte, der Verkünder nicht nur der klassizistischen Richtung derselben, sondern überhaupt der Gedankenkunst des 19. Jahrhunderts, war *Johann Joachim Winckelmann*.

Es ist ein wunderbarer Kopf, welcher der klassischen Winckelmann-Biographie Karl Justis¹³⁾ als Titelbild dient. Unter gewelltem Haar eine hohe, freie, prachtvoll gebaute Stirn, die in eine kühn geschwungene Adlernase ausläuft. Diese zwischen blitzenden Forscheraugen und über einem beredten schwelenden Munde. Feine Umrißlinien der schmalen durchgeistigten Wangen laufen in einem energischen Kinn zusammen. Das ganze Antlitz von einem unbeschreiblich heiteren Ausdruck welt- und kunstfreudiger Begeisterungsfähigkeit erfüllt. So sah der Mann aus, welcher der Kunst eines halben Jahrhunderts Art und Richtung vorschreiben sollte. Nicht als ob er zuallererst, ganz allein und unabhängig von allen anderen den neuen Weg beschritten hätte. Aber in keiner Persönlichkeit hat sich der allgemeine Drang, der damals die auserlesenen Geister beseelte, so entschieden gesammelt, wie gerade in ihm. Er ist der Mann des Schicksals gewesen. Winckelmann hat von Kindesbeinen an das Land der Griechen mit der Seele gesucht. Das ist die wichtigste Triebfeder seines Handelns, der Hauptinhalt seines Lebens gewesen. Und wie so häufig, ist auch in diesem Falle die neue Bewegung aus den Niederungen der Menschheit hervorgegangen. Die Glaskugel des Schuhmachers hat zuerst in die Seele des Kindes gelehnt, das im Jahre 1717 in dem kleinen altmärkischen Städtchen Stendal geboren wurde. Hier durfte der geweckte Knabe die Lateinschule besuchen. Aber Griechisch wurde in dieser Schule nicht gelehrt. Um Griechisch zu lernen, geht er nach der Hauptstadt. Zu Fuß natürlich — der Armut halber. In Berlin besuchte er das Graue Kloster. Und als er mit 21 Jahren endlich die Universität Halle bezieht, da läßt sich der geborene antike Heide als Theologie-Studierender immatrikulieren — wiederum der Armut halber. Aber mit einem Examen hat er das theologische Studium denn doch nicht besiegt. An seine Lehrjahre schließen sich unmittelbar seine Wanderjahre an, die den unsteten Gesellen bald hierher, bald dorthin verschlagen. Ein humanistischer Scholar scheint in ihm wiedergeboren. Größtentheils verbringt er seine Wanderjahre als Bibliothekar verschiedener hoher Herren. In den feinen Häusern macht sich ihm die Unkenntnis fremder Sprachen peinlich bemerkbar. Um diesem Mangel abzuhelfen, begibt er sich 1741 auf die Universität Jena, um, ein universaler Geist, die neueren Sprachen, zugleich aber auch Mathematik, Naturwissenschaft und — Medizin zu studieren. In den Naturwissenschaften findet er reiche Förderung, in den neueren Sprachen dagegen nicht. Er macht nun einen kühnen Versuch, gleich bis nach Paris vorzudringen, um sich daselbst nicht nur die Kenntnis des Französischen, sondern in dem Herzen Europas zugleich feine Weltbildung anzueignen. Doch der Versuch mißlingt, er kommt nur bis Fulda, der Armut halber,

und findet im Jahre 1743 endlich einen Unterschlupf als Konrektor in der kleinen altmärkischen Stadt Seehausen. Rührend klingt es, wenn er selbst bekennt: „Ich habe den Schulmeister mit großer Treue gemacht und ließ Kinder mit grindigen Köpfen das Abc lesen, wenn ich während dieses Zeitvertriebs sehnlich wünschte, zur Kenntnis des Schönen zu gelangen, und Gleichnisse aus dem Homer betete.“

Endlich im Jahre 1748 erhielt er eine Anstellung an der Privatbibliothek des Grafen Heinrich von Bünau in Nöthnitz bei Dresden. Damit war ein großer Schritt auf dem Wege nach dem Ziele seiner Sehnsucht zurückgelegt. Tagsüber hatte er zwar allerhand bibliothekarische Kleinarbeit auf den verschiedensten Wissensgebieten, der Geschichte, der Juristerei usw. zu verrichten, aber „nachts kehrte er bei Sophokles und seinen Gesellen ein“. Zugleich bot ihm das nahe, damals durch seinen Hof, durch Pracht, Luxus, Kunst und Buchhandel gleich ausgezeichnete Dresden geistige Anregung in Hülle und Fülle dar. Aber die wichtigste Anregung und Belehrung erhielt er in den Zeichenstunden bei dem später nach Leipzig berufenen und daselbst als Lehrer Goethes berühmt gewordenen Adam Friedrich Öser, der, bedeutender als Lehrer und Anreger denn als schaffender Künstler, Winckelmann Kunst „sehen“, Kunst beurteilen lehrte und ihn vor allen Dingen in die Betrachtung antiker Kunstwerke einführte, wenn dies auch nur die im 18. Jahrhundert so hochgeschätzten geschnittenen Steine waren. Im Gedankenaustausch mit Öser entstand, mit Vignetten von Öser geschmückt, 1755 seine Erstlingschrift: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, eine offenkundige Auflehnung gegen das damals herrschende Rokoko und eine ebenso begeisterte wie einseitige Verherrlichung des klassischen Altertums. In dieser Abhandlung wurde das nachmals so berühmt gewordene Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe der griechischen Statuen“ geprägt. In dieser Schrift wurde aber auch der kunstgeschichtlich ungemein wichtigere Gedanke ausgesprochen, daß die zeitgenössischen Künstler, wenn sie zu den Werken der Alten, welche die schönste Natur zeigten, zurückkehrten und jene nachahmten, schneller und leichter zu einem guten Geschmack gelangen würden, als durch unmittelbare Nachahmung der Natur selbst.

Der Übergang aus der altmärkischen Heimat nach dem glänzenden Dresden war für Winckelmann der erste entscheidende Schritt auf dem Wege von Dürftigkeit und Dunkelheit zu Licht und Schönheit, der zweite der Übergang von Dresden nach Rom. Dieser ward durch den italienischen Kardinal Graf Alberigo von Archinto vermittelt, der am sächsischen Hofe Nunzius war. Der Kardinal sicherte Winckelmann ein sorgenfreies Leben in Rom zu, das er ganz den Studien widmen könnte — unter der einzigen Bedingung, daß er zum Katholizismus übertrate. Nach jahrelangem Zögern und Zaudern schlug Winckelmann in die dargebotene Hand ein, die ihm den Weg zu allen seinen Idealen öffnete und ihn nicht nur von unwürdiger Handlangerarbeit, sondern, wie er hoffen durfte, auch von einer schlechrenden Krankheit befreien würde, die er sich wahrscheinlich infolge von Überanstrengung zugezogen hatte. Man hat Winckelmann ob seines Übertritts hart getadelt, und in der Tat ist jeder Religionswechsel verwerflich, der nicht aus innerem Gemütsbedürfnis hervorgeht. Andererseits stand Winckelmann ohne Zweifel außerhalb der Bekenntnisse und ihnen gleichgültig gegenüber. Dagegen war er von der glühendsten Liebe zu der Antike erfüllt. Was Wunder daher, daß er das Bekenntnis wie einen Rock wechselte, um sich der Wissenschaft vom Altertum und von der Kunst völlig hingeben zu können. Auf der Reise nach der ewigen Stadt machte sich bei Winckelmann zum ersten und einzigen Mal die germanische Abkunft in Sachen des Geschmackes geltend. Wenn Goethe, ehe er zum Klassizisten ward, angesichts des Straßburger Münsters und in der blühenden üppigen Rheinebene eine ganze große und fruchtbare deutsche Epoche hatte, so erlebte Winckelmann, der vom

Elbstrand kam und aus dürftiger Sand- und Kieferngegend hervorgegangen war, wenigstens einige Augenblicke hellauflodernder Begeisterung für die Schönheit und Großartigkeit deutscher Landschaft, wie sie in Oberbayern und Tirol üppig zutage tritt, sowie für das behagliche Leben ihrer Bewohner. „Ich würde“, so schreibt er, „den ganzen Brief mit tirolischen Sachen anfüllen, wenn ich die Entzückung beschreiben wollte, in die ich gesetzt bin . . . Auf der ganzen Reise bis nach Rom ist mir die Reise durch Tirol die angenehmste gewesen . . . Ich bin freudiger gewesen in einem Dorf, mitten in einem Kessel von Gebirgen mit Schnee bedeckt, als selbst in Italien. Man hat nichts Wunderbares, nichts Erstaunendes gesehen, wenn man nicht dieses Land mit denjenigen Augen, mit welchen ich es betrachtet habe, gesehen hat. Hier zeigt sich die Mutter Natur in ihrer erstaunenden Größe, und der Überfluß herrscht zwischen den ungeheuren Klippen . . . Über die höchsten Gebirge geht ein Weg wie in der Stube . . . Alle halbe Stunde sieht man ein großes Wirtschaftsgebäude, wo auch kein Dorf ist, an den Füßen erschrecklich schöner Berge, wo Sauberkeit und Überfluß regiert . . .“ Noch aus dem römischen Sommer rief er einem Freunde zu, der „göttlichen“ Gegend hinter Kloster Ettal (Oberammergauer Gegend) gedenkend: „Bewundern Sie hier die schöne Welt und ihren Schöpfer!“ Im Jahre 1754 traf Winckelmann in der ewigen Stadt ein. Wie muß dem glühendsten Verehrer des Altertums zumute gewesen sein, als er zum ersten Male die Kuppel der Peterskirche vor sich auftauchen sah! — Niedrigkeit und Frondienst lagen hinter ihm, ein Leben voll Freiheit, Studium und Kunstgenuß stand ihm bevor. Rom bildete damals in ungleich höherem Maße als gegenwärtig den Mittelpunkt des gesamten Altertumsstudiums, weil unterdessen von dorther die Museen aller europäischen Großstädte mit Antiken versorgt und andererseits die Originale in Griechenland selbst leichter zugänglich wurden. Was Winckelmann in Dresden Öser gewesen, das ward ihm in Rom Anton Raphael Mengs¹⁴): Lehrer, Anreger und Freund. Später nahm ihn der leidenschaftliche, kenntnisreiche und geschmackvolle Kunstsammler Kardinal Alessandro Albani, der durch seine Villa vor der Porta Salaria berühmt geworden ist, bei sich in seinem Palaste auf, lediglich um Winckelmanns Gesellschaft zu genießen und ohne irgendwelche Gegenforderungen zu stellen. Nicht im Dienste des Kardinals, sondern nur diesem zuliebe, sich selbst zu Nutzen und Genuß beaufsichtigte Winckelmann dessen Bauten, kaufte er Kunstwerke, veranstaltete er Ausgrabungen und unternahm er Ausflüge nach Florenz, Neapel, Paestum, Pompeji und Herkulaneum. Im Jahre 1763 erlangte der Fremde, der Deutsche, die hohe Stellung eines Oberaufsehers aller Altertümer in Rom. Der Schuhmacherssohn aus Stendal in der Altmark wandelt jetzt auf den Höhen des Lebens, von den Großen dieser Welt wie von den Fürsten des Geistes geachtet und geliebt, bewundert und ausgezeichnet. Aber sein höchster Wunsch ist ihm nicht in Erfüllung gegangen: Winckelmann hat Griechenland niemals gesehen.

Dagegen waren ihm vierzehn Jahre künstlerischen Schauens und wissenschaftlichen Schaffens in Rom beschieden. Er hat sich als *civis romanus* gefühlt und in Rom ganz eingelebt, oder doch nicht ganz, denn wenn schon der Norddeutsche niemals restlos im süddeutschen und der Süddeutsche erst recht nicht im norddeutschen Volkstum aufzugehen vermag, um wieviel weniger kann der Deutsche, und möge er noch so römisch gesinnt sein, sich gänzlich als Römer fühlen! — Eine unbestimmte Sehnsucht trieb Winckelmann im Jahre 1768 wieder über die Alpen zurück. Aber noch auf der Reise schlug das Heimweh in einer für solche entwurzelten Seelen höchst charakteristischen Weise ins Gegenteil, in eine Sehnsucht nach Rom, um. Tirol und die Tiroler, die einst seine wärmste Begeisterung erregt hatten, ließen ihm jetzt das Herz im Busen erstarren. Alle Auszeichnungen, deren Gegenstand er in München und Wien wird, vermögen ihn nicht an den Norden zu fesseln. Mit tiefer Wehmut im Herzen kehrt er um. In Triest, fern der Heimat —

fern von Rom, ohne Freunde, im Gasthaus fällt er als Opfer eines niedrigen Mörders, des Italieners Francesco Arcangeli, den er an der Wirtstafel kennen gelernt und dessen Habsucht er durch ein paar goldene Schaumünzen erregt hatte, die er als Zeichen der Verehrung von seiten der Kaiserin Maria Theresia bei sich trug.

So merkwürdig wie der Lebenslauf dieses Mannes, der aus tiefster Niedrigkeit auf die Höhen des Lebens geführt wurde, sich jahrelang frei auf ihnen ergehen durfte, um dann jäh hinabgestürzt zu werden in die Nacht eines fürchterlichen Todes, ebenso merkwürdig und bedeutungsvoll ist sein Wirken gewesen. Der Zug zum Griechentum war ihm von Kindesbeinen an in der Seele gelegen. Angesichts der Kunstschatze Dresdens und in der Künstlerwerkstatt Ösers wird der Altertumphilolog zum Liebhaber und Kenner antiker Kunst. In Rom tritt an Ösers Stelle Anton Raphael Mengs, der Öser ebenso überragte, wie die Kunstschatze der ewigen Stadt diejenigen der sächsischen Residenz. Begierig nimmt Winckelmann von Mengs in sich auf, was er von ihm erlernen kann, bringt die Aperçus des schaffenden Künstlers mit Hilfe der Schriftsteller des klassischen Altertums, die ihm in jahrzehntelangem Studium vollkommen zu eigen geworden waren, in ein System. Allmählich gelingt es ihm, sich von Mengs freizumachen und zu völliger Selbständigkeit durchzuringen. Jetzt vollbringt er die Tat seines Lebens: er schreibt seine grundlegende „Geschichte der Kunst des Altertumes“. Zum erstenmal war hier die Kunst der Alten nicht vom antiquarischen Standpunkt aus behandelt, sondern im Sinne der Nachempfindung ihres ästhetischen Gehaltes. Was der Künstler in Formen gegossen, versuchte der Forscher in Worten wiederzugeben. Damit war eine ganz neue Wissenschaft, die Kunstgeschichte, begründet. Wer immer nach Winckelmann auf diesem Gebiete gearbeitet hat, steht auf seinen Schultern. Winckelmann hat sich aber nicht mit der Erforschung vergangener Kunsterioden begnügt, sondern ihm schwebte noch das weitere Ziel vor, die zeitgenössischen Künstler durch den Hinweis auf die Schönheit der Antike zu deren Nachahmung zu begeistern. Und dieses Ziel hat er auch erreicht, da er einer der ganzen Zeit eigenen Sehnsucht den klaren, erschöpfenden Ausdruck verlieh. Niemals hat ein Theoretiker einen so unermeßlichen Einfluß auf die Praktiker ausgeübt. Daher erhielt aber auch damals fast die gesamte Kunst, wenigstens in Deutschland, auf das Winckelmann naturgemäß am kräftigsten einwirkte, einen so starken literarisch-gelehrten Beigeschmack. Winckelmann ist der Prophet der Gedankenkunst, welche die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschen sollte, namentlich der klassizistischen Schattierung dieser Gedankenkunst gewesen.

2. Malerei und zeichnende Künste

Deutschland

Der Bruch mit der Vergangenheit, wie er im Klassizismus zum Ausdruck gelangte, vollzog sich überall, nirgends aber mit der Schärfe wie bei den Deutschen, die alle Dinge auf die Spitze zu treiben pflegten. Was Winckelmann diesen gelobt, gepriesen, verkündet hatte, das ward von *Carstens* in die Tat umgesetzt.

*Asmus Jakob Carstens*¹⁵⁾ wurde im Jahre 1754 geboren. Er war wie Rembrandt ein Müllerssohn. Sein Vater besaß die Windmühle zu St. Jürgen bei Schleswig. Seine Mutter soll sich als Stillebenmalerin einen Namen erworben haben. Bei Asmus Jakob machte sich der angeborene Hang zur Kunst in sehr jungen Jahren geltend. Wenn die Gespielen sich lärmend ergötzten, saß er still im Dom zu Schleswig, schaute andächtig zu den Altarbildern empor, die Ovens, ein Rembrandtschüler, gemalt hatte, und betete voll Inbrunst zu Gott, daß es auch ihm einmal gelingen möge, so

wunderherrliche Schöpfungen zur Ehre des Schöpfers zu vollbringen. Die erste Anregung erhält die klassizistische deutsche Kunst in der Kirche. — Carstens' Eltern starben bald. Versuche, Asmus Jakob bei einem Maler als Schüler unterzubringen, scheiterten. Und so mußte er denn bei einem Eckernförder Weinhändler als Küferlehrling eintreten! — Aber über Mittag und des Nachts, da zeichnete er, da las er kunsttheoretische Werke, in denen die Winckelmannschen Gedanken wieder aufgenommen, weiter gesponnen und popularisiert waren. Und das düstere Zimmer des Eckernförder Küferlehrlings bevölkerte sich bei spärlichem Kerzenschein mit den hohen Lichtgestalten des klassischen Altertums. Mit 22 Jahren trat Carstens als Zögling in die Kopenhagener Kunstabakademie ein, bereits eine in sich geschlossene Persönlichkeit. Er war zu alt, zu stolz und zu eigen geartet, um an der Akademie Unterweisung suchen und finden zu können. Er verachtete die daselbst betriebene Lehrmethode Mengsscher Richtung. Er studierte wohl emsig Anatomie und legte dadurch den Grund zu seiner späteren Kunst, die in einer fast ausschließlichen Darstellung des menschlichen Körpers bestehen sollte, aber, erfüllt von der hehren Schönheit antiker Helden- und Göttergestalten, brachte er es nicht übers Herz, nach den häßlichen Aktmodellen zu zeichnen. Und ebensowenig vermochte er nach den Vorschriften der Akademie bestimmte einzelne Stücke der bewunderten Antike nachzuzeichnen, er wollte sie ganz und ungeteilt in sich aufnehmen. So ging er an den Lehrsälen der Akademie vorüber und ließ sich dafür tagelang in den Antikensaal einschließen. Aber auch hier kopierte er nicht — Carstens hat überhaupt sein Leben lang fast niemals kopiert —, sondern er schaute nur, und er sog sich so voll von antiker Schönheit. Im steten und einzigen Umgang mit Götter- und Heldenstatuen ward er nicht nur zum Anbeter der Schönheit, sondern erstarkte er auch zum Charakter von seltener Festigkeit. Als bei einer Preisverteilung der Akademie, während er selbst wohl mit einem Preise bedacht wurde, ein begabter Mitschüler zum Vorteil eines Günstlings übergegangen wurde, warf er seiner Anstalt den Fehdehandschuh hin und mußte daraufhin die Akademie verlassen. Mit einem jüngeren Bruder, der gleichfalls Maler werden wollte, zog er nach Italien. Er kam bis nach Mantua. Dort fühlte er sich von dem Genie Giulio Romanos, des großen Raffaelschülers, gebannt. Aber die Not zwang ihn zur Heimkehr. Jetzt setzte eine Leidensperiode für ihn ein, erst in Lübeck, dann in Berlin. Hier hat er in der Tat zeitweilig nur von Brot und Wasser gelebt. Aber sein Wille war unbeugsam. Bei den beiden Brüdern Genelli, dem Baumeister und dem Maler, fand er begeisterte Anteilnahme. Endlich schlug die Stunde seines Glückes. Als preußischer Akademieprofessor erhielt er Urlaub nach Rom. Damit war sein heißester Wunsch in Erfüllung gegangen.

Drei Faktoren haben Carstens' Leben bestimmt: der Dom in Schleswig, der Antikensaal in Kopenhagen und — Rom. In Rom ist er geblieben, bis den von Kindesbeinen an brustkranken, von inneren Erregungen und äußerem Widerwärtigkeiten früh aufgeriebenen Mann der Tod in seinem 44. Lebensjahr 1798 erreichte. Das neue Jahrhundert, dessen Kunst er gleichsam einläutete, hat er nicht mehr geschaut. „Das goldene Zeitalter nach Hesiod“ war sein Schwanengesang. Er hat daran bis an sein Ende, zuletzt in liegender Stellung, skizziert und sich dabei — höchst bezeichnend für den Gedankenkünstler — in begeisterten Gesprächen über die Kunst ergangen. Mit der heiteren Vorstellung vom goldenen Zeitalter ist er hinübergeschlummert. An der Pyramide des Cestius wurde er zur letzten Ruhe bestattet.

Als man einst von Berlin aus die Rückkehr des nach Rom beurlaubten preußischen Akademieprofessors wünschte, damit er die in Rom erworbenen Kenntnisse zum Besten des Staates weiterverbreitete, hatte er stolz geantwortet, „nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit gehöre er an, und es sei ihm nie in den Sinn gekommen, sich für eine Pension, die man ihm für einige Jahre schenkte, auf

zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen; er könne sich nur in Rom, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden . . . Ihm seien seine Fähigkeiten von Gott anvertraut und er müsse darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit er nicht bei der einstigen Rechnungsablage sagen dürfe: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben¹⁶⁾. Es ist dies die erste Äußerung jenes eigentümlichen Künstlerstolzes, wie er unter den Dichtern Klopstock zuerst erfüllt hatte, und wie er im 19. Jahrhundert immer und immer wieder hervorbrechen sollte. Der Künstler ist wohl von der hehren Empfindung durchdrungen, daß er als Künstler von seinen Mitmenschen geachtet werden müsse, aber er selbst fühlt sich niemandem persönlich, sondern nur der gesamten Menschheit verpflichtet. Abgesehen nun davon, daß Carstens unmöglich einem preußischen Minister zumuten durfte, auf Staatskosten die Berliner Akademieprofessoren zum Wohl der Menschheit nach Rom zu schicken, war er — Carstens — denn wirklich ein so großer Künstler, um nur von den Größten lernen zu können — um sich nur der Menschheit verpflichtet zu fühlen? — Seine Hauptwirksamkeit fällt in das letzte, in Rom verbrachte Jahrzehnt seines Lebens. Im Jahre 1795 hat er dort eine Ausstellung seiner Werke veranstaltet, um der Mitwelt Rechenschaft von seinem Wirken abzulegen. Die Aufnahme, welche seine Werke dabei fanden, war eine durchaus geteilte. Der durch seine Beziehungen zu Goethe berühmte „Maler Müller“ urteilte als Praktiker und als Vertreter der bestehenden Richtung sehr ungünstig und hob alle technischen Schwächen an den Schöpfungen des Carstens hervor, so daß diese auch im Weimarer Kreise gerichtet waren, und selbst der transzendentale Schiller eine Verkörperung des Raumes und der Zeit mit dem Xenion abzufertigen suchte:

Zeit und Raum hat man wirklich gemalt, es steht zu erwarten,
Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.

Nun, in unserem Zeitalter, die wir eine Duncan und viele Persönlichkeiten der Art erlebt haben, würde solch Tanzmotiv Niemandem mehr besonders verwunderlich erscheinen, damals aber ahnte offenbar selbst der „philosophische Kopf“ noch nicht, welch tiefe Bedeutung man auch dem Tanz unterlegen kann. Jene Schillersche Kritik hat übrigens später der Kunsthistoriker Riegel treffend mit dem Gedanken zurückgewiesen, daß Carstens, wenn er seine Gestalten Chronos und Uranos genannt hätte, mit offenen Armen in Weimar empfangen worden wäre. Dem Maler Müller stand damals in Rom der Kunstschriftsteller K. L. Fernow¹⁷⁾ gegenüber, Carstens' Freund und der erste leidenschaftliche Vorkämpfer der neuen Richtung, die sich jetzt in jenes Schaffen anzubahnenden begann. Fernow pries in den Ausdrücken höchster Bewunderung die geistige Bedeutung in den Werken des Künstlers. Aber dieser geistigen Bedeutung zum Trotz und trotz der feurigen Verherrlichung Fernows, der seinem Freunde schließlich auch zu einer sauersüßen Anerkennung Goethes verhalf, ist es Carstens bei seinen Lebzeiten doch nur gelungen, eine kleine Gemeinde um sich zu versammeln. In den ersten Jahrzehnten nach seinem Tode aber wurde er als der große Erneuerer der deutschen Kunst gefeiert, um in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verächtlich als stümperhafter Nichtskönner beiseite geworfen zu werden. Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts setzte wiederum eine ruhigere und gerechtere Beurteilung ein. Es ist nun ungemein schwer, diesem Künstler wahrhaft gerecht zu werden. Daß er eine große Umwandlung des Geschmacks ins Leben gerufen hat, steht fest. Hat diese Umwälzung aber der deutschen Kunst zum Heile oder zum Verderben gereicht? — Wenig geistiger Gehalt bei hoch entwickelter Technik: das ist das Kennzeichen der deutschen Kunst zur Zeit, als Carstens auftrat. Diesen Zustand wollte er ändern, und er hat ihn geändert. Man darf es getrost aussprechen: Carstens ist der Mann des



Abb. 2 Die Geburt des Lichts von Asmus Jakob Carstens

Schicksals gewesen. Er hat — und das sollte ihm bis auf den heutigen Tag herab kein Schaffender vergessen! —, er hat den Künstler, wie Klopstock den Dichter, auf eine sozial höhere Stufe emporgehoben, er hat ferner die deutsche Kunst von der Abhängigkeit von französischen Vorbildern befreit und er hat sie veredelt, vergeistigt, verinnerlicht. Mit Carstens beginnt die lange Reihe jener eigenartigen deutschen Gedankenkünstler, die sich später in Klassizisten und Romantiker scheiden sollten, die aber

Eines untereinander ver-

bindet und zugleich von den Künstlern aller früheren und späteren Epochen unterscheidet: daß sie nämlich nicht in erster Linie auf die künstlerische Darstellung der Natur, sondern auf die bildliche Wiedergabe von Empfindungen, Gedanken, philosophischen Lehren ausgingen — gemalte und gezeichnete Literatur. Sie versenkten sich in die Dichtkunst und Philosophie aller Zeiten und Völker und suchten das Gelesene und geistig Gewonnene gewissermaßen in sich neu hervorzubringen und mit den Ausdrucksmitteln ihrer Kunst aus sich heraus zu stellen. Daher das Abgerundete und in sich Geschlossene in den Werken der wahrhaft Bedeutenden unter den Gedankenkünstlern. Carstens' Zeichnungen zu Dichtern und Philosophen sind durchaus nicht aus äußerem Anlaß, im Auftrag oder gar für Geld angefertigte Illustrationen, sondern aus selbstständiger geistiger Anteilnahme heraus durchempfundene und mit seinem ureigenen Herzblut getränkete Neuschöpfungen. Homer bildet, wie manches anderen bedeutenden Mannes, so auch Carstens' Weltbibel. Er empfindet sich in das Seelenleben der Griechen und Trojaner hinein: läßt Priamus von Achill den Leichnam seines Sohnes Hektor erbitten, zeigt uns die Helden im Zelt des grollenden Achill. Er führt den blinden Sänger selbst vor, wie er die Griechen mit seinen Gesängen begeistert. Ferner beschäftigen ihn die Argonauten, die Tragödie des Ödipus. Ganz besonders erwärmt er sich für Lukians weltfreudigen Megapenthes, der Charon entfliehen wollte, von diesem aber wieder eingeholt und an den Mast des Todesschiffes gebunden wird, während sich ihm sein Widerpart, der Schuster Mikyll, auf die Schultern setzt. Neben Homer, Pindar und Lukian stehen dem Carstens die Dante, Ossian, Goethe, neben der Poesie die Philosophie. Seine berühmte Zeichnung „Die Geburt des Lichts“ (Abb. 2) erklärt er selbst gelegentlich der römischen Ausstellung mit den Worten: „Nach dem Sanchoniaton, einem alten phönizischen Autor. Ftas (die Urkraft der Dinge) zeugte mit Neitha (der Nacht) den Fanes (das Licht). Nachdem das Licht geboren war, ging aus dem Atem des Ftas das Weltei hervor, worin der Keim zu allen Schöpfungen lag. Es wurde durch die Wärme des Feuers ausgebrütet; Himmel und Erde entstanden, und alle Dinge entwickeln sich. Ftas zeigt hier dem Weltei seine Bahn ins Unermeßliche.“ Eine andere, nicht minder berühmte Zeichnung (Abb. 3)

verkörpert die Nacht mit ihren Kindern Tod und Schlaf nach Hesiods Theogonie. Neben der Nacht sitzt Nemesis. Sie hält eine Geißel in der Rechten. Ihr schließen sich die drei Parzen an, die unter Gesängen den Schicksalsfaden spinnen.

Allem, was Carstens geschaffen, sieht man es an, daß ein großer, ernster, männlicher Geist dahinter stand. Daher ist sein Schaffen über die wechselnden Zeitrichtungen erhaben. Dagegen erscheint es unendlich beschränkt gegenüber der blühenden, schier unerschöpflichen, weil aus der Natur schöpfenden Kunst der Renaissance und der Antike. Carstens und den Gedankenkünstlern gebrach es eben so sehr an der künstlerischen Sinnlichkeit, daß sie die Ausdrucksmittel ihrer Gedanken nicht aus der Natur zu nehmen vermochten, sondern den aufgespeicherten Schatz vorhandener alter Kunstformen verwerten mußten. „Die Geburt des Lichtes“ z. B. (Abb. 2) ist mit offenkundiger Anlehnung an Michelangelos Gott-Vater an der Sixtinischen Decke geschaffen; aber welch ein Abstand! Michelangelos Eva ist hier zur Nacht geworden und dem Schöpfer in der Ökonomie des Kunstwerkes gleichgestellt; statt der vielen Putten ein einziger, der eben das Licht bedeutet. Aber die Stärke der geistigen Beziehungen erscheint ebenso gemindert wie die Wucht der körperlichen Erscheinung und die Schönheit des Ganzen. Wie nichtssagend ist die Gebärde, mit der die Nacht den Zipfel des Tuches umfaßt, das die Gruppe wie bei Michelangelo umwallt und zusammenschließt! — Wie grob das Handauflegen des Schöpfers auf die Schulter des Weibes, und wie unsagbar fein bei Michelangelo! — Nirgends aber macht sich der Unterschied so stark geltend wie in den langbärtigen Männerhäuptern. Das Motiv des Todes-Knaben, der sich an die Nacht anschmiegt (Abb. 3), erinnert ohne weiteres an Michelangelos Brügger Madonna, der Faltenwurf der Nemesis an seine Prophetengestalten, während das Schließen des Gewandes der Antike nachgebildet ist. Die griechische Kunst und die italienische Hochrenaissance-Kunst stellten die Quellen dar, aus denen Carstens und die Klassizisten ihre Formen schöpften. Daher fehlt ihnen die blühende Frische und die Unmittelbarkeit, welche nur die Natur selbst zu geben vermag. Der antiken und der Renaissancekunst aber stand Carstens wenigstens insofern frei gegenüber, als er sie nicht kleinlich zu kopieren suchte, sondern sie wahrhaft nachzuempfinden vermochte, so daß selbst diejenigen Teile seiner Schöpfungen, welche unmittelbar an michelangeleske Vorbilder gemahnen, dennoch niemals ins Bild hineingestellt wirken, sondern sich in die Gesamtkomposition ungezwungen einfügen, immer Teile eines organischen Ganzen bilden. Denn Carstens hat, was er geschaffen, nicht gefühllos zusammengetragen, vielmehr stand es ganz und groß vor seiner Seele, ehe er es aufs Papier brachte. Daher die geschlossene Wirkung seiner Schöpfungen.

Carstens ist in seinem an sich berechtigten Streben nach Verinnerlichung und Durchgeistigung der durch die Rokokokünstler zu leerer Bravour herabgesunkenen Kunst so weit gegangen, die Technik überhaupt hintanzusetzen. Er trägt im letzten Grunde die Schuld daran, daß seit der vorletzten Jahrhundertwende ein Stück guter handwerklicher Überlieferung nach dem anderen abbröckelte, bis sich auch dagegen wieder ein Rückschlag erhob. Aber bis auf den heutigen Tag herab hat man noch nicht alle künstlerischen Verfahren wieder zurückeroberet, die unsere Ahnen vor andert-



Abb. 3 Die Nacht von Asmus Jakob Carstens
(Nach einer Lithographie)

halb Jahrhunderten sicher beherrschten. Carstens ist der erste gewesen, welcher die in ihrer Art vortreffliche Rokokotechnik verachtet und — nicht mehr beherrscht hat. Das unterscheidet ihn von dem Eklektiker und Techniker Anton Raphael Mengs, der ja auch schon, wenn auch in einem ganz anderen Sinne, antikisiert hatte. Mengs war ein selbstzufriedener Könner gewesen, Carstens war ein innerlich Ringender, dessen bescheidenes Können weit hinter seinem gewaltigen Wollen zurückblieb. Mengs ein Kompromißler, Carstens ein ausgesprochener Revolutionär. Er hat den Bruch mit der Vergangenheit schonungslos und unerbittlich vollzogen. Seine Werke sind reich an Gedanken, arm an technischer Durchbildung. Seine Technik ist äußerst dürftig und beschränkt. Ölmalerei war ihm verhaßt, Freskomalerei war ihm nicht vergönnt. Das Beste, was er hinterlassen hat, sind seine Zeichnungen, die der „große Skizzierer“ mit der Feder, mit Blei oder als Kartons in schwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern ausführte. Gelegentlich vereinigte er auch Federzeichnung und Aquarell und offenbarte dann im Kolorit einen Rest vom Zauber der Rokokoanmut. Dabei strebte er nicht nach Individualisierung, sondern im Sinne der Antike, wie er sie verstand, nach typischer Allgemeingültigkeit, nicht nach Naturwahrheit, sondern nach Linienschönheit, nicht nach malerischer Wirkung, sondern nach plastischem Gehalt. Um die Form plastisch zu bewältigen, hat er oft erst modelliert, was er nachher zeichnete. Von seiner bildnerischen Tätigkeit ist uns nichts erhalten als eine Nachzeichnung Fernows nach seinem kleinen Originalmodell der „singenden Parze“. Die Landschaft hat für ihn nicht existiert. Ausschließlich auf den menschlichen Körper war sein Absehen gerichtet. Seine Gestalten stellen ihre Muskeln prahlerisch zur Schau und ergehen sich in gewaltsaugen Bewegungen.

Man kann über Carstens' kunstgeschichtliche Stellung verschiedener Ansicht sein, ihn als Verderber der Technik verurteilen oder als Verinnerlicher der Kunst preisen. So viel steht fest, daß seine Zeichnungen trotz aller technischen und formalen Mängel, trotz aller formalen und im letzten Grunde auch gedanklichen Entlehnungen dennoch sowohl als der Ausdruck einer bedeutenden Individualität wie auch als der klarste Spiegel einer bestimmten Zeitanschauung zu betrachten sind.

Carstens' Einfluß auf Joseph Anton Koch (1768—1839)¹⁸⁾ ist nicht nur aus dessen Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie und zu Ossian ersichtlich, sondern — was wichtiger ist — Koch hat die künstlerischen Grundsätze des Carstens auf die deutsche Landschaftsmalerei übertragen. Koch stammte aus Tirol und er pflegte sich selbst, als er schon längst in Rom zu hohem Ansehen gelangt war und in dortigen Künstlerkreisen eine große Rolle spielte, nicht ohne einen Anflug von Koketterie, als den „Hirtenbuben mit der verdammt plumpen Pfote“ zu bezeichnen. Wenn man nun von diesem Koch seitens seiner malenden Zeitgenossen berichten hört — Ludwig Richter hat ihm z. B. in seinen „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“¹⁹⁾ ein literarisches Denkmal gesetzt —, oder wenn man ihn gar selbst reden hört, das heißt: die „Rumfordsche Suppe“ genießt, die er gegen die Akademie gerichtet hat²⁰⁾, so möchte man meinen, daß er ein ganz hervorragender, selbständiger Geist gewesen sein müßte. Tritt man aber mit solch günstigen erlesenen Vorurteilen vor seine Bilder, wird man gewaltsam ernüchtert und schrickt geradezu vor diesen harten, bunten, kalten, abscheulichen Farben zurück. Hatte sich Carstens immer noch einen Rest von Rokokoanmut in seinem Kolorit bewahrt, so war für Koch, wie für fast alle deutschen Gedankenmaler nach ihm, das Gebiet der Farbe ein völlig verschlossenes Reich. Bekannt ist seine Begegnung Macbeths mit den Hexen (in Innsbruck), wobei er „selbst Anregungen der Trecentomeister nicht verschmäht“. Die Komposition macht aber trotzdem keinen überzeugenden, vielmehr einen theatralischen Eindruck. Besser gelangen Koch ohne Zweifel Staffagen idyllischen Charakters (Abb. 4). Sein eigentliches Können lag überhaupt nicht in der

Figur, sondern in der Landschaft. Wenn man auch den „alten Koch“, der zu seiner Zeit und in seinen Kreisen mit Recht als ein Original gegolten haben mag, gegenwärtig nicht mehr als einen wahrhaft selbständigen großen Künstler ansehen kann, so gebührt ihm immerhin der geschichtliche Ruhm des Vaters der klassizistischen, stilisierten, heroischen Landschaft²¹). Die Mutter dieser Art von Malerei war die ganze damalige Zeit, jene durchgeistigte, philosophisch gerichtete Zeit, in der man sich nicht damit begnügte, die Dinge so wiederzugeben, wie sie sich in unendlicher Mannigfaltigkeit dem Auge darbieten, vielmehr den Kern aus den Dingen herauschälen, die hinter ihnen verborgene Idee herausfinden wollte. Wie Carstens die Modelle der Kopenhagener Kunstakademie einer Nachbildung durch seinen Zeichenstift nicht für würdig gehalten hatte, so verachteten die klassizistischen Landschaftsmaler die schlichte Wiedergabe wirklicher Natur im Sinne Hackerts als „Vedutemalerei“ und bemühten sich, nicht einen bestimmten, beliebigen, zufälligen Naturausschnitt, sondern den Gesamtcharakter einer ganzen Landschaft festzuhalten. Die Farbe betrachtete man dabei von vornherein als etwas den Dingen nur äußerlich Anhaftendes. Aber auch bezüglich der Form war man darauf erpicht, alles Vorübergehende, Zufällige, Unwesentliche auszumerzen und nur das Bleibende, Wesentliche, Charakteristische festzuhalten und dieses durch ein System auseinander- und wieder zusammenstrebender, schön geschwungener Linien in denkbar höchster Auffassung darzustellen. Koch ist allerdings — namentlich in seinen Zeichnungen — den Einzelheiten der Natur noch liebenvoll nachgegangen, aber er hat sie stets gewaltsam gruppiert. Der Zug nach dem Erhabenen, welcher die ganze Zeit kennzeichnet, machte sich also auch in der Landschaft bedeutsam geltend. Zu jener Stilisierung eignete sich nun aber nicht jedes Land. Wohlweislich wurden daher solche Gegenden bevorzugt, die an sich schon einen heroischen Charakter besaßen, sei es, daß sich in früheren Perioden der Erdgeschichte gewaltige geologische Ereignisse in ihnen abgespielt und sie dadurch großzügige Formen erhalten hatten, sei es, daß weltgeschichtliche Ereignisse in ihnen vorübergerauscht waren und einen Abglanz ihrer selbst in den Augen der nachlebenden Geschlechter hinterlassen hatten. Beides — die erdgeschichtlich bedingte große Form und die Fülle bedeutender weltgeschichtlicher Erinnerungen — fand der klassisch geschulte Blick der Gebildeten vom Anfang des 19. Jahrhunderts in Italien und Griechenland.



Abb. 4 Historische Landschaft von Joseph Anton Koch
Karlsruhe, Galerie
(Nach Photographie Bruckmann)

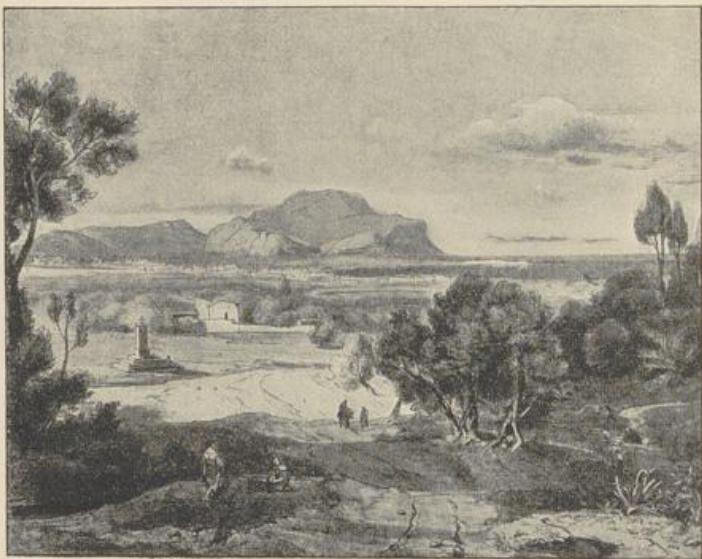


Abb. 5 Palermo von Karl Rottmann, Fresko
in den Arkaden des Münchener Hofgartens
(Nach Photographie Bruckmann)

Koch packte in seine Landschaften unendlich viel hinein, er überlud sie im höchsten Grade (Abb. 4). Landschaftliche Gegenstände: Felsen und Berge und Hügel, Seen und Bäche und Flüsse, Bäume und Sträucher und Wälder, ferner Himmelserscheinungen: Blitze, Regenbogen, Wolkengetümmel — endlich eine vielfigurige Staffage von Menschen und Tieren drängen und drücken einander, um sich gegenseitig zu steigern. Koch

war eben nicht nur von dem großzügigen Poussin, sondern auch von dem liebevoll detaillierenden alten Brueghel beeinflußt. Der letztere Einfluß ist besonders aus dem „Berner Oberland“ ersichtlich (Berliner Jahrhundert-Ausstellung, Nr. 871). Im letzten Grunde tritt aber doch die Staffage, treten auch die atmosphärischen Stimmungen gegen das scharfe und klare Herausarbeiten der großen Naturformen und gegen den stolzen Rhythmus der Geländelinien entschieden zurück.

Carstens' Nachfolger, Joseph Anton Koch, hat einen entscheidenden, weithinreichenden Einfluß ausgeübt. Nicht nur die klassizistische, sondern ebenso sehr die romantische Spielart der deutschen Landschaftsmalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geht auf ihn zurück. Der jugendliche Ludwig Richter ist in seiner ersten Entwicklungsepoke völlig von dem Streben beherrscht, dem alten Koch so nahe wie möglich zu kommen! — Dem Altmeister am nächsten stand sein römischer Genosse, Schillers einstiger Schulfreund *Johann Christian Reinhart* (1761 bis 1847)²²). Kochs bedeutendster Nachfolger aber war *Karl Rottmann*²³) (geb. 1798 in Handschuchsheim bei Heidelberg, gest. 1850 in München). Rottmann ist zugleich einfacher und bedeutender als Koch. Er versenkt sich weder mit gleicher Liebe in die Einzelheiten der Natur, noch füllt er seine Gemälde mit so verschiedenartigen Dingen an. Seine eigentliche Größe besteht im Weglassen. In wenigen, aber vielsagenden Linien vermag er das Porträt einer Landschaft mit vollendetem geologischer Charakteristik zu zeichnen und zugleich das atmosphärische Leben mit einzubeziehen. Koloristisch steht Rottmann hoch über Koch. Sein Kolorit, wenn es sich auch nicht durch besondere Feinheiten auszeichnet, wird niemand verletzen. Das Studium Kochscher Gemälde, die Alpen und Italien bildeten die drei Faktoren, welche Rottmanns Begabung nachhaltig beeinflußten. Ihm ward das Glück zuteil, sein Talent in monumental Werken zu entfalten. Im Auftrag Ludwigs des Ersten schuf er je eine Folge italienischer und griechischer historischer Landschaften (Abb. 5 und 6). Jene malte er in Fresko unter den Arkaden des Hofgartens, diese in Öl auf große Schieferfertafeln, welche nachträglich in die Wand eines eigens zu diesem Zwecke geschaffenen Saales der damals gerade im Bau begriffenen Neuen



Abb. 6 Marathon von Karl Rottmann — München, Neue Pinakothek Rottmann-Saal
(Nach Photographie Bruckmann)

Pinakothek zu München eingelassen wurden. In den italienischen Landschaften überwiegt das Formeninteresse, in den später entstandenen griechischen tritt dieses hinter den Beleuchtungswirkungen zurück, die sich unter der raffinierten Lichtzuführung jenes Pinakotheksaales um so entschiedener geltend machen. Bei beiden Bilderfolgen wird die Größe und gelegentlich die Einsamkeit der Landschaft durch eine Staffage von wenigen Figuren wirkungsvoll hervorgehoben. Den Höhepunkt in dieser Beziehung bildet das einsam und reiterlos einhersprengende Roß auf dem Schlachtfeld zu Marathon (Abb. 6), an das sich die Einbildungskraft des Gebildeten den ganzen gewaltigen Kampf anzuknüpfen gezwungen sieht. Überhaupt ist es Rottmanns Landschaften eigen, daß sie die historische Phantasie des Beschauers anzuregen imstande sind. Aber sie bedürfen auch solcher eigentlich außerbildkünstlerischer Momente, um zu ihrer vollen Wirkung zu gelangen. Bei den griechischen Gemälden bildet der darunter geschriebene Ortsname, bei den italienischen bilden die viel bespöttelten Distichen Ludwigs I. die Brücke, welche den Geist des Beschauers vom eigentlichen Bildeindruck zur geschichtlichen Erinnerung führt. — Neben seinem berühmten Bruder Karl ist auch *Leopold Rottmann* zu erwähnen, der oberbayrische Motive in einer großen Anzahl von Aquarellen festgehalten hat (München, Graphische Sammlung in der Neuen Pinakothek).

Wie Rottmann durch seine italienischen und griechischen Landschaften, so lebt *Friedrich Preller* (1804—1878), der Weimarer Künstler²⁴), durch seine Odysseelandschaften (Abb. 7 und 8) fort. Preller ähnelt seinem künstlerischen Ahnherrn Koch mehr als seinem Zeitgenossen Rottmann. Er verfügt nicht über die große landschaftliche Linie und die monumentale Schlichtheit dieses letzteren, wenn er



Abb. 7 Odysseus und Hermes im Garten der Kirche von Friedrich Preller — Weimar, Museum

seine Landschaften auch nicht so vollpackt wie jener. Es gelingt ihm vielmehr, einen richtigen Ausgleich zwischen Landschaft und Staffage zu finden. Mensch und Erde gehören bei ihm zueinander, erscheinen wie ein zusammengewachsenes Ganzes. Auch hat es Preller gut verstanden, sich in die homerischen Persönlichkeiten einzuleben und sie auf seinen Bildern so in die Erscheinung treten zu lassen, wie sie dem klassisch Gebildeten vertraut waren. Von der Einbildungskraft eines Carstens war der Spätergeborene aber ebensoweiit entfernt, wie seine Schöpfungen ungleich verständlicher sind als die seines Vorgängers. Die Odysseelandschaft par excellence, in der Leukothea dem Odysseus erscheint, ist erfüllt vom Zucken des Blitzes, vom Ziehen der Wolken und vom Rauschen der Wogen (Abb. 8). In den tosenden Wogen droht Odysseus zu versinken; mit äußerster Anstrengung klammert er sich an den Bug seines Schiffes, der gerade noch aus dem Wasser herausragt; da entwindet sich der Wogen, von wehendem Schleier umwallt, ein wunderbares Frauenbild: Leukothea. Sicherlich eine prachtvolle, in hohem Grade wirkungsvolle Komposition! — Aber doch eine Komposition, zusammengesetzt und nicht geboren, ganz erfüllt von Theatralik. Es ist kein wirklicher, sondern nur ein Theatersturm; Odysseus scheint doch nur Furcht zu haben, in Wahrheit zweifelt er keinen Augenblick an dem guten Ausgang des scheinbar verzweifelten Abenteuers, und ebenso ist sich Leukothea der vollendeten Anmut sehr wohl bewußt, mit der sie den Schleier über ihrem Haupte rafft; und die große, der Antike nachempfundene Gebärde, mit der sie hinüberdeutet, scheint geradezu vor dem Spiegel ausstudiert zu sein. —

Der Klassizismus war im ausgehenden 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht auf die Landschaftsmalerei allein beschränkt. Vielmehr trat er auf allen Gebieten und bei sonst sehr verschiedenartigen Künstlern bedeutsam hervor. Carstens' ureigentlicher Nachfolger aber ist Genelli gewesen. *Bonaventura Genelli*²⁶⁾ lag der Klassizismus im Blut. Er stammte aus einer italienischen, aber in Berlin ansässigen Künstlerfamilie, wo er im Jahre 1798 das Licht der Welt erblickt hat. Sein Vater, der Landschafter, und seines Vaters Bruder,

der Baumeister, hatten zu der kleinen Gemeinde derer gehört, bei denen Carstens während seiner Berliner Leidensjahre Anerkennung und Aufmunterung gefunden hatte. Wenn so der junge Genelli schon im Elternhause Carstens hatte rühmen hören, so ward er später in Rom ausdrücklich vom „alten Koch“ auf ihn hingewiesen. Und in Genellis Kunst sollte diejenige des Carstens gewissermaßen eine Auferstehung feiern, nur daß dem düsteren künstlerischen Ahnherrn ein heiterer Enkel beschert war. Auf den Geschöpfen des schwindesüchtigen Holsteiners scheint das Schicksal schwer zu lasten. Die Gestalten des Italieners dagegen, nach dem Bilde ihres vollsäftigen und vollkräftigen Schöpfers geformt, vermögen sich vor Körperfülle und Muskelaufwand, vor Bewegungsübermut und Sinnenlust gar nicht zu fassen. Ihre tolle Lebenslust artet bisweilen in die erbste Sinnlichkeit aus. Inmitten strenger Tugendhelden ergeht sich Genelli in breiter Schilderung ungebändiger Fleischeslust. Aber er war der Mann dazu, auch die verwegsten Dinge mit antiker Grazie vorzutragen. In Genelli scheint ein Grieche der klassischen Epoche vom Schlag des Epikur für die christlich-germanische Menschheit aufgespart worden zu sein, ein wilder Zentaur mit ungezügelten Naturtrieben in die zahme, gesittete Menschheit hineinzusprengen, wie dies Paul Heyse in seiner feinsinnigen Novelle „Der letzte Zentaur“ ausgemalt und damit dem Künstler das schönste literarische Denkmal gesetzt hat. Indessen ist Genellis Sinnlichkeit von der überschäumenden Begierde des natürlichen Kraftmenschen, wie sie in Rubensschen Figuren ihren höchsten künstlerischen Ausdruck gefunden hat, ebensoweiit entfernt wie von der raffinierten Pikanterie des modernen Großstädters, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Félicien Rops in technisch vollendeten Werken der Griffelkunst festhalten sollte. Genellis Sinnlichkeit ist eine abstrakte und durchgeistigte. Er scheint auch für seine Person nichts weniger als ein Wüstling

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. I. 6. Aufl.

3



Abb. 8 Odysseus und Leukothea von Friedrich Preller
Weimar, Museum (Nach Photographie K. Schwier)

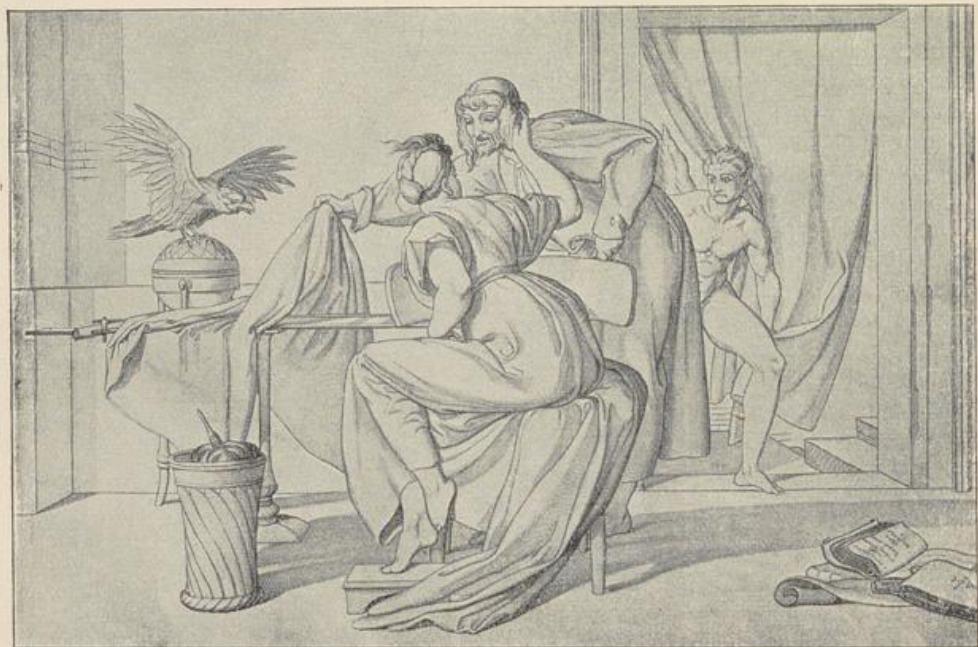


Abb. 9 Aus dem „Leben einer Hexe“ von Bonaventura Genelli

gewesen zu sein. In dem Briefwechsel, den er mit seinem Wiener Freunde, dem Maler Rahl²⁶), unterhalten hat, ersieht man aus der Art, wie beide über Genellis Frau, seine Töchter und namentlich seinen Sohn Camillo sprechen, der zur Freude des Vaters zu einem hoffnungsvollen Künstler heranblühte, um dann in ein frühes Grab zu sinken, daß Genelli ein äußerst zartes Familienleben geführt haben muß. — Genellis Kraftmenschen leiten, wie die Gestalten des Carstens, ihren Ursprung von Michelangelo, von dessen Propheten, Sibyllen, Madonnen und besonders von den dekorativen Pfeilerfiguren her. Hier sind die Vorbilder für die aufs Äußerste getriebenen Kontraposte²⁷), für die geräkelten Glieder und die tollen Bewegungen, für die sitzenden, kauernden und namentlich für die schwebenden Figuren zu suchen. Aber wie Carstens, so blieb auch Genelli weit hinter dem unerreichbaren Vorbild zurück. Für seine Gestalten, mögen sie sitzen oder liegen, ist das Aufziehen des einen Beines, für seinen Faltenwurf die Gliederung in große Massen, sowie die harte, eckige Brechung bezeichnend. Seine Menschen zeigen alle denselben Typus, sie entbehren noch mehr als Carstens' Schöpfungen der individuellen Verschiedenheit in Gestalt und Gesichtsausdruck. Ferner gönnte Genelli seinen kraftstrotzenden, vollsäftigen und bewegungstollen Geschöpfen keinen vertieften Raum zur vollen Entfaltung ihrer Kräfte, sondern stellte sie sich nur als Schattenrisse vor und zwang sie in ein strenges System zarter Umrißlinien hinein. Ein sonderbarer Gegensatz zwischen der entfesselten Leidenschaft der dargestellten Gestalten und den zarten, zahmen Kunstmitteln, womit sie aufs Papier gebannt sind! — Während Carstens seinen Geschöpfen einen plastischen Inhalt gab, sind diejenigen des Genelli durchaus linear gedacht. Je mehr er sich von der reinen Linienzeichnung entfernte, sich im Aquarell, Fresko oder gar im Ölbild versuchte, um so weniger vermochte er technisch zu befriedigen. Seine Linienzeichnungen aber sind als solche von einer Anmut, die beinahe an antike Vasenbilder gemahnt. Seine Vorwürfe hat Genelli der Bibel und namentlich dem Homer

entnommen. Aber er begnügte sich nicht damit, dort erzählte Vorgänge lediglich zu illustrieren, vielmehr dichtete er kühn weiter. Tatsächlich muß er ein außergewöhnlich geistreicher Mensch gewesen sein. Ein Beispiel seiner schönen Erfindungsgabe statt vieler: Gott Amor ist unter Bäumen entschlummert. Lang ausgestreckt liegt der schöne, völlig nackte geflügelte Jüngling vor uns. Der rechte Arm ist ums Haupt geschlungen. Köcher und Pfeile liegen zur Seite. Auf der anderen Seite brennt eine Fackel. Diese lockt eine blutgierige Löwin heran, aber die Schönheit des Jünglings hält sie davon zurück, sich auf ihn zu stürzen. Im Weiterschreiten wendet sich die Löwin noch einmal zu dem schlafenden Jüngling zurück. Gedanke und Liniengführung sind von gleich hoher Schönheit. Was Genelli in solchen Einzelblättern auch immer geleistet hat, sein eigentliches künstlerisches Wollen und Wesen sprach er am klarsten und bedeutendsten in seinen Blätterfolgen aus, von denen „Das Leben einer Hexe“ (Abb. 9), „Das Leben eines Wüstlings“, „Das Leben eines Künstlers“ im Kupferstich vervielfältigt wurden. In den beiden ersten schildert er dasselbe Thema, nur nach den Geschlechtern abgewandelt. Es handelt sich um faustische Naturen, die bei ihrem himmelstürmenden Beginnen in weltlichster Sinnlichkeit steckenbleiben. „Das Leben des Künstlers“ ist Genellis eigenes Leben, auf den die Schillerschen Worte: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ wie gemünzt scheinen. Denn dieser Künstler, dessen gesamtes Schaffen wie ein Abglanz griechischer Heiterkeit erscheint, hat das traurigste Erdenleben erdulden müssen. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien wandte er sich der aufblühenden Kunststadt München zu in der Hoffnung, daß ihn der königliche Mäzen Ludwig I. zur Ausschmückung seiner neu erstehenden Bauten heranziehen würde. Allein Ludwig tat dies nicht, teils aus persönlicher Abneigung gegen den Künstler, der auch vor Königsthronen niemals seinen Mannesstolz verleugnete, teils ob seines koloristischen Unvermögens. So vertrauerte Genelli sein Leben in einer kleinen Wohnung an der Sendlingerstraße, seine Mappen mit Entwürfen füllend, von denen der eine immer geistreicher und gewaltssamer ausfiel als der andere. Aus dieser unfreiwilligen Muße erlöst ihn endlich der mecklenburgische, aber in München angesiedelte, wegen seiner Verdienste um bildende und Dichtkunst in den Grafenstand erhobene Freiherr Friedrich von Schack, der Maler, Mäzen und selber Poet, der für seine Bildergalerie bei Genelli eine Anzahl von Gemälden nach dessen Entwürfen bestellte. Schließlich ward der Künstler als Lehrer an die Akademie zu Weimar berufen, wo ihm ein heiterer Lebensabend beschieden war und



Abb. 10 Karikatur auf Wilhelm Kaulbach von Bonaventura Genelli, Handzeichnung
München, Graphische Sammlung in der Neuen Pinakothek (Zu Seite 36)

wo ihm die Mittel zur Verfügung standen, eine Anzahl seiner Entwürfe in Ölbilder umzusetzen. Die Malerei war aber entschieden auch Genellis schwache Seite, und so stehen seine Ölbilder (in der Schackgalerie) zweifellos hinter seinen geistreichen und linienschönen Entwürfen zurück. Dagegen besaß Genelli eine ausgesprochene Begabung für die Karikatur. Die Münchener Graphische Sammlung enthält eine Reihe von Handzeichnungen, in denen er Wilhelm Kaulbach und dessen Ruhmverkünderin, die Münchener Allgemeine Zeitung, ebenso genial wie bissig verspottet hat (Abb. 10). Im Jahre 1868 ist Genelli in Weimar verschieden. Mit ihm sank der letzte bedeutende Sproß des deutschen Klassizismus ins Grab.

England

Als Parallelerscheinung zu den deutschen Klassizisten kann der Engländer *John Flaxman* (1755—1826)²⁸⁾ aufgefaßt werden, der auch bei uns noch größere Bewunderung als in seinem eigenen Vaterlande finden sollte. Obgleich von Hause aus Bildhauer, verdankt er seinen Weltruhm weniger seinem Denkmal Nelsons in London und seinen zahlreichen plastischen Idealwerken, als den Umrissen zu Dante und Äschylus und besonders denen zu Homers Odyssee und Ilias, die er, ein Gesinnungsgenosse des Carstens, an der Stätte und im Jahrzehnt der Hauptwirksamkeit dieses Künstlers, im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts zu Rom ausführte. Leider wurde die Feinheit seiner Linienführung in den Stichen, welche seine Schöpfungen durch alle Welt verbreitet haben, wesentlich beeinträchtigt.

Frankreich

Recht verschieden vom deutschen Klassizismus ist der französische. Wir Deutsche pflegen einen Grundsatz bis zum Äußersten zu befolgen und — zu übertreiben. Den Franzosen ist in Dingen des Geschmacks eine weise und kühle Mäßigung eigen. Bei ihnen vollzog sich der Bruch mit der Vergangenheit, der wie kaum sonst etwas für die deutsche Gedankenkunst des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts bezeichnend ist, durchaus nicht mit derselben Schärfe wie bei uns. Zwar ersetzen auch die Franzosen die Luxuskunst des Rokoko im Zeitalter des Klassizismus durch eine solche, die auf die Massen sittlich erhebend einwirken will und soll. Aber sie schöpfen ihre Vorwürfe nicht aus der Literatur und aus der Philosophie, sondern aus der Geschichte, besonders aus der Geschichte der römischen Republik. An Beispielen antiker römischer Republikanertugend sollen sich die jungen französischen Republikaner fürs Vaterland begeistern. Wie die Politik, so hat auch die Kunst der jungen französischen Republik an die alte römische Republik Anschluß gesucht. Und der einflußreichste Vertreter dieser Kunst war nicht wie seine deutschen Genossen ein stiller, nach innen gerichteter Mensch der Gedanken und der Gefühle, sondern ein Mann der leidenschaftlichen Tat, ein Revolutionär, ja, ein Führer der revolutionären Bewegung: *Jacques Louis David* (1748—1825), dessen Kunst und Leben aufs innigste mit der politischen Geschichte seines Vaterlandes verflochten ist²⁹⁾. Auch die Franzosen suchten in der Fremde Anregung, Vorbilder und Belehrung, aber ihre eigentliche Kunsthauptstadt ist auch während der klassizistischen Epoche niemals Rom geworden, sondern stets Paris geblieben. Jacques Louis David war durch und durch Pariser. — Ferner, die Franzosen legten wie die Deutschen den größten Wert auf den Inhalt der Kunstwerke, nur daß sie darüber die Form nicht vernachlässigten. Davids Technik ist in ihrer Art mustergültig. Die Franzosen lehnten sich wie die Deutschen, ja sogar noch enger als diese, an die Antike an. Während sich nämlich die Deutschen mehr die von der Antike abgeleitete Kunst der italienischen Hochrenaissancemeister: des



Abb. 11 Der Schwur der Horatier von Jacques Louis David — Paris, Louvre (Zu Seite 38)

Michelangelo und Anderer, zum Vorbild erkoren, gingen die Franzosen auf die antiken Kunstwerke selbst, die Statuen und die Reliefs, die Vasen, die Münzen und die geschnittenen Steine zurück. Indessen sahen sie der Antike andere Seiten ab als ihre östlichen Nachbarn. Ihnen kam es weniger auf den ernsten sittlichen Gehalt als vielmehr auf die edle große Gebärde an. Sie interpretierten ihre Vorbilder nach der Seite des Pathetischen, Deklamatorischen, Posierten. Vor allem aber — und darin besteht ein großer Vorzug ihrerseits — schöpften sie ihre Formen nicht nur aus dem Brunnen klassischer Kunst, sondern zugleich aus dem ewig frisch sprudelnden Quell der Natur. Die Franzosen gingen ferner ebenso wie die Deutschen auf die Linie, auf eine schöne, klare, rhythmisch geschwungene Umrißlinie, sowie auf plastisch rund modellierte Form aus, aber dank ihrer glücklichen künstlerischen Sinnlichkeit übersahen sie dabei die Farbe nicht. Freilich ist das Kolorit auch der französischen Klassizisten streng und hart und unterscheidet sich sehr zu seinem Nachteil von der fröhlichen, mannigfaltigen, anmutigen Farbengebung des Rokoko, aber dieser Unterschied ergab sich mit logischer Folgerichtigkeit aus dem Gegensatz der Zeiten. Im Jahre 1794 heißt es in einem unter wesentlicher Mitwirkung Davids verfaßten Rapport der französischen Republik: „Um die Energie eines Volkes zu malen, welches die Freiheit des Menschengeschlechtes proklamiert hat, indem es seine Ketten zerriß, bedarf es stolzer Farben, eines markigen Stils, eines kühnen Pinsels und eines vulkanischen Genies.“ Und dieses „vulkanische Genie“ das war David nicht nur sich selber, sondern auch seinen Zeitgenossen, das ist David aber auch vor dem Forum der streng richtenden Geschichte geblieben. David war der große Lehrmeister, der den Grund zu der sicheren Beherrschung aller Mittel gelegt hat, welche die französischen Künstler das ganze Jahrhundert

hindurch auszeichnen sollte. Er wurde zu Paris geboren und begann als Rokoko-künstler, aber Rom schuf ihn zum Klassizisten um. Als solcher malte er einen Belisar, der Almosen empfängt. Der Schwur der Horatier vom Jahr 1784 begründete seinen Ruhm (Abb. 11). Nach der römischen Sage hatten die Horatier, Drillingssöhne des Publius Horatius, zur Zeit des Tullus Hostilius (672—640), um den Kampf zwischen Rom und Albalonga zu entscheiden, mit den albanischen Curiatiern, gleichfalls Drillingsbrüdern, einen Sechskampf auszufechten. Die Mütter der Curiatier und Horatier waren Schwestern, die ihre Söhne an demselben Tag geboren hatten. Es ist nun der Augenblick gewählt, in dem der Vater der Horatier, in einen wirkungsvollen roten Mantel gekleidet, mit der Linken die drei Schwerter den kampfbereiten Söhnen übergibt, während er mit der Rechten auf ihre Häupter und Waffen den Segen der Götter herabfleht. Hinter ihm sitzen Kamilla und Sabina, in Tränen gebadet, während die Ahne einen Enkel umarmt. Dabei ist der Gegensatz zwischen der weichmütigen, zerfließenden Trauer der Frauen und der tathbereiten Siegeszuversicht der Männer vortrefflich herausgearbeitet, wie das Ganze von der ernsten dorischen Säulenhalle des Hintergrundes höchst wirkungsvoll zusammengeschlossen wird. Auf den Schwur der Horatier folgte Davids Hauptwerk: Die kämpfenden Römer und Sabiner, durch die Frauen — die Töchter dieser, die Gattinnen jener — getrennt. Diese Bilder zeichnen sich vor gleichzeitigen deutschen Schöpfungen durch naturwahre Formengebung, richtige Zeichnung, verhältnismäßig bessere Färbung und namentlich durch eine kräftigere leibliche Gegenwart aus. Aber sie wirken arrangiert, die einzelnen Schwörenden und Kämpfenden scheinen wie die Schauspieler vom Regisseur an ihren Platz gestellt zu sein, sie bewegen Hände, Arme, Beine und Köpfe wie auf Kommando. Man vermißt die Seele, die hinreißend siegreiche Kraft einheitlicher Erfindung. Und dieser Mangel unterscheidet im allgemeinen den französischen Klassizismus von dem deutschen. Mit seinen Horatiern und ähnlichen Bildern gab David den republikanischen Gedanken Ausdruck und erntete lauten Beifall seiner Zeitgenossen und Landsleute. Indessen war David kein Brutus. Als sich Napoleon der Herrschaft bemächtigt hatte, da hielt David keinen Dolch für ihn bereit, sondern er stellte seine Kunst, die ganze Kraft seiner starken deklamatorisch-rhetorischen Begabung in den Dienst der Verherrlichung des Kaisers. Er malte Bonaparte, wie er Josephine zur Kaiserin krönt, und fertigte so das erste jener figurenreichen, aber kunstarmen Repräsentationsgemälde, an denen das 19. Jahrhundert überreich werden sollte. — Im Jahre 1801 erhielt der Künstler den Auftrag, Napoleons Übergang über den St. Bernhard zu malen, und zwar hatte er den Kaiser auf dessen ausdrücklichen Wunsch ruhig auf feurigem Roß



Abb. 12 Napoleon auf dem St. Bernhard von Jacques Louis David
Versailles, Museum

darzustellen (Abb. 12). Proportionierung, Formenwiedergabe und Ausdruck lassen ein tieferes und eingehenderes Studium des Pferdes vermissen, dessen Haltung wie der aufgezwickte Sitz des Reiters mit den unnatürlich hochgezogenen Schenkeln und den schlotternden Zügeln einen „gemachten“ zirkusmäßigen Eindruck hervorruft. Trotzdem ist das Bild klassisch geworden. Und es kennzeichnet auch wie sonst nichts David, Napoleon und die ganze Zeit. Bei aller Gespreiztheit hat es der Künstler verstanden, die unentwegte Entschlossenheit zwingend zur Darstellung zu bringen, mit der sich Napoleon allen Gewalten des Gebirges, des wild entfesselten Sturmes und des feindlichen Heeres zum Trotz behauptet. Die hinreißende Macht des Eroberers ist in der gebieterischen Bewegung der vorwärts deutenden Hand zwingend zum Ausdruck gebracht. David hat Napoleon in der Tracht der damaligen Zeit gemalt; nur der wehende antikisierende Mantel, das Vorbild zahlreicher derartiger Mäntel in Malerei und Bildnerei, verrät den Klassizisten, dient aber zugleich dazu, das Brausen des Sturmes darzustellen, sowie Roß und Reiter zu einer geschlossenen Masse zusammenzuballen. Mit diesem Gemälde, welches den ersten Soldatenhelden des militaristischen 19. Jahrhunderts wiedergibt, schuf David das erste zeitgeschichtliche und Militärbild, zugleich aber auch ein vortreffliches Bildnis. Überhaupt zeichnete er sich nicht nur als republikanischer Tendenz- und kaiserlicher Geschichtsmaler aus, sondern auch in hervorragendem Maße als Porträtiest. Gerade seine Bildnismalerei hebt ihn aus der Zeit heraus und sichert ihm einen hohen, vorübergehende künstlerische Richtungen überdauernden Nachruhm. Mit scharfem Blick schaut er sich seine männlichen Modelle an und bringt sie mit fester Hand auf die Leinwand. Ein gut Stück altmeisterlicher Kraft und Selbstverständlichkeit hat sich in seine Bildnisse herübergerettet. Während die Absichten der deutschen Klassizisten zu sehr aufs Allgemeine, Abstrakte, Typische gerichtet waren, als daß sie die individuelle Mannigfaltigkeit der Natur darzustellen vermocht, ja auch nur gewollt hätten, waren die Franzosen selbst im Zeitalter der Gedankenkunst dank ihrem gesunden Blick für die Natur, der ihnen niemals verloren gegangen war, sehr wohl imstande, Bildnisse zu malen. So sind denn während der klassizistischen Epoche ganz vortreffliche Porträts in Frankreich entstanden, ganz besonders durch Davids Meisterhand. Sein „Barère à la tribune“ (Abb. 13) trägt die für die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert charakteristische Kleidung. Das Gesicht dieses Mannes, eines der französischen Königsmörder, drückt weniger Klugheit als Rücksichtslosigkeit, Verbohrtheit, Schlauheit und Verschlagen-



Abb. 13 Barère à la tribune von Jacques Louis David
(Nach Phot. Braun & Cie.)



Abb. 14 Mme. Récamier von Jacques Louis David — Paris, Louvre

ten übertrumpfen die Fleischteile noch an Helligkeit und lassen sie zugleich um so entschiedener hervortreten. Endlich verstand es David, dieser herbe Republikaner und rauhe Soldatenmaler, nicht nur männliche Persönlichkeiten in ihrer Kraft und Eigenart packend festzuhalten, sondern als echter Franzose und Pariser huldigte er auch weiblicher Anmut und schuf in seiner weltberühmten und durch zahlreiche Nachbildungen weltbekannten Mme. Récamier ein klassisches Gemälde klassischer Empireschönheit (Abb. 14). Mme. Récamier, eine aus Lyon gebürtige Pariser Bankiersfrau, durch Schönheit ebenso sehr wie durch Geist ausgezeichnet, vereinigte in ihrem Salon die Elite der literarischen Gesellschaft und übte so, ohne selbst schriftstellerisch hervorzutreten, einen großen Einfluß auf die Literatur aus. David malte nun Mme. Récamier, wie sie im weißen Kleide auf einem Diwan hingegossen ruht, ein schwarzes Band im reichgelockten Haar. Der steife, vornehme und dennoch behagliche antikisierende Empirediwan bildet einen wundervollen Rahmen für die herrlichen Körperperformen und die anmutigen Bewegungslinien. Die Körperhaltung ist reich an Ansichten. Das Antlitz uns fast in voller Face zugekehrt. Eine Rückenansicht ist uns auch gegönnt. Der Busen, der linke Arm und die Hauptansicht des ganzen Körpers sind in edler Profillinie gegeben. Diese reiche und raffinierte Aufmachung des ganzen Körpers wirkt dabei völlig harmonisch; besonders die unvergleichlich schöne Armlinie gibt der ganzen Komposition diesen wunderbar altmeisterlichen Eindruck des Selbstverständlichen, Ruhigen und Beruhigenden. Die nackten Füße dienen dazu, die Vorstellung des Organischen zu verstärken. Antikisierende Stilisierung und vollste Blutwärme des Lebens sind in diesem Bilde die glücklichste Ehe miteinander eingegangen. Wenigstens was die Komposition anbetrifft. Wer aber die Schwarzweißabbildung gewöhnt ist und vor das großmächtige farbige Original tritt, erstaunt vor den vielen leeren Flächen und dem trockenen Kolorit. Auch als Trachten- und Sittenbild ist die „Mme. Récamier“ für den Klassizismus im Vergleich zu dem vorausgegangenen Rokoko bezeichnend. Damals wurde der Körper des Weibes unten ins Ungeheuerliche erweitert und oben durch das enge Korsett — das Rokoko ist die hohe Zeit des Korsets — zusammengeschnürt, so daß der Tailleneinschnitt aufs schärfste betont wurde und die Brüste über dem Korsett üppig heraus-

heit aus. Die ganze Gestalt hebt sich in wirkungsvoller Silhouette vom schlichten, einfarbigem, schummerigen Hintergrund ab, das Abspreizen der Arme läßt die sonst unvermeidliche peinliche Wirkung vertikaler Parallelen nicht auftreten. Der Rock wirkt als tiefste Fläche, zwischen ihm und dem Fleisch vermitteln die übrigen Gewandstücke; Kragen und Manschet-

quollen, jetzt umfließen stille ruhige Falten den natürlichen Bau des Körpers und lassen seine Formen hindurchschauen, ohne sie aber irgend zur Schau zu stellen. Fürwahr, die Franzosen der klassizistischen Epoche hatten so unrecht nicht, wenn sie sich dem Rokokozeitalter gegenüber ihrer Rückkehr zur Natur rühmten, und war es auch die mit den Augen der Antike angeschaute Natur. David aber war es, der sie so sehen und empfinden lehrte.

Dieser Künstler hatte es in seinem langen und ereignisreichen Leben fertig gebracht, zweien Herren nacheinander zu dienen, der Republik und dem Kaiserreiche. Aber dem dritten durfte er nicht mehr dienen. Weil er seinerzeit im Konvent für den Tod Ludwigs XVI. gestimmt hatte, wurde er nach Napoleons Sturze 1816 in die Verbannung nach Brüssel geschickt. Der Deutsche vermag kaum zu ermessen, was es für den Franzosen, was es für den Pariser bedeutet, Pariser Boden nicht mehr unter den Füßen zu fühlen. Dem Pariser ist ein „Fern von Paris“ in der Tat die Verbannung. So war dies auch für David, den der Tod in Brüssel ereilte, ein tragischer Abschluß seines Daseins.

David ist ein Werkstattmeister gewesen, ein chef d'atelier, der die Kraft besaß, Schule zu machen, junge Talente an sich zu ziehen. Er legte den Grund zu der Stellung der Stadt Paris als Kunsthauptstadt der Welt, zu der sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickeln sollte. Aus allen Teilen Europas, auch aus Deutschland, strömten die Schüler in seiner Werkstatt zusammen. Einer der begabtesten von ihnen, der sich zum beliebtesten Bildnismaler seiner Zeit entwickeln sollte, war *François Gérard* (1770—1837)³⁰), und zu seinem berühmtesten Bildnis hat auch ihm Mme. Récamier gesessen (Abb. 15). Es ist nun nicht ohne Interesse, beider Meister Auffassung und Wiedergabe derselben schönen Frauenerscheinung zu vergleichen. Diesmal erscheint Mme. Récamier sitzend hingegossen auf einen Fauteuil, der wie eine Hälfte des Davidschen Diwans wirkt. Eine gewaltige dorisierende Halle, zwischen deren Säulen hindurch freundliches Buschwerk über den ausgespannten Vorhang herübergrüßt, bildet den reichen dunklen Hintergrund, von dem sich die helle Lichtgestalt wirkungsvoll abhebt. Aber trotz dieser architektonischen Folie fehlt dem Gérardschen Gemälde die strenge Monumentalität, welche das Davidsche auszeichnet. Die Auffassung ist milder, unruhiger, koketter. Auch beschränkt sich der Künstler nicht auf schöne Umrisslinien, sondern er dringt bereits etwas tiefer in die stoffliche Charakteristik ein und läßt das Weiche, Weibliche, sinnlich Reizvolle eines schönen Frauenkörpers leise mitsprechen. Dieser Auffassung entspricht auch die mehr malerische Behandlung. Eines aber stört den sonst harmonischen Gesamteindruck: der übertriebene Wechsel der Ansichten, den der Künstler wahrscheinlich in Übertreibung des Davidschen Vorbildes an-



Abb. 15 Mme. Récamier von François Gérard
Paris, Louvre



Abb. 16 Amor und Psyche von François Gérard
Paris, Louvre

gestrebt, aber nicht so glücklich durchgeführt hat, der schroffe Gegensatz zwischen der uns in Vorderansicht zugekehrten oberen und der ins Profil gestellten unteren Körperhälfte. — Als Klassizist von reinstem Wasser, und zwar als echt französischer Klassizist zeigte sich Gérard in seinem anderen berühmt gewordenen Werke, der Amor- und Psyche-Gruppe (Abb. 16). Wie gegossen wirken diese prallen Körperperformen; wie antikes Marmorrelief diese feinen Gewandfalten, durch welche die jungfräulichen Schenkel hindurchscheinen! — Dabei dieser *esprit français* in der Gruppenbildung, in den Beziehungen der beiden jungen schönen Gestalten zueinander, im Handauflegen, im Umarmen, im Gesichtsausdruck! — Gérard tat sich auch als Schlachtenmaler hervor. Wenn er im allgemeinen die Grundauffassung Davids beibehielt und sie nur gelegentlich etwas milderte, so verkörpert

Pierre Paul Prud'hon (1758—1823)⁸¹) neben Davids hartem, strengem, männlichem Stil die weiche, weibliche, zarte Seite der damaligen französischen Kunst. Die Stimmung, welche uns angesichts der Empiregrabmäler mit ihren umgestürzten oder abgestumpften Säulen und Aschenurnen, angesichts der sentimental Erinnerungstempelchen und des Ruinenwesens in „englischen Gärten“ erfüllt — diese Stimmung weht uns auch aus Prud'hons Werken entgegen. Bezeichnend in dieser Beziehung ist seine Darstellung der in einer Felsen- und Waldlandschaftträumenden Kaiserin Josephine. Prud'hons schwärmerischer Geist vermochte seine Nahrung daher nicht allein aus der strengen und kühlen Antike zu ziehen, sondern er fühlte sich auch von der Renaissance angezogen und bevorzugte gerade den der Antike besonders fern stehenden Correggio. Nicht nur im ausgesprochenen Helldunkel seiner Mondscheinlandschaften, nicht nur in dem glücklich gegebenen Schweben seiner allegorischen, mythologischen und heiligen Figuren, nicht nur — um eine bezeichnende Einzelheit herauszuheben — in dem zappelnden Über- und Durcheinander der vielen Füße und Unterschenkel erinnert er an den Meister von Parma, sondern in der ganzen Denk- und Gefühlsweise, wogegen er an die künstlerischen und besonders rein malerischen Vorzüge jenes größten italienischen Helldunkelmalers nur so weit heranreicht, wie die David und Gérard an die Antike. Sein berühmtestes Werk (Abb. 17) hat Prud'hon selbst mit den Worten beschrieben: „Im Dunkel der Schleier der Nacht, an einem entlegenen und wilden Ort ermordet das habgierige Verbrechen sein Opfer, bemächtigt sich seines Goldes und schaut noch, ob ein Rest von Leben seine Untat aufdecken könnte. Es sieht nicht, daß Nemesis, diese fürchterliche Gehilfin der Gerechtigkeit, es verfolgt, es zu

packen und seiner unbeugsamen Genossin zu überliefern im Begriff steht.“ Der hellste Schein des Mondes ruht auf dem lang hingestreckten, völlig entkleideten Leichnam. Nur das schmerzverzerrte Antlitz und der eine der beiden Arme, die wie die Querbalken eines Kreuzes auseinander gespreizt sind, ruhen in dem Dunkel, das durch den Schatten des davoneilenden Mörders gebildet wird. In eine charakteristisch diver-

gierende Linie ist dieser zu seinem Opfer gestellt. Seine Silhouette wird durch die hastige Bewegung, das zerfetzte Gewand, das wirre Haar zum Abbild seines Inneren und kontrastiert bedeutungsvoll mit den ruhig fließenden Umrißlinien der zur schönen Gruppe zusammengefügten, über dem Leichnam heranschwebenden Gottheiten. Wem sollte dieses vom Künstler als Ganzes geschaute und daher auch als Ganzes wirksame Gemälde, dessen Behandlung dem Stimmungsgehalt völlig entspricht, keinen Eindruck machen?! — Die Erfahrung hat, wie es scheint, auch fortgezeugt bis auf Franz Stuck herab. Dennoch wird jeder unbefangene Beschauer etwas Gewolltes, Gestelltes, Theatralisches, die große klassizistische Pose auch an diesem Bilde, namentlich aber eine gewaltsame Übertreibung in dem Kopfe des Theaterbösewichtes beanstanden. Dieselben Vorteile und Schwächen besitzt Prud'hons „Raub Psyches durch Zephir“ (Abb. 18). Zephir, mit Schmetterlingsflügeln begabt, von Amoretten unterstützt, trägt Psyche durch die Lüfte davon. Er hebt schmachtend sein Antlitz zu ihr empor, deren Kopf im süßen Halbschlummer auf die linke Schulter zurückgesunken ist. Es ist der Knabe, der zur vollerblühten Jungfrau in Liebe entbrennt. Wundervoll ist hier die Schwebebewegung gegeben, die durch die spiralförmig gewundenen lila Schleier und gelben Tücher aufs wirksamste unterstützt wird. Starkes Nachwirken entschwundener Rokokoanmut hat man an diesem Gemälde mit Recht gerühmt. Prud'hon hat sich übrigens auch als Illustrator französischer und klassischer Dichtungen, namentlich verliebten Inhaltes ausgezeichnet. Seine Akte wirken nicht so statuarisch wie diejenigen Gérards und Davids, sind aber auch noch weit davon entfernt, den weiblichen Körper mit voller Naturwahrheit wiederzugeben. Gegen Ende seines Lebens, im Angesichte des herannahenden Todes ist der Erotiker dann zum Heiligenmaler geworden, hat eine Himmelfahrt und andere derartige Bilder in dem correggiesken Stil seiner heiteren Jugendphantasien gemalt und ganz besonders in einem mit erschütternder Leidenschaft konzipierten Christus am Kreuz den Empfindungen und Qualen Ausdruck verliehen, von denen sein Inneres erfüllt war (Abb. 19). *Girodet Trioson* (1767—1824) erwies



Abb. 17 Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen
von Pierre Paul Prud'hon — Paris, Louvre



Abb. 18 Der Raub der Psyche von Pierre Paul Prud'hon
Paris, Louvre (Zu Seite 43)

genug für ihn, daß er so bedeutenden Gegnern wie Géricault und Delacroix zum Trotz bis zu seinem Tode als der erste Maler Frankreichs galt und — ein 75jähriger Greis — auf der Weltausstellung von 1855 in Paris von Kritik und Publikum einhellig als Sieger gefeiert wurde. Von allen französischen Malern hat er die Grundsätze des Klassizismus am strengsten befolgt, Jahre und Jahrzehnte in Florenz und Rom gelebt, ja sogar in Rom die Stellung eines Akademiedirektors bekleidet. Er hat die von David und den Seinen noch leidlich gewahrte koloristische Überlieferung ganz aufgegeben und den bedeutungsvollen Ausspruch getan: „Die Zeichenschule ist die einzige richtige Malerakademie.“ Ingres steht also in der Hinsicht den deutschen Gedankenkünstlern am nächsten, ohne indessen zu so tiefem koloristischem Unvermögen hinabgesunken zu sein wie sie. Als Romane besaß er auch eine stärkere künstlerische Sinnlichkeit und versäumte niemals über der

sich in seinem Bildnis Chateaubriands als vortrefflicher Porträtißt und schlug in seiner Darstellung des Begräbnisses Attalas nach jenem Dichter eine Brücke vom Klassizismus zur Romantik.

David hatte Prud'hon in großmütiger Laune des Überlegenen und aus dem sicheren Gefühl heraus geduldet, daß ihm in jenem trotz seiner abweichenden Kunstananschauungen kein gefährlicher Nebenbuhler erstehen könnte. Anders und ungleich schwieriger lagen die Verhältnisse zur Zeit der zweiten Generation des französischen Klassizismus. Deren Hauptvertreter, *Jean Auguste Dominique Ingres* (geb. 1780 zu Montauban, gest. 1867 zu Paris)³²), hatte sich sein Leben lang des mächtig aufblühenden französischen Romantismus zu erwehren. Ehre



Abb. 19 Christus am Kreuz von Pierre Paul Prud'hon
Paris, Louvre (Zu Seite 43)

Antike die Natur zu betrachten. Dagegen war sein Phantasieleben nur schwach entwickelt. So lehnte er sich auch unbedenklich an erfundungsgewaltigere Künstler wie Raffael an. Überhaupt war Ingres äußerst beweglichen Geistes, er nahm das Gute und ihm Gemäße, wo er es fand, das heißt: überall, wo er auf Künstler stieß, die seiner zeichnerischen Grundauffassung entgegenkamen. Da die Präraffaeliten dazu gehörten, kann man bei Ingres auch einen romantischen Einschlag feststellen. Allein der Klassizismus überwiegt in seiner Kunst dennoch bei weitem, da die Griechen seinem rein zeichnerischen Ideal eben am meisten entsprachen.

Alle seine Vorzüge und Schwächen spiegeln zwei seiner berühmtesten Gemälde, „Ödipus“ und die „Quelle“, getreu wider. Die Quelle (Abb. 20), ein nacktes junges Weib von einer regelmäßigen, fast gleichgültigen Schönheit, mit in der Mitte gescheiteltem, auf die Schultern herabfallendem Haar steht in einer Felsenschlucht, von Baumlaub überschattet, hoch aufgerichtet da, gerade von vorn gesehen. Das linke Bein ist Standbein, das rechte Spielbein, umgekehrt der linke Arm im Ellbogen eingeknickt, der rechte über das Haupt erhoben, so daß sich gerade und geschwungene Linien vortrefflich im Gleichgewicht halten, mag auch die Gesamtstellung trotzdem einen gezwungenen Eindruck hervorrufen. Und in dieser Stellung gießt die „Quelle“ aus einer Urne Wasser in den See zu ihren Füßen. Der See spiegelt ihre Füße bis über die Knöchel hinauf wider. Ein eigenartiger Effekt, diese Widerspiegelung der Füße und nur der Füße allein! — Die „Quelle“ aber und ebenso der „Ödipus“ sind als einwandfrei gezeichnete Normalakte, die ein ebenso getreues Studium der Natur wie der Antike verraten, höchst interessant, eintönig dagegen in der malerischen Behandlung, geschweige denn daß von geistvoller Auffassung des poetischen Vorwurfs die Rede sein könnte. Der Mangel an Einbildungskraft tritt namentlich in Ingres „Apotheose Homers“ vom Jahre 1827 deutlich zutage (Abb. 21). Vor einem ionischen Tempel thront Homer auf goldenem Throne. Statt der Leier hält er ein Zepter in der Hand. — Neben ihm schwebt eine Göttin in rosenfarbigem Peplum, um ihn zu bekränzen. Zu den Füßen des Thrones sitzt die stolze, blutrot gewandete Ilias mit dem Achillesschwert und die Odyssee im meergrünen Kleide mit dem Ruder des Odysseus. Um den blinden Sänger aber scharen sich huldigend die größten Dichter, Denker und bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Das klassische Altertum ist reich vertreten. Nach einem deutschen Künstler würde man vergebens suchen. Dagegen bilden die Franzosen die Mehrheit; neben ihnen kommen



Abb. 20. Die Quelle von Jean Dominique Ingres
Paris, Louvre



Abb. 21 Apotheose Homers von Jean Dominique Ingres — Paris, Louvre (Zu Seite 45)

besonders die übrigen Romanen zur Geltung. — Derartige Versammlungen von Geisteshelden verschiedener Zeiten und verschiedener Völker sollten ihrer gar viele im Laufe des 19. Jahrhunderts, teils gemalt, teils in Stein gehauen, auf die Apotheose Homers von Ingres folgen. War es nun einst selbst einem so schaffensgewaltigen Künstler wie Rubens, bei dem die künstlerische Sinnlichkeit die auch vorhandene gelehrte Reflexion weit überwog, nicht geeglückt, allegorische und geschichtliche Persönlichkeiten zu einer wahrhaft lebensvollen künstlerischen Einheit zu verbinden, wie hätte es den von des Gedankens Blässe angekränkelten Malern des 19. Jahrhunderts gelingen sollen! — So eintönig sich Ingres bei jener Heldenversammlung, ebenso interessant erwies er sich in seinen einzelnen Bildnissen. Sein Nachlaß enthält 1500 Blätter, die ihn als einen hervorragenden Zeichner kennen lehren³³⁾. Ist auch sein Strich nichts weniger als flott und großzügig, so doch sicher, bestimmt und von wunderbarer Ausdrucksfähigkeit. Schlicht, wie die darzustellenden Menschen waren, gab er sie wieder und gab er sich selbst in ihrer Wiedergabe. Auf dem Gebiete des Porträts, gleichviel ob des gezeichneten oder des gemalten, erreichte er eine unbestreitbare Höhe (Abb. 22). Das Louvrebildnis, das M. Bertin, den Gründer des Journal des Débats, darstellt und das vielfach abgebildet wurde, wird als Typus des *Selfmademan*, wie auch ob der augenblicklichen Erfassung individuellen Lebens stets seine Geltung behaupten.

3. Bildnerei

Italien

An die Spitze des Abschnittes von der Malerei und den zeichnenden Künsten mußte ein Deutscher gestellt werden, weil sich auf diesem Gebiete der Bruch mit der Vergangenheit in Deutschland am entschiedensten vollzogen und das Neue am

kräftigsten geltend gemacht hat. Anders verhält es sich mit der Bildnerei. Auf die Malerei konnte die Antike nur mittelbar durch allgemeine Anregungen, höchstens durch Reliefs, geschnittene Steine, Münzen u. dgl., auf die Plastik konnte sie unmittelbar durch vorbildliche Bildwerke einwirken. Derartige Vorbilder aber waren damals fast ausschließlich in Italien zu finden. Unter solchen Vorbildern konnte nur der Italiener aufwachsen. Dazu kam die ausgesprochene natürliche Formveranlagung des Italieners. So entstand der Welt der erste klassizistische Bildhauer in *Antonio Canova*, der zu den wenigen italienischen Künstlern des 19. Jahrhunderts gehört, die allgemeinen Weltruf erlangt haben. Canova wurde 1757 in Possagno geboren und ist 1822 zu Venedig gestorben³⁴⁾. Seine Bildung aber hat er in Rom erhalten, wo er sich als erster seiner Zeit nicht Bernini, sondern die Antike zum

Leitstern erwählte. Aus der Rokokozeit hervorgegangen und selbst von Rokokogeist erfüllt, hat er sein Leben lang nach der Antike gelehzt und gedürstet. Aber es ist ihm nicht gelungen, sich ihr ganz hinzugeben, vielmehr schwankte er stets zwischen der Antike und dem Rokoko hin und her. Seine Zeitgenossen sahen nur das Klassizistische in seiner Kunst, weil dieses ihnen als etwas Neues entgegenrat. Spätere haben auch die Rokokoelemente in seinem Schaffen entdeckt. Diese wiegen sogar, absolut genommen, vielleicht schwerer und bilden in unseren Augen jedenfalls das erfreulichere Teil seiner Begabung; seine kunstgeschichtliche Bedeutung liegt aber gerade in der klassizistischen Neuerung, die er herbeiführen sollte.

Der plastischen Kunst höchste und letzte Aufgabe ist es, die Form, im besonderen die menschliche Form, nachzubilden, ihren natürlichen plastischen Inhalt mit voller Betonung der drei Ausdehnungen des Raumes herauszuarbeiten. So haben es die alten Griechen gehalten, so die Donatello und Michelangelo, so können wir es auch in der modernen Kunst wieder beobachten, gleichviel ob wir unsere Blicke aufs Ausland oder auf Deutschland richten, ob auf Hildebrand, der vor allem durch die Herrschung der Form hervorragte, oder auf den ihm sonst so ungleichartigen gewaltigen Phantasiekünstler Max Klinger. Nur die Absichten der Barock- und Rokokobildhauer waren auf andere Ziele gerichtet. Bernini, der Schöpfer jener weltherühmten heiligen Theresa (Lübke-Lemrau, Bd. IV, Abb. 194 und Kunstbeilage), hatte eine wild malerische Auffassung in die Plastik eingeführt. Volle Freifiguren pflegte er so zur Gruppe zusammenzuballen, daß sie wie ein Bild wirken. Die Art, wie er seine Gestalten freischwebend an Kirchenwänden anbrachte, die verschiedenartigen und verschiedenfarbigen Materialien, die er dazu verwandte, die hastigen Bewegungen, die seine Gestalten vollführen, die wehenden Tücher und die flatternden Gewandzipfel, die sie umgeben, tragen das Übrige dazu bei, Berninis Skulpturen einen überaus bildmäßigen Anstrich zu verleihen. Seine Art und Kunst aber blieb maßgebend für die Plastik aller Länder bis auf Canovas Zeiten herab. Da ist es nun dessen unbestreitbares Verdienst, hier Wandel geschaffen, der Bildnerei wieder Ruhe und Besonnenheit verliehen, sie überhaupt auf ihre ureigentliche Aufgabe zurückgeführt zu haben.



Abb. 22 Selbstbildnis von Jean Dominique Ingres



Abb. 23 Hebe von Antonio Canova
Berlin. Museum (Nach Photographie
der Photograph. Gesellsch., Berlin)

Linien und Maßen flüssigen gegenüber versagte dagegen seine Kraft, und er verfiel dann leicht ins Pathetische und in eine rein äußerliche Auffassung des Helden als Muskelmannes. Bezeichnend in dieser Beziehung ist die Kritik, die Napoleon über sein von Canova geschaffenes Bildnis fällte: „Glaubt denn dieser Mann, daß ich mit meinen Fäusten siege? ! —“ Vollends ins Theatralische verfiel der Künstler bei Aufgaben wie den beiden Fechtern und dem Perseus in der Sammlung des Vatikan oder der Theseusgruppe im Hofmuseum zu Wien (Abb. 25).

Es kennzeichnet Canova und seine Zeit, daß ihm der Klassizismus sogar ins Porträtierten hineinspielte und er so Napoleons Bildniskopf einer antiken Idealstatue aufsetzte. Napoleon ließ sie im Louvre verbergen, aber Wellington führte sie später nach London. Eine Bronzereplik davon steht im Hofe der Brera zu Mailand. Die Kaiserin Marie Louise stellte Canova als Konkordia dar, wobei er wiederum nur den Kopf nach dem Leben meißelte, und Napoleons Schwestern, die schöne

Bernini komponierte plastische Bilder, Canova meißelte wieder plastische Figuren. In diesem Sinne erhebt sich die ganze nachmalige Plastik auf seinen Schultern. Ein Italiener war der Verführer gewesen, der Erretter sollte und konnte auch nur ein Italiener sein, der unter antiken Statuen aufgewachsen war und sich von ihrer Schönheit vollgesogen hatte. Die Bewunderung und die Nachahmung der Antike hatte ihn zu seiner Erretterrolle befähigt. Der Plastik hat also der Klassizismus unzweifelhaft zum Segen gereicht. Canova stand aber auch der Antike ganz anders gegenüber als Carstens, der die entscheidenden Jugendeindrücke vor Abgüssen erhalten hatte und daher nur die Komposition, die Linie und die Form nachzuempfinden vermochte. Canova dagegen konnte die herrlichen Meisterwerke des klassischen Altertums mit all dem Duft, den nur das Original ausströmt, in sich aufnehmen. Es ist bezeichnend, daß, als er 1815 in London ein Gutachten über die Parthenonfiguren abzugeben hatte, er gerade die gute Behandlung des Fleisches hervorhob. So ist auch an seiner eigenen Kunst die Marmorbehandlung hohen Lobes würdig, mag er sie auch bisweilen ins Weichliche übertrieben haben. Dementsprechend gelang ihm besonders das Liebliche und Zarte in der Wiedergabe edler Jünglings- und Jungfrauengestalten, die er nach dem Vorbild der sinnlich sentimentalnen Venus von Medici bildete. So gab er verhältnismäßig sein Bestes in der „Hebe“ (Abb. 23) oder in den weltberühmt gewordenen „Drei Grazien“ (Abb. 24). Hier stellt er in gleich herrlicher Vorder-, Seiten- und Rückenansicht alle Reize des unbekleideten weiblichen Körpers zur Schau und vermag überdies die drei Akte zu einer fest geschlossenen und dabei dennoch in den Einheit zusammenzufassen. Heroischen Aufgaben

Paolina, gar im „Kostüm der Mediceischen Venus“ auf einem Ruhebett ausgestreckt liegend, wovon die Zeitgenossen so begeistert waren, daß die Statue bei Tag und Nacht ausgestellt und durch Schranken vor dem Ansturm des Publikums geschützt werden mußte (Rom, Villa Borghese. Abb. 27). Und sie ist schön, fürwahr, diese Paolina, in ihrer Mischung von Naturalismus und Stilisierung, von kühler, edler Antike und prickelnder Rokokopikanterie, in ihrem Reichtum von gleichwertiger Vorder- und Rückenansicht, in der vortrefflich zusammenschließenden Silhouette, im Fluß des Gewandes und in der strahlenden Pracht der enthüllten Glieder. Und dennoch, welcher Abstand trennt eine solche echt klassizistisch reflektierte Schöpfung von den bei aller Koketterie naiv lebenslustigen Gebilden des eigentlichen Rokoko oder gar von der Einfalt, Hoheit und vollendeten Schönheit der Antike! Welche Geziertheit in der Haltung beider Hände, Welch merkwürdiges Mißverhältnis zwischen den schlanken Armen, den noch schwächeren Beinen und dem kleinen Kopf auf der einen und der kräftigen Entfaltung der Brustpartie auf der anderen Seite, endlich Welch übertriebene Drehung in der Hüfte; von dem Mangel an stofflicher Wahrheit in Kissen und Ruhebett ganz zu schweigen! — Diese Statue der Paolina Bonaparte ladet zu einem Vergleich mit dem Bilde der Mme. Récamier von David ein. Beide charakterisieren vortrefflich die ganze Zeit. Beide Male war ungefähr das gleiche Problem, nur dort in Stein, hier in Farben zu bewältigen: eine ruhend hingestreckte, leicht verhüllte Frauengestalt darzustellen.

In Canovas Schaffen nehmen die Grabdenkmäler eine besondere Stellung ein: am Grabmal der Erzherzogin Maria Christiana in der Augustinerkirche zu Wien (Abb. 26) bewundern wir die Figur der trauernden Tugend und zwei Mädchen gestalten, von denen ihr die eine vorausgeht, die andere folgt — alle drei in langschleppenden Gewändern, mit Aschenurnen in den Händen, über die Blumengewinde tief herabhängen, — wie sie mit gesenkten Häuptern ins tiefe Dunkel des Grabgewölbes hineinschreiten. Von großer Wirkung ist der Gegensatz all der knospenden und voll erblühten weiblichen Anmut, die sich in vielen geschwungenen, gleichsam fließenden Linien vor uns auftut, zu den starren, einander im rechten Winkel schneidenden Geraden des Grabes mit der monumentalen Inschrift; schaurig das tiefe Dunkel des Gewölbes, wie der geöffnete Rachen eines

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. I. 6. Aufl.

4



Abb. 24 Die drei Grazien von Antonio Canova-Rom

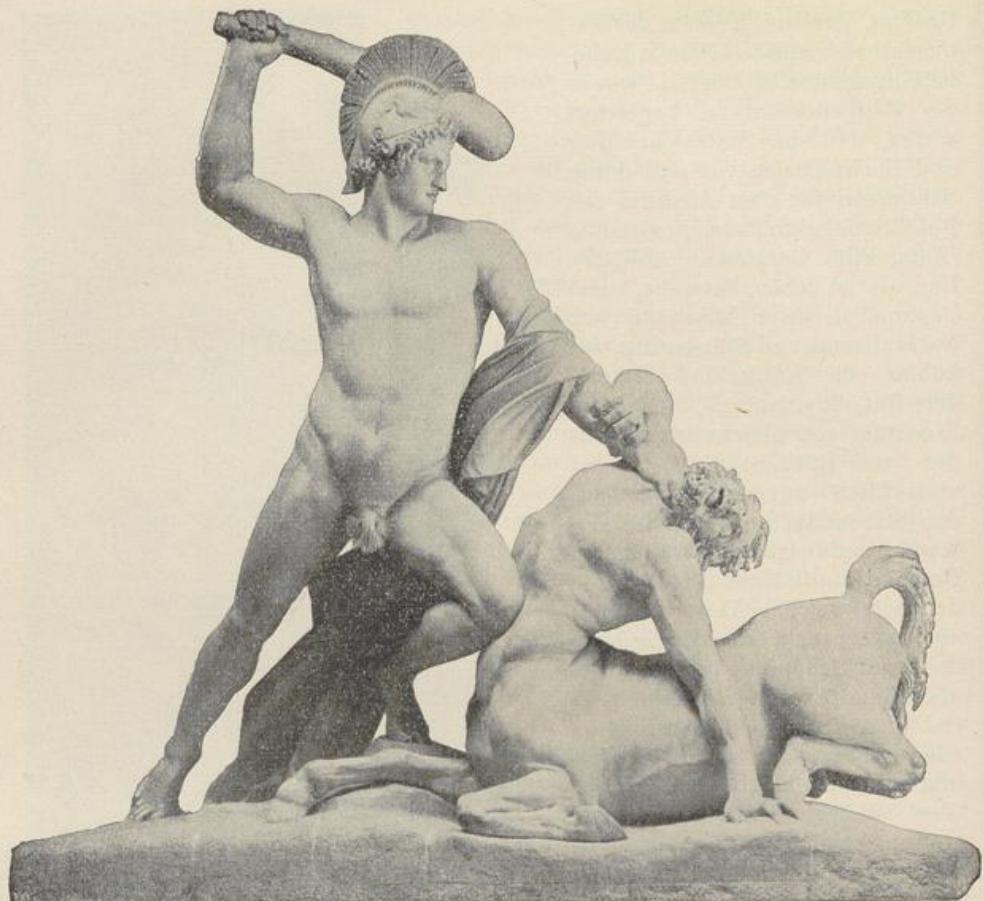


Abb. 25 Theseus von Antonio Canova — Wien, Museum (Zu Seite 48)

alles verschlingenden Ungeheuers; schön im einzelnen die Umrißlinie des zum Schreiten erhobenen linken Beines der vorangehenden Gestalt; von einwandfreier Vollendung überhaupt das Ganze — im kleinen Format unserer Abbildung. Aber im großen Maßstab macht sich z. B. in der Profilfigur der Erwachsenen und besonders in den scharf gebrochenen Gewandpartien unterhalb ihres linken Armes die Kleinlichkeit des Epigonen störend bemerkbar, der unerreichbaren Vorbildern nachstrebt. — Bedeutend war Antonio Canovas Einfluß auf die Zeitgenossen, wenige Bildhauer seiner Epoche blieben davon unberührt. Ganz besonders beherrschte seine Richtung die Bildnerei seines Heimatlandes Italien³⁵⁾.

Dänemark

Canova hatte nur mit einem Fuß das Neuland des Klassizismus betreten, mit dem anderen war er im Rokoko stecken geblieben. Den weiteren Schritt zu tun, sich ganz und gar, fest und sicher auf den Boden der neuen Kunst emporzuschwingen, blieb einem Manne germanischer Abkunft vorbehalten. Canova selbst beugte sich im Jahre 1803 mit den anerkennenden Worten „un stilo nuovo e grandioso“ vor dem „Jason“, dem ersten bedeutenden Werk Bertel Thorwaldsens, in dem er,



Abb. 26 Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christiana von Antonio Canova — Wien, Augustinerkirche
(Zu Seite 49)

wie damals alle Welt, einen Griechen der klassischen Epoche wiedergeboren wähnte. Mit Thorwaldsen³⁶) tritt zum erstenmal das kleine Dänemark auf der Bühne der Kunstgeschichte weithin sichtbar hervor. Was Wunder daher, daß das Volk der Dänen sich seinen Thorwaldsen neben dem Märchenerzähler Andersen zum Nationalhelden erkoren, im „Thorwaldsen-Museum“ zu Kopenhagen viele seiner Originale sowie Abgüsse von seinen sämtlichen Werken vereinigt und seine Lebensgeschichte mit Mythen reich ausgeschmückt, ja sogar seine Abkunft von den nordischen Göttern hergeleitet hat! — In Wirklichkeit ist er im Jahre 1770 in der Grüngasse zu Kopenhagen als Sohn eines isländischen Vaters und einer jütländischen Magd auf die Welt gekommen. Sein Schicksal hat aber einen so merkwürdigen Wendepunkt aufzuweisen, daß die Mythenbildung, die später sein ganzes Leben umranken sollte, durchaus begreiflich erscheint. Seit seinem 17. Lebensjahr lebte Thorwaldsen als Sti-



Abb. 27 Paolina Bonaparte als Venus von Antonio Canova — Rom, Villa Borghese
(Zu Seite 49)

pendiat in Rom still vor sich hin und wollte 1803 die Ewige Stadt verlassen, ohne bisher Anerkennung gefunden zu haben, als im letzten Augenblick, am Tage selbst, an dem die Abreise erfolgen sollte, ein englischer Kunstfreund in seiner Werkstatt vorspricht und ihm den Auftrag erteilt, einen in Gips modellierten Jason in Marmor auszuführen. Damit war sein Bleiben in Rom, damit war sein Schicksal überhaupt entschieden. Diese wunderbare Schicksalswendung sowie sein späteres ungetrübtes Lebens- und Künstlerglück — 40 Jahre freudigsten Schaffens waren dem Liebling der Götter in Rom beschieden — boten seinen bewundernden und beglückten Landsleuten den erwünschten Anlaß, sein Leben als ein von der Vorsehung besonders behütetes und geleitetes zu betrachten. Thorwaldsen, der von Geburt sozusagen ein Nachbar des Carstens war, hat dessen Lebenswerk fortgesetzt. Er hat in feste Gestalten gegossen, was jener nur skizziert, — er hat bei vollkommenem Gleichgewicht der Seele, in olympischer Ruhe und Sicherheit, vom Beifall der ganzen Welt getragen, ausgeführt, was jener mit sich und mit der Welt kämpfend und ringend ersehnt, erhofft und erträumt hatte. Schon ihr Anfang war charakteristisch verschieden: Carstens mußte sich von aufgedrungenen Handwerksbanden gewaltsam befreien, um zur Kunst zu gelangen, Thorwaldsen wurde als Sohn eines Bildschnitzers gleich in seinen zukünftigen Beruf hineingeboren. Und so ist es beiden das ganze Leben hindurch gegangen. Es liegt etwas Naturnotwendiges, Unpersönliches, fast möchte man sagen: Selbstverständliches in Thorwaldsens Schaffen. Niemand von den Klassizisten allen, gleichviel ob sie Baumeister, Bildhauer, Maler, Zeichner waren, ist der Antike so nahe gekommen, ist so völlig in ihr aufgegangen wie gerade er. Was jene Hochgebildeten alle ersehnt und erstrebt hatten, das hat er, der Ungebildete, der selten ein Buch in die Hand nahm, seine Muttersprache in Rom beinahe vergaß, ohne je Italienisch ordentlich sprechen zu lernen, der in Gesellschaft ein ausgesprochener Langweiler war — das hat Thorwaldsen vermocht. Unter Künstlern lebend, denen es nur darauf ankam, ihre Ideen und Philosopheme bildnerisch auszudrücken, hat er allein eine gesunde künstlerische Sinnlichkeit besessen, ist er allein von der Natur ausgegangen. Bezeichnend ist die Entstehungsgeschichte eines seiner Hauptwerke. Ein junger Bursch machte sich's in der Modellpause in Thorwaldsens Werkstatt bequem, indem er das eine Bein hochzog und umfaßte, und — der „Hirtenknabe“ war konzipiert (Abb. 28). Aber die Formen, in die Thorwaldsen seine glücklichen, von der Natur empfangenen Eindrücke umsetzte, waren durch das Medium der griechischen Kunst angeschaut. Ihr sah er den reinen Umriß, die strenge Linie, die schöne Form, die keusche Auffassung, die vollendete Übereinstimmung des Ganzen und aller einzelnen Teile — ihr sah er die Harmonie des Leibes und der



Abb. 28 Der Hirtenknabe von Bertel Thorvaldsen

Seele ab. Die wunderbare Ausgeglichenheit der Antike kehrt in Bertel Thorwaldsens Schaffen in der Tat wieder. Während aber hinter der griechischen Harmonie eine verhaltene Leidenschaft glüht, während diese Harmonie einen höheren Ausgleich verschiedener, einander widerstrebender Kräfte bedeutet, gewissermaßen der Ruhe nach dem Sturme vergleichbar, während die griechische Schönheit aus urwüchsiger Kraft geboren wurde, ist

Thorwaldsens Kunst wohl harmonisch, aber nicht stark, geschweige denn leidenschaftlich. Im letzten Grunde gab er doch nur ein äußerliches Abbild der Antike und vermochte nicht in ihre Tiefen hineinzuleuchten, gewahrte er nur die damals gerühmte typische Allgemeingültigkeit der Antike, vermochte aber nicht ihre in Wahrheit vorhandenen, zeitlich und persönlich abgestuften Verschiedenheiten zu bemerken und nachzuempfinden. Ihren feinsten Duft in sich aufzunehmen, war ihm versagt. Dieses Mangels war sich aber weder er selbst noch sonst jemand damals bewußt. Thorwaldsen schuf, ohne zu reflektieren. Der Mitwelt aber galt er schlechthin als der Grieche. Und in der Tat, wenn man seine Werke an denen seiner Zeitgenossen mißt, so kann man sie nicht hoch genug stellen. In entsprechendem Abstand von der Antike werden sie auch jederzeit ein bestimmtes Maß von Gültigkeit behaupten können. Neben anmutigen Jünglings- und Jungfrauenfiguren und -gruppen, wie dem Hirtenknaben (Abb. 28) und den drei Grazien (Abb. 29), die sich von denen des Canova durch das Fehlen des Rokokoeinschlags unterscheiden, ist besonders der Alexanderzug hervorzuheben. Dieser Fries (Abb. 30) wurde als Huldigung für Kaiser Napoleon erdacht und im Jahre 1812 als Schmuck für einen Saal im Quirinalpalaste entworfen, später aber mit Veränderungen in der Villa Carlotta am Comosee in Marmor ausgeführt und noch einmal für das Schloß Christiansborg in Kopenhagen wiederholt. Dabei hat Thorwaldsen auf alle Fortschritte, die der Reliefstil im Laufe der Jahrhunderte gemacht hatte: perspektivische Verkürzung, Masse des Beiwerkes, Mischung verschiedener Ansichten der Figuren freiwillig

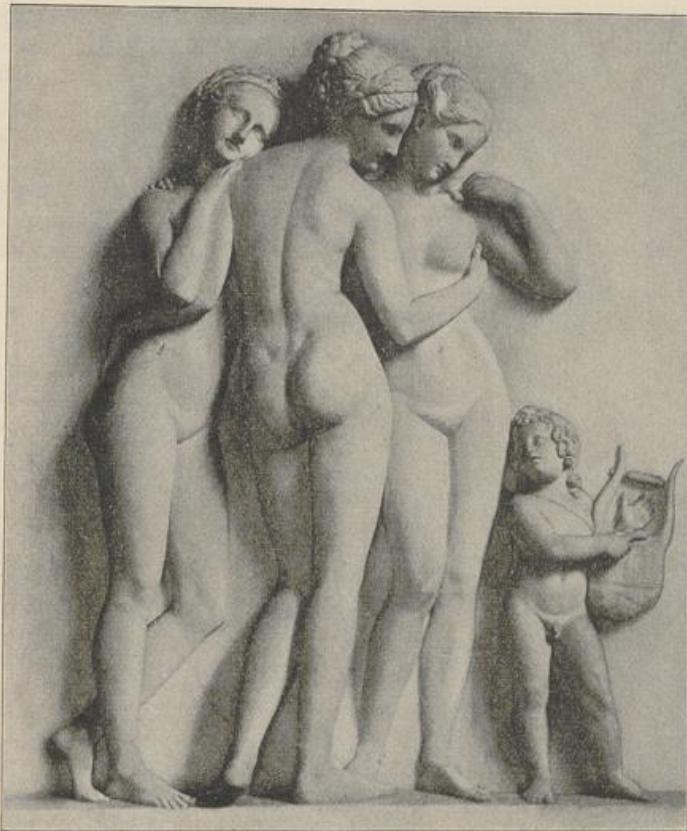


Abb. 29 Die drei Grazien von Bertel Thorwaldsen

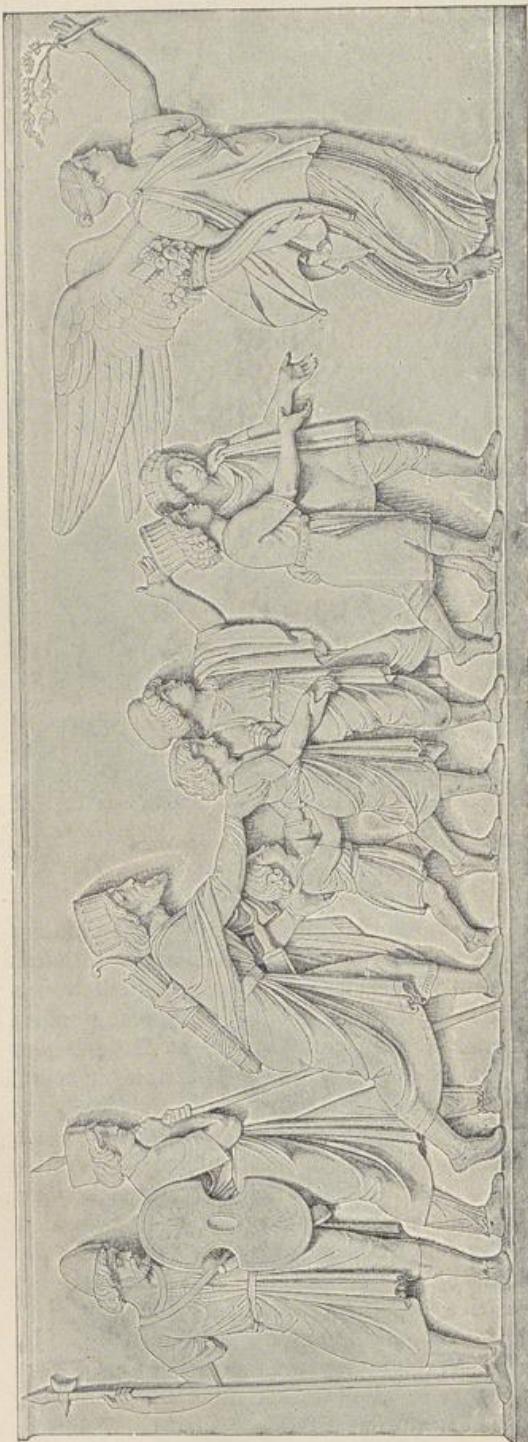


Abb. 30 Teile aus dem Alexanderzug Bertel Thorwaldsens. Nach Schorn und Amsler (Zu Seite 53)

verzichtet, um den griechischen Reliefstil in all seiner Schönheit und Reinheit der Umrisse und des gesamten Linienflusses zu neuem Leben zu erwecken.

Ein rein äußerer Anlaß, der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen, führte den Künstler auch auf das religiöse Gebiet, und nun hat er aus seinem durch und durch klassizistischen Empfinden heraus die christlichen Persönlichkeiten in antikisierende Formen gegossen. Thorwaldsens segnender Christus ist weltberühmt (Abb. 31). Gerade von vorn gesehen, steht er still und ruhig da und breitet die Arme aus. Der Kopf ruht senkrecht auf dem Körper, das Gesicht ist von zweigeteiltem Vollbart umrahmt, das in der Mitte gescheitelte Haar fällt in langen Wellenlinien auf die Schultern herab. Hier wird diese abwärts fließende Bewegung von einem stoff- und faltenreichen Mantel aufgenommen, der bis zu den Knöcheln hinabreicht und außer den Füßen nur einen Teil der Arme und der Brust freiläßt. Das linke Bein ist Standbein, das rechte etwas vorgesetzt. Die Haltung, die ganze Aufmachung ist die denkbar einfachste. Offenbar aus bildkünstlerischen Erwägungen hervorgegangen, wird das Bewegungsmotiv als die Gebärde des Erlösers gedeutet, der die Arme ausbreitet, um die Mühseligen und Beladenen darin aufzunehmen. So hat dieser Christus einen ungeheuren Einfluß weithin und auf Jahrzehnte hinaus ausgeübt. Selbst gegenwärtig noch kann man ihn, aus Gips geformt und auf ein bescheidenes Format zurückgeführt, in zahlreichen, auch deutschen Pfarr- und

Bürgerhäusern antreffen. Dabei ist die Auffassung wohl edel, rein und keusch, aber sie läßt Kraft, Größe und Wärme vermissen. Es ist wohl ein Christus der Liebe und Verzeihung, aber kein Christus, der das Kreuz auf sich nimmt, um durch die Tat des selbstgewählten Leidens die Welt zu erlösen! — An den segnenden Christus schließen sich die bekannten Flachrelief-medallons an, die Tag und Nacht darstellen (Abb. 32 und 33). Diesmal war die Aufgabe ungleich einfacher und der Künstler vermochte ihr daher völlig gerecht zu werden. Sein antikischer Flachreliefstil zeigt sich hier von der günstigen Seite, indem sich die Kompositionen aufs glücklichste dem Rund einordnen. Tag und Nacht sind durch fröhlich ausladende Bewegungen dort, durch ängstliches Zusammenkauern hier bedeutungsvoll unterschieden. Seine großartigste Schöpfung

aber gelang Thorwaldsen mit dem „Löwen von Luzern“ (Abb. 34). Am 10. August 1792 waren die Schweizer Gardisten bei der Verteidigung der Tuilerien treu und tapfer gefallen. Zu ihrem Gedächtnis ward im Jahre 1820 ein Denkmal errichtet. Indem Thorwaldsen ein Abbild des auf den Tod verwundeten Löwen, der sterbend noch mit der rechten Pranke den bourbonischen Wappenschild schützt, in die Felswand hinein komponierte, bewährte er wiederum auf das glänzendste sein großes Geschick in der Anpassung der Umrißlinien an einen gegebenen Raum. Von der dunklen Felsenhöhle hebt sich der steinerne Löwe hell und wirkungsvoll ab. Wenn nur nicht der gramverzerrte Kopf des Löwen gar zu menschlich aussähe! — Trotzdem ist und bleibt das Ganze eine vortreffliche Leistung. Wer aber erwartungsvoll zum erstenmal vor das Original tritt, fühlt sich grausam überrascht und von ehrlichem Zorn gegen die Fremdenindustrie ergriffen, die bis in die unmittelbare Nähe des sonst in so stimmungsvoller Umgebung lagernden Löwen heranzukriechen wagt, so daß man vor lauter nachgebildeten Löwen und Löwchen gar nicht recht zu einem wahren und tiefen Eindruck des wirklichen Löwen von Luzern gelangen kann. Unbegreiflich für den Fremdling, daß der sonst so vortrefflich verwaltete Schweizer Staat die Beeinträchtigung

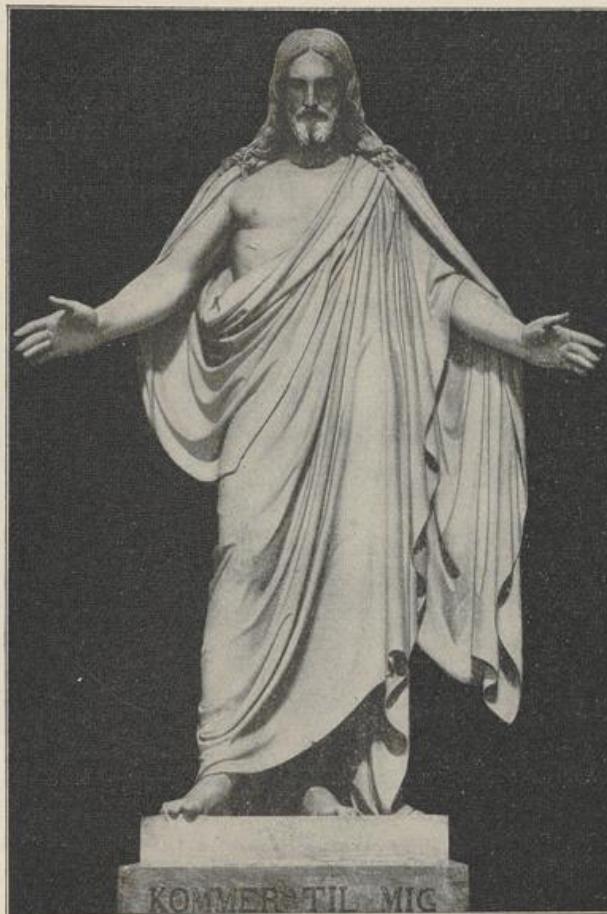


Abb. 31 Christus von Bertel Thorwaldsen

der Wirkung von einem Denkmal zuläßt, das er als eines seiner Volksheiligtümer hüten sollte! —

Der in Rom zum Römer gewordene Däne Thorwaldsen ist in seiner Geburtsstadt Kopenhagen hochbetagt im Jahre 1844 verschieden. Sein Einfluß äußerte sich in seiner wirklichen wie in seiner Wahlheimat und blieb nicht auf die Bildnerei allein beschränkt. Vielmehr verhalf er in Kopenhagen mittelbar auch der Kunstindustrie zum Aufschwung. Den hauptsächlichsten Einfluß übte er aber in Rom auf römische, dänische und deutsche Bildhauer aus³⁷⁾.

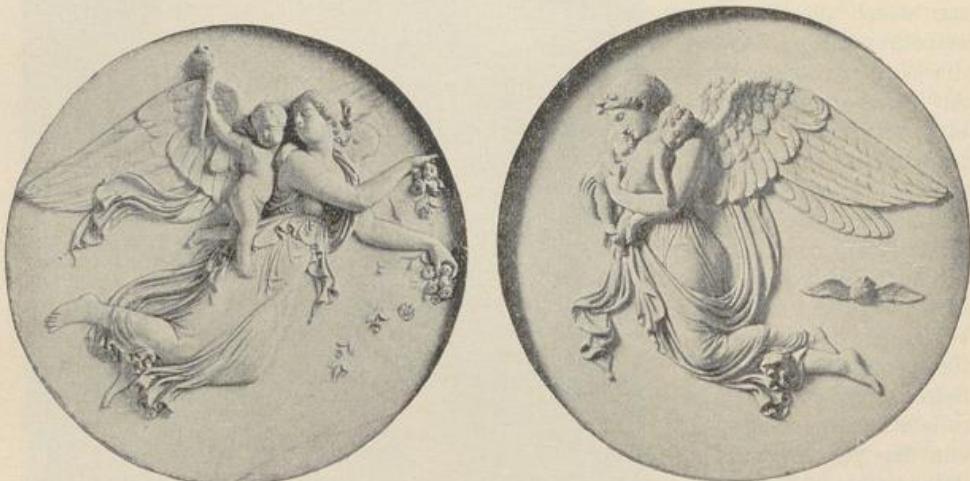


Abb. 32 Der Tag von Bertel Thorwaldsen Abb. 33 Die Nacht von Bertel Thorwaldsen
(Zu Seite 55)

Deutschland

Als selbständiger klassizistischer Bildhauer deutscher Zunge gilt der Schweizer *Alexander Trippel* (1744—1793), dessen Goethebüste durch ihre schlichte Größe und tief eindringende Charakteristik berühmt wurde. Den Einfluß Trippels erfuhr in Rom, wohin er aus Paris gekommen war, der Stuttgarter *Johann Heinrich Dannecker* (1758—1841), der deutsche *Canova*³⁸⁾. Dannecker ist der Schöpfer jener Schillerbüste, welcher Goethe eine „staunenswerte Wahrheit und Ausführlichkeit“ nachrühmte, sowie der „Ariadne auf dem Panther“ bei Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. (Abb. 35)³⁹⁾. Die Aufgabe, ein nacktes Weib mit einem Panther, auf dessen Rücken es hingegossen daliegt, zu einer Gruppe zu verbinden, wurde damals häufig gelöst. Dannecker ist die schwierige Gruppenbildung vorzüglich gelungen. Besonders die Rückenansicht wirkt sehr glücklich. Der Panther, allein für sich betrachtet, ist eine ziemlich verwaschene und charakterlose Bildung, Ariadne eine sinnlich schöne und reiche Frauengestalt von vollen, aber gar zu kurzen und gedrungenen Formen, die genaue Naturbeobachtung ebenso vermissen lassen wie Größe der Auffassung. Es ist bezeichnend, daß die Gruppe mit Vorliebe bei künstlicher, rosaroter Beleuchtung gezeigt wird.

Innerhalb der klassizistischen Bildnerei Deutschlands nahm die Berliner Schule die erste Stelle ein, und an ihrer Spitze stand *Gottfried Schadow* (1764 bis 1850)⁴⁰⁾, ein Stockpreuße, ein Urberliner. Gerade die Eigenschaften, welche

den Preußen und im besonderen den Altberliner kennzeichneten: Verständigkeit, Nüchternheit, scharfer kritischer Sinn — gerade diese sonst künstlerischem Schaffen widerstrebenden Eigenschaften waren es, die seiner angeborenen Begabung trefflich zustatten kamen. Freilich mußte auch Gottfried Schadow seiner Zeit Zoll entrichten, und zwar, da seine Geburt noch tief in das 18. Jahrhundert zurückreicht, sowohl dem scheidenden Rokoko als auch dem beginnenden Klassizismus. Indessen ragte er unter seinen meißelnden Zeitgenossen dadurch hervor, daß neben diesen Einflüssen und stärker als sie alle ein urkräftiger Wirklichkeits-sinn in ihm lebendig war. Je nach augenblicklicher Beeinflussung durch Umgebung und Persönlichkeiten, aber auch je nach dem Wesen der Aufgabe, die er zu lösen hatte, hat er barock oder klassizistisch stilisiert oder die Natur schlechthin nachgebildet. Sein in der Dorotheenkirche zu Berlin aufgestelltes Denkmal eines im Kindesalter verschiedenen natürlichen Sohnes Friedrich Wilhelms II., des Grafen von der Mark, den jenem die Rietz, alias Gräfin von Lichtenau, geboren hatte, das erste Werk, mit dem Schadow hervortrat, mutet uns bei flüchtiger Betrachtung wie eine pathetische Barockschöpfung an. Der Knabe ist antikisch gewandet, ein Helm ist unter sein Kissen geschoben, ein Schwert ihm in die Hand gegeben. Aber die Glieder und Gesichtszüge des Toten, der wie ein Schlafender aufgefaßt ist, sind von einer solchen Poesie des Schlafes erfüllt, wie sie weder dem ausklügelnden Verstande, noch der Begeisterung für die Antike zu Gebote steht, sondern einzige und allein der treuen und liebevollen Beobachtung des wahrhaftigen Lebens. Für sein nächstes Hauptwerk, die Quadriga auf dem von Langhans erbauten Brandenburger Tor zu Berlin, studierte Schadow sowohl die antiken Rosse aus Stein und Metall, als auch die lebendigen des römischen Adels. Seinen Zeitgenossen Blücher, dem er in Rostock ein Denkmal zu errichten hatte, bekleidete er auf Anraten Goethes mit einem Löwenfell auf der Brust und beugte sich so schließlich jenem Gewaltigsten, dessen klassizistische Ansichten er vorher wacker bekämpft hatte, indem er die triftigsten Gründe für die Darstellung großer Männer in der Zeittracht angeführt hatte. So schwankte selbst ein Schadow hin und her oder vielmehr: so ließ auch er sich durch Dareinreden anderer von dem für ihn allein richtigen



Abb. 34 Der Löwe von Luzern von Bertel Thorwaldsen (Zu Seite 55)



Abb. 35
Ariadne auf dem Panther von Joh. Heinr. Dannecker
Frankfurt a. M., von Bethmann
(Zu Seite 56)

Museum gelangt, während sie auf dem Wilhelmsplatz durch Bronzekopien von Kiß ersetzt wurden. Die beiden Generäle sind nun ohne äußerlich prunkhaftes Hinzutun, aber mit vollständiger Beherrschung der Kunstmittel so aufgefaßt und dargestellt, wie sie gelebt haben und wie sie im Gedächtnis des preußischen Volkes fortleben. Daher sprechen diese Denkmäler auch unmittelbar zum Volke. Der alte Dessauer, der strenge Exerziermeister, nimmt die denkbar schlichteste Haltung ein. Er umkrampft mit der Rechten seinen Kommandostab und mit der Linken den Griff seines Degens. Zieten ist als der „Joachim Hans von Zieten, Husaren general“, als der „Zieten aus dem Busch“ aufgefaßt. Den „Busch“ verkörpert ein Baumstamm, an den sich der General anlehnt. Die Beine übereinander geschlagen, stützt er das Haupt in die Hand und lugt scharf in die Ferne hinaus, um den geeigneten Augenblick zum Aufsitzen und Dreinschlagen zu erspähen. Daraus ergab sich für den Künstler der Anlaß, statt der leidigen Repräsentationsstellung der Durchschnittsdenkmäler eine solche zu wählen, die reichen plastischen Gehalt ermöglicht. So lebendig wie die Statue des Helden selbst, sind die Reliefs, die sich um den Sockel seines Denkmals herumziehen und uns sein Husarenleben erzählen (Abb. 37 und 38). Hatte Schadow für die Quadriga antike Pferdestatuen und römische Aristokratenrosse studiert, so klagte er jetzt in komischer Betrübnis darüber, daß seine Künstlerwerkstätte wie von Soldaten so auch von Husarengäulen nicht leer würde, da er diesen wie jenen aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Natur die für die Kunst brauchbarsten Bewegungen abschauen müßte. Das ist ihm aber auch gelungen! — Dabei fügen sich die schwierigsten Verkürzungen der lebhaft bewegten Szenen gut in einen vorzüglichen Reliefstil ein, und es wird dem Helden stets eine beherrschende Stellung eingeräumt.

Interessant ist es auch, mit der Schadowschen Porträtstatuette Friedrichs des Großen mit zwei Windspielen das bekannte Friedrich-Denkmal von seinem Schüler Rauch zu vergleichen (Abb. 39 und 43). Allerdings hatte sich Schadow

Wege abdrängen. Wenn er aber diesen Weg beschritt, schuf er bleibende Werte. So, als er den Statuen friderizianischer Feldherren auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin, die sein Lehrer Tassaert gemeißelt hatte, einige neue hinzuzufügen hatte. Tassaert war ein aus Paris nach Berlin übergewanderter niederländischer Naturalist, dessen Marmorbildnis von dem ebenso grundhäßlichen wie grundgescheiten Kopfe Moses Mendelssohns durch den überaus lebensvollen und sprechenden Ausdruck unsere Bewunderung verdient. Bei Tassaert ist Schadow offenbar in eine gute Schule gegangen, und man muß dies mit berücksichtigen, wenn man sich über das Problem Schadow klar werden will. Für den Wilhelmsplatz hat dieser nun den „Zieten aus dem Busch“ (Abb. 36) und den „Alten Dessauer“ modelliert. Die Marmororiginale sind auf dem Umweg über die Hauptkadettenanstalt zu Lichterfelde in das Kaiser Friedrich-

von vornherein mit seiner genremäßig aufgefaßten Gruppe von nur drei Figuren in kleinem Format eine ungleich leichtere Aufgabe gestellt, seine Leistung übertrifft aber auch an sprechender Lebendigkeit und packender Natürlichkeit das Werk seines Schülers bei weitem.

Und dieser Soldatenbildner und Bildniskünstler Schadow, der auch der Stadt Wittenberg ihren Luther modelliert hat, war so weit davon entfernt, in Porträts und Soldaten aufzugehen, war so ganz Künstler, daß er — nicht etwa um auch einmal wie andere klassizistische Bildhauer eine Venus zu schaffen, sondern aus reiner Freude an der Schönheit und an der Natur ein nacktes Mädchen modellierte, das sich auf seinen Kissen wohlig dehnt, und bei dessen Anblick man im Zweifel ist, ob man die wunderbare Marmorbehandlung, die aus getreuester Naturbeobachtung hervorgegangene Schönheit der Form oder den Reichtum der Ansichten und Bewegungen höher einschätzen soll (s. die Kunstbeilage). Diese Schöpfung macht durchaus keinen klassizistischen Eindruck! Sie ist so vollendet, daß sie über jeden Zeitstil erhaben scheint. — Von unendlicher Liebenswürdigkeit ist das berühmte marmorne Doppelbildnis der Prinzessinnen im Schlosse zu Berlin (Abb. 40). Die beiden Schwestern stehen ruhig da, schmiegen sich aneinander und umschlingen sich mit den einander zugekehrten Armen. Der Künstler hat das hochgegürte „antikische“ Gewand, das die Körperformen durchscheinen läßt und das damals tatsächlich getragen wurde, noch mehr der Antike genähert. Und in *dem* Sinne ist die ganze Auffassung gehalten. Sie steht zwischen schlichter Naturwiedergabe und antiker Stilisierung just in der Mitte. Gerade in diesem Werk tritt das spezifisch Klassizistische auch des Schadow ebenso kräftig wie glücklich hervor. Die antiken Einflüsse sind völlig frei verwertet. Keine antike Statue, kein Relief ließe sich als unmittelbares Vorbild nachweisen. Höchstens erinnert die Haltung der Kronprinzessin ein wenig an die römische Triumphalstatue einer Germania in Florenz (Abb. z. B. Stacke, Deutsche Geschichte, Velhagen & Klasing. Bd. I, S. 50/51). Es wäre um so begreiflicher, daß sich Schadow dadurch anregen ließ, als jene Statue nach der Überlieferung die sagenumwobene Thusnelda, die hehrste Verkörperung deutscher Weiblichkeit, darstellen soll. Denn sicherlich suchte der Künstler alles zu tun, um der Liebe und Verehrung lebendigen Ausdruck zu verleihen, mit der er, wie jeder Preuß, zu dem Herrscherhaus emporsah. Der eigenartig rührende Zug, der am Markmonument so sympathisch berührt, kehrt hier in höchster Steigerung und Verfeinerung wieder. Die Kronprinzessin ist innerhalb der Gruppe deutlich als Hauptfigur hervorgehoben.



Abb. 36
Zietendenkmal von Gottfried Schadow
Berlin, Wilhelmsplatz

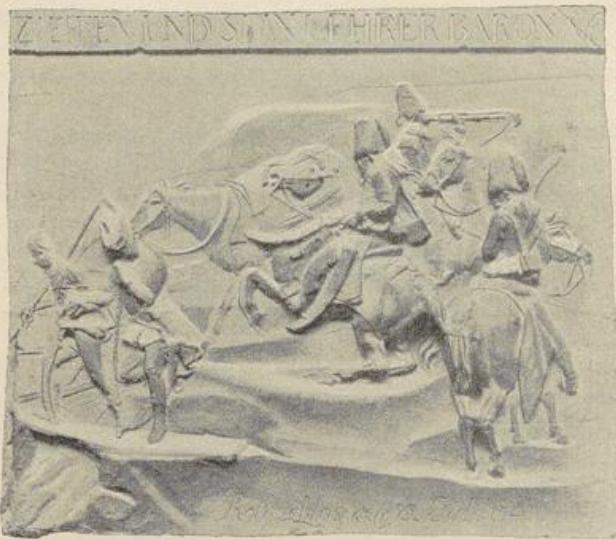


Abb. 37 Sockelrelief vom Zieten-Denkmal Schadows
Berlin, Wilhelmsplatz (Zu Seite 58)

ihr Abwärtsschauen ist von holdestem Liebreiz erfüllt. Beide Gestalten unterscheiden sich etwa wie die Goetheschen Leonoren von einander. —

Schadows Freiheit der Anschauung und sein kerngesundes Streben nach Naturwahrheit äußern sich gelegentlich auch in der zu seiner Zeit äußerst seltenen Neigung, der Farbe, sowohl an Gips- und Tonmodellen als auch an Marmorfiguren, eine bescheidene Mitwirkung einzuräumen. — Endlich war Schadow nicht nur als Künstler, dessen Handzeichnungen, Radierungen und Lithographien übrigens gleichfalls berühmt sind, sondern auch als Mensch und Berliner Akademiedirektor eine ganze und große Persönlichkeit. Mit starker Hand hat er die Zügel seines Regiments geführt, aber auch zur rechten Zeit ein humorvolles Wort gefunden und dem Würdigen gegenüber gütige Nachsicht walten lassen — „der alte Schadow“.

„Schadows Ruhm ist in Rauch aufgegangen“. Dieser bissige und billige Berliner Witz spiegelt vortrefflich das Verhältnis wider, das sich zwischen dem Altmeister und dem aus seiner Schule hervorgegangenen Nachfolger allmählich entwickelte. Allein für die

Sie ist höher gewachsen, hebt das Haupt — mit dem für Luise charakteristischen Halstüchlein — vornehm empor, steht ein wenig vor der Schwester, diese überschneidend. Die Gewandfalten rinnen an ihrem edlen Körper senkrecht herab und lassen die Formen kräftig durchscheinen. Mit der lässig herabhängenden Rechten rafft sie das Kleid. Die Linke legt sie der Schwester, der Prinzessin Friederike, um den Hals. Deren Gewandgefältel ist reicher, aber knitteriger und kleinlicher, ihre Haltung unruhiger, ihre Bewegungen sind zierlicher,



Abb. 38 Sockelrelief vom Zieten-Denkmal Schadows
Berlin, Wilhelmsplatz (Zu Seite 58)



Ruhendes Mädchen (Marmor) von Gottfried Schadow

Berlin, Nationalgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Gegenwart besitzt jener Witz keine Gültigkeit mehr. Schadow überstrahlt Rauch wieder, nachdem er jahrzehntelang von ihm verdunkelt wurde. Rauch war aus individueller Vorliebe, aus der Neigung der ganzen Zeit heraus und infolge Thorwaldsenschen Einflusses ungleich klassizistischer gesinnt als sein Vorgänger, wenngleich ein Rest von dem gesunden Berliner Naturalismus auch ihm verblieb. Während Schadow z. B. die Augensterne anzudeuten liebte, bildete Rauch die toten Augen der mißverstandenen Antike nach, während jener der Farbe auch in der Bildnerei ihr wohlverdientes Recht zuerkannte, schwelgte dieser in schneeweissem, gleichsam zuckersüßem Marmor, während jener in den seitlichen und unteren Abschlußlinien seiner Büsten einen fein individualisierenden Geschmack an den Tag legte, stellte sie dieser immer auf dieselben flachen, runden Teller, während jener die Natur wiedergab, wie er sie sah, suchte sie dieser ins Angenehme und Schöne zu stilisieren und sie dem Geschmack der Gebildeten mundgerecht zu machen. Vor allem aber gebrach es dem Nachfolger an dem lebendigen Naturgefühl, an dem künstlerischen Wurf, an dem frischen Temperament, überhaupt an der kraftvollen Eigenart seines Vorgängers.

Christian Daniel Rauch (1777—1857) hat sich wie Carstens und Winckelmann aus dunkeln, trüben Verhältnissen zum Licht, zu einem geistigen Dasein, zu Freiheit und Künstlerruhm emporgerungen⁴¹). Wie Carstens mußte auch er, ehe er sich der Kunst widmen konnte, lange schwere Jahre einem anderen Berufe dienen, er sogar im eigentlichen Sinne des Wortes dienen. Als Sohn eines Kammerdieners im Waldeckschen geboren, brachte er selbst sieben volle Jahre als Kammerdiener Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise zu! — Aber schon vorher und während jener Zeit vermochte er seine angeborene Begabung unablässig weiter zu bilden, ja er hat sogar als Kammerdiener die Kunstausstellung beschickt. Endlich, als er bereits das 27. Jahr vollendet hatte, schlug ihm die Stunde der Befreiung. Von seinem gnädigen König, dem er zeitlebens, auch als er zu hohem Künstlerruhm emporgestiegen war, ein dankbares, für beide Teile gleich ehrenvolles Andenken bewahrte, ward er mit einer Pension nach Rom geschickt, wo sich ihm im Um-



Abb. 39 Friedrich der Große
Statuette von Gottfried Schadow (Zu Seite 58)

gang mit Wilhelm von Humboldt der Gesichtskreis erweiterte und die Seele erhob, wo sich die damals berühmtesten Bildhauer seiner Begabung liebevoll anerkennend und fördernd annahmen. So entwickelte er sich glücklich weiter. Und als nun von Seiten Friedrich Wilhelms III., der erst an Thorwaldsen und Canova gedacht hatte, schließlich aber doch auf seinen ehemaligen Kammerdiener zurückgekommen war, der Auftrag an ihn erging, der frühverstorbenen Königin Luise ein Denkmal aus edlem Marmorstein zu meißeln, führte er diesen Auftrag so glänzend aus, daß er nicht nur damals die Herzen im Sturm mit sich fortriß, nicht nur mit einem Schlag zum berühmten Künstler ward, sondern sich für immer einen Platz in der Kunstgeschichte, für immer einen Platz im Herzen des Preußenvolkes sicherte. Und fürs Volk schaffen, das Volk erfreuen, erheben, begeistern, war Rauchs Ziel, wie es das seiner Zeitgenossen, des Baumeisters Schinkel und des Malers Cornelius war. Darin unterschied sich Rauch von Thorwaldsen und Schadow. Thorwaldsen kam es im letzten Grunde auf Schönheit, Schadow auf Wahrheit, Rauch auf sittliche Erhebung an. Dieser Standpunkt galt ihm und seiner Gefolgschaft, wie es sein Schüler Rietschel deutlich ausgesprochen hat, als der höhere. In Rauchs Wirksamkeit kam der Einfluß der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen auf

die Bildnerei zu vollem Durchbruch. Der mit allen Organen an der Natur hangende Schadow gab nur ganz allmählich, Schritt für Schritt den klassizistischen Forderungen Goethes nach. So erklärt sich seine Mittelstellung zwischen Klassizismus und Naturalismus. Rauch dagegen fühlte durch und durch klassizistisch, aber sein König und Besteller verlangte schlichte Naturwiedergabe. Als er die Königin Luise modellierte, rang der König unablässig mit dem Künstler, daß dieser nicht eine antikische Idealfigur, sondern die verstorbene Fürstin, seine liebe Frau, in ihrer schlichten menschlichen Güte und in ihrem seltenen Seelenadel zur Darstellung brächte. Und ist nun die Liegende auch antik aufgebahrt auf antikisierendem Sarkophag und antikisch gewandet, so ist es doch keine Ariadne und keine Diana, sondern die einzige Königin Luise. Für die Aufgabe, die ihm das Monument der toten, als Schlafende aufzufassenden Königin stellte, war Rauch just der rechte Mann (Abb. 41). Das Maß von Naturwahrheit, das auch er seinem Klassizismus beizumischen beliebte, reichte für eine solche Aufgabe gerade aus. An-



Abb. 40 Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike von Gottfried Schadow (Zu Seite 59)



Abb. 41 Die Königin Luise von Christian Daniel Rauch — Charlottenburg, Mausoleum

dererseits kamen die Hoheit und der Adel seiner Auffassung dem Denkmale der toten Königin vortrefflich zustatten. Für dieses ward ein eigenes Mausoleum in Charlottenburg errichtet, Jahrzehnte hindurch das Wallfahrtsziel für Männer und Frauen aus allen Teilen Preußens. Rauch hat das Luisen-Monument noch einmal in vereinfachter Form für Potsdam wiederholt. Er soll sich ferner in einem Denkmal der Königin Friederike von Hannover, der Schwester der Königin Luise, für das Mausoleum zu Herrenhausen selbst übertroffen haben. Trotzdem lebt er in keinem einzigen seiner Werke wie in dem Grabmal der Königin Luise fort.

Ferner führte er im Auftrage seines Fürsten die Helden der Befreiungskriege: Scharnhorst und Bülow in Marmor zu beiden Seiten der Berliner Neuen Wache (Abb. 42) und gegenüber auf dem Opernplatz Blücher zwischen Yorck und Gneisenau in Bronze aus. Der Marschall Vorwärts, mit dem linken Fuß auf einem Geschützlauf, den Säbel in der Rechten, ist als der alte Haudegen aufgefaßt. Allein, ein solcher Vorwurf lag dem schönheitsdurstigen, zu hoher Bildung hindurchgedrungenen Kammerdiener nicht zum besten. Was Wunder daher, daß sich der „Marschall Vorwärts“ von Rauch mit dem „Alten Dessauer“ und dem „Zieten aus dem Busch“ von Schadow nicht vergleichen läßt. Wesentlich anders steht es mit dem Schlachten-denker Bülow und gar mit dem Organisator Scharnhorst. Hier hatte es Rauch vorwiegend mit geistiger Bedeutung zu tun, hier fühlte er sich unmittelbar ergriffen. Gerade Scharnhorst ist eine Prachtgestalt von scharf ausgesprochener Eigenart. In schlichem Kontrapost steht er da, hält in der Linken eine Rolle, die Heerordnung, und spricht ernsten Angesichts mit erhobener Rechten, gleichsam belehrend, zum Volke. Vortrefflich rahmen die beiden Denkmäler Scharnhorsts und Bülows die Wache ein, wie ihnen diese wiederum zum sicheren Stützpunkt dient. Trotz aller klassizistischen Aufmachung bilden Helden und Haus zusammen den klaren Ausdruck preußischer Wehrhaftigkeit und sind so aus einer einst wirklich vor-



Abb. 42 Die Neue Wache „Unter den Linden“ zu Berlin von Karl Friedrich Schinkel mit den Denkmälern Bülows (links) und Scharnhorsts (rechts) von Christian Daniel Rauch
(Zu Seite 63 und 76)

handenen nationalen Kraft hervorgegangen. Hatte sich Schadow als der nachgeborene Verherrlicher der friderizianischen Heldenzeit bewährt, so war Rauch derjenige der Befreiungskriege. Von Bedeutung, wenn auch nur von sekundärer Bedeutung, erwies sich hier wieder die Kostümfrage. Schadow hatte trotz Goethe die Zeittracht gewählt. Rauch mußte sie seinen Helden anlegen, weil's der König so befahl. Während aber nun Schadow schlecht und recht die friderizianischen Generale tatsächlich so kleidete, wie sie sich getragen hatten, ließ Rauch die Beinkleider sich so eng an den Körper anschmiegen und in solche Falten legen, wie wenn sie in Wasser aufgeweicht wären. Tatsächlich wurden damals in Wasser aufgeweichte Stoffe zu Modellstudien benutzt. Ferner ließ Rauch seine Helden barhaupt erscheinen. Endlich fügte er der Zeittracht eine Art antikischen Mantels hinzu. Er tat es, um die unruhig auseinanderfließenden Linien der modernen Kleidung kräftig zusammenzufassen, er tat's aber auch aus klassizistischer Neigung. Indessen darf dabei nicht übersehen werden, wie Rauch mit dem Faltenzug eines solchen Mantels zu charakterisieren und zu individualisieren verstand, wie z. B. der an Blüchers Heldenbrust prall anliegende Mantel sich höchst bezeichnend von der in vielen reichen Falten herabfließenden Toga eines Scharnhorst unterscheidet. In demselben Jahre 1820 wie das Berliner entstand auch Rauchs Breßlauer Erzbild des Fürsten Blücher, das diesen im Anschluß an eine Zeichnung Schadows in vorstürmender Bewegung darstellt. Auch war Rauch weit über die Grenzen des preußischen Königreiches hinaus als Porträtbildhauer tätig. So schuf er eine Marmorstatue des Kaisers Alexander von Rußland. Ferner für München das von Stiglmayer in Erz gegossene Denkmal Max Josephs I. auf dem nach diesem Fürsten genannten Platz vor dem Hoftheater. Der erste bayerische König, der Begründer der bayerischen Verfassung, streckt als solcher gleichsam vom Thron herab die Hand seinem Volk entgegen. Die Sockelreliefs verkörpern die vier lebendigen Mächte, von denen die Wohlfahrt und die Bedeutung des Landes abhängt: Land-

wirtschaft, Kunst, Verfassung und Eintracht der Bekenntnisse. Die Verteilung von Sitzfigur, Sockel und Basis ist leider nicht recht glücklich abgewogen, so daß das Denkmal von vorn wie von der Seite einen etwas ungefügigen Gesamteindruck hervorruft.

Endlich machte sich in Rauchs Schaffen ein bedeutsamer Kulturfortschritt der ganzen Zeit geltend. Neben das Fürsten- und Feldherrndenkmal trat damals dasjenige des Mannes aus dem Volke, der Großes erreicht hat. So schuf Rauch für Königsberg einen Kant, für Nürnberg einen Dürer, für Halle ein Erzbild des Kinderwohltäters und Waisenhausstifters Aug. Herm. Franke, der, in eine überlange Schabe im Geschmack des Reformationszeitalters gehüllt, von zwei Kindern begleitet ist, die er belehrt und sittlich erhebt. Es scheint aber, daß Rauch nur den Bildnissen derjenigen, die er selbst kannte, liebte, bewunderte oder mit denen er fühlen und empfinden konnte, persönliches Leben einzuhauchen und nur in ihrer Darstellung sein ganzes Können zu entfalten vermochte. Wirkt schon der Waisenhausstifter Franke trotz der begleitenden Kindergestalten herzlich kühl, so muß das Standbild unseres größten deutschen Künstlers, Albrecht Dürer, in Nürnberg, trotzdem ihm ein gezeichnetes Selbstbildnis des Malers zugrunde liegt, eine völlig verfehlte Leistung genannt werden. Da ist keine Spur Nürnberger Lokalkolorit, kein Hauch vom Geiste der tief erregten Reformationszeit, kein Körlein von der individuellen Persönlichkeit Dürers! — Diese kalte, gleichgültige Erzfigur⁴²⁾ hat wohl die geringe stoffliche Charakteristik mit der Bildnerei der ganzen damaligen Zeit gemein, läßt aber von den besonderen Gaben Rauchs schlechterdings nichts erkennen. Wie hätte auch zu dem herzlieben, urdeutschen, gedankenvollen Nürnberger Meister der so ganz anderen Zielen nachstrebende Berliner Klassizist ein wahres inneres Verhältnis gewinnen sollen?!

Auf das Gebiet der Romantik hat sich dieser Künstler nur einmal begeben, mit erstaunlichem Glück, in der kleinen Statue der Jungfrau Lorenz von Tangermünde, die, in einen weiten Mantel gehüllt, auf dem Rücken eines Hirsches sitzend dargestellt ist. Seinem ganzen Wesen nach aber war Rauch in stilistischer Hinsicht Klassizist, dem Inhalt seiner Kunst nach ein Herold des preußischen Waffenruhmes. Wie indessen Schadow neben seinen friderizianischen Generälen ein Prinzessinnendenkmal, ein spinnendes, sogar ein nacktes Mädchen modellierte, formte Rauch neben den Helden der Befreiungskriege weibliche Idealgestalten, Kranzwerferinnen, Viktorien, allerdings nicht nur aus kräftigem Naturgefühl und lebendiger Formenfreude heraus, sondern mit der ausgesprochenen Absicht, tatsächlich Viktorien darzustellen, allegorische Gestalten, in denen sich die Idee des Sieges verkörpern sollte.

Während nun die Helden der Freiheitskriege durch Rauch, die Helden Friedrichs des Großen durch Schadow und dessen Vorgänger in Berlin verewigt wurden, war dem großen König selbst immer noch kein Denkmal geworden. Es lag dies fürwahr nicht an einem Mangel an Begeisterung, vielmehr konnte man sich nicht darüber einigen, wie man dieser Begeisterung am besten Ausdruck verleihen, wie man etwas des einzigen Königs Würdiges, etwas seiner Bedeutung Gleichwertiges schaffen könnte. Die abenteuerlichsten Pläne tauchten auf. Statt ein Denkmal zu ersinnen, von dem ein Hauch seines Geistes ausgehen könnte, war man auf äußerliche Großartigkeit erpicht, stellte man sich in Gedanken und in Entwürfen den alten Fritz zu Pferd in römischer Tracht wie einen zweiten Marc Aurel vor, dachte man sich ihn sogar als Triumphator auf der Quadriga, erdrückte man sein eigentliches Standbild unter der Macht umgebender Bauten. Indessen wies der schlichte Sinn Friedrich Wilhelms III. diese Ausgebürtungen humanistischer Überbildung entschieden ab. Er vermochte sich den alten Fritz nur in der Tracht seiner Zeit vorzustellen, mit dem Krückstock in der Hand und dem Dreispitz auf dem Kopf. Und auch Friedrich



Abb. 43 Das Denkmal Friedrichs des Großen von Christian Daniel Rauch
Berlin, „Unter den Linden“

druck des Luftigen und Freien erreicht wird. — Oben auf hohem Postament sieht man den König einherreiten. Um den Sockel drängen sich im schmalen Zwischenstockwerk allegorische, im unteren Hauptstockwerk historische Gestalten, die letzteren allerdings, und unter ihnen wieder die Militärs, in überwiegender Mehrzahl. Selbst einem Lessing und gar einem Kant wurde nur ein bescheidenes Plätzchen unter dem Schweif des königlichen Rosses eingeräumt, worüber bei der Denkmalsenthüllung unter den Gebildeten — nicht ohne Grund! — allgemeine Empörung herrschte. An den vier Ecken des Postaments reiten gleichsam vier Reiter heraus, des Königs vornehmste, kriegerische Helfer: Herzog Ferdinand von Braunschweig, Prinz Heinrich, Zieten und Seydlitz. Bei dieser Fülle von Figuren war es schwer, das Ganze einheitlich zu gestalten und es der Figur, im besonderen dem Kopfe des Königs, unterzuordnen. Jenes ist Rauch gelungen, dieses nicht ganz. Man vergleiche Rauchs Friedrich den Großen mit Schlüters Großem Kurfürsten. Hier sind jene beiden schwierigen Aufgaben glänzend gelöst. Hier ist

Wilhelm IV., der Romantiker auf dem Throne der Hohenzollern, schloß sich in diesem Punkte der Ansicht seines Vaters an. So blieb für den großen König das Gewand seiner Zeit gewahrt. Aber man wollte sich nicht damit zufrieden geben, den König allein darzustellen, vielmehr wünschte man ein plastisches Bilderbuch zu erhalten, das den Titel führen könnte: Friedrich und seine Zeit, und in dem der große König als Mittelpunkt und Herrscher gefeiert werden sollte. In diesem Sinne hat Rauch in den Jahren 1839—51 das Friedrichsdenkmal geschaffen (Abb. 43). Die Gesamtkomposition gleicht der des Münchener Max Joseph-Monumentes, nur ist sie ungleich glücklicher in der Silhouette, in der Verteilung der Massen und ganz besonders darin, daß an Stelle des Thrones, der dort wie eine schwere Masse auf dem Sockel lastet, das Pferd getreten ist, zwischen dessen Beinen der Himmel hindurchscheint, wodurch der Ein-

der Sockel niedriger, der Figuren sind weniger, vor allem aber war die Gestaltungskraft des Künstlers größer. Um von den klassischen Reitermonumenten der italienischen Renaissance ganz abzusehen, es reicht Rauchs Standbild an dasjenige Schlüters so wenig heran, wie es sämtliche später geschaffenen Reiterdenkmäler preußischer Fürsten in Berlin übertrifft. An der Formengebung ist im einzelnen mehr die Schönheit und Ausgeglichenheit, als Kraft und Eigenart hervorzuheben. Ganz besonders tritt dies bei dem königlichen Reiter und seinem Rosse hervor. Das Pferd des Königs ist echt klassizistisch empfunden, ein Langschweif, der stolz und dennoch kreuzbrav einherschreitet, ein mit prachtvollem Halsaufsatz begabter Paradegaul, der seine Abkunft von der Antike keinen Zoll breit verleugnet⁴³). Und wie steht's mit dem König selbst? —

Einem Scharnhorst war Rauch gewachsen, mit dem Grabmal der Königin Luise hat er sein Bestes gegeben, aber an einen Friedrich hat er nicht herangereicht. Das ganze Denkmal ist zu sehr trocken beschreibende, zu wenig künstlerisch gestaltete Geschichte. Zu viel Genre, zu wenig Heroendarstellung. Zu viel „Alter Fritz“, zu wenig „Friedrich der Große“. Aber auch als „Alter Fritz“ ist der König gar kühl und reflektiert aufgefaßt, entbehrte er völlig des Humors wie überhaupt jeglicher Originalität. Rauch vermochte wohl ein äußeres Abbild des Königs in Bronze vor uns aufzurichten, aber nicht dessen einzigartiger Herrscher-Persönlichkeit völlig gerecht zu werden und sie in einer für alle künftigen Geschlechter gültigen Auffassung im Kunstwerk neu zu gestalten. Diese Tat blieb einem Größeren auf anderem Gebiete vorbehalten: Adolf Menzel.

Neben Rauch war in Berlin *Friedrich Tieck* (1776—1851)⁴⁴) als Bildhauer tätig, der in durchaus antikisierender Anschauung wurzelte und in der plastischen Ausstattung des Schauspielhauses fortlebt. Zu den aus Rauchs Werkstatt hervorgegangenen, zu selbständiger Bedeutung und freier Meisterschaft durchgedrungenen Bildhauern der Berliner Schule zählt in der Tierbildnerei *August Kiß* (1802—65), der es in seinem Kampf zwischen Panther und Amazone auf der Treppenwange des Alten Museums zu Berlin (Abb. 44) verstanden hat, klassizistische Formengebung und frische Naturbeobachtung harmonisch zu verbinden, besonders die bewegten Umrißlinien, die sich aus dem Kampf ergeben, zu einer geschlossenen Silhouette zusammenzuzwingen. Von ihm rührte auch der heil. Michael im Hofe des Berliner Schlosses her⁴⁵).

Was für Berlin Rauch, bedeutete für München *Ludwig Schwan-*



Abb. 44 Die Amazone von August Kiß auf der Treppenwange vor dem Alten Museum zu Berlin



Abb. 45 Das Mozartdenkmal in Salzburg von Ludwig Schwanthaler

nahm, daß Ludwig mit Recht von sich sagen durfte: „Die Münchener Kunst bin ich.“ Wenn Schwanthaler, der Erbauer der Burg Schwanneck am Ufer der rauschenden Isar, wie im Leben, so auch in der Kunst gelegentlich romantischen Anschauungen huldigte, seine Stoffe wohl ebenso häufig der nordischen wie der antiken Mythologie entlehnte, so blieb seine Formensprache dennoch im wesentlichen klassizistisch. Aber er handhabte den antiken Stil nicht mit derselben Feinheit und Geschmeidigkeit wie Rauch, eine gewisse breite altbayerische Derbheit stand ihm im Wege. Seine Gestalten haben etwas Klotziges, Klobiges, Ungefügiges und dabei Leeres in Form und Bewegung. Die Umrisse seiner Figuren und Gruppen sind merkwürdig hart und eckig (Abb. 45). Aber alle diese Schwächen werden durch einen rührenden Zug von Naivität gemildert, den Schwanthaler, man möchte sagen: gegen seinen eigenen klassizistischen Willen aus dem Gemüte heraus seinen Gestalten verleihen mußte (Abb. 46). Sein bekanntestes Werk, die Bavaria auf der nach dem Künstler benannten Schwanthalerhöhe in München, zeigt von diesem seinem größten Vorzug gerade am wenigsten. Es ist ganz erfüllt von dem Bestreben nach Monumentalität, das so wenig wie dem Künstler selbst der von ihm verkörperten Bavaria zustatten kam⁴⁶).

thaler (1802—48) — allerdings mit einem sehr wesentlichen Unterschiede. Schwanthaler „übernahm 1821 das väterliche Geschäft und lieferte 1824 im Auftrag des Königs Maximilian das Modell für einen silbernen Tafelaufsatz mit Darstellungen aus dem Mythus von Prometheus“. Nichts bezeichnender für den stark handwerklichen Zug im Schaffen dieses klassizistischen Meisters, der in seinem kurzen Leben eine Fülle umfangreicher Aufgaben löste, indem er den meisten der unter König Ludwig I. entstandenen Gebäude den plastischen Schmuck verlieh. Mochte eine solche Aufgabe lockend und reizvoll sein, so läßt sie sich doch mit Rauchs Tätigkeit nicht vergleichen. Rauch hatte Helden darzustellen, die sich strahlend vom Hintergrund der ruhmvollen kriegerischen Vergangenheit eines ganzen Volkes abhoben, ja dem ganzen Volke ans Herz gewachsen waren. Daher konnte er aus dem Volke heraus und fürs Volk schaffen. Schwanthaler mußte sich damit begnügen, den kunstgeschichtlichen Liebhabereien eines Königs zu dienen⁴⁶), woran dessen eigenes Volk so wenig inneren Anteil



Abb. 46 Das Donau-Main-Denkmal bei Erlangen von Ludwig Schwanthaler

Schwanthaler in München und Rauch in Berlin entsprach in Dresden *Ernst Rietschel* (1804—61). Rietschel kam von Rauch her. Mit diesem teilte er die Überzeugung, daß die sittlich erzieherischen Absichten in der Kunst höher zu werten wären als diese selbst. Und eine starke Innerlichkeit, Freudigkeit und Überzeugungstreue spricht sich auch in seinem wie in dem Schaffen seines sächsischen Landsmannes Ludwig Richter aus, mit dem er überhaupt eine große Ähnlichkeit im Fühlen und Denken besaß. Mit Rauch wiederum ist Rietschel die mangelhafte stoffliche Charakteristik und die ans Temperamentlose streifende Ruhe in der Komposition gemein. Eine Zeitlang opferte er der Romantik: wenigstens dürfte seine Pietà in der Friedenskirche in Potsdam (Abb. 47) schwerlich von deutsch-mittelalterlicher Bildnerei unbeeinflußt geblieben sein, weder in dem knittrigen Gewandgefältel noch in der innigen Herzlichkeit der Auffassung. Erst mit seinen Denkmälern deutscher Geisteshelden gelang es ihm, sich zu einem bescheidenen Realismus emporzuringen. Vor allem bewährte er sich als entschiedener Verfechter der Zeittracht, und diesem Umstande hatte er es vor allem zuzuschreiben, nachdem Rauch sich geweigert hatte, Goethe und Schiller in der Tracht ihres Zeitalters darzustellen, daß ihm die ehrenvollste Aufgabe zufiel, die ein deutscher Bildhauer damals überhaupt erhalten konnte, ein Doppelstandbild der beiden Dichter-Fürsten für Weimar auszuführen. Neben der rhythmischen Schönheit sämtlicher Ansichten zeichnet sich dieses Standbild durch die vortreffliche Charakteristik der männlichen Reife und olympischen Ruhe Goethes im Gegensatz zu der himmelstürmenden Begeisterung Schillers aus. Noch höher wird das Lessingdenkmal für Braunschweig gewertet: Der unerschrockene Kämpfer für Wahrheit und Recht ist hochaufgerichtet dargestellt, er legt die rechte Hand an die Brust, während er sich mit der Linken bedeutungsvoll auf den Stumpf einer antiken Säule stützt. Für Dresden endlich schuf Rietschel ein Denkmal des Komponisten K. M. von Weber. In allen diesen Momenten verstand es der Künstler, das menschlich Bedeutende mit

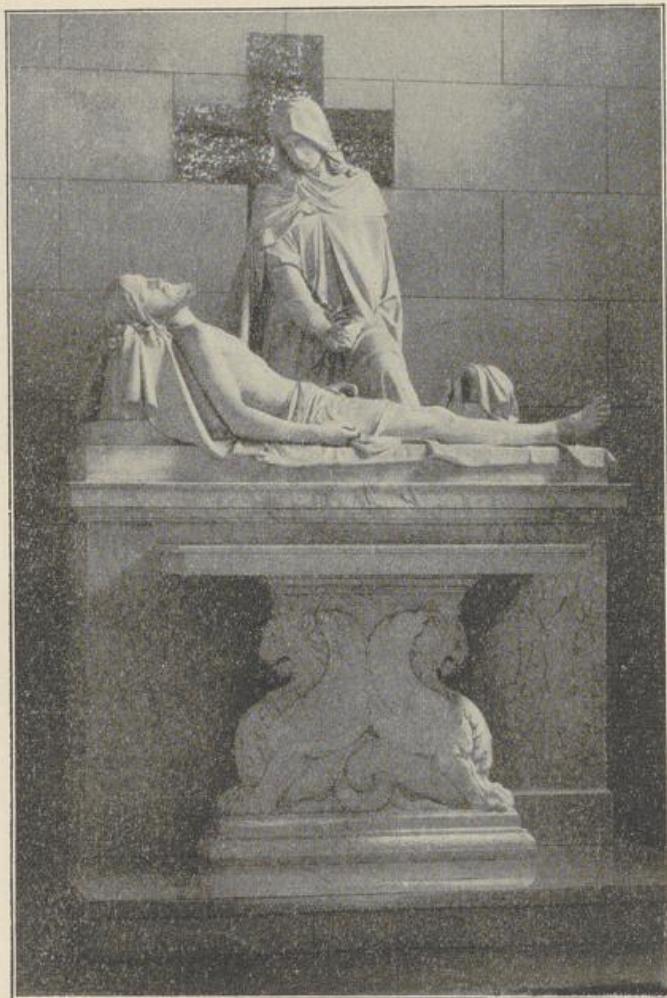


Abb. 47 Pietà von Ernst Rietschel — Potsdam, Friedenskirche
(Zu Seite 69)

Mangel an stofflicher Charakteristik, so ist dagegen das felsenfeste Gottvertrauen und die kühne Wahrhaftigkeit im Gesichtsausdruck wie in der ganzen Haltung Luthers mit überzeugender Kraft zum Ausdruck gebracht. Rietschel selbst hat nur Luther und Wiclef modelliert, die übrigen Figuren wurden von seinen drei Schülern Donndorf, Kietz und Schilling ausgeführt. Auch der Kopf Luthers röhrt von Donndorf her. *Adolf Donndorf* aus Weimar (1835—1917) wurde nachmals Direktor der Stuttgarter Akademie und durch sein Sebastian Bach-Denkmal in Eisenach (Abb. 48), sein Schumanndenkmal zu Bonn, namentlich aber durch verschiedene Bismarckbüsten in weiteren Kreisen bekannt. *Gustav Kietz* (1826 in Leipzig geboren, gestorben 1898) verfertigte das Uhlanddenkmal für Tübingen und das Franz Schubert-Denkmal für Stuttgart. *Johannes Schilling* (gleichfalls ein Sachse und in Mittweida im Jahre 1828 geboren, 1910 in Dresden gestorben) modellierte die Tageszeiten auf der Brühlschen Terrasse und erlangte hohe Berühmtheit durch sein Niederwalddenkmal der Germania. An die Germania sei das

individueller Porträtkarikaturistik glücklich zu verbinden, wobei ihm die Frische seines Geistes, die Zartheit seiner Empfindung und der Adel seiner Formensprache in gleicher Weise zu statten kamen. Über seinem letzten und weitschichtigsten Monument, dem Wormser Lutherdenkmal, ist er gestorben. Er sollte und wollte darin den Reformator und zugleich dessen große Helfer verherrlichen. Am Postament der Lutherstatue sitzen sechs Figuren, sechs andere stehen und sitzen im Geviert auf eigenen Sockeln umher. Luther selbst ist aufrechtstehend dargestellt. Er hält in der Linken die Bibel, die Rechte hat er geballt darauf gelegt. Fehlt der ganzen Denkmalsanlage auch der rechte kompositionelle Zusammenhang, besteht auch eine gewisse Einheitlichkeit in den Motiven und gänzlicher

Hermannsdenkmal von *Ernst Bandel* (1800—76) angereiht. In klarem Umriß hebt es sich wirkungsvoll vom landschaftlichen Hintergrund des Teutoburger Waldes ab: auf der Spitzkuppel einer Art romanisch-gotischer Säulenhalle steht der Held mit gen Himmel gezücktem Schwert. Als Vorbild soll der große Christoph ob Wilhelmshöhe bei Kassel gedient haben.

4. Baukunst

Deutschland

Die Durchforschung Griechenlands und die gewissenhafte Darstellung seiner Denkmäler, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Stuart und Revett erfolgte, war ein Ereignis für die Geschichte der Baukunst. Bis dahin hatte man die antiken Stile nur in der Umgestaltung kennen gelernt, wie sie von den Römern gehandhabt worden waren. Jetzt erst erschloß sich in Wahrheit die antike Architektur in ihrer unvergleichlichen Schönheit. Jetzt erst fing man an, ihr Ge- setz zu begreifen und ihre reinen harmonischen Linien nachzu- fühlen. Aber es bedurfte eines Meisters von seltener Begabung, um alle die herrlichen neugewonnenen Anschauungen ins Leben zu übertragen. *Karl Friedrich Schinkel* erfaßte die Formen der griechischen Baukunst nicht als etwas Vereinzeltes, sondern als lebensvolle Gliederung eines Organismus, dessen Gesetzmäßigkeit er zu ergründen und in dessen Geist er neue großartige Schöpfungen zu vollenden versuchte. Doch hat sich Schinkel nicht allein aus eigener Kraft zu seiner hohen kunstgeschichtlichen Stellung emporgeschwungen, vielmehr war ihm von tüchtigen Vorgängern wacker vor- gearbeitet worden.

Der Berliner Baumeister *Friedrich Gilly* 1771—1800⁴⁸⁾ hatte sich mit demselben Feuereifer wie Winckelmann in die Schönheit antiker Kunst vertieft. Er hatte sie Tag und Nacht studiert und darüber einen frühzeitigen Tod gefunden. Wenn Gilly trotzdem keine bedeutenden Werke ausführte, so hat er doch viele großartige, z. T. phantastische Entwürfe hinterlassen, deren einer den Anstoß geben sollte, daß sich Schinkel der Baukunst, und zwar der antikisierenden Baukunst widmete. Während Gilly in theoretischen Studien und maßlosen Entwürfen seinen Feuergeist frühzeitig verzehrte, hat *Karl Gotthard Langhans* (ge-



Abb. 48 Denkmal Joh. Seb. Bachs in Eisenach
von Adolf Donndorf

boren 1733 zu Landeshut in Schlesien, gestorben 1808 zu Grüneiche bei Breslau) in ruhiger, bedächtiger Arbeit das erste großartige Baudenkmal antiken Stiles 1788—91 in Berlin hingestellt: das Brandenburger Tor (Abb. 49). Zwölf mächtige Säulen tragen das Dach, eine gewaltige Attika. Die Säulen sind mit dorischen Kapitälern bedeckt, ruhen indessen auf Basen und sind ionisch kanneliert. Sie stehen nicht frei, sondern die hinteren sind mit den vorderen durch Wände verbunden. Das Ganze ist schließlich eine Nachahmung der Propyläen zu Athen, aber dennoch ein Tor, das in Deutschland zur Zeit des klassizistischen Stiles seinesgleichen nicht finden sollte und das auch gegenwärtig noch dieselbe Bewunderung verdient, weil es in seinen Verhältnissen vorzüglich auf den Platz hinpaßt, für den es geschaffen wurde: ein in sich ruhendes Werk. Die Anbauten, welche das Brandenburger Tor rechts und links flankieren, gehören einer späteren Zeit an. Der bildnerische Schmuck, der maßvoll über die Flächen des Tores verteilt ist, wurde unter der Leitung Gottfried Schadows hergestellt. Nach seinem Modell wurde auch die Siegesgöttin in Metall getrieben, die auf einem Wagen mit vier weit gespannten Rossen eine vortreffliche Bekrönung des gesamten Tores bildet. Daher sollte diese Viktoria trotz ihrer antiken Abstammung dieselbe große Volkstümlichkeit bei der hauptstädtischen Bevölkerung erlangen wie das Brandenburger Tor selbst, das man geradezu als ein Wahrzeichen der Stadt Berlin bezeichnen kann.

Langhans' Nachfolger, *Karl Friedrich Schinkel*, war, wie Winckelmann, aus einer kleinen brandenburgischen Stadt gebürtig⁴⁹⁾. Nur drei Meilen von Friedrichs des Großen Musensitz Rheinsberg entfernt, in dem freundlichen, anmutig von Seen und Wäldern umgebenen Neu-Ruppin hat er im Jahre 1781 das Licht der Welt erblickt. Wie so mancher andere Tüchtige ging Schinkel aus dem deutschen Pfarrhaus hervor, das in seiner glücklichen Vereinigung von sittlichem Ernst und geistiger Bildung bei bescheidenen Einkünften und daher geringem Luxus eine besonders geeignete Bildungsstätte zu sein scheint. Und gerade auf Schinkels spätere Kunst und ganze Weltanschauung dürfte das Pfarrhaus von Einfluß geblieben sein. — Schon als Knabe fühlte er sich wie zur Musik so auch zur bildenden Kunst hingezogen. Er vervielfältigte die Figuren und malte die Theaterdekorationen zu den Stücken, die eine ältere Schwester dichtete. Als dann der Sechzehnjährige nach Berlin kam, ließ ihn Gillys antikisierender Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen auf dem Leipziger Platz in heller Begeisterung auflodern. Nunmehr stand der Entschluß bei ihm fest, Baumeister zu werden, sich Gilly zum Vorbild und über Gilly hinaus dessen Lehrmeisterin, die Antike, auch zu der seinigen zu erwählen. Von Gilly in die Werkstatt genommen, bringt er diesem eine glühende Verehrung entgegen. Nur mit Zittern soll er sich dem jugendlichen, bloß um zehn Jahre älteren Meister genähert haben. Der Bildhauer Gottfried Schadow hat Schinkel später eine Naturwiederholung Gillys genannt. Aber als der zwanzigjährige angehende Klassizist Italien kennen lernt, lassen ihn die antiken und Renaissancebauten kalt! Er hegt auch vor den herrlichsten unter ihnen lediglich das selbstgenügsame Gefühl, all das ja schon zu kennen. Höchstens macht ihm der Anblick der Originale einen trotz seiner theoretischen Kenntnis überraschenden Eindruck. Und er ist dann selbst wieder erstaunt darüber. Dagegen geht ihm auf dieser Reise das Mittelalter auf. Der Stephansdom in Wien und der Mailänder Dom tun es ihm an, und als er zurückgekehrt ist, da wird er der Freund eines Clemens Brentano, da zeichnet er seine junge Gattin in altdoischer Tracht, da entwirft er für die verstorbene einzige Königin Luise eine gotische Grabkapelle von stimmungsvollem oder doch wenigstens äußerst phantastischem Gesamtcharakter. Was die echte alte Gotik der Einbildungskraft des Beschauers überlassen hatte: sich die gewölbetragenden Gurten in Palmenblätter umzuwandeln, das nahm der Architekt hier bereits vorweg und trachtete mit aller

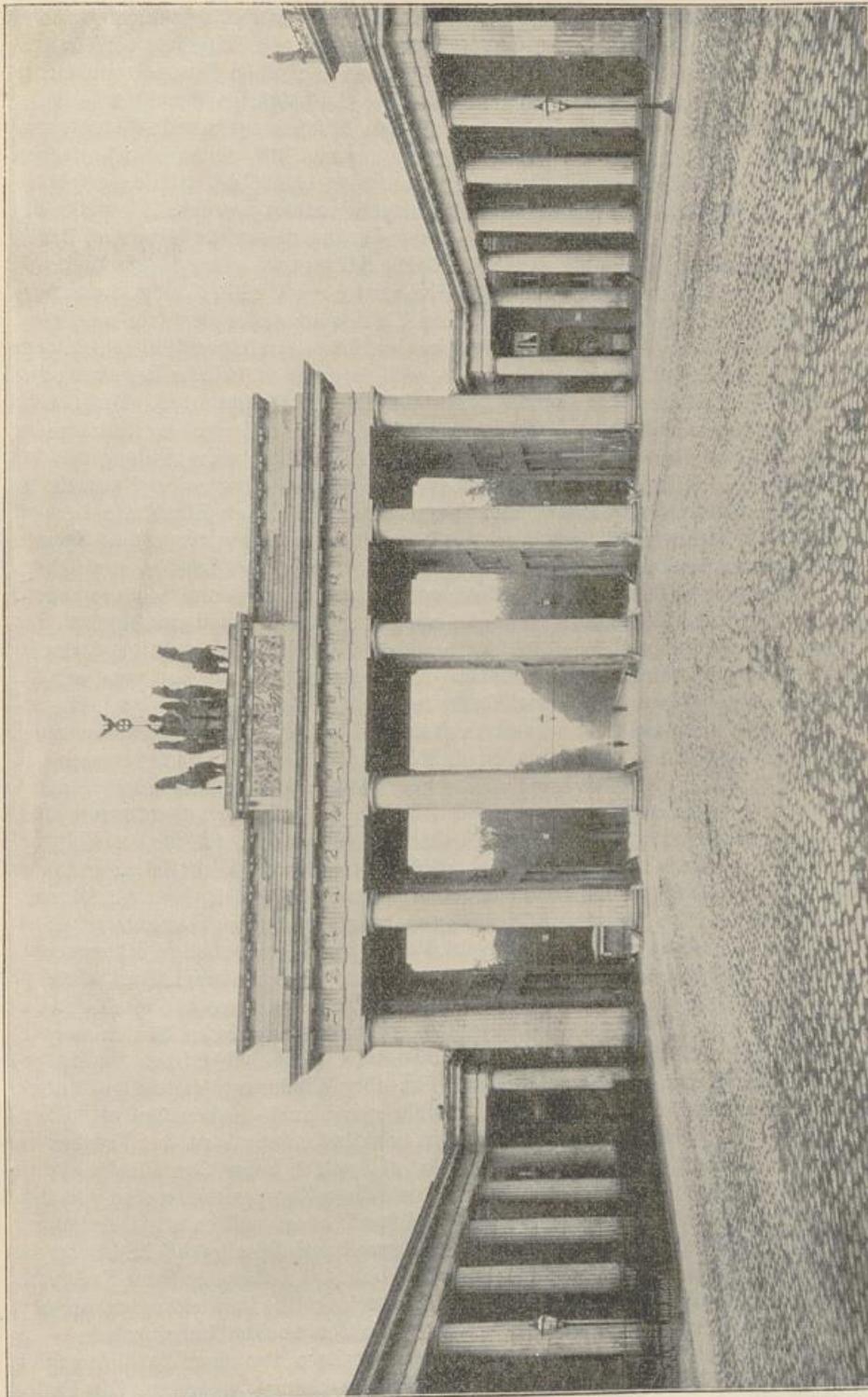


Abb. 49 Das Brandenburger Tor in Berlin von Karl Gotthard Langhans (Aufnahme des Architektenvereins zu Berlin)

Macht danach, den Eindruck eines Palmenhaines hervorzurufen. Indessen wurde in jener doch noch vorwiegend klassizistisch gestimmten Zeit Schinkels verschwommener Gotik der klare Entwurf zu einem kleinen dorischen Tempel von Gentz vorgezogen und ein solcher im Charlottenburger Schloßgarten errichtet.

Während der nun folgenden Kriege, die den Baumeister um jede Baugelegenheit brachten, malte Schinkel Prospekte und Panoramen, die neben künstlerischen auch lehrhafte Absichten in historischem und geographischem Sinne verfolgten und von den bildungsdurstigen Berlinern eifrig betrachtet wurden. Er stellte die sieben Wunder der Welt dar und entwarf Theaterdekorationen. In landschaftlichen und Architekturbildern glaubte der romantische Schwärmer seine ideale Welt am ehesten errichten zu können, weil hier die Hemmnisse der Wirklichkeit: Geldmangel und Materialnot sowie die Engherzigkeit und Kleingeisterei der Besteller wegfielen. Alle diese phantastischen Theaterdekorationen und Landschaftsgemälde sollten dem Baumeister später sehr zustatten kommen, weil sie seine natürliche Begabung zur organischen Verbindung der Baukunst mit der Landschaft förderten. Denn auch der Landschaftsmaler Schinkel hat sich höchst selten mit der Darstellung der Landschaft allein begnügt, vielmehr zumeist Menschenwerk in Verbindung mit der Natur gebracht. Aus allem, was Schinkel geschaffen, schaut immer der Baumeister, immer der Gebildete, immer der nach hohen sittlichen Zielen Strebende heraus. „Landschaftliche Ansichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt. Der Überblick eines Landes, in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefaßt hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch das am liebsten erfahren will, wie sich seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen haben . . . Der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten läßt, entweder so, daß man ein Volk in seinem frühesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden die Herrlichkeit der Natur genießen sieht . . . oder die Landschaft läßt die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen, welches jeden Gegenstand der Natur geschickt zu benutzen wußte, um daraus einen erhöhten Lebensgenuß für das Individuum und für das Volk im allgemeinen zu ziehen. Hier kann man im Bilde mit diesem Volke leben und daselbe in allen seinen rein menschlichen und politischen Verhältnissen verfolgen.“ Das bedeutendste aus derartigen Erwägungen hervorgegangene Gemälde ist „Die Blüte Griechenlands“ vom Jahre 1825. Im Vordergrunde sind rüstige Männer und Jünglinge eifrig und in den lebendigsten Bewegungen damit beschäftigt, die einzelnen Teile des Parthenonfrieses aneinanderzufügen. Ganz rechts wachsen, die Komposition fest einfassend, drei gewaltige, prachtvolle ionische Säulen empor, denen zur Linken eine mächtige Baumkulisse das Gleichgewicht hält. Im Hintergrunde schweift das Auge über Berg und Tal, über Wälder und viele edle Bauten. Am Horizont schließen langhingestreckte, schön gezeichnete Höhenzüge ab. Hierher gehören auch die gemalten Entwürfe (im Schinkelmuseum) zu den Fresken in der Vorhalle des alten Museums zu Berlin, die später unter Cornelius' Leitung von seinen Schülern ausgeführt wurden. Auch diese Kompositionen sind von den höchsten Absichten eingegeben. Zwei gewaltige Themen sollten zur Darstellung gebracht werden: „Jupiter und die neue Götterwelt und der allmähliche Übergang von der Nacht zum Licht“ sowie „Die Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen zum Abend und vom Frühling zum Winter“. Antike Vorstellungen kommen in romantischer Auffassung zum Ausdruck. Viele Schönheiten im einzelnen — in Gedanken, Motiven und Linien. Aber das Ganze zerrissen, von einer Unzahl nackter Gestalten überfüllt und im Charakter des Theatervorhangs gehalten. Die harte, kalte, abscheuliche Farbe der Fresken selber verdirbt vollends deren ganzen Eindruck.

Das große Endergebnis der Befreiungskriege wollte Schinkel in einem gewaltigen gotischen Dome zu Berlin künstlerisch verkörpern. Der Gedanke des Berliner Dombaues zieht sich durch das ganze 19. Jahrhundert. Schinkels Dom sollte auf den Leipziger Platz zu stehen kommen. Der Künstler hegte von seinem zukünftigen Meisterstück die kühnsten Träume und die höchsten Erwartungen. Es sollte künstlerisch, geistig und wirtschaftlich ganz Deutschland ein halbes Jahrhundert in Anspruch nehmen. Es sollte ein Denkmal und ein Dankmal der wiedererrungenen Freiheit werden. An ihm sollte sich zugleich das deutsche Volk zu großen künstlerischen Aufgaben heranbilden. Aber das geplante gewaltige Riesenwerk ist tatsächlich zu dem bekannten Kreuzbergdenkmal zusammengezschrumpft, einer harten, saftlosen, gemachten Nachahmung des aus kraftvollem Kunst- und Volksleben herausgeborenen „Schönen Brunnens“ zu Nürnberg. Und um dem Ganzen die Krone aufzusetzen, wurde das Kreuzbergdenkmal aus Gußeisen errichtet! — Aber selbst wenn Schinkels Domentwurf ausgeführt worden wäre, wäre ein der Befreiungskriege würdiges Denkmal zustande gekommen?! — Schinkel hat die logische Folgerichtigkeit nicht voll nachzuempfinden vermocht, welche die Gotik im ganzen und in allen Einzelheiten, von den Strebepfeilersockeln bis zur Kreuzblume auf dem Turme erfüllt. So halte er einen Abscheu gegen das steil ansteigende Dach und hat dieses auf seinem Domprojekt (Abb. Knackfuß-Monogr. S. 27) durch ein flacheres ersetzt, wodurch für die Seitenansicht die organische Verbindung zwischen Eingangsturm und Chorpartie aufgehoben wird. Die Vertikaltendenz der gotischen Kirchen ist auf einen oder zwei Türme zugespitzt. Schinkels Entwurf verteilt die Wirkung der großen Massen annähernd gleichmäßig zwischen Eingangsturm und Chorkuppel, ähnlich etwa wie es der romanische Stil verlangt. Die Einzelheiten sind stets zu sehr gehäuft, teils zu ärmlich, teils hart, teils überphantastisch. Die Gotik war vor 300 Jahren, nachdem sie alle Entwicklungsstadien von der zarten Knospe bis zur überreifen Frucht durchlaufen hatte, eines natürlichen Todes verschieden, und es ist Schinkel nicht gelungen, sie wieder zu neuem gedeihlichen Leben zu erwecken.

Mit dem Domentwurf hat sich Schinkel nicht das einzige Mal auf das Gebiet des protestantischen Kirchenbaues begeben. Dem Pfarrerssohn, dem für die sittliche Erziehung des Menschengeschlechtes begeisterten Schinkel dürfte das Kirchenbauen nicht nur Auftrag-, sondern Herzenssache gewesen sein. Tatsache ist, daß er bei den Kirchenbauten, gleichviel ob er sie nur plante oder wirklich ausführte, den Bedürfnissen des protestantischen Kultus Rechnung zu tragen suchte. Aber das bisher ungelöste Problem des protestantischen Kirchenbaues wahrhaft zu lösen und an Stelle des Schauraumes eine Predigtkirche zu setzen, hat auch er nicht vermocht, vielmehr nach Eklektizisten Art sich damit begnügt, die aus dem Katholizismus herausentwickelten alten Schemen den Bedürfnissen der neuen kirchlichen Gemeinschaft anzupassen, indem er das Mittelschiff der dreischiffigen Anlagen zum beherrschenden Predigtraum erweiterte, die Nebenschiffe zu Emporen und Gängen herabdrückte, Kanzel und Altar, wie das ja auch schon vor ihm (z. B. in Erlangen) geschehen war, beide in der Mittelachse und in malerischer Anordnung terrassenförmig übereinander anordnete. In Berlin röhrt u. a. die gotische Werderkirche von Schinkel her. Was aber dem Künstler für die Hauptstadt versagt blieb, ihr die überragende Hauptkirche zu bauen, das war ihm wenigstens für die zweite Residenzstadt der preußischen Monarchie beschieden. Die Potsdam beherrschende Nikolaikirche, jener mächtige Zentralbau, über quadratischem Grundriß mit der gewaltigen, von einer runden Säulenhalle umgebenen Kuppel⁵⁰⁾ und der klassischen, von sechs korinthischen Säulen getragenen Giebelfront ist Schinkels Werk, der sich bei diesem aus antiken und renaissancistischen Baugedanken heraus entworfenen Bau viel freier bewegen



Abb. 50 Das Berliner Schauspielhaus von Karl Friedrich Schinkel

konnte als bei der dürftigen Gotik der Werderkirche und dem in reicher, aber nicht minder mißglückter Gotik geplanten Berliner Dom. Denn im letzten Grunde war Schinkel eben doch Klassizist und nur als solcher vermochte er seine volle Begabung an den Tag zu legen.

Für das knappe, wehrhafte preußische Wesen fand er einen erschöpfenden baukünstlerischen Ausdruck in der Neuen Wache zu Berlin oder vielmehr in der herrlichen Schauseite dieses Wachhauses (Abb. 42). Denn das Gebäude selbst wirkt in dem freundlichen dunkelgrünen „Kastanienwäldchen“ nur wie ein viereckiger roher Backsteinkasten, mag man es von hinten oder von der Seite betrachten. Und es ist bezeichnend für den dekorativen Grundcharakter des Klassizismus, wie der Schwerpunkt ausschließlich auf die vordere Schauseite gelegt wurde. Diese kontrastiert daher mit dem eigentlichen Gebäude, dem sie rein äußerlich vorgelegt ist, auf das seltsamste, aber sie ist an sich in den Verhältnissen ebenso fein abgewogen wie vortrefflich durchgeführt in allen Einzelheiten des im allgemeinen zugrunde gelegten dorischen Schemas. Der charaktervolle Eindruck dieser Fassade erhält seine Vollendung durch die flankierenden, gegenständlich bedeutungsvollen und formal hervorragenden Denkmäler des Schlachtendenkers Bülow und des genialen Organisators Scharnhorst.

Indessen war Schinkel zu Höherem berufen. Und mit den höheren Aufgaben wuchsen seine Kräfte. Er schuf Berlin die Räume für die dramatische und die bildende Kunst: das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt und das Museum gegenüber dem Schloß (Abb. 50 u. 51). Beide sind in schlichten, strengen griechischen Formen von knapper, keuscher Linienführung und von wunderbaren Verhältnissen erbaut. Dabei begnügte sich Schinkel nicht mit einer äußerlichen Aneinanderreihung griechischer Formenelemente, vielmehr hatte er sich mit dem Wesen der Antike so innig vertraut gemacht, daß er mit ihren Elementen nach Belieben frei schalten und sie zu bestimmten Zwecken verwenden konnte. So sollte ihm wie wenigen gelingen, sowohl die vorhandenen Plätze mit seinen Bauten zu schmücken, als auch zweck-



Abb. 51 Das Alte Museum zu Berlin von Karl Friedrich Schinkel

dienliche Räume zu schaffen. Beim Schauspielhaus gestatteten die runden Kuppeltürme der beiden benachbarten „reformierten Kirchen“, der deutschen und der französischen, das an sich harte Aufeinanderprallen der großen Massen des Schauspielhauses im rechten Winkel, ohne daß sich daraus eine peinliche Wirkung ergeben hätte. Das Museum ist in seiner großartigen Schlichtheit imstande, dem Berliner Schlosse, dem bis auf den heutigen Tag schönsten Gebäude der Reichshauptstadt, ein glückliches Paroli zu bieten. Von der oberen Terrasse der Museumstreppe eröffnet sich dem Besucher Gelegenheit, den Lustgarten, die bedeutendste Platzanlage nicht nur Berlins, sondern ganz Deutschlands, mit einem Blicke zu überschauen und wahrhaft zu genießen. Zum Museum wie zum Schauspielhause führen breite Freitreppe hinauf. Wahrlich, ein Motiv ganz im Geiste der an der Antike genährten Kunstsanschauung der Schiller und Goethe! — Beim Hinaufsteigen weitet sich uns die Brust; die Sorgen des Alltags weichen von uns; wir fühlen uns instand gesetzt, die Eindrücke in uns aufzunehmen, die unser im Innern der Musentempel harren. Die so erzeugte Stimmung wird im Museum durch den Kuppelraum, der sich gleich an die Eingangstreppe anschließt, noch gesteigert. Fürwahr, das Museum vermag, neben einem Gebäude wie dem Berliner Schloß zu wirken, wenn es ihm auch an künstlerischen Qualitäten nicht gleichkommt, denn Schläuter hatte am Hofe des prachtliebenden ersten Königs von Preußen aus dem Vollen schöpfen und schaffen können, über Schinkel dagegen äußerte der sparsame Friedrich Wilhelm III. gelegentlich: „Man muß ihm einen Zaum anlegen.“ Immerhin dürfte eine gewisse Einfachheit und Nüchternheit, die die Schinkelschen Bauten bei allen ihren sonstigen Vorzügen verraten, nicht nur aus äußerlichen Beschränkungen einer epigonenhaft gesinnten Zeit, sondern auch aus den Grenzen seiner eigenen Begabung zu erklären sein. An Andreas Schläuter, den großen Baukünstler des Barockzeitalters, reicht er nicht heran. Es fehlt ihm die Fülle der Einbildungskraft, die unbedingte Treffsicherheit der intuitiv und ohne hemmende Reflexion schaffenden Künstlerseele. Beide aber, Schläuter und in gebührendem Abstand von diesem überragenden Geiste auch Schinkel, stehen heute noch als die ersten Berliner Baumeister da.

Museum und Schauspielhaus bilden Schinkels Haupttaten auf Berliner Boden. Indessen ist auch die Bauakademie sein Werk. Der viel verspottete, bitter verhönte „rote Kasten“ wirkt wohl trocken und nüchtern, hat aber dennoch seine Verdienste. Das mächtige Bauwerk auf dem losen Sand als Pfahlbau aufzuführen, war damals schon technisch eine Leistung. Sodann gelangt der Innenbau vortrefflich am Äußeren zum Ausdruck. Da der Flachbogen zur Überwölbung der Innenräume gewählt war, überspannt er auch die Fenster außen an der Schauseite; während ihre Pilaster als Widerlager gegen den Druck der inneren Gewölbe dienen. Endlich aber ist Schinkels Zurückgreifen auf das alteinheimische Ziegelsteinmaterial sowie seine Achtung vor diesem Material rühmenswert. Ehrlichkeit dem Baustoff gegenüber hat er nicht immer an den Tag gelegt. Den Putz des Schauspielhauses hatte er nicht als solchen respektiert und dement sprechend als große Fläche behandelt, sondern die heiß, aber vergeblich ersehnten Quadersteine damit nachgebildet. Was für die damalige preußische Residenz unerschwinglich teuer war, hat später die deutsche Reichshauptstadt mühe los nachgeholt und das Schauspielhaus, eine seiner Hauptzierden, den Wünschen und ursprünglichen Absichten seines Erbauers entsprechend, mit Sandsteinquadern belegt. Nicht aufs Backsteinmaterial allein ist Schinkel mit der Bauakademie zurückgegangen, sondern auch auf die einst geübte Ausschmückung und Gliederung der Fassade mittelst einzelner glasierter Ziegel. Er verwandte solche von höchster Feinheit der Zeichnung, wenn auch leider von zu geringem Format. Den letzten und wichtigsten Schritt auf dem glücklich eingeschlagenen Wege aber hat Schinkel unterlassen, indem er auf eine malerische Gruppierung der großen Massen verzichtete. Sein unglückseliger Eklektizismus trieb ihn dazu, auch hier die griechische Einfachheit in Grundriß und Aufriß walten zu lassen. Daher das im letzten Grunde Verfehlte der ganzen Anlage. Der Backsteinbau verlangt große malerische Massengruppierung, um Wirkungen zu erzielen, wie die edle Einfachheit der Antike edles Material voraussetzt. Dies Beispiel erhärtet, wie der Klassizismus gelegentlich auch auf einen Schinkel wie auf die ganze Zeit hemmend und einengend wirkte. — In Berlin hat er u. a. das Potsdamer Tor sowie nach dem Muster des Florentiner Palazzo das (im Beginn des 20. Jahrhunderts durch einen Hotelneubau ersetzte) gräflich Redernsche Palais am Pariser Platz gebaut, das mit seiner vornehmen Einfachheit von bestimmendem Einfluß auf die besten Berliner Wohnhäuser der nächstfolgenden Zeit werden sollte⁵¹). Ferner dekorierte Schinkel einige Zimmer im Berliner Schloß für den Kronprinzen, den nachmaligen Friedrich Wilhelm IV., im ausgesprochenen Empirestil, entwarf für denselben Fürsten das Schloßchen Charlottenhof bei Potsdam und baute das Schloß Glienicke bei Potsdam um, dessen einzelne Teile sehr schön in die ernste, stimmungsvolle Landschaft hineinkomponiert sind. Besonders aber ist das Scharnhorstdenkmal vom Jahre 1820 für den Invalidenkirchhof von Berlin hervorzuheben: über einem massigen, rechteckigen, ganz schlichten, nur in der Mitte torartig durchbrochenen und oben friesartig geschmückten Unterbau ruht ein Löwe (dieser von Rauch): das Ganze ein würdiges Gegenstück auf dem Gebiete des Denkmalbaues zu der Schauseite der Hauptwache.

Aber seine größten, kühnsten und weitesten Gedanken hat Schinkel in zwei Entwürfen offenbart, die eben leider Entwürfe geblieben sind. Der eine galt einem Palast für König Otto von Griechenland auf der Akropolis zu Athen, der andere dem Schloß Orianda in der Krim (Abb. 52) für die Kaiserin von Russland. Beide Aufgaben boten dem alten Theaterdekoration- und Landschaftsmaler der Kriegszeit noch einmal Gelegenheit, in weitschichtigen Baulichkeiten, in reinen antiken Formen und in der Verbindung von Architektur mit schöner charaktervoller und großartiger Natur zu schwelgen — wenn auch nicht in Wirklichkeit, so doch

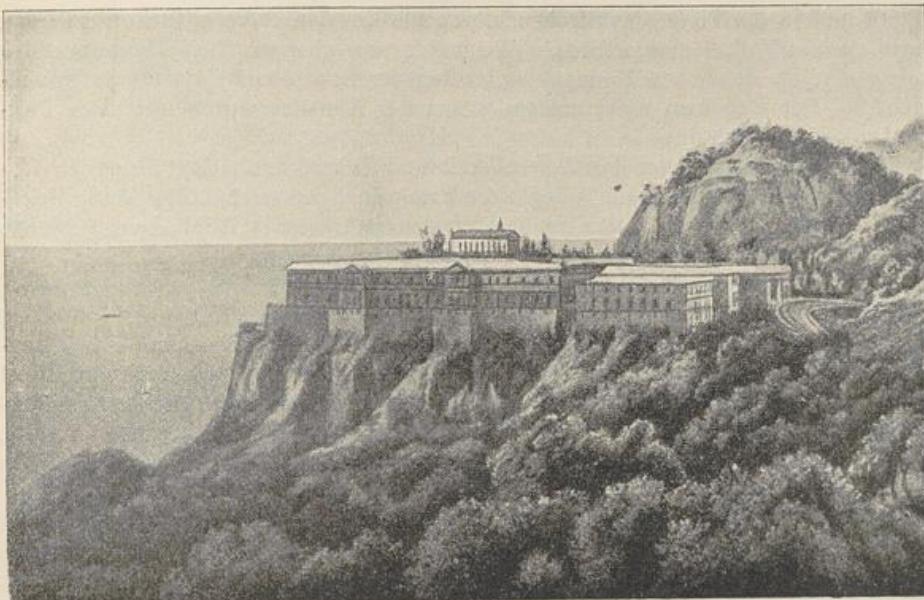


Abb. 52 Entwurf zum Schloß Orianda in der Krim von Karl Friedrich Schinkel

wenigstens auf dem Papier und in Gedanken. Mit einem wahren Feuereifer begab er sich an die Arbeit und äußerte über das letztere Projekt in einem Schreiben an die kaiserlich russischen Hoheiten: „Das Schloß zu Orianda am Gestade der Krim, dessen Lage mich die Gnade Ew. Kaiserlichen Majestät durch schöne Zeichnungen kennen lehrte, begeisterte mich ebenso, wie die hohen Personen des großen Kaiserhauses, welche dort den Wohnsitz nehmen sollten, für die Aufgabe, welche ohnehin schon, wie sie gedacht war, für den Architekten das Reizendste ist, was er zu wünschen in sich fühlt. Der Gegenstand, in den edelsten Formen des klassischen Altertums von Ew. Kaiserlichen Majestät gewünscht, war mir ein Wink, den ich dreist zu benutzen wagte; ich folgte dem einfachen, erhabenen Stile der rein griechischen Kunst... Im allgemeinen bemerke ich alleruntertänigst über die dabei leitende Idee, daß die prächtige, freie Lage auf malerischer Höhe am Meere, gerade wegen der reizenden Verführung, den Geist immer nach außen hin schweifen zu lassen, es mir als dringende Notwendigkeit erscheinen ließ, dem Palaste ein gehaltvolles Inneres zu verleihen, dessen Reize einen Charakter von Heimlichkeit verschaffen, womit sich zugleich eine verschiedenartige Charakteristik der nebeneinander liegenden Zimmer verbinden ließ...“ Nun folgt diese Charakteristik und gipfelt in dem Absatz: „Im Äußern sind Portiken aus Säulen und Karyatiden nach den schönsten griechischen Mustern gebildet, und überdies der uns bekannte Schmuck der alten Tempel, vergoldete Dachziegel aus Metall, Terrakotta oder Glas, sowie die großen, in bronzen feine Rahmen eingesetzten Spiegelglästafeln als Hauptzierge der Palastanlage gewählt worden, welche derselben schon aus der Ferne das Ansehen gibt, daß hier der Sitz des größten Kaiserhauses der Erde sei...“ Schinkel schließt mit der für ihn so charakteristischen Hoffnung, daß durch den Bau, der da aufgeführt werden sollte, dem ganzen russischen Volke „eine neue Richtung angedeutet werde, eine Richtung für Resignation einerseits und für eine intensive, nach innen durchdringende Tätigkeit der Geisteskraft andererseits...“ Also auch hier wieder das Streben in die

Weite und in die Tiefe, das Streben, durch die Kunst auf die sittliche Erziehung eines ganzen Volkes einzuwirken. Wie wurde nun aber das heiße Bemühen des hochgesinnten deutschen Mannes von seiten der russischen Majestät aufgenommen? — Der Bau kam nicht zustande, und der Künstler wurde mit einer Perlmutterdose abgelohnt! —

Wenn Schinkel von der Sparsamkeit und Unberechenbarkeit Friedrich Wilhelms III. niedergedrückt wär, pflegte der Kronprinz, der nachmalige König Friedrich Wilhelm IV., den Künstler mit den Worten zu trösten: „Kopf oben, Schinkel, wir wollen einst zusammen bauen.“ Aber es sollte nicht dazu kommen. Der Orianda-Entwurf ist der letzte schöne Traum einer edlen Künstlerseele gewesen. Während Schinkel noch mit dem Entwurf beschäftigt war, ist die Nacht auf seinen Geist herabgesunken. Überanstrengung hatte seine Kraft gebrochen. Der königlich preußische Oberbaurat war mit Berufsarbeit aller Art, die häufig mit Kunst schlechterdings nichts zu tun hatte, so überlastet, daß er für seine künstlerisch-schöpferische Tätigkeit die frühesten Morgenstunden dem Schlaf abstehlen mußte. Jetzt ereilte ihn ein schweres Gehirnleiden, das schnell zum Tode führte. Im Jahre 1841 ist er hinübergegangen.

Wenn irgend jemandes, so wurzelte Schinkels edle, reine vornehme Kunst in einem edlen, reinen, vornehmen Charakter. Genügsam bis zur Bedürfnislosigkeit, treuließig bis zur Selbstverleugnung, ging er ganz in seiner Tätigkeit auf. Dieses große Talent war zugleich ein starker Charakter. Indessen war er nicht nur von kantischem, altpreußischem, friderizianischem Pflichtbewußtsein erfüllt, vielmehr zugleich von dem zarten Humanitätsempfinden, der feinsten Frucht der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen, tief durchdrungen. Er wollte, woran kein Rokokobaumeister gedacht hatte, ein Diener und ein Erzieher des gesamten Volkes sein. Er träumte von einer Neubelebung, Beseelung und Verinnerlichung aller Kunstgattungen. Er hoffte Werke hinzustellen, die auf Jahrzehnte hinaus den Mittelpunkt für die künstlerische Kultur eines ganzen Volkes bilden sollten. In diesem über alle natürlichen Bedingungen hinausgreifenden Wollen war er so recht ein Kind seiner Zeit, die im Streben nach den höchsten Zielen oftmals den festen Boden unter den Füßen verlor. Bezeichnend für ihn, daß er sein Bestes großenteils in Entwürfen ausgegeben hat, die nicht zur Ausführung gelangen sollten. Bei all seiner vielseitigen Begabung als Baumeister und Maler, Kunstgewerbler und Kunstphilosoph hat es ihm an der eigentlichen künstlerischen Sinnlichkeit gefehlt. Er ist im letzten Grunde kein neuschöpferischer, sondern ein der Regel folgender, kein michelangelesker, sondern ein palladiesker Geist gewesen. Seinen Malereien, und mögen sie sich noch so phantastisch geben, seinen kunstgewerblichen Arbeiten, und mögen sie noch so fein in Linie und Verhältnis empfunden sein, merkt man es an, daß sie nicht unmittelbar auf die Natur zurückgehen, sondern eine Kunst aus zweiter Hand vorstellen. Schinkel hat die Natur nicht mit eigenen hellen Augen, sondern durch die Brille der Antike und der Renaissance gesehen. Seine formale Nüchternheit tritt vielleicht nirgends so klar zutage wie bei seinem Entwurf zu einem Bibliothekgebäude für Berlin, das er in einer Art Romanismus plante. Den Dekor dieses mannigfaltigsten aller Stile handhabte er dabei so trocken, daß oben und unten, rechts und links ein Stein wie der andere aussieht. Der geborene Eklektiker, hat Schinkel wohl sämtliche vorhandenen Stile durchgeprobt: wie er für die Bibliothek eine romanisierende Bauart anwenden wollte, so führte er das Schloß Babelsberg bei Potsdam für den damaligen Prinzen Wilhelm im englisch-gotischen Geschmack ⁵²⁾), das Redernsche Palais in Renaissance, seine übrigen Hauptwerke in Berlin in antikem Stil aus. Galt es einen neuen Kirchenbau, so war Schinkel mit zwei grundverschiedenen Entwürfen, einem antiken und einem gotischen, zur Hand. Indessen,

wie schon obige Beispiele beweisen, verfuhr er bei seinem Eklektizismus nicht etwa willkürlich, vielmehr richtete er sich nach der Aufgabe, die er zu lösen hatte, denn das war sein großes ästhetisches Glaubensbekenntnis: „Nichts wahrhaft Großes und Schönes aus früheren Kunstepochen soll und kann untergehen in der Welt, es dauert ewig fort, künftigen Geschlechtern zur Veredlung. Aber es häuft sich, solange die Welt steht, diese Masse mehr und mehr an; der Einfluß dieser Erbschaft auf die Ausübung gegenwärtiger Kunst wird unsicherer und läßt Mißgriffe zu. Hierin Ordnung zu halten, das Wertvolle früherer Zeitalter innerlich unverfälscht unter uns lebendig zu erhalten und das Maß der Anwendung für die Gegenwart zu finden, ist eine der Hauptbestimmungen des Architekten, und also die Läuterung seines Schönheitssinnes und dadurch des Schönheitssinnes seines Volkes eine seiner Hauptstudien.“ Indessen schwankte Schinkel im wesentlichen doch nur zwischen zwei Stilen, der Antike und dem ihr gerade entgegengesetzten und mittelalterlichsten Stile, der Gotik, hin und her. Bald will er diese durch jene veredeln, bald jene durch diese vertiefen, verinnerlichen und verchristlichen. „Die Architektur des Heidentums ist in dieser Hinsicht“ — es handelt sich um den Entwurf eines Mausoleums für die verstorbene Königin Luise — „ganz bedeutungslos für uns; wir können Griechisches und Römisches nicht unmittelbar anwenden, sondern müssen uns das für diesen Zweck Bedeutsame selbst erschaffen. Zu dieser neu zu schaffenden Richtung der Architektur dieser Art gibt uns das Mittelalter einen Fingerzeig. Damals, als die christliche Religion in der Allgemeinheit noch kräftiger lebte, sprach sich dies auch in der Kunst aus, und dies müssen wir aus jener Zeit aufnehmen und unter den Einflüssen der Schönheitsprinzipien, welche das heidnische Altertum liefert, weiter fortbilden und zu vollenden streben.“ Von der Gotik aber, die er „altdeutsche Baukunst“ nennt, äußerte er bei anderer Gelegenheit, „daß deren völlige Vollendung der kommenden Zeit aufgespart ist, nachdem ihre Entwicklung in der Blüte durch einen wunderbaren und wohltätigen Rückblick auf die Antike für Jahrhunderte unterbrochen ward, wodurch, wie es scheint, die Welt geschickt werden sollte, ein dieser Kunst zu ihrer Vollendung noch fehlendes Element in ihr zu verschmelzen“. Aber Antike und Gotik zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen, ist, wie wenn man Feuer und Wasser zu einer höheren Einheit verbinden wollte! — So gab denn Schinkel schließlich jene unnatürliche Verbindung auch wieder auf und widmete sich fast ausschließlich der Antike. Sich in die klassische Baukunst so tief eingelebt zu haben, daß er in ihrer Formensprache auf alle Fragen zu antworten wußte, die das zeitgenössische Baubedürfnis an ihn stellen mochte, darin besteht sein bleibendes Verdienst. Wie Goethe hat Schinkel im Gegensatz zu den Franzosen der Antike statt der pathetischen eine schlichte menschliche Seite abgewonnen. Vor allem aber besaß er einen außerordentlich feinen Takt für Verhältnisse und Maße, Linienführung und Material. Er duldet keine zwecklosen Spielformen: jedes Bauglied hatte einen Dienst auszuüben, eine Funktion zu erfüllen. Im Außenbau mußte der Innenbau klar und deutlich hervortreten. Eine besonders glückliche Hand bewahrte er in der Einordnung seiner Neubauten in die Reihe der rings vorhandenen und in die Natur. Gleichsam wie herausgewachsen aus der Landschaft und aus der Umgebung wirken seine Gebäude, mit solch ruhiger Sicherheit und Selbstverständlichkeit füllen sie ihren Platz aus. Die Neue Wache, das Museum, das Schauspielhaus sowie das leider jetzt niedergegerissene Redernsche Palais haben trotz aller Stilwandlungen das ganze Jahrhundert hindurch bis auf die Gegenwart hohe Geltung behalten. „Hier in des Reiches Hauptstadt“, so sprach Ende des 19. Jahrhunderts der damalige Berliner Stadtbaurat, der Schöpfer des Reichsgerichtsgebäudes zu Leipzig, Ludwig Hoffmann, „wird man an Schinkels Meisterwerken stets mit Bewunderung erkennen, in wie einfacher Weise

in der Baukunst edle und großartige Wirkungen zu erreichen sind, und wie auch mit bescheidenen Mitteln ein großer Gedanke zu erhabenem Ausdruck gebracht werden kann“⁵³).

Minder zielbewußt, minder geistvoll, aber in anderer Art höchst folgenreich war die architektonische Tätigkeit, die zu gleicher Zeit durch die seltene Kunstliebe König Ludwigs I.⁵⁴) in München hervorgerufen wurde. Kaum jemals hat ein Herrscher die Kunst so leidenschaftlich, so durchgreifend, so umfassend gefördert, wie dieser König. Ludwig I. von Bayern nimmt unter den deutschen Fürsten des 19. Jahrhunderts eine eigenartige Stellung ein. Er war der gekrönte Vertreter der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen. Er hatte den Plan gefaßt, der Kunst in seiner Hauptstadt eine Heimstätte zu bereiten und überhaupt aus München eine Stadt zu machen, so daß niemand Deutschland kennt, der München nicht gesehen hat. Und dieses Ziel hat er erreicht. In der Tat nimmt München bis auf den heutigen Tag im gesamten deutschen Geistesleben die zweite, im Kunstleben (das Wort auf die bilden e Kunst beschränkt) allen gelegentlich ausgesprochenen Zweifeln zum Trotz die erste Stelle ein. Und wenn gerade München im Revolutionsjahr 1918 zur Bühne des Eisner'schen Narrenspiels geworden ist, gegenwärtig aber in dem Streben des deutschen Volkes nach nationalem Wiederaufbau die erste Rolle spielt, so wäre auch dies nicht möglich gewesen und nicht möglich ohne die damalige Tätigkeit des Königs Ludwig, der eben erst den Grund zu dem gelegt hat, was München jetzt bedeutet. Es ist merkwürdig, daß der nationale Gedanke, von dem Ludwig dabei stets ganz erfüllt war, seine Schöpfung: die Stadt München erst ein Jahrhundert später so recht ergreifen sollte. — Während die Mehrzahl anderer Fürsten die Kunst mehr als Spielball ihrer Laune und zur Befriedigung persönlicher Liebhabereien verwandten, gebührt König Ludwig der Ruhm, die Kunst mit voller, ernster Hingabe und zugleich im nationalen Sinne gepflegt zu haben. Er suchte sämtliche Künste zur Herstellung großartiger Aufgaben zu vereinigen. Die Architektur stand für seine Anschauung im Mittelpunkt, und die übrigen Künste sollten sich ihr in jugendlicher Werdelust dienend und helfend anschließen. Fast verloren gegangene Zweige der Kunst, wie die Freskotechnik und die Glasmalerei, wurden damals wiederbelebt oder neu entdeckt. Andere, bisher kümmерlich betrieben, wie die Bildnerei in Erz, erhoben sich zu schwungvollem Betrieb, und eine neue Blüte des Kunsthandswerks schien sich daran anzuschließen. So heilig groß nun aber auch der Eifer war, mit dem Ludwig ans Werk ging, so bedeutsam und folgenschwer die Einwirkung, die er mittelbar auf Jahrzehnte herab tatsächlich ausgeübt hat, so konnten dennoch von den Bau- und Bildwerken, die zu seiner Zeit und auf seine Veranlassung hin geschaffen wurden, nur wenige die kritische Prüfung der folgenden Menschenalter siegreich bestehen. Immerhin verdanken ausgedehnte Stadtviertel Münchens ihr Gepräge Ludwig I. und seinem klassizistischen baukünstlerischen Berater. Was Schinkel für Berlin, bedeutet *Klenze* für München. Indessen war er nicht ebenso hoch veranlagt, auch schuf er unter weniger günstigen und begeisternden Eindrücken und verhielt sich in dieser wie in jener Hinsicht zu Schinkel wie Schwanthaler zu Rauch. Schinkels Bauten hoben sich von dem bedeutenden politischen Hintergrund der Befreiungskriege ab, und er selbst hat sich stets als der künstlerische Erzieher eines ganzen aufstrebenden Volkes gefühlt, dessen soldatischer Eigenart er in der Wache, wenn auch in entlehnten Formen, ein charaktervolles Denkmal geschaffen — dessen Bildungsdurst er im Museum und Schauspielhaus glänzende Monamente gesetzt hat. Klenze erscheint daneben nur als stets bereiter und gefügiger Fürstendiener. Für diesen Fürsten aber, der aus der Pfalz zu ihr gekommen war, und für seine künstlerischen Bestrebungen hat die altbayerische Bevölkerung Münchens ebensowenig Verständnis an den Tag gelegt, wie der Fürst

für die kunstgeschichtliche Vergangenheit der altbayerischen Lande. Hier hatte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts eine fröhliche, behäbige, prächtige Kunst geherrscht, die, aus dem Wesen des ganzen Volkes hervorgegangen, vortrefflich zu ihm gestimmt und noch im 18. Jahrhundert durch die Brüder Asam in der Kirche an der Sendlinger Straße einen ebenso eigenartigen wie reizvollen Ausdruck erhalten hatte. Das sollte nun alles nichts mehr gelten und unter Ludwig durch Klenze, den Norddeutschen, den „Ausländer“, eine ganz neue kühle Kunst gewaltsam aufgepropft werden! — Allerdings war, wie Schinkel durch Langhans, so Klenze durch *Karl Fischer* (1782—1820) vorgearbeitet worden, der das treffliche, äußerst umfangreiche, 2200 Zuschauer fassende Hoftheater geschaffen, Karolinenplatz, Karlstraße und Müllerstraße angelegt, kurz, wie Boisserée an Goethe schreibt, ein ganzes „Fischerviertel“ erbaut hatte. Er pflegte die Schauseiten seiner Bauten durch Säulen und Halbsäulen, Pfeiler und Lünettenfenster zu gliedern und mit einem Giebel zu bekronen. Fischers Bauten machen aber einen natürlichen, gewachsenen Eindruck gegenüber den künstlichen Klenzes. Sie nehmen sich wie ein letzter Ausläufer der gesamten großen europäischen Renaissancebewegung aus, Klenze dagegen vertritt die neue, gelehrtte, die klassizistische Kunst.

Leo Klenze wurde im Jahre 1784 bei Hildesheim geboren und ist 1864 in München gestorben. Er hat seine Begeisterung für die Antike wie Schinkel und in freundschaftlichem Verkehr mit ihm in Berlin bei dem großen Anreger Gilly eingesogen, in Paris und später auf ausgedehnten Reisen in Italien wie in Griechenland befestigt und vertieft. Während aber Schinkel gerade insofern den Geist der Zeit wahrer und mannigfaltiger verkörpert, als in seiner Brust eine klassizistische und eine romantische Seele beieinander wohnten, von denen sich immer die eine von der anderen trennen wollte, hat der „klassische Klenze“, wie er in München im Gegensatz zu dem Romantiker Gärtner genannt wurde, sein Leben lang nur an „eine wahre Kunst, nämlich die griechische“, geglaubt, Mittelalter und deutsche Renaissance dagegen ehrlich verabscheut. Indessen bequemte er sich dem kunstgeschichtlich beweglichen Geiste seines königlichen Gönners gegenüber doch zu dem Zugeständnis, auch die von der Antike unmittelbar abgeleiteten Stile, den altchristlichen sowie denjenigen der italienischen Renaissance anzuwenden. So hat er an die alte Münchener Residenz, jenes für die Geschichte der Renaissancebaukunst in Deutschland epochemachende Schloß, nach Süden im Stil des Palazzo Pitti den „Königsbau“ angefügt, bei dem die überzarte Detailbildung mit der durch alle Stockwerke durchgeführten Rustika eigentlich kontrastiert, ferner ebenfalls im italienischen Renaissancestil die Nordpartie, den „Festsaalbau“, dem zugunsten manch schönes Stück alter Baukunst fallen mußte, während Klenze selbst (nach Cornelius Gurlitts Ausführungen) auf einer gesunden, von seinem Vorgänger *Friedrich Weinbrenner* vermittelten palladiesken Überlieferung fußte. Und nun hat Klenze, von diesem Festsaalbau angefangen, ganz München bis zum Siegestor erweitert: die noch zum Residenzkomplex gehörige Allerheiligenkapelle in Anlehnung an S. Marco in Venedig und an die Capella palatina zu Palermo (in welcher der königliche Bauherr die Absicht zum Bau der Kapelle gefaßt hatte) im byzantinischen Stil geschaffen, den Hofgarten durch das Arkadentor und den Basar nach Westen abgegrenzt, diesem gegenüber das Odeon und das damals Herzoglich Leuchtenbergsche Palais, endlich das Herzog Max-Palais und das Kriegsministerium an der Ludwigstraße errichtet, überhaupt die ganze Ludwigstraße auf Wunsch des baubegeisterten Königs und seinem Namen zur Ehre angelegt, während die romanisierenden Bauten der Bibliothek und der ursprünglichen Universität, aber auch das klassizistische, in engem Anschluß an den Konstantinsbogen gehaltene Siegestor auf den Romantiker Gärtner zurückgehen. Die Ludwigstraße ist bezeichnend. Den Zeitgenossen König Ludwigs, Klenzes und Gärtners galt sie als wunderbare via triumphalis. Die nachfolgenden



Abb. 53 Der Königsplatz zu München. Rechts die Glyptothek, in der Mitte die Propyläen, links die Staatsgalerie. Zwischen Glyptothek und Propyläen der Palast Franz Lenbachs

Geschlechter vermochten den Eindruck einer gewissen Langeweile nicht zu verwinden. Es lag dies nicht nur an dem Mangel an Geschäftsauslagen und grünen Bäumen, sondern auch an den Architekturen selbst. Nirgends wurde man sich so wie hier, wo so viele Imitationsbauten aneinandergereiht sind, des Entlehnten und Gemachten bewußt, das die ganze Klenzesche und überhaupt die gesamte damalige Baukunst kennzeichnet. Und nun schloß sich diese Ludwigstraße unmittelbar an das anmutige alte gotische und Rokoko-München mit seinen liebenswürdig gewundenen Gassen an! Hinter dem Siegestor aber erhob sich, in frischem Grün prangend, Schwabing, der jüngste Stadtteil, in dem neben manchen verkünstelten und verunglückten Architekturen doch auch viele reizvolle Bauten das Streben nach einem neuen Stil verraten und eine bessere Zukunft versprechen. Zwischen diesem neuen München der Zukunft und jenem alten München der Vergangenheit machte sich die feierliche Einförmigkeit der Ludwigstraße um so fühlbarer geltend. Gegenwärtig hat sich der Geschmack nun von neuem gewandelt, und unsere Augen sind für die Bedeutung der einheitlichen und großzügigen Stadtanlage wieder empfänglicher geworden, so daß sie sogar an der inzwischen erfolgten stilwidrigen Bepflanzung des Odeonsplatzes entschieden Anstoß nehmen.

Klenze baute auch in den Jahren 1826—36 die Alte Pinakothek. Von der Münchener Bevölkerung wurde der weitblicktigere König damals arg verspottet, er hätte sein Museum außerhalb der Stadt und so weit von ihr entfernt errichtet! — Die Pinakothek, deren Front dem Loggiengang des Vatikans nachempfunden ist, dürfte wohl als eine der glücklicheren Leistungen Klenzes zu betrachten sein: in den Mittelsälen die großen Gemälde unter Nordlicht; im nördlichen Seitengang, auf kleine Kabinette verteilt, die feinen kleinen Kabinettstücke. So sollte die Pinakothek das Vorbild für die meisten Bildergalerien des 19. Jahrhunderts bilden. Ferner zeichnen sich die Pina-

kothekräume durch glückliche Verhältnisse aus, so daß sich der Besucher dieser Galerie schon beim Eintreten in eine angenehm behagliche Stimmung versetzt fühlt und auch bei längerem Verweilen nicht so leicht vom Schwindel der Ermüdung gepackt wird wie in den Sälen anderer Museen, die häufig an übertriebener Länge oder Höhe kranken. Leider steht aber das Äußere der Pinakothek nicht auf der Höhe des Inneren. Zeichnet sich auch die Längsfront durch ruhige, vornehme und schöne Verhältnisse aus, so betritt man nun nicht (wie beim Schinkelschen Museum in Berlin oder anderen Anlagen der Art) an einer solchen Hauptfront frei und schön über eine groß gedachte Treppe die Sammlung, sondern man sieht sich genötigt, durch eine Seitentür einzutreten, wodurch die Empfindung des Gezwungenen und Kleinlichen erweckt wird. Der Außeneindruck der Alten Pinakothek wird noch wesentlich durch ihre Lage auf einem großflächigen Platz beeinträchtigt, der trotz schöner alter Baumbestände bei sonst ungenügendem gärtnerischen Schmuck in seiner eintönigen, noch dazu durch einen abscheulichen Staketenzaun betonten Viereckigkeit einen durchaus freudlosen und unkünstlerischen Eindruck macht, um so mehr als sich unmittelbar daneben dieselbe eintönige viereckige Anlage in dem Komplex der Neuen Pinakothek wiederholt. Nirgends ein angenehmer und bedeutender Platzeindruck. Da die beiden Gemäldegalerien trotz der inzwischen hinzugekommenen Staatsgalerie am Königsplatz immer noch der Vergrößerung bedürfen, würde sich hier für einen modernen Architekten eine wundervolle Gelegenheit zu geschickten Um-, Neu- und Zwischenbauten ergeben, ja sogar für eine organische Verschmelzung der beiden Bauten und der beiden Plätze zu einem großartigen, mannigfaltigen und reich gegliederten Gesamtkunstwerk. Die Überbrückung der Theresienstraße zwischen den Pinakotheken würde dabei die Möglichkeit zu einer besonders geistreichen Lösung im Rahmen der ganzen Platzanlage bieten. Wenn so die im Inneren praktisch und schön angelegte Pinakothek nach außen einstweilen keinen befriedigenden Eindruck erweckt, steht es um die gleichfalls von Klenze, und zwar am Königsplatz erbaute Glyptothek unvergleichlich besser. Der Königsplatz mit der Glyptothek zur Rechten, der Staatsgalerie zur Linken und den Propyläen im Hintergrund zeichnet sich durch vollendete Verhältnisse und seltenen Stimmungsgehalt aus (Abb. 53). Von den üppigen grünen Grasflächen heben sich die aus echtem und edlem gelben Sandstein erbauten Gebäude in heller strahlender Farbigkeit ab. Und wenn dieser von Ost nach West gerichtete geräumige Platz mit dem frischen Grün und den edlen antikisierenden Gebäuden von den vollen Strahlen der untergehenden Sonne getroffen wird, dann ist's, wie wenn ein Schimmer südlicher Formenschönheit und Farbenpracht sich über die nordische Hauptstadt ergösse. Fürwahr, mit dem Königsplatz ist ein Stück von dem hohen Ideal, das die sehnende Seele Ludwigs erfüllte, zur Wirklichkeit geworden! — Mit der Glyptothek hatte Klenze seine Tätigkeit in München begonnen. Ihr widmete er die Kraft seiner Jugend, seine erste flammende Begeisterung; die Glyptothek durfte er im griechischen Stile errichten (Abb. 54). Da dieser aber den nordischen Bedürfnissen nicht voll entspricht, so ordnete der Künstler mit keckem Zugreifen über den Säulen ein festes Dach und hinter ihnen eine von Fenstern durchbrochene Wand im Stile der Renaissance an. Infolge dieser Veränderungen ist der Bau nicht etwa schlechter geworden, vielmehr hat er dadurch ein individuelles Gepräge erhalten. Vorn führt eine Freitreppe fürs Volk, hinten eine Auffahrtsrampe hinauf, die für den königlichen Bauherrn und die Seinigen gedacht war (aber längst nicht mehr benutzt wird). Das Innere gibt der Pinakothek an praktischer Verwendbarkeit nichts nach. Dagegen wirkt es nicht glücklich, daß die Glyptothek so tief im Boden sitzt. Diesen Fehler vor allem und zugleich die vom engen klassizistischen Standpunkt aus stilllosen Renaissancefenster suchte Zießland

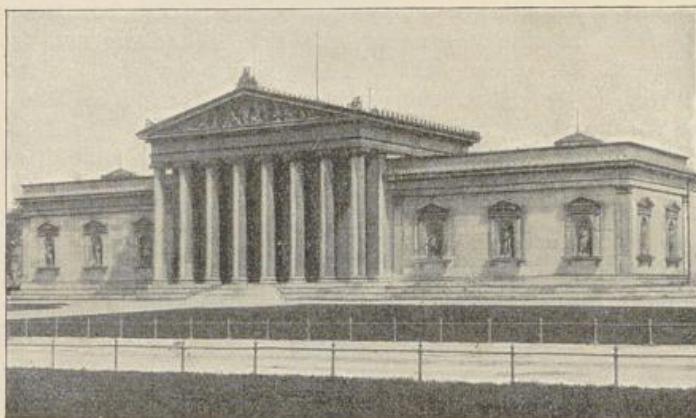


Abb. 54 Die Glyptothek zu München von Leo Klenze (Zu Seite 85)

zu vermeiden, als er gegenüber der Glyptothek das Kunstausstellungsgebäude, jetzt Staatsgalerie, aufführte (vollendet 1845). Indessen ist dieses Gebäude dadurch sicherlich nicht besser als die Glyptothek geworden, wenn es sich auch in die schöne Gesamtanlage des Platzes würdig einfügt.

Außerhalb Münchens baute Klenze vor allem die Walhalla. Nichts kennzeichnet die ganze Zeit so treffend wie diese Walhalla. Während der tiefen Erniedrigung Deutschlands im Jahre 1806 hatte der Kronprinz Ludwig voll glühender Vaterlandsliebe den Plan gefaßt, zum Ansporn und zur Erhebung der lebenden und der zukünftigen Geschlechter allen hervorragenden Deutschen der Vergangenheit in einem künstlerisch ausgeführten „Tempel deutscher Ehren“ Denkmäler in Form von Büsten zu errichten. Wie nun der Ort, an den die Seelen der abgeschiedenen Helden nach altgermanischer Anschauung gelangen, Walhall heißt, so nannte der König auch den Tempel, in dem die Büsten vereinigt werden sollten, Walhalla. Mochte auch der Name phantastisch gewählt sein, der Gedanke war edel und groß. Dagegen ist es höchst befreindlich, daß König Ludwig das Denkmal deutscher Ehren in griechischem Stil erträumte. Er wurde selbst gelegentlich an dieser Stilwahl irre und dachte ans deutsche Mittelalter. Aber sein künstlerischer Berater Klenze drückte schließlich doch bei dem Könige die Genehmigung durch, in den Jahren 1830—40 den Bau im dorischen Stile des Parthenon zu errichten — nächst Regensburg, unweit der Ruine der mittelalterlichen Burg von Donaustauf, die der Sage nach den Agilolfingern wie den Karolingern als Lieblingsschloß gedient hatte. Der Klenzesche Bau, am Ufer des mächtigen Donaustromes wuchtig hingelagert, von dem kräftige Terrassen zu dem Tempel hinaufführen, übt auch heute noch einen überwältigenden Eindruck aus, wozu allerdings dieser Platz in dieser Landschaft stark beiträgt. Und diesen Platz ausgewählt zu haben, ist das persönliche Verdienst des für alles Hohe und Edle begeisterten Königs und gereicht seinem Verständnis für das Zusammenwirken von Kunst und Natur zur höchsten Ehre. So vortrefflich wie die Walhalla an ihrem Platz steht, ebenso schön ist der überraschende Ausblick, den man von dort aus auf die gesegneten bayerischen Lande bis auf den fernen blaugrauen Nebelstreif der abschließenden Alpen genießt.

Was die Walhalla für ganz Deutschland, das sollte für Bayern die bayerische Ruhmeshalle werden, die der König in den Jahren 1842—1853 auf der Schwanthalerhöhe bei München aufführen ließ. Diese Ruhmeshalle — eine ionische Säulenhalle in Hufeisenform, von zwei Tempelchen flankiert, während sich in dem nach vorn offenen Viereck Schwanthaler's Bavaria erhebt, — enthält 80 Büsten berühmter Bayern. Das Wort „Bayern“ wurde dabei sehr weit genommen, so daß Männer wie Schongauer bis auf Cornelius und Klenze herab berücksichtigt werden konnten. Der künstlerische Gesamteindruck ist leider nicht sehr günstig.

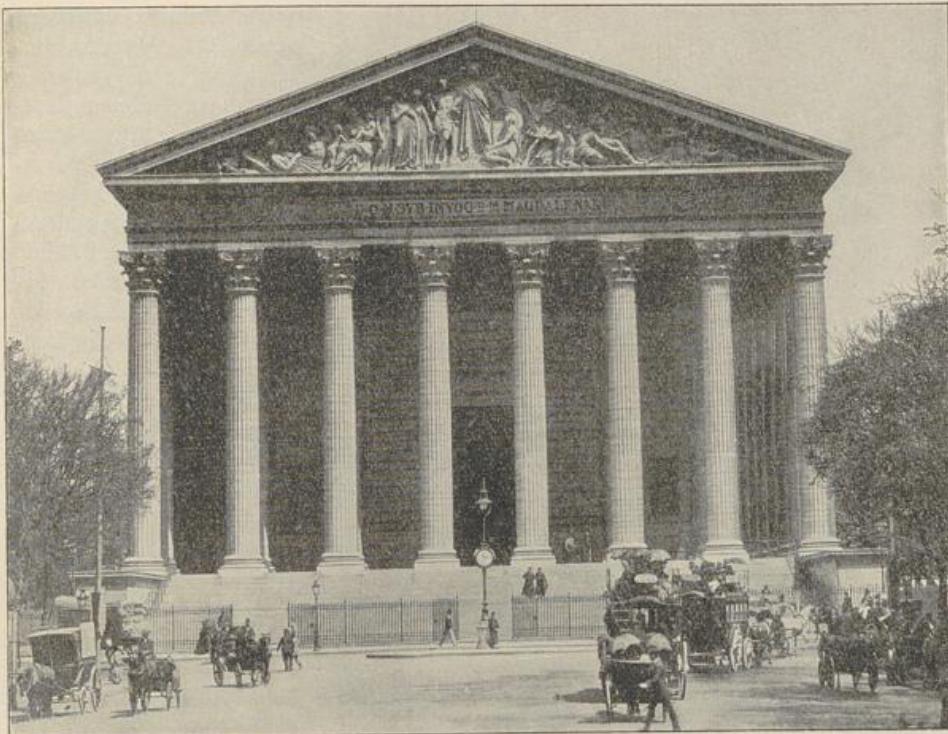


Abb. 55 Die Kirche Ste. Madeleine in Paris (Zu Seite 89)

Der Bau krankt an unglücklichen Verhältnissen, an kurzer, überknapper Linienführung, an einem harten, rechteckigen Wesen, gewissermaßen einem Manne von untersetzter Statur mit hohen Schultern und kurzem Halse vergleichbar.

Das dritte Bauwerk, das der hochgesinnte König Ludwig I. einem großen allgemeinen Gedanken widmete, die „Befreiungshalle“, wiederum in der Nähe der alten Reichsstadt Regensburg, auf dem Michaelsberg bei Kelheim, nach Gärtners und Klenzes Entwürfen errichtet, 1842 begonnen und am 18. Oktober 1863, dem fünfzigjährigen Gedenktag der Schlacht bei Leipzig, eingeweiht, ist ein Rundtempel. Wie bei der Walhalla, so führt auch hier eine mächtige Freitreppe zu dem Gebäude hinauf. Hohe Strebepfeiler stützen es und tragen die Gestalten von Jungfrauen, die Namenstafeln der deutschen Volksstämme in ihren Händen halten. Oben ist der Rundbau eingezogen und von einer Säulenhalle umgeben, ähnlich wie Schinkels Nikolaikirchturm in Potsdam. Im Innern sind 34 Viktorien aus karrarischem Marmor von Schwanthaler sowie Tafeln mit Schlachten-, Festungen- und Feldherrennamen aufgestellt. Der Marmorfußboden aber trägt die unbeschadet ihrer altertümelnden Fassung ewig denkwürdige Inschrift: „Möchten die Deutschen nie vergessen, was den Befreiungskampf notwendig machte und wodurch sie gesiegt.“ Leider aber haben es die Deutschen in den Jahrzehnten des Wohlstandes zwischen 1871 und 1914 nur allzu gründlich vergessen! — Nur mit tiefster Beschämung können wir mehr vor die vaterländischen Denkmäler Ludwigs I. treten. Mögen sie uns auch künstlerisch gerade in ihren abgeleiteten altgriechischen Stilformen gewiß nicht mehr voll befriedigen, die Gedanken und Absichten des ebenso kunst- wie vaterlandsbegeisterten Königs waren gut und groß. Möchte uns doch in der gegenwärtigen Zeit tiefster Erniedrigung ein Genius erstehen, dem es beschieden

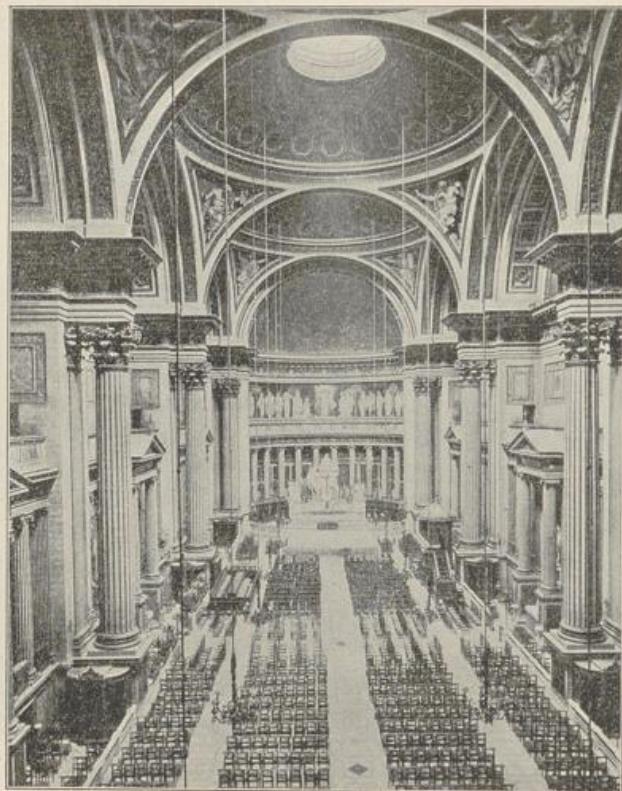


Abb. 56 Das Innere der Ste. Madeleine in Paris

der französische Klassizismus wird, wenigstens von der deutschen Forschung⁵⁵), als nicht auf der Höhe des deutschen, Schinkelschen stehend erachtet.

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert brach die französische Architektur mit den Bauformen, wie sie sich seit dem ersten Zurückgreifen auf die Antike zur Zeit der Renaissance im Laufe der Jahrhunderte allmählich entwickelt hatten, und setzte ihnen mit vollem Bewußtsein den „neugriechischen Stil“ entgegen, welcher auf der neu gewonnenen Kenntnis griechischer Originale infolge der letzten Ausgrabungen beruhte⁵⁶). Dieser neugriechische Stil ward hauptsächlich durch die beiden in unzertrennlicher Gemeinschaft tätigen Architekten Napoleons, *Charles Percier* (1764—1838) und *Pierre François Fontaine* (1762—1853) vertreten, die durch ihre Kupferwerke überallhin bestimmenden Einfluß ausübten. Wie Napoleon auf dem Gebiete der Politik, so herrschten in der Baukunst jene beiden Männer, die auch dem Kunsthantwerk Regel und Richtschnur vorschrieben, denn wie um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, so war man auch gerade 100 Jahre vorher von der Überzeugung erfüllt, daß der einmal als richtig erkannte Stil das ganze Leben und dessen sämtliche Verhältnisse durchdringen müsse. Der anerkannte Stil aber war der antike, freilich nicht der griechische allein, vielmehr in fast noch höherem Grade derjenige der römischen Kaiserzeit. Die prunkvollen Formen der römischen Architektur gereichten dem modernen Cäsarentum zum entsprechenden, allerdings etwas theatralischen, aber großartigen und kraftvollen Ausdruck. Einige Bauten des französischen Kaiserreiches sind geradezu Kopien nach römischen Vorbildern, so die Vendômeäule nach der Trajanssäule oder der

wäre, in echt künstlerischer Form, etwa im Hinblick auf den Weltkrieg und die gefallenen deutschen Helden, vaterländische Denkmale zu erschaffen, die das gesamte deutsche Volk zu einheitlichem nationalen Fühlen, Denken und Handeln begeistern könnten, so wie es sich einst König Ludwig von Bayern, der Schöpfer der Befreiungshalle und der Walhalla, gedacht und gewünscht hatte.

Die übrigen Länder

Nirgends gelangte der Klassizismus in der Baukunst so entschieden zum Durchbruch wie in Frankreich. Wie der Franzose der Revolutions- und Kaiserzeit im alten Rom sein politisches, so suchte und fand er dort auch sein künstlerisches Ideal. Aber



Abb. 57 Arc de triomphe de l'Étoile in Paris

Triumphbogen des Carroussel nach dem Konstantinsbogen. Im Geiste des Klassizismus ist auch die von Fontaine und Percier angelegte große Pariser Kaufstraße, die Rue de Rivoli, gehalten, die ihren Namen dem 1797 von Napoleon über die Österreicher bei Rivoli errungenen Siege verdankt. Die einzelnen Häuser sind völlig schmucklos angelegt, das eine reiht sich an das andere ungefähr in gleicher Höhe und von gleichem Umfang an. Vor den einzelnen Stockwerken ziehen sich durchlaufende Balkons entlang. Die Bauten geben sich ganz schlicht als bürgerliche Wohn- und Zinshäuser; sie sollen und wollen nichts anderes vorstellen. Jeder äußerliche nichtssagende Prunk ist vermieden, wie andererseits die ausgezeichneten Verhältnisse und die glücklich abgeschrägten oder abgerundeten Ecken an den Querstraßen niemals und nirgends den Eindruck von Eintönigkeit aufkommen lassen. Dieser in der Rue de Rivoli, die 1802 begonnen wurde, einmal festgelegte Pariser Straßentyp hat sich dann fürs ganze 19. Jahrhundert erhalten. Die beiden Pariser Hauptwerke der klassizistischen Epoche aber sind die Madeleine und der Arc de triomphe de l'Étoile. Die Madeleine, die Magdalenenkirche, von Vignon begonnen, wirkt wie ein korinthischer Peripteros, dessen Cella mit vier Flachkuppeln eingedeckt ist. Außen und innen sind die Verhältnisse gleich groß und schön (Abb. 55 und 56). Der Arc de triomphe de l'Étoile, 1806 von François Chalgrin begonnen, aber erst 1836 vollendet, macht seiner Aufgabe, eben ein Triumphbogen zu sein, alle Ehre und wird ihr im vollsten Maße gerecht (Abb. 57). Schon der Platz ist äußerst geschickt gewählt: auf einer natürlichen Kuppe, jener höchsten Erhebung der langen, aber nicht einförmigen, vielmehr äußerst mannigfaltigen Prachtstraße, die vom Louvre bis ins Bois de Boulogne und nach Neuilly führt, am Knotenpunkt von zwölf auseinanderlaufenden Straßen, daher auch der Name



Abb. 58 Das Britische Museum in London von Robert Smirke

vgl. 3. Kap.) bedeckt. Die Gesamtausdehnung beträgt fast 50 Meter Höhe und 45 Meter Breite, dabei über 22 Meter Tiefe! — Die Verhältnisse sind groß, schwer, massig, wuchtig, gewaltig. Das Ganze die großartigste Verkörperung französischen Cäsarentums.

Natürlich hat die klassizistische Bewegung auch nach England übergegriffen. In dem grundgermanischen England hatte der einzige aus dem Schoße der germanischen Welt herausgeborene Baustil, dergotische, niemals aufgehört, als lebendige Macht fortzuwirken. Nach dem britischen — der Antike, Italien und der ganzen romanischen Welt fernen Inselreich konnten die Wellen der Renaissancebewegung nicht so kräftig und nicht so schnell hinüberfluten, wie nach Deutschland und Frankreich. Daher drang die Renaissance erst ein Jahrhundert später als in die übrigen nordischen Länder und infolgedessen sofort in palladieskem Gewande in England ein. Gotik und Palladianismus gingen dann dort Jahrhunderte nebeneinander her. An den Palladianismus konnte nun auf Grund hervorragender und weltberühmter Ausgrabungen und Veröffentlichungen englischer Baumeister der Hellenismus bequem anknüpfen, der in England sonderbare Blüten trieb, andererseits aber auch hervorragende Leistungen von bleibendem Werte zeitigte. Bezeichnend ist die häufig sehr enge Anlehnung nicht nur an die Antike im allgemeinen, sondern auch an einzelne athenische Bauwerke im besondern⁵⁷⁾. So ist das choragische Denkmal des Lysikrates als Uhrturm, das Erechtheion als Kirche des heiligen Pankratius unter Wiederholung des Seitenportikus auf beiden Seiten und unter Hinzufügung des Turmes der Winde als Glockenturm nach London verpflanzt worden! — Andererseits gelten die Georges Hall in Liverpool von Elmes und das in den Jahren 1823—47 von Robert Smirke in London erbaute British Museum (Abb. 58) mit Recht als imposante Schöpfungen, welche denjenigen Schinkels an die Seite gestellt zu werden verdienen.

5. Das Kunsthantwerk

In das Kunsthantwerk⁵⁸⁾ ist die Antike zuerst eingedrungen. Schon zur Zeit Ludwigs XVI. von Frankreich. Darin gründet der Unterschied des Louis XVI. genannten Dekorationsstiles zum Louis XV. Das Charakteristische des Louis XVI. besteht auf der einen Seite in dem Geraden, Rechteckigen gegenüber dem vorher beliebten Runden, Geschwungenen, auf der andern Seite aber in der vollkommenen Unterordnung der antiken Formenelemente unter den französischen Geist. Das Louis XVI. ist echt französischen, aristokratischen, höfischen Cha-

l'Étoile. Von diesem Platz aus beherrscht der Arc de triomphe die Stadt, er ist von allen Seiten weither sichtbar, wie er auch weit hin einen prachtvollen Überblick ermöglicht. Das Monument selbst besteht aus einem einzigen kolossalen Bogen, dessen Füße wiederum seitlich, im rechten Winkel zum Hauptbogen, von je einem Bogen durchbrochen sind. Das Bauwerk ist von Inschriften, Trophäen und Reliefs (z. T. von Rude,

rakters. Den eigentlichen Revolutionsstil oder das „Directoire“ kennzeichnet als den bürgerlichen Stil die vollendete Schmucklosigkeit. Zur Zeit des Consulats und des Kaiserreichs, des „empire“, drang dann die Freude am Dekor wieder ins Kunsthantwerk ein. Aber es ist jetzt nicht mehr wie zur Zeit des *ancien régime* der feine, aristokratische, vornehme, zierliche Schmuck, die Folge einer von Geschlecht auf Geschlecht vererbten Kultur, sondern ein derberer Emporkömmlingsgeschmack, wie er dem Geiste des ganzen napoleonischen Zeitalters entspricht. Die Formen erhalten etwas Aufgequollenes, Aufgedunsenes, Bombastisches. Bezeichnend für diese Weiterbildung ist der Unterschied des Fauteuils der Mme. Récamier auf dem Gérardschen Bilde zu dem Fauteuil auf dem Davidschen (Abb. 14 u. 15). Die griechischen Vorbilder machen sich jetzt noch unvergleichlich mehr breit als im Louis XVI.

Und zwar werden Muster großer Kunst für Kleinigkeiten vorbildlich. Leuchter werden als griechische Säulen, Stutzhähne als Tempel, Kamine wie Grabmäler gebildet. Greife oder Löwenfüße tragen Tische und Stühle. Nach dem ägyptischen Feldzug traten zu den griechischen ägyptische Formen konstruktiver und dekorativer Art hinzu: Obelisken, Pyramiden und Sphinge. Der französischen Boden entsprossene und echt französische Empirestil aber hat wie das Louis XVI. und wie das Rokoko ganz Europa oder wenigstens das ganze europäische Festland erobert. Denn England hat sich ihm gegenüber in insularer Abgeschlossenheit oder wenigstens Zurückhaltung verhalten und schon von der Mitte des 18. Jahrhunderts denjenigen Stil vorbereitet, der gegen Ende des folgenden als der moderne die Welt erobern sollte. Der Engländer hat sich auch auf dem Gebiete des Kunsthantwerks stets am wenigsten von fremden Einflüssen beirren lassen und am treuesten am volkstümlich Herkömmlichen festgehalten, ganz besonders aber am entschiedensten aus dem praktischen Bedürfnis heraus geschaffen. Dagegen haben sich wie in Kleidung, Geschmack und überhaupt allen Dingen, namentlich die Deutschen von den Franzosen auch auf kunstgewerblichem Gebiete gängeln lassen, Empire wie Louis XVI. getreulich nachgeahmt. Am besten lag ihnen der schlichte Stil der Revolutionszeit, den sie nach der Seite des Behaglichen zum „Biedermeierstil“ abwandelten. Was das Kunsthantwerk der ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts an Schöinem und Gutem hervorbrachte, verdankt es der Rokokoüberlieferung und der verständigen Befriedigung des praktischen Bedürfnisses. Der gelehrt Klassizismus hat auf diesem Gebiete fast nur Schwulst und Bombast gezeitigt. — In Italien begründete Giocondo Albertolli (1742—1839), wenn auch vom französischen „grand stile“, ja sogar vom Rokoko nicht gänzlich unbeeinflußt, einen dennoch im wesentlichen originalen und nationalen Ornamentstil im Anschluß an die römische Antike wie an das späte Quattrocento der Majano und Settignano⁵⁹).

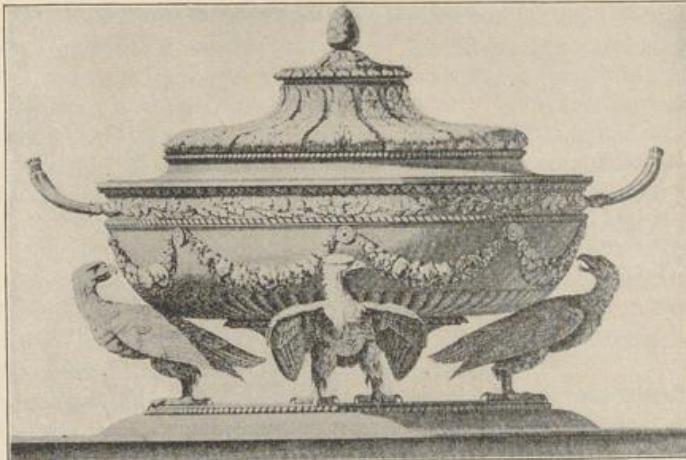


Abb. 59 Gefäß nach einem Stich Giocondo Albertolli
(Aus: Kauffmann, Giocondo Albertolli)