



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

1. Einleitung

[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 Sonntagmorgen 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 Westgrenzeandrängenden 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 Kunsts geschichte 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 Aquatintatechnik 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 Ernützung 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 hervorzutreten. 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 Schmiß 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 dem heißersehnten Ziele 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 schwelgenden 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 geleuchtet, 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 Büna 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 Altertumsphilolog 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-lehrten 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 Carstens¹⁵⁾ 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 Stillenbrennerin 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