



Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Deutschland (Carstens, Koch, Rottmann, Genelli)

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

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 liebevoll 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)

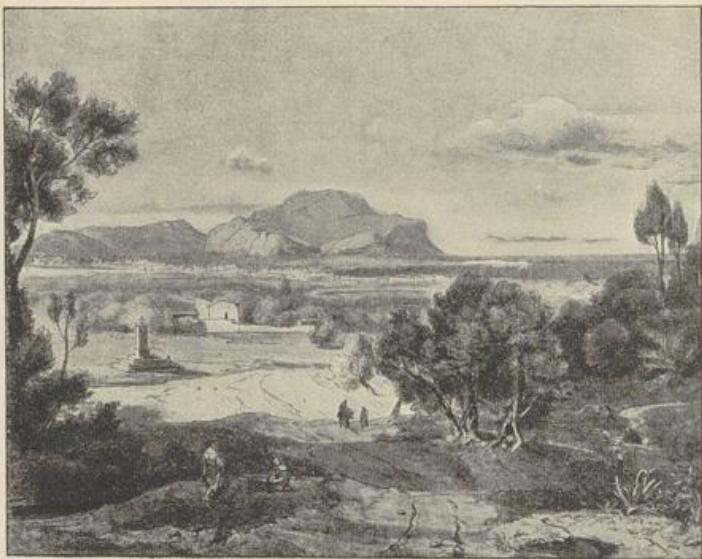


Abb. 5 Palermo von Karl Rottmann, Fresko
in den Arkaden des Münchener Hofgartens
(Nach Photographie Bruckmann)

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 viel-figurige 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)

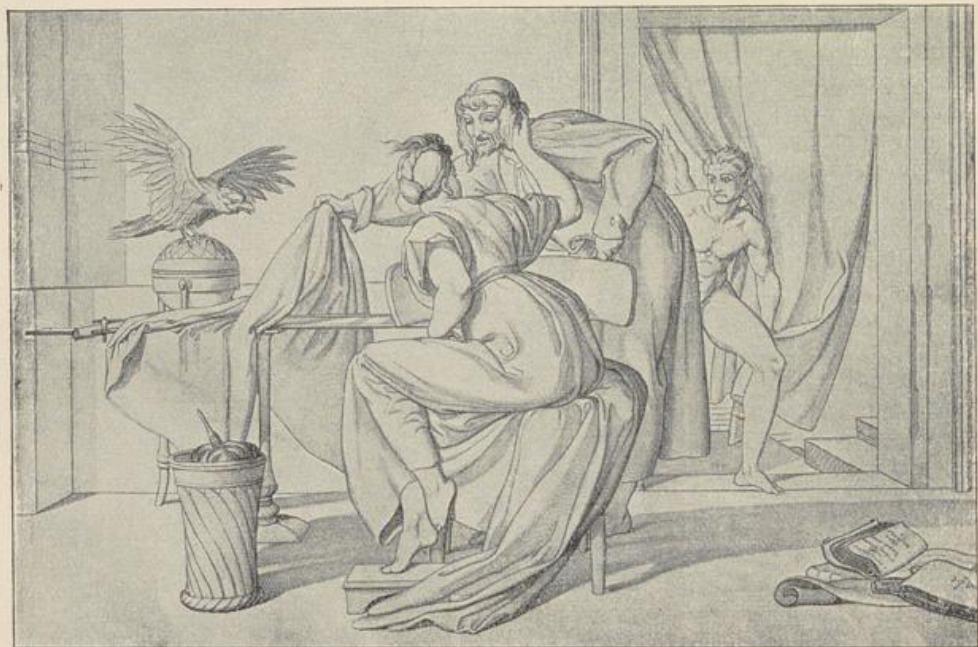


Abb. 9 Aus dem „Leben einer Hexe“ von Bonaventura Genelli

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