



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

Schluß

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

SCHLUSS.

Als der romanische Stil zu sein aufhörte, sprang aus seiner letzten Hülle der gotische hervor; als der gotische zu Ende ging, wartete schon vor der Tür jenes Neue, das wir Spätgotik nennen; und aus der Mischung desselben mit der Renaissance entwickelte sich der Barock: — als aber der Barock zusammenbrach, entwickelte sich aus ihm nichts mehr. Klassizismus und Romantik in ihrem Nebeneinander bedeuten nur die Unfähigkeit der Zeit, ihr Wesen und ihre Sehnsucht zu einem Stil zu verdichten. Keine Täuschung ist darüber möglich: Von 1770 ab bis auf den heutigen Tag hat die bildende Kunst nur sehr unvollkommen das Neue, das die Zeit in sich fühlte, zum Ausdruck gebracht. Und auch die Zeit selbst hat ihre Schwächen so gut gekannt, wie nie eine. »Was sind wir doch«, sagte Goethe zu Heinrich Voß, »gegen die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts? Wahre Taugenichtse! Was ist unser Jahrhundert gegen dieses kraftvolle!« Und Friedrich Schlegel seufzte: »Es erscheint wohl als ein nicht zu ergründendes Geheimnis, warum einige Zeiten, dem Anschein nach ohne alles äußere Zutun und ganz wie von sich selbst, künstlerisch so reich und glücklich sind, während andere bei dem besten Streben und dem vollen Ernst intellektueller Bildung durchaus kein gleiches und ganz genügendes Gelingen finden mögen.«

Gewiß war das 19. Jahrhundert nicht arm an Künstlern von echter Begabung und redlichem Streben; allein die Kunst, die sie hervorbrachten, war nur die Kunst von Individuen, nicht Kristallisation eines Gesamtbewußtseins. Es gibt im 19. Jahrhundert nur Künstlergeschichten, unter Umständen sehr interessante, — keine Kunstgeschichte als organische Problementwicklung.

Der Zusammenbruch des Barocks ist ein Teil der Revolution, jener allgemeinen geistigen Revolution, von der die politische französische Revolution auch nur ein Teil, und zwar ein verhältnismäßig spät verwirklichter, ist. Mit einer Plötzlichkeit ohnegleichen wurde in der Kunst als wertlos verworfen, was noch kurz vorher mit einmütigem Jubel begrüßt war. In demselben Jahrzehnt, in dem Balthasar Neumann und Michael Fischer ihre höchsten Meisterwerke schufen, erschien (1755) Winckel-

manns Erstlingsschrift, in der er seiner Zeit zurief: Deine Kunst ist verdorben und falsch! Gehe hin und ahme die Griechen nach! Und als er neun Jahre später seine Kunstgeschichte herausgab, war die Welt für seine Lehre schon so vorbereitet — denn seine Kunstlehre ist es viel mehr als seine geschichtliche Erkenntnis, wodurch er wirkte —, daß sie sie mit höchstem Dank aufnahm als eine Befreiung vom Irrtum. Es ist wohl höchst merkwürdig, ja unerhört: ein Laie in der Kunst, der sein Leben in märkischen Schulstuben und sächsischen Bibliotheken zugebracht hat, tritt auf als Reformator der Kunst, aber nicht so, daß er eine neue fordert, sondern Rückkehr zu einer vor langer Zeit und bei einem fremden Volke gewesenen. In dieser Stellungnahme liegt schon der Anfang zur Romantik, deren Wesen die Sehnsucht ist, die Flucht aus der Gegenwart, das Schweifen ins Unbegrenzte und Ferne.

Wir können den Bemühungen im Zeitalter unserer klassischen Dichtung und Musik der bildenden Kunst mit Teilnahme folgen und werden doch keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß es keinen einzigen Baukünstler, Maler oder Bildhauer gab, der seiner Zeit und vollends uns Nachlebenden dasselbe bedeuten würde wie Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Der Abstand ist unermeßlich groß. Und nicht nur um ein Zurückbleiben der bildenden Kunst handelt es sich, sondern um ein Herabsinken von einer vorher innegehabten Höhe. Die schöpferische Kraft der Nation war auf den meisten Punkten in reicher Entfaltung begriffen — auf diesem einen versagte sie. Es muß versucht werden, die Ursachen aufzudecken.

Die erste und offenkundigste ist die Auflösung der alten Gesellschaft, die als Überflügelung des Adels durch das Bürgertum in die Erscheinung trat. Das Bürgertum gelangte zur Macht durch seine Arbeit: im ersten Abschnitt, von 1770 bis 1830, war es geistige, im zweiten, von 1830 ab, wirtschaftliche Arbeit. Die ererbten Privilegien des Adels kamen nicht durch veränderte Gesetze zum Fall, sondern dadurch, daß die Nation die Achtung vor ihnen verlor. Der wahre Aristokrat war jetzt der Geistesaristokrat; man weiß, wie zwei so unrevolutionäre Männer wie Goethe und Schiller darüber dachten, als ihnen der Adel verliehen wurde. Der Geburtsadelige konnte sich nur in Geltung erhalten, wenn er die Bildung der neuen Zeit, das ist die bürgerliche Bildung, sich zu eigen machte. Der Vorteil für das Individuum war unbegrenzt, gesellschaftsbildend war das Prinzip nicht. Zum Beleg vergleiche man nur die Porträts aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts mit denen aus dem ersten: wie bürgerlich in ihrem äußeren Aussehen ist die vornehme Welt geworden, wie tritt in der Charakteristik der Personen die Standesrepräsentation vor der Darstellung des Individuums zurück! Auch der Typus der Künstler individualisiert sich. Die Künstler der Barockzeit waren Hofbediente gewesen, von 1770 ab wollten sie die freiesten der freien Menschen sein. Bald

Schluß.

begannen sie auch Schule und Tradition zu verachten. In Menge strömten sie aus der Heimat weg nach Italien, um in höchster Ungebundenheit ihre Vorbilder frei zu wählen, niemandem sich verpflichtet zu fühlen, als nur dem, was sie ihren Genius nannten. Die Künstler der revolutionären Neuzeit waren denen des Mittelalters unterlegen nicht etwa wegen eines Mindermaßes an Begabung, sondern weil nicht mehr der gesammelte Wille der Gesellschaft in ihnen persönlich überströmte. Bitter rächte sich die Überhebung in dieser losgelösten persönlichen Freiheit. Es ist die Tragik des modernen Menschen.

Die Zerstörung der Tradition war eine doppelte: sie betraf zunächst die nur in gesellschaftlicher Überlieferung mögliche Ideenwelt, wobei es sich bald zeigte, daß die Anknüpfung an willkürlich gewählte Vergangenheiten (Prinzip der Romantik) kein Ersatz dafür war; sie betraf zweitens das Handwerkliche in der Kunst. Eine Verwilderung der künstlerischen Technik, eine Verkümmern des »Könnens« trat ein, die wir heute nicht mehr leugnen. Wenn wir in den letzten Jahrzehnten des 18., den ersten des 19. Jahrhunderts einem leidlich gut gemalten Bilde begegnen, so ist das Löbliche in ihm immer ein unbewußtes Nachleben barocker Tradition.

Das Bürgertum des 18. Jahrhunderts hatte sich dem Barockgeist unterworfen, nicht ihn erzeugt. Als es sich frei machte, zur Vorherrschaft emporstieg, suchte es den Ausdruck seines Wesens im Wort und im Ton. Dichtung und Musik absorbierten alles, was im Bürgertum an künstlerischem Interesse vorhanden war. Es trat das wunderliche, jedenfalls den schöpferischen Kunstepochen unbekanntes Verhältnis ein, daß Dichter und Philosophen es unternahmen, den Künstlern zu sagen, was und wie sie schaffen sollten. Die entscheidenden Jahre des Umschwungs sind an kunsttheoretischen Schriften aus der Feder von Laien überreich. Im selben Jahre wie Winckelmanns Kunstgeschichte (1764) erschienen Kants »Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«, 1766 Lessings Laokoon, 1767 Herders viertes »Kritisches Wäldchen« usw. Sie sind geschrieben von Denkern, die zur Kunst fast kein anschauliches Verhältnis hatten. Und selbst des jungen Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach gilt im Grunde gar nicht der schnell wieder vergessenen gotischen Baukunst, sondern dem Freiheitsdrang seines dichterischen Genius. Zwanzig Jahre später erklärte Carstens, der am höchsten gepriesene unter den Malern des Klassizismus: »Die Hauptsache für den Maler sei die Wahl des Inhalts und die Poesie der Erfindung.« Diese Gesinnung, die bei Carstens mit besonders stolzem Selbstbewußtsein sich äußert, ist aber nur die Kehrseite eines die ganze Spätzeit des 18. und Frühzeit des 19. Jahrhunderts beherrschenden Mangels: der Ermattung der künstlerischen Sinnlichkeit. Selbst Goethe, der als Dichter so viel von ihr besitzt, geht ihrer in seinem Kunsturteil fortschreitend verlustig. Wer wird sich da wundern, wenn das große Publikum immer

Schluß.

mehr nach dem Was und nicht nach dem Wie zu fragen begann? Selbst ein so liebenswerter und mit tiefem Natursinn begabter Maler wie Kaspar Friedrich steht in seinen landschaftlichen Kompositionen auf der Grenze von Malerei und Poesie. Die Mehrzahl der Landschaftsmaler faßte aber das Was viel gröber auf: als Vedutenmalerei. Am wenigsten litt darunter naturgemäß das Porträt. Und doch stand auch diese Gattung offenbar viel niedriger als noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, um so niedriger, je mehr sie sich befließigte, den klassizistischen Forderungen des Tages gerecht zu werden. Die wenigen charaktervollen Porträts, die um 1800 noch gemalt worden sind, man denke etwa an die von Runge und Oldach, stehen abseits vom großen Strom, und fanden keine Beachtung.

Nennen wir aber nun die größte Einbuße, die der Kunst widerfuhr: es war, daß in ihr die religiöse Überlieferung nicht mehr mitsprach. Die neue bürgerliche deutsche Bildung ruhte ausschließlich auf dem Protestantismus. Ganz gewiß fehlt unserer klassischen Dichtung und Philosophie das religiöse Element nicht; allein es steht außerhalb der Kirche und hat auch kein Bedürfnis nach ergänzendem Ausdruck durch die bildende Kunst. Die katholische Kirche aber war durch das Eindringen der Aufklärung gelähmt. Durch die Säkularisation der Kirchengüter im Reichsdeputationshauptschluß wurde sie auch der äußeren Mittel zu künstlerischem Betrieb beraubt. So war auch auf dieser Seite die Trennung von Kunst und Kirche zur Vollendung gebracht, und es bedarf keiner Ausführung, welche Verarmung dies bedeutete. Auf die Revolutionszeit folgte zwar die Restauration und in ihr eine Wiederbelebung des kirchlich-religiösen Geistes in beiden Konfessionen, aber die Kunst konnte den hinter ihr liegenden Bruch mit der Überlieferung nicht verwinden: sie zeigt, vergleichen wir sie mit der religiösen Kunst des Mittelalters, nur zu deutlich, daß sie etwas Konstruiertes, Gewolltes, nicht Gewordenes ist, weshalb auch die ernstesten Versuche in ihr keinen wahren, d. h. aus innerer Notwendigkeit entsprungenen Stil haben. Die religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts fand keinen Boden im Volk. Die gewaltigen Schöpfungen des Peter Cornelius in der Münchener Ludwigskirche und für den Camposanto in Berlin gingen an den Zeitgenossen ohne Wirkung vorüber. Und überhaupt blieb im 19. Jahrhundert die monumentale Malerei, so viel Anstrengungen in ihr gemacht wurden, eine Treibhauspflanze.

Zusammenzufassen: Die Gesellschaft war in Individuen aufgelöst, und an die Stelle der Kirche trat der Staat; mit ihnen allein hatte die Kunst es noch zu tun.

Der letzte König, der noch ein großer Bauherr im alten Stil sein wollte, war Ludwig I. von Baiern. Allein seinen Unternehmungen fehlte gänzlich der Rückhalt in der Gesellschaft, dessen auch ein König bedarf.

Schluß.

Seinen Unternehmungen, so selbstherrlich sie durchgeführt sind, fehlt alle persönliche Selbstsicherheit im Künstlerischen: er nötigte seine Künstler, sämtliche Stilarten der Vergangenheit nach- und nebeneinander durchzuspielen, — nur das 19. Jahrhundert kam in seinen Bauten nicht zum Wort. Im allgemeinen aber bauten nicht mehr die Könige, sondern der Staat. Die wichtigsten Aufgaben, die er stellte, waren vor 1830 Theater und Museen, nach 1830 treten mehr und mehr die öffentlichen Nutzbauten in den Vordergrund. In der Malerei bemühte sich der Staat um monumentale Ausschmückung seiner Bauten, aber man weiß zur Genüge, daß diese Bemühungen, die im individualistischen Zuge der Zeit keine Stütze fanden, unfruchtbar verliefen. Der Bildhauerkunst endlich stellte der Staat die wesentlich neue Aufgabe des öffentlichen Denkmals, und in ihr war er verhältnismäßig am glücklichsten, weil hier die geistige Mitarbeit des Volkes von selbst eintrat. An der Stellung von Aufgaben hat es der Staat also nicht fehlen lassen; nur ist der moderne Staat eben nicht das Wesen, das der Kunst einen inneren Gehalt geben könnte.

Von diesem flüchtigen Ausblick ins 19. Jahrhundert kehren wir zurück zur Lage der Kunst vor und nach 1800. Hier fällt der Blick auf die überraschende Tatsache, daß die Führung, im vollsten Gegensatz zur Barockzeit, dem Nordosten Deutschlands zufiel. Es ist herkömmlich, das Verdienst um die Erneuerung Deutschlands dualistisch so zu verteilen, daß die fröhliche Heimat deutscher Kunst, wie noch Treitschke sich ausdrückt, im Südwesten gelegen habe, während der Beruf des Nordostens, das ist Preußens, im Staat beschlossen gewesen sei. Wir müssen betonen, daß in dieser Auffassung der Nordosten zu kurz kommt. In der bildenden Kunst — um nur von ihr zu reden — war eben doch der Nordosten das Quellland aller vorwärts treibenden, nach Neugestaltung ringenden, das Bild des Zeitalters bestimmenden Kräfte. Die literarischen Vorkämpfer des Klassizismus wie der Romantik, Winckelmann wie Wackenroder; Carstens, Runge und Friedrich die Maler; Schadow und Rauch die Bildhauer; Erdmannsdorff, Langhans, Gilly und Schinkel die Architekten — sie alle waren jenseits der Elbe und nahezu alle im Staate Friedrichs des Großen geboren und haben in ihm gewirkt. Dagegen hat der Südwesten jetzt nur wenige und darunter keine führenden Künstler hervorgebracht. Selbst in dem Künstlerkreise um Ludwig von Baiern standen Norddeutsche oder Rheinländer, Klenze und Gärtner, Cornelius und Schnorr an der Spitze.

Klassizismus und Romantik sind wohl im Prinzip Gegensätze: bei den Besten des Zeitalters streben sie nach Vereinigung — Goethe war ebensowohl Romantiker wie Klassizist; Schinkel, in dem wir den spezifischen Repräsentanten des Zeitalters sehen, war gleichfalls beides. Der Klassizismus geht von dem Begriff der Vollkommenheit aus: diese kann nur eine sein; ihre höchste Verwirklichung bisher hat sie bei den Griechen

Schluß.

erlebt, diese sind deshalb das ewige Vorbild vollkommener Kunst. Der Grundgedanke der Romantik ist das Allumfassende. Wackenroder sagte: »Das Brüllen des Löwen ist Ihm (Gott) so angenehm wie das Schreien des Renntiers; und die Aloe duftet Ihm ebenso lieblich als Rose und Hyazinthe . . . Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen.« Es ist romantisch empfunden, wenn Langhans und Gilly auf die dorische Ordnung zurückgreifen und darüber hinaus eine primitive Antike rekonstruieren; Schinkel benutzte nebeneinander griechische und gotische Formen; Ludwig von Baiern vereinigte in seiner Hauptstadt alle je dagewesenen Stilarten. Nicht in der Kunst, sondern in der Wissenschaft liegen die unbestrittensten Werte der romantischen Weltanschauung. Sie gab dem 19. Jahrhundert einen unendlich erweiterten Horizont, sie hat ihm den Sinn für das Historische und Nationale eingepflanzt, die künstlerische Aufnahmefähigkeit in einem früher unerhörten Ausmaß gesteigert. Im Genuß der Rezeption hat sich das 19. Jahrhundert für das schadlos gehalten, was ihm im Schaffen versagt war. Und wer wollte leugnen, daß in diesem universellen Mitempfinden mit allem, was Vergangenheit und Ferne in der Kunst geschaffen haben, ein Glück besonderer Art liegt, ein Glück, das keine frühere Zeit so ausgekostet hat.

Niemals seit der Reformationszeit, trotz ihrer geringeren schöpferischen Kraft, war die deutsche Kunst gegenüber dem Auslande so unabhängig wie in der Epoche der Romantik. Diese Zeit der größten Expansion gegen die Vergangenheit war zugleich eine Zeit der Konzentration im eigenen Wesen. Die bewußte und oft fehlgreifende Anknüpfung an das Mittelalter ist nicht die Hauptsache, sondern das unbewußte Weiter-spinnen eines durch alle Zeiten, nur nicht immer sichtbar, sich hinziehenden deutschen Fadens.

Klassizismus und Romantik erstrecken sich in ihren Nachwirkungen tief ins 19. Jahrhundert. Die Zeit ihrer Herrschaft indessen ging bald nach 1830 zu Ende. Die dreißiger Jahre vollziehen im inneren Leben des deutschen Volkes eine Umwälzung, die erst zu Ende führte, was die Revolutionszeit mit dem Umsturz der äußeren Formen begonnen hatte. Unsere klassische Dichtung und Philosophie hatte der alten Aufklärung, dessen Kind die französische Revolution war, ein neues, idealistisches Weltbild entgegengesetzt: der deutsche Idealismus brach 1830 zusammen. 1829 starb Beethoven, 1831 Hegel, 1832 Goethe: ein Generationenwechsel trat ein, der an den nach dem Tode Dürers erinnert. Gegenüber dem höchst selbständigen deutschen Denken der Epoche von 1770—1830 drangen, zuerst im Staatsleben, die Ideen des Westens ein und überwältigten den Geist der Befreiungskriege. Die neuen Mächte, die langsam, aber unwiderstehlich die innere Gestalt Deutschlands umwandelten, waren der Liberalismus und Kapitalismus, Wissenschaft und Technik. Ihnen antwortete in der Kunst der Realismus. Schon 1834 sprach Gott-

Schluß.

fried Semper das prophetische Wort aus: »Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis.« Den Weg, den die deutsche Kunst seither gegangen ist, zu verfolgen, zu kritisieren oder gar die Zukunft erraten zu wollen, ist unsere Sache nicht. Nur einen Satz aus der Einleitung zu diesem letzten Buch möchten wir wiederholen: Es besteht nur eine einzige Bedingung, unter welcher Kunst unmöglich ist: die des Vorwaltens einer Gesinnung, die den Wert der Dinge allein an ihrer Nützlichkeit abmißt.