

Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland

Feulner, Adolf

Wildpark-Potsdam, 1929

Klassizismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94863](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-94863)

damit als Überleitung zum folgenden Schlußabschnitt dienen. Es ist schon öfters erwähnt, daß die große Periode von etwa 1725—80 nicht einheitlich ist, und daß sie sich in zwei Abschnitte gliedert, die man in der Geschichte der deutschen Architektur und des Kunstgewerbes beibehalten hat, die wir in der Malerei wieder trennen werden. In der Geschichte der Plastik sind die Grenzen stärker verwischt.

Die Kunst Donners, der das Rokoko einleitet, ist eine Fortsetzung des höfischen Barock der Schlußzeit. Eine Fortsetzung mit neuen Mitteln. Sie ist klarer, beruhigt, erdnäher. So, wie die Architektur des Rokoko, die repräsentativ ist, und zugleich die feine Wohnlichkeit will (Cuville, Knobelsdorff). Eigenschaft des Rokoko ist die Sinnlichkeit, die Farbigkeit, die Weltlichkeit, die auch auf die kirchliche Kunst abfärbt, die Äußerlichkeit und Oberflächlichkeit. Auch die Antike dient als Quelle neuer, gehaltener Sinnlichkeit und als Mittel der Verfeinerung. Vom höfischen Barock trennt diese Periode der Maßstab. Absicht ist nicht mehr die Monumentalität. Die Kleinplastik gewinnt sogar wieder ungeahnte Bedeutung im Porzellan (Kändler, Bustelli). Auflösung und Synthese werden mit feineren, dekorativen Mitteln ausgebaut. Die Verschmelzung der Kunstgattungen aber löst sich. Zum erstenmal in der Geschichte der deutschen Kunst tritt jetzt Wien in den Vordergrund (Donner und seine Schule), und wie in der Architektur orientieren sich nach der Kunst der Kaiserstadt die süddeutschen Stämme (Straub, J. W. Auvera, in weiterem Abstand die volkstümlichen Meister wie Deutermann). In den übrigen süddeutschen Provinzen bleibt der Barock italienischer Färbung die Grundlage (J. M. Feichtmayr, J. A. Feuchtmayer, Christian, Diez, Stammel). Der Westen richtet die Augen nach Frankreich (Egell, Wenzinger), auch der Norden, der auf dem einheimischen, höfischen Barock weiterbaut (Glume, Knöffler).

Die letzte Periode des Spätbarock, das Louis XVI., bringt wieder einen Höhepunkt deutscher Skulptur, wie die letzte Periode der Gotik. Während in anderen Ländern die Hände ermatten, gibt Deutschland da, wo die neuen Strömungen der Stammesanlage entgegenkommen (Bayern, Franken, Schwaben), aus vollem Reichtum das Beste. Wieder tritt die religiöse, verinnerlichte Kunst in den Vordergrund; aber mit einem besonderen, sentimental Akzent. Wieder wird trotz der rationalen Tendenz des Zeitstiles das Irrationale betont, im Inhalt wie in der Form. Volkstümliche und höfische Richtung gehen hier ineinander auf (Günther, Jorhan, Dürr, Wieland). Schon beginnt in der Skulptur eine interne Retrospektive. Günther lehnt sich an Asam an; in der höfischen Kunst gewinnt die Antike neue Bedeutung.

Der betonte Anschluß an die Antike, an die Klassik überhaupt im Louis XVI. (Wagner, Hagenauer, Dorfmeister, Merville, Beyer, Auliczek, Melchior), die verstärkte Diesseitigkeit, die in einer neuen Hingabe an die Wirklichkeit im Naturalismus endet (Messerschmidt; in der volkstümlich religiösen Kunst Nissl; in Frankreich ist Houdon die Parallel), schließlich die besondere Note der Aufklärungszeit, die sentimentale Romantik einer bürgerlichen, moralisierenden Reaktion, die auch in die Plastik übergreift (Grassi, Linck, Melchior), leiten unmittelbar zu einer neuen Zeit über. Die negativen Vorzeichen der Ermattung werden immer deutlicher, die barocke Bewegung beruhigt sich, die barocke Synthese löst sich, der Klassizismus hat begonnen.

Klassizismus

Der letzte Abschnitt unserer Übersicht über die deutsche Skulptur des 18. Jahrhunderts will nichts anderes sein, als ein kurzer Epilog. Im Rahmen des Themas kann nur der Anfang einer Bewegung geschildert werden, deren Höhepunkt jenseits der Jahrhundertgrenze liegt. Wir legen

hier den Schnitt der Disposition anders, wie in der Malerei, wir ziehen spätes Louis XVI. und frühen Klassizismus zusammen und gewinnen so einen Abschnitt: Ausklang des Barock. Für unser Thema ist es wichtiger zu zeigen, wie die barocke Welle verebbt ist, wie die Bewegung, die seit zwei Jahrhunderten dem künstlerischen Leben des Abendlandes den Atem gegeben hatte, zum Stillstand gekommen ist. Es ist nicht richtig, daß der „Zusammenbruch“ des Barock von einer Leere abgelöst wurde, daß der Klassizismus eine „radikale Verneinung“ der Vergangenheit bedeute. Die neue Kunst hat an Problemen weiter gebaut, die schon die letzte Generation des Spätbarock aufgegriffen hatte. Die „Reaktion“, die schon längst da war, hat erst im Gefolge einer gleichgerichteten geistigen Revolution, einer Umwälzung auf ästhetischem, ethischem und politischem Gebiet, ungeahnte Schlagkraft erhalten.

Die Umwälzungen auf politischem Gebiet haben den Unterbau des Barock untergraben. Die Schwächung des Absolutismus endete mit dem Zusammenbruch des alten feudalen Systems, mit der Auflösung der alten Gesellschaft und, als andere Seite der Wage, mit dem Aufstieg des dritten Standes. Die französische Revolution am Jahrhundertende ist der katastrophale Schlußpunkt einer Bewegung, die der Aufklärungszeit den Namen gegeben hat. Die Folgen für die äußeren Lebensbedingungen der Kunst sind einschneidend. Die Kunst, die bis jetzt dem Absolutismus hörig gewesen war, wird aus ihrer dienenden Stellung entlassen, sie wird selbständig. Die Künstler erhalten ihre gesellschaftliche Stellung nicht mehr als Hofbeamte, wenn auch der Titel erhalten bleibt (auch Schadow und Dannecker sind noch Hofbildhauer gewesen), sondern als begnadete Träger einer genialen Veranlagung. Ihre Schöpfungen sind nicht mehr dekorative Attrappen im Dienste des Gottesgnadentums. Der Zweck der künstlerischen Tätigkeit ist nicht mehr die Steigerung der Machtidee. Das Kunstwerk hat den Wert in sich selbst als Ausdruck einer neuen Idealität, einer neuen Menschlichkeit, der Humanität. Für Deutschland, wo der Dualismus von höfischer und volkstümlicher Kunst im 18. Jahrhundert sich nie ganz verloren hatte, war von unheilvoller Folge die weitere Konsequenz der Aufklärung, die Vernichtung der weltlichen Macht der geistlichen Fürsten und die Aufhebung der Klöster. Die Kirche hat jetzt ihre Rolle als der größte Mäzen im Reiche, als der wichtigste Vermittler zwischen dem gewachsenen Kunstbetrieb und dem freien Künstlertum, ausgespielt. Die materielle Verarmung durch die politischen Umwälzungen, durch die Kriege, tut ein Übriges, um den Boden für die Kunst zu verhärten. Die Folge ist nichts weniger, als das Verschwinden der Stammeskunst, die bisher den Reichtum der deutschen Kunst bedingt hatte. Die Quellen volkstümlicher Ursprünglichkeit, die immer wieder über das zünftige Kunsthandwerk in die große Kunst einströmten, werden verschüttet. Die provinziellen Zentralen gehen ein und die Stätten der Akademien ziehen alle Kräfte an sich. In Deutschland kann man im Zeitalter des Klassizismus nur mehr vier Städte als Zentralen bezeichnen, Berlin, Wien, München, Stuttgart.

Es ist schon öfters betont worden, daß es nur wissenschaftliche Abstraktion erlaubt, eine Periode der Kunst mit einem Stilbegriff zu charakterisieren, daß immer Strömung und Gegenströmung nebeneinander laufen. Auch in Deutschland, vor allem im nördlichen Deutschland, hatte der Widerstand gegen die Auflösung des Rokoko mit dem Entstehen des Stiles eingesetzt. Diese Linie des Widerstandes, die von Donner über Oeser bis Mengs führt, wird mit jeder Generation deutlicher. Die natürliche Antwort auf den Formenlärm und die Formenbewegtheit liegt schon in der Empfindsamkeit, der Beruhigung des Louis XVI. Darüber wird die Einleitung zur Louis XVI.-Malerei Genaueres bringen. Selbst die führenden Bildhauer des Rokoko in Süddeutschland sind am Schlusse in die Bahn der Reaktion eingeschwenkt. Von Mengs wird dann die Reaktion zu einem praktischen System des eklektischen Klassizismus ausgebaut;

die Wahl der Vorbilder wird geregelt. Auch darüber wird die Abteilung Malerei Näheres bringen.

Die Reaktion wird weiterhin begleitet und getragen vom Impuls der Theorie, die jetzt (beim literarischen Volk der Deutschen ist das selbstverständlich) ungeahnten Einfluß auf das künstlerische Leben gewinnt. Zuerst wird sie auf architektonischem Gebiet faßbar.

Schon 1742, vor dem Höhepunkt der letzten Welle, hat ein Unenannter im „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste“ den Kampf gegen die Extravaganten der „Augsburger Mode“, das süddeutsche Rokoko, begonnen. 1745 hat der Blondelschüler Krubsacius in Dresden die unvernünftige Dekoration des Rokoko, das „Grillen- und Muschelwerk“ mit der beißenden Lauge einer scharfen Satire begossen und auf die alleinseligmachenden Regeln der klassischen Baukunst hingewiesen. Gleichzeitig hat in Göttingen der Bauinspektor Penther in seiner bürgerlichen Baukunst 1746 das Vorbild der „natürlichen und beständigen“ Bauart der alten Griechen und Römer in den Vordergrund gerückt. Durch den Einfluß der westlichen Architektur wurde die Strömung genährt. Die Forderung einer Abkehr vom „verderbten Geschmack“ war schon laut geworden, bevor ihr ein philosophischer Kopf wie Winckelmann in seiner Erstlingschrift, den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ 1745 eine feste und fesselnde Formulierung gab.

Winckelmann hat das Übergewicht der Laien im Gebiet der Kunstdtheorie begründet. Bisher war sie mehr Sache der Künstler gewesen. Es beginnt der unheilvolle Anspruch der gedanklichen Konstruktion, im internen Betrieb der Kunst mitzureden. Die Übermacht der deutschen Literatur des Klassizismus hat der Theorie eine Allgemeingültigkeit, die Formulierung durch den Mund der Geistesheroen hat ihrer Lehre die Schlagkraft gegeben. Lessing und Goethe haben die Theorie dem Künstler ganz entrissen und in das allgemeine Bildungssystem eingegliedert. Von da ab hat die klassizistische Schulweisheit die Unbefangenheit untergraben, den Sinn der Empfangenden in den Bildungsjahren bis in unsere Tage in einseitige Bahn gelenkt. Die Vermittlung an die Künstler, die Popularisierung der Ideen wird Aufgabe der akademischen Lehre. Die Akademien, die in der zweiten Jahrhunderthälfte an verschiedenen Orten entstanden waren, beanspruchen jetzt den Rang der wahren Kunsthäuser.

Das Aufblühen der Akademien ist von der Kunstdschauung des Klassizismus gefördert worden, für den die Kunst weniger auf Gefühl und Unmittelbarkeit, als auf Lernbarkeit beruhte. Wie schon der Name erklärt, bezeichnen wir mit dem Wort Klassizismus eine Kunst, die nicht ursprünglich ist, nicht aus Eigenem schöpft, sondern eine Kunst aus zweiter Hand, die sich nach einem klassischen Vorbild richtet. Mit der dogmatischen Festlegung der idealen Muster beginnt er. Dieses Vorbild hat nach dem Zeitgeschmack gewechselt. Für Mengs und die ältere eklektische Generation des Louis XVI. ist es noch die klassische Kunst schlechthin, die Antike und die italienische Renaissance. Aber mit Einschränkungen, die bezeichnend sind für den Geschmack der Louis XVI.-Zeit, die ihre sentimental Ideale, die gefällige Anmut und Zärtlichkeit in der alten Kunst sucht. In der Kunst dieser Generation zittert immer noch die Bewegung des Barock nach. Winckelmann hat das Prinzip der Antike begründet, allerdings auch der falsch verstandenen und barocken Antike, die dem Empfinden seiner Zeit entgegenkam, deren Auge an die optischen Reize gewöhnt war. Die Spätzeit ist einseitiger. Der Hinweis auf Vorbilder ist Ausfluß des speziellen Gedankens des Klassizismus, daß die Kunst lehrbar und daß die Einsicht in die wissenschaftlichen Bedingungen des Faches für den Künstler unentbehrlich sei. Er ist das äußerliche Dokument für einen tieferen Sinn, für eine neue Anschauung vom Wesen der Kunst. Sie ist aus dem Kampf gegen die Subjektivität, gegen die Willkür, die Zufälligkeit des Barock erwachsen. Es ist der Glaube, daß die Schönheit und Vollkommenheit auf Ordnung und Gesetzmäßigkeit beruhen, daß die Ordnung rationell zu begründen sei, und daß der Weg zur Gesetzmäßigkeit an den großen Vorbildern gefunden werden könne. Die Abkehr vom Irrationalen,

vom Malerischen, vom Räumlichen, Hintergründigen, von der Unruhe und Bewegtheit des Barock, bringt ein neues Ideal im Rationalen, Faßbaren, Beruhigten und Klaren. Die romantische Sehnsucht nach dem Einfachen, Gesunden, Natürlichen, die Rousseau in die Generation der Aufklärungszeit geworfen hatte, mündet hier, in der Skulptur des Klassizismus, in der Sehnsucht nach dem Einfachen, Sachlichen, nach dem Logischen, Gesetzmäßigen und deshalb Natürlichen. Das Thema der Kunst wird die menschliche Gestalt, losgelöst aus allem malerischen, räumlichen Zusammenhang, isoliert durch den Umriß, bedeutend durch die Idee, den Inhalt. In der Malerei dringt der Wandel der Gesinnung noch mehr in die Tiefe und Breite.

Trotz der radikalen Erneuerung auf ethischem, sozialem, politischem Gebiet hat die Kunst in langsamen Etappen den Weg zum neuen, vorgezeichneten Ziel gefunden. Die Frühzeit, und nur diese berührt unser Thema, ist noch immer durch den Naturalismus mit dem Louis XVI. verbunden. Auch die Antike ist ihr ein Wegweiser zur Natürlichkeit. Winckelmann betont in seiner Erstlingschrift (seinem seelenreichsten Buch, wie Herder sagt), daß die Nachahmung der Antike der sichere Weg sei zur Nachahmung der Natur. (Der Gedanke findet sich auch bei Diderot.) Nicht lange, und auch dieser Naturalismus wird als das „Gemein-Natürliche“ (Schadow) verpönt. Erst der reife Klassizismus will die Steigerung über das Menschliche hinaus im idealen, allgemein gültigen Typus. Er sucht heroische Ideale. Er wendet sich dem „großen Kräftigen, zugleich aber auch Naiven“ zu, sagt Goethe in Winckelmann. (Der Ausdruck naiv ist im Sinne dieser bewußten Zeit als das Einfache zu verstehen.)

Zunächst ist auch die formale Erneuerung ein Kampf gegen die dekorative Leerheit. Die Arbeit des Künstlers an sich erhält schon eine neue ethische Wertung, auch als Arbeit neue Würde. Das frische Hinsetzen der Gedanken im Barock erscheint als unfertige Improvisation; das wertvolle Kunstwerk muß in langen Studien vorbereitet, die Arbeit muß fertig, vollendet sein. Gegenüber dem geistreich Pointierten, Übertriebenen bevorzugt der Klassizismus die solide Klarheit, gegenüber dem ekstatischen Überschwang des Gefühls, das in der Einzelfigur mit bewegten, nach Winckelmanns Ausdruck von einem frechen Feuer begleiteten Stellungen und Handlungen sich äußert, will er Ruhe, Einfachheit und Gesetzmäßigkeit. Die Kurven werden beruhigt, die Glieder im klassischen Kontrapost geordnet, die Verteilung von Stütze und Last führt wieder zur Trennung von Stand- und Spielbein. Die Attribute sind nicht mehr passive Beigaben, sondern Motive der künstlerischen Komposition. Die gesetzmäßige Schönheit des menschlichen Körpers ist Ziel. Sie wird gesucht in den Proportionen, in der Reinheit des Umrisses, in der Absetzung der Flächen, in der Betonung der Hauptansicht, kurz in der Vermeidung des Zufälligen und des malerisch Komplizierten. Die Raumekstasen verschwinden. Das Räumliche hat im plastischen Aufbau nur soweit Berechtigung, als es zur plastischen Organisation notwendig ist, und ein Endpunkt dieser Entwicklung ist die strenge Bindung im architektonischen Rahmen, die Anordnung im Relief. Die räumliche Synthese wird gelöst. Die Gattungen der Kunst werden wieder selbständig. Malerei, Skulptur und Architektur, die im Barock sich gegenseitig genährt hatten, werden getrennt. Die volkstümliche, bemalte Schnitzerei ist der neuen Ästhetik ein Greuel. Idealer Stoff ist die farblose, weiße Masse.

Jede Wertung eines Stiles ist eine Angelegenheit der Perspektive. Sie wechselt nach dem Standpunkt des Beschauers. Der Erkenntnis des Klassizismus waren die letzten Perioden der Kunst nicht günstig. Nur die Architektur hat sich zur Geltung bringen können. Es scheint, daß unter der heutigen Ära einer beginnenden strengerer Stilistik eine neue Periode der Wertung anfängt. Man mag es als Verlust empfinden, daß mit der Vernichtung der dekorativen Vitalität des Barock auch soviel an Schöpferischem und Nationalem untergehen mußte. Nur

ist zu bedenken, daß dieser Verlust ein freiwilliger Verzicht war, der unvermeidlich war, weil man den Wert des Kunstwerkes in der Vertiefung des Inhaltes, in der geistigen, ethischen, moralischen Bedeutsamkeit suchte. Dem Verlust stehen neue Werte auf anderen Gebieten entgegen, die wir sehen, wenn wir den Klassizismus in seiner Totalität überblicken und alle Gebiete der Kunst, auch Literatur und Musik, in den Kreis ziehen. Wie jede Stilperiode hat auch der Klassizismus seine ewigen Werte geprägt. Sie haben in Deutschland ihren idealen Ausdruck in der Dichtung gefunden, in der apollinischen Hoheit Goethescher Gestalten. In der bildenden Kunst hat die Sehnsucht des Deutschen nach Reinheit und Vollkommenheit der Gestalt — auch dieser Idealismus ist eine der Wurzeln des Klassizismus — nicht die Erfüllung erlangt. Die durchschlagende Kraft eines überragenden Genies war ihr versagt. Nicht eine Schöpfung reicht in ihrer geistigen Bedeutung an die der Literatur heran. Nicht eine Skulptur, in der die neue Humanität einen allgemein überzeugenden Ausdruck gewonnen hätte. Nicht einmal von Schadow, dem größten unter den Bildhauern der Frühzeit, gibt es ein Werk, das seine Zeit so verkörperte wie etwa Schläters Großer Kurfürst. Die Plastik der kleineren Meister hat sich in der allzu ehrlichen, philologischen, resignierten Nachahmung der Antike totgelaufen. Es liegt in der Natur dieses Idealismus, daß er sich in einer weltfremden Sehnsucht verlor, daß der Ruf der großen Zeit der europäischen Kriege, die die Welt aus den Fugen zu heben drohten, in der Kunst keinen Widerhall hatte. Trotzdem war auch diese Periode für die deutsche Kunst eine notwendige Phase. Sie war eine Zeit der Reinigung, die kommen mußte, eine Zeit der Selbstbesinnung. Die Befreiung vom fremden Vorbild hat sie gewollt. Den Weg zu einer neuen Idealität hat sie angebahnt. Unter Führung der Literatur hat die deutsche Kunst durch Verinnerlichung ihre Selbständigkeit und ihre europäische Geltung zurückeroberet. Die Früchte dieser Übergangszeit hat allerdings erst die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts geerntet.

Anfangs erhält man allerdings den Eindruck, daß nur der Ort sich geändert habe, daß statt des absolutistischen Paris jetzt Rom wieder das Ziel der Sehnsucht geworden sei. Vorübergehend ist die Hauptstadt der Welt, wie sie Goethe bezeichnet, wieder die „Sonne geworden, um die sich die europäische Kunst drehte“. Zum letztenmale. Und auch da war es nicht die römische Kunst der Gegenwart, die die Deutschen anzog, sondern die Kunst der Vergangenheit und mehr noch die Antike. Nicht lange, und die vaterländische Vergangenheit trat an ihre Stelle. Die Bedeutung für die lebende Kunst verdankte Rom im Beginn des Klassizismus den Deutschen, die im Gefolge von Mengs und Winckelmann sich hier niederließen.

Der Führer der deutschen Künstlerkolonie war auf dem Gebiete der Skulptur Alexander Trippel (geboren in Schaffhausen 1744, gestorben in Rom 1793). Er galt lange Zeit als der „beste Bildhauer in Rom“; fast alle deutschen Künstler haben bei ihm gelernt, Zauner, Füger, Schadow und Dannecker haben seine Akademie besucht. Trippel hat sich aus engen Verhältnissen mühselig emporgerungen. Er hat zuerst bei einem der Lücke, dann in Kopenhagen bei Wiedewelt, Winckelmanns Freund und Hausgenossen in Rom, und in Paris (1771—75) gelernt, wo unter Pigalle und Houdon ein rationalistisch geklärter, antikisch orientierter, bewegter Barock und ein Naturalismus von neuer Intensität um den Vorrang stritten. Trippel hat im Lager der beiden sich umgesehen. Er gibt Porträts aus den früheren Jahren (in Schaffhausen), die ängstlich trocken und unbeholfen naturgetreu sind. 1776 ging er nach Rom und erst jetzt kam er ganz in den Bann der Antike. Seine Lehre war streng. Er ließ nur das „Ebenmaß und die schöne Form der Griechen“ und die große Komposition Raffaels gelten, die Natürlichkeit und Anmut ist verbannt. Aber auch er hat den Barock nie abgestreift. Seine Werke sind barocke Phantasien im Kleid einer wortgetreuen, harten und glatten Antike, mit viel Handlung und Bewegung, mit betontem räumlichem Aufbau. Die Vorliebe für schwer verständliche Allegorie, die Betonung des Poetischen darf man einer Zeit nicht zum Vorwurf machen, in der noch Winckelmann den Versuch zur Veredelung dieses barocken

Erbes machte. Man hat fast den Verdacht, daß die betonte Gelehrsamkeit die Spuren des mühseligen Aufstieges verwischen und über die Schranken des Wissens hinwegtäuschen solle. Von den Werken Trippels sind nur ein paar allgemein bekannt geworden. Seine Hauptwerke, das Czernichew-Denkmal in Jaropolz (1789), das Schwarzenberg-Denkmal in Wittingau (1793) sind an unzugängliche Orte verbannt, vieles ist verloren und vieles versteckt (Apoll als Hirte in Frankfurt, Sammlung von Bethmann 1776, Vestalin in Pillnitz 1781). Von seinen Bildnissen berühmter Deutscher (Herder, Friedrich der Große) ist nur die Büste Goethes populär. Gewiß ist der Kopf nach dem Apoll Giustiniani stilisiert; aber gerade darin liegt die Erfassung des Wesens des Dichters. Trippel ist in der Blüte des Schaffens gestorben, kurz bevor ihm die Führung durch Jüngere, durch Canova, entrissen wurde. — Das Jahr seines Todes (1793) und das gleichzeitige Auftreten von Carstens (1792) lassen wir als Grenzen unserer Übersicht gelten.

Es ist nun wichtig zu beobachten, wie die Saat des Klassizismus in den verschiedenen deutschen Gebieten aufgeht, wie allmählich die Stammeskunst verblaßt, bis schließlich die klassizistische Uniformierung erreicht ist. Was spüren wir von speziell schwäbischer Kunst noch im Werk von Scheffauer und Dannecker? Vielleicht ist ein leiser Nachhall stammesverwandten Sinnen fühlbar; dem fremden Beschauer scheint jede nationale Verbundenheit gelöst.

In Stuttgart war im Louis XVI. durch Beyer, durch den Belgier Pierre François Lejeune und durch den Maler Guibal dem Klassizismus die Bahn geebnet. Von den Schülern Beyers hat Johann Valentin Sonnenschen (geb. 1774 in Stuttgart, gest. 1816 in Bern) eine gewisse Bedeutung gewonnen. Er war Hofstukkatur und kurze Zeit der Lehrer von Scheffauer und Dannecker. 1775 hat er sich aus Stuttgart geflüchtet und sich dann in Bern niedergelassen. Seine niedlichen Tonreliefs und Tongruppen mit mythologischen und allegorischen Szenen finden sich in allen größeren Sammlungen (Zürich, Bern, Berlin). Eine gute Porträtabüste in Houdons Art, Scipio Lentulus, ist im Schloßmuseum Stuttgart.

Erst Philipp Jakob Scheffauer (Stuttgart 1756—1808) und Johann Heinrich Dannecker (Stuttgart 1758—1841) haben die einheimische Skulptur zu europäischem Rang gebracht. Nur die Anfänge können in unserem Zusammenhang gestreift werden. Lange laufen die Bahnen der Entwicklung beider Künstler parallel, bis der wachsende Ruhm Danneckers die Freunde trennt. Beide besuchen die Akademie und teilen die Schulpreise. Eine dieser Schultübungen ist erhalten, der Milon, mit dem Dannecker 1777 siegte (Stuttgart, Museum). Ein schwaches, eklektisches Erstlingswerk mit allen Äußerlichkeiten und Übertreibungen der Unreife, mit Laokoonreminszenen, kraftmeierhaft, theatralisch, ganz im Sinne akademischer Plastik des Louis XVI. Das Grabdenkmal des Theologen Bonhöfer in Schwäbisch Hall ist gemeinsame Arbeit nach Entwurf von Guibal. Beide gehen 1783 nach Paris, treten in das Atelier von Augustin Pajou ein, dessen Plastik die gleiche Mischung von Eleganz und Rationalismus, von malerischem Reichtum und antikischer Allüre zeigen wie die anderen französischen Werke der Louis XVI.-Zeit. Ein halblebensgroßer, sitzender Mars von Dannecker in Stuttgart aus seiner Pariser Zeit ist charakterisiert durch den theatralischen Louis XVI.-Heroismus in der Art der frühen Werke Davids. Von Paris wandern die Freunde 1785 nach Rom und hier ist es nicht die männliche, harte Kunst Trippels, die sie anzieht, sondern die weichere Kunst Canovas. Sie besuchen die Akademie des Schweizers, aber Freundschaft verbindet Dannecker mit dem Venezianer. Der erste größere Auftrag, die Marmorstatuen der vier Jahreszeiten für Schloß Hohenheim (1787, jetzt Schloßmuseum), natürlich in mythischer Verkleidung, wird geteilt. Die eilende, zierliche Flora und der Winter im faltenreichen Chiton sind von Scheffauer. Sie haben noch ganz die weiche Feinheit, die malerische Kultur der Oberfläche, während Danneckers schwächere Figuren Ceres und Bacchus die ernstere Typisierung und den engeren Anschluß an die Antike zeigen. 1789 werden beide nach Stuttgart zurückberufen und als Professoren an der Karlsschule angestellt. Scheffauer ist auf dem Wege geblieben, den er einmal eingeschlagen, der gedankenleeren Nachahmung der Antike ist er möglichst aus dem Wege gegangen. Das Relief des Todesengels (1805, Museum), Theseus und Ariadne (1798, Schloß) sind in der Form antikisch, in der Erfindung selbständige. Bei der sitzenden Sappho aus Ton in Ludwigsburg ist das Gesicht typisiert, der Faltenwurf streng, aber Komposition und Ausdruck bleiben anmutig und reizvoll. Konventionelles Louis XVI.-Empfinden im antiken Kleid. Das Beste hat Scheffauer vielleicht im Porträt geleistet, Büste des Herzogs Friedrich Eugen im Schloß; schematischer die nicht nach dem Leben gefertigte Büste des Herzogs Karl Eugen, Büste des Handelsmann Stüber aus Calw (1794, Museum).

Auch Dannecker hat mit Louis XVI.-Genremotiven im Geschmack der Franzosen, aber geformt unter dem Einfluß Canovas, angefangen. Das sitzende Mädchen, das um den Vogel trauert (1790), eine Illustration zu Versen Catulls, die Grazien mit Amor (1795), die Parzen

(1791, Stuttgart) haben noch die Sinnlichkeit, die mit leichtem Naturalismus gepaart ist, die freudige Beschwingtheit. In diesen antiken Genre-Themen mit lyrisch sentimentalem Einschlag, in diesen weichen Tanagra-Erfindungen der Modelle (Stuttgart, Museum) schenkt er uns sein Bestes. Die manieristische Übersteigerung der Proportionen gibt den Figuren den Beigeschmack graziöser, präraffaelisch herber Anmut. In den ausgeführten Werken verschwindet die Sinnlichkeit. Sie wird ersetzt durch das Schema. Die liegende Sappho aus Marmor (1797, Museum) kann man nicht mit ähnlichen Skulpturen Schadows vergleichen. Noch weniger sein berühmtes Hauptwerk der reifen Zeit, die Ariadne von 1810. Es klärt uns am besten auf über die Absichten des Klassizismus: Typisierung nach dem Vorbild der Antike, ein abstrakter Wohlklang der Linien, die Komposition in ein idealistisches Schema gespannt, und trotzdem fallen die einzelnen Teile, Körper und Kopf, Figur und Tier auseinander.

Einen ähnlichen Wandel der Anschauung zeigt die Entwicklung des klassizistischen Porträts. Man sucht die Erfassung des Wesens, die geistige Bedeutung in der Typisierung. Alles Zufällige muß verschwinden, der Reiz der Oberfläche wird nebensächlich, die Kleidung verliert die Stofflichkeit und wird zur neutralen, tektonisch zugerichteten Draperie, selbst die Haare werden nach antikem Vorbild stilisiert. Die Bewegung wird gestillt, die momentane Wendung des Kopfes, die noch das Louis XVI. bevorzugt hatte, wird ersetzt durch die beruhigte, tektonische Hauptansicht. Danneckers große Schillerbüste, die „Apotheose“ des Dichters, wie der Bildhauer selbst sagt, ist in ihrer geistigen Bedeutsamkeit eines der Hauptwerke der Skulptur des deutschen Klassizismus. Die Idealität liegt in der olympischen Hoheit, in der Steigerung zu monumentaler Würde. Das rollende Pathos des Vortrags entspricht dem poetischen Charakter der Dichtungen. Wo das Modell versagt, versagt auch der Künstler. Die dicken Schwabenhäupter lassen sich eben nicht zu Hellenen frisieren und die biederer schwäbischen Hausfrauen werden niemals antike Matronen. Die klassizistische Stilisierung wird zur trivialen Maskerade. Wie dieser Widerspruch zwischen Natürlichkeit und Schema auszugleichen war, zeigt wieder Schadow.

Auch in Wien war der Klassizismus schon lange verbreitet. Die Linie, die von Donner über Beyer bis Zauner führt, hat die Konsequenz einer naturhaften Entwicklung in sich, so daß es schwierig, ja willkürlich erscheint, Trennungspunkte zu setzen. Mehr als ein dünner Firnis war aber der Klassizismus hier nicht, und es ist nicht schwer, unter dieser durchsichtigen Schicht den barocken Kern zu entdecken.

Frühwerke von Martin Fischer (geboren in Bebele bei Hopfen im Allgäu 1740, gestorben in Wien 1820), zu denen auch die Witwe von Sarepta im Savoyischen Damenstift gerechnet werden darf, sind um keine Nuance „barocker“ als der Leopoldsbrunnen auf dem Graben von 1804 (Abb. 137). Wenn man Skulpturen von Roman Anton Boos damit vergleicht, der aus der gleichen Gegend stammt und eine ähnliche Schulung gehabt hat, dann merkt man doch die moderne, klassischere Gesinnung des Wiener Bildhauers. Sie ist auf den Einfluß der Wiener Umgebung zurückzuführen. Nach den Lehrjahren bei Tabota (1760–62) und Schletterer (1762–66) trat Fischer mit Beyer in Verbindung, für den er in Schönbrunn den Mucius Scævola ausführte und kam dann in den Kreis der Akademiker, arbeitete für den Anatomen Barth. 1785 wurde er Mitglied der Akademie, 86 Professor und 1815 sogar Direktor. Vom Louis XVI. ist die weiche Anmut, die Bewegtheit, die räumliche Intensität mit den Überschneidungen der Glieder, der Figuren geblieben. Von der manieristischen Eleganz Beyers unterscheidet ihn die kräftigere Fülle, die männlichere Schwere; von Zauner die Volkstümlichkeit, die gedankliche Belastung mit allegorischen Schwerfälligen. Fischer ist ein liebenswürdiges Talent, aber doch ein enger Geist. Seine Werke sind gefällig, in ihrer Umgebung erfreulich und, das mag als Vorzug angemerkt werden, manchmal doch recht rückständig; sie laufen sich nicht tot im Geleise einer leeren Nachahmung der Antike.

Neben den Wiener Brunnen und Denkmälern (die Wachsamkeit in der Alserstraße, die Hygieia in der Währingerstraße, 1793, der Mosesbrunnen auf dem Franziskanerplatz 1798, der Leopolds- und Josephsbrunnen im Graben, 1804, die früheren Brunnen am Hof) sind zu nennen einige Grabdenkmäler (für Bischof Johann von



137. M. Fischer, Die Witwe von Sarepta.
Wien, Sav. Damenstift.

Gruppe Schadows (1786), wirkt in dieser Verknüpfung von Landschaft und Staffage, in dieser weichen Grazie noch wie eine vergrößerte Porzellangruppe der Louis XVI.-Zeit. Schon die nächste Arbeit, die Klio (1779, Liechtenstein-Galerie) ist unrettbar der Imitation verfallen. Sie ist im wesentlichen eine Kompilation von antiken Motiven. Diese imitatorische Periode hat nicht lange gedauert. Bei den Portalfiguren am Palais Pallavicini (1786) mischen sich Raphaelsche Motive in das antike Schema, beim Genius Bornii (1785, Österr. Museum) ist der Eros des Praxiteles nur noch verwertet.

Am meisten kommt dem Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe die edle Gehaltenheit und feine Beseeltheit der anbetenden Engel am Hochaltar der Pfarrkirche in Sarasdorf (1784) nahe. Das Grabdenkmal der Grafen von Fries in Vöslau (1788—90) (der alte Graf im Kymation führt seinen nackten Sohn zum Altar der Ewigkeit) ist inhaltlich eine barocke Allegorie, die Komposition ist der antiken Gruppe des Menelaos nachempfunden und auf Reliwwirkung abgestellt, die Verbindung von individuellen, erdenahen Köpfen und antikem, typisierendem Schema macht auf den unbefangenen Beschauer den Eindruck einer Verkleidung. Trotz-

Kerens in Pölteln 1792, für Bankier Bender in Preßburg) und Altarfiguren (in Ullersbach, in der Michaelerkirche in Wien 1781; im Dom in Fünfkirchen zwei Seitenaltäre).

Der führende Meister war Franz Zauner (geb. 1746 in Unterwalpatal, gest. in Wien 1822).

Auch er kommt aus dem ländlichen Barock, er hatte bei Deutschmann 1756—66 in Passau gelernt. Die Holzfiguren der vier Erzengel in Engelszell, die er während seiner Lernzeit ausführen durfte, sind von Werken Deutschmanns nur durch die leichte Vereinfachung und die größere Richtigkeit des Körperlichen unterschieden (Abb. 138). 1766 lernte er, wie Fischer, bei Schletterer, bei dem ihm Donner und die Antike als Vorbilder hingestellt wurden, und dann bei Beyer. Der Brunnen im Schloßhof zu Schönbrunn, das Gegenstück zu Hagenauers Brunnen, bringt gleichsam die Summe der verschiedenen Einflüsse. Direkte Entlehnungen aus Donners Brunnen sind Figuren von betonter antikischer Typisierung im Stile Beyers aufgetragen. Die Komposition mit den Überschneidungen der Figuren und die Art der Verbindung mit dem Felsen bleiben barock.

Der Aufenthalt in Rom, wo Zauner mit Trippe in Berührung kam, hat den Abstand vom antikischen Schema noch mehr verringert. Die Gruppe des Perseus und Andromeda von 1777 (Staatsgalerie), die auffallende Ähnlichkeit hat mit der späteren



138. Deutschmann-Zauner,
Schutzenengel. Engelszell.



I. A. Breitenauer, Adam und Eva.
München, Nationalmuseum.

Berliner, Malerei und Plastik des 18. Jh. in Deutschland.

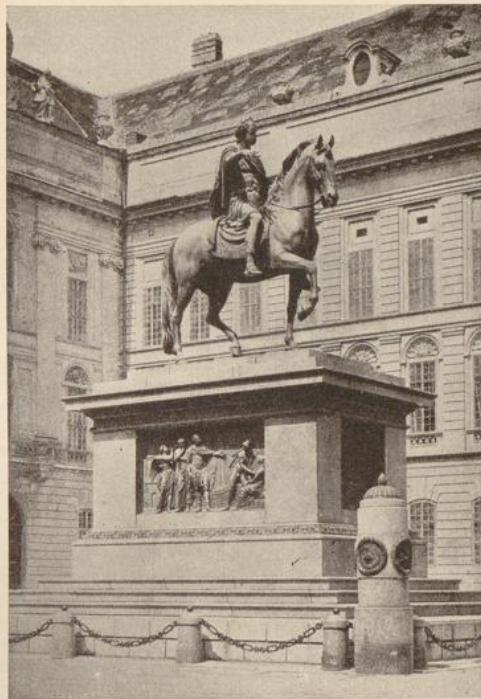


UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

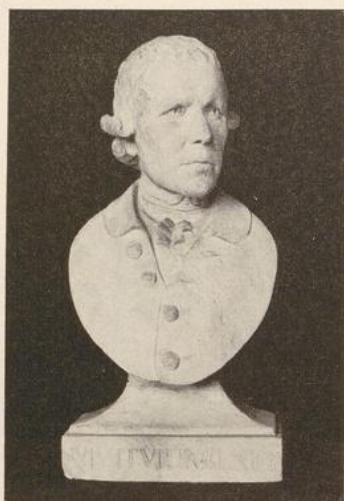
dem darf man sagen, daß der Geist der Antike irgendwie wieder lebendig geworden ist. Welches Grabdenkmal der älteren Generation hat diese herbe Hoheit? Schon wird auch der antikisierende Klassizismus in das Stimmungsmäßige umgebogen. Beim Grabdenkmal des Feldmarschalls Laudon im Wald von Hadersdorf (1790—95) sitzt neben dem antiken Sarkophag ein mittelalterlicher Ritter. Die Romantik, die den Klassizismus heimlich seit seiner Geburt begleitet hat, klopft an die Türe. Beim Grabmonument des Kaisers Leopold in der Augustinerkirche in Wien (1792—95) ist die Trauernde, die neben dem Sarkophag steht, eine Stimmungsfigur. Inhaltlich wirkt diese antike Priesterin als gesuchtes Zugeständnis an die antikische Richtung. Die strenge Stilistik der Draperie, die Typisierung des Gesichtes lassen ihr nur einen schwachen Abglanz von dem, was wir bisher als Eigenart Wiener Kunst empfunden haben, von beseelter Weichheit und Sinnlichkeit. Neben der frischen Unmittelbarkeit eines Werkes von Schadow erscheint die Figur wie erstarrt. Der Kaiser schläft auf dem Sarkophag, wie Schadows Graf von der Mark. Seine bewegte Gestalt ist in eine altertümliche Rüstung gezwängt. Das letzte große Werk Zauners ist das Denkmal Josefs II. auf dem Josefsplatz in Wien (1795—1806). Die Anregung durch den antiken Mark Aurel ist ebensowenig verheimlicht, wie das sachliche Naturstudium im Pferd. Die antike Tracht ist ein Mittel der Idealisierung. Der mächtige kubische Sockel mit den allegorischen Reliefs bedingt die Ruhe, die feinfühlige Abstimmung auf die architektonische Umgebung gibt dem Denkmal die Monumentalität. Das Werk bezeichnet im Süden den Gipfel, den diese Phase reflektierender Kunst erklimmen konnte.

Wie rückständig und provinziell, aber auch wie natürlich und selbständige erscheint neben den führenden Zentralen im Süden die Plastik Bayerns. Man möchte glauben, daß dem Stamm die logische Strenge einer gesetzmäßigen Kunst immer fremd geblieben sei, und daß er versagte, wenn er die Gefühlswerte und die Natürlichkeit unterdrücken mußte. Erst Schwanthaler hat den strengen Klassizismus eingeführt und bald mit romantischen Elementen durchsetzt.

Überragende Kräfte fehlen. Neben Melchior, dem Porzellanplastiker, der als Zugewanderter viel radikaler der neuen Richtung huldigt, behauptet sich nur Roman Anton Boos (geb. 1733 in Roßhaupten, gest. 1810 in München). Er hat bei Sturm in Füssen, dann bei Straub in München gelernt, und in der Wanderzeit Wien und Augsburg berührt. 1775 wurde er zum Hofstaturarius ernannt. Seine Frühwerke bleiben ganz im Geleise des landesüblichen Spätbarock. Die Stifterfiguren in Fürstenfeldbruck (1765) unterscheidet nur biderbe Steifheit von Werken Günthers, die Figuren an der Fassade der Theatinerkirche (1768), die besten Werke des Künstlers (Modelle im Nationalmuseum) haben die breite Fülligkeit, monumentale Geschlossenheit; sie sind bewegt und malerisch gelockert wie Spätwerke von Straub. Möglich, daß Gedanken Günthers verwertet wurden, der den



139. Zauner, Josef II. Wien.
(Nach H. Burg, Fr. A. Zauner.)



140. R. A. Boos, Selbstbildnis.
München, Nat.-Museum.

Auftrag vorher erhalten hatte. Der Johann Nepomuk auf dem Mariahilfsplatz in der Au (1770) ist eine volkstümliche Wegfigur. Erst die Arbeiten für Nymphenburg, die antikischen Parkfiguren (Amphitrite 1775, Venus und Merkur 1778, Ceres und Bacchus 1782, Apoll und Diana 1785) bringen die Wende zum antikischen Rationalismus in der Art der französischen Louis XVI.-Skulptur; die kirchlichen Werke bleiben auch jetzt noch maleatisch aufgelöst (Kanzel der Frauenkirche 1778, wovon Reste im Nationalmuseum). Die umfangreichste Leistung sind die überlebensgroßen Holzgruppen, die Taten des Herkules in den Nischen der Hofgartenarkaden in München, die Boos unter Mithilfe von Schülern wie Muxel 1780 ff. ausgeführt hat. Man



141. R. A. Boos, Diana.
Haimhausen.

sieht das Studium der barocken Antike, des Laokoons und des Torso vom Belvedere, deren Kenntnis Gipsabgüsse vermittelt haben; aber Zusammenfassung im Großen wahrt vor Imitation. Übertriebene Bewegung mit Überschneidungen und naturalistischen Einzelheiten sowie komplizierte Gruppierungen stempeln die etwas hantbüchigen Werke zu typischen Leistungen des späten Louis XVI. Viel eleganter, freier sind die antikischen Figuren von Diana (Abb. 141) und Apoll im Schloß Haimhausen (1790), die Trauernden an den Kreittmayer Grabdenkmäler in Ofenstetten (1790f.). Die kirchlichen Werke der Spätzeit (Kanzel und Kruzifix in Hörgertshausen 1791), die dekorativen Arbeiten (wie Brunnen in Ettal, Sakristei, und Kloster Fürstenfeldbruck) bleiben auf der gleichen Stufe. Von den Porträts ist das beste das Selbstbildnis von seinem Grabmal, jetzt im Nationalmuseum (Abb. 140). Die vertiefte Charakteristik, die überlegene Technik geben Veranlassung, die Marmorbüste Messerschmidt zuzuschreiben. Schon die Datierung des Kostüms und das Alter von Boos sprechen dagegen. Die anderen Porträts (Büsten Max III. Joseph im Nationalmuseum und Residenzmuseum, Relief in der Saline Berchtesgaden, Daun-Relief in der Peterskirche, Schmetter-Grabmal in Dachau) sind sachlich, aber schematisch.

Franz Schwanthaler (1762–1820) ist Mitglied der öfters genannten Bildhauerfamilie in Ried im Innviertel und Vater des Ludwig Schwanthaler. Die volkstümlichen Frühwerke, eine Krippe in Pram, die Altäre in St. Martin (1778) sind noch barock; bei den Spätwerken (Grabdenkmäler in Passau, Aurbach, München), versackt er in schematischer Handwerklichkeit. Seine beste Leistung sind die dekorativen Schnitzereien in den Louis XVI.-Zimmern der Münchener Residenz (1799f.), die Pülli entworfen hat. — Auch der Passauer Bildhauer Christian Jorhan d. J. (1759–1820) hat trotz seiner internationalen Schulung — er war nach der Lernzeit bei seinem Vater, bei Deutschmann, bei Ingerl, längere Zeit in Straßburg, Versailles, im Elsaß tätig — die Erinnerung an seine spätbarocke Anfangszeit nie verwischen können. Seine Grabdenkmäler und Altäre im Passauer Gebiet wahren noch im 19. Jahrhundert im Aufbau und der Ornamentik den Übergangsstil des Louis XVI.

Der originellste Kopf unter den bayrischen Bildhauern ist Ignaz Alexander Breitenauer (Eichstätt, 1757–1838). Er hat bei seinem Vater, dann von 1774–82 in München bei Boos gelernt, dem er bei der Ausführung der Nymphenburger Parkfiguren geholfen hat. 1789 wurde er Hofbildhauer in Eichstätt, und als dann die neue Zeit solche Würden aus einer feudalen Zeit illusorisch machte, ging er zur Lehrtätigkeit über und wurde Zeichenprofessor. Die Aufgaben, die ihm gestellt wurden, sind noch die gleichen, wie im Spätbarock. Gefaßte Altarfiguren,

wie der hl. Sebastian in der hl. Geistkirche, an dem nur die leichte Typisierung des Anatomischen der Idealität des Klassizismus entgegenkommt, die räumlich bewegten Gestalten von anbetenden Engeln (in St. Walburg um 1810; ein hl. Michael im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin), bei welchen die Verallgemeinerung und Glättung der Einzelform das einzige Zugeständnis an die Forderungen der neuen Zeit bildet. Grabdenkmäler (im Dom, in der Dominikanerkirche, im Ostfriedhof), von denen das Denkmal des Bischof Joseph Anton von Zehmen trotz der Zusammenstellung von Einzelfiguren durch Monumentalität ausgezeichnet ist. Die sorgfältig durchgeführte Porträtfigur des knienden Bischofs ist in reines Profil gestellt und ganz auf Reliefwirkung abgestimmt. Am weitesten wagt sich die künstlerische Originalität in der Kleinplastik hervor. Die Aktfigur des Theseus, der den Stein vom Grab wegwälzt (1813, Museum Eichstätt), ist nur im Gegenstand antikisch-klassizistisch; im künstlerischen Thema der Rundplastik barock. Man denke sich Canovas Theseus daneben! Die Alabastergruppe von Adam und Eva (1811, München, Nat.-Mus. Taf. VIII) ist absichtlich auf Reliefwirkung gestellt und durch sich ergänzende Linien geschlossen. Aber wie weit entfernt sich von der klassischen Schönheit, von der Idealität, der temperamentlosen Abgeklärtheit der Imitatoren der Antike dieser hausbackene aber doch freudige, gesunde Naturalismus, der wieder da anzuknüpfen scheint, wo die barocke Kunst begonnen hatte, an der zierlichen Virtuosität der Manieristen des 17. Jahrhunderts. Die Ausführlichkeit findet man auch bei allen Aufnahmestücken der Akademien in Deutschland wie in Frankreich; aber nicht diese Überlegenheit im Inhalt, den Humor. Den derbsinnlichen Witz in der Art, wie der mit vollen Backen kauende, gestikulierende Adam, der in Gefühlsseligkeit schwimmenden Eva vor einem knorrig krausen, ornamentalen Baum gegenübergestellt ist, sucht man sonst im Klassizismus vergebens. Mit solchen Nachzüglern einer naturalistischen Phase schließt eine lange, selbständige Entwicklung zu einer Zeit, als die Romantik schon aus einer neuen geistigen Einstellung heraus die Hingabe an die Natur zu predigen begann.

Ist es nötig in diesem Zusammenhang auch die kleineren Kräfte unter den deutschen Bildhauern zu nennen? Landolin Ohmacht (geb. 1760 in Dauningen, gest. 1834 in Straßburg) hat bei Melchior in Frankenthal gelernt und ist dann auf einer Romreise (1789–90) zum Klassizismus strenger Observanz übergetreten. Neben den zarten, naturalistischen Alabasterporträts der frühen Zeit erscheinen die späteren Bildnisse schematisiert. Bei den großen, idealischen Kompositionen, den Grabdenkmälern (die nicht mehr zu unserem Thema gehören) hat die Imitation alles frische Leben getötet. Die Entwicklung dieses zarten, zuerst originellen Talentes beleuchtet scharf die Gefahren der neuen Richtung. Man kann wirklich nicht mit ruhigem Gewissen die wohlwollende Behauptung unterschreiben, daß die Periode des Klassizismus nicht im höheren Grade antikisierte, als die



142. J. A. Breitenauer, Theseus. Eichstätt.



143. L. Ohmacht, Porträtrötel. Berlin.

Die Skulptur dieser ersten Phase des Klassizismus gipfelt in den Frühwerken Schadows. Nur ihm ist die Antike nicht mehr gewesen, als die Lehrmeisterin. Nur in seinen Werken scheint von Anfang an die künstlerische Individualität wichtiger, als das klassizistische Problem. Nur bei ihm hat man den Eindruck, daß eine ursprüngliche und reiche Begabung in der strengen Schule der klassizistischen Gesetzmäßigkeit geklärt und bereichert, daß der angeborene Wirklichkeitsinn durch das Vorbild der Antike veredelt wurde. Nur seine Skulpturen vertragen den Vergleich mit den Schöpfungen der gleichzeitigen Architektur.

Johann Gottfried Schadow (geb. 1764 in Saalow, gest. 1850 in Berlin) hat bei Tassaert eine ausgezeichnete, technische Unterweisung erhalten. In Rom, wo er (1785—87) im Atelier Trippels arbeitete und mit Canova Freundschaft schloß, hat er mit Bewußtheit und kritischem Sinn das aufgenommen, was seiner Begabung förderlich war. Von der Antike die „Schönheit geläuterter Naturanschauung“, von Canova das „Poetische der Konzeption“ und die „Verbindung von Würde und Anmut“. (Die Formulierungen sind der ausgezeichneten neuen Biographie von Mackowsky entnommen.) Nach der Rückkehr wurde er zuerst in der Porzellanmanufaktur verwendet, bis ihm der Tod Tassaerts (1788) in jungen Jahren die führende Stellung gab.

Rasch folgen die Meisterarbeiten. Das Grabmal des Grafen von der Mark (1788—89). Der träumende Knabe, ganz lebendig gesehen, in Licht und Schatten gebadet, durch die antike Kleidung idealisiert, auf dem Sarkophag, vor einer Wandfläche mit dem Relief der Parzen. Skulptur und Architektur durch übergeordnete Gesetze, betonte Symmetrie verbunden. Der „poetische“ Gedanke, den die Zeit fordert, ist ganz in diese antikische Allegorie verlegt, die Handlung der Frauen, die nach Schadows eigenem Ausspruch von den Sibyllen der Sixtinischen Decke angeregt sind. Sie sind in strenger Gruppe zusammengefaßt, antikisch stilisiert und mit Zügen individueller Naturbeobachtung bereichert. Dann eine rasche Folge wertvoller Leistungen. Die Reliefs in den Königskammern des Berliner Schlosses, im Marmorspalais in Potsdam, die Brückenfigur von Herkules und Nessus in Potsdam, bei der das Vorbild des Giovanni da Bologna nachwirkt, und das

vergangenen Geschlechter. Immer wieder lehrt ein Vergleich mit den Vorbildern, wie viele Einzelheiten entlehnt und kompiliert sind, wie bei der Stilübung eines Neuhumanisten, der mit angelernten Ciceronianischen Redensarten seinen Aufsatz zusammenkleistert. Der glaubt, den Geist der Antike gehascht zu haben, wenn er sich einzelner Phrasen bemächtigt hat. Der Idealismus allein macht es nicht, wenn die künstlerische Kraft, die Selbständigkeit fehlt.

In Mitteldeutschland haben sich einige Porträtmaler einen Namen gemacht. Friedrich Wilhelm Eugen Doeß (geb. in Veilsdorf 1750, gest. in Gotha 1816), ein Naturalist im Sinne Houdons, bei dem er gelernt hat, und Martin Klauer (geb. in Rudolstadt 1742, gest. in Weimar 1801), der sachliche Porträtmaler „zwischen Künstler und Handwerker“, wie Goethe sagt, der mehr auf die Niederschrift des Zufälligen ausgeht. Beide verdanken ihre Renommierung mehr den Dargestellten, Goethe und seinem Kreis, als der künstlerischen Bedeutung der Werke. Auch Samuel Nahl (geb. Bern 1748, gest. Kassel 1813), der in Wien, Paris (1772) und Rom (1774) gelernt hat, der Sohn des großen Ornamentikers, verdankt seine Berühmtheit mehr den Bildnissen als den Genrestücken im französischen Geschmack, dem toten Vogel, der Badenden, die er nach Falconet kopiert hat (Frankfurt, Kunsthändel) und den etwas leeren Grabdenkmälern.



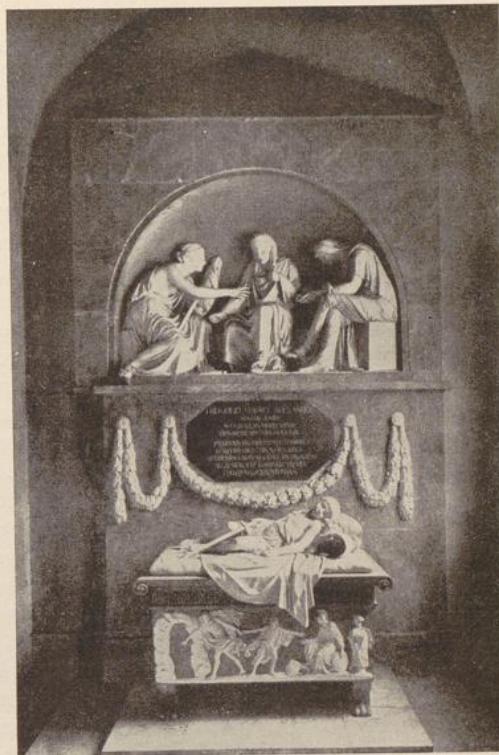
I. G. Schadow. Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike,
Berlin, Schloßmuseum.

Feulner, Malerei und Plastik des 18. Jh. in Deutschland.
K.

Wahrzeichen von Berlin, der Siegeswagen auf dem Brandenburger Tor (1793). Von der Antike ist auch hier kaum das Stoffliche entlehnt. Das Naturstudium ist bei den Pferden besser zu sehen als bei Zauers Reiterdenkmal. Das Ganze ist ungemein lebendig und trotzdem mit überlegenem, dekorativem Gefühl mit der Architektur zusammenkomponiert. Auch die Metopen und die Figur des angespannt sitzenden Mars sind selbständige Kunstwerke. Eine Studienreise, als Vorbereitung für ein geplantes Denkmal Friedrichs des Großen, führt Schadow 1791 nach Kopenhagen, nach Stockholm zu Sergel und nach Petersburg. Nach der Rückkehr entsteht das Zietendenkmal (1791, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum). Der populäre General in Husarenuniform mit Dolman, Kniehosen, gekreuzten Beinen, die Hand am Kinn, nur durch die veränderten Proportionen idealisiert, sonst ganz auf Ausdruck gestellt, zeitlos in seiner Wahrheit und doch preußisch streng. Beim Denkmal Friedrichs des Großen in Stettin (1791—92) sind der Hermelinmantel und die Gesetzes-Folianten am Boden Überreste barocker Aufmachung; die Einzelform ist realistisch, aber vergeistigt, durch die Haltung „voll Tatendrang und Stolz“. Das Porträt des greisen Königs lebt als Idealbild im Volke. „Über der zerklüfteten Landschaft der gespannten Züge leuchtet wie eine siegende Sonne der Glanz der strahlenden Augen.“ Das Tauentziendenkmal (1793) in Breslau verdankt Langhans den architektonischen Teil.

Durch Studien ausführlich vorbereitet entsteht (1795) Schadows Hauptwerk, die Gruppe der beiden Prinzessinnen (Berlin, Schloßmuseum; Tafel IX), Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike, die Schwestern, sich umfassend, leicht und ungezwungen aneinander gelehnt, durch unauffällige Gegensätze in der Haltung und im Ausdruck, die selbst in den Falten nachklingen, verkettet. Das antike Vorbild der Euterpe in Sanssouci bringt nur ein Standmotiv, die antike Gewandung ist nur Thema. Dem Reichtum der Motive im Faltenwurfe hätte auch Dürer nicht mit größerer Liebe nachspüren können. Die sinnliche Anmut, die uns als letzter Widerhall des Rokoko erscheint, ist veredelt in der Innigkeit des Naturempfindens. Das Denkmal ist eine der schönsten Skulpturen der Zeit. Die späteren Jahre Schadows haben nicht die Ernte gebracht, die dieser rasche Ansturm zum Gipfel erhoffen ließ.

Im gleichen Jahre 1795 hat Carstens in Rom seine Kartons ausgestellt. Ein neuer Idealismus betont deutscher Art will sich eine neue, eigene Form schaffen.



144. Schadow, Grabmal des Grafen von der Mark.
Berlin, Dorotheenstädtische Kirche.