



*Kunstgeschichte  
des 19. Jahrhunderts  
Band I.*

PC 717 q

Margarete Rahne.  
1905



# Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts

Erster Band



# Kunstgeschichte

## des XIX. Jahrhunderts

---

Von  
**Max Schmid**  
Aachen

**Erster Band**

Mit 262 Abbildungen im Text und 10 Farbendrucktafeln



**Leipzig**  
Verlag von E. A. Seemann  
1904

1904



638

---

Alle Rechte vorbehalten.

---



Leipzig

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.



## Vorwort.

---

Die vorliegende Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts entstand unter dem Einflusse von Anton Springers unvergänglichem Handbuch der Kunstgeschichte, dem sie sich wenigstens in ihrem äußeren Gewande, besonders in der Illustrationsweise anschließt. Vielleicht auch innerlich ein wenig in dem Streben nach Objektivität der Darstellung, soweit eine solche überhaupt möglich ist. Dies Handbuch soll über den Entwicklungsgang der Kunst des 19. Jahrhunderts Rechnung ablegen, über den Anteil der einzelnen Schulen und Meister referieren. Es will nicht etwa möglichst viel bisher Gültiges umwerten, möglichst viel neue Originale entdecken.

Immerhin wird sich vom heutigen Standpunkte aus die neuere Kunst anders darstellen, als im Jahre 1848 oder 1870. Besonders der Anteil Deutschlands an der Gesamtentwicklung erscheint nicht mehr so groß wie früher. Es muß sich gefallen lassen, zeitlich hinter England und Frankreich gestellt zu werden, denen es wohl mehr Anregung entnahm als gab. Wenn trotzdem räumlich die deutsche Kunst am besten bedacht ist, so ist das mit dem lebhafteren Interesse zu begründen, das alle vaterländischen Ereignisse in uns erwecken. Doch ist versucht worden, die Menge toter Namen, die unsere deutsche Kunstgeschichte als Ballast mitführt, zu verringern.

Der vorliegende erste Band umfaßt die Kunst bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die Romantik und die verschiedenen Formen des neuen Klassizismus. Der zweite Band soll die Neubelebung der Renaissance und der verwandten Stilformen, der dritte die Befreiung von der Altmeisterkunst und das Wesen der neuzeitlichen Kunst schildern. Ob es gelungen ist, sine ira diesen drei großen Epochen unserer Kunst gerecht zu werden, muß die Zukunft entscheiden.

Aachen, 1904.

•  
Max Schmid.



# Inhaltsverzeichnis

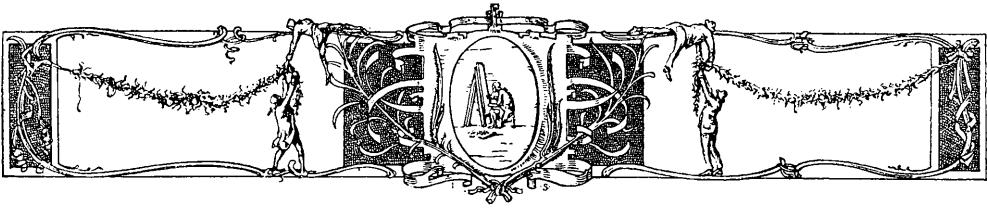
	Seite
Einleitung . . . . .	1
1. Die Kunst der romanischen Länder bis 1789	
a. Frankreich . . . . .	10
b. Italien . . . . .	20
c. Spanien . . . . .	29
2. Die Kunst der germanischen Länder bis 1789	
a. England . . . . .	35
b. Deutschland . . . . .	56
3. Die französische Kunst in der Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreiches .	72
a. Die Baukunst Frankreichs 1789—1815 . . . . .	74
b. Französische Malerei und Bildnerei 1789—1815 . . . . .	87
4. Deutscher Neu-Klassizismus	
a. Baukunst . . . . .	108
b. Malerei . . . . .	116
c. Bildnerei . . . . .	125
5. Englische Kunst um 1800—1850	
a. Baukunst . . . . .	141
b. Malerei und Bildnerei . . . . .	154
6. Französische und belgische Kunst 1815—1848	
a. Baukunst . . . . .	175
b. Malerei . . . . .	185
c. Bildnerei . . . . .	226
7. Deutsche Kunst 1815—1850	
a. Baukunst . . . . .	240
b. Malerei . . . . .	270
c. Bildnerei . . . . .	345

### Verzeichnis der Farbendrucktafeln.

	zu Seite
I. Joshua Reynolds, Unschuld . . . . .	48
II. Th. Gainsborough, Landschaftsskizze (Kassel) . . . . .	49
III. J. L. David, Die Ermordung des Marat (Brüssel) . . . . .	89
IV. John Constable, Landschaftsskizze (Leipzig) . . . . .	164
V. W. Turner, Der Temeraire . . . . .	168
VI. Eugène Delacroix, Barrikadenkampf (Paris, Louvre) . . . . .	193
VII. Peter Cornelius, Die Erschaffung des Lichts (nach dem Aquarell in Weimar) . . . . .	280
VIII. Alfred Rethel, Kopf Ottos III., Farbenstudie (Machen, Suermondtmuseum) . . . . .	312
IX. M. v. Schwind, Hochzeitsreise . . . . .	332
X. K. Rottmann, Der See Kopais . . . . .	341

*Finis 24.*

<u>Carstens</u>	116
<u>Roch</u>	124
<u>Cornelius</u>	278
<u>Delacroix</u>	286
<u>Schadow</u>	292
<u>Seuring</u>	297
<u>Rethel</u>	302
<u>von Schenk</u>	325
<u>S. Schadow</u>	333
<u>Rottmann</u>	341
<u>Dreile</u>	"



Man hat das Jahr der großen Revolution 1789 als das Geburtsjahr des neunzehnten Jahrhunderts gefeiert. Man empfand, daß 1800 und 1900 wohl für Behörden und Institute, für Amtshandlungen und Beurkundungen Anfang und Schluß des Jahrhunderts bezeichnen, nicht aber für die Weltgeschichte. Für diese ist aber auch 1789 nichts anderes, als ein mehr oder minder willkürlicher Einschnitt, Anfang einer neuen äußeren Ordnung, die doch selbst nur Resultat einer langdauernden Entwicklung, deren Abschluß und Endergebnis ist.

Denn das Gewitter, das in jenem Schreckensjahre sich fürchterlich über Frankreich und weiterziehend über Europa entlud, hatte seit Jahrzehnten seine schicksalschweren Wolken am Völkerhimmel zusammengeballt und Jahrzehnte gingen dahin, ehe es völlig ausgetobt hatte.

So fand das große Jahr auch die bildenden Künste inmitten einer Umbildung, und wir müssen schon auf die Vorgänge seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zurückgreifen, um die Wurzeln der Kunst des 19. Jahrhunderts bloßzulegen. Ja, wir müssen noch weiter zurückblicken auf die Kunst, welche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die herrschende geworden, auf das Rokoko. Denn im Gegensatz zu diesem und doch aus ihm heraus entstand die neue Kunst.

Das Rokoko war die letzte, aus Michelangelos persönlichem Schaffen erwachsene Frucht der Renaissance. Das in Palladios klassizistischer Strenge erstarrte Barock war hier noch einmal in graziosen Fluß gebracht worden. Zum letzten Male für lange Zeit wirkte der künstlerische Trieb rein und ungehemmt, schuf er einer höchst raffinierten, im schrankenlosen Genuße aller sinnlichen Schönheit schwelgenden Gesellschaft den vollkommensten Ausdruck ihres Wesens. Niemals ist die bildnerische Kraft der Menschheit so ganz Herrin der Darstellungsmittel gewesen, hat so heiter und geistreich alle Hindernisse des Materials überwunden, so schrankenlos nur ihrer sprudelnden Phantasie gehorcht. Mit köstlicher Naivität sich auf die Kunstgesetze der Vergangenheit berufend, war das Rokoko doch der vollendetste Ausdruck einer heiteren, schönheitsstrunkenen Gegenwart. Eine Kunst der Höhe, des hohen Adels und der weltgewandten Geistlichkeit, durchdrang es zugleich alle Schichten des Volkes. Der schlichte Zinnleuchter auf der zierlich geschnittenen Kommode des Kleinbürgers war zwar weniger kostbar, aber nicht weniger grazios als das Silbergeschirr des fürstlichen Herren. Wohl fühlte man an der weichlichen, zarten, weiblich anmutigen Art, daß es die Kunst eines verwöhnten, nur noch für die allerfeinsten Reizungen der Sinne empfänglichen Geschlechtes war. Aber wie entzückend wußte es die Geschmacksnerven durch seine Launen zu

figeln, durch seine zarten Töne zu besänftigen, durch seine Grazie zu erheitern, durch feste Verspottung aller überlieferten Formgesetze zu überraschen.

Der Rückschlag gegen diese absolute Freiheit war unausbleiblich. Nach 1750 begann die Ermattung, die Ernüchterung der Formen. Das Bewegte war die Seele der Rokoko-Kunst gewesen, höchste Lebendigkeit das erstrebte Ziel. Diesem Gesetz folgend hatte die Baukunst ihre Grundrißlinien ausichweifend geformt, Säulen und Gebälk in kühnem Schwunge bewegt, hatten Bildhauer und Maler das flatternde Gewand, die beschwingte Grazie, das galante Lächeln allen ihren Figuren verliehen.

Jetzt machte sich ein Bedürfnis nach Ruhe, nach Einfachheit geltend. Auch in der Tracht, besonders der Männer, wird es sichtbar. Die weiten, reichgestickten Röcke werden knapper anschließend und gehen allmählich zur steifen Form des Fracks über. Das flatternde Haar wird zum festen Zopf gedreht, der seinem Träger etwas Gemessenes verleiht. Treffend hat man daher diese Epoche der Versteifung der Formen, diese Rückbildung des Rokoko um 1760—1789, als Zopfstil bezeichnet, während die Franzosen sie, weniger charakteristisch und zeitlich ungenau, *Style Louis XVI.* (1774—1793) benennen.

Der Zopfstil gestaltet sich auf dem Gebiete der Architektur im Widerspruch gegen die Welt des Rokoko als eine neue Form der Innendekoration, die an Stelle des Unsymmetrischen und Kurvierten die grade Linie und die Ellipse zur Gestalt bringt. Aber diese formale Wandlung ist doch nur eines der Symptome, die eine vollständige Umgestaltung der Empfindung, eine Revolution anzeigen, in der für ein Jahrhundert die Grundsätze des künstlerischen Schaffens und Beurteilens neu begründet werden.

Für ein Jahrhundert nur. Denn wie in der Mitte des 18. Jahrhunderts, so beginnt wieder in der Mitte des neunzehnten sich eine so gewaltige, tiefgreifende Wandlung aller Anschauungen vorzubereiten, daß vielleicht dereinst die Epoche von etwa 1760 bis 1860 als eine innerlich eng zusammenhängende, von gleichen Grundanschauungen getragene der Folgezeit entgegengesetzt werden muß.

Das Lehrgebäude der Kunst, das die Generationen seit 1760 aufgebaut, wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Stein um Stein wieder abgerissen. An seiner Konstruktion hatte der Verstand mehr Anteil als das Gefühl. Unter dem Zeichen der philosophischen Spekulation wurde es errichtet, durch Literaten begründet, und von der Literatur, der philosophierenden Ästhetik blieb es nach Form und Inhalt abhängig. Nicht Selbstzweck war damals die Kunst. Sie sollte erheben, bessern, belehren, das Schöne, Wahre und Gute verherrlichen. Ihr wurden höhere, über ihren Eigenwert hinausgehende Zwecke zugeschrieben. Unterwerfung unter die alten Meister, voran die Griechen, war ihr erstes Gesetz, und die Versuche Einzelner, den so geschaffenen Schranken zu entgehen, wurden von der allezeit wachsamem Theorie scharf zurückgewiesen.

Heute steht die Kunst, soweit sie diesen Namen verdient, wieder gelöst aus den Fesseln der Literatur, der philosophischen Spekulation, des Moralisierens, frei von antiquarischer Gelehrsamkeit, von der Sucht nach historischer Treue und Stilechtheit. Vergessen ist der fast ein Jahrhundert währende Kampf zwischen Klassizismus und Romantik. Die Kunst ist sich wieder selbst Zweck, Gefühlssache und nicht Verstandesache. Sie kennt keine objektiven Gesetze der Schönheit, nur Gesetze, die der Künstler subjektiv sich selbst setzt. Den alten Meistern wird Bewunderung, aber nicht mehr Nachahmung zu teil. Es gibt kaum eine Regel, ein Gesetz jener Kunst von 1760 bis 1860, das von der heutigen noch anerkannt würde.

Wenn wir also vorläufig die Kunst des 19. Jahrhunderts in unserer Betrachtung zusammenschließen, müssen wir uns bewußt bleiben, daß dieser Zusammenichluß ein zufälliger, — zeitlich, nicht innerlich gegeben ist.

Vielen will es heute scheinen, als seien die Künstler in dem Jahrhundert von 1760 bis 1860 gänzlich auf Irrwegen gewandelt, als seien wir erst in der Lage, die Natur unbefangen und vollkommen richtig in ihrer Wirklichkeit zu erfassen, was heute nach der vorläufig herrschenden Meinung die höchste Aufgabe aller wahren Kunst ist. Nun hat von jeher die lebende Generation die ihr vorausgehende des Irrtums geziehen, ja, ohne diesen Glauben, Neues und Besseres zu bringen, ist keine Fortentwicklung denkbar. Und doch dürfen wir nicht übersehen, daß alle Kunst, alle bildnerische Wiedergabe nur Stückwerk sein kann, nur eine Nachahmung gewisser Seiten der Naturerscheinung, nur dessen, was die betreffende Generation oder den betreffenden Künstler vorzugsweise zur Beobachtung und Wiedergabe reizt. Auch die Werke der Vergangenheit müssen wir billig danach abschätzen, wie weit sie ihr spezielles Ziel erreicht haben. Wer Canova's oder Cornelius' Werke am Maßstab der heutigen Naturauffassung mißt, darf sich nicht gerechter und weiser bedünken, als Cornelius, der die Schöpfungen seiner Vorgänger mit seinen Idealen verglich und darum verachtete. Deshalb — wenn wir ein Bild der Kunst des 19. Jahrhunderts zu geben suchen, wird es weniger unsere Aufgabe sein, zu verurteilen, als zu verstehen, zu erforschen, was erstrebt und wie es erreicht wurde. Manchem, was uns zunächst absonderlich und abstoßend von unserem heutigen Standpunkt erscheint, werden wir so Gerechtigkeit widerfahren lassen, manches bewundern dürfen, auch wenn es uns jetzt der Nacheyerung nicht mehr wert erscheint. Noch können wir nicht entscheiden, was dauernder in der Weltgeschichte der Kunst bestehen wird, Millet's Angelus oder Davids Horatier, Rossini's Verkündigung oder Cornelius' apokalyptische Reiter.

Es ist damit der Gegensatz betont, der zwischen der Kunst von 1760—1860 und der heutigen besteht. Andere haben mehr auf den inneren Zusammenhang dieser Epochen hingewiesen, darauf, daß ein deutlich erkennbares Endziel dieser ganzen Zeit gegeben erscheint.

Man hat versucht, das stetige Streben nach Wirklichkeitserkenntnis, nach immer größerer Realität der Darstellung, nach immer stärkerer Naturwahrheit als Charakteristikum der Kunst des 19. Jahrhunderts hinzustellen. Man wollte die Anfänge des modernen Realismus im 18. Jahrhundert bei Hogarth, in den Landschaften der Watteau und Gainsborough finden. Man wollte die klassizistische Kunst als eine unlogische und ungesunde Unterbrechung des natürlichen Werdeganges auffassen, der schließlich, trotz der klassizierenden Verzögerung doch in Manet und seiner Schule den Gipfelpunkt gefunden hätte. Aber weder bezeichnet der Realismus der Manetschule den Höhepunkt der neueren Kunst (vielmehr ein Übergangsstadium), noch steht die moderne Naturauffassung der des 18. Jahrhunderts innerlich nahe. Die idealisierende Epoche des Hellenismus und der Romantik war keine unlogische Unterbrechung des großen Entwicklungsganges vom Realismus des 18. zu dem des 19. Jahrhunderts — sie war vielmehr der notwendige Rückschlag gegen Barock und Rokoko, aber auch die logische Folge der besonderen Auffassung des 18. Jahrhunderts von der Natur als Vorbild und Lehrmeisterin.

Wie verschieden war doch, was die wechselnden Generationen unter „Nachbildung der Natur“ verstanden. Wie unbefangen hatten die holländischen Kleinmeister, hatten Frans Hals und Velazquez, die alten Flandrer und die italienischen Quattrocentisten der Wirklichkeitsdarstellung sich hingeeben. Wie wenig blieb davon in der Kunst des 18. Jahrhunderts erhalten!



Fig. 1. Diderot.

Und doch glaubten auch die Theoretiker des Rokoko, „Rückkehr zur Natur“ als das Ziel ihrer Kunst hinstellen zu dürfen. Dem steifen Klassizismus wie der barocken Gespreiztheit hatten sie den Krieg erklärt. Englische Naturphilosophie gab den Anstoß, die französischen Aufklärer, Voltaire und Diderot an ihrer Spitze, verbreiteten neue Gedanken, Freiheit, Vernunft, Natur wurde erstrebt. Es war die Sehnsucht nach der Natur dem Rokoko identisch geworden mit der Sehnsucht nach Freiheit, das heißt nach voller Ungebundenheit, nach Erlösung von der Regel und Etikette. Aber schöne, zuweilen auch oböne Freiheit begehrte man von der Natur, und der Gesellschaftsmensch opfert ihr nichts von seinen Launen und Kulturgenüssen. Sie wird gezwungen, einen wunderlichen Bund einzugehen mit dem Theater und mit der Lieblingstugend der Epoche, mit der „Grazie“.

In der Architektur werden die tolen, aber immer noch architektonischen Formen durch naturalistische Spielereien abgelöst. Gleich als ob man sich der Baukunst als einer gesetzmäßigen Kunst schäme, werden ihre Gliederungen unter Laubwerk, Naturfelsen, Muscheln, Tropfstein und Kaskaden verborgen. Dazu auf allen Flächen emblematische Trophäen, Gruppen von Naturformen. In Watteaus Gesellschaftsbildern geben angenehme Baumgruppen, liebliche Hügel und sanfte Gewässer den Rahmen für kokettierende Naturchwärmer. Bouchers Götter und Nymphen, Hirten und Schäferinnen lagern auf schwullender Wiese unter schattigen Bäumen oder bergen sich im schlanken Schilfrohr, kosen an plätschernder Quelle, hinter moosbewachsenen antiken Monumenten. Man nimmt hier die „Natur“ als angenehme Zutat zur Erhöhung der Daseinsfreuden und verlangt, daß sie heiter und lieblich sich erweist, niemals düster, drohend oder gar kärglich.

Anderz empfand man in der Zopfzeit. Jetzt versteht man unter „Natur“ Einfachheit und anmutige Schlichtheit. Die Rückkehr zur Natur sollte nun Besserung der Sitten, Läuterung der Menschheit bringen. Man hatte didaktische, moralische Nebenabsichten. So verlangt Shaftesbury allerdings vom Künstler Wahrheit, strikteste Nachahmung der Natur. Aber wie würde er sich von den Modernen abgewandt haben, er, der vornehme zurückhaltende Edelmann, dessen Ideal vollkommene Harmonie der Dinge, Gleichgewicht von Natur und Kunst, natürliche Schönheit im Geiste Platos war. Sein Ruf nach gesunder, schöner Vernunft, nach Wahrheit und schlichter Treue vor der Natur galt dem Kampfe gegen schwülstige Gelehrsamkeit und theatralisch geschminkte Rokokokunst, nicht der photographischen Naturtreue im modernen Sinne.

Wie die Aufklärer die hochtrabenden Klassiker überwunden hatten und von ihrem kunstvollen Stile zum Natürlichen, das heißt Ungezwungenen, Witzigen, Geistreichen übergegangen waren (Voltaire), so wurde ihr Materialismus und Skeptizismus wiederum überwunden durch den romantischen Naturalismus Rousseaus, der alle Kultur vernichten wollte, um die volle Freiheit und Gleichheit der zum Urzustande zurückgekehrten Menschheit zu sichern. Nicht nur Rückkehr zu den natürlichen Rechten des Menschen (contrat social), zur nativ-



lichen Erziehung der Menschheit (Émile, 1762), fordert Jean Jacques Rousseau, er verlangt auch eine auf Natur und schlichte Wahrheit begründete Ästhetik, volle begeisterte Versenkung in die Schönheit der Landschaft, deren beglückende Reinheit und ewige Anmut er allen Kulturgenüssen vorzieht. In der neuen Heloise (1761) und den Confessions wird in glänzender Sprache dies neue Evangelium gelehrt.

Aber Rousseau, wie seine Begleiter St. Pierre (Paul et Virginie) und Prévost (Manon Lescaut) kennen wieder nur eine edele, erhabene, rührende Natur. Sie hat nur Wert und Bedeutung durch ihre Beziehung und ihren Einfluß auf das Menschenschicksal. Sie wird noch nicht um ihrer selbst willen begehrt. Dabei war diese Naturschwärmerei der französischen und deutschen Literatur nicht einmal ganz Originalempfindung, sie ging auf



Fig. 2. J. J. Rousseau.

englische Anregung zurück. Man suchte eine aus dem Volke hervorgegangene naturgemäße Lebensauffassung, eine praktische Philosophie, eine nicht auf klassischem Rhythmus einhergehende Dichtkunst, soziale Institutionen, die nicht auf der Alleinherrschaft des Hofes und Adels basierten und alles das bot zu jener Zeit England. Hier gingen die Aufklärer in die Schule, hier auch die freiheitsdurstigen Verfechter der Naturrechte. Hier war früher denn irgendwo die alte formalistische, klassifizierende Poesie durch eine nationale Kunst überwunden, der nordisch-germanische Volksgeist erwacht und hatte alle Schönheiten seines poetischen, sinnigen Geistes entfaltet. Thomsons „Jahreszeiten“ eröffneten den Reigen derer, die wieder der leisen Stimme der Natur zu lauschen versuchten, die bürgerliche Gesellschaft, in sicherem Wohlstande behaglich schaffend, fand ihre tugendhafte gemütvolle Art in Richardson's Familienromanen gespiegelt. Er lehrt die Ergötlichkeit der wahren Tugend, die empfindsame Schönheit der Natur, die Wichtigkeit auch des Einfachen und Kleinen, die Ebenbürtigkeit aller Menschen, auch der Kinder und Armen. Humoristen wie Sterne und Goldsmith sangen in anderer Form das gleiche Lied. Aus diesen Quellen also schöpften die Franzosen und Deutschen ihre Anschauung der Natur. Es ist notwendig, dieselbe genauer zu prüfen.

Daß der „Natur“ zu folgen sei, davon waren die Künstler der Barockzeit überzeugt. Aber doch nur soweit, als sie schön war. Das Häßliche gilt unbedingt als unkünstlerisch und war höchstens in moralischer Absicht oder als Kontrast zulässig. Der Gedanke, daß das Häßliche ebenso natürlich sei, als das Schöne, ebenso der Darstellung würdig, ja zuweilen noch würdiger, daß Wahrheit höher stehen kann als Schönheit, das blieb den führenden Kunsttheoretikern bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts fremd. Mit Sulzer (Vorrede zur Theorie der schönen Künste) war alle Welt einig, „daß es das eigentliche Geschäft der schönen Künste sei, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine starke Abneigung gegen das Häßliche und Böse zu erwecken. Lessing (Laokoon XXIV) steht auf demselben Standpunkt, wenn er behauptet: „die Malerei, als schöne Kunst, . . . schließt sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.“ Und weiterhin gibt er ganz ausnahmsweise der Malerei die Erlaubnis, häßliche Formen

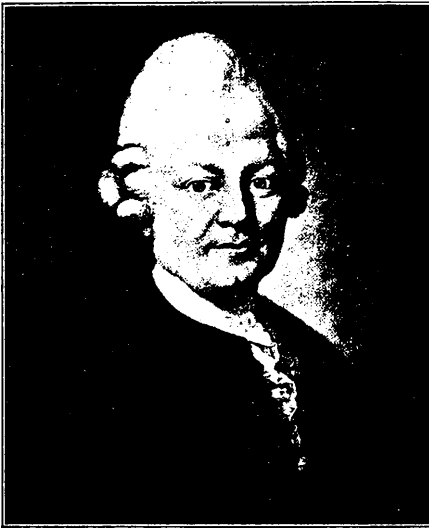


Fig. 3. G. E. Lessing.

darzustellen, aber nur zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, zu erziehlichem Zwecke.

Nach Winckelmann verweist in der „Geschichte der Kunst“ auf die Natur: „Die Kunst wird sich bei den verschiedenen Völkern auf einerlei Art gebildet haben, das ist, mit Nachahmung der Natur, welche der Vorwurf derselben ist. Von dieser . . . trennte sie sich, bis sie sich endlich verwirrt fand und sich genötigt sah, von neuem zu ihrer Führerin zurückzukehren.“ „Die Quelle und der Ursprung der Kunst ist die Natur selbst.“ „Nichts entfernt mehr von der Natur, als ein Lehrgebäude.“ Was er aber von dieser Naturkunst erwartet, ersehen wir aus seiner Kritik der etruskisch-toskanischen Kunst, von der er urteilt: Die Sinne werden nicht mit derjenigen „sanften Regung gerührt“, die den Geist gegen das Schöne vollkommen empfindlich macht; die geistigen Teile,

welche zur Einbildung hinfließen, sind nicht leicht und fein genug, lieblich schöne Bilder und reizende Gestalten zu erzeugen.“ Noch war die Zeit nicht gekommen, da David vor allem einen markigen Stil und ein vulkanisches Genie forderte, oder Cornelius das „glühend und strenge — klar und fest“ zu seinem Programme machte.

Das Natürliche wird also in der Popszeit stets in Verbindung mit dem „Schönen“ gesucht. Dieses „Schöne“ aber hat wieder eine besondere Beigabe im „Angenehmen“, das als unentbehrliches Kennzeichen alles wirklich Schönen gilt.

Sulzer widmet diesem Begriff des „Angenehmen“ einen eigenen Abschnitt: „Angenehm muß jedes Werk dieser [schönen] Künste sein, weil man es sonst nicht achten würde (!) . . ., so muß der Künstler sich über den Gebrauch des Angenehmen „von der Natur unterrichten lassen, der großen Lehrerin aller Künstler. Sie arbeitet allemal auf Vollkommenheit; aber sie gibt ihr die Annehmlichkeit zur beständigen Gefährtin.“

Wie selbst ein Bauwerk „der Natur entsprechen“ und damit „angenehm“ wirken muß, setzt Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste (vgl. Baukunst) auseinander: „Also hat der Baumeister die Natur für seine eigentliche Schule zu halten. Jeder organisierte Körper ist ein Gebäude, jeder innere Teil ist vollkommen tüchtig; alle zusammen sind in der bequemsten und engsten Verbindung. Das Ganze hat zugleich in seiner Art die beste äußerliche Form und ist durch gute Verhältnisse „angenehm“. Diese Eigenschaften hat auch jedes vollkommene Gebäude“.

Diese Auffassung der Natur als des ewig Schönen und mustergültig Schaffenden hatte eben das Nosoko mit dem Popf gemeinsam, in diesem Sinne — aber nur in diesem — wollten alle Künstler des 18. Jahrhunderts „Naturalisten“ sein. Mit dem Realismus vom Ende des 19. Jahrhunderts hatten sie nichts gemein.

Denn bei aller Verehrung der Natur war die Zahl derer sehr gering, die daraus den Schluß zogen, sie sei unmittelbar nachzuahmen. Es bestand kein Zweifel, daß man einer Vermittlung zur Erkenntnis derselben bedürfte.

Den sichersten Weg, zur Nachahmung der Natur zu gelangen, sahen die meisten in

der Rückkehr zur Antike, deren erneutes Studium der Welt die verlorene Einfachheit der Sitten, Unschuld des Herzens und Anmut des Geistes wiedergeben sollte. Diesen Rückweg zur „reinen Antike“ suchten die Poppkünstler zunächst auf den Pfaden zu finden, welche die Theoretiker der Spätrenaissance, voran Palladio, schon gebahnt hatten. Aber Palladio's und seiner Genossen Studium der Antike basierte auf der sorgfältigsten Erforschung römischer Denkmale. Das 18. Jahrhundert machte die große Entdeckung, daß die „echte Antike“ nicht nur in Rom, sondern vor allem in Hellas gesucht werden müsse.

Die aufblühenden Realwissenschaften hatten die Latinität als Bewahrerin alten Formelgeistes in Mißachtung gebracht, die griechische Wissenschaft als Urquelle aufgedeckt. Die erhabene Einfachheit Homers, die den galanten französischen Abbés der Rokokozeit noch als Rohheit gegolten, erschien dem jüngeren Geschlecht seit der Mitte des Jahrhunderts als Zeugnis eines einfältig schlichten, recht natürlichen Geistes. Die griechische Literatur kam wieder zu Ehren. Von ihr fand man den Weg zu den griechischen Altertümern und zur griechischen Kunst. Beginnt doch auch Winkelmanns archäologische Tätigkeit 1737 mit der Anlage eines *breve compendium antiquitatum graecarum* und lange genug bleibt seine Begeisterung für die Antike eine mehr literarische, mehr auf die Kuriosität gerichtete, bis ihm in Rom der Umgang mit Mengs und mit den antiken Originalwerken auch ein persönliches Verhältnis zur Kunst schafft.

So erwuchs mit der vertieften Kenntnis der griechischen Literatur und Kunst auch jene Neigung, ihren Lehren unbedingt zu vertrauen, die im Hellenismus des 19. Jahrhunderts zu absoluter Nachahmung führte. Das 18. Jahrhundert aber unterwarf sich noch nicht unbedingt. Noch war der ausübende Künstler überzeugt, daß die Werke der Alten bei allen Vorzügen auch gewisse Mängel besäßen, daß es Aufgabe des Künstlers sei, diese zu überwinden, eine „verbesserte“ antikisierende Kunst zu schaffen. Diese Meinung begegnet uns überall in der Literatur des Rokoko. Der Pariser Architekt Bossrand rühmt bei Erörterung des „guten Geschmacks in der Architektur“ die Proportionen der antiken Bauten. Aber als weitere maßgebende Grundsätze fügt er hinzu die Befolgung der *convenance, commodité, sûreté, santé*, und, was ihm die völlige Freiheit sichert, des *bon sens*. Diese Forderungen findet er „der Natur gemäß“. Und diese Prinzipien gestatten ihm, in der Innendekoration z. B. die unvergleichlich schöne Rokokoornamentik des Hotel Soubise zu schaffen, ohne nach seiner Meinung dem antiken Vorbilde oder der Natur untreu zu werden.

Im gleichen Sinne verehrten die Rokokobildhauer die Antike als Vorbild, aber indem man ihre Poesie und Schönheit annahm, suchte man ihre „Trockenheit, Kälte und Härte“ zu überwinden. So publiziert Leplat 1733 einige berühmte antike Skulpturen und daneben zweiunddreißig ausgesuchte Werke der Berninischule, die nach seiner Meinung durchaus den Vergleich mit jenen Vorbildern aushielten. Ja, Coppel rühmte in der Akademie der Künste zu Paris 1721, daß Bernini in seine Werke ein Feuer, ein Leben, eine „Wahrheit“ des Fleisches gebracht habe, wie man es selten in Antiken findet. Wir werden heute, wenigstens



Fig. 4. J. J. Winckelmann.

im Bezug auf die „Wahrheit des Fleisches“ dem geistvollen Bernini diesen Vorzug wieder einzuräumen geneigt sein, der allerdings auch vielen der guten hellenistischen Werte schon eigen war. Winkelmann hatte dafür noch Gefühl und Anerkennung, den strengen Oraccisten ging später dies Bewußtsein verloren. Das gleiche Gefühl der Überlegenheit kleidet der flamische Bildhauer Tassaert, Lehrer Gottfried Schadows, in die Worte, daß es unter den Antiken acht oder neun gäbe, die gut und musterhaft wären, daß aber doch, bei aller Richtigkeit der Verhältnisse und anderen Vollkommenheiten, allen die Anmut (la grâce) fehle.

In diese Stellung der Künstler zur Antike brachte die Zopfkunst nur insofern eine Wandlung, als sie die Bedeutung der griechischen Kunst neben der römischen stärker betonte. Man entdeckte, daß man die eigentliche, die reine Antike bisher noch gar nicht besessen hatte. Jetzt fand man sie in Pompei und Paestum, in Sizilien und Athen, und überdies glaubte man, ihre Wurzeln, die antike Urkunst in Etrurien und Ägypten nachweisen zu können. Durch Vermittlung dieser neuen reinen Antike wollte man auch zur „schönen Natur“ in ihrer völligen Reinheit zurückkehren. Aber daran hielten Rokoko und Zopfkunst fest: sie glaubten sich berechtigt, die Antike wie die Natur zu verbessern, ihre Mängel kraft eigenen Urteils zu überwinden.

Aber neben der strengeren Beachtung der Antike fanden die Zopf Künstler noch einen anderen Weg zur „Natur und Wahrheit“ und zwar in der Rückkehr zum Vaterländischen. Anders als in der klassischen Kunst spiegelt sich hier die Natur, stärker die Empfindung rührend, oft lieblich, oft erschütternd, immer romantisch schön. Poetischer als die Antike schien vielen die nordische Heimat, das rauhe Gebirge, die sanften Hügel, die bescheidene Hütte neben der Klosterruine.

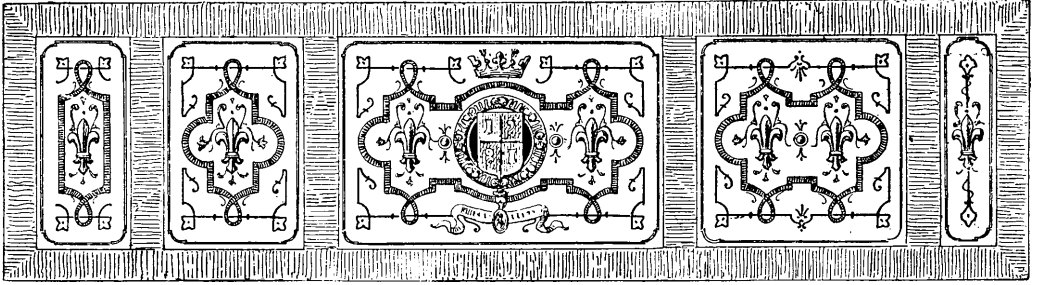
In Schottland reißt zuerst diese Bewegung. Macphersons (1738—1796) Neudichtung altwaldischer Volksjagen, sein Ossian, Burns (1759—1796) schottische Hochlandlieder, voll naturwüchsiger Kraft und Freiheit, aber auch voll rührender Schwermut, sie lenkten den Blick auf Altnordisches. Ritterjagen und Gespenstermärchen wurden neu belebt und beliebt. Die Schilderung der nordischen Landschaft erhebt durch ihre schauerliche Größe die Seele, lockt sie durch geheimnisvolle Zauber und rührt die empfindsame durch ihre sanfte Ruhe. Allerdings — man genießt auch dabei die Natur mehr mittelbar, als unmittelbar, mehr durch Vermittlung der Vernunft, durch Vergegenwärtigung poetischer Gedanken, wie es dem Zeitalter der Philosophie entspricht. Durch England angeregt, beginnt man das Vaterländische dann auch in den skandinavischen Ländern, in Deutschland, in der Schweiz, ja in Frankreich wieder zu beachten. Man hält Ausschau nach Hünengräbern und Steinwaffen der Altvorderen, bewundert die verfallenen Ritterburgen, die Ruinen alter Klöster und Kirchen, gewinnt damit auch Geschmack an mittelalterlicher Kunst. Die langverschmähte Gotik kommt wieder zu Ehren seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Zwar blieb man vorläufig dabei, unverstandene Einzelheiten nachzuahmen — aber, was so gewonnen wurde, so dürftig es war, blieb nicht verloren. Manches, was in Sturm und Drang an Wirrem und Unreinem geboren ward, hat dann die spätere Romantik, ja die Moderne erst ausgereift.

Am schnellsten gewann sich die Gotik wieder Teilnahme in England und Schottland, wo sie niemals ganz ausgestorben war. In Deutschland und den romanischen Ländern war man ihr gänzlich entfremdet und man konnte z. B. in der zweiten Auflage von Sulzers Theorie der schönen Künste von der gotischen Bauart lesen: „Sie zeigt eine mit Zieraten und unendlichen Kleinigkeiten überhäufte Größe und Pracht, bei welcher die guten Verhältnisse

gänzlich aus den Augen gesetzt sind und die nicht selten etwas Abenteuerliches hat. . . . An allen den erstaunlichen Gebäuden dieser Zeit (des Mittelalters) . . . ist bei der unbegreiflichen Verschwendung der Arbeit wenig Gesundes. Dieses muß man auch von dem Münster in Straßburg sagen, welches . . . unter die erstaunlichsten Gebäude der Welt gehört.“

Aber schließlich kam auch für Deutschland und Frankreich die Zeit, da die Gotik, die mittelalterliche Kunst überhaupt, Anerkennung fand, neben der Antike und der aus ihr abgeleiteten italienischen Renaissance die Quelle des Studiums für die Künstler wurde. Es kam die Zeit, da der junge Goethe für Erwin von Steinbach schwärmte. Zur Natur hatten die Künstler zurückkehren wollen, aus ihr neue Kraft schöpfen. Aber indem sie in antiker und mittelalterlicher Kunst die Mittler sahen, die Führer auf diesem Wege, verzichteten sie schließlich auf das Schaffen aus eigener Naturbeobachtung heraus, wurden immer mehr Nachahmer der Alten, immer tiefer verstrickt in dem Glauben, daß durch die Wahl des richtigen Vorbildes, der richtigen „Stilepoche“, das Gelingen ihrer Aufgaben bedingt sei. So wurde jener Eklektizismus eingeführt, den manche als wichtigstes Kennzeichen für den „Stil des 19. Jahrhunderts“ erklären. Die Poppkunst war es, die für solche Auffassung den Grund gelegt hatte, die beiden großen Richtungen „Klassizismus und Romantik“ schuf. Wohl kam sie in ihrem Streben nach Ruhe und Schlichtheit der Natur wieder näher, als Barock und Rokoko. Aber sie blieb dabei, diese Natur mit Auswahl wiederzugeben, umgestaltet nach den aus alten Vorbildern abgeleiteten Schönheitsgesetzen. Und diese Grundsätze bleiben so unbestritten gültig für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, ja noch darüber hinaus, daß die Kunstgeschichte dieser Zeit nicht zu verstehen ist ohne Kenntnis der Kunstentwicklung seit Mitte des 18. Jahrhunderts. Mit ihrer Schilderung muß daher begonnen werden.





## 1. Die Kunst der romanischen Länder bis 1789.

### a. Frankreich.

Frankreichs Kunst, die in der Blütezeit der Renaissance mit der Italiens sich nicht vergleichen durfte, war im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts herangereift. Seine Künstler, feinfühlig und beweglich, vom Sonnenglanz eines reichen und prachtliebenden Hofes bestrahlt, wußten die Anregungen der italienischen, wie später der englischen Kunst schnell aufzunehmen und in charakteristische Formen zu prägen. Die Stilgeschichte des 18. Jahrhunderts tritt uns nirgends so klar und folgerichtig vor Augen als hier.

Unter Ludwig XIV. (1643—1715) hatte in Frankreich der schulmäßige Palladiostil durch Perrault und Blondel und in milderer Form durch Jules Hardouin Mansart den individuellen Barockstil überwunden. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelangte dieser letztere wieder zum Siege in Gestalt des Rokoko, in dieser feinsten und geistvollsten Lebensäußerung einer Gesellschaft, die das geistige Erbe der durch Jahrhunderte gepflegten Renaissancekultur ebenso heiter und sorgenlos aufzehrte, wie das nationale Vermögen. Was kummerte es den Hof Ludwigs XV. (1715—1774), daß er den raffiniertesten Lebensgenuß mit der rechtlosen Unfreiheit und grenzenlosen Ausbeutung des Volkes erkaufte. Man war zufrieden, wenn nur der schlecht verwaltete und durch allerhand Krisen bedrohte Besitz der nationalen Güter die Mittel zu höchstem Luxus, zu glänzender Kunstpflege sicherte.

So prägte aristokratischer Luxus der französischen Rokokokunst den Stempel auf. Die Baukunst glänzt nicht mehr so sehr durch Schaffung von Kirchen und prunkvollen Staatsbauten als durch Ausgestaltung der Paläste und vornehmen Wohnhäuser. Der prunkende aber unwohnliche Palast italienischen Stils wird zum behaglichen und eleganten Hotel umgeschaffen. Auf bequeme Lage und Verbindung der Räume, auf gute Zugänge und Nebentreppen wird Wert gelegt. Nur die Fassade wird von der neuen Stilbewegung kaum berührt. Hier hält man sich an die bewährte Tradition des Palladianismus und studiert nach wie vor die alten Säulenordnungen und Proportionslehren.

Ihren höchsten Reiz entfalten diese Hotels erst in der behaglichen und üppigen Dekoration der Innenräume, die alles Konventionelle und nur Repräsentative abgestreift haben. So wie Robert de Cotte (1656—1735) und weiterhin Germain Boffrand (1667—1754), Ch. E. Brijeux (1680—1754) und andere sie schufen, sind sie noch heute mustergültig und Jacques François Blondels berühmtes Sammelwerk „de la distribution des maisons de plaisance, Paris 1737“, seine *Architecture françoise* (1752—1756) sind auch dem modernen Architekten ein beehrtes Nachschlagewerk geblieben. Wand und Decke werden überreich durchgebildet und das zugehörige Mobiliar, ja selbst die Kleidung und der Schmuck der Bewohner passen sich harmonisch an.

Unter Berufung auf die Natur und die alte römische Kunst entwickelt man einen neuen Stil der Ornamentierung. Unter der Regentschaft Philipps von Orleans (1715 bis 1723) hatte sich das Ornament aus Verains an die italienische Grotteske anschließenden Formen zum Malerischen fortgebildet. Claude Gillot (1673—1722) und dessen Schüler, der Maler Watteau (1684—1721), hatten es durch Einfügung figürlicher Gruppen und Naturblattwerk mehr bildmäßig gestaltet. Dieser Malerornamentik tritt das plastische Ornament der Architekten zur Seite. Die Régencekunst des Robert de Cotte (Hotel Brillière, Paris) und des Oppenort (1672—1742) setzt das Wandwerk allmählich in Rahmenformen um, indem zunächst die Ecken aufgelöst werden. Allmählich wuchert aber der ganze Rahmen, löst sich in Akanthusranken auf, wird mit Muschelwerk durchsetzt und schließlich zum selbstständigen Schmucke an Wand und Decke, der auch ohne Füllung des Innenfeldes wirkt, meist aber Gobelins, Spiegelglas, Gemälde oder geschnitzte Füllungen umschließt.

Zufte Aurèle Meissonier (1693—1750) tut dann den letzten kühnen Schritt. Er ersetzt die bisherige Symmetrie der Schmuckformen durch das freie Gleichgewicht der Ornamentmassen und hebt die Grenze zwischen Wand und Decke auf, indem er das Wandornament über die Bouten hinaufranken läßt. Der so zum reinen Rokoko entwickelte Stil siegt durch Meissonier, Thomas Germain (1673—1748), Jean François Blondel (1683—1756), Jacques François Blondel (1705—1774), durch Babel, Mandon, Eijen und andere. Phantastische Naturformen, Tropfsteingebilde, Felsen und Wasserfälle gesellen sich zu den Muschel- und Gitterformen, von langgezogenen, stilisierten Blättern und von Blumen überwuchert, während der reine Akanthus zurücktritt. Aufgehoben ist alles organische Herauswachsen der Formen aus einander, in zarter Bewegung legt sich Kurve an Kurve, Symmetrie wird vermieden, die Gerade und der Halbkreis verdrängt durch die s-förmig geschwungene Linie und Flachbogen.

Es ist unleugbar, daß das Rokoko den Begriff der Innendekoration außerordentlich klar erfaßt hatte, daß es ganz logisch die Formen der Außenarchitektur, Pilaster und dergleichen vom Innenraum ausschließt und durch eigne Gliederungen ersetzt, demgemäß auch alle Steintäfelung, Marmorverkleidung u. s. w. durch Holzverkleidung, frei aufmodellerte Stuckornamente oder gewebte Tapeten verdrängt. Da diese in ihrer Asymmetrie und ihrem unendlichen Wechsel der Formen alle mechanische Herstellung ausschließen, wird die Heranbildung einer Heerschar künstlerisch empfindender Dekorateure und Kunsthandwerker erforderlich, wie sie ähnlich nur die späte hellenistische und hellenistisch-römische Kunst (s. Pompei) besessen hat. Solche künstlerisch-selbstständige Arbeit auch der Handwerker ist ein Ruhmestitel der Rokokokunst und läßt ahnen, was in dem nun folgenden Jahrhundert an künstlerischer Fähigkeit den Völkern verloren ging, die heute erst mühsam wieder nach jenem Höhestand des technischen Könnens hinstreben.

Das erklärt die wunderbare Blüte der damaligen kunstgewerblichen Produktion, der

Möbeltischlerei, die eine Reihe neuer Möbelformen einführt und für die geistvollen und kapriziösen Entwürfe der Zeichner stets geeignete Schnitzer und Holzarbeiter findet. Auf gleicher Höhe stehen die Arbeiten in Bronze, Edelmetallen und unter den keramischen die Porzellane.

Auch die Malerei und Bildhauerei glänzt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch virtuose Behandlung des Materials. Sie werden von Künstlern ersten Ranges dekorativ entwickelt, die sich keinen Augenblick scheuen, jede kunstgewerbliche Aufgabe zu lösen. Boucher (1703—1770) ist der Typus dieser Meister, die gleich bereit sind, ein Staffeleibild oder Wände und Plafond eines Gartenhauses zu malen, Entwürfe zu Säulen oder Fächern zu geben. In seinen Gemälden spiegelt sich das fröhliche, von aller Lebensnot und allem Kampf gelöste Dasein der vornehmen Gesellschaft, ihre scheinbar von ewiger Heiterkeit erfüllte Existenz. Als Götter und Göttinnen, Heroen und Heroinen, als verliebte Schäfer und Schäferinnen bewegen sie sich im Bilde und auf dem Theater in phantastischen Kostümen, die Entfernung zwischen dem Olymp und Paris scheint aufgehoben. Dabei zeigt sich Boucher als feiner Kenner der Frauengestalt, die in rosiger Farbe, in üppigen und doch graziosen Formen geschildert wird. Der menschliche Körper und seine Gewandung bestehen nur noch aus zart geschwungenen Linien, weich modellierten Formen und er bevorzugt demgemäß Frauenkörper und rundliche Putti, dem Charakter des Rokokoornamentes angepaßt. Der ganze Zauber einer stark sinnlichen und ästhetisch verfeinerten Kultur liegt über diesen Szenen aus dem Götterleben, über den idyllischen Hirten und Schäferinnen.

Drohend hatte Montesquieu schon 1721 dieser Gesellschaft in seinen persischen Briefen und deutlicher noch in seinen Betrachtungen über den Verfall der Römer (1734) den Spiegel vorgehalten. Und wie im sinkenden Rom mußte auch diese, ganz dem Lebensgenuß hingegebene Pariser Gesellschaft schließlich ermatten.

Da setzt um 1760 jene Gegenbewegung der Rokokunst ein, die zunächst nicht so sehr Neues bringen, als den Überschwang, die übertriebene Beweglichkeit, die Überladung im Ornament durch Ruhe und zarte Einfachheit heilen will. Durch die Antike will sie sich zur Natur und Wahrheit zurückführen lassen.

War aber bisher die „Kunst der Alten“, die „Antike“, ein Sammelbegriff gewesen, der Griechisches und Römisches gleichmäßig umfaßte, so begann nun die Forschung zu scheiden. Bisher hatte man die derbere und vollsaftige römische Kunst zum alleinigen Vorbild gehabt. Nun tritt, eine ganz neue Entdeckung, allmählich das Bild hellenischer Kunst hervor, deren zartere Schöpfungen so recht dem verfeinerten Geschmacke der Rokokozeit wahlverwandt erscheinen. Pompei und Herkulaneum, Paestum und Girgenti, endlich das Mutterland antiker Kunst, Hellas selbst, werden bereist, ihre Monumente erforscht, ausgemessen und publiziert. Wie Winkelmann für die Deutschen mit scharfem Blicke den historischen Aufbau der griechischen Kunst erfaßt und darstellt, so find in England und Frankreich zahlreiche Forscher bemüht, Aufklärung zu geben. Jacques Spon (1632—1707) hatte schon 1676—1678 eine Beschreibung seiner Reise durch Griechenland erscheinen lassen, ohne viel Beachtung zu finden. Glücklicher war Graf Caylus (1692—1765), ein wohlhabender Sammler und Forscher, der in Italien studiert, in Griechenland und Kleinasien gereist war, und dessen *Recueil d'Antiquités* (1752—1767) auch Winkelmanns Bewunderung fand. Weniger gelehrt als der große deutsche Historiker, hatte Graf Caylus die feinere künstlerische Erziehung, den sicheren Blick des gebildeten Kenners voraus, und so gelang ihm nach Winkelmanns eigener Aussage, in das Wesentliche des Stils der alten



Völker einzubringen. Caylus pries zuerst die edle von Eleganz begleitete Einfachheit der Hellenen, ihren vorbildlichen Wert für die zeitgenössische Kunst, er warnte vor der römischen Antike, die stets stumpf und ohne Feinheit sei.

Für die praktische Anwendung von Caylus' Lehren war indessen der Boden in Frankreich schon bereitet. 1737 hatte der Radierer Ch. N. Cochin (1715—1790) die zügellose Rokokokunst des Meissonier angegriffen, den grand goût herbeigesehnt. Diese Wandlung des Geschmacks fand Unterstützung bei der Marquise de Pompadour, die 1748—1751 eine Mission nach Italien sandte, der außer dem Marquis de Marigny, dem Bruder der Pompadour, auch Cochin und der Architekt Soufflot angehörten. Sie brachten die erste Kunde der damals begonnenen Ausgrabungen von Pompeji und Herkulaneum nach Frankreich, die Kenntnis jener zarten und heiteren unteritalischen Wanddecorationen, die nun auf die Ornamentik, auf die Ausstattung der Innenräume à la grecque so großen Einfluß gewinnen, und durch die Publikation der *Pittura antiche d'Ercolano* schnell populär werden sollten.

Soufflot erforschte Paestum (1764), David Leroy nahm 1758 die Entdeckungen von Stuart und Revett vorweg in seiner Publikation „*ruines des plus beaux monuments de la Grèce*“, und 1762 erschien das epochemachende Werk der beiden Engländer über Athens Altertümer.

Man erkannte, wie wenig die Regeln des Palladio und die Grotteskenornamente italienischer Renaissance die Kenntnis der „echten hellenischen Antike“ förderten, wie man mit toskanischen und Kompositaordnungen, mit den auf Säulen ruhenden Bogenstellungen, mit verkröpften Gesimsen, mit der Rangordnung der Säulen getäuscht worden war. Der Jesuit Abbé Laugier (1713—1769) hatte schon 1752 auf all das hingewiesen, und dem strengen hellenischen Klassizismus die Bahn zu ebnen versucht. Und doch kamen diese theoretischen Entdeckungen in der Praxis der Baukunst nur ganz allmählich zur Geltung.

Die Mehrzahl der Architekten der beginnenden Zopfzeit begnügte sich zunächst mehr mit der Rückkehr zu Palladio, ja zum Klassizismus der Epoche Louis' XIV., als daß sie Nachahmung antiker Originalkunst erstrebten. Servandoni (1696—1766) hatte 1732 jenen Entwurf für die Fassade von St. Sulpice zu Paris gegeben, der zwar durch seinen Purismus und den Verzicht auf alles Ornament auffällt, aber doch noch eine zweigeschossige Fassade zeigt. Jacques Ange Gabriel (1699—1782) dagegen, der schon seit 1743 Einfluß als premier architecte du roi ausübt, setzt der weitläufigen École militaire am Marsfeld (1751—1758) einen eingeschossigen Portikus von acht korinthischen Säulen vor, von denen die vier mittleren als Nischen vorspringend den Giebel tragen. Gabriel errichtet dann (1765 bis 1772) jene dekorativen Abschlußbauten des Konfordinenplatzes (damals Place Louis' XV. genannt), die mit ihrem Durchblick auf die Madeleine eines der schönsten perspektivischen Straßenbilder der Neuzeit ergeben. Doch erinnern die Kolonnaden über dem Rüstkauntergeschoß unmittelbar an Ludwig XIV., an Perraults Louvrefassade, und lassen nur in Einzelheiten den Zopfkünstler erkennen. Gabriel baute ferner in Versailles das Theater und im Park das Schloßchen Petit-Trianon, dessen Innenräume erst später für Marie Antoinette im Zopfstil ausgestattet werden, damals, als auf Grund englischer Anregungen hinter dem Schloßchen ein englischer Park mit einem entzückenden Bauerndorf (Hammeau) entstand, als köstlicher Ruhepunkt für das von der starren Majestät im Schloß und Park Versailles ermüdete Auge. Schließlich gehen doch mit Gabriel auch Jacques François Blondel (1705 bis 1774) in seinem *Cours d'architecture* (1771) und die ganze Schar der früher dem Rokoko ergebenen Architekten zu dem neuen jetzt Louis XVI. genannten Stile über.

Die hellenischen Anregungen sind im Detail des Louis XVI.-Stiles noch sehr gering. Wohl wird die Symmetrie strenge innegehalten, das Kurvierte nach Kräften vermieden, ebenso Muschelwerk und Tropfsteinmotive ausgegaltet. Säulen und Gebälk werden etwas strenger behandelt, aber immer noch nach den alten Handbüchern gezeichnet. Statt der reinen dorischen Säule bevorzugt man die sogenannte toskanische Ordnung, die ionische Säule wird durch Behängen mit Guirlanden modernisiert. Die nach dem Schema der Spätrenaissance gegliederten Kuppeln werden schlanker. An ihre Stelle treten oft altarartige Aufbauten von elliptischem oder quadratischem Grundriß. Die Horizontalen der Attiken und Balustraden werden gemildert durch vorgelegte gekuppelte Säulen oder Pilaster mit verkröpftem Gebälk, auf den Ecken und über den Verkröpfungen stehen Figurengruppen, oft auf elliptischen, schachtelförmigen Vasen. Hermen und Caryatiden verschwinden, die Schwingung der Gesimse und Giebel unterbleibt, die Flächen bedecken sich mit mageren Guirlanden, Festons und Inschrifttafeln. Trotz der Vereinfachung der Formen bleiben die alten Proportionen der Bauteile, ja sie werden noch zum Überflanken, Gestelzten gesteigert, alle Profile zart, oft dürrig gebildet.

Das neubelebte Interesse am Säulenbau macht sich auch in der Innendekoration geltend. Hier kehrt man wieder zur Abtrennung von Wand und Decke, zur Gliederung der Saalwände durch Pilaster oder Halbsäulen zurück. Die Felder werden wieder rechteckig umrahmt, dünne Halbsäulchen zur Einfassung gewählt. Da aber die Fülle ungebrogener gerader Linien dem durch den Schwung des Rokoko verwöhnten Auge noch unerträglich ist, werden die Rahmenleisten immer noch mit Guirlanden oder einzelnen Blumenzweigen und Bändern umwunden. Eine besondere Vorliebe hat die Zeit für elliptische Medaillons mit einer darüber hängenden Guirlande und der unvermeidlichen Wandschleife als Krönung. Naturalistische Blumen und Blätter werden reichlicher als je verwendet. Dazu kommt die Neigung, einzelne Nischen oder Wände und Decke mit einem Mosaik aus seltenen Steinen und Muscheln zu pflastern, in einer Art Naturstil zu schmücken. Auch nimmt die Freude an Allegorien und Emblemen noch beträchtlich zu. Ohne Urnen und Vasen, kofende Tauben und zielende Amoretten, ohne Todesfackeln oder Embleme des Naturlebens, der Schäfer und der Schnitter, war keine Ausschmückung einer Fläche denkbar.

Diese neue Ornamentmode findet wieder durch Kupferstich und Radierung schnelle Verbreitung. Gille Paul Cauvet (1731—1788) ist einer der ersten Architekten, der in seinem *Recueil d'Ornements* (1777) die „rocaille außer Kurs bringt und dafür den reinen Geschmack nach der Antike einführt“, wie auch der aus Lüttich gebürtige Architekt Jean François de Neufforge (geb. 1714), Jean Charles Delafosse (1734—1789), ferner Salonde, Salembier, Fvieur und Pierre Ranjon den *nouveau goût* anstreben. Edmond Alexander Petitot (1730 bis nach 1800), zeitweilig Hofarchitekt und Professor in Parma, veröffentlicht 1764 seine „*Suite des Vases*“ und 1771 seine „*Mascarade à la Grèce*“.

Architekturformen, Allegorien und naturalistisches Pflanzenwerk beherrschen auch das Kunstgewerbe der Zopfzeit. Die Unfähigkeit oder Unlust, neue Formen aus dem Gebrauchszwecke heraus zu gestalten, führt hier zu den wunderlichsten dekorativen Spielereien. Ein Säulenschaft, eine Urne oder ein Kapitell dient bald als Uhrgehäuse, bald als Lesepult, dann wieder als Figurensokkel, als Ofen, als Tintenfaß oder als Grabmal. Nur die Größe und das Material werden je nach Bedarf geändert, die Grundform bleibt. Das Blattornament wird immer dünner und spitzer, die Ranken bewegen sich mit Vorliebe in elliptischen Formen.

Auch an den Möbeln verschwindet das Geschwifte und Gebauchte, gerade Linie und

Elipse treten ein. Das Muschelwerk wird verdrängt durch schleifengeschmückte Medaillons oder Rosetten; Eierstab, Perlschnur, Kyma und Wellenband schmücken Rahmen und Leisten. Die Möbel werden nach wie vor furniert und mit Intarsien dekoriert, aber die Bronzebeschläge zierlicher gebildet und in ihrer Ausdehnung beschränkt. Auffallend ist im französischen Kunstgewerbe des Louis XVI.=Stiles die große Reihe deutscher Namen, wie Jean=Henri Riesener, Wilhelm Benemann, Schwertfeger und David Roentgen aus Neuwied.

Das unmittelbare Studium antiker Monumente beginnt sich indessen fühlbar zu machen an einem Hauptbau dieser Zeit, an Soufflots Ste. Geneviève=Kirche zu Paris (Pantheon, Fig. 5). Jacques=Germain Soufflot (1709—1780) hatte in Lyon das Hôtel=Dieu und die Börse

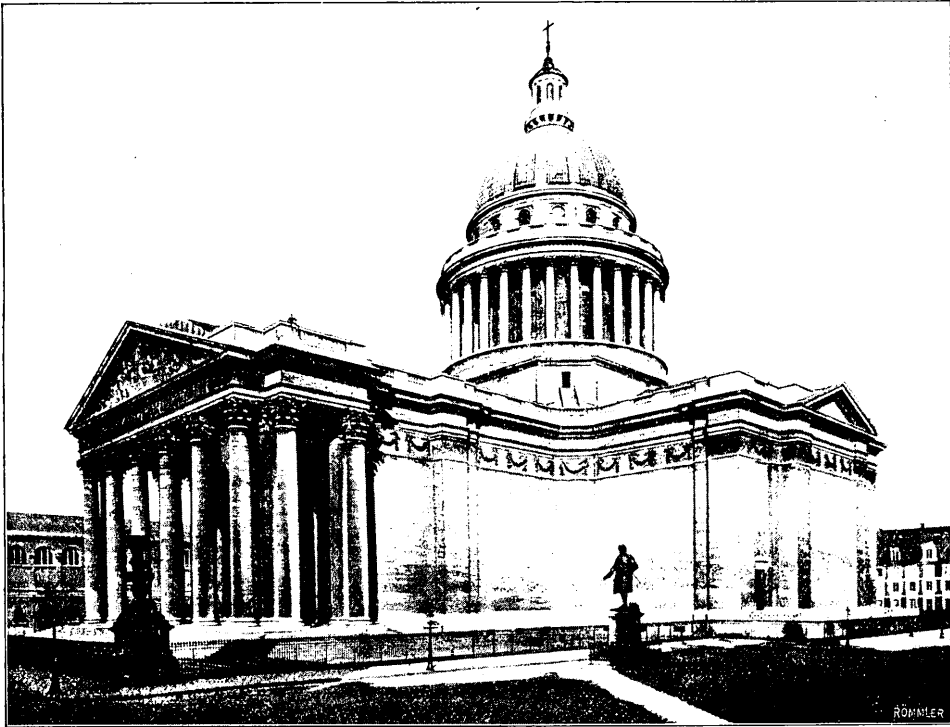


Fig. 5. Das Pantheon zu Paris. Erbaut von Soufflot.

kraftvoll klassizistisch, wenn auch zum Teil mit Rokokomotiven untermischt, errichtet. Dann bereiste er mit Marquis de Marigny und Cochin 1748—1751 Italien, besuchte auch Paestum. 1764 wurde er zur Leitung von St. Geneviève berufen. Der Bau erfährt häufige Unterbrechungen, war abwechselnd Kirche und Nationalheiligtum, und die Frage der Kuppelkonstruktion beschäftigte noch lebhaft die Architekten Napoleons I., von denen Rondelet sie endgültig löste. Die Ausmalung erfolgte sogar erst in neuester Zeit. Dennoch erhält das Innere, als griechisches Kreuz gestaltet mit einer Kuppel über der Mitte und flachen Kuppeln über den Kreuzarmen, eine gewaltige, einheitliche Wirkung. Der Gesamteindruck des durch seine Dimensionen imposanten Raumes ist unendlich vornehm, voll kühler Majestät. Die edlen korinthischen Kapitelle, das gleichmäßig den endlosen Fries überspannende Rankenband, die in ihrem weißen Ton etwas nüchternen Einzelheiten sind ganz römisch=antik empfunden

und wirken wohlthuend nach der nervösen Beweglichkeit der Rokokokunst. Vielleicht ist zuweilen der Maßstab der Ornamente etwas zu klein im Vergleich zur Größe des Baues, vielleicht ist am Äußeren etwas zu abichtlich mit riesigen, leeren Mauerflächen operiert. Dafür entschädigt die Wirkung der schlanken Kuppel und der Portikus mit den elastischen korinthischen Riesenjulen, der auch neben der Pantheonvorhalle zu Rom standhält.

Damit entwickelt sich aus der Kompromißkunst des früheren Louis XVI. = Stiles heraus das Streben, nur solche Formen zur Anwendung zu bringen, die durch klassische Beispiele belegt werden können. Man sucht strenger im Geiste der Alten zu bilden, deren erhabene Größe den Verzicht auf alles Tändelnde, Unnehmliche, zierlich Schmückende zu fordern scheint. Um das zu betonen, strebt man nach wichtigen Proportionen. Die Blumen und Bänder, überhaupt alle freieren Naturformen verschwinden, es wird ausschließlich streng stilisiertes antikes Bauornament verwendet. Mächtige ungegliederte, rustizierte Mauermassen, derbe, ja plumpe dorische oder toskanische Säulen, unanneliert oder wechselnd mit glatten und Rustikatrommeln, Fenster ohne Leibung, Gurtgesimse und Kranzgesimse aus einfachen, unprofilierten schweren Platten werden beliebt. Die alten Lehrbücher der Säulenordnungen verschwinden, man hat die Tempel von Sizilien und Unteritalien selbst ausgemessen, die „Ordnung von Paestum“ wird angenommen, etruskische und ägyptische, aber auch noch römische Aufnahmen verwertet. Der Neuklassizismus kommt zur Herrschaft, der in Frankreich als Empirestil den Style Louis' XVI. verdrängt.

Wie die Architekten wenden sich auch die Maler und Bildhauer der Zopfzeit ab von der lockeren Schönheit und poetischen Sinnlichkeit der Rokokokunst. Einen erbitterten Kampf führt Diderot gegen Boucher, in dem er mit Recht den echten Vertreter der galanten Zeit sieht. An ihm übt er mit steigender Erbitterung seine schulmeisterliche, oft philiströse Kritik, die doch für seine Zeit wohlthätig war. Er schildert ihn als einen unästhetischen Maler, einen Menschen, der sein Leben zwischen den gewöhnlichsten Prostituierten hinbringt, der weder Grazie noch Wahrheit, weder die Natur, noch den guten Geschmack kennt. Er wirft ihm vor, daß er nicht einen Moment die Natur selbst betrachtet habe. Aber zugleich klagt er, daß man Bouchers allegorischen Damen das Modell mit seinen Toilettekünstlern noch ansehen könne, nicht die klassische Schönheit der Statue. Seine Engel seien kleine gemeine Satyrknaben, seine Schäferjungen absurd und unnatürlich, aber doch verführerisch für alle, die nicht den wahren „Geschmack für die strenge antike Kunst besäßen“. Und Diderot (1713—1784) war seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts der allmächtige Kritiker geworden. Er wollte die Kunst wieder schlicht bürgerlich und natürlich gestalten, wollte das klassische Drama durch das bürgerliche Schauspiel nach englischem Muster, die tändelnden Schäferspiele durch tugendhafte Sittenschilderungen ersetzen. Seine Zuneigung schenkt er den Malern, die gleich ihm die olympischen Götter verbannen, um dafür Einkehr zu halten in den Hütten schlichter Bürger und Bauern, die als Hort aller Tugend und Sitteneinheit gelten.

Es war der „dritte Stand“, der hier gepriesen wird, auf dessen gesunder Kraft in der Tat Frankreichs Zukunft beruhte und dem auch in Jean Baptiste Greuze (1725—1805) ein Apostel erstand. Durch den Maler Gromdon (oder Grandon) war Greuze zufällig in Lyon entdeckt worden, der ihn in Paris ausbilden ließ. Der Wohltäter hatte die Genugthuung, daß 1755 Greuze im Salon mit einem Sittenbilde triumphierte, mit dem „Familienvater, der den Seinen aus der Bibel vorliest“. Wie hatte man die tölpelhaften Bauernbilder der Holländer verlacht. Nun knüpfte Greuze an sie an, natürlich unter zeitgemäßer Verfeinerung der Motive. Statt der zierlichen Menuetttänzer und der gepuderten Damen, statt verbühter Hirten

und Schäferinnen, statt lüfterner Göttinnen bringt er melodramatische Nührszenen aus der Hütte des armen, aber redlichen Mannes, der noch dazu in der Bibel liest, die selbst den galanten Abbés des Rokoko so ziemlich aus ihrem Gesichtskreis entschwinden war. 1761 brachte Greuze wieder ein höchst erbauliches Bild, „Die Verlobung auf dem Dorfe“. „Tenniers,“ schreibt Diderot, „malt vielleicht wahrere Sittenbilder, aber Greuze hat mehr Eleganz, mehr Grazie und angenehmere Natur, die Wahl des Themas zeigt seine Empfindung und gute Sitten; er ist nicht nur ein guter Maler, sondern auch ein Mann von Geist und Geschmack“. Das heißt, er traf den Geschmack seiner Zeit, er malte für die empfindsamen Seelen und er sorgte auch weiterhin dafür, daß in seinen Bildern die Natur nicht zu natürlich wurde, daß vielmehr hübsche kleine Mädchen in bürgerlichem Kostüm niedliche Komödien spielten. Man sah, daß es Komödie war und liebäugelte mit den kleinen Komödiantinnen, oder nahm an ihren Schmerzen Anteil. Wie reizend nahm sich z. B. jenes süße kleine Mädchen aus, das betrübt mit dem zerbrochenen Krüge vom Brunnen heimkehrt (Cruche cassée, Louvre). Man mußte ihm gut sein, denn es hatte trotz aller verschämten Tugendhaftigkeit doch nichts Sprödes und Abweisendes an sich. So wurde Greuzes Spezialgebiet die Darstellung von Kindern in den Jahren der beginnenden Reife, in zärtlicher Haltung und mit einem Ausdruck, in dem mehr von frühreifer



Fig. 6. Greuze. Der zerbrochene Krug. Paris, Louvre.

Sinnlichkeit als von kindlicher Unbefangenheit lag. Immer das selbe hübsche Köpfchen, neckisch vom Lockenhaar umrahmt, mit weichen Wangen, schmachttenden Augen, Lippen, wie zum Kusse geformt, oder leise zitternd, halb geöffnet, daß die weißen Zähnechen herausblitzten. Wie zum Hohne nannte er diese Sinnbilder vorzeitiger Untugend „Unschuld“ oder „Tugend“, „Morgengebet“ oder „Abendsegen“.

Minderen Ruhm genoß neben ihm Chardin (1699—1779), obwohl er höheren verdient hätte, denn er war der bessere Maler. Er hatte als Schüler und Gehilfe Coppelès auf dessen Bildern Kostüme, Waffen und dergleichen ausgeführt und dadurch, zur Arbeit nach der Natur gezwungen, sich zum besten Stilllebenmaler seiner Zeit entwickelt. Wohl waren auch ihm die holländischen Meister Vorbild. Aber in mancher Hinsicht überholt er sie. Seine Stillleben sind





Fig. 7. Liotard. Damenporträt. Pastell. Dresden.

bis 1789) so viel Ruhm gewann. Nur verstand Liotard sich viel besser auf Reklame. Er war mit Lord Duncannon in der Türkei gewesen und erschien seitdem meist in phantastischem orientalischem Kostüm. Auch rühmte er sich gerne seiner Beziehungen zu Fürsten, Generalen und Staatsmännern seiner Zeit, die er in eleganten Pastellbildern beweiigte. Mit der bekannten Genrefigur des Schokoladenmädchens hat dann Liotard der bürgerlichen Malerei seinen Tribut gezollt, wie auch der Voucher-Schüler Fragonard (1732—1806) schließlich dazu überging. Nur fehlte Fragonard der Ernst, mit dem Chardin seine Aufgabe erfaßte. Von der galanten Sinnlichkeit des *ancien régime* konnte er ebensowenig sich befreien, wie von den rosigten Tönen und von der die Oberfläche der Dinge flüchtig streifenden Darstellungsweise des *Kokoko*. So streben diese Maler der Popszeit in ihrer Weise nach Natur und Einfachheit, indem sie vom Olymp in das bürgerliche Leben herabsteigen. Aber wie die Architekten vergessen sie nicht, mit „Geist und Geschmack“ dies profane Leben zu verschönern. Sie malen die Grazien des Watteau und Voucher im bürgerlichen Kleide.

so einfach in der Anordnung, gar nicht zu einer schönen Gruppe abgerundet, gar nicht überladen. Eine Blume im Topf, daneben ein paar Früchte, das genügt ihm. Im Gegensatz zu den blechernen Blumenstücken der Huisum und Ruysch sind sie entzückend durch ihre duftige, fast pleinairistische Malweise, ganz auf feine Tonwerte komponiert, leicht und gefällig, aber ganz ungekünstelt auf die Leinwand gesetzt. Neben Tiepolos Fresken und Goyas Porträts stehen sie koloristisch der heutigen Kunst am aller-nächsten. Später malt er ebenso fein und lustig einfache Gestalten aus dem bürgerlichen Leben, wie die „arbeitsame Mutter“ (1740), das „Benedicite“, und erweist sich auch hier als ein echter Künstler, der nicht nach populären Effekten, sondern nach malerischer Schönheit strebt. In seiner Spätzeit versucht er sich auch in der Pastellmalerei, durch die damals Liotard (1702



Fig. 8. Chardin. Das Tischgebet. Paris.

Noch schwerer wurde es den Bildhauern, auf die Beweglichkeit der Rokokokunst zu verzichten, wenn sie auch bei Girardon, Bouchardon und anderen schon zahmer auftrat. Bemerkenswert ist der Wechsel im Material. Statt Marmor und Bronze wird die schmiegsame und zu malerischer Gestaltung ermunternde Tonerde immer beliebter. Clodion (Claude Michel, 1738—1814) ist der Meister eleganter Biskuitfigürchen von höchster Anmut. Auch Jean Antoine Houdon (1741—1828) bevorzugt für seine geistvollen und lebenswahren Büsten den Ton, dessen Behandlungsweise er bei der Übertragung in Marmor beibehält. Schon als



Fig. 9. Houdon. Mirabeau. Paris, Louvre.

fünfzehnjähriger Jüngling erhielt Houdon einen akademischen Preis für ein Gemälde, mit zwanzig Jahren für eine Skulptur den Prix de Rome. Für S. Maria degli Angeli zu Rom schafft er die einfache und strenge Gestalt des heiligen Bruno. Seitdem genießt er des höchsten Ansehens, obwohl er unbeirrt von den klassifizierenden Neigungen der Zeit dem Naturstudium treu bleibt. Die bekannten Büsten von Rousseau, Voltaire und Mirabeau (Fig. 9) im Louvre, die Voltairestatue im Théâtre français und andere zeigen, wie der geistreiche Künstler die großen Genies kongenial zu erfassen wußte. Aber all dieser liebenswürdigen und malerischen Grazie macht schließlich der Klassizismus Davids und seiner Anhänger ein Ende. Das eiserne Zeitalter Napoleons fordert Bildsäulen im römischen Stile von metallischer Härte und marmorfalter Erhabenheit. Der Zopf wird durch den Neuklassizismus ersetzt.

## b. Italien.

Italien hatte im Verlaufe des 18. Jahrhunderts seine Führerrolle auf allen Geistesgebieten aufgeben müssen. Nicht einmal in den bildenden Künsten konnte es dieselbe neben England und Frankreich behaupten. Mit einer gewissen Fähigkeit behielt zwar das Barock bis weit in das 18. Jahrhundert hinein seine Lebensfähigkeit. Doch bevorzugt man die strengerer klassifizierenden Formen der Palladioschule oder des nun auf Italien zurückwirkenden französischen Klassizismus. Es macht sich eben unter dem Pontifikat Clemens' XII. (1730 bis 1740) und mehr noch unter Benedikt XIV. (1740—1758) überall Ermattung geltend, eine Rückkehr zur Ruhe, Strenge und Einfachheit. Die Superga des Filippo Juvara (1685—1735), die Fassade der Lateranbasilika (1734) von Alessandro Galilei (1691 bis 1737), die Hauptfassade der Sta. Maria Maggiore zu Rom (1743) von Ferdinando Fuga (1699—1780), endlich Luigi Vanvitelli's (1700—1773) Riesenschloß von Caserta bei Capua (1752) gelten als wichtigste Beispiele für diese Wandlung des Geschmacks. Immerhin verstehen diese Hauptmeister trotz der Ernüchterung ihren Fassaden noch Größe und Kraft zu verleihen. Andere bleiben mehr in dem dekorativen Schwung des späten Barock befangen, wie Gregorini bei seiner Fassade von Sta. Croce in Jerusalem zu Rom (1743), Niccolò Salvi (1699—1751) in seiner wirkungsvollen Anlage der Fontana di Trevi (1735), deren barocker Skulpturenschmuck sogar erst einige Jahrzehnte später beigelegt wird.

Dagegen hat das Rokoko, obwohl es aus dem Barock sich entwickelt und in seinen Anfängen auf Italien verweist — Oppenort studierte in Rom, Meissonier ist aus Turin gebürtig — hier keine nennenswerte Ausbreitung finden können, von einzelnen Bauten, z. B. in Genua, Turin, Mailand abgesehen. Ebenjowenig findet man Geschmack an der französischen Zopfdecoration. Solche tändelnde Kunst scheint dem zum Pathetischen neigenden Italiener wenig zugelegt zu haben. Dafür hat der Neuklassizismus in diesem Lande voll antiker Tradition schnell Boden gefunden. Schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts läßt sich die vertiefte Kenntnis der alten Monumente wahrnehmen.

Zwar fehlt es auch jetzt nicht an Baumeistern, die nur durch Palladios Vermittlung diesem Ziele zuzustreben wagen. In Vicenza sucht man unter seinem Schutze das Barock zu überwinden und Ottavio Bertotti Scamozzi (1726—1784) veranstaltet noch einmal eine vortreffliche kritische Ausgabe der Werke Palladios. In Verona gibt Alessandro Pompei (1705—1772) wieder einmal die fünf Säulenordnungen heraus. Daneben aber beginnt ein eifriges Studium der antiken Originalwerke. Im Beginn des 18. Jahrhunderts waren es besonders die etruskischen Altertümer, über deren Bedeutung ein heißer Kampf entbrannte. Der Schotte Dempster, weiland Professor der Pandekten in Pisa (1579—1625), hatte ein ungedrucktes Werk „de Etruria regale“ hinterlassen, das 1723 und 1726 herausgegeben wurde. Dieses und die Studien des gelehrten deutschen Jesuiten Athanasius Kircher (1601 bis 1680) erweckten in Toskana die Begeisterung für die große Vorzeit. Etrurien galt bald als der wichtigste Ausgangspunkt antiker Kunst, älter als Rom, älter als Griechenland, bedeutender als Ägypten, von dem man aber Einflüsse auf etruskische Kultur annahm, was zum Studium der ägyptischen Kunst seitens der Architekten und der Verwertung ägyptischer Motive in der Dekoration Anlaß gab. Wer die Kunst der Alten an der Quelle genießen wollte, mußte demnach zu den Ägyptern und Etruskern sich wenden. Dabei wurde alles für altetruskisch erklärt, was von Antiken auf toskanischem Boden gefunden wurde. Auch die in etruskischen Gräbern erhaltenen, aber meist aus Griechenland importierten Tongefäße,



die Urnen, Schalen und Krüge mit ihren oft so edlen, strengen Linearzeichnungen galten als autochthon und werden ja heute noch im Volksmunde als „etruskische Vasen“ bezeichnet. Ihr Bildschmuck wird für die Maler und Bildhauer neben den pompeianischen Wandbildern von höchster Bedeutung. Die Bewegung wurde gefördert durch die Begründung der etruskischen Akademie zu Cortona (1726) und durch die Herausgabe der etruskischen Forschungen (1738—1759).

Gegen diese Etruscheria kämpften freilich die römischen Gelehrten mit Eifer und Erfolg, an ihrer Spitze Joh. Joachim Winckelmann (1717—1768), der „Vater der deutschen Archäologie“, den aber die Römer nicht mit Unrecht zu den Ehren zählen. Er hatte in Deutschland in entbehrungsvoller Jugend sich zur Erkenntnis von der Schönheit und erhabenen Größe der griechischen Kultur durchgearbeitet. In Dresden war ihm zum Bewußtsein gekommen, wie neben der Literatur die bildende Kunst am stärksten für den laueren Adel hellenischen Geistes zeugt. Rücksichtslos, Glauben und Vaterland opfernd, hatte er alles daran gesetzt, an der Quelle zu schöpfen, in Rom selbst den Meisterwerken der Alten Auge in Auge gegenüberzustehen. Vorahnend hatte er schon 1755 in seinen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst sein neues Dogma verkündet, daß der einzige Weg für die Künstler, groß, ja unnachahmlich zu werden, im Anschluß an Hellas zu finden sei. Man lese in Justi's wundervoller Lebensbeschreibung Winckelmanns nach, wie er in Dresden zu dieser Erkenntnis gekommen und welche neue Form sie für ihn in Rom selbst annahm, wohin er Ende 1755 pilgerte. Im Verkehr mit Raffael Mengs und andern Künstlern gehen ihm die Augen auf. Was er bisher nur dumpf geahnt, die sinnliche Schönheit antiker Statuen gedämpft durch edle Einfachheit und stille Größe, hier wird sie ihm offenbar. 1763 sucht er in seiner Abhandlung „von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen“ die gelehrte Welt zu überzeugen, daß Wissen und Gelehrsamkeit allein nicht zur Erkenntnis in den schönen Künsten führt, daß die Stimme des Gefühls entscheidet.

Auf solcher Grundlage baut sich seine Geschichte der Kunst des Altertums auf, die geistvoll die bisherigen Kompilationen aus antiken Quellen ersetzt durch eine Stilgeschichte der griechischen Kunst, die oft prophetisch, trotz unvollkommener Kenntnis der antiken Statuenwelt, die Entwicklung der künstlerischen Eigenart, der Epochen und der Meister schildert. So wies er den Weg, wie durch Betrachtung des historischen Zusammenhanges ein tieferes Verständnis für die künstlerischen Schönheiten hellenischer Plastik zu erringen sei. Leider verstand gerade die deutsche gelehrte Pedantenwelt damals und in der Folgezeit diesen künstlerischen Grundgedanken am allerwenigsten, blieb an der Fülle des Wissens haften und ließ sich genügen an dem künstlichen Lichte der Grundsätze, der Schönheitsregeln, die Winckelmann selbst (1763) als irreführend verdammt hatte. Erst die neuere Archäologie ist ganz seines Geistes Kind geworden.

Wie wenig bedeutet es dagegen, wenn wir heute erkennen, daß Winckelmanns Urteil doch noch durchtränkt war vom Geiste jener Rokokozeit, die das Schöne und im Schönen das Angenehme und Liebliche vor allem suchte, was ihm Albanis süßliche Grazie noch annehmbar, Michelangelos schreckliche Größe aber abstoßend und roh erscheinen ließ. Er war doch soweit künstlerisch fühlender Verehrer der Antike geworden, daß ihm die Laokoongruppe und der Torso vom Belvedere als Meisterwerke ersten Ranges erschienen. Ein strenger und nüchterner fühlendes, nur für Phidias und Polyklet begeistertes Geschlecht hat sich später darüber entsetzt, daß Winckelmann im Laokoon einen Höhepunkt antiken Kunstschaffens

erkennen wollte. Wir heute urteilen vielleicht wieder mehr in Winkelmanns Sinne, sehen mit ihm in der Epoche griechischer Kunst, die der Laokoon und das einstige Original des Belvederetorjo vertreten, wirklich den Gipfelpunkt antiker Plastik.

So lenkte Winkelmann von der Bewunderung etruskischer Kunst ab, hin zur hellenischen. Seine Erfolge waren um so größer, als sie einer schon vorhandenen Bewegung literarischen Ausdruck gaben. Von allen Seiten strebte man ja damals der griechischen Kunst zu, jedes Jahr brachte neue Forschungen und Entdeckungen. 1737 hatte man in Herkulaneum zu graben begonnen, 1748 in Pompei. Die Bemühungen französischer Forscher um diese Funde, die Entdeckung der alten griechischen Tempel zu Paestum und auf Sizilien wurden schon früher erwähnt.

Aber in Italien hatte die griechische Sonne weniger Kraft als im Norden. Hier standen die Reste römischer Baukunst noch zu gewaltig vor aller Augen. Auch sie mußten gleichsam neu entdeckt werden und ihr Apostel wurde Giovanni Battista Piranesi (1720 bis 1778), Architekt und Kupferstecher, aber vor allem ein Mann von ungeheurerem Gefühl für das Malerische, von unerhörter Geduld im Studium antiker Baureste, von unverwundlicher Begeisterung für die Schönheit des antiken Rom im poetischen Gewande seiner Ruinen. Er rekonstruiert nicht die alten Bauten, er mißt sie nicht pedantisch nach, er läßt sie durch ihre halbzerstörten und doch so stolzen Formen, durch großartige Beleuchtung wirken, die er auf der Kupferplatte allein durch den Gegensatz von Schwarz und Weiß erzwingt. So genießt er den wehmütigen Zauber ihrer gesunkenen Größe mit jenem feinen Behagen, das die Zopzeit allem die Seele Rührenden entgegenbringt. Um 1720 in Venedig geboren, hatte er bei seinem Onkel Lucchesi die Baukunst, bei Basi das Kupferstechen, bei Tiepolo die Malerei erlernt. Dann zieht er nach Rom, um sich ganz seiner großen Lebensaufgabe zu widmen, das dem Untergang geweihte Rom der Ruinen durch die Zeichnung für ewig festzuhalten, jenes malerische Rom, an dessen Stelle heute das wissenschaftlich ausgegrabene in seiner historischen Kahlsheit steht. Seit 1756 erscheinen die *urbis aeternae vestigia*, die *Antichità romane*, eine Sammlung, die beständig fortgesetzt und schließlich auf viele Hunderte von Blättern gebracht wurde, an denen auch sein Sohn Francesco Piranesi (1748—1810) mitwirkte. Aber Piranesi d. ä. begnügte sich nicht mit der Reproduktion des Alten. Als phantasiebegabter Künstler schuf er Vorlagen für Architekten und Kunsthandwerker. 1769 gibt er z. B. Entwürfe heraus zur Dekoration von Kaminen und anderen Teilen der Innendekoration nach ägyptischen, etruskischen, griechischen und römischen Mustern. Diese Kompositionen haben einen ausgeprägt architektonischen Charakter. Sie verarbeiten vorzugsweise die stilisierten pompeianischen Wandbildornamente, weit weniger naturalistische Blumen und Blattwerk. Sie leiden aber unter dem oft bis zur Überladung gesteigerten Reichtum und sind jedenfalls in ihrer Stilmischung und malerischen Verbtheit noch sehr weit vom späteren Hellenismus entfernt.

Im Anhang seines Werkes verteidigt auch der ältere Piranesi die römische Kunst gegen die ägyptische, etruskische und griechische und stellt sie mit derselben Begeisterung als Muster und Vorbild auf, wie Winkelmann die hellenische. Betrachtet man freilich, was auf den Tafeln den Künstlern zum Studium dargestellt wurde, so ergibt sich keine streng römische Kunstform, sondern eine kühne und originelle Mischung aller in dem Titel des Werkes angeführten Stile. Noch reiner klassifizierend erscheint unter den späteren Ornamentstechern der Cavaliere Giocondo Albertoli (1742—1825), 1776—1812 Professor der Ornamentik an der Mailänder Akademie. Er hat etwas Hartes, Plastisches, streng Empire-

Scheinarchitekturen unendlich zu vergrößern, sie mit Luft und Licht zu erfüllen, durch große und doch leichtschwebende Gestalten der Decke das Schwere zu benehmen. Er war als Farbenempfänger vornehm und gewählt, in gewissem Sinne als Beobachter des die Dinge hell umfließenden Lichtes ein ganz Moderner. In seinen Tafelbildern voll großartiger und raffinierter Farbgedanken, natürlich in Zeichnung und perspektivischer Darstellung, war er der Erbe aller jener optischen und koloristischen Künste, die Generationen italienischer Dekorateurs ausgebildet hatten. Es war ein sehr zweifelhaftes Verdienst, das A. R. Mengs sich erwarb, als er an Stelle dieser logisch aus den Raumanforderungen entwickelten Deckenmalereien ein stillwidrig an die horizontale Deckenfläche angeheftetes Staffeleibild setzte, und dabei noch sich glücklich pries, einen verdorbenen Geschmack wieder geläutert zu haben. Den Vorwurf frivolen Virtuositentums konnte dem Tiepolo nur eine Generation machen, die schulmeisterlich und unmalerisch denkt und seine große monumentale Gesinnung verkennet. Mit mehr Recht wird Pompeo Battoni (1708—1787) abgelehnt, in dessen Tafelbildern der alte Effektizismus mit besonderer Anlehnung an Raffael und unter starkem Einfluß der französischen Historie nachlebt. Einst über Gebühr gepriesen, sind Battonis Werke durch ihre süßliche Glätte uns heute unsympathisch. Der eigentliche Meister italienischer Zopfmalerei ist der deutsche Anton Raffael Mengs, einst ein hochberühmter, internationaler



Fig. 11. Tiepolo. Deckenentwurf. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.

Künstler. Aber gerade er raubte seinem Adoptivvaterlande den Schatz alter Kunstüberlieferung und aus seinen Lehren entstand jener matte Gräßismus des Andrea Appiani (1754—1817) und anderer, der die einst so blühende italienische Malerschule für lange Zeit entnerzte.

Unabhängig von dieser Monumentalmalerei wird eine einfache Landschafts-Wirklichkeitsmalerei von einer Reihe von Künstlern betrieben, die vielleicht weniger aus tiefer Sehnsucht nach Natur und Wahrheit als aus naheliegenden Erwerbzielen leicht verkäufliche Beduten liefern. Doch wußten einzelne auch darin malerische Werte zu schaffen, so der begabteste unter ihnen, Antonio Canale (1697—1768), dessen Ansichten von Venedig und Rom gute Beobachtung neben virtuoser Darstellung zeigen. Es ist ein Vergnügen, diese so sicher und mit einer merkwürdigen Naivität wirkungsvoll hingesehten Häuserreihen in ihrer stets korrekten



Fig. 12. Canova. Venus. Florenz,  
Palazzo Pitti.

Perspektive, ihrer guten Beleuchtung und verständigen Hervorhebung des architektonisch Interessanten zu verfolgen. Freilich wird auch hier Natur vielfach durch Manier überwuchert, zuweilen mehr Theaterdekoration als Naturstudie gegeben. Doch mag manches derart von seinem Neffen Bernardo Belotto (1720—1780) stammen, der sich auch Canaletto nannte, dem großen Rhein nacheiferte und in Deutschland besonders durch seine sächsischen Beduten bekannt ist.

Ganz anders, viel malerischer, aber auch viel willkürlicher stellt der oben erwähnte Architekt Piranesi, auch ein Venezianer, die römische Vergangenheit in seinen Radierungen uns vor. Malerisch mit großen Tongegenständen wirkend, haben sie etwas Unvergängliches in ihrer Art und sind heute noch mit gutem Grunde geschätzt. Denn die beste moderne Photographie, das beste moderne Gemälde, die exakteste wissenschaftliche Rekonstruktion erweckt nicht ein so berückendes Bild von der traumhaften Größe des stolzen kaiserlichen Rom, als diese einfachen Blätter.

In der italienischen Bildhauerei erzelliert noch um Mitte des Jahrhunderts jenes Virtuositentum der Meißels, das in Wiedergabe gewagter Stellungen und täuschender Nachahmung der Stoffe und Nebendinge glänzt. Was Pietro Bracci (1700—1773), oder Bartolomé Cavaceppi, der Restaurator der Antiken und Freund Winkelmanns, schuf, war zumeist dekorative Skulptur, Götter und Heldinnen, die auf Gebälkverkröpfungen und Ballustraden Menuett tanzten.

Da war es keine geringe Tat, als Antonio Canova (1757—1822) diesem Carneval der Plastik ein Ende machte, Ruhe und Zartheit der Bewegungen, Abkehr von den Gliederverrenkungen und den wildflatternden Gewandzipfeln der Berninischahmer anstrebte. Canova wird man am wenigsten gerecht, wenn man ihn mit dem Maßstabe strenger Antike mißt, denn er selbst stand anfangs noch auf dem Standpunkte, nicht Nachahmer, sondern Bewunderer, vielleicht auch Verbesserer der Antike zu sein. Er dachte nicht daran, wenigstens in seiner guten Zeit nicht, seine Meisterschaft in der Beobachtung der menschlichen Erscheinung, in der Wiedergabe der Haut, der Stoffe, seine ganze herrliche Marmortechnik einem stilisierenden Hellenentum zu opfern. In der Antike sah er die realistische Form, nicht die ideale Linie,

und schätzte an den Parthenonfiguren, über die er 1815 in London ein Gutachten abzugeben hatte, vor allem die gute Behandlung des Fleisches.

Andererseits unterlag er freilich bei der Wiedergabe weiblicher Figuren dem Geschmacke der Zeit, die zierliche Eleganz, affektierte Grazie und weiche Pfüffigkeit allzusehr liebte. An der Grenze zweier Zeitalter stehend, hat er doch von beiden so viele Vorzüge neben manchen Nachteilen angenommen, daß er, der überall ein echter plastisch empfindender Künstler



Fig. 13. Canova. Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christina.  
Wien, Augustinerkirche.

blieb, nicht die Schmähdungen verdient, die man auf ihn gehäuft hat. Gewiß hatte auch er seine Mängel. Wenn die Künstleranekdote erzählt, daß er durch einen in Butter modellierten Löwen berühmt wurde, so liegt darin eine üble Vorbedeutung. Denn eine gewisse Weichlichkeit, ein übertriebenes Glätten und Zueinander-schmelzen der Formen liebte er. Aber auch das hat er bei einigen Männergestalten, wie den Faustkämpfern des Belvedere fast ganz überwunden.

Geboren 1757 zu Possagno bei Venedig, studierte er zunächst in Venedig, dann seit

Ende 1779 in Rom. Hier erst trat er, von Mengs und Winkelmann beeinflusst, in bewußten Gegensatz zu Berninis Kunst. Eine Reihe großartiger Grabdenkmale läßt am besten die einzelnen Stufen seiner Entwicklung verfolgen. Die Papstfigur am Grabmal Clemens' XIV. in S. S. Apostoli in Rom (1783) ist groß in der Bewegung, maßvoll realistisch, im Gegensatz zu Berninis Marmormalerei streng plastisch. Weniger erfreulich ist das Grabmal Clemens' XIII. (1792, St. Peter) mit dem knieenden Papst und der etwas steifleinernen Kolossalfigur der Religion. Dagegen hat er im Grabdenkmal der Erzherzogin Christina in der Augustinerkirche zu Wien (errichtet 1805) eines der wirkungsvollsten Barockmotive noch einmal sinnig umgestaltet, als er im Hochrelief eine Pyramide darstellte, zu deren offener Grabestür weinende Hinterbliebene voll Schmerz und trauernder Verehrung Blumenpenden tragen (Fig. 13). Dagegen blieb er bei dem Grabmal des Dichters Alfieri in St. Croce zu Florenz (1800) in dürftigen Zopfornamenten befangen.

Am deutlichsten wird aber Canovas Zugehörigkeit zur Zopfkunst in seinen Frauengestalten. Und doch herrscht in diesen trotz der gezierten Süßlichkeit eine vollendete Eleganz und im Gegensatz zu den meisten Produkten der Berninischule eine Ruhe und Einfachheit der Bewegung, deren Reiz nichtunterschätzt werden darf. Die Amor- und Psychegruppe der Villa Carlotta ist trotz aller Zerbrechlichkeit der Glieder durch die unendliche Zartheit der Empfindung anziehend. Bei der bekannten Figur der Hebe ist das körperlose Schweben über den Wolken mit unnachahmlicher Leichtigkeit wiedergegeben. Leider verfällt er bei der Mehrzahl seiner Venus- und Graziengestalten in Koketterie und Routine, in ein leichtfertiges Kopieren mittelmäßiger Antiken, z. B. der Venus Medici (Fig. 12). Bei Männergestalten hat er von der Vorliebe der Zeit für übertriebene, gewalttätige Attitüden nicht immer sich freigehalten und zuweilen auch wieder, wie in dem Theseus des Wiener Hofmuseums oder in der Statue des Herkules, der den Lichas zerschmettert (1795, Palazzo Torlonia, Rom), durch unvermittelte Aufnahme antiker Details etwas Fremdes und Unausgeglichenes hineingebracht. Aber die beiden Faustkämpfer Areugas und Damogene im Belvedere des Vatikan sind großartige Zeugen für seine vollendeten anatomischen Kenntnisse, für seine Fähigkeit, auch die momentanste Muskelbewegung festzuhalten, frei von übertriebener, heroischer Krafthuberei. Wo er seine gründliche Kenntnis der Natur, geläutert durch antike Ruhe, wirken läßt, da hat er Außerordentliches geleistet. Erst in seinen späteren Werken tritt unter dem Einfluß des Gräzismus eine gewisse Leere der Formen ein, bei der nun die über schlanken zopfigen Proportionen der Figuren und die weiche Marmorbehandlung unangenehm sichtbar werden. Das Schwanken zwischen Realismus und Klassizismus wird auch in seinen Reliefs sichtbar, die anfangs noch ziemlich malerisch, dann immer trockener gebildet werden.

Schließlich geht Canova auch im Porträt vom Natürlichen zu antiker Stilisierung, namentlich in der Haarbehandlung, der Wiedergabe der Hautfläche, der Augen u. s. w. über. Zeugnis dafür geben zwei Porträtstatuen, die er für Napoleon modellierte. Den ersten Konsul stellt er 1802 als nackten Heroen dar, wobei die Figur ohne jede Rücksicht auf Napoleons wirklichen Wuchs als antike Idealstatue gebildet ist, der ein nach der Natur modellierter Porträtkopf aufgesetzt wurde. Als Napoleon 1812 diesen nackten Athleten erhielt, mißfiel er seinem gesunden Menschenverstand dermaßen, daß er die Marmorfigur im Louvre verbergen ließ. Von dort gelangte sie später als Siegesbeute an Lord Wellington (jetzt in Apsley-House, London; eine Replik in Bronze auf dem Hof der Brera, Mailand). Auch die Figur der Kaiserin Marie Luise wurde in Rom als Konkordia nach antiken Vorbildern entworfen und wieder nur der Kopf nach dem Leben gebildet (1810, jetzt in Parma, Pina-

entgehen, die er in Spanien mit seiner Kunst so lange ungestraft gestraft hatte. Denn obgleich er in seinen Bildern und Radierungen die giftigen Pfeile seiner beißenden Satire rücksichtslos auf alle entsendet, im Lande der Inquisition den hohen und niederen Klerus auf das grausamste zu geißeln wagt, entgeht er selbst wunderbar allen Verfolgungen. Schüler und Schwiegersohn von Bayeu, an dessen Fresken in der Kathedrale zu Zaragoza er mitarbeitet, Gehilfe von Raffael Mengs, läßt er trotz jahrelangen Aufenthalts in Rom (bis 1775) sich niemals von dem alles überwältigenden Eklektizismus und Klassizismus niederzwingen. Wie Velazquez den Aesop und Menipp als spanische Bettler schilderte, die spanischen Landsknechte vor Breda ohne einen Hauch klassischer Stilisierung wiedergab, so bricht selbst in Goyas kirchlichen Fresken unbezwinglich der Naturmensch durch, fügt er den 1798 in San Antonio de la Florida zu Madrid gemalten Dekorationen fast brutal realistische Züge bei. Ein rauschlustiger Kavaliere, schildert er mit einem gewissen Behagen



Fig. 15. Goya. Die bekleidete Maja.

in seinen Gemälden des Madrider Museums grauenvolle Szenen aus der französischen Invasion von 1808, wie die Erschießung der Spanier am 2. Mai (El dos de Mayo). Überall zeigt er sich als Feind der hohlen pathetischen Monumentalität, und als er 1776 in Mengs' Auftrag für die Gobelinmanufaktur S. Barbara Kartons zu entwerfen hatte, die sich jetzt im Madrider Museum befinden, stellte er Volksszenen, etwa im Sinne des Teniers dar. Stierkämpfe und Folterszenen der Inquisition, sich geißelnde Fanatiker und die Insassen der Irrenhäuser malt er und daneben wieder in der „nackten und der bekleideten Maja“ den ganzen Reiz einer mit wie ohne Gewand trotz scheinbarer Ruhe sinnlich erglühenden Mädchengestalt. Außer Rembrandt hat wohl vor ihm kein Künstler so unbeeinflusst von allen Vorbildern einen weiblichen Akt nach der Natur heruntergemalt. So sind auch seine Porträts fast modern in ihrer sicheren ungekünstelten Haltung, wie Momentaufnahmen wirkend, oft flüchtig, aber immer lebendig, oft nur in großen Tongegensätzen, Braunschwarz gegen Licht, oft aber mit einem durch das Studium Tiepolos noch verfeinerten und lustiger gewordenen Velazquez-Silberton, zuweilen in so hohem Grade

pleinairistisch, daß sie in einer modernen Sezessionsausstellung Figur machen würden. Hier am meisten spricht sich das rein bürgerliche Element in Goya aus, das ihn als Zeitgenossen der Greuze und Chardin, der Raff und Gainsborough kennzeichnet.

Und doch tritt alles, was er malerisch geleistet hat, noch zurück gegen seine Radierungen. Frei nach Rembrandt hat er sich eine großartige Technik der Ätzung angeeignet, dazu wendet er die Aquatinta kräftiger als irgend einer der Zeitgenossen an. Seine ganze Macht ist von ungeheurer Kühnheit, oft scheinbar oder wirklich lieberlich, aber immer aus echter malerischer Phantasie geschaffen. Nicht minder kühn ist der Inhalt der Radierungen, die er mit Vorliebe zu Folgen (Cyklen) zusammenfaßt. Die tollsten Einfälle bringt er in den Caprichos (1793—1798). Eine wahrhaft höllische Phantasie, eine mit ihrer Frazenhaftigkeit



Fig. 16. Goya. Der blinde Onkel Paquete.

alle Niederländer übertreffende schöpferische Kraft, eine unerhört kühne skizzenhafte Vortragsweise vereinen sich zu den furchtbarsten Anklagen gegen Dummheit, Bosheit und Grausamkeit aller Stände. Der Arzt und der Schulmeister treten als Esel auf, zu dem Papagei, der auf der Kanzel predigt, blickt eine gläubige Gemeinde empor, deren Züge tierische Dummheit erfüllt, die tollsten Spukgestalten, die wahnsinnigsten Verzerrungen, die scheußlichsten Wahngelbilde flattern an uns vorüber. In den Desastros de la guerra (Kriegsgreuel) gibt er erschütternde Bilder aus dem furchtbaren Ringen zwischen Franzosen und Spaniern im Jahre 1808, gegen die Callots Misères de la guerre wie harmlose Theaterscherze erscheinen. Die Tauromaquia ist eine Verherrlichung der spanischen Stiergefechte in 33 radierten Blättern, die ebensogut von einem Verein zur Abschaffung dieser spanischen Nationalgrausamkeit hätte herausgegeben sein können, so abschreckend wirkt die peinlich wahre Wiedergabe jener Tierquälerei und Menschenfälscherei. In den Proverbios (Sprichwörter) höhnt er die Menschheit, in der unvollendeten Folge „die Gefangenen“ sucht er das Mitleid zu erwecken mit





Fig. 19. Kent. Kaserne der Horse Guards in London.

## 2. Die Kunst der germanischen Länder bis 1789.

### a. England.

In der großen Kunstsymphonie des 18. Jahrhunderts hatten die romanischen Völker dominiert, es schien, als ob die germanischen nur die Begleitung zu spielen hätten. Aber für den aufmerksamen Lauscher mochten darin schon neue Motive anklängen, und ganz besonders in der Stimme, die aus dem Inselreiche Großbritannien ertönte. Seit Jahrhunderten hatten hier fast nur fremde, zugewanderte Solisten gewirkt, italienische, französische, niederländische und deutsche, während zugleich die Meisterwerke aller Schulen und Zeiten in den Palästen der Vornehmen aufgehäuft wurden. Aber England hat doch immer auf jene Zugewanderten starke Einwirkung geübt, und die meisten änderten im Zusammenleben mit dem eigenartigen und eigenwilligen Volksstamm ihre Kunstweise, paßten sich den nationalen Eigentümlichkeiten an.

Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts tritt in England stärker die Fähigkeit hervor, eigene Kunst ohne Anlehnung an kontinentale Bewegungen zu schaffen, bis es endlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts soweit erstarkt ist, um nun seinerseits offen die Führerrolle auf dem Kontinent zu übernehmen, auf den es seit fast hundert Jahren nur gelegentlich eingewirkt hatte. Dieser Tatsache ist sich die deutsche Kunstgeschichtsforschung allerdings erst in den letzten Jahren bewußt geworden. Anders wäre es nicht zu erklären, daß sie bis etwa zum Jahre 1890 die moderne englische Kunst fast ganz ignorierte.

Zunächst freilich bedurfte man in England noch der fremden Führung und es ist merkwürdig, daß in dem freiheitlichen, der Individualität so weit möglich Rechnung tragenden Lande gerade der strengste aller architektonischen Lehrmeister Herrscher blieb, daß die englische

Baufkunst im 17. Jahrhundert durch Inigo Jones völlig dem großen Vicentiner Palladio unterworfen wurde. Seine ernste Regelmäßigkeit beeinflusst auch noch Christopher Wrens genialen Bau, die 1675 bis 1710 errichtete St. Pauls-Kathedrale zu London. Als kühne Äußerung des neuerwachenden künstlerischen Schaffensdranges ragt sie hinein in den Beginn des 18. Jahrhunderts, äußerlich ein Produkt italienischer Kunst, in ihrer Grundrißbildung aber unter dem Einfluß altenglischer Kirchenbauten. So bleibt es im 18. Jahrhundert. Kirchen, Paläste und Landhäuser bewahren zuweilen heimische Grundformen, einzelne englisch-gotische Motive werden eingefügt. Aber äußerlich unterwerfen sie sich ganz den Gesetzen der italienischen Baukunst, die bald strenger nach Palladio, bald freier im Sinne des Barock angewandt werden. Diese Untermäßigkeit ist so groß, daß die freiere französische Kunst, die den ganzen Kontinent beherrscht, kaum Einfluß gewinnt, daß an der englischen Architektur Rokoko und Zopf fast spurlos vorübergehen, fast nur im Kunsthandwerk zur Geltung kommen.

Der vornehme Engländer verlangte eben wie der Italiener und Franzose jener Zeit strenge Größe, wünschte, daß die Fassade seiner Sommerresidenz klassischer Schmuck, ein vornehmer palladiesker Portikus, Gebälk und Giebel zieren sollten. Der Monumentalbau in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter Georg II. (1727—1760) kann vollends der Rüstfagehoffe, der durch antike Säulenstellungen zusammengefaßten Stockwerke, der hohen Kranzgesimse und Balustraden nicht entbehren. Wenn James Gibbs (1674—1754) die Kirche St. Martin in the Fields errichtet (1721—1726), so versäumt er nicht, einen stattlichen Portikus von sechs korinthischen Säulen vorzulegen, über dessen Giebel dann der hohe, merkwürdig zusammengesetzte, in einem Obeliskenden Glockenturm der Kirche emporwächst (Fig. 20). Im Innern ist das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, die Nebenschiffe mit einer Folge von Kuppeln gedeckt und die Gewölbe ruhen auf korinthischen Säulen, denen nach römischer Art noch ein Gebälkabschnitt als Kämpfer aufgesetzt ist. Die Radcliffe-Bibliothek zu Oxford baut Gibbs nach dem Muster italienischer Zentralbauten; auf einem Rüstfagehoffe mit derben Portalen setzt ein zweigeschossiger Rundbau mit durchlaufenden doppelten korinthischen Säulen auf, darüber Tambur und Kuppel. Wie darin eine Bibliothek praktisch unterzubringen sei, scheint ihm geringe Sorge zu machen. Hauptsache ist die Säulenordnung, und in der Tat hat er hier, wie in dem Senatshaus zu Cambridge, diese mit einer erfreulichen Frische und Energie, bei aller Nichtigkeit doch derb und kraftvoll gehandhabt. Eine verwandte Natur ist der ältere Dance (1695—1768), dessen Mansionshouse zu London (1739—1752) mit seinem Streben nach malerischer Gliederung aber strenger Detaillierung wohl der Beachtung wert ist.

Nüchterner als der derbe Gibbs ist Kent (1685—1748), führender Architekt der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er wird durch den in Architektur dilettierenden Carl of Burlington beim Bau des Burlington House mit seiner klassisch italienischen Fassade unterstützt, errichtet ferner Holkhamcastle (Norfolkshire) und Devonshirehouse (Picadilly), die in der strengen schmucklosen Behandlung der Details noch weiter gingen, vielfach an den späteren reinen Klassizismus erinnern, und, wie Gurlitt in seiner Geschichte des Barockstils hervorhebt, „das ganze spätere Rüstzeug des sogenannten Empirestiles unter dem Decknamen Palladios“ bringen. Etwas freier behandelt ist das „Horse Guards“ benannte Militärdienstgebäude in London (Fig. 19), freundlich und gefällig, ja spielend und kleinlich detailliert, aber ebenso jedes ornamentalen Details entbehrend wie das für General Wade in Great Burlington Street errichtete Wohnhaus, mit seiner eifrig strengen Fassade, die wegen ihrer Klassizität

damals höchlichst bewundert wurde. Die Innenräume waren so ungemütlich, daß Lord Chesterfield seinem Freunde Wade den Rat gab, sich gegenüber ein Haus zu mieten, um in Behagen die Schönheiten der Fassade genießen zu können.

Unter Georg III. (1760—1820) wächst jene durch Kent inaugurierte nüchtern klassizierende Strömung trotz mehrfacher Rückschläge zum Palladianismus ständig an. Sie wird vertieft durch die wissenschaftliche Erforschung der antiken Denkmale, an der England hervorragenden Anteil nimmt. Hatte man bisher die Antike meist aus den italienischen Lehrbüchern

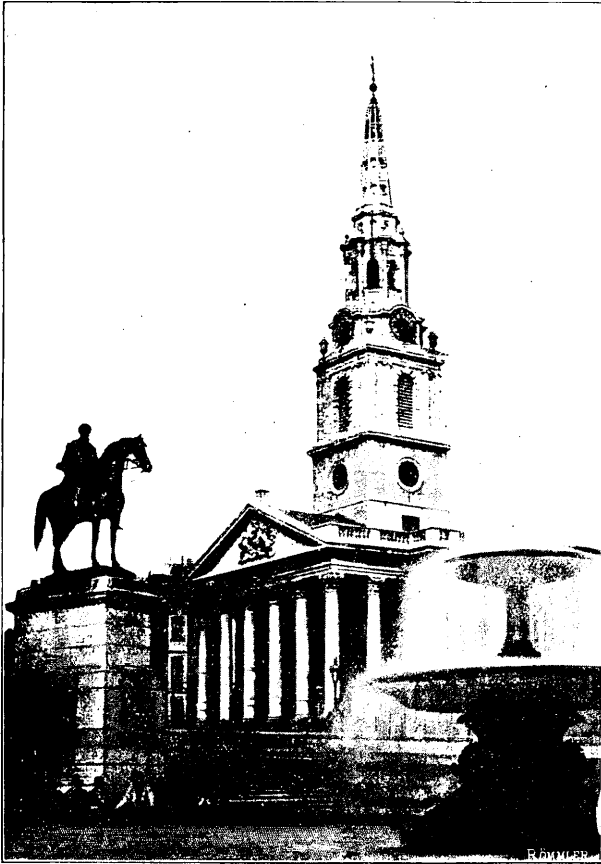


Fig. 20. James Gibbs. Kirche St. Martin in the Fields, London.

kennen gelernt, so entsteht nun in diesem nordischen Lande eine ungeheure Sehnsucht, das Altertum, Rom sowohl als Hellas, ohne fremde Vermittlung zu schauen. Wood's Essays über das Originalgenie Homers (1769) führten in den Geist der hellenischen Dichtung ein. Dawkins Bouverry und Wood entdecken 1751 die Sonnenstadt Palmyra und geben 1753 und 1755 ein Werk heraus über diese der spätesten römisch-orientalischen Kunst angehörigen gewaltigen Baureste. In dem gleichen Jahre 1751 öffnet sich Stuart und Revett der Blick für die unendliche Grazie und fein abgewogene Schönheit der Parthenontrümmer, und 1762 erscheinen ihre „Antiquities of Athen“. Die 1734 in London gegründete „Society of Dilettanti“ gibt auf Grund von Chandlers Reisen durch Griechenland 1766 dessen „Travels

in Greece and in Asia Minor“ heraus. Spättrömische Kunst, schon durch die Publikation über Palmyra verbreitet, wird durch Robert Adams Forschungen im diokletianischen Palaste zu Spalato noch gründlicher bekannt.

So reichem neu andrängenden Stoffe gegenüber konnte man nicht im alten Geleise weiter gehen. Es beginnt die Rückkehr zur Antike, die hier, wo das Rokoko in der Architektur niemals zur Herrschaft gekommen war, auch seiner Überwindung durch den französischen Louis XVI.-Stil nicht bedurfte. Schneller als auf dem Kontinent geht man daher zum schmucklosen Dorismus über. Fürs erste bleibt doch Palladio der Grundpfeiler des Schaffens, wird nur langsam ersetzt durch Pompejanisches, Römisches und Unteritalienisch-Griechisches. Sir William Chambers (1727—1796) z. B., einer der gesuchtesten Architekten jener Zeit, verhält sich ablehnend gegenüber den hellenischen Vorbildern. Er läßt sich überhaupt in keine Formel bannen, benutzt französische Anregungen neben italienischen. Denn er genoß Clériffenaus Unterricht in Rom, wo er 1750—1755 studierte, nachdem er, aus Schweden gebürtig, in England erzogen, längere Zeit in China geweilt hatte. Chambers war eben ein beweglicher und vielseitiger Mann, ein dekoratives Talent, der in seinen Wohnbauten und Pavillons bald strenge klassische Ordnungen und schwere Quaderungen, bald leichte, mehr französische Formen oder italienische Renaissance anwandte, aber auch die Gotik, arabische und chinesische Architektur dekorativ verwertete. Etwas französisch zopfig ist der 1776—1786 errichtete Mittelbau von Sommerset=House, mit seiner erkünstelt schweren Rustikahoffassade, nur die Front nach der Themse reiner palladianisch. Das ganze Bauwerk hätte ebensogut in Florenz, Berlin oder Paris stehen können, so sorglich ist es nach der Regel und Ordnung erbaut, so wenig zeigt es vom Sehnen nach neuer oder gar nach englischer Kunst. Auch bei der Erweiterung im 19. Jahrhundert durch Smirke und Pennethorne wird darin nichts geändert, so daß dieser riesige, angeblich 3600 Fenster enthaltende Bau mit seinen korinthischen Dreiviertelsäulen und Pilastern, mit seinem endlos hingehetzten gewaltigen Kranzgesims, seiner musterhaften Durchbildung eher einen festländischen, allen Neuerungen abholden Architekten vermuten ließe, als den beweglichen Chambers.

Chambers' Schüler James Gandon (1742—1823), der in Dublin die Börse und das Zollhaus baut, läßt schon hellenistische Einwirkungen erkennen, ebenso William Thomas, der 1782 bei Schloß Stackpole (Wembroffshire) eine Dependance errichtet, die in ihrer trockenen, schmucklosen Gestalt, mit Nischen und Flachreliefs an der Front, ganz zum Neuklassizismus übergeht. Mit größtem Erfolge wirkt in dieser Richtung der Schotte Robert Adam (1728—1792), der Sohn des unten erwähnten Architekten William Adam, der durch seine Publikation über den Diokletianspalast zu Spalato sich als gelehrter Kenner der spättrömischen Baukunst erwiesen hatte, von der seine Werke stärker beeinflusst werden, als von der griechischen. Er, wie sein Bruder James Adam († 1794) suchten an ihren Bauten durch Strenge und klassische Einfachheit zu gefallen. Es beginnt der Verzicht auf alles überflüssige Ornament an der Rahmung der Fenster, die einfach rechteckig, nur mit einem schlichten Giebel, oder halbkreisförmig gebildet werden. Es beginnt die schmucklose Gestaltung der Frieße und des Kranzgesimses, die Einführung schlichter dorischer Säulen und Pfeiler, freilich noch toskanisch-dorischer mit Basis, der den römischen Thermen entnommenen Halbkreisfenster, die im Kellergeschoß oder auf einem Gurtgesims aufsitzen im Hauptgeschoß oder schließlich im Giebel auftreten und überall etwas Erkünsteltes haben. Adam liebt die knappe Profilierung, die Zusammenfassung mehrerer Fenster unter einem Architrav. Was für den Neuklassizismus kennzeichnend war, findet sich bei ihm z. B. an der 1789 errichteten Fassade des College

zu Edinburgh, einem ernsten kräftigen Bau von großen ruhigen Verhältnissen, sowie am Register Office zu Edinburgh. Gesucht erscheint dagegen seine Anlage des Landschlusses Reddystone Hall in Derbyshire, mit palladianischen Reminiszenzen in seinem Rustikaunterbau, dem Portikus über der halbrunden Freitreppe, hinter der sich ein vom Pantheon Vorbild beeinflusster Kuppelraum verbirgt. In London baut er und seine Brüder das Adelphitheater, legt die Adelphiterrasse, Finsbury Square, Portlandplace und Finsbury-Square an. Trotz vieler Umbauten haben sich heute noch Reste jener, schon stark hellenisierenden Werke der Gebrüder Adams erhalten, deren Namen sogar eine stille Seitenstraße am Strand trägt. Adams Entwürfe für Innendekoration, für Möbel und Geräte, die übrigens den Zusammenhang mit Piranesi nicht verleugnen, zeigen die neuklassizistische Übertragung der antiken Bauglieder ohne Rücksicht auf Zweck und Material. Wie die Adams, so baut Carr von York. In Harewood House (Yorkshire) wiederholt er das typische Landhaus mit Portikus, das Ferguson so scharf kritisiert, weil es mehr zum Ruhme des Erbauers als zur Bequemlichkeit der Bewohner zu dienen scheint, neben einer riesigen Brunnhalle von 40 Fuß Höhe nur erbärmliche Wohnräume, oft in Umbauten, aufweist.

Über England hat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert mehr getan als nur seinen Teil zur Wiederbelebung antiker Baukunst beizutragen. Es rüstet sich jetzt, eine Führerrolle im Geistesleben der europäischen Völker zu übernehmen, es begeistert mit seinen von echter Humanität getragenen Forderungen, andererseits mit seiner von zartester Empfindsamkeit durchwehten Poesie die Dichter und Denker aller Völker. Die aufstrebende Weltmacht, die ihre Bürger weithin durch alle Länder führt, gibt Mittel und Gelegenheit, freien Blickes die Kunst der ganzen Welt zu prüfen, vieles Wertvolle dem Mutterlande im Original zuzuführen. In Privatsammlungen zunächst, dann in öffentlichen Museen werden so reiche Kunstschätze dauernd aufgestapelt, wie sie nur noch Napoleon zeitweise in Paris vereinen konnte, freilich ohne die Kraft, zu erhalten, was er erworben. Während in dem Frankreich der Revolution und des Kaiserreiches unendliche Kunstschätze zerstört wurden, während das alte Kunstland Italien sich auflöst und Deutschland an seiner Zerrißtheit verblutet, schreitet England, im Innern frei, nach außen völlig ungehemmt, voran und erfüllt sich allmählich mit künstlerischer Kultur. So war einst das raue Rom durch die Spolien hellenischer Kunst verfeinert worden.

Unverkennbar ist die germanische Besonderheit dieser Kultur. Im Gegensatz zu dem romanischen Kultus der schönen Form steht die germanische Richtung auf das Inhaltliche, das Bemühen, nicht nur mit dem Gefühl, sondern vor allem mit dem Verstande die Welt sich zu erobern, das Bedürfnis nach literarischer und wissenschaftlicher Grundlage im künstlerischen Schaffen, das in den klassifizierenden Schöpfungen dieser Epoche triumphiert.

Neben dieser etwas pedantischen und gelehrt klassizistischen Strömung, neben dieser Verehrung für das Fremde erwächst den Engländern auf der Basis der Welt Herrschaft eine starke Freude an nationaler Besonderheit, das Gefühl, ein allen anderen Völkern überlegen Volkstum zu besitzen. Es entwickelt sich ein romantisches, echt germanisches Naturgefühl im 18. Jahrhundert, und zwar am frühesten in Schottland. Die Dichter zuerst erwehren sich des Gefünstelten und Regelrechten, sie dichten im Volkston Gefänge zum Lobe der Heimat, zum Ruhme der einfachen ländlichen Natur. Die tiefe Empfindung der alten heimischen Dichtungen wird begriffen. Allan Ramsay sammelt (1724) altschottische Lieder und ebenso William Robertson. Macpherson (1738—1796) läßt 1760—1763 seine ossianischen Gefänge erscheinen, deren nebelhafte Neckengestalten so lange als altgälische

Originalschöpfungen ganz Europa mit schwärmerischer Begeisterung erfüllten. Die Bewegung greift dann auf England über. Percy rettet die Reste altenglischer Dichtung. Die Naturwahrheit in Shakespeares Schöpfungen, die wilde Großartigkeit seiner Phantasie, das urwüchsig Germanische seiner Gestalten wird wieder verstanden. Thomson hatte in seinen *Seasons* die Schönheit der Natur besungen (1726—1730) und eine Fülle von Empfindung für das Ungekünstelte, für den Zauber der nicht durch Menschenhand entstellten Landschaft ausgelöst. Gegen Lendrés und der anderen Franzosen Streben, sogar die Gärten architektonisch auszubauen, die Büsche zu geschnittenen Hecken, die Bäume zu kunstvollen Pyramiden oder Kugeln zu schneiden, die Blumen regelmäßig geordnet zu ornamentalen Teppichbeeten zu vereinen, gegen all diesen Zwang bäumt sich die Empfindung auf. Dieselbe Sehnsucht nach Einfachheit und Natürlichkeit, die William Kent's poesielosen klassifizierenden Fassaden alle Reize nimmt und nur eine leere Größe läßt, führt dagegen im Gartenbau zur Aufnahme des reinen Naturparks, zum Widerspruch gegen die von der Hand des Architekten gegliederten französischen Parkanlagen.

Kent verdammt jene mächtigen Stern-Alleen, jene Gartenterrassen, jene von Bassin zu Bassin herabstürzenden Wassermassen. Er schuf künstliche Wildnis, scheinbar regellose Baumgruppen, unter denen verstreut strohgedeckte Ställe und einsame Hütten sich bergen, kleine Flüsse sich hinschlängeln. Von der wirklichen Natur unterscheiden sich seine englischen Parks nur dadurch, daß in ihnen auf engem Raume zusammengedrängt wird, was sonst auf langer Wanderung sich etwa bietet.

Kent's Auffassung der Gartenbaukunst wurde erst viel später die herrschende in England. Zunächst wurde sie zurückgedrängt durch eine andere mehr gezielte und sentimentale Richtung. Von China her erhält man Kunde von der Art, natürliche Gärten zu schaffen. Spencer berichtet 1743 davon, William Chambers, der selbst China bereiste, gibt 1757 seine „*Designs of Chinese Buildings*“ und 1772 die „*dissertations on oriental gardening*“ in London heraus und legt Kew Gardens an. Auch Chambers liebt die englische Landschaft mit ihren Wiesenplänen, durch welche in ungezwungener Anmut die Wege sich schlängeln, mit dem nicht in Stein gefaßten, sondern frei über Kies und Felsen hinflutenden Wasser, mit seinen in dunklen Klüften rauschenden Strömen, seinen mannigfaltigen, schön gestalteten Baumgruppen. Aber diese Gärten sind nur dann des Philosophen und des Denkers würdig, wenn malerischer Sinn, die Natur verbessernd, Landschaftsbilder schafft, die auch den feingebildeten Geist rühren durch allerhand poetische Zutaten, durch gotische Ruinen und antike Tempel, durch chinesische Türme und arabische Moscheen, durch Naturbrücken und Einfiedeleien, durch Grabmonumente und Trauerweiden, durch Holzsharfen und Ritterburgen. Romantischen Gemütern werden damit poetische Emotionen gewährt, Freude und Trauer, Schrecken und sanfte Nührung erzeugt. So geht von England und Schottland die große Revolution in der Gartenbaukunst aus, die aber noch langdauernder Klärung bedurfte, ehe sie zum reinen Naturgenuß sich läutert.

Mit dem Naturgefühl erwacht auch das Heimatgefühl, es belebt sich der Sinn nicht nur für heimische Dichtung, sondern auch für heimische Baukunst, für das Mittelalter, für die Gotik, deren Monumente in England noch in so großer Zahl teils wohl erhalten, teils in poesievollen Trümmern standen, ja, deren Anwendung wenigstens im Kirchenbau niemals ganz aufgehört hatte. Die Phantasie der Dichter belebt nun Kirchen, Klöster und Schlösser mit klagenden Mönchen und speerschwingenden Rittern, mit lieblichen Königstöchtern und finsternen Kriegsheuten. Aber neben der poetischen Verherrlichung setzt auch die wissenschaft-

liche Forschung ein, oder wenigstens eine sorgfältige Publikation altenglischer mittelalterlicher Bauten, wofür schon aus dem 17. Jahrhundert Anfänge in dem Prachtwerke „*Monasticon Anglicanum*“ vorlagen, dessen erste drei Bände 1655—1673 von Thomas Dugdale herausgegeben und das 1723 durch John Stevens um zwei weitere Bände vermehrt wurde. Dazu kamen im 18. Jahrhundert eine Folge von Beschreibungen einzelner Kathedralen und größerer Gruppen von Baudenkmalen, die von dem lebhaften Interesse für die alte heimische Kunst zeugen.

Die Gotik hatte den palladianischen Klassizismus noch beeinflusst. Wenn auch alles Einzelne streng klassisch gebildet war, in der Anlage des Kirchen-Innenbaues, in der Entwicklung der Türme klang doch das gotische System nach. Wren selbst hatte, allerdings nur durch die Verhältnisse dazu gezwungen und gegen seine künstlerische Überzeugung, gelegentlich gotisch gebaut, z. B. den Portalturm des Christ Church College in Oxford (1682). Nun aber wird die Nachahmung mittelalterlicher Kunst wieder Herzenssache, wenn man auch vorläufig in dilettantischer Weise nur Einzelheiten übernimmt. Ein paar runde Türme zu beiden Seiten der Fassade, vier Pfeiler auf den Ecken eines Turmes, die Spitzbogenform einiger Fenster oder die Anbringung ungeheuerlich großer Schießscharten genügt, um den Traum einer altenglischen gotischen Kunst dem Beschauer vorzuzaubern. Aber mochte diese Gotik des 18. Jahrhunderts in England noch so mißverstanden sein, aus ihr erwuchs doch jene spätere gründliche Kenntnis der heimischen Vorbilder. Schon Kent und nach ihm Chambers hatten seit der Mitte des Jahrhunderts gelegentlich bei Parkdekorationen künstliche Ruinen, gotische Türme und dergleichen angewandt, sogar kunstgewerbliche Entwürfe gotifiziert. Die erste bewußte, beabsichtigte Anwendung der Gotik auf einen Landhausbau wird dann nach Ferguson durch den Dichter des *Castle of Otranto*, durch Horace Walpole (1717 bis 1797) herbeigeführt, der 1753 in Strawberry Hill ein kleines Grundstück kaufte und auf ihm, angeblich nach dem Vorbilde von Yorkminster und anderen Kirchen 1760—1770 ein Landhaus errichtete, das zwar die Grundform der früheren englischen Landhäuser behielt, aber im Innern reichlich mit gotischen Details geziert und mit mittelalterlichem Hausrat ausgestattet war.

Auch der Adel begann auf seinen Landjagen gotischer Kunst Einlaß zu gewähren und zwar am frühesten in Schottland. Schon vor 1750 hatte dort William Adam († 1748), Vater der vorgenannten Brüder Robert und James Adam, das mächtige, streng symmetrisch gebaute Douglas-Schloß mit Rundtürmen, Zinnenkranz und gotischen Fenstern geschmückt, hatte Robert Morris Inverary Castle (1744—1761) nach diesem Muster gebaut. Aber damals war es wohl mehr eine Laune der altschottischen Geschlechter, eine stolze Erinnerung an einstige große Zeiten gewesen, die den klassifizierenden Meistern solche Abweichungen aufzwang. Jetzt nehmen nicht nur Schlösser, auch Kirchen immer häufiger Spitzbögen und Strebpfeiler an, wie ehemals St. Johns in Liverpool, oder wie die 1789 von Dance d. j. (1740—1825) erbaute Fassade der Londoner Guildhall nach Kingstreet hin, eine höchst abenteuerliche und doch höchst lehreiche Theatergotik, mit den unmöglichsten Profilen, den merkwürdigsten Ornamenten und einem unermüdlich wiederkehrenden Spitzbogenmotiv.

So steht am Ausgang des 18. Jahrhunderts die englische Baukunst in voller Entwicklung. Klassische und romantische Vorbilder werden gleich eifrig studiert, die palladianische Überlieferung weicht der Kenntnis der antiken Originale, und ein lebhaftes Streben, ein frischer Schaffensdrang belebt die Künstler.

Die überall sichtbare größere Selbständigkeit der englischen Kunst seit der Mitte des

18. Jahrhunderts macht sich auch im Kunstgewerbe bemerkbar, in dem man bisher unter fremdem, besonders holländischem Einfluß gestanden. Die englischen Möbel erhalten einen eigenen Charakter durch die Anwendung des festen Mahagoniholzes, das einer sehr schönen rotbraunen bis dunkel schwarzbraunen Politur fähig ist. In der Formgebung blieb man nicht bei Nachahmung des französischen Rokoko stehen, sondern verarbeitete dasselbe eigenartig, mischte es auch mit gotischen und chinesischen Motiven, darin der Stimmung folgend, die Chambers etwa in seinen Gartendekorationen anschlug. Chippendale, der 1754 in „the gentleman and cabinet-makers Director“ ein Musterbuch dieses Stiles herausgab, wurde der typische Meister jener freien Rokokorichtung (Fig. 21). Auch der später importierte Louis XVI.-Möbelstil wurde unter Beibehaltung des Mahagonimaterials etwas englisch steif, aber stilkicher umgeformt durch Thomas Sheraton (The Cabinet-maker and upholsterer's Drawing-Book, Fig. 22) und Heppelwhite (The cabinet-maker and upholsterer guide, London 1789). Doch erlag dann auch die englische Möbeltischlerei dem neuklassizistischen Streben auf Nachahmung antiker Bauformen, wozu Robert Adam mit seinen an Piranesi gemahnenden Entwürfen frühzeitig Anstoß gegeben hatte. Dieses klassizistische englische Mobiliar fand weite Verbreitung und Nachahmung auf dem Kontinent.

Den bedeutenden Schöpfungen der englischen Baukunst stehen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts keine gleichwertigen Leistungen der Malerei und Bildhauerei zur Seite. Fast ausschließlich sind eingewanderte Maler tätig, meist Deutsche und Holländer. Die Spuren von Holbeins schlichter Naturnachbildung werden verwischt durch die glänzende, aristokratische, zugleich pathetische und sentimentale Weise van Dycks. In England lebt der elegante Blame andauernder nach als in seinem Heimatlande, und selbst die französische Porträtkunst, deren Vertreter James Thornhill war († 1734), kann die Erinnerung an ihn nicht verdrängen, die von Peter van der Faes (Vely † 1680) bis auf Thomas Hudson († 1778) lebendig erhalten wurde. Dieser unperjönlichen internationalen und jedenfalls gar nicht englischen Kunst wird dann im 18. Jahrhundert ein Ende gemacht durch das Dreigestirn Hogarth, Reynolds und Gainsborough, die, so verschieden untereinander, doch darin zusammentrafen, daß sie englische Eigenart in ihrem Kunstschaffen offenbarten.

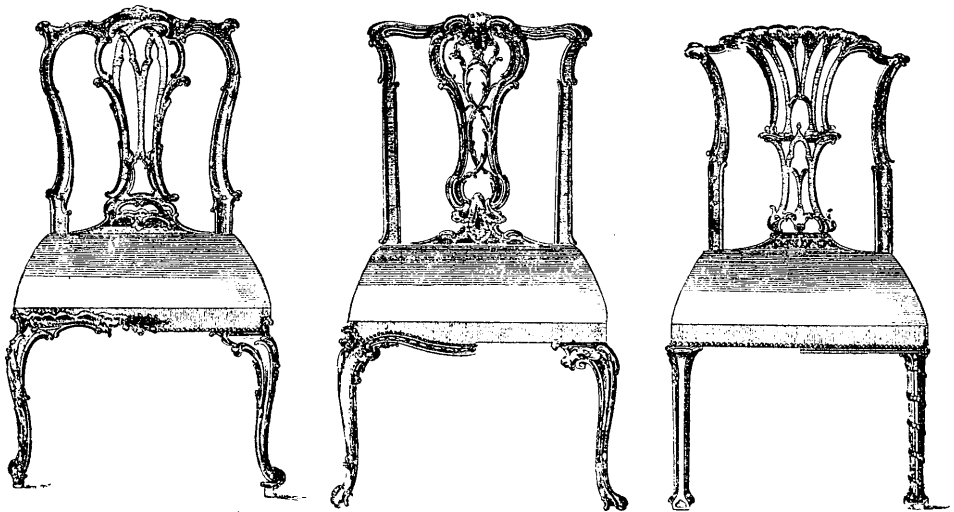


Fig. 21. Chippendale. Stühle.



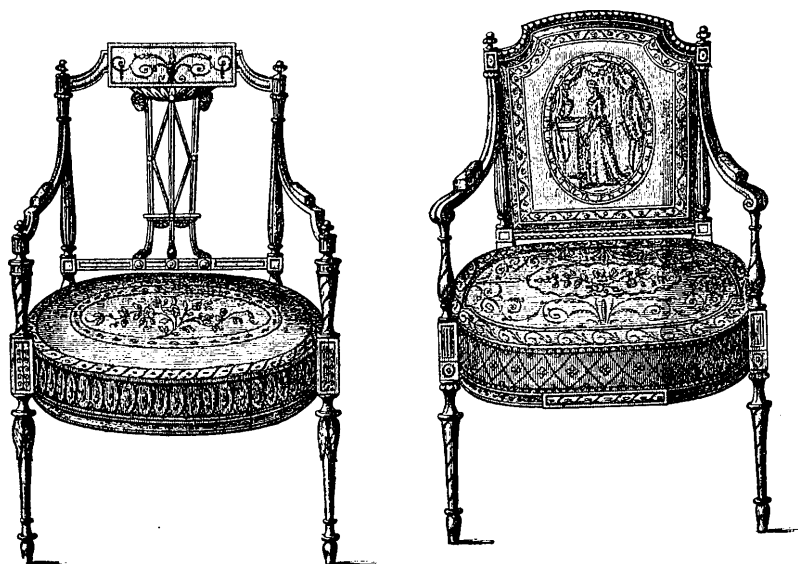


Fig. 22. Sheraton. Stühle.

Allein man sollte sich doch davor hüten, die Betonung dieser Eigenart zu übertreiben, sie gleichsam aus allem Zusammenhang mit der kontinentalen Kunst zu lösen.

Alle drei waren starke Talente, ein jeder hatte eine ausgesprochene Individualität und die Macht, sie zur Anschauung in seinen Werken zu bringen und sicherlich unterscheidet sie das von früheren englischen Malern. Selbstverständlich ist auch, daß gewisse Züge ihrer Kunst, eben weil sie individuell war, uns englisch anmuten müssen. Aber man sollte dabei doch nicht übersehen, wie stark im Grunde genommen, besonders in der Technik, der Zeichnung und Malerei diese Meister fremder Kunstweise folgen und international sind, wie sehr ihnen die herrschende französische Kunst und vor allem der in England allmächtige van Dyck immer noch den Pinsel führt.

Man hat Hogarth den Cimabue der englischen Malerei genannt, aber dieser Vergleich kann nur äußerlich in dem Sinne genommen werden, daß beide die Anfänge einer vaterländischen Kunst schufen. Während aber der große Italiener ausging von der Belebung monumentaler, in sich starr gewordener Formeln, während er von den Höhen der Kunst sein Licht strahlen ließ, entzündet Hogarth seine Flamme in den Tiefen profanen Kleinlebens. Wie die holländische, wie germanische Kunst überhaupt, wächst auch die englische heraus aus dem Sittenbilde, dem Porträt und der Landschaft, das erste durch Hogarth, das zweite durch Reynolds, das dritte durch Gainsborough vertreten.

Es waren diese Anfänge englischer Kunst eng verknüpft mit der kräftigen Entwicklung des bürgerlichen Lebens im England des 18. Jahrhunderts. Dieses gab Villos bürgerlichen Tragödien, wie Hogarths moralisierenden Erzählungen von der Amoralität seiner Mitbürger die Grundlage, sicherte ihnen das Interesse der Menge. Unbekümmert um klassische Vorschriften griff Hogarth (1697—1764) hinein in das Menschenleben seiner Zeit und schildert in Cyklen die Geschichte einzelner Stände. Starke Übertreibung aber scheint es, wenn man ihn wegen dieses Griffes in das Alltagsleben als einen Vorläufer, ja als den Vater des modernen Realismus feiern möchte. Man übersieht dabei, wie viel ihn trennt

von unserem Realismus, dessen Verdienst es eben ist, Darstellung der Wirklichkeit ohne alle Nebenabsichten ermöglicht zu haben. Bei Hogarth aber stehen die künstlerischen Absichten, soweit von solchen die Rede sein kann, jedenfalls in allerletzter Linie. Er war der Sohn eines Schulmeisters aus einem Dorfe in Westmooreland, der als Korrektor später in einer Druckerei in London beschäftigt war und nebenher schriftstellerte. Schulmeisterlich, pädagogisch, moralisierend, mit der ausschließlichen Absicht, durch drastische Beispiele die Mitmenschen vom Bösen ab zum Guten hinzuleiten, sind auch des Sohnes Werke. So überraschend scharf Einzelheiten, seelische und physische Bewegungen beobachtet sind, so konventionell und typisch ist er doch in der Wiedergabe alles dessen, was nicht unmittelbar in literarischem Sinne zur klaren Wiedergabe der Erzählung dient. Die Künste des Pinsels, die Reize der Farbe waren ihm zwar nicht so gleichgültig, wie den deutschen Kartonzeichnern. Er beherrschte sie und verwandte sie gelegentlich virtuos. Niemals aber schuf er ein Bild aus einem rein malerischen Bedürfnis, ohne moralisierende oder andere mehr praktische Zwecke. Bei einem Goldschmied, Elias Gamble, hatte Hogarth seine Lehrzeit durchgemacht und Zeichner ist er immer geblieben. Die dort erlernte Kunst des Gravierens veranlaßte ihn schon früh zur Vielfältigung seiner Kompositionen durch den Kupferstich, der übrigens auch die richtigste Ausdrucksform für Werke dieser Gattung war. Seine künstlerische Vorbildung war demgemäß höchst mangelhaft. Nie hat er eine Akademie besucht, niemals in Galerien kopiert, und aus dieser Not mußte er eine Tugend zu machen. Weil er nur das, was er selbst beobachtet, wiedergeben konnte, hat er eine gewisse Unabhängigkeit von fremden Einflüssen bewahrt. Doch ist nicht zu unterschätzen, was ihm sein offenbar vortreffliches Gedächtnis aus Stichen und Gemälden älterer Künstler an stereotypen Formen geläufig gemacht hat. Ein rastloser, scharfer Beobachter, unablässig Tag und Nacht skizzierend, alles Gesehene schnell zu einem belehrenden Bilde zusammenfügend, mußte er vortrefflich die Schäden und Mängel seiner Zeitgenossen in jener kräftig übertreibenden, oft burlesken Form zu schildern, die so vielfach die Stärke englischer und amerikanischer Humoristen und Clowns auch heute noch bildet.

Der Engländer des 18. Jahrhunderts konnte mit Stolz darauf hinweisen, daß er vor allen anderen Nationen im Genuß wirklicher Freiheit und Unabhängigkeit seine bürgerliche Existenz gesichert habe. Hogarth aber sieht nur die Auswüchse dieser von Europa beneideten Freiheit, sieht ein Volk, dessen niedere Klassen in plumper, gemeiner Zügellosigkeit toben, während die höheren Stände dem wildesten Genußleben, grauenhafter Unfittlichkeit verfallen sind. Unermüdtlich durchwandert er alle Kreise der Gesellschaft, und wo er hinblickt, starrt ihm Schmutz, Elend, Gemeinheit in den unteren, maßlose Lasterhaftigkeit in den oberen Schichten entgegen. Kennen wir die Engländer jenes Jahrhunderts nicht besser aus anderen Quellen, es wäre unbegreiflich, wie sie ganz Europa als Muster und Beispiel damals vor-schweben konnten. Hogarth aber lag wenig an der gerecht abwägenden Wahrheit. Er wollte rhetorisch übertreibend ergötzen, vielleicht auch war es ihm Ernst mit dem Wunsche, zu bessern und zu belehren. Ganz gewiß aber dachte er niemals daran, den Beschauer malerisch zu erfreuen.

Als Illustrator hatte er sich ein gewisses Ansehen verschafft und durch eine bittere Satire auf William Kent, den Günstling des Herzogs von Burlington, die Aufmerksamkeit eines vornehmen Hofmalers, des Sir James Thornhill (1676—1734) auf sich gelenkt. Ihn dankte er diese Gönnerschaft durch Entführung seiner Tochter. Nachdem er sich ausgeföhnt und zeitweise mit ernsthafterer Malerei die Gunst des verföhnten Schwiegervaters zu be-

festigen versucht hatte, kehrt er wieder zu dem zurück, was ihm natürlich war, zur Schilderung der zeitgenössischen Ansitten in cyklischer Form. Die Londoner Halbwelt, ein Colonel Chartres, ein Reverend Parson Ford, die Kupplerin Mutter Needham, und die berüchtigte Hetäre Hackabout sollen ihm die Unterlage für die Erfindung des Lebenslaufs einer Dirne (1723, the harlots progress) gegeben haben. Aus dem Leben war auch gegriffen „The rakes progress“ (1735), der Lebenslauf eines Lieberlichen, und die berühmte „mariage à la mode“, die Konvenienzehe (1745), die wie kein anderes seiner Werke in Kupferstichen durch alle Welt verbreitet, auch heute noch am meisten beachtet wird (Fig. 23). Wie ein adelstolzer Mann seinen Sohn mit der Tochter eines reich gewordenen Krämers verheiratet, um sein Wappenschild zu vergolden, wie vom ersten Tage der Ehe an die beiden

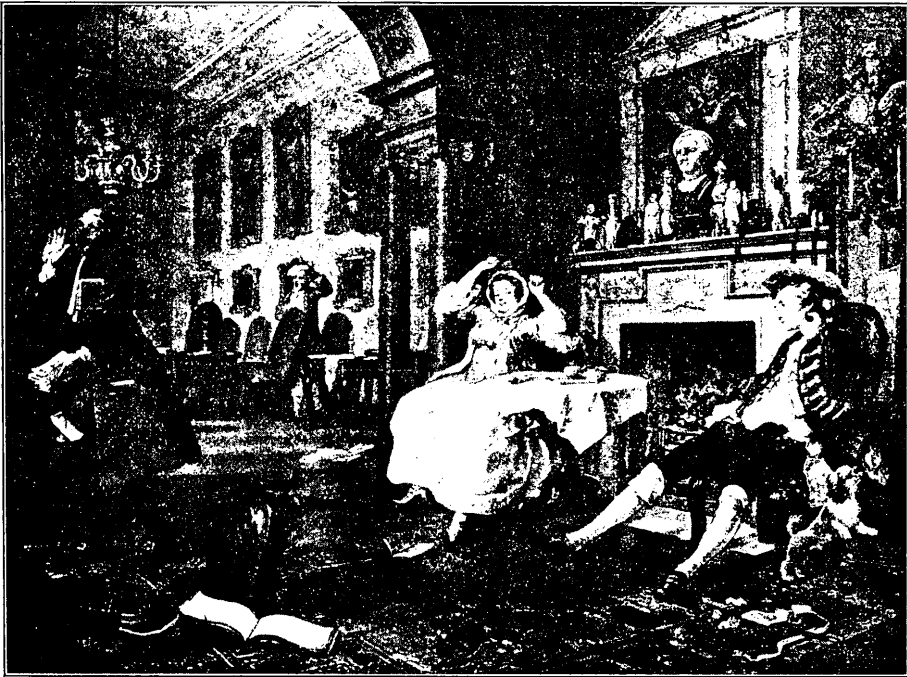


Fig. 23. Hogarth. Nach der Hochzeit.

jungen Leute sich völlig gleichgültig sind, beide vor Langeweile zum Ehebruch schreiten, wie der getäuschte Gatte vom Verführer der Frau niedergestochen wird und schließlich in der Verzweiflung um das Unglück ihres geliebten Verführers auch die junge Frau Gift nimmt, ist der erbauliche Inhalt dieser „mariage à la mode“. Jede Figur, ja die kleinen Nebendinge der Ausstattung haben Inhalt und Bedeutung, der durch Unterschriften in den Stichen betont, doch noch zu unendlichen Auslegungen sogenannter Kunstverständiger Anlaß gab. Nichts hat über ein Jahrhundert hinaus so schädigend auf alle echte Kunst gewirkt, als der Wahn, daß mit dem Lesen solcher Bilderrätzel irgend welcher Kunstgenuß verbunden, oder daraus Kunstverständnis geschöpft werden könnte. Namentlich in Deutschland, wo durch schlechte Nachahmer Hogarths weitschweifige Satiren unendlich verbreitet waren, kann man heute noch die üblen Einflüsse spüren. Und wenn man wirklich all dieses unkünstlerische, zur Hauptsache gewordene Nebensächliche zu übersehen versucht, lediglich auf geistvolle Be-

obachtung und Zeichnung hin die Gestalten prüft, wird man doch gestehen müssen, daß ein Chodowiecki mindestens ebenso momentan und lebensvoll in der Bewegung, ein Gottfried Schadow unendlich ehrlicher und gesunder, weniger phrasenhaft und maniert in der Empfindung war, als dieser boßhafte und geschwätzige Engländer. Das hinderte freilich nicht, daß Hogarth mit seinen gestochenen Erzählungen in kürzester Frist einen Weltruhm erlangte, wie ihn kaum ein anderer durch die herrlichsten koloristischen Offenbarungen sich gewonnen hat, daß er, seit 1757 als Hofmaler (Sergeant painter of the king) reich und hochgeehrt auf seinem Landhause zu Chiswick lebte, wo er auch 1764 bestattet wurde.



Fig. 24. Reynolds. Lord Heathfield.

Seine Genrebildfolgen blieben die Grundlage seines Ruhms. Hogarths religiöse Gemälde hätten dem großen Satiriker wohl Anlaß zur Selbstverspottung geben können. Wie er theoretisch die S-förmige Linie des Rokoko als „Schönheitslinie“ feierte, so war er auch sonst bemüht, veraltete Formeln weiter zu pflegen. Sogar der Ruf, einer der ersten naturtreuen Porträtmaler in England gewesen zu sein, wird ihm von Reynolds (1723 bis 1792) bestritten.

Auch Sir Joshua Reynolds' Vater war Schulmeister. Joshua sollte natürlich studieren, aber durch die Lektüre von Richardsons Abhandlung über die Malerei wurde der Entschluß, Künstler zu werden, in ihm gereift. Ein schulmeisterlicher Zug, ein Überwiegen der Reflexion über das unmittelbar malerische Empfinden, tritt auch bei ihm zuweilen hervor. Aber wie viel größer und edler steht der Künstler vor uns, als Hogarth. Sein Lehrer war ein beliebter Modeporträtmaler, Thomas Hudson († 1778). Durch ihn wurde er in die Kunst ein-

geweiht, Bilder durch angemessene Abwägung von Licht und Schatten zur Wirkung zu bringen. Die alten Niederländer und die späteren Italiener waren die Muster, und sie hat er 1749—1752 mit Ernst und Erfolg noch auf seiner italienischen Reise studiert. Fast vergessen sind heute seine einst berühmten Historienbilder, wie der Tod des Kardinals Beaufort, der Ugolino im Hungerturm nach Dante, seine Lady Macbeth und sein junger Herkules. Was heute noch lebt von seiner Kunst, sind die Bildnisse bedeutender Männer und Frauen des damaligen England, die der rastlose Mann in ungeheurer Zahl fertigte; spricht man



Fig. 25. Reynolds. Lady Child.

doch von 750, andere sogar von 2000 Porträts seiner Hand. Reynolds verstand es, sich so zu geben, wie auch heute noch das englische Publikum es liebt. Für den in der Dachstube hungernden und ideale Werke schaffenden Künstler hat man drüben kein Verständnis, nicht einmal, wie in Deutschland, wenigstens den Nachruhm bereit. Dagegen schätzt der Engländer vor allem den Maler hoch, der als Gentleman auftritt, in einem vornehm ausgestatteten Hause seine Auftraggeber empfängt, nicht nur schweigsam malt, sondern geistreich zu unterhalten und übrigens auch literarisch sich zu betätigen weiß. Mit sicherem Instinkt war der Schulmeisters Sohn Reynolds auf dieses Ziel losgegangen und er erreichte, daß in seinem Heim die vor-

nehme Welt ganz Englands plauderte und sich porträtieren ließ. Aber wie wußte er auch dem vornehmen Modell zur Wirkung zu verhelfen! Nicht mit jener oft übertriebenen Geziertheit französischer Modekünstler, denn für ihn war im Grunde noch van Dyck viel maßgebender als Rigaud. Von van Dyck nahm er die vornehmen Allüren, die einfache aber gefällige Haltung und durch das Studium der großen Venezianer gab er seiner Palette Kraft und Nachdruck. Theoretisch beieifert er sich immer zu versichern, daß man der Natur allein als Anregerin folgen müsse, aber er ist klug genug, nicht in strenger Nachbildung aller Einzelheiten zu beharren. Auch von dem Porträt verlangt er eine Steigerung zum Erhabenen, zum Ideenreichen, nicht die Ähnlichkeit der Gesichtszüge, sondern die Ähnlichkeit des Charakters, über die Wirklichkeit hinaus adelige, kraftvolle Erscheinung, wobei Michelangelos Weise ihm als mustergültig vorschwebt. So mußte seine Theorie ihn zu akademischer, effektiſcher Kunst führen, hätte nicht ein gesunder Blick für das Wirkliche, eine natürliche Anlage zum Beobachten und ein hervorragendes Darstellungsvermögen ihn davor bewahrt, allzuviel von der Natur abzuweichen. Wie die französischen Porträtisten gibt er seinen Modellen erhabene Posen, ihren Zügen gesteigerten Ausdruck, und doch ist er daneben auch wieder voll feinsten Gefühls für alle Eigentümlichkeiten der Bewegung und Haltung, glückt ihm zuweilen eine völlig unbefangene Wiedergabe der Gestalt, eine Frische des Ausdrucks und eine Schlichtheit der Haltung, die ihn den besten Bildnismalern aller Zeiten zur Seite stellt. Wie bezeichnend ist für seine Porträt Darstellungen jenes berühmte Bildnis der Schauspielerin Sarah Siddons, die sein Atelier betritt in einem Phantasielostüm mit malerisch umgeworfenem Mantel, und die er, der Erzählung nach, bittet, ihm die Idee zu einer tragischen Muse zu schenken. Wie die große Künstlerin sich theatralisch auf den Sessel niederläßt, so soll er sie gemalt haben, die Rechte lässig über die Stuhllehne gelegt, die Linke aufgestützt. Der Kopf, der auf der linken Hand leicht ruht, ist wie in momentaner Eingebung emporgehoben und die Blicke starr emporgerichtet. War es wirklich die schöne Sarah, die dem Maler die Idee gab, dann kam sie nicht unvorbereitet zur Sitzung. Sie muß vorher gründlich Michelangelos Propheten und Sibyllen studiert haben. Vermutlich aber war es Reynolds selber, der sie auf diesen Gedanken brachte, der ihr so michelangelesk das Gewand legte und ihr die Haltung des Propheten Jesaias von der Decke der jertinischen Kapelle soufflierte. Um die Ähnlichkeit voll zu machen, stehen auch hier links und rechts vom Throne im Hintergrunde zwei Jünglinge, nur daß sie nicht allein als Echo der Stimmung in der Hauptfigur wirken, sondern im Zeitgeschmack durch allegorische Zutaten als Genien des Dramas bezeichnet sind. Nicht höchster Naturalismus, sondern Effektizismus spricht aus diesem vielgerühmten Bildnis zu uns.

Aber wie Reynolds gewaltig das Halbdunkel zu meistern wußte, in großen Licht- und Schattengegensätzen das Bild räumlich vertiefte, läßt uns vergessen, daß Michelangelos Riesen Vorbild in den zarteren Formen des 18. Jahrhunderts reproduziert ist. Und sein berühmter Lord Heathfield, der vom Pulverdampf des verteidigten Gibraltar umwoben aus diesem dunklen Fond so wunderbar plastisch und doch in weichen Tönen herausgearbeitet steht, den Schlüssel der verteidigten Stadt pathetisch in der Hand! Wie wunderbar mischen sich bei ihm die Phrase in der Haltung mit redlichster Beobachtung in der Wiedergabe der Gesichtszüge, der etwas gedunsenen Nase, der schwerhängenden Augenlider, der aufgequollenen Formen von Nase und Kinn (Fig. 24).

Nicht umsonst war Reynolds der Mann der Theorie, der Komposition nach den Regeln der Alten, der versuchte, die starke Malweise der großen Venezianer mit der Übermenschenform des Michelangelo und schließlich mit dem Zeitgeschmack des gemilderten

Rokoko zu einem Ganzen zu verbinden. Selbst da, wo er die höchste Einfachheit z. B. in der Wiedergabe von Kinderbildnissen walten läßt, fühlen wir doch, daß seine Simplicity nicht eine echte, wie etwa bei Ludwig Richter, sondern eine gemachte, eine künstlerisch gesuchte ist.

Wie die Watteau und Boucher war er ein feiner Kenner der Wirklichkeit, aber doch zu sehr Modemaler einer galanten Zeit, um nicht die Virtuosität des Pinsels noch höher zu schätzen als die ehrliche Treue im Detail. Wenn er in seiner Studie zur Hintergrundsfigur für das Porträt der Mrs. Siddons den Pinsel in leichten schwingvollen Strichen über die Leinwand gleiten läßt, wenn er die schwere Ölfarbe so duftig behandelt, als habe er Pastellstifte zur Hand, dann steht er als ein Zauberer der Malkunst vor unseren Augen. Ein Rubens und van Dyck hätten sich der Bildnisse nicht zu schämen, die er von den Herren und Damen der englischen Aristokratie entwirft. Aber die zartere Färbung, der lichtere Ton mahnt uns daran, daß Reynolds im Jahrhundert des Puders und der Schminke den Bahnen jener großen Vorgänger folgt.

Der dritte aus jenem Gestirn, Thomas Gainsborough (1727—1788), konnte nicht den Ruhm und die Ehre erlangen, die Reynolds als Präsident der königlichen Akademie auf sich häufte. Er war auch seiner Natur nach zum Erstreben solcher Ehren nicht geschaffen. Als Sohn wenig bemittelter Eltern in Southbury in der Grafschaft Suffolk geboren, kam er schon vierzehnjährig nach London auf die Akademie St. Martins Lane, um dann 1746 mit seiner jungen Gattin nach kurzem Aufenthalt im Heimatsorte nach Ipswich und von dort nach Bath überzusiedeln. Erst 1774 geht er nach London. Im Gegensatz zu Reynolds war er eine feine, stille, in sich beruhende Natur. Aufgewachsen in der üppigen Landschaft von Suffolk, hatte er von früh auf mit Stift und Pinsel die großen fastigen Baumgruppen, die weiten Wiesenpläne der Heimat studiert. Denn für jede Stimmung, für musikalische wie für malerische Wohlklänge war er gleich empfänglich.

Reynolds war ein gelehrter, geschickter Verschmelzer der Manier vieler großer Meister, Gainsborough aber Naturmensch. Nicht gesteigerte Größe, sondern empfindsame Schönheit suchte er in seinen Bildnissen. Van Dycks aristokratische Grazie und Watteaus heitere lichte Farben vereinigen sich in seinen Werken, das Nervöse, Feinsühlige und das Elegante beider Künstler läßt er in eigener Empfindung wiederklingen. Er malt nicht die „Idee“ des Menschen, sondern seine farbige Erscheinung, am glänzendsten in jenem berühmten „Blue boy“, jenem Bildnis eines jungen Mannes, das ganz in Blau komponiert ist, und trotz der rokokomäßigen Tanzmeisterhaltung von großer Natürlichkeit, von einer wunderbar geschlossenen, fein gegliederten Form. Auch er wendet die berühmten Coulissenhintergründe van Dyck's, die ziehenden Wolken über dunklen Baumwipfeln, die das Bild senkrecht teilenden Architekturstücke an. Auch er schildert mit modemaßiger Sorgfalt alle Schönheiten der Toilette. Aber in dieser Maskerade verbergen sich weiche, lebenswarme Gestalten, Menschen mit feinen Zügen, mit hellen Augen, mit zum Sprechen geöffneten Lippen. Und nicht nur im Hintergrunde seiner Bilder, sondern auch selbständig, ohne Staffage, gibt er englische Landschaft. Tief berührt hatte ihn jene erwachende Naturfreude, die von englischen Dichtern zuerst zum Ausdruck gebracht wurde, jene Poesie der Heimat, jene Stimmung der rauschenden Wipfel und der sonnenbeschiedenen Waldwiesen mit weidendem Vieh.

„Auchlich war er als Knabe schon in der Heimat durch Feld und Hain gewandert und hatte seine Skizzenbücher gefüllt. Seine Farbenskizzen muß man betrachten, die in der breiten weichen Form gemalt sind, wie sie ja der Künstler für die Hintergründe seiner

Porträts brauchte, wo sie mehr als Ton und nicht als hart konturierte Zeichnung wirken sollten. Das ist wahre Natur. Bei der Ausführung aber kamen Gobelintönungen, Stilisierung des Laubes, der Einfluß niederländischer Landschaftsvorbilder oft ungünstig zum Durchbruch.

England besaß zu Gainsborough's Zeiten in Richard Wilson (1740—1782) schon einen berühmten Landschaftler, der nach Claude Lorrain's Vorbild ideale „Szenarien“ in



Fig. 26. Gainsborough. Musidora bathing her feet. London, Nat.-Galerie.

silberner Beleuchtung schuf. Solchen gekünstelten komponierten Bildern setzte nun Gainsborough seine unmittelbar nach der Natur gestalteten Werke entgegen, die in weicher, toniger Behandlung den holländischen Vorbildern überlegen waren.

Reynolds und Gainsborough sind die vielbewunderten Führer einer nationalen englischen Malerschule im Ausgang des 18. Jahrhunderts, neben denen mancher fast ebenbürtige Genosse steht. Da war George Romney (1734—1802), Reynolds' Nebenbuhler, ein zarter Wiederholer des Meisters, den ein langes Wanderleben schließlich 1773 nach Italien führt, wo er in Emma Lyon, der späteren Lady Hamilton, das Modell findet, das ihm „Ideen“ schenkt, das er



als Magdalena, Sapho u. s. w. verherrlicht. Seit 1775 lebt Romney in London als gesuchter und begehrter Porträtmaler. Neben ihm Sir William Beechey (1753—1839), John Goppner (1758—1810) und andere, die, wie Lawrence, später unter dem Einfluß des Klassizismus den Duft der Farbe, die malerische Weichheit des Pinselstriches mehr und mehr verlieren und zu trockner, glatter Eleganz übergehen. Der kraftvollste unter diesen Meistern des Porträts war jedenfalls Sir Henry Raeburn (1756—1823), der vielleicht nur, weil er in Edinburgh lebte, nicht so viel Beachtung fand, als der großartige Schotte wohl verdient hätte. Denn ihm stand die Kraft eines Tizian und Tintoretto zur Verfügung und dazu eine Palette, die mit ihren Silbertönen des Velazquez würdig. Seine Bildnisse des Lord President Charles Hope oder der Lady Scott Mongrieff sind ebenso ausgezeichnet durch Wahrheit der Zeichnung, als durch energische, satte Farbe.

Porträt und Landschaft waren keineswegs ausschließlich die Themata der englischen Malerei im Ausgange des 18. Jahrhunderts. Schon der Wunsch, es den berühmten Künstlern Italiens gleich zu tun in der Behandlung idealer Themata, im großen Stile, führte dazu, auf großen Leinewänden das Schicksal antiker Helden und Götter, die Gestalten der eigenen geschichtlichen Vergangenheit darzustellen. Doch verhielt sich das englische Publikum offenbar dem gegenüber kühl. Man braucht nur einen Blick auf jene Volkstypen zu werfen, wie sie später Wilkie und die Genremaler schildern, um zu begreifen, daß diese behäbigen Pächter und geldsuchenden Kaufherren dem Schicksale fremder Helden wenig Interesse abgewinnen mochten. Klassische und historische Kenntnisse waren auf enge Kreise beschränkt. Nur soweit die einheimischen Dichter, besonders der englischen Bühne, Shakespeare, Milton u. s. w. ihre Vergangenheit dem Volke nahe brachten, konnte auf Teilnahme gerechnet werden. So hatte Boydell mit seiner Shakespeare-Galerie, die durch den Kupferstich verbreitet wurde, einen ungeheueren Erfolg weit über Englands Grenzen hinaus. Auf äußere Treue der Kostüme und Coulissen wurde dabei noch wenig Gewicht gelegt. Alles trug jene phantastische Tracht, die für die Zopfkunst ganz Europas mustergültig war, eine Art gedrängter Übersicht über die Kostümbestandteile des Mittelalters und der Renaissance, sofern die Ereignisse nach Christi Geburt spielten. Dagegen nackte Beine, einen Rock und stoffreiche Mäntel, wenn es sich um antike Szenen handelte, kurz, jenes bekannte Rezept des kleinen Bühnendirektors: vor Christi Geburt Sandalen, nach Christi Geburt Ritterstiefel. Die Geschichtsmalerei bekannte damals noch ganz offen ihre Herkunft von der Bühne. Berühmte Schauspieler in ihren beliebtesten Rollen darzustellen, war ihr Ideal. In der Malweise und in der Zeichnung hielt man sich an die italienischen Eklektiker, je nach Geschmack wurde Raffael, Michelangelo oder Tizian verdünnt. Die Antike gab man in der Umbildung italienischer Renaissancemaler, wie man auch in der Baukunst sie nach palladianischem Recepte bearbeitete. In der Farbe herrschte eine bräunliche holländische Sauce mit mehr oder weniger venezianischen oder flämischen Entlehnungen, die später einer bunten und unerfreulichen Härte weichen mußte.

Hogarth's satirische Cyklen konnten natürlich für diese Kunst großen Stiles keine Anregung geben. Auch Gainsborough's Art war zu persönlich. Aber Reynolds' lehrmeisterliche Natur beherrscht die Generation. Etwas selbständiger traten zwei Amerikaner auf, Benjamin West (1738—1820) und John Singleton Copley (1737—1815). Beide malten zopfge Historienbilder, die heute längst vergessen sind. Beide malten aber auch aus der zeitgenössischen Geschichte Szenen in zeitgenössischem Kostüm, das sie mit Unbefangenheit wiedergaben, obwohl sie den Gestalten, die in den Uniformen stecken, die üblichen heroischen

Stellungen und den Kompositionen die übliche Form gaben. Benjamin West, der 1738 in Springsfield, Pennsylvania, U. S. A., aus einer Quäkerfamilie entsprossen war, wußte mit wahrhaft verblüffender Smartheit aus seiner transatlantischen Herkunft Kapital zu schlagen und überall, in Italien wie in England, einen Nimbus um sich zu verbreiten, den er durch hohe Preisnotierungen für seine Bilder dankend quittierte. Schon bald nach seinem Tode war man freilich darüber klar, daß diese hohlen, phrasenreichen Bilder keinen besonderen künstlerischen Wert besaßen. Seine „Verkündigung“, für die er 1766 etwa 66 000 Mark bekommen hatte, konnte man 1840 auf der Auktion Vestri um 200 Mark erstehen, und ähnlich würden seine anderen Werke, wie Drestes und Pylades, die Enthaltbarkeit des Scipio, die Agrippina an der Leiche des Germanikus jetzt zu bewerten sein. Aber als Günstling des Königs Georg III., in dessen Auftrag er religiöse Bilder schuf, wurden ihm



Fig. 27. Benjamin West. Der Tod des General Wolfe.

alle Ehrenstellen übertragen, so 1792 die Präsidentschaft der Akademie, die Verwaltung der königlichen Gemälde u. s. w. Dafür verstand er es auch, der Leidenschaft des englischen Volkes für kriegerische Szenen zu schmeicheln, einer Leidenschaft, der man sich drüben um so lieber hingab, je weniger sie mit dem Blute der eigenen Söhne bezahlt wurde, je mehr man durch Geworbene und womöglich durch deutsche Söldner seine Schlachten schlagen ließ. So malt West die Schlacht von La Hogue, den Vertrag mit den Indiern, und das berühmteste, den Tod des General Wolfe, 1768 in London ausgestellt, durch den Stich selbst bis in die kleinsten deutschen Städte verbreitet (Fig. 27). Man hat diesen theatralischen Szenen mit ihren gesuchten zusammengestellten Uniformtypen auch heute noch einen hervorragenden Wert zugeschrieben, als ob nicht schließlich die gemalten Schlachtenberichte der Hoffschmeichler Ludwig XIV. ebensoviel historischen Wert. Schadows schlichte Reliefs am Sockel des Zietwenddenmals aber viel mehr Wahrheit enthielten. Etwas ehrlicher, als der Charlatan West, aber doch auch ein von malerischer Bedeutung weit entfernter Künstler war John Singleton Copley (1737

bis 1815), ein Engländer, aber in Boston (Amerika) geboren, wo er als Porträtmaler Bedeutung erlangt hatte, ehe er 1774 auf dem Umwege über Italien nach London ging. Hier malt er neben den üblichen Historien auch den Tod des Lord Chatam und, wodurch er noch bekannter wurde, den Tod des Majors Pierson bei der Einnahme von St. Helier auf Jersey, der, wie Wests „Tod des General Wolfe“ der Verbreitung durch den Kupferstich seine große Beliebtheit verdankt. Schwächer waren James Northcote's (1746—1831) genrehafte Shakespeare-Illustrationen, und Robert Smirke's (1752—1845) etwas farblose zahme Bilder zu Shakespeare und Don Quichotte. Vielleicht darf man auch noch den theatralisch klassifizierenden John Opie (1761—1807) hier einreihen, dessen Ermordung des David Rizzio (1787), oder Jakob I. von Schottland dem Behagen an schrecklichen Moritaten Rechnung trugen. Unter den in England tätigen Ausländern ist Angelika Kauffmann beachtenswert, ferner der Maler und Radierer Giambattista Cipriani (1726 bis 1785), den Chambers 1755 nach London importierte. Seine süßlich klassifizierenden Bilder waren allgemein beliebt und wurden durch F. Bartolozzi (1728—1813) zum Teil in weicher Punktiermanier gestochen.

Der phantasiereichste dieser eklektisch klassifizierenden Meister war James Barry (1741—1806), ein temperamentvoller Irländer, den der Ruhm Michelangelo's und das mißverständene Vorbild der Antike zu einer gräßlichen Anhäufung wilder Muskelmänner fortriß. In Dublin hatte er 1763 die Befehung und Taufe der Könige von Leicefer ausgestellt. Durch Edmund Burke's Vermittlung kam er nach London und Italien und sieben Jahre nach seiner Rückkehr begann er dann in der Arts Society jene sechs Riesenkompositionen von 14 Meter Länge und fast 4 Meter Höhe, die symbolisch die Fortschritte der Menschheit (human culture) versinnbildlichen sollten und kühn Antikes und Modernes, Orpheus, Ceres, Bacchus und die olympischen Spiele mit dem Triumph der Themse, die Preisverteilung in der Arts Society mit dem Elysium verbanden. Er trug ein hohes Selbstvertrauen in sich und starb, im Streite mit aller Welt, elend und in Kümmeris, aber im stolzen Glauben, die größten Künstler aller Zeiten besiegt zu haben. Ähnliche klassizistische Allegorien malte Thomas Stothard (1755—1834), so z. B. im Treppenhaus zu Burghley House die „Unmäßigkeit“ in Riesendimensionen. Sonst ist Stothard auch als romantischer Illustrator und durch seine „Procession of the Canterbury Pilgrims“ berühmt geworden.

Der reine Hellenismus kündigt sich, wie in der Baukunst und Plastik, so auch in der Malerei bereits neben dem eklektischen Neuklassizismus an, wird aber stark mit romantischen Anschauungen vermischt. Für die „unkensche Nacktheit“ der Antike war im nüchternen und prüden England wenig Raum. Höchstens durfte man sie so wesenslos und unfleischlich darstellen, wie es Gavin Hamilton (1730—1797) und John Flaxman (1755—1826) taten, die ersten Vertreter des beginnenden Hellenismus in England. Als Sohn eines Bildhauers hatte Flaxman den väterlichen Beruf ergriffen, war aber mehr zeichnerisch als plastisch veranlagt. Autodidaktisch hatte er sich nach antiken Gipsabgüssen gebildet, jahrelang in Wedgwoods's Töpferei gearbeitet und hier, wie später (1787) in Italien eifrig die antiken Vasenbilder studiert. Man kann seinen Linearkompositionen zu Homer, Hesiod und Dante Reinheit der Linie und reiche Phantasie nicht absprechen. Er ist klassischer, aber auch trockener als Canova und leider weit entfernt von dessen fabelhafter Naturkenntnis. Auch bewahren seine Gestalten, wenigstens in den Stichen, in denen sie verbreitet wurden, zopfige Proportionen und Geziertheiten. Ohne Hintergrund, ohne Licht

und Schatten, möglichst ohne Überschneidung und Verkürzungen ahmen sie die durch bestimmte technische Vorgänge bedingte Darstellungsweise griechischer Vasenmaler in gesuchter Beschränktheit nach (Fig. 28).

Gerade darum war er aber der rechte Mann für die Dekorationen der von Josiah Wedgwood ausgeführten Imitationen antiker Gefäße, und an dem merkwürdigen Aufschwung dieses Zweiges der englischen Kunstindustrie hat Flaxman seinen vollen Anteil. Josiah Wedgwood (1730—1795) hatte nach langem Wandern und Arbeiten endlich 1763 bei Stock-upon-Trent die von ihm mit dem klassischen Namen „Etruria“ belegte Töpferei begründet. Er verbesserte die technischen Verfahren und erfand 1781 die berühmte Jaspermasse, eine aus Schwefelspat, Töpferton u. s. w. hergestellte Mischung, die im Brande sehr hart wird. Sie ließ sich in den verschiedensten zarten, pastellartigen Tönen färben, besonders in jenem charakteristischen Stahlblau, Schiefergrau und Mattgrün, mit dem die aufgelegten weißen Reliefs so duftig zusammengehen. Flaxman war als Leiter des Bildhauerateliers

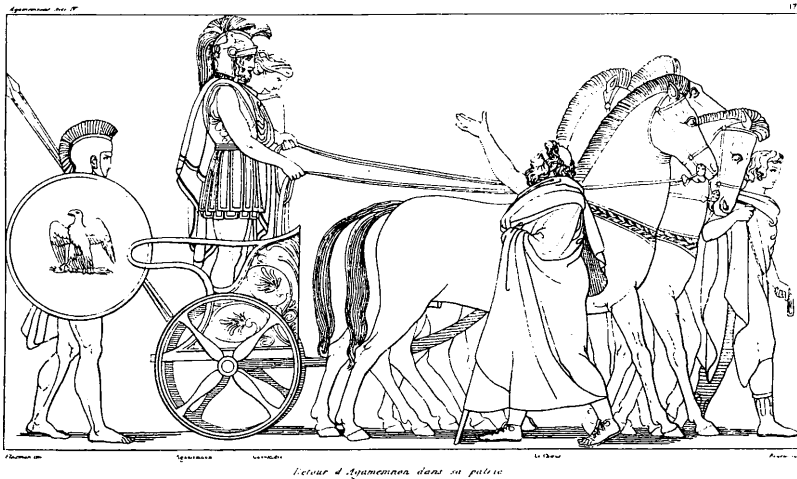


Fig. 28. Flaxman. Homerische Szene (Rückkehr des Agamemnon).

von Etruria der Schöpfer dieser schönen, anmutigen Reliefs, die aus Hohlformen abgegossen, auf den Körper des Gefäßes aufgedrückt und gebrannt werden. Klassische Vasenbilder, antike Sarkophagsgenzen und Gemmenabdrücke wurden mehr oder weniger frei wiederholt und mit zopfiger Grazie reizend umkleidet. Die Wedgwoodware eroberte sich die ganze Welt, wurde überall auf dem Kontinent nachgeahmt, selten erreicht. Später erfreute sich das bemalte und bedruckte Steingut von Staffordshire einer gleichen Beliebtheit.

Wie die romantische Architektur ihren Ausgang von Schottland nahm, so sind auch zwei Schotten die Begründer der romantischen Malerei. Alexander Nunciman (1736 bis 1785) hatte zwar in Rom studiert und die Formen der klassizistischen Schule angenommen. Aber daheim schmückte er Sir James Clerks Schloß Pennycuik mit Darstellungen aus Otfian, während sein Bruder John Nunciman (1744—1768) mit einer Szene aus König Lear in die Reihe der Shakespeareillustratoren eintrat.

Nicht minder phantasiereich, aber viel lebensvoller ist der Schweizer Heinrich Füßly, der sich in England Fusely nannte (1742—1825), Sohn des Kunstgelehrten Johann Kaspar Füßly aus Zürich und Bruder des Hans Rudolf Füßly. Ihn hatte die deutschromantische Dichtung, Klopstock und die Schweizer, früh beeinflusst. Ein Zufall führte Füßly nach London,

wo er als Schüler von Reynolds eine tüchtige malerische Grundlage sich erwarb und dann in Rom weiterstudierte. Winkelmann, der sich einst begeistert über ihn ausgesprochen, war schon ermordet, als Füßly 1772 dort ankam. Nach längerem Aufenthalt kehrte der feingebildete und geistvolle Mann nach England zurück, um jene Mischung von Michelangelo und Vasenbild, wie sie etwa Carstens besaß, zu popularisieren. Aber er blieb dabei Phantast und Romantiker, auch trotz schwacher Farbe wenigstens soweit Maler, daß er effektiv auf Licht und Schatten komponiert. Im Thema sucht er das Kühne und Schauerliche, ohne Rücksicht ob antik oder modern. Neben den Gracchen malt er Szenen aus Shakespeare's Macbeth, oder Titania mit dem Esel aus dem Sommernachts Traum (London, Nationalgalerie). 1782 stellt er in der Royal Academy jenes heute wieder gewürdigte grausig-phantastische Bild des Abdrückens aus und 1789 malt er auf einer Niesenleinwand die „Schatten der Unterwelt“. Nebenbei sucht er den Engländern deutsche Gelehrtheit durch Übersetzungen von Lavater und Winkelmann nahe zu bringen, durch Vorlesungen über die Geschichte der Kunst sein weit vorausgehendes freies Kunsturteil den Hörern mitzuteilen. Nach dem Urteil der Zeitgenossen hat der Stürmische vergebens nach Klarheit gerungen. Winkelmann schreibt trotz aller Bewunderung von ihm: „In seinem Gehirn drängt ein nordischer Hegenabbat von Gestalten und Szenen des Grauens, des Ungeheueren, des Wahnsinns, der Traum und Geisterphäre“. Das war das ungerechte Urteil eines Klassizisten über den Romantiker, der es wagte, Michelangelos Vorbild kraftgenialisch zu bearbeiten und sich als einer der wenigen individuellen Maler jener Zeit erwies.

Noch ausgesprochener literarisch-romantisch begabt war William Blake (1757—1827), der wunderlich Phantastische, trotz ungenügender Jugendbildung so mystisch Geheimnisvolle. Die einen, wie sein Biograph Dante Gabriel Rossetti, erklären ihn für einen der tiefstinnigsten Geister aller Zeiten, die anderen für einen kompletten Narren. Sicherlich hat er mehr von ersterem als von letzterem an sich. Er war einer der wenigen Menschen, die ihre Phantasie ausleben, die in äußerer Dürftigkeit ausschließlich von inneren Schätzen zehren, einer jener Glücklichen, die in dem Grenzgebiet zwischen Vernunft und Irrsinn behaglich hausen. Indem er dort seinen wundervollen Phantasien Audienz gibt, kann er die menschlichen Albernheiten und Plattheiten gelassen entbehren. Man hat darüber gespottet, daß er behauptete, seine Gedichte wie seine Bilder seien nicht von ihm geschaffen, sondern nach dem Diktat höherer Mächte entstanden. Als ob nicht wirklich jedes echte Kunstwerk Produkt einer Art Schaffenskraserei, Resultat einer Inspiration sein müßte. Und wenn er erzählt, daß Dante, Homer, Christus und Sokrates kamen, um ihm zu Bildern zu sitzen, so mag das einem braven Beamten sonderbar erscheinen, auf dessen Bureau nachweislich solcherlei Gestalten niemals sich einzufinden geruhen. Aber jeder echte Künstler müßte mit ein wenig Phantasie ohne weiteres die Richtigkeit dieser Behauptung verstehen. Seine Seele schämte sich eben nicht, ihre Träume in unverhüllter Schönheit auch dem alltäglichen Besucher zu offenbaren, so wenig wie er selbst sich schämte, als ein Besucher ihn und seine Gattin im Atelier hüllenlos überraschte. Sie stellten sich dem Erstaunten als Adam und Eva vor, das heißt als Menschen im Naturzustande. Sicherlich das beste, was sie in solchem Augenblick tun konnten.

Schon seit seinem zwölften Jahre schreibt Blake Verse. 1787 gibt er seine Gesänge der Unschuld (Songs of Innocence) heraus. Er schreibt seine Visionen bald in Worten, bald in Bildern nieder, oft beides vereinernd. Wenn er etwa grade den Besuch Dantes empfängt, so läßt er des großen Italieners machtvolle Verse zu Bildern, zu Illustrationen des Inferno werden. Natürlich, daß ein solcher, nur in Schönheit der Gedanken schwelgen-

der Künstler vor der Deutlichkeit der Dinge, vor der allzuklaren und realistischen Durchbildung warnte, die notwendig dem Spiel der Phantasie Schranken errichtet. Natürlich, daß er einfache Zeichnung, streng stilisierte Fresken, primitive Formen, wie sie die Kunst vor Raffael besaß, für adäquate Ausdrucksmittel seiner Visionen halten mußte, daß er dagegen Tizian, Rembrandt und Correggio als Meister, die für die Schönheiten der sinnlichen, nicht der rein geistigen Welt die Ausdrucksmittel schufen, ablehnte.

Daß es Blake ernst war mit seinen Träumen, daß er nicht ein Schaumflieger war, der mit effektischen Launen verwirren und zum Kaufe reizen wollte, beweist sein bescheidenes, entbehrungsvolles Dasein. Man wird gut tun, diesen Maler, der wirklich die Welt in Bildern sah, der auch geschichtliche Dinge poetisch umschrieb, wie sein Bild in der National-Galerie (Pitt, den Behemoth führend) beweist, nicht für einen ausgemachten Narren, sondern für einen echten Poeten zu halten; für einen Poeten der Griffelkunst, nicht für einen Maler, denn zu letzterem fehlte ihm ja das Notwendigste, das Bedürfnis, sich in Farben auszusprechen. Sein Bestes gab er in Zeichnungen, die zum Teil leicht getuscht waren. So in den Illustrationen zu Dante, zu Miltons verlorenem Paradies, zum Buche Hiob. Die letzteren erzielten kürzlich auf einer Auktion rund 110 000 Mark, ein Beweis, daß der einst so verachtete Malerpoet doch der Nachwelt mehr bedeutet, als den Mitlebenden.

Der englischen Literatur und bildenden Kunst hat es also Europa zu verdanken, daß trotz der gewaltigen antikisch-romanischen Hochflut doch der romantisch-germanische Geist im Ausgang des 18. Jahrhunderts nicht unterging.

## b. Deutschland.

Der dreißigjährige Krieg hatte den Strom deutscher Kunst zwar nicht völlig versiegen lassen, aber doch so weit ausgetrocknet, daß es starker ausländischer Zuflüsse bedurfte, um ihm wieder Bedeutung zu geben. Die einheitliche Entwicklung des politisch und religiös gespaltenen Volkes war völlig aufgehoben, es gab keinen geistigen Mittelpunkt, keine Hauptpflegestätte der Kunst, nicht einmal Meister, die als überragende Persönlichkeiten eine Schule mit dauerndem und weitreichendem Einfluß gegründet hätten. Deutschland war vielleicht nicht ärmer als früher an schöpferischen Kräften, aber die elenden politischen und sozialen Verhältnisse ließen keine Schule gedeihen, ließen die kräftigsten Keime nach kurzer Blüte wieder vertrocknen. Nachdem im 17. Jahrhundert vorwiegend Italiener, Franzosen und Holländer in Deutschland gebaut, gemalt und gemeißelt, treten erst gegen Ende desselben und im Beginn des 18. nationale Künstler von Bedeutung hervor. Auch sie hatten ihre Erziehung im Auslande erhalten, wirkten in den verschiedenen Formen der Barockkunst, die sie in Rom, Paris oder Amsterdam erlernt hatten. Dennoch wußten diese Männer, wie der Wiener Fischer von Erlach, der Dresdener Böppelmann, Schlüter in Berlin nicht nur unvergängliche Bauten zu gestalten, sondern ihnen auch den Stempel ihrer Persönlichkeit, ja nationaler Eigenart aufzuprägen.

Die Werke dieser Barockbaumeister entstanden vorwiegend im Beginn des 18. Jahrhunderts und das Barock lebte in Deutschland und Österreich noch lange nach, besonders wo italienische Künstler überwogen. Seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts findet daneben Régence und Rokoko in Deutschland Eingang. Dieser „Gusto der Rocailles“ mußte ja mit seiner phantastischen Willkür hier besonders fruchtbaren Boden finden. Er wird von den deutschen Künstlern in oft bizarrer Launenhaftigkeit fortgebildet. Die Einzelheiten werden

derber, oft plumper als in Frankreich gestaltet, die naturalistischen Motive, die Muscheln und Tropfsteinformen werden reichlicher angewandt, das ganze Spielwerk der Rokoko-  
decoration wuchert üppiger, oft etwas barbarisch umgestaltet. Der Stil war hier nicht aus  
eigenem Schaffen langsam erwachsen, sondern fertig von außen hereingebracht, durch zahl-  
reiche Kupferstiche und Handzeichnungen schnell verbreitet, aber als eine Kunst aus zweiter  
Hand nicht immer verstanden. Gerade die Übertreibungen und Absonderlichkeiten wurden  
als das Auffallendste zuerst aufgegriffen.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts findet auch der Zopfstil und daneben  
die von England importierte neoklassizistische und romantische Kunst Eingang, wodurch  
das Bild der deutschen Architektur noch buntscheffiger, regelloser, der  
deutschen Landkarte noch ähnlicher wird. Erfreulich ist bei alledem nur  
die geradezu erstaunliche Baulust trotz aller Wirrnis, so daß neben den  
größeren Residenzen, wie Wien, Dresden, München, Berlin, auch eine  
Menge kleiner und kleinster Fürsten-  
sitze gerade in dieser Zeit die oft heute  
noch bestimmende baukünstlerische Er-  
scheinung empfingen.

In Dresden entfaltete August  
der Starke (1694—1733), der König  
von Polen und Sachsen, höchste Pracht  
in bewußtem Wettstreit mit dem Hof-  
halt Ludwigs XIV. Für ihn schuf  
D. Pöppelmann (1662—1736) jene  
großartige Dekoration des Zwinger-  
baues (1711—1722), in der alle  
Freiheit und tolle Schönheit italieni-  
scher Barockkunst lustig wuchert und  
jene Stimmung vorweg genommen  
wurde, die bald darauf in Frankreich

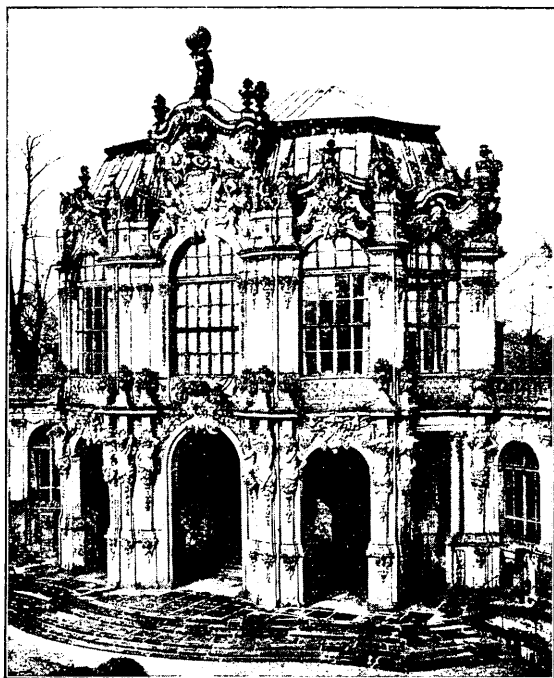


Fig. 29. Pöppelmann. Westlicher Pavillon des Zwingers  
in Dresden.

das Rokoko gebar (Fig. 29). Aber was rokokomäßig am Zwinger uns anmutet, die geniale Unge-  
bundenheit der Dekoration, der malerische Schwung und die reizvolle Kühnheit der Einzelformen,  
das ist Pöppelmanns eigenster Besitz, nicht hirnlose Nachahmung fremder Schönheit. Neben  
diesem Genie des Überschwenglichen stand Georg Bähr, der Ratszimmermeister von Dresden  
(1666—1738), ein ernster, strenger Mann, ein deutscher Grübler. In seiner Frauenkirche  
gestaltet er das Ideal der evangelischen Predigtkirche als einer strengen Zentralanlage von ein-  
facher und doch großartiger Wirkung. Neben die rauschende Pracht von Pöppelmanns launigen  
Einfällen stellt er die ernste Stärke des aus wuchtigen Quadern massig getürmten Kuppelbaues.  
Beide waren, jeder in seiner Weise, innerhalb der herrschenden Formen zu persönlichem Stile  
und eigenem Ausdruck gekommen. Aber man folgte in Dresden weder dem einen, noch dem  
anderen, weder dem Kühnen noch dem Strengen, sondern kehrte zurück zur bequemen  
Nachfolge fremder Vorbilder.

Denn August III. (1733—1763), obwohl ein feiner Kenner und Kunstfreund, nahm nicht mehr jenen persönlichen Anteil an der Baukunst, den sein Vorgänger gehabt. Auch stand er ganz unter dem Einflusse der Italiener, die Oper und Kirchenmusik, Malerei und Architektur beherrschten, dabei aber schon zu maßvollerem Schaffen neigten. Eine königliche Verordnung von 1733 wendet sich gegen Pöppelmanns Überschwenglichkeiten. Alle diejenigen fanden Gehör, die in irgend welcher Form nüchterne Strenge anboten. Longuelune, ein De Bots-Schüler, entwickelt in der Fassade des japanischen Palais die akademisch=französische Bauweise, von der auch der Dresdener Architekt Knöffel (1686—1752) beeinflusst erscheint, der aber für die Innenräume das französische Rokoko anwendet. So in den Bauten für den Grafen Brühl, an dessen Palais in Dresden (1737), den Schlössern Rischwitz und Pförten, Groß-Zedtlitz und Subertusburg.

Selbst ein maßvolles römisches Barock kommt noch einmal durch den Italiener Chiaveri (1669—1770) beim Bau der Dresdener Hofkirche (1738—1751) zur Geltung, an diesem letzten Barockbau auf deutschem Boden, der noch die Kreuzkirche von J. G. Schmidt (begonnen 1764) beeinflusst.

Endlich ersteht in Krubsacius (1718—1790), dem Landbaumeister und Professor an der Dresdener Akademie, ein beredter Verfechter des Neuklassizismus, der durch seine Schriften von Einfluß wurde und aus eigenem Studium der Antike Rückkehr zur Natur und zur schlichten Schönheit fordert. Daß die Baukunst, wenn sie nur nach den Regeln des schönen Altertums, des Verhältnisses und Ebenmaßes geübt wird, auch ohne Bildhauerei und Malerei einnehmend und schön sein kann, suchte er in seinen späteren Entwürfen zu beweisen, die edlen Verhältnisse der Antike lebendig zu machen. In seinen „Gedanken über den Geschmack von Verzierungen“ (1759) kommt auch er zu der Lehre von der natürlichen Schönheit griechischer Baukunst, von der Notwendigkeit, daß Vernunft und Ordnung herrsche und die Regeln der Schönheit bei den Alten zu suchen sind. Der Leipziger Maler Defer (1717—1799) und der Dresdener Professor Hagedorn (1713—1780) unterstützten Krubsacius, dessen ausgeführte Bauten, wie die Paläste der Prinzen Anton und Kaver, Schloß Otterwisch und das Dresdener Steuerhaus allerdings noch weit von jener reinen Antike entfernt waren, die er in seinen Schriften empfahl.

Berlin hatte unter dem großen Kurfürsten ganz dem Einfluß der holländischen Kunst offen gestanden. Der Nachfolger, Friedrich I. (1686—1713), der Preußen zur Würde eines Königreichs erhob, suchte seine Residenz durch großartige Bauten anderen ebenbürtig zu machen. Durch Blondel und Nehring fand der holländisch=französische Klassizismus Eingang, bis endlich Andreas Schlüter (1664—1714), der Erbauer des Berliner Königsschlusses (1699—1713), sich als starke und eigenartige Persönlichkeit offenbarte. Rom's gewaltige Baugesinnung schien in ihm wieder aufgelebt zu sein. Dem alten kurfürstlichen Schlosse an der Spree setzte er den neuen Monumentalbau in wuchtigem Barock vor, und wußte ihm, besonders im ersten Innenhof, durch reiche Gliederung eine große und malerische Wirkung zu sichern (Fig. 30). Sein Nachfolger Cosander neigte wieder zu strengerem französischem Klassizismus. Dann aber wurde die Entwicklung völlig unterbrochen durch das harte Dazwischentreten Friedrich Wilhelms I., der die Kunst aus Staatsraison betrieb oder um das Podagra darüber zu vergessen. Die Ausbildung eines preußischen Baustiles mußte er hintanziehen, um vorerst dem Staatsbau solide Fundamente zu geben.

Große Hoffnungen knüpften sich für Kunst und Künstler an den Regierungsantritt Friedrichs des Großen. Aber sein Regiment war wiederum ein ganz persönliches, zum Heile



des Staates, zum Schaden der Kunst. Selbständig und national konnte diese nicht werden, wenn auch das von außerhalb Entlehnte zuweilen eigenartige Züge trägt, so daß man nicht von einer preussischen, wohl aber von einer friedericianischen Kunst in dieser Zeit sprechen kann. Daß der Nationalheld Friedrich in allen wissenschaftlichen und künstlerischen Fragen international und vorwiegend französisch zu denken gewohnt war, ist bekannt. Auch die Künstler, die seine Wünsche auszuführen berufen wurden, waren teils Franzosen, teils in Frankreich, Italien oder Holland herangebildete Männer.

Die Bautätigkeit Friedrichs II. beschränkt sich im wesentlichen auf die Residenzstädte Berlin und Potsdam. Noch als Kronprinz gewann er in Rheinsberg Wenzeslaus von Knobelsdorf (1697—1753) zum Freunde, einen ehemaligen Offizier, der ein hübsches



Fig. 30. Schlüter. Hofjassade des Berliner Schlosses.

Talent für die Malerei besaß und architektonische Studien zunächst bei Berliner Baumeistern, dann in Italien und Frankreich gemacht hatte. Als Friedrich der Große König geworden, nahm er mit voller Energie den Ausbau seiner Residenz Berlin in Angriff und ließ das Projekt eines Friedrichs-Forums durch Knobelsdorf bearbeiten. Er begann 1743 mit der Erbauung eines neuen Opernhauses. In Rom hatte Knobelsdorf die strenge palladianisch klassizistische Richtung bevorzugt und die Fassade des Opernhauses zeigte daher an der schmalen Front einen sechsäuligen Portikus mit Giebel. Sie zeichnet sich aus durch die Reinheit und Eleganz der Behandlung und wirkt wie eine Vorahnung des späteren Hellenismus. Daß Knobelsdorf aber auch die dekorativen Künste des Rokoko völlig beherrschte, bewies er bei dem Schmuck der Innenräume des Potsdamer Stadtschlosses. Lebhaften Anteil nahm der König an dem Bau des kleinen Lustschlosses Sanssouci. Als einfaches Sommerhaus geplant, wurde es später der Lieblingsaufenthalt des Helden, bei aller Beschränktheit der Räume

doch die Stätte geistvoller Geselligkeit, heiterer Länderei, aber mehr noch ernster Arbeit. Der eingeschossige Bau zeigt einen mittleren Kuppelsaal mit Flügelbauten. Die Südfassade wurde dem Wunsche des Königs gemäß durch Caryatiden-Pilaster dekoriert. Die Nordfassade, der im flachen Halbkreis eine Säulenkolonnade vorgelegt ist, zeigt die strengeren, von Knobelsdorf bevorzugten klassifizierenden Formen (Fig. 31), die auch bei der Innendekoration des runden Mittelsaales wiederkehren, während alle übrigen Räume in elegantestem Rokoko reich, aber mit gutem Geschmack ausgestattet sind. Niemals wurde Knobelsdorf roh oder überladen, vieles, wie der ganz mit Holzwerk verkleidete Gekpavillon der Bibliothek, gehören zu den feinsten Erzeugnissen des deutschen Rokoko (Fig. 32). So war das Schloßlein Sanssouci, bescheiden in Grün gebettet, ebenso bezeichnend für das Wesen des Königs, der hier residierte, wie Versailles für den Sonnenkönig Ludwig XIV. In einsamer Höhe stand es fern dem menschlichen

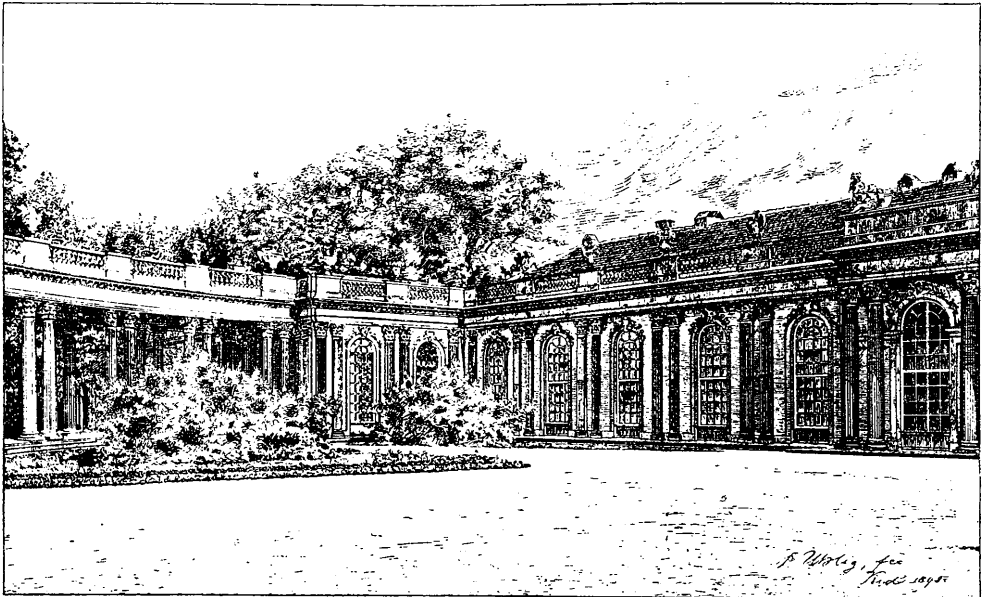


Fig. 31. Knobelsdorf. Schloß Sanssouci bei Potsdam.

Treiben, das Haus eines philosophischen Einsiedlers, der doch luxuriös und künstlerisch fühlte. Während des Baues (1745—1747) hatten die Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Architekten und seinem Bauherrn leider derart sich zugespitzt, daß Knobelsdorf freiwillig aus dem königlichen Dienste schied. Mit ihm verschwand der einzige wirklich hervorragende Architekt Berlins in jener Epoche. Seitdem behalf sich Friedrich meist mit Ingenieuroffizieren, die nach allerhöchstem Befehl Kunst machten. Es wurde Regel, daß für alle Staats-, aber auch für Privatbauten Friedrich aus einem der zahlreichen Abbildungswerke der Zeit ein Muster angab, das bei der Ausführung und zwar meist in verkleinerter und verkürzter Form befolgt werden mußte. Holländische, englische, italienische Werke wurden zu Rate gezogen. Von Berliner Baukunst war nicht mehr die Rede. Die Ausführung hatte meist Kastellan Boumann (1706—1776), ein holländischer Maurermeister, den der König von seinem Vater geerbt hatte und der keine Künstlerlaunen kannte, dafür aber Subordination. Neben ihm wirkte Böhling. So entsteht das Potsdamer Rathaus als eine verkümmerte und entstellte Wiederholung von Campens Amsterdamer Stadthaus, die Hedwigskirche als eine ärmliche

Kopie des Pantheon und der Santa Maria Rotonda zu Rom, das Invalidenhaus, der neue Dom, das Palais Prinz Heinrich (jetzt Universität), die Gemäldegalerie von Sanssouci u. s. w.

Erst nach dem siebenjährigen Kriege glückte es Friedrich dem Großen, wieder einen Künstler als Bauleiter zu gewinnen, nämlich Gontard (1731—1791), einen geborenen



Fig. 32. Schloß Sanssouci. Bibliothekszimmer.

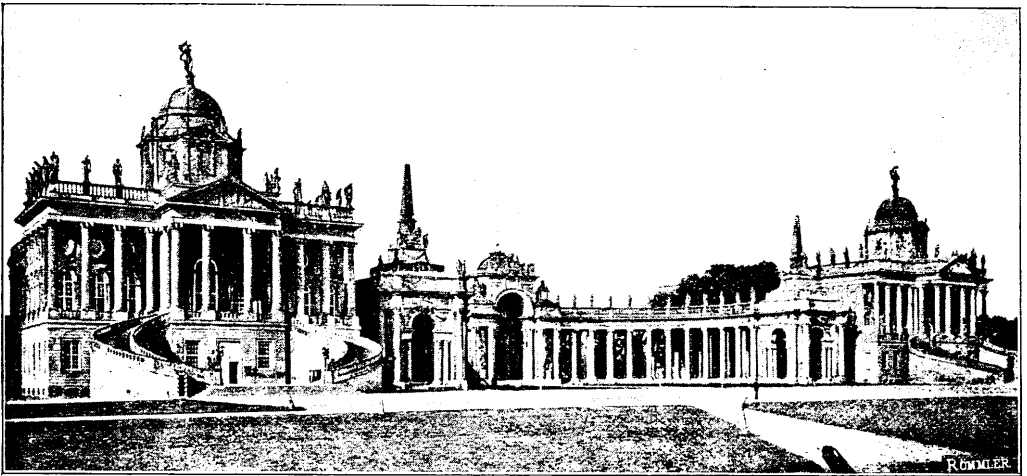


Fig. 33. Die Communs am Neuen Palais zu Potsdam.

Mannheimer, der aber seine Studien unter Blondel in Paris gemacht hatte und aus den Diensten der Schwester Friedrichs des Großen, der Markgräfin von Bayreuth, zum König kam. Der vielgewandte und vielgewanderte Mann führte in Berlin den französischen Louis XVI.-Stil ein. Aus Gründen der Staatsraison begann der große König unmittelbar nach dem schweren Kriege den Bau eines riesigen Palastes, des sogenannten Neuen Palais bei Potsdam, das offenbar in erster Linie dazu bestimmt war, der erstaunten Welt zu zeigen, wie wenig Preußen in seinen Mitteln erschöpft sei. Nach holländischen und englischen Vorbildern wurde der Bau aus Backstein ausgeführt mit Hausteingliederungen. Die durch drei Nischen belebte Fassade, durchlaufend mit Pilastern geschmückt, mit einer zopfigen Kuppel bekrönt, war reiner Fassadenbau, ein Blender. Im Innern, das ohne bemerkenswerte Raumentwicklung ist, überwiegt bereits die Zopfdecoration und der Marmoraal z. B. wird ganz im „naturalistischen Geschmack“ mit Steinen und Muscheln gepflastert, mit Grottenbildungen geziert (Fig. 34). Die monotone Fassade wird aber sehr geschickt in ihrer Wirkung gefördert, indem Gontard zwei gegenüber gelegene Dienstgebäude (die sogenannten Communs) durch Anlage eines stattlichen Mittelportals mit halbrunden Flügelhallen so mit dem Hauptbau in Beziehung setzt, daß ein großer malerischer Effekt erzielt wird (Fig. 33). Ganz ausschließlich einem solchen dekorativen Effekt dienen die beiden Kuppelbauten, die Gontard in Berlin auf dem Gensdarmenmarke vor zwei dort belegenen kleinen Kirchen errichtete. Aber dieser Zweck wurde glänzend erfüllt, denn die Türme beherrschen den weitläufigen Platz in großartiger Weise. Gontard legte auch am Spitteltor und am Königstor Kolonnaden an, von denen die Königskolonnaden heute noch inmitten des Großstadtverkehrs eine bedeutende Wirkung aufweisen. Gontards Schüler, Georg Christian Unger (1743—1802), verfällt wieder dem Kopieren und errichtet frei nach Fischer von Erlach die königliche Bibliothek in barocken Formen. Der König sorgte auch beim Bau der Bürgerhäuser für monumentale Wirkung. Allerdings kam ausschließlich die Fassade in Betracht, so daß mehrfach zwei oder drei kleinere Häuser zusammengezogen und ihnen eine gemeinsame Brunnfassade, natürlich in billigem Verputz, vorgelegt wurde, wofür sich die erbosten Bürger zuweilen rächten, indem jeder seinen Fassaden-

teil mit einer anderen Farbe streichen ließ. Nur bei wenigen Bürgerhäusern, wie z. B. dem Rokokohaus des Münzjuden Ephraim, wurde eine solidere Durchbildung erreicht. Der unbeugjame Wille des Königs siegte schließlich über alle Hindernisse und wenn er feierliche Auffahrten hielt und fremde Gesandtschaften empfing, dann hatte er das Bewußtsein, daß wenigstens dem äußeren Anscheine nach, so weit sein Arm gereicht, Berlin dem Fremden sich als Großstadt darstellte. Und das war Friedrichs Ziel gewesen. Vielleicht hätte sich damit mehr Eigenart verbinden lassen. Vielleicht — aber wer die geringen Mittel des damaligen Preußen bedenkt, wird milde richten. Der bauliche Charakter Berlins wurde noch für ein Jahrhundert weniger durch die gewissenhafte Tätigkeit Schinkels und seiner Schule als durch die flotten dekorativen Arbeiten der friedericianischen Epoche bestimmt. Dafür war das Resultat dieser Bautätigkeit allerdings in strengem architektonischen Sinne ein wenig erfreuliches, indem es an Stelle der Entwicklung der Persönlichkeit und eines eignen Stiles einen in großem Maßstabe betriebenen Eklektizismus setzte, an das Arbeiten mit unechtem Material, an oberflächliche Behandlung gewöhnte. So bedeutet Friedrichs Wirken für die preußische Kunst wenig, für Berlins sonstige Interessen außerordentlich viel. Hatte er doch auch das Kunstgewerbe systematisch und erfolgreich nach französischem Vorbilde gefördert. Die Innendekoration und das Mobiliar der Schlösser wurde größtenteils von einheimischen Künstlern, wie Melchior Kambly und anderen gefertigt und zeigt oft eine charakteristisch deutsche, derbe und vollsaftige Umbildung der französischen Vorlagen. Die Charlottenburger Porzellanmanufaktur durfte sich mit jeder anderen messen.

Umfangreicher und erfreulicher war die Bautätigkeit, die sich in Wien unter Leopold I.

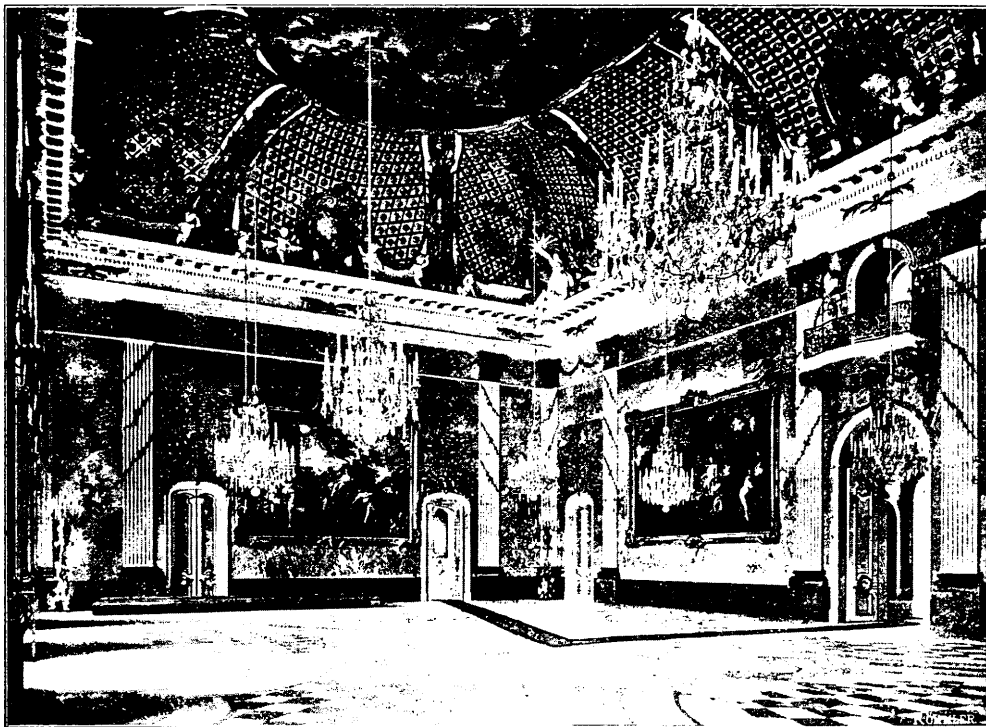


Fig. 34. Marmorjaal im Neuen Palais zu Potsdam.

(1658—1705), unter Joseph I. (1705—1711) und Karl VI. (1711—1740) entfaltete. Mit dem kaiserlichen Hof wetteiferten die fürstlichen und adeligen Herren in der Errichtung stattlicher Paläste und in Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723) entstand ein Architekt, der wie Schläuter und Pöppelmann die erlernten Kunstformen in eigenem Geiste behandelte. In der St. Karl Borromäus-Kirche schuf er einen Bau von großartiger, dekorativer Schönheit (Fig. 35), der Hofburg gab er durch die Errichtung der Reichskanzlei, der Winterreitschule und der Hofbibliothek den Charakter, dem auch die späteren Anbauten sich fügen mußten. An Schloß Schönbrunn, im Palaste des Prinzen Eugen, im Palaste Trautson und weiterhin in seiner Geburtsstadt Prag am berühmten Palais Clamgallas wußte er die großräumige

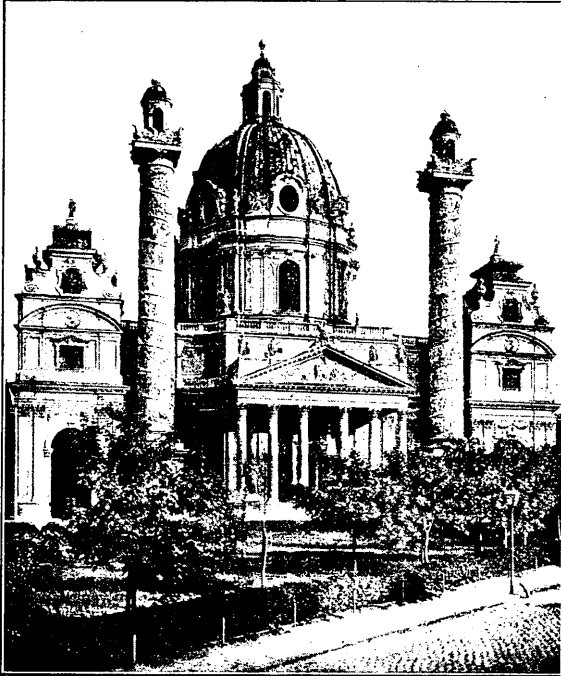


Fig. 35. St. Karl Borromäus-Kirche in Wien.

Pracht der italienischen Barockkunst genial zu verwerten. Zugleich wirkten Lukas von Hildebrand (1668—1745) und Brandauer († 1727) im Sinne des Barock. Nur schwer fand neben der überwältigenden Größe und Massenhaftigkeit dieser Bauten und nur spät das Rokoko für die Innendekoration Einlaß. Schließlich kam durch Hohenberg von Hengendorf (1732—1790) die schlichtere Popskunst in edler und maßvoller Form, französisch beeinflusst, zur Geltung; im Palast Fries (Pallavicini, 1784) strenger gestaltet, in der reizenden Dekoration des Schönbrunner Parkes, in der Gloriette (1775) freier und anmutiger.

Die Residenz der Wittelsbacher, München, hatte schon in der Barockzeit durch Effner und Cuvilliers in Nymphenburg und Schleißheim wirkungsvolle Schloßbauten, daneben Paläste, wie den Preysingischen erhalten. Cuvilliers und Zimmermann werden dann die Herolde des Rokokostils, der bei der Amalienburg und in den Zimmern der Residenz zur Anwendung kommt. Neben den bayerischen Kurfürsten sind es die geistlichen Herren, besonders die Glieder der Familie Schönborn, die in unerhöplicher Baukunst ihre Residenzen schmücken. Franz von Schönborn, der Würzburger Bischof, fand in Johann Balthasar Neumann (1687—1753) einen hervorragenden Architekten, der das weitläufige Würzburger Schloß (begonnen 1720) zu einem der schönsten Fürstensitze Deutschlands schuf, der für Damian Schönborn, den Bischof von Speyer, das einfachere, aber eleganter dekorierte Schloß zu Bruchsal erbaute und für Franz von Schönborn das Bamberger Bischofschloß und die Residenz Pommersfelden. Auch die glänzendsten Beispiele kirchlicher Rokokodekoration, die Wallfahrtskirche zu Bierzeihenheiligen mit dem berühmten Gnadenaltar und die Kirche zu Gößwinstein errichtete er. Es ist hier nicht notwendig, die Masse der Rokokoschlösser in Süddeutschland und am Rhein aufzuzählen, die vielfach in ihren letzten

Baustadien bereits im französischen Zopfstil geschmückt werden. Auch der Neoklassizismus kam schließlich durch französische Vermittelung zur Anwendung. Michel d'Ernard aus Nîmes (1723—1795) errichtet in Nachahmung des Pantheon die Abteikirche St. Blasien im Schwarzwald, ferner streng klassische Schloßbauten in Koblenz und Trier, das Wohnhaus der Herren von Sickingen zu Freiburg i. B. (1773), die Bibliothek des Collège royal zu Mühlhausen (1781), den Chor des Münsters zu Konstanz. Ernards Entwurf für St. Blasien (1768—1780) zeigt vor dem mächtigen Kuppelbau eine Vorhalle von sechs toskanischen Säulen, von zwei turmartigen Nischen flankiert. Die schweren Verhältnisse der fast ornamentlosen Fassade streben nach antiker Einfachheit und Größe unter gelegentlichem Festhalten an den Schulformen des Zopfes.

Neben der französischen Zopfkunst macht sich bald in Deutschland der englisch-schottische Einfluß bemerkbar, vor allem in den bürgerlichen Kreisen in Nord- und Mitteldeutschland, denen die schlichte, bürgerliche Art von jenseit des Kanals viel mehr zusagte, als das kostete welsche Wesen, bei denen daher englische Literatur, englische Moden, englische Kupferstiche ungeheure Verbreitung fanden. Allerdings hatten sie wenig Gelegenheit, ihren englisch-romantischen Neigungen baulichen Ausdruck zu geben. Dafür wird an den deutschen Höfen mit den zur Mode gewordenen englischen Parks der ganze architektonische Apparat dieser Stimmungskunst eingeführt. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1736—1795) wirkt in diesem Sinne in Wörlitz und Gotha. Fürst Leopold Friedrich Franz von Dessau gab dann wieder die Anregung für Herzog Karl August und Goethe, im Park zu Weimar den ursprünglich welschen Garten im englischen Geschmack umzugestalten. Von seinem 1776 bezogenen Gartenhaus nahe der Elm leitete Goethe die Anlagen, die mit dem Bau einer Einfriedelung 1778 begannen und durch Jahrzehnte fortgeführt wurden. In Kassel wird durch Mitglieder der Hugenottenfamilie Du Ry vor allem durch S. L. du Ry (1726—1792) Schloß Wilhelmstal (1760) nach französischen Vorbildern, spätere Bauten, wie das Museum Friedericianum, das Aulhor und die Lodge zu Neuendorf im englisch-neoklassischen Geschmack errichtet und der berühmte Park von Schloß Wilhelmshöhe seit 1787 mit Ritterburgen, Tempeln, Moscheen und Grotten, einem chinesischen Dorf u. s. w. ausgestattet.

So bietet die deutsche Baukunst des 18. Jahrhunderts ein ebenso buntes als wunderliches Bild. Alle Entdeckungen und Stimmungen der ganzen Kulturwelt spiegeln sich hier. Es fehlt keineswegs an Kraft, an Persönlichkeiten, die eignen Stil hätten bilden können, es fehlt aber an dem stolzen Selbstbewußtsein, das Franzosen, Italiener, Engländer und Schotten voraus hatten, es fehlt der Glaube an das eigne Können und die eigne Würde. Zu stark ist die Überlieferung von der Ohnmacht des Deutschen, vom Ruhme der Ausländer. Nur in der Malerei und Bildhauerei, die weniger von den Launen der international erzogenen großen Herren abhängen, tritt häufiger ein ruhiges Selbstgenügen, eine wenn auch beschränkte nationale Eigenart hervor. Hier stehen oft, wie aus zwei fremden Welten nebeneinander gerückt in derselben Stadt und im Dienste desselben Fürsten grundverschiedene Persönlichkeiten. Auf der einen Seite jene Dekorateure mit Pinsel und Meißel, welche die Plafonds der Schlösser und Kirchen mit Niesenbildern bedecken, die Balustraden und die Schloßterrassen mit wildbewegten Figuren bevölkern oder nach holländischem Muster Genre und Landschaft malen. Daneben selbständige bürgerliche Meister, wie Graff, Chodowicki. Sie sind es, die recht eigentlich die deutsche Kunst der Zeit repräsentieren. Ihr Selbstbewußtsein und Eigenkönnen wird aber vielfach wieder geschädigt durch die Willigkeit, mit der sie dem theoretischen Streit der Zeit folgen und von ihm auch ihr

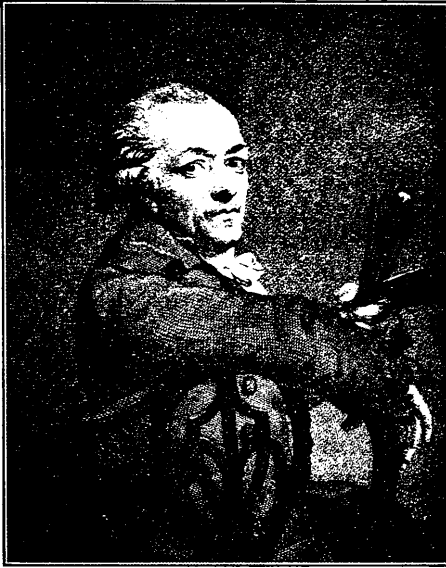


Fig. 36. Anton Graff. Selbstbildnis.

widmete. Abgesehen von ein paar Geschäftsreisen nach Danzig und Hamburg und einer Vergnügungsreise nach Sachsen kommt er zeitlebens nicht über Berlin hinaus. Aller Streit der Kunstgelehrten und der Akademiker berührt ihn wenig. Sein Haus, seine Familie, seine Nachbarn und Freunde, das war seine Welt. Aus ihr heraus schuf er vollstündliche, kleinstädtisch gemütvollte Spiegelbilder einer Generation, die in scheuer Ehrfurcht von weitem die große Welt mit ihren Händeln, ihren Helden und Opfern betrachtet. Fleißig, anspruchlos, ein Beobachter von köstlicher Aufrichtigkeit, hat er das Antlitz seiner pedantisch würdevollen Zeit für immer verewigt. Ihn lernt man am besten kennen aus seinen Studien, z. B. in jenem Skizzenbuch, das er 1773 von seiner Reise nach dem damals noch halb polnischen Danzig heimbrachte. Chodowiecki hat mit Menzel die Beobachtung des Lebens auch in den unscheinbarsten Dingen und in der kleinsten Figur gemeinsam. Die steife Grazie der alten Damen, die züchtige Liebenswürdigeit der Demoiselle Mezel oder der Starostschenka Ledikowska, die würdevolle Güte des Pfarrers sind unübertrefflich gesehen. Kein deutscher Dichter gab seine Werke heraus, kein Buchhändler einen Almanach, ein lehrhaftes oder unterhaltendes Buch, das nicht Chodowiecki „mit Kupfern gezieret hätte“ (Fig. 37). Oft schlief er die Nacht hindurch im Lehnstuhl, um, beim ersten Sonnenstrahl erwachend, sogleich an seiner Kupferplatte arbeiten zu können.

Aber diese kleinstädtischen Meister mit ihrer

Schaffen beeinflussen lassen. Dieser Gefahr mußte sich der wackere Anton Graff (1736 bis 1813) glücklich zu entziehen. Obwohl sein Schwiegervater, der bekannte Sulzer in Berlin, ihn verführen wollte, die Porträtmalerei zu physiognomischen Studien zu mißbrauchen, blieb er ein gesunder urwüchsigter Schilderer, der seine Modelle überrajchend wahr und lebenssprühend wiedergab, nicht parademäßig oder galant geziert, sondern mit einer guten Dosis Schwyzer Derbheit und Wahrhaftigkeit (Fig. 36).

Ebenso unbeirrt ging auch Daniel Chodowiecki (1726 — 1801) seinen Weg. Aus Danzig gebürtig, hatte er, der Kaufmannslehrling, im wesentlichen aus eigener Kraft sich zum Maler und vor allem zu einem der gesuchtesten deutschen Radierer empor gearbeitet, der angesehen und geehrt in Berlin ein stilles, glückliches Dasein ausschließlich der Arbeit



Fig. 37. Chodowiecki. Die Brautwerbung. Aus Bossens Luise. Radierung.



bescheidenen Wirklichkeitskunst bestimmten nicht den Gang der Ereignisse. Mochten sie in engeren Kreise Beifall und Beschäftigung finden, die große Kunst ging andere Wege, auf denen ein internationaler Künstler, wie Anton Raffael Mengs (1728—1779) von aller Welt bewundert voranschritt als Führer zu klassischer Größe und Einfachheit.

„Die Malerei des Mengs war ganz in der Ansicht und Art der Carracci, aber weit geringer an Bedeutung und Talent. Aller Orten wird man gewahr, wie er von den sterilen Regeln der effektischen Vollkommenheiten so gepackt wurde, daß seine Gedanken nie zum Ausflug kommen konnten. Ihm steckte Raffael, Correggio, Tizian und die Antiken dermaßen im Kopf, daß kein durch Begeisterung erregtes Vorbild darin Platz finden konnte.“ So treffend kritisiert der alte Joseph Anton Koch die auf Reflexion, auf Prinzipien, auf Nachahmung alter Meister begründete neuklassizistische Kunst des Raffael Mengs.

Aber die Zeitgenossen waren anderer Meinung. Sie rühmten Mengs als den Wiederhersteller des guten Geschmacks aus der Antike, als den Freund Winkelmanns, als den Führer zum Idealen. Etwas Ähnliches hatte sein Vater, Ismael Mengs, schon von Geburt an von dem Knaben erhofft. Er taufte das Kind Anton nach Antonio Allegri (Correggio) und Raffael nach dem göttlichen Urbinate, und war überzeugt, daß es seiner Erziehungsmethode gelingen werde, dadurch alles Können dieser beiden Großmeister in dem Kinde zu vereinen. Zudem er den Knaben von der Außenwelt völlig abschloß, drückte er ihn so intensiv, daß derselbe schon in jungen Jahren ein hervorragender Porträtmaler, natürlich in Pastelltechnik, wurde. In Dresden drang der Ruf des Kindes auch zu König August III., was ihm den Zutritt zum Hof und die Mittel zu einer römischen Reise gewährte. Nach der Rückkehr 1745 wurde er Hofmaler, 1751 Oberhofmaler und fertigte große Altarbilder für die Dresdener Hofkirche, die ebenso wie ein Deckenbild in S. Eusebio nicht viel anderes als einen vereinfachten und ernüchterten Rokoko still zeigen. In Rom erneuerte er nach seiner Rückkehr 1752 die Freundschaft mit Winkelmann, den er zunächst in die Geheimnisse des künstlerischen Sehens einführt, bis der gelehrige Schüler schließlich den Lehrmeister übertraf und ihm, dem nach Einfachheit Strebenden, die direkte Nachahmung der griechischen Statuenwelt empfahl. Die Frucht dieser klassischen Studien war Mengs' berühmtes Deckengemälde der „Parnass“ von 1760 in der Villa Albani (Fig. 39). Uns gähnt aus diesem Bilde eine fürchterliche Öde an. Apoll und die Muses stehen nebeneinander, ohne rechten Zusammenhang, ohne viel Bewegung, sehr zahm und sittsam. Zu jener Zeit urteilte man anders. Gerade wegen dieser ernüchterten Komposition wird das Bild als eine verbesserte Auflage des Raffael'schen Parnasses gerühmt. „Selbst Raffael würde den Kopf neigen vor diesem Bilde,“ sagte Winkelmann. „Denn er hatte ja nur grobe römische Bauernfrauen zum Vorbild, aber Mengs standen seine eigene Gattin und die Damen der römischen Gesellschaft



Fig. 38. A. R. Mengs. Selbstbildnis. Privatbesitz.

Modell, und überdies hatte sein Auge die echte hellenische Schönheit reiner empfunden, als einst Raffael das vermocht.“ Man sah nicht die Dürftigkeit, die gipsmäßige kalte Malerei, man empfand es nicht störend, daß alles viel mehr nach antiken Abgüssen und blutleerem Raffaelschema als nach der Natur gezeichnet war. Man sah nur das eine, die sanfte Schönheit der Komposition, man ließ sich hinreißen von dem feinen Liniengefühl und der eleganten Technik. Man war befriedigt, daß statt in perspektivischer Unteransicht dieses Deckenbild wieder in frontaler Projektion reliefmäßig entworfen war, womit Mengs über Correggio und die barocken Dekorationsmaler gesiegt haben sollte. Die vornehme Glätte, der nüchterne Aufbau, der Verzicht auf die großen Gegensätze von Licht und Schatten, alles was uns heute als ein Mangel des Parnas erscheinen, galt eben damals als Vorzug. Winkelmann versicherte, daß hier ein neuer Pöhnix aus der Asche des ersten Raffael erweckt sei, um der Welt in der Kunst die



Fig. 39. A. R. Mengs. Der Parnas. Villa Albani.

Schönheit zu lehren. Die glänzendsten Angebote wurden Mengs gemacht. Karl III. berief ihn 1761 nach Spanien, 1769 malt er im Vatikan, und nach einer zweiten spanischen Reise stirbt er schließlich 1779 in Rom, als erster lebender Künstler verehrt und betrauert. Daß er den Westen seiner Zeit genug getan, läßt sich nicht leugnen. Alle Forderungen, die Verstand und Gelehrsamkeit an die Kunst stellten, hat er erfüllt. Kein heißes Temperament, keine unbezähmbare Selbständigkeit der Empfindung zwang ihn, eigene Wege zu gehen, der Welt seine Anschauung aufzudrängen. So verstand ihn jeder und dankte ihm, daß er die allen verständliche Normalkunst bot. Aber schon der alte Koch tabelte, daß Verstand, nicht Gefühl diese Schöpfungen beherrschte. Mengs hatte gelernt, was er von seinem Vater, von Raffael und der Antike, von Winkelmann lernen konnte. Aber er selbst hatte dem allen nichts hinzuzufügen gehabt. Daher sein Ruhm bei den Zeitgenossen, daher das Gefühl entseflicher Kälte und Leere, das uns heute vor seinen Werken ergreift, selbst vor seinen Porträts, die so sicher und richtig gezeichnet sind, aber hinter deren Stirn keine Empfindung,

keine Seele zu finden ist. Die nervöse Belebtheit der Rokokobildnisse war einer ruhigen, aber uninteressanten Sachlichkeit gewichen.

Das Weiblich-zarte in Mengs' Kunstweise tritt in verstärktem Maße hervor in den Werken der schönen Angelika Kauffmann (1741—1817), der bevorzugten Modemalerin jener Epoche (Fig. 40). Goethe rühmt an ihr ein unglaubliches und für ein Weib wirklich ungeheures Talent. Ein anderer sagt noch viel überschwenglicher „ein Engel gab ihr Namen, Griffel und Farbenschmelz“ und selbst der kritische Herder nennt sie eine Madonna, eine schweigende, sittliche Grazie. Der sinnlichen Üppigkeit der Boucher und Watteau müde, erbaute man sich an der graziösen, dezenten Schönheit ihrer Bildnisse, wurde nicht müde, ihre Selbstporträts als Bestatin u. s. w. zu bewundern. Denn Angelika wußte jedem Porträt durch Haltung und Kostüm eine besondere Bedeutung, einen jünreichen Inhalt, einen mehr romantischen



Fig. 40. Angelika Kauffmann. Selbstbildnis. Galerie S. Luca in Rom.

als klassischen Zug zu geben. Ihre feine, weibliche Art verleugnet sich weder in den dargestellten dichterischen Gestalten, noch in den Bildnissen, die mädchenhaft zart erfaßt und geschmackvoll arrangiert waren. Daß sie damit bei ihren Männerporträts dem Modell alle Kraft raubte, fiel allerdings selbst ihrem leidenschaftlichen Verehrer Goethe auf, der über sein eigenes Bildnis von der Angelika Kauffmann äußerte: „Ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir.“ Ihre Kunst bestand eben darin, klassische Einfachheit mit der Lieblichkeit des absterbenden Rokoko zu vereinen. Und wen ihre Kunst selbst nicht überzeugte, den nahm die reizende, hoheitsvolle Mädchenerscheinung gefangen, der selbst der große Joshua Reynolds bei ihrem Aufenthalte in England sich beugte. Seinen Heiratsantrag schlug sie allerdings ab, um gleich darauf einem Schwindler in die Hände zu fallen, der nur gegen ein hohes Lösegeld die Scheidung zugab, bis sie schließlich noch in reiferen Jahren den venezianischen Maler Antonio Zucchi heiratete. Solch wunderbare Schicksale, ihr Verkehr mit allen großen Männern der Zeit, die Bewunderung, die sie als selbständige Frau in einer noch nicht von Emanzipationsgedanken erfüllten Zeit erregte, ließen sie wohl bedeutender erscheinen, als gerechtfertigt war. Aber vor Mengs hatte sie das eine voraus, die schöne Seele. Ihre leidenschaftslosen, stillglücklichen, unendlich reinen und zarten Gestalten waren ein Abbild ihrer eigenen edlen Weiblichkeit, waren empfunden, nicht erdacht, und üben darum bis heute einen stillen Zauber auf empfindsame Herzen.

Mengs' Bedeutung für die deutsche, ja für die europäische Kunst ist nicht erschöpft mit der Betrachtung seiner Werke. Viel wichtiger war es, daß er den neuen Weg zum Klassizismus auch theoretisch zu begründen wußte in Schriften, wie die „Gedanken über die Schönheit“. Er wurde der Ratgeber derer, die Rezepte zur Schaffung von Kunstwerken brauchen, die als Lehrer eine sichere Methode der Kunstszziehung sich wünschen. Die alten Meister verständlich benutzen, dabei durch das Studium der Antike die

Natur läutern, so etwa verstand man seine Theorie, so wurde sie nun an den deutschen Akademien gelehrt. Das Vorbild Davids bestärkte noch mehr im einseitigen anatomischen Studium und der gipsernen Farblosigkeit. Diese Richtung vertritt F. P. Langer (1756—1824), der zunächst als Nachfolger von F. L. Krahl (1712—1790) zwischen 1789 und 1806 Direktor in Düsseldorf war, dann Leiter der Münchener Akademie. Ferner in Wien F. S. Füger (1751—1818), der „deutsche Raffael“, ein Schüler des Mengs'schülers Nicolaus Guibal in Stuttgart (1725—1784) und des Dresdener Hofmalers A. F. Defer (1717—1799). Der letztere reorganisierte seit 1763 in Mengs' Sinne die Leipziger Akademie. In Raffel lehrte Joh. Aug. Nahl d. j. (1752—1825), ein Schüler des H. Tischbein, in Kopenhagen N. N. Abilgaard (1743—1809) als Direktor der dortigen Akademie. Bald war die Mehrzahl der deutschen Kunstjünger klassisch einexerziert.

Doch auch die romantische Strömung findet ihre Anhänger, zunächst in der Schweiz, wo eine mit England liebäugelnde Literaturschule die Naturschwärmerei, die Begeisterung für Einfachheit und Tugend, für das Poetische und Volkstümliche wieder erweckt. Ihren zartesten Ausdruck findet die Richtung in dem Idyllendichter und Landschaftsradierer Salomon Gessner (1730—1788) in Zürich. Von der Schweiz ging auch der phantastische Heinrich Füßly aus (1742—1825), dem wir in der Geschichte der englischen Malerei begegneten. In Zürich empfing ferner Joh. Heinrich Wilhelm Tischbein (1751—1829), Nefte des Joh. Heinr. Tischbein d. ä. (1722—1789) die Anregung zu deutsch-romantischer Kunst, mit der er in Rom 1782 so großes Aufsehen erregt und einen heißen Kampf zwischen Klassizisten und Romantikern entfesselte durch sein Bild „Konradin von Schwaben im Gefängnis“. Die Literatur der Sturm- und Drangperiode schwebte diesen Malern bei ihren Schöpfungen vor, etwas Analoges wollten sie als Maler schaffen. Aber es zeigte sich, daß Literaturstudien nicht eine malerische Richtung begründen können, daß der klassische Formalismus klarer und darum stärker war. Wie Tischbein endeten die Vertreter dieser Richtung zumeist als Klassizisten Mengs'scher Obervanz.



Fig. 41. Vom Donnerfchen Marktbrunnen in Wien.

Auch die deutschen Bildhauer des 18. Jahrhunderts waren nur allzueifrig in der Verwertung ausländischer Vorbilder, nur allzuehr von Rom und Paris abhängig. Vielleicht hätte der Wiener Hofbildhauer Raffael Donner (1693—1741), wenn er ein Menschenalter später zur Entfaltung gelangt wäre, als Reformator deutscher Bildhauerei wirken können. Hat er doch schon damals versucht, die Tollheiten der Barockkunst durch feine Naturbeobachtung, durch maßvolle Komposition zu mildern. Sein Konkurrent in Wien war der Italiener Lorenzo Mattielli (1688—1748), der auch in gemilderten berninesken Formen beharrt. Er liefert seit 1738 die Skulpturen für die Hofkirche zu Dresden, die Winkelmann sogar wegen ihres Anschlusses an die Antike lobt. Diesem Ziele strebte Antonio Canova mit weit größerem Erfolg nach. Von der ausschweifenden Lebhaftigkeit des Rokoko führt er zu sanfteren Popsformen, und die ganze Schar der jüngeren Bildhauer, Italiener wie Deutsche, folgt ihm darin nach (vergl. italienische Kunst).

Unabhängig weiß sich neben ihm in Rom allein ein Schweizer zu halten, Alexander Trippel (1744—1793), dem nach Schadows Ausspruch die Deutschen den Präzeptorrank einräumten, das heißt er leitete die deutsche *Academia del Nudo*, den Attsaal der deutschen Künstler. Doch Schadow mißfiel seine Art: „Er hatte sich aus Michelangelo und einigen Antiken einen Konvenienzmenschen geschaffen, den er immer wiederholt, seine Büsten nach der Natur ermangeln jeder Natürlichkeit.“ Sicherlich war dies Urteil etwas zu schroff. Trippels Goethebüste ist immerhin, obgleich eine freie Dichtung, doch natürlicher und ausdrucksvoller, als die Schöpfungen späterer Antikomanen (Fig. 42). In seiner Art, die Natur ernstlich zu beobachten und damit die simple Schönheit der Antike zu verbinden, hatte er sogar etwas der Schadow'schen Kunst Verwandtes, nur fehlte ihm die Kraft, seine ungünstigen äußeren Verhältnisse zu überwinden und zu einer großen Tat zu gelangen. In Trippels Figuren spürt man wohl die Nachahmung antiker Statuen, aber doch zugleich einen mehr romantischen Zug, etwas Weiches, Bewegtes, bei aller steifen Feierlichkeit süße Anmut. Jedenfalls überragte er weit die anderen deutschen Bildhauer in Rom, wie den Mengsianer Eugen Döll (1750—1816), den späteren gothaischen Hofbildhauer und Porträtkünstler, oder den liebenswürdigen Dilettanten Heinrich Keller aus Zürich (1771—1805).

So sehen wir auf allen Gebieten deutscher Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das gleiche Bild unsicheren Schwankens und müder Nachahmung. Dem großen Vorfen blieb es vorbehalten, Deutschland zu demütigen, aber auch zu verjüngen.



Fig. 42. Trippel. Goethebüste.

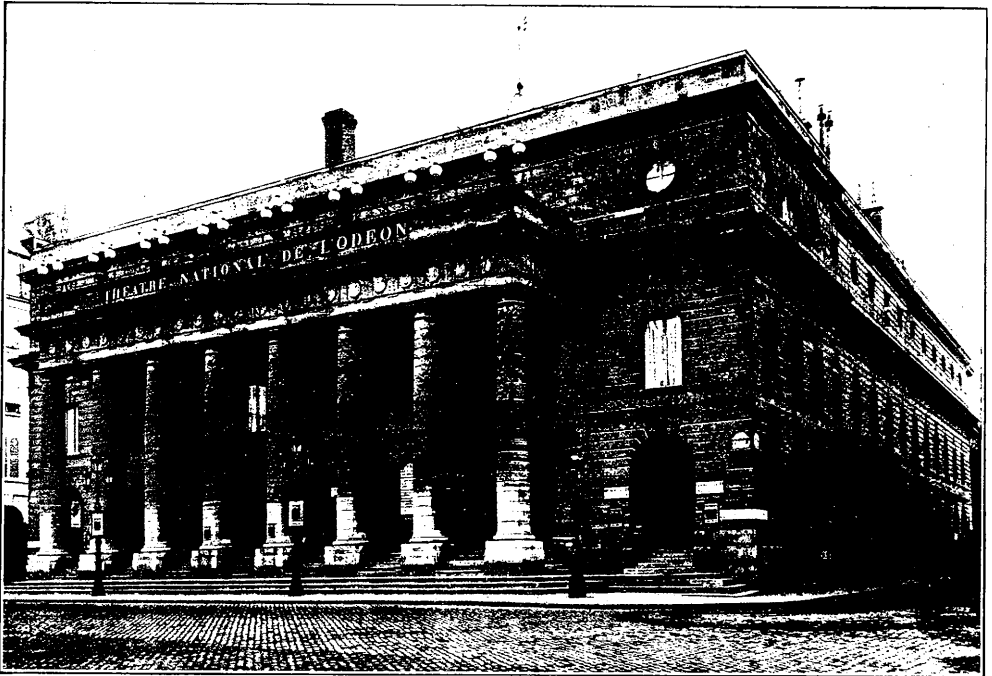


Fig. 43. Das Odeontheater in Paris.

### 3. Die französische Kunst in der Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreiches.

Die Revolution bedeutet für Frankreich zunächst den Abschluß jener Freiheitsbewegung, die sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts vorbereitet hatte. Der völligen Lösung aller Ordnung unter der Schreckensherrschaft folgt die Neuschaffung des nationalen Staates durch Napoleon auf der Basis der errungenen bürgerlichen Freiheit.

Auch die französische Kunst der Zeit von 1789—1815 stellt sich als eine Fortführung dessen dar, was seit der Mitte des 18. Jahrhunderts angestrebt war. Der zarte, elegante Louis XVI.-Stil wurde zum kalten regelrechten Neuklassizismus mit seinem Streben nach dem Monumentalen als Ausdruck einer kriegerischen und ruhmbedürftigen Zeit. Jeder Ofen wird zur Tempelsäule, jede Lampe zum Siegesdenkmal, jeder Topf zur Urne. Wohl lebt daneben die romantische Schule fort mit ihrer Neigung zum Natürlichen, Empfindsamen und Vaterländischen. Aber der Klassizismus dominiert, die überschwengliche und phrasenreiche Begeisterung für die antike Welt und den antiken Staat, die Sucht, in allem Äußerlichen Hellas und Rom nachzuahmen, ganz besonders in der Pflege der bildenden Künste. Durch den Ausbruch der Revolution war ja die Kunst zeitweise in ihrer Betätigung gehemmt, bald aber findet sie mehr Beachtung als jemals zuvor. Sie bleibt nicht mehr auf den Kreis der Privilegierten beschränkt, sondern wird Sache des Volkes, des Staates, Gegenstand des allgemeinen Interesses. Eine große Sehnsucht hub an nach dem Unerhörten,

nie Dagewesenen, eine Hoffnung, daß die neue Ordnung der gesellschaftlichen Zustände eine neue, republikanische Kunst zeitigen werde. Die übertriebensten Wünsche wurden an die Einführung derselben in das moderne Volksleben geknüpft. Man begnügte sich nicht mit dem gerechtfertigten Nachweis, daß eine das ganze Volk durchbringende künstlerische Erziehung der gewerblichen Produktion Frankreichs die Überlegenheit über das Ausland sichern müsse, daß die Errichtung öffentlicher Kunstwerke auch dem Unbemittelten Anteil am geistigen Besitze gibt. Man ging weiter, wenigstens in Worten. Die Kunst soll nicht nur ein äußerlicher Schmuck am sozialen Gebäude, sondern ein Teil seines Fundamentes und die wohlthätigste aller sozialen Kräfte sein. Man begehrte ihrer als eines Helfers in der demokratischen Erziehung des Volkes, sah in der Statue eines Helden eine „leçon de courage“, in der Statue eines Weisen einen „traité de morale“.

Die Kunstpflege wurde also zu einer Hauptaufgabe des Staates erklärt, dem dafür das Recht zugestanden wird, über den erziehlischen Einfluß der Kunstwerke zu wachen, folglich in das künstlerische Schaffen hemmend oder fördernd einzugreifen. Diese Theorie entsprach schon ganz dem Geiste napoleonischer Politik, wie sie auch unter Napoleon formuliert wurde. Denn dieser geniale Völkerbeherrscher nahm auch hierin die Prinzipien der Revolutionszeit auf, um sie seinen Zwecken dienstbar zu machen. Ungehindert konnte sich daher unter der Republik und dem Kaisertume der Neuflassizismus entfalten. Immer stärker wurde das Bestreben, die Antike wortgetreu zu kopieren. Die harte Kriegszeit, die Vernichtung so vieler Vermögen, die zunehmende Verarmung verlangten eine Beschränkung alles überflüssigen Schmuckes an Bauten und Gerät. So fanden diejenigen den größten Anklang, die alle Dekoration verdammt, an der edlen Grundform allein sich genügen ließen, mehr Wert auf den idealen Inhalt, auf den Gedanken des Kunstwerkes, als auf dessen schmuckreiche Erscheinung legten. Man war arm geworden, und so pries man die Enthaltfamkeit als Tugend, schmähte die Üppigkeit des alten königlichen Frankreich als Laster. Dazu kam, daß die Revolution den Zusammenhang mit der bisherigen Kunstübung gelockert hatte. Die Ateliers und Werkstätten leerten sich, es fehlte an jungem Nachwuchs, an geschulten Gehilfen, denn diese standen zumeist unter den Waffen, waren unter der Guillotine oder auf den Schlachtfeldern verblutet. Man konnte den in der Werkstatt Heranwachsenden nicht allzuviel zumuten.

Je weniger die ausübenden Künstler Tatsächliches leisteten, um so üppiger blühte die Kunsttheorie, die gelehrte und ungelehrte. Mengs und Winkelmann hatten auch auf die französischen Schriftsteller Einfluß gehabt, von denen sie ihrerseits wieder Anregung empfangen.

Freilich — ganz so starr und einseitig, wie die deutsche Kunstgelehrsamkeit wurde die französische niemals. In Quatremère de Quincy (1755—1849) und Emeric David (1755—1839) verkörperten sich ihre zwei Hauptrichtungen, deren jede unter den ausübenden Künstlern ihre Anhänger hatte.

Quatremère de Quincy, reich und unabhängig, ebenso gelehrt als gedankenreich, strebte die absolute Idealität in der Kunst an, selbst auf die Gefahr hin, den realen Boden ganz zu verlieren und der großen Menge völlig unverständlich zu werden. Für ihn gibt es nur ein Vorbild, die Antike, nur ein würdiges Objekt der Malerei, den „Gedanken“, das Symbol, die Allegorie. Nur den nackten oder den mit antikem Faltenwurf verschönten Menschen darf der Bildhauer formen. Es ist eines Baukünstlers unwürdig, dem praktischen Bedürfnis sich zu fügen und die ideale Erscheinung des Baues diesem anzupassen. Selbst das Porträt

soll nur unter der Form einer Allegorie, eines antiken Heroen oder einer Göttin zulässig sein, und nicht allzubiel von den profanen Zügen des dargestellten Sterblichen annehmen. Den Anhängern des Quatremère de Quincy blieb damit nicht viel anderes übrig als unbedingte Nachahmung der Antike.

Auch die Gegenpartei erkannte wohl die überragende Bedeutung der Antike an. Aber sie wollte doch eine Kunst, volkstümlich und allgemeinverständlich, wahr und natürlich, ohne gegen die Schönheit zu sündigen. Nicht aus der idealen Empfindung heraus, sondern nach der Natur soll der Künstler schaffen. Die Antike darf ihm Anregung sein, aber er soll auch die Meisterwerke anderer Zeiten, des Mittelalters und der Renaissance und die ältere französische Kunst berücksichtigen. So lehrt Emeric David, so empfiehlt Amaury Duval (1760—1838) die französische Zeitgeschichte statt der Antike den Künstlern, und ebenso Cordier de Launay, ein Emigrant und Vorkämpfer dieser Theorien.

Der rein antiquarischen klassischen Lehre tritt also eine andere zur Seite, die noch an die alte Romantik anknüpft. Aber sie war ihres poetischen und sentimentalen Charakters entkleidet, zu einer realistischen Kunst der praktischen Tatsachen geworden, die ihre Formen da nimmt, wo sie dieselben zweckgemäß vorgebildet sieht. Ihre Unterstützung findet diese in der bunten Mannigfaltigkeit der Vorbilder, welche Napoleons Ruhmbegier als Zeugen seiner Triumphe in Paris und in den Provinzialmuseen aufhäuft. Auch hierin führte Napoleon fort, was die republikanische Regierung begonnen. Schon 1794 (8 Messidor an II) erließ der Konvent ein Dekret, daß Agenten die französischen Armeen begleiten sollen, um, ganz nach römischem Vorbild, die Kunstwerke der befreiten Völker als Siegeszeichen nach Paris zu senden. System bringt in diesen großartigen Kunstraub aber erst Napoleons Generaldirektor Denon, der Louvre, Luxembourg und Versailles mit dem besten füllt, was in Kirchen, Palästen und Museen Europas zu finden war. Denon war außerordentlich glücklich in der Auswahl und frei von aller Einseitigkeit. Auch die derben Holländer, die üppigen Blamen, die herben altdeutschen und flandrischen Bilder nimmt er mit, ja er kauft sogar, und zwar ältere italienische und spanische Arbeiten, er interessiert sich für Kupferstich und Kunstgewerbliches, für Französisches und Fremdes, kurz er bewährt sich als einer, dem nur die künstlerische Qualität maßgebend ist. Daneben bemüht sich der Maler Venoir ein musée des monuments français zusammenzubringen, in dem die Bauteile, Statuen u. s. w. aus aufgehobenen Kirchen und Klöstern Unterkunft fanden. Er legt damit schon früh den Grundstein zu einem Museum des Mittelalters und der Renaissance. Kein Wunder, daß aus ganz Europa Künstler nach Paris zogen, um dort zu lernen, gleichermaßen angezogen durch den Glanz des weltbeherrschenden Paris, die Vielseitigkeit seiner Künstler und die Aussicht, die besten Werke der Tafelmalerei und der Plastik hier im Original studieren zu können.

### Die Baukunst Frankreichs 1789—1815.

Was in der Epoche der Republik und des ersten Kaiserreiches in Frankreich gebaut wird, entspricht nicht ganz den großen Hoffnungen, welche die Kunsttheoretiker der Zeit an die Neugestaltung des staatlichen und sozialen Lebens knüpfen. Zunächst führt das Streben nach dem Neuen, Grandiosen, Überraschenden häufig zu maßlosen, bizarren Projekten. So will Sobre den Tempel der Vernunft als Halbkugel in einem Wasserbassin errichten, wobei infolge der Spiegelung der Bau dem Beschauer als Kugel, als Abbild des Globus erscheinen soll. Ledoux stellt die einfache, ungegliederte Würfelform als angebliches



Symbol der Unsterblichkeit, als Musterform für Monumentalbauten auf. Die republikanische Phrase verwirrte manchem Baukünstler den Sinn. Auch der Streit der Kunsttheoretiker beeinflusst die Architekten allzu sehr. Auf der einen Seite stehen die Klassizisten, von Quatremère de Quincy geleitet, die archäologische Genauigkeit und strenge Wirkung allein durch die Ponderation der schmucklosen Massen fordern. Auf der anderen Seite die mit Emeric David freier Denkenden, die aus der Natur, d. h. aus dem praktischen Bedürfnis heraus bauen wollen, schmuckvolle Schönheit nicht verachten. Aber in beiden Fällen ist es mehr die äußere Erscheinung, die Schmuckform der Bauten, um die man streitet, viel weniger die konstruktiven Probleme oder neue Grundrisslösungen.

Die Fortschritte der Technik im Baugewerbe sind dabei nur gering. Obwohl Napoleon die Ingenieure sichtlich vor den Architekten bevorzugt, der Entwicklung der Eisenkonstruktionen mit lebhaftem Interesse folgt, blieb Frankreich in der Anwendung derselben gegen andere Länder zurück. Allerdings wendet sie Louis schon beim Bau des Théâtre français an, 1803 wird die erste eiserne Brücke in Frankreich gebaut (1777—1779 die erste in England) und 1811 errichtet Bellanger die eiserne Kuppel der halle au blé auf Grund der Berechnungen Brunets. Aber die Vertreter der rein konstruktiven Richtung, wie Legendre (1743—1807), Molinos (1743—1811), Rondelet (1734—1829), Durand (1760—1834), waren zu arm an schöpferischen Gedanken, als daß sie ihren Anschauungen hätten zum Siege verhelfen können. Und schließlich konnten auch sie nicht ohne Detailform bauen und mußten der antiken Mode dabei folgen, so feierlich sie auch gegen das archäologische Spezialistentum, gegen die „Säulenordnungen“ protestierten.

Der Zug zur klassischen Kunst war eben allmächtig. So verschieden auch die einzelnen die Antike auffassen, es bildet sich doch ein gemeinsamer Stil des französischen Neuklassizismus (Empire). Eine strenge Sonderung der hellenischen und hellenistisch-römischen Kunst, wie sie in England und Deutschland eintrat, bleibt den Franzosen aber fremd. Sogar aus der Louis XVI.-Äpoche wird noch manches herübergenommen. Dagegen eifern, allerdings ohne Erfolg, die puristischen Hellenisten, die strengste Befolgung der griechischen Säulenordnungen, Studium von Pästum und Sizilien fordern, die alle vorspringenden Nischen, alle Balkons und Balustraden als unklassisch verdammen, und sich der Vermischung griechischer und römischer Elemente widersetzen. Doch läßt selbst der gelehrte Jean David Leroy (1724 bis 1803) die Renaissance neben der Antike zu, und ebenso sammelt Dufourny (1734—1818) bei aller Begeisterung für das reine Griechentum doch Kunstwerke der Renaissance in Coucou.

Anderer gehen noch weiter in die primitive Zeit der Kunst zurück, auf Etrusker und Ägypter. Durch Napoleons Expedition war die Baukunst des Mittelalters ohnehin populär geworden und Napoleon selbst liebte die Anbringung von Obelisken, Pyramiden, Sphingen und anderen Erinnerungen an seine früheren Kriegstaten. Um ganz primitiv zu erscheinen, bevorzugt man eine absolut schmucklose, massive Architektur, plumpe Verhältnisse, Frieße ohne Ornament, Pfeiler und Bogen, so kahl wie Wasserleitungsbögen der Campagna. Als der einzig zulässige Schmuck der Wandfläche erscheint die Steinfuge oder die Rustikabehandlung des Quaders, allenfalls ein Mäander oder ein paar Palmetten. Aber häufig wird der Haupteingang durch einen Portikus, eine Galerie oder Loggia geziert. Eine breite Freitreppe oder Zufahrtsrampe führt zum Erdgeschoß. Auf den Treppenwangen finden antik geformte Kandelaber, Vasen, Löwen oder Sphinxen Platz. Die Fenster werden gar nicht oder möglichst einfach gerahmt, zuweilen nach dem Vorbild der italienischen Frührenaissance als durch Säulen geteilte Rundbogenfenster gestaltet, oder mehrere durch Pilaster

gerahmte Fenster unter einem flachen Giebel zusammengefaßt. Sehr beliebt sind einfache, aus vollem Halbkreis gebildete Fenster, direkt auf dem Gesims aufsetzend. Im Detail herrscht eine dürftige römisch-griechische Antike vor, in der Bildung der Säulen und besonders der Kapitelle viel Willkür, so daß selbst ägyptische und gotische Motive neben antiken angebracht werden.

Auch das Bürgerhaus leiht von den Monumentalbauten den Säulenportikus, den Giebel (oft vor der Attika), das Halbkreisfenster und anderes. Es werden nicht mehr die Stockwerke in der von der Renaissance ererbten Folge der Ordnungen mit Halbsäulen und Pilastern deforiert, sondern nur eine Ordnung, meist die dorische, angewandt, oder nur das Hauptportal



Fig. 44. Arc de Triomphe. Paris.

oder ein Mittelrisalit damit ausgestattet. Das Dach wird gern hinter einem ausladenden Kranzgesims verborgen, oder als terrassenartiges flaches Dach zuweilen noch mit einem antiken Aufbau (Belvedere) gebildet. Viele Bürgerhäuser folgen der streng klassifizierenden Richtung so weit, daß sie völlig auf ornamentalen Schmuck verzichten, nur durch eisernenartige Rahmen die Mauerfläche beleben.

Neben dieser archäologischen herrscht eine freiere Richtung, die weder den Schmuck des Ornamentes verachtet, noch in einseitiger Anwendung vitruvianischer Lehren oder hellenischer Vorbilder sich erschöpft, sondern beim Profanbau auch den italienischen und französischen Klassizismus zuläßt. Sogar die Gotik, allerdings unter Mißachtung des konstruktiven Prinzips, nur durch dekorative Verwendung des Spitzbogens und des Maßwerkes erkennbar, erfreute sich einer gewissen Beliebtheit, sowohl bei Gartenhäusern und Pavillons, wo sie der

originelle Bellanger (1744—1818) z. B. wiederholt anbringt, als auch an Wohnbauten. Dagegen bleibt die Gotik von kirchlichen Gebäuden fast ausgeschlossen. Hier findet man neben antiken Peripteraltempeln und neben Rotunden nach dem Muster des Pantheon auch altchristliche basilikale Anlagen.

Die Innendekoration soll an Strenge und Bornehmheit dem Äußeren gleich kommen.

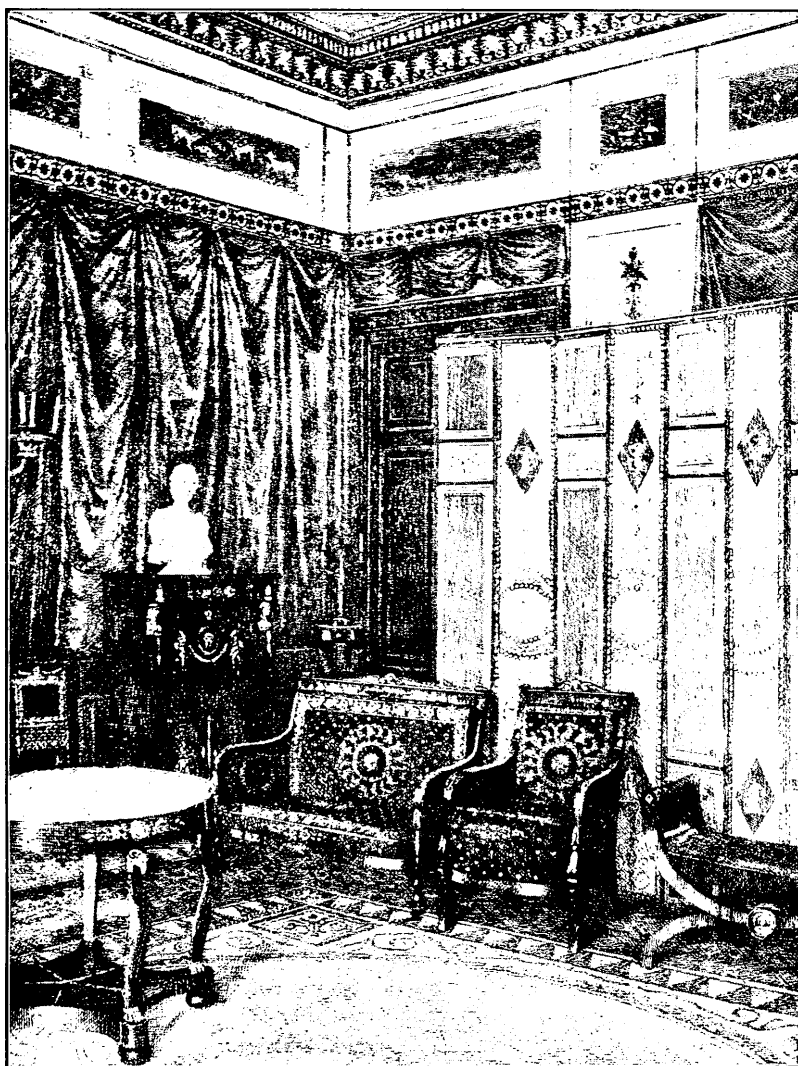


Fig. 45. Salon aus der Empirezeit (Lafond).

Während das Rokoko alle Architekturformen in Rahmenwerk aufgelöst hatte, und so zu einer höchst angemessenen Ausschmückung der Wandflächen gelangt war, beginnt schon der Bopffstil wieder durch Säulen oder Pfeiler mit darüber hinziehendem Gesims die Wände zu teilen, die Türrahmen architektonisch zu gestalten. Der Neuklassizismus fügt die kassettierten, flachen oder gewölbten Decken, die Fußböden mit Marmorplattenbelag oder Mosaik, die mit Steinplatten

verkleideten oder glatt verputzten Wandflächen hinzu, in die gelegentlich ein einsames Gipsrelief eingelassen ist. Neben Bespannung der Wände mit Stoffen kommt die Papiertapete auf, die gleich durch Imitation von Geweben oder pompeianischen Wandmalereien ihre natürlichen Grenzen überschreitet. Das meiste ist auf die Wirkung von Marmor berechnet, wird aber fast ausnahmslos durch Surrogate ersetzt, die Gliederungen in Stuck, die Wandflächen in Stuckmarmor oder einfachem Verputz ausgeführt, so daß sie mehr ärmlich als vornehm wirken.

Kalt und vornehm sollte auch die Farbe sein. Gelegentlich werden Wand und Decke in Nachahmung pompeianischer Vorbilder völlig bemalt, wobei eine harte Buntfarbigkeit meist diese Imitation vom Original allzudeutlich unterscheidet. Aber selbst korrekt reproduzierte Töne wirken nördlich der Alpen anders als in den fensterlosen, halbverdeckten Räumen des antiken Hauses bei südlichem Lichte.

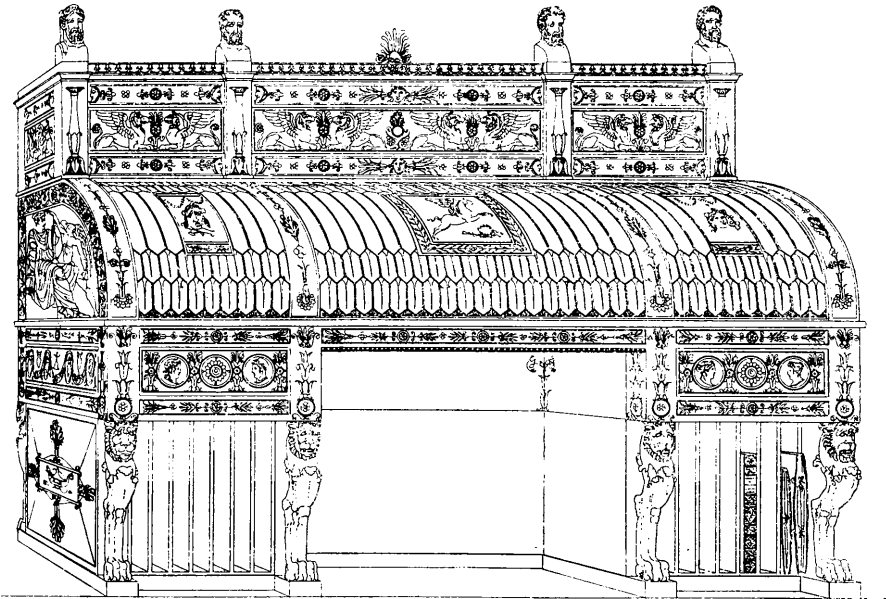


Fig. 46. Empire-Schreibtisch (Percier und Fontaine).

In der Regel wurde aber fast ganz auf Farbe verzichtet. Man glaubt so unbedingt an die Farblosigkeit der Antike, man schätzt den Schimmer des weißen Marmors so hoch, daß man dem Spiele mit weichen, gebrochenen Farbentönen absichtlich aus dem Wege geht. Eine kühle Stimmung wird angestrebt. Weiß und Mattgold, der zarte Akkord des Kokoko und Popf, wird selten, das reine Weiß herrscht, daneben für einzelne Teile und Gliederungen das Schwarz, Rotbraun und Ocker gelb der antiken Tongefäße, oder kreidiges Gelb, Grün, Blau und pompeianisch Rot. Alles das bringt, im Verein mit Gipsbüsten, weißen Gardinen und hellen Möbeln die charakteristische Stimmungslosigkeit der Empireräume hervor.

In der Ornamentik nimmt das Spielen mit Naturpflanzenmotiven, mit Blumensträußen und Rosenguirlanden, womit der Louis XVI.-Stil ergögte, ein Ende. Eierstab und Mäander (à la grecque genannt), Palmette, Lorbeer und Akanthusranke, Perlschnur und Rosette sind an Bauten und Gerät fast ausschließlich im Gebrauch. Daneben halten sich aus der Popfzeit römische Motive, wie die hagere Guirlande, der Kranz mit Schleifen, das

Medaillon und vor allem die ganze Masse symbolischer Figuren, Urne und Fackel, Viktorenbündel und Kandelaber, ferner Genien und Putti, Karpatiden und Hermen, Greifen, Sphinxen, Adler, Löwenköpfe. Im ganzen wird der römische Motivenschatz von den Künstlern stärker benutzt, wie der griechische. Die Ellipse der Popszeit wird wieder durch den Halbkreis ersetzt, das Blattwerk sehr einförmig und steinern behandelt.

Das Mobiliar folgt den Gesetzen der Baukunst, nicht seinen eigenen Forderungen. David und andere bemühen sich, das wenige, was damals in Pompeji von antiken Möbeln erhalten oder was auf Vasenbildern zu erkennen war, ohne Rücksicht auf Brauchbarkeit nachzuahmen. Zuweilen scheint es, als sei die Schaffung unbequemer Sitzgelegenheiten ihr höchstes Ziel gewesen. Die glatte, ungegliederte, nicht geschweifte Fläche herrscht vor, Rechteck, Halbkreis, Dreieck und Sechseck, kurz alle regelmäßigen geometrischen Gebilde werden beliebt. Die Häufung kleiner Profile wird verdrängt durch einfache Leisten

und Viertelstäbe, die einst so hübsch gegliederten Füße der Tische, Stühle usw. ersetzt durch vierantige Pfeiler, dicke Säulen, durch Füllhörner und Viktorenbündel, durch hermenartige Stützen, denen Kopf und Füße aus Metallblech angefügt wurden, durch Löwen und Karpatiden. Mit besonderer Vorliebe fügt man Spiegelglas in die Flächen der Möbel ein. Das Ornament wird plastisch auf die Fläche aufgesetzt, von der es sich scharf im Kontur abhebt, nicht, wie das frühere Naturornament des Rokoko und Pops in die Fläche verlaufend. Aus Metallblech gehämmert oder gepreßt wird der Schmuck unorganisch den Möbeln aufgelegt. Statt Bronze wird oft nur vergoldetes geschnitztes Holzrelief aufgelegt, aber auch eingelegte Hölzer selbst bei einfacheren Gebrauchsmöbeln vielfach angewandt. Das Holz ist jetzt vorwiegend Mahagoni, im Bürgerhause auch gebeizte, billige, weiche Hölzer, hell poliert, gelblich oder rötlich, mit schwarzgebeizten Leisten, Profilen und Füllungen als Imitation von Ebenholz.

Das Sofa (Kanapee) wird steifelnig mit geschwungenen Seitenteilen, die volutierend endigen. Die Stühle erhalten gerade Beine, die Rücklehne wird leicht ausgebogen, als Thyra oder Urne geformt. Die Tische sind viereckig oder oval, oft mit Löwenbeinen oder dergleichen nach antikem Vorbild. Kleinere Konsoltische, Etageren usw. wurden gerne mit einer Marmorplatte und darauf umlaufender Messinggalerie belegt. Die Schränke sind glatt, oder mit vorgeleimten Halbsäulchen, die Deckplatte vorgekragt und oft mit flachem Giebel geschmückt. Die Öfen werden als Säulnstumpf oder sehr sinnig als riesige Urne gebildet, statt der Fahenceöfen selbst in Schlössern und vornehmen Hotels eiserne Angetüme in Nischen aufgestellt.

Künstler ersten Ranges sind zum Teil mit Möbelentwürfen beschäftigt, unter den Architekten vor allem Percier und Fontaine (Fig. 46). Der Maler Prud'hon entwarf die Wiege und die Toilette für den roi de Rome, deren Ausführung in vergoldetem Silber Thomire übernahm, der für den kaiserlichen Erben auch eine Wiege aus Ulmenholz mit Bronzebeschlägen fertigte. Die von David entworfenen Möbel führte der berühmteste der Pariser Ebenisten

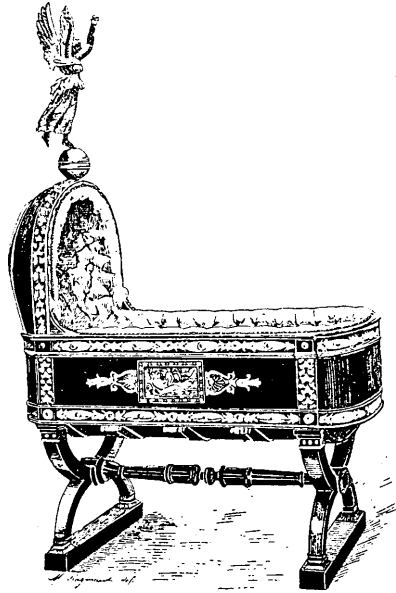


Fig. 47. Wiege des Königs von Rom (Lafond).

Georges Jakob aus. Dessen Sohn Jakob Desmalter liefert Möbel für die Kaiserin Josephine, helles Holz mit fein zifelierten Bronzebeschlägen und Perlmuttereinlagen.

Die Uhren, schon in der Poppzeit als wichtigster Kaminschmuck behandelt, werden jetzt vorzugsweise in Marmor ausgeführt, einzelne Bauteile (Säulenstumpf auf Sockel z. B.) oder ganze Bauten, vier Säulen mit Giebeldach auf Sockel z. B. darstellend. Zum Marmor tritt Bronzeschmuck mit starker Vergoldung, eingelegte Reliefs und vor allem antike allegorische Figuren, von Navrio und anderen Bronziers zum Teil hervorragend schön ausgeführt, wie überhaupt der Bronzeuß der Empirezeit technisch noch ebenso auf der Höhe ist, wie die Edelmetallararbeit. Dagegen geht die Kunst des Eisenschmiedens fast verloren, weil Gußeisen bevorzugt wird.

Randelaber, Urne und Dreifuß müssen für alles Gerät zur Grundform dienen. Bei Metall und Porzellan siegt überall die Eiform, der steife Henkel, der hohe Fuß, frei nach spätgriechischen Gefäßen. Die Porzellanmanufaktur von Sevres, seit 1800 unter Alexandre Brongniarts Leitung stehend, verfiel allmählich in künstlerischer Hinsicht, da man, unter Verfeinerung des Charakters der Porzellanmalerei, statt feinen verstreuten Dekors in Unter-  
glasurmalerei jetzt Imitation von Delbildern, Genreszenen und Historien in goldenen Rahmen und glasig kalten Farben aufzumalen begann, dazu Vergoldung übermäßig anwandte. Auch das gewöhnliche Gebrauchsgeschirr dieser Zeit leidet unter überschwenglicher Allegorikerei, unter dem Bedürfnis, Bürgertugend auf jedem Topf und Teller zu malen. Selbst die Gobelinmanufaktur geht gewaltig zurück, wird hart und indiskret in den Farben, plump in der Zeichnung.

In der Gartenbaukunst hält die auf sentimentale Ausschmückung der Natur gerichtete Poppstimmung noch an. Der Naturpark nach schottischem Geschmack, mit Wasserfällen und Grotten, Holzharfen in Ruinen, mit Naturbrücken und Gräbern, mit römischem und gotischem Hause, mit maurischem Kiosk, ägyptischem Tempel oder japanischem Zelt lebt fort, erhält höchstens noch reichlicher antike Zutaten, wie Altäre, Sarkophage und dergleichen mehr. Ein Beispiel bieten Renards (1744—1807) Gartenarchitekturen zu Armainvilliers und Balençay.

Rücksichtslos wird alles nach antiken Mustern gearbeitet. Die Helden der Revolution tragen bei festlichen Gelegenheiten eine Toga und römische Schwerter und hätten wohl am liebsten statt der Gewehre Lanzen geführt, wenn der Anachronismus nicht zu augenfällig gewesen wäre. Aber trotz sinnloser Imitation wird man nicht übersehen dürfen, daß ein großer Zug zum Strengen und Erhabenen, wirkliche Noblesse in der schlichten Form vorherrscht und die besseren Arbeiten der Empirezeit noch immer sicheren Geschmack verraten.

Daß der Empirestil älter ist als das Kaiserreich, ja älter als die Republik, daß er schon in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts einzelne Vertreter in Frankreich findet, ist früher erwähnt. In diesem Stile errichtete Peyre d. ä. schon 1762 ein Wohnhaus am Boulevard du Cloz-Païen, Antoine 1769 die korrekte dorische Tempelfront am Charité-Portal, Chalgrin im selben Jahre die dorische Fassade der Kirche St. Philippe du Roule. Als Bahnbrecher darf auch Viktor Louis (1735—1810) gelten, der den Umbau des Palais royal, den Neubau des Théâtre français zu Paris (1782), des Hotel Saige (Präfeetur) und des Theaters zu Bordeaux leitet, ferner der Blondel-Schüler Gondouin (1737—1818), dessen Ecole de médecine (1769) mit einer hübschen ionischen Doppelsäulenhalle an der Fassade des Ehrenhofes deforiert und nach der Straße durch einen Arkadengang abgeschlossen wurde, beides noch etwas poppig empfunden. Akademischer fällt dann 1771—1775 der Bau der Münze aus von Jacques Denis Antoine (1733—1801), die von Labarre vollendet

wurde. Gemeinsam ist diesen Meistern, daß sie neben der antiken Einfachheit noch Grazie, „convenance“ und „agrément“ erstreben.

Ihnen stehen auch A. F. Peyre le jeune (1739—1823) und Demailly (1729—1798) nahe, ein Mitarbeiter Servandonis, der später in Belgien tätig ist. In Paris bauen sie das Théâtre de l'Opéra. Monumentaler ist Desmaisons, der die Fassade des Palais de Justice seit 1776 errichtet, die durch alle Zerstörungen und Umbauten sich mit ihrer mächtigen Freitreppe, den schmalen dorischen Säulen und den schmucklosen Flügelbauten ernst und würdevoll erhielt.

Ein typischer Vertreter des frühen strengen Empire war Ch. Nicolas Ledoux (1736—1806), Kupferstecher und fleißiger Architekt, der schon zwischen 1770 und 1789 Schlösser, Wohnbauten, Theater in Paris und in der Provinz in großer Zahl errichtet. Dabei ist er ein phantastischer Schwärmer für die symbolische Schönheit der Architektur, der Erfinder der „kubischen Gebäude“, als idealster Bauform, und noch als alter Herr schriftstellerisch tätig, da er 1804 „l'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation“ herausgibt. Gerade dieser vielseitige und bewegliche Künstler huldigt in seinen Bauten einer plumpen Wucht, schwärmt für absolut ornamentlose, ungliederte Formen, für öde Mauerflächen, riesige Quadern und Bösen, rahmenlose, lochartige Fenster, ungeheuerliche Säulen. So baut er die Torwachthäuser von Paris, z. B. 1788 die Barrière St. Martin, so sein eigenes Wohnhaus in der Rue du Faubourg-Poissonnière (1780).

In der Epoche des Directoire kam man, trotz aller Kunstbegeisterung, doch wenig zum Bauen. Mit Festdekorationen, Projekten für die neu eingeführten Kulte, bizarren Gelegenheitsdekorationen wurde Geld und Arbeitskraft vergeudet. Erst mit Napoleons kaiserlichem Regiment kommt in die zerfahrenen Verhältnisse ein großer Zug und die Bautätigkeit belebt sich. Mochte der Korse als nüchtern berechnender Verstandesmensch auch persönlich kein inniges Verhältnis zur Kunst selbst haben, mochte er sie mehr aus Staatsraison und aus persönlicher Eitelkeit fördern um als Mäcen und Augustus zu glänzen, immerhin — er diente ihr in seiner Weise und man muß ihm das nachrühmen. Klüglich überläßt er die Entscheidung in Kunstfragen den Sachverständigen, besonders dem über Gebühr verklärten wackeren Generaldirektor Denon. Nur gelegentlich greift er persönlich ein. Für sich selbst war er ja in allen Dingen anspruchlos. Auch die Natur liebte er nur, wo sie einfach und wahr erschien. Darum haßte er die gekünsteltesten sentimentalen Parkanlagen jener Zeit: „mon jardin anglais à moi, c'est la forêt de Fontainebleau“, soll er geäußert haben. Vielleicht hätte er Rousseau und Diaz, die Verehrer dieses Naturwaldes, eher begriffen, als die Landschaftskünstler seiner Zeit.

So liebte er auch in der Baukunst das militärisch Einfache und Wohlgeordnete, aber auch das Kolossale, und bevorzugte daher bestimmte Bautypen, wie z. B. das Pantheon, ferner die großen Siegesdenkmale der römischen Triumphatoren, die Ehrenbogen und Siegessäulen. Besonderen Geschmack fand er an langgestreckten Kolonnaden, die seinem soldatischen Auge vielleicht wohlthuend waren. Den Nachdruck legte er aber weniger auf künstlerische Ausführung als auf Solidität des Materials und billige Arbeit. Andererseits ließ er, wo es ihm um Repräsentation zu tun war, auch einen gewissen künstlerischen Aufwand gelten, nur mußte derselbe nicht die Ausführung verzögern. Gewohnt, seine Befehle sofort erfüllt zu sehen, verlangte er auch, wie so viele königliche Bauherren, schnellste Fertigstellung der genehmigten Projekte. Um die Bauzeit des Arc de l'Etoile abzukürzen, wollte er sogar trotz seiner sonstigen Sparjamkeit eine halbe Million Franken extra bewilligen.

Zu jedem Opfer, jedem Aufwand war aber der Kaiser bereit, wenn es galt, den Siegestaten seiner Krieger monumentale Gedächtnisbauten zu errichten. Er wußte zu gut, wer die Stützen seines Thrones waren, und wie solche öffentliche Anerkennung ihn populär und die Jugend kampflustig erhielt. Chalgrin wurde zum Bau einer riesigen Triumphpforte ausersehen. Chalgrin (1739—1811) gehörte noch der älteren Generation an, hatte sich aber einen Ruf als strenger Anhänger der Antike verschafft, der noble Einfachheit mit monumentaler Größe zu verbinden sucht. Schon 1769—1784 hatte er die Kirche St. Philippe du Roule in strenger Beschränkung der klassizierenden Schmuckformen als Basilika mit dorischem Portikus errichtet. Trotz seines archäologischen Eifers war er frei von Einseitigkeit und wußte, als ihm 1804 der Umbau des Palais du Luxembourg für den Senat übertragen wurde, das Meisterwerk des de Brosse schonend zu behandeln, indem er sich vorwiegend auf den Umbau des Hofes und der Innenräume beschränkte.

1806 begann er den Bau des Arc de l'Etoile, den der Kaiser zur Erinnerung an die Feldzüge bis 1805 auf einer Anhöhe errichten ließ, so daß er den großartigen Abschluß eines der schönsten Straßenzüge der Welt, der Champs Elysées bildete (Fig. 44). Schon diese Lage bedingte bedeutende Abmessungen, und so entstand hier der größte Triumphbogen der Welt, fast 50 m hoch und 45 m breit. Chalgrin hat nicht eines der römischen oder griechischen Vorbilder kopiert, sondern der freien Lage angemessen, einen mächtigen, fast turmartig wirkenden Mauerwürfel aufgeführt, den in den Hauptachsen zwei Durchfahrten von verschiedener Höhe durchschneiden. Zwischen den vier riesigen Pfeilern wurden sehr einfach behandelte Bögen gespannt und ein kräftiges Obergeschoß aufgesetzt. Alles zielt auf Massenwirkung ab, ohne viel architektonische Gliederungen. Nach Chalgrins Tod 1811 übernimmt Guyot den Bau, der im wesentlichen nach seinem Entwurf 1836 durch Abel Blouet vollendet wird, bis auf die noch heute fehlenden Freifiguren des obersten Gesimses. Den wichtigsten Schmuck bilden Reliefs und vier gewaltige Figurengruppen von je 12 m Höhe an den Pfeilern, welche die Hauptdurchfahrt flankieren. Eigentümlich streng wirkt der endlose ringsumlaufende Figurenfries unter dem weitausladenden Hauptgesims. Chalgrins Werk darf nicht unterschätzt werden. Obwohl bei näherer Betrachtung uns die trockene Behandlung der Details und die übergroßen Mauerflächen vielleicht nicht mehr gefallen, ist doch die Fernwirkung des Riesenmonumentes und die Unabhängigkeit der Komposition unleugbar. Ein Siegesdenkmal Napoleons war auch die 1806—1810 von Gondouin und Lepère auf Anregung Denons errichtete Säule auf der Place Vendôme, eine freie Wiederholung der Trajanssäule, deren Napoleonstatue so vielfach Platz und Gestalt wechseln mußte.

Ganz auf Napoleons persönliche Initiative ging die endgültige Gestaltung der Madeleinekirche zurück, die zu einem Tempel des Ruhmes umgebaut werden sollte. Nach dem Entwurf von Pierre Contant d'Ivry (1698—1777) hatte man schon 1764 den Bau begonnen, aber während der Revolution abgebrochen. Nun schreibt Napoleon 1806 vom Lager zu Posen dafür eine Konkurrenz aus, um sich schließlich ohne Rücksicht auf den Ausgang derselben für das Projekt von Barthélemy Wignon (1762—1846) zu entscheiden. „Einen Tempel, keine Kirche wollte ich“, schreibt Napoleon 1807 aus dem Feldlager von Finkenstein, und einen mächtigen, korinthischen Peripteraltempel mit doppelter Säulenvorhalle und breiter Freitreppe hat Wignon ausgeführt, groß und elegant, mit den edelsten Römerbauten in straffer Zeichnung wetteifernd (Fig. 48). Doch nach Napoleons Fall wurde unter der Restauration der „Tempel des Ruhmes“ wieder dem Kultus der heiligen Magdalena zurückgegeben und Wignon selbst mußte einen Plan zur Umwandlung in eine Kirche liefern. Er



baut eine halbrunde Apfiss ein, ordnet an den Längswänden Kapellen an und gewinnt durch deren Trennungswände die nötigen Widerlager, um das Schiff mit drei flachen Kuppeln decken zu können. Daß eine so durchgreifende Umwandlung möglich war, ohne das Äußere des Baues zu ändern, ist kennzeichnend für die Kunst dieser Zeit, die es nicht störend empfand, daß der hellenische Giebel einen kuppelbedeckten Kirchenbau verbarg. Immerhin bleibt es bewundernswert, wie im Innern auch unter diesen Umständen eine feierliche und vornehme Wirkung, und, selbst mit den antiken Formenelementen, ein kirchlicher Eindruck erzielt wurde, wobei nur das Apfismosaik etwas aus der Harmonie des Ganzen herausfällt.



Fig. 48. Vignon. Madeleinekirche in Paris.

Konnte Vignon eine Kirche dem antiken Tempelschema einfügen, so Brongniart (1739 bis 1813) eine Börse, die 1808 begonnen, erst 1826 von Labarre (1764—1833) vollendet wurde. Brongniart, ein Blondelschüler, gehörte auch der älteren Richtung an, die am Privathaus wenigstens die malerischen Freiheiten des Louis XVI.-Stiles billigte. Reizend war z. B. daß von ihm 1774 errichtete Hotel der Mde. d'Hervieux (Rue Chantierine, Paris), das 1789 von Bellanger in pompeianischem Geschmack dekoriert wurde. In seinen Monumentalbauten (Lycée Condorcet) ist er strenger und sein Börsebau zeigt das Bemühen, die erhabene Wirkung römisch-korinthischer Tempel in der mächtigen umlaufenden Säulenhalle ohne Rücksicht auf die Zweckbestimmung des Innenraums zu erreichen. Mit Vignons eleganter Monumentalität kann sich freilich Brongniart nicht messen.

Wo eine peripterale korinthische Tempelanlage unmöglich, sucht man wenigstens der

Fassade oder dem Mittelrisalit ein „Peristyl“ mit Giebel anzukleben, wie Poyet (1742—1824) der nach der Seine hinblickenden Schauffeite des ehemaligen Palais Bourbon (Deputiertenkammer) über breiter Freitreppe eine wirkungsvolle Halle von 12 korinthischen Säulen vorlegte (1804—1807), ebenso Legrand (1743—1807) dem Hotel Gallifet.

Neben dem strengeren Klassizismus der älteren Meister blieb aber Raum für die Anhänger der freieren Schule, die neben der griechischen und römischen Antike die Eindrücke der italienischen Renaissance zu verarbeiten suchten, wie sie den meisten durch den Aufenthalt in Italien als Institutstipendiaten geläufig waren. Die Entwürfe des feinsinnigen Baltard



Fig. 49. Percier und Fontaine. Der kleine Triumphbogen. Paris.

(1764—1846), der Maler und Architekt war, blieben allerdings zumeist auf dem Papier, nur das Palais de Justice zu Lyon kam zur Ausführung. Der vielbeschäftigte Bellanger (1744—1818), der originelle und phantasievolle Arbeiten im Park von Méreville ausführte, hat keine Monumentalbauten hinterlassen, ebenso wenig der Blondel-Schüler Raymond (1742 bis 1811).

Die glänzendsten Vertreter des wieder schmuckvoll und elegant gewordenen Neuklassizismus sind aber Percier (1764—1838) und Fontaine (1762—1855), deren Ruhm als Großmeister dieser Epoche nicht nur nach den erhaltenen ausgeführten Bauten, sondern auch nach ihren zahlreichen Entwürfen beurteilt werden muß. Allerdings enttäuschen uns diese auf den ersten Blick, denn im Vergleich mit modernen Konkurrenzen sind die kleinen, ängstlich

durchgeführten, unansehlich getuschten Blätter ohne Technik des Vortrags. Aber die Festdekoration für die Übergabe der Adler durch Napoleon z. B. ist doch bei näherer Betrachtung höchst feierlich und geschmackvoll, eine hübsche Umschreibung pompejanischer Motive.

Percier und Fontaine finden sich zusammen im Atelier Peyre d. ä. (1739—1823) zu Paris, gewinnen zugleich den Prix de Rome und studieren dort mit gleichem Eifer neben der Antike die Renaissance, wovon ihre 1798 veröffentlichte Publikation Zeugnis ablegt: *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome*. Nach der Rückkehr in die Heimat widmen sich beide, besonders aber Percier, kunstgewerblichen Arbeiten, in denen sie nun mit feinstem Geschmack der klassischen Mode in den Entwürfen von Innendekorationen,

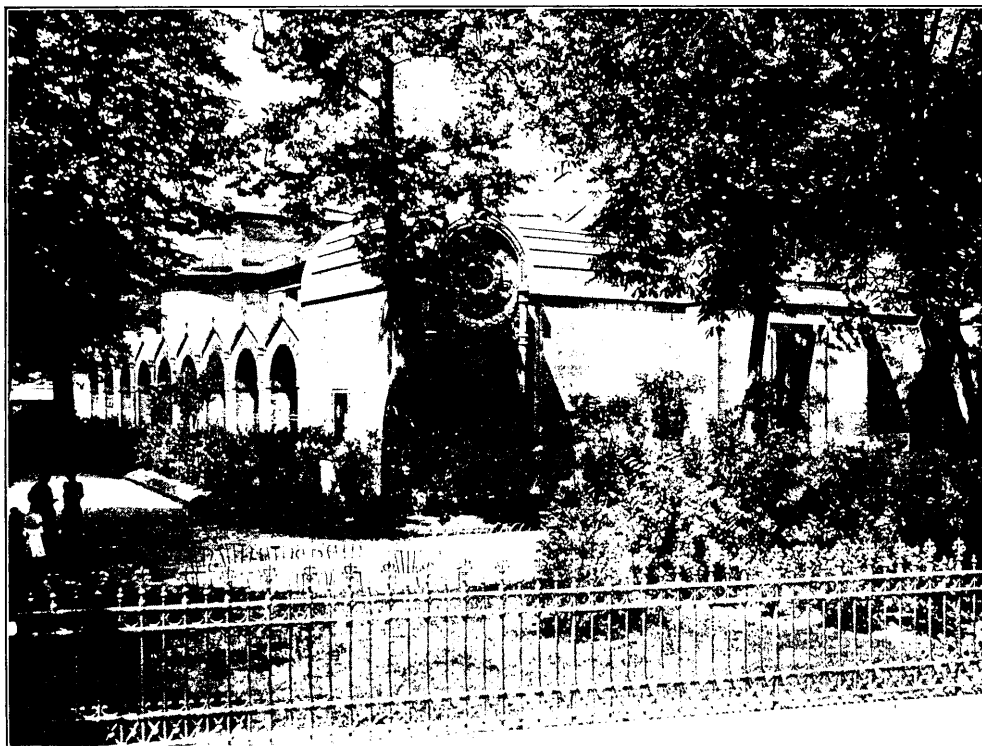


Fig. 50. Percier und Fontaine. Die Sühnekapelle in Paris.

Tapeten, Möbeln und Gerät Rechnung tragen. Eine Sammlung derselben veröffentlichten sie 1801 als „*Recueil de décorations intérieures*“, wobei sie sichtlich durch Piranesis kunstgewerbliche Publikationen beeinflusst sind.

Durch den Ausbau des Schlosses la Malmaison für Madame Bonaparte (seit 1800) werden sie dem Konjul Bonaparte empfohlen, der sie mit der Herrichtung verschiedener Schlösser (Saint-Cloud, Fontainebleau, Versailles, Compiègne) beschäftigt und ihnen seit 1805 die gewaltige Aufgabe stellt, den vernachlässigten Louvre völlig zu restaurieren. Im Anschluß daran projektieren sie Erweiterungsbauten, um den Louvre mit dem Tuilerienpalast zu verbinden. Sie waren aber nur bis zum Pavillon de Rohan gediehen, als Napoleons Sturz das Unternehmen stocken ließ. Das von ihnen geschaffene große Treppenhaus wurde später mit anderen Teilen des Anbaues wieder zerstört. Das erhaltene Stück ist höchst merkwürdig durch die

reiche, kunstvolle Gliederung der Fassade, die jede stärkere Profilierung vermeidet und wie eine in das feinste Flachrelief übersekte klassizierende Spätrenaissance wirkt. Auch der 1805 begonnene Ausbau der Rue de Rivoli mit ihren etwas eintönig ermüdenden Arkadengängen konnte erst unter dem dritten Napoleon vollendet werden, und das geplante Palais für den jungen roi de Rome auf der Höhe des Trocadero blieb leider Entwurf.

Zur Ausführung gelangte aber der graziose Triumphbogen auf dem Karussellplatz (1806), eine vielleicht allzu getreue Wiederholung des Severusbogens vom Forum romanum, der einst gegen die Masse der Tuilerien zu klein erschien, jetzt, nach Niederlegung der von den Kommunards zerstörten Tuilerien, etwas vereinjamt und ohne rechten Maßstab auf dem weiten Platze zurückgeblieben ist (Fig. 49). Und doch ist es ein reizendes Zierwerk von feinen Verhältnissen, mit Säulen aus rötlichem Marmor und Bronzef kapitellen, im übrigen aus Savonnière errichtet, aus jenem in frischem Zustande ganz weichen Kalkstein, der dem französischen Baukünstler eine fast der Holzschnitzerei gleichkommende Zartheit in der Steinornamentik gestattet. Dem Material trug Percier dadurch Rechnung, daß er alle Flächen mit dem schönsten Blattornament, mit Lorbeer und Akanthus, mit Rosetten und Festons überzog.

Ein kleines Meisterwerk gelang den beiden noch nach Napoleons Fall, als sie für Ludwig XVIII. an der Stelle, an der die Gebeine des unglücklichen Fürstenpaares Louis XVI. und Marie Antoinette 1793—1815 ruht, eine Sühnekapelle errichteten (1820—1826), über griechischem Kreuz eine einfache Kuppel mit drei halbrunden Apfiden und Portikus, die bescheidene Dekoration sehr zart gezeichnet (Fig. 50). Die Chapelle expiatoire zeigt, was besonders aus den zahlreichen Entwürfen beider Künstler hervorgeht, daß sie die feinsten Vollender dessen waren, was die Empiriekunst anstrebte. Die noble Einfachheit, der Reiz der Linie, das maßvolle Dekorieren mit den von der Antike überlieferten Elementen war ihre Stärke. Wenn dem heutigen, an kraftvolle und malerische Behandlung gewöhnten Auge auch vieles zu trocken und dürftig erscheinen mag, für ihre Zeit waren sie Meister.

Offenbar war Percier der begabtere von beiden, sein Einfluß auf die jüngeren Architekten seit 1804 etwa sehr bedeutend. Er zeichnet ohne Vorurteil künstlerisch wirkungsvolle Bauten aller Epochen, auch des Mittelalters. Er begeistert sich für die Renaissance und findet Jean Bullants Schloß von Couen großartig „trotz seiner unregelmäßigen Bauart.“ Fontaine hingegen war der Liebling Napoleons, seit 1813 als premier architecte de l'empereur etwa von gleichem Einfluß auf das französische Bauwesen, wie Schinkel auf das preußische. Aber dem Hellenismus stand er kühler gegenüber als der Berliner Meister. So sehr er die griechische Baukunst als „type de perfection“ anerkennt, empfiehlt er doch für Frankreich mehr die Nachahmung der Renaissance unter Anpassung der Bauformen an das nördliche Klima und die Bedürfnisse des Landes.

So waren, theoretisch wenigstens, die Führer des Klassizismus von jeder einseitigen Bevorzugung antiker Vorbilder frei. Und doch war die Begeisterung für Hellas und Rom unter den Zeitgenossen so überstark, daß sie der Epoche des Empire den Stempel der Nachahmung klassischer Kunst aufprägt. Was aber die Meister der freien Richtung, Percier und Fontaine, hier begonnen, das sollte erst die nächste Generation zur Reife bringen. Denn aus ihrem Atelier gingen die führenden Männer der Restauration hervor.

### Französische Malerei und Bildhauerei (1789—1815).

Die Revolution sollte auch den bildenden Künsten die Freiheit bringen; Erlösung von allem Zwang und aller Tradition, Erlösung von der rosigten Zartheit und tändelnden Anmut, von dem liebenswürdigen Leichtsinn und dem verbuhlten Rosen des ancien régime. Ein neues mannhaftes Geschlecht rang nach Ausdruck. Beispiele starrer Bürgertugend und harter Selbstzucht im Dienste der Freiheit wollte man im Wilde schauen, große Männer und große Taten, herbe Formen, wuchtige Größe, klassische Strenge.

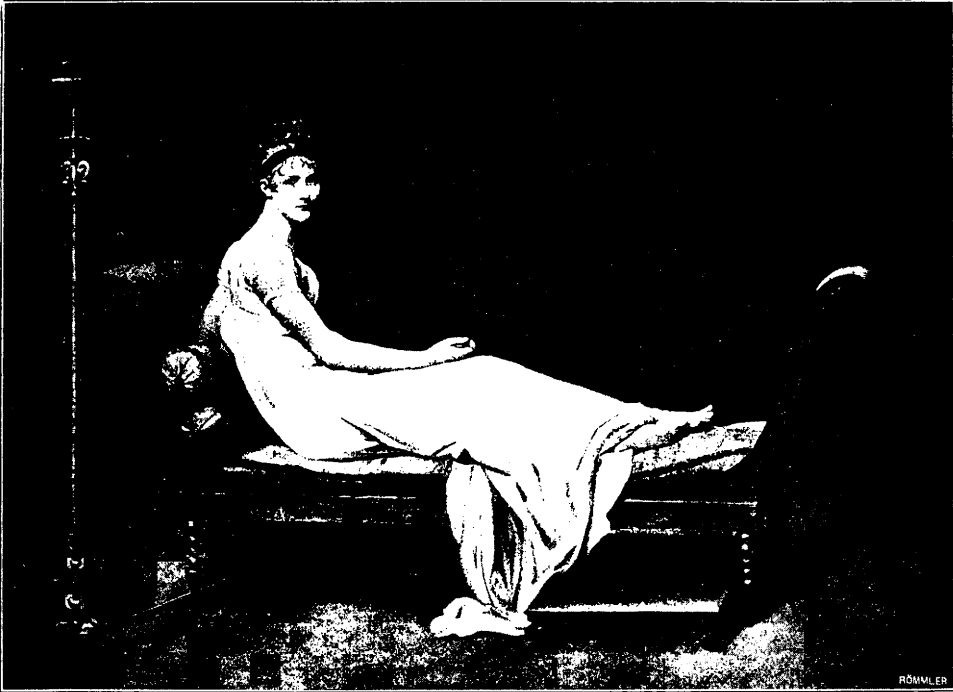


Fig. 51. David: Madame Récamier.

Ein jugendfrischer Held mußte kommen, der rücksichtslos das Alte zertrümmerte, ein Napoleon der Malerei. Frankreich fand ihn in Jacques-Louis David (1748—1825), dem willensstarken Begründer einer neuen Schule, der freilich mit seinem Vorbild Napoleon die unbedingte Herrschbegier, die schonungslose Vernichtung aller ihm unbequemen Menschen und Institutionen gemeinsam hatte. Ein Befreier und zugleich ein Tyrann. In mühseliger Arbeit hatte er sich auf die Herrschaft vorbereitet. Als Neffe Bouchers war er noch in den Traditionen der Rokokokunst erzogen. Aber Vien (1716—1809), der französische Mengs, hatte ihm die neue Auffassung der antiken Welt eröffnet. Seitdem wußte David, daß es seine Aufgabe war, selbst ein Reformator zu werden und sein Volk durch Darstellung römischer Heldentaten zur Bürgertugend und Freiheitsliebe zu entflammen. Diese römische Welt gründlich kennen zu lernen, gab es für ihn nur einen Weg, das Studium der Originale in Rom. Darauf konzentriert sich seine Energie. Erst nach viermaligem

vergeblichen Ringen gewann er mit seinem Bilde „Kampf des Mars und der Minerva“ 1771 den römischen Preis. Mit ungeheurem Eifer widmet sich nun David in Rom der Erforschung antiken Lebens, füllt seine Skizzenbücher mit Studien nach Gerät, Waffen und Trachten, sucht die Erscheinung des antiken Menschen durch Nachbildung von Statuen, Vasenbildern und geschnittenen Steinen zu rekonstruieren. Seinem malerischen Stil sucht David erhabene Größe und plastische Wirkung zu geben. Er wendet sich ab von den Meistern des Kolorits, von den duftigen Schöpfungen des Correggio und selbst von der zarten Schönheit des jungen Raffael zu der derberen und korrekten Kunst der Carracci-Schule, deren Einfluß sichtbar ist in seinem 1779 für das Lazarett zu Marseille gemalten Bilde „der heilige Rochus Pestkranke heilend“.

David's höchster Ehrgeiz erwacht erst in Rom. Eine große und gesunde Kunst will er schaffen, Lehrmeister und Führer eines neuen Geschlechtes will er werden. „Es bedarf stolzer Farben“ schreibt er, „eines markigen Stiles, eines kühnen Pinsels, eines vulkanischen Genies“. Die Kunst soll nicht mehr kleinlichen Freuden und Lüsten dienen, sie soll höhere, ideale Zwecke erfüllen. Sie soll eintreten für die großen Ideen der Menschheit, für die Befreiung des Volkes, für den Ruhm des Vaterlandes. Darum soll der echte Künstler seine Zeit nicht mit kleinen Gelegenheitsarbeiten vergeuden, sondern Werke von bleibender Bedeutung schaffen. Nur ein großes Historienbild, vor allem eines aus der antiken Heldenjage, scheint ihm seines Pinsels würdig. Der Maler soll Philosoph sein und das Genie soll der Fackel der Vernunft folgen.

Glücklicherweise verläßt sich aber der junge David mehr auf sein Genie, auf sein glühendes Empfinden, als auf die Fackel der Vernunft. So schildert er im Belshaz (1780) nicht nur den im Fürstendienst schändlich verratenen Bürger, sondern auch den im Kriegsdienste kräftig ausgebildeten Manneskörper. In der „Andromache am Leichnam Hektors“ (1783) zeigt er nicht nur das Weib, das ihre Liebe dem Vaterland opfert, sondern auch den echten tiefempfundenen Schmerz der Gattin, während die Popstkünstler bei so etwas nie über liebliche Nüchternheit hinaus kamen. Es folgt 1784 der Schwur der Horatier, das Glanzstück des Salons von 1785. Damit löste David seine künstlerischen Versprechungen ein. Ohne Rücksicht auf Schönheit sind die drei gewaltig aussehenden Helden in herrlichem Rhythmus der Bewegung dargestellt. Wie überzeugend ist der waffenfrohe Opfermut der drei Brüder ausgesprochen. Mögen auch die Nebenfiguren unbedeutend und zusammenhanglos erscheinen, es lebt in den Hauptgestalten doch jener markige Stil, jenes theatrale Pathos, das die Zeitgenossen mächtig ergriff. Die Werke der nächsten Jahre stehen nicht ganz auf dieser Höhe. Der Beifall, den der „Ugolino“ 1786, der „Sokrates“ 1787, dann im Revolutionsjahr 1789 der Brutus fand, galt wohl ebenso sehr dem politischen Hintergrundgedanken als der künstlerischen Tat. Und doch hatte David durch den Ernst des Willens wie durch die Strenge der Ausführung den Zeitgenossen ein bedeutames Vorbild gegeben. Der Größe des Gedankens sollte auch der mächtige Aufbau der Bilder, die starke Bewegung, die edle Schönheit der Linien entsprechen. Die Künste der Farbe, des Kolorits, der Licht- und Schattenverteilung hatten bisher Maler und Publikum geblendet. David will einfache, klare Farben, ungesuchte Schattengebung, selbst auf die Gefahr, so kalt wie ein bemalter Gipsabguß zu werden. Aber in einem Punkte unterscheidet er sich doch von den deutschen Klassizisten. Es genügt ihm nicht, antike Statuen zu kopieren, man muß sie nach Davids Meinung auch durch Naturstudium lebendig machen. „Die Betrachtung der Meisterwerke der Museen“, sagt er, „macht vielleicht Gelehrte

wie Winkelmann, aber keine Künstler“. Und so bereitet er denn jedes seiner Bilder durch eine Fülle sorgfältiger Akte und Porträtflizzen bis ins kleinste vor und sucht auch in der Treue der äußeren Ausstattung die höchste Genauigkeit zu erreichen. Jakob fertigt ihm antikes Mobiliar nach seinen Vorschriften an. Für das Gemälde der Sabinerinnen nimmt er für alles Modell, selbst für die alte Mutter, zu der ihm die greise Gouvernante seiner Kinder stehen mußte. Dieses unablässige Betonen strengen Naturstudiums hat ihn als Lehrer so groß gemacht, ihm einen natürlichen Vorrang vor vielen anderen Klassizisten gegeben. Diese Strenge gegen sich selbst, dies Bedürfnis, auch in den Jahren der Reife und höchsten Vollendung Schüler der Natur zu bleiben, ist durch ihn eine kostbare Tradition der französischen Schule geblieben zu einer Zeit, da man in Deutschland anfing, der Natur, dem Modell, dem Aktstudium aus dem Wege zu gehen, weil es den Schwung der Phantasie angeblich hemme oder gar die Sittlichkeit gefährde.

So hatte David zu seinem Teile am Ausbruche der Revolution mitgearbeitet und von den Stürmen derselben wurde er dann fortgerissen. Als Deputierter des Nationalkonvents (1792), später als Präsident desselben (1794) verkörpert er in sich das künstlerische Regime der Revolution. Er hebt die Akademie auf und läßt sich leider auch zur Verfolgung anderer Künstler hinreißen. Von der Tribüne kann er nun seine Lehre und die neue Kunst dem ganzen Volke verkünden. Seine Phantasie ergeht sich in ungeheuren Projekten von Revolutionsdenkmalen, im künstlerischen Arrangement von revolutionären Festen. Er entwirft ein Monument der Revolution: ein Riesenweib, das über zerشلagenen Königsstatuen sich erhebt, auf deren Kleid die Worte Kraft, Licht, Wahrheit eingegraben sind. Das waren hohle Phrasen, deren Gehalt nicht in der Figur selbst ausgeprägt war. Hier zeigt sich, wie eng begrenzt Davids Phantasie in Wirklichkeit war, die nichts Neues mehr schafft, sondern im gekünstelten Spiel mit antiken Allegorien sich ergeht. Kobespierres Sturz (1794) wird dann für ihn verhängnisvoll. Nur knapp entgeht er der Hinrichtung und im Gefängnis hat er Zeit, über die Unausführbarkeit seiner Projekte nachzudenken. Das wenige, was er in dieser Zeit gemalt hat, steht im Gegensatz zu jenen phantastischen Ausschweifungen ganz auf der Basis gründlichen Naturstudiums, ja ist vielleicht das beste, was er überhaupt geschaffen. 1791 berewigte er den „Schwur im Ballhause“ auf einem Riesenkarton. Die Szene ist von merkwürdiger Einfachheit und zweifellos voll starker Begeisterung, obwohl er dieser den ruhigsten und würdigsten Ausdruck zu geben versucht. Im Louvre sind die Aktstudien für sämtliche Figuren erhalten, wobei merkwürdigerweise nur die Körper sorgfältig ausgeführt, die Köpfe kaum angedeutet sind. Eine prophetische Kopflosigkeit. In der Darstellung des ermordeten Lepelletier und der Ermordung des Marat (vgl. farbige Tafelbeilage) ist David von einer wahrhaft großartigen, fast brutalen Wahrfhaftigkeit. Als ob er diesen blutigen Tatsachen, diesem furchtbaren Drama der Wirklichkeit gegenüber alle rhetorische Phrase, alles Übersetzen in klassische Form vergessen hätte, stellt er in harten aber wahren Zügen uns die Schrecken jener Zeit in Lebensgröße unmittelbar vor Augen.

Vom Sturme der Revolution getragen hatte David seine Jugendwerke mit Begeisterung erfüllt. Allmählich trat er in das ruhigere Schaffen der Mannesjahre ein. Aber jetzt zeigt sich die mehr reflektierende, schulmeisterliche Seite seines Wesens deutlicher als wünschenswert. Die Theorie wächst stärker als die künstlerische Kraft. Und während sein Leben an äußeren Ehrenbezeugungen reicher wird, macht in seinen Bildern eine erkältende Härte und Schwunglosigkeit sich fühlbar. Absolute „Reinheit der Formen“ strebt er an, die historische

Wahrheit und die physische Realität muß zurückgesetzt werden, um die volle antike Schönheit zu gewinnen. Das Kolorit verachtet er und huldigt der „peinture grise“. Die Farbe war ihm nie das Bestimmende im Bilde gewesen, aber er hatte vom Studium der Effetiker her wenigstens die großen Gegensätze in Licht und Schatten, die kräftige Modellierung der Formen noch beibehalten. Jetzt gibt er diese auf und im Streben nach Stilisierung unterdrückt er seine anatomischen Kenntnisse. Sein Ideal ist nur die höchste Läuterung (épuration) der Form. An seinen Horatiern verurteilt er selbst die zu sichtbare anatomische Kunst, die kleinliche Wirkung bedinge. Ihm genügen jetzt „têtes d'expression“ auf antikem Torso. Statt nach der Natur studiert er unmittelbar an der Antike, wie er denn 1805

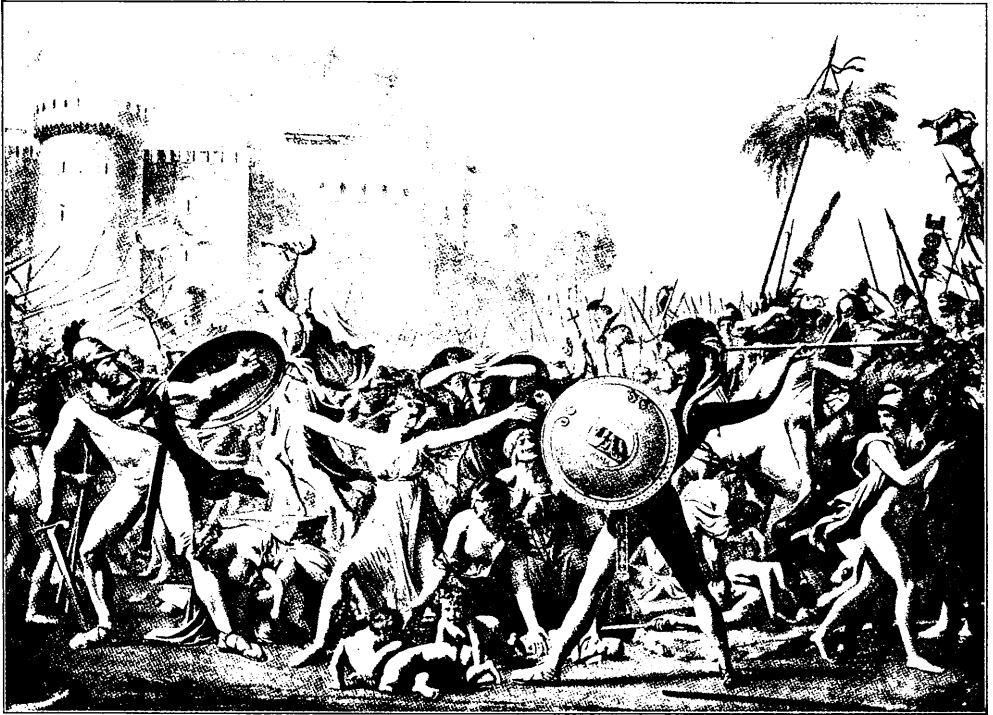


Fig. 52. David: Die Sabinerinnen. Louvre.

von Denon sich die Erlaubnis erbittet, einige antike Statuen abformen zu lassen, da es ihm an vollkommenen Modellen fehle. Fünf Jahre hatte er an dem 1799 vollendeten Bilde „Herfalia und die Sabinerinnen“ gearbeitet, das seine Wandlung von der römischen Manier der „Horatier“ zur strengen Nachahmung griechischer Kunst aller Welt offenbaren sollte, seltsamerweise an einem Thema der römischen Geschichte (Fig. 52). Die gesuchte Einfachheit, mit der die Gestalten reliefartig zusammengestellt werden, die harte Buntheit der Farben, die Unnatur der Bewegungen, die der edlen Linie zuliebe posiert und gekünstelt sind, sie blieben auch den Zeitgenossen nicht verborgen. Napoleon hatte wohl Recht, als er bemerkte, so habe er niemals Soldaten kämpfen sehen, ihnen mangle Wärme, Bewegung, Enthusiasmus. Wenn er dazu aber dem Künstler Vorwürfe machte, daß er statt berühmter Zeitgenossen die Schatten antiker Helden verewige, so beeilte sich David, diesen Wink zu verstehen. Der



Zeit nicht ihre Wirkung. Um den liebenswürdigen Künstler bildete sich bald ein Sagenkranz. Man schilderte ihn, wie er in der Stille unter den Schrecken der Revolution Entsetzliches duldet, so recht im Gegensatz gegen den feurigen Jakobiner David. Benoit weist nach, daß Brud'hon allerdings unter den sozialen Wirren beim Ausbruch der Revolution wie alle anderen gelitten haben dürfte, daß aber die Legende stark übertrieb, die ihn als Märtyrer schildert. Sein Entwurf: Amor, die Unschuld verführend, wurde doch 1791 dreimal zur Ausführung bei ihm bestellt. 1799 erhielt er einen Preis und die Bestellung auf ein Bild für St. Cloud, 1805 malte er in Louvre und der allmächtige Kunstminister Maitre Denon sorgte dafür, daß es ihm unter dem Kaiserreich an Aufträgen nicht fehlte, darunter einer in Höhe von 20000 Frchs. Seine Zeichnungen vollends machten sich alle Liebhaber streitig und selbst die Stiche nach diesen waren beim Erscheinen schon vergriffen. Napoleon, Talleyrand und viele andere beschäftigten ihn, die Stadt Paris bestellte bei ihm die graziosen Entwürfe für die Toilette der Kaiserin und für die Wiege des Kronprinzen (roi de Rome). So ging es dem liebenswürdigen Künstler nicht gar so übel. Aber er war eine weiche, leicht erregbare und ganz weltunerfahrene Natur, von jedem Sturmwind des Schicksals schnell gebeugt, unfähig, die zartführende Hand eines geliebten Weibes zu entbehren. Darum litt er mehr als andere unter den unvermeidlichen Kämpfen des Künstlerdaseins, besonders in so wechselvoller Zeit. Als Steinmezensohn hatte er aus sich selbst heraus den Weg zur Kunst gefunden. Von seiner unglücklichen, aber kinderreichen Ehe, die ihn zu unermüdlicher Arbeit zwang, von seinem Wettbewerb um den römischen Preis, bei dem der gutmütige Jüngling seinem Konkurrenten half und so fast sich selbst um den Preis gebracht hätte, von seiner Rückkehr nach Paris just in dem verhängnisvollen Jahre 1789, von den erschütternden Erlebnissen der Revolutionszeit, von seinem Vegetieren in Armut, Entbehrung und doch poetischer Tätigkeit, endlich von seinem zarten und geheimnisvollen Verhältnis zu seiner Schülerin Constanze Mayer haben Goncourt und andere ein so anziehendes Bild entworfen, daß es grausam wäre, mit nüchterner Kritik es zu zerstören.

Seine Werke waren weniger durch strenge Größe der Form, als durch Lieblichkeit und stille Grazie ausgezeichnet. Die Künstler des Hell dunkel Lionardo und Correggio waren seine Vorbilder, und wie jene wußte er mit duftigen Halbtönen und weichen Schatten Stimmung zu geben, wo David nur herben Kontur sah. Die Welt der Amoretten, des Gros und der Psyche rettete er aus dem Kokoko herüber. Schon 1799 erregte er mit dem Bilde „Die Wahrheit von der Weisheit geleitet“ Aufsehen, malte in St. Cloud und im Louvre Deckenbilder und im Salon von 1808 erscheint neben der Entführung Psyches durch Genien (Louvre, Fig. 55) sein unsterbliches Bild: Der Verbrecher von der Gerechtigkeit und Rache verfolgt (Louvre), das ihm den Orden der Ehrenlegion einbringt. Es ist ein schauerlicher nächtlicher Traum. In wilder Hast flüchtet der von seinem Opfer aufgeschreckte Verbrecher, irren Blickes, mit flatterndem Haar. Einer dunklen Wolke gleich schweben über ihm die Rachegöttinnen. Bläuliches Mondlicht streift die Leiche des Erschlagenen, Nebelschatten verhüllen die Ferne. Über alle Angriffe der strengen Antikomanen durfte ihn der Ruhm trösten, den er mit diesem Bilde gewann. Die ernste Stimmung bleibt ihm, als er später unter der Restauration wieder Gelegenheit zu kirchlichen Themen fand. Er malt seine zartfeierliche Himmelfahrt Mariä voll jubelnder Engelschöre mit einer verzückt aufschauenden Gottesmutter, die ihn den besten Correggioschülern zur Seite stellt, und dann das weiche und tonvolle Bilde des gekreuzigten Christus, dessen schmerzgequältes, jugendschönes Haupt mitleidige Schatten verhüllen. Sein Einfluß auf alle malerisch Empfindenden war weit größer als

die Davidschüler zugeben wollten, aber unmittelbare Nachfolge konnte die ganz persönliche Kunst des Meisters nicht finden. Selbst in seinen Bildnissen war immer ein so starker persönlicher Zug, ein solcher Hauch weiblicher Anmut und stiller Seligkeit, daß sie zur Nachahmung nicht taugten (vgl. sein Porträt der Josephine u. a.). Unter seinen Schülern ist nur jene Constanze Mayer bekannter geworden (1778—1821), deren „Traum des



Fig. 55. Brud'hon. Die Entführung Psyches. Louvre.

Glückes (1808)“ für den Louvre angekauft wurde. Ihre unselbständige, zwischen Greuze und Brud'hon schwankende Kunst hat aber vielleicht weniger ihren Ruf begründet, als ihr romantisches Verhältnis zu Brud'hon, das Fräulein Mayer offenbar zu ihrem Vorteil auszubenten wußte. Der trauernde Meister vollendete sogar pietätvoll das von der Schülerin hinterlassene Bild „eine unglückliche Familie“.

Als Lehrmeister steht David unerreicht da. Doch fehlte es nicht an solchen, denen er noch zu naturalistisch erschien und die aus seinen Lehren, die letzten Konsequenzen ziehend, zur absoluten reinen Schönheit strebten. David selbst hatte ja immer wieder auf die Kunst der Antike vor Phidias, auf die ältesten italienischen Meister hingewiesen und so entstanden

in seiner Schule Sekten wie die der „Primitiven“, die alle Modellierung der Form und alle malerische Behandlung als der einfachen Größe abträglich zurückwiesen. Die „Penseurs“ oder „Méditateurs“ verachteten das Naturstudium, weil es die ideale Schönheit des Gedankens mindere. Sie alle schätzten die Ausführung und malerische Belebung gering und wollten nur durch Sichversenken in die Größe der Aufgabe wahre Kunstwerke schaffen. Ihre farblosen Linear-entwürfe, ihre kunstlos aneinandergereihten Figuren entstanden in Nachahmung frühgriechischer Reliefs und altitalienischer Fresken. Kunstschriftsteller wie Artaud und besonders Paillot de Montabert werden die Propheten dieser jungen vorraffaelischen Schule. Die Extremsten,



Fig. 56. Brud'hon: Gerechtigkeit und Rache. Paris, Louvre.

wie Maurice Quai, Perrier, Rodier wandeln mit ungeschorenem Bart und Haar in Chiton, Mantel und Sandalen durch die Straßen von Paris, um an sich selbst die ganze Reinheit eines primitiven antiken Lebens darzustellen. Nicht nur die Akademie, auch David selbst sah bekümmert, wohin seine Lehren diese Jugend geführt hatten und während des ganzen Kaiserreiches hörten die Klagen nicht auf über die Verirrungen der Sekten und ihren unglücklichen Einfluß auf die zeitgenössische junge Künstlerschaft, die zur Nachlässigkeit in der Zeichnung und Malerei verführt werde. Auch der junge Ingres gehörte in seiner Frühzeit dieser Richtung an, die gemeinam nur den Widerwillen gegen das schulmäßige Naturstudium hatte, im übrigen aber den verschiedensten Vorbildern folgte.

Ganz so einseitig, wie man es zuweilen darstellt, war also die Kunst des Empire nicht. David selbst war trotz strenger Theorien doch in der Praxis ein Mann der Opportunität, der unter seinen Schülern eine ungemeine Mannigfaltigkeit der Anschauungen zuließ. Am

nächsten steht dem Meister in mancher Hinsicht François Gérard (1770—1837), sozusagen eine Salonausgabe von David, dem er ebenso sehr in der Bewunderung antiker Plastik wie im Naturstudium nachempfand. Aber im Gegensatz zu Davids harter Größe pflegte er ein zartes elegantes Hellenentum. In der Regel vermeidet er alles Hell Dunkel und in seinem Bilde der Psyche, die von Amor geküßt wird (1798; Fig. 57), strebt er so sehr nach der vergeistigten absoluten Schönheit der Form, daß die flachen Gestalten elfenbeinartige Härte und Glanz erhalten, während die zart belebten Köpfe nur ganz leise eine gedämpfte Sinn-



Fig. 57. Gérard: Amor und Psyche. Louvre.

lichkeit ahnen lassen. Die Historienbilder aus der Zeitgeschichte, welche er dann in Napoleons Auftrag lieferte, wie die Schlacht bei Austerlitz, scheinen flüchtig und gekünstelt, besser der Einzug Heinrichs IV. in Versailles. Seine gefällige Darstellungsweise kam im Porträt am besten zur Geltung, besonders in seiner Frühzeit, z. B. in der Darstellung des Malers Isabey und seiner Tochter (1796). Aber auch sein berühmtes Bildnis der Madame Récamier (Fig. 58), die so unschuldsvoll wie ein Wadefisch und doch so verführerisch lächelt, so scheinbar naiv und doch so wohlberechnet die schöne Gestalt in lässigem Behagen präsentiert, oder das

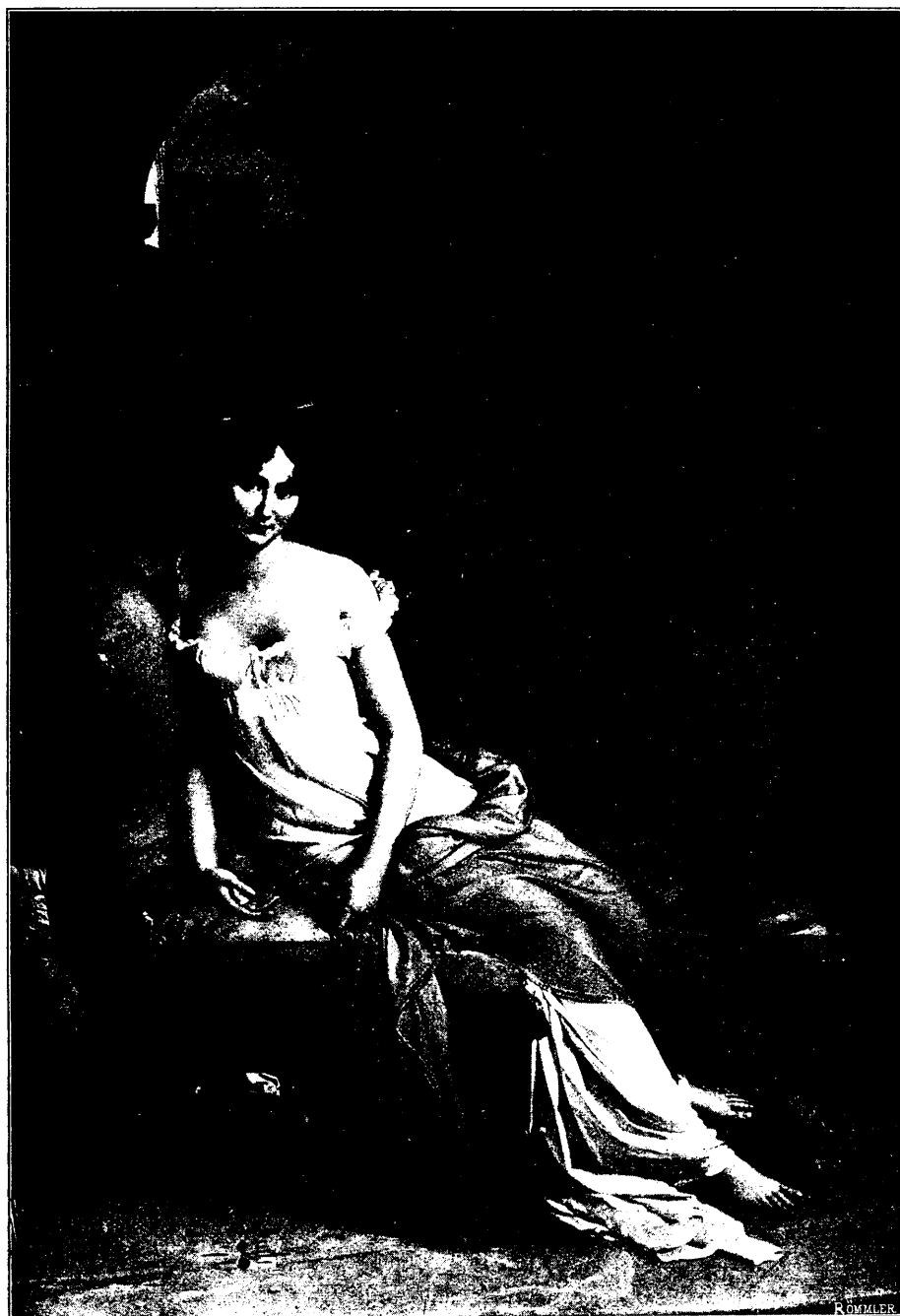


Fig. 58. Gérard: Madame Nécanier.

pompöse Porträt des Fournier Carloveze zeigen, wie sehr Gérard durch sein geschmackvolles Arrangement und seine natürliche Eleganz zum Porträtmaler der vornehmen Gesellschaft berufen war, hätte nicht später die Überfülle der Aufträge — im Salon 1810 stellt er

allein vierzehn Porträts aus — ihn zu immer leichtfertigerer Arbeit gezwungen. Aber als Modellmaler der vornehmen Welt wetteifernd mit dem Engländer Lawrence, von Königen, Fürsten, Staatsmännern und Generalen des Kaiserreiches wie der Restauration, auch von König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und seinem Hof, nicht minder von allen schönen Frauen seiner Zeit mit Aufträgen überhäuft, fand er nicht die Ruhe, streng gegen sich selbst zu sein. Als roi des portraitistes und portraitiste des rois konnte er auf harte Arbeit verzichten.

Viel ernster in seinem Streben und vielseitiger in seinen Entwürfen erscheint Girodet (1767—1824). Er war einer der wenigen, die sich von David freizumachen strebten, wenigstens inhaltlich durch die Wahl romantischer Themata, z. B. des „Ossian der in

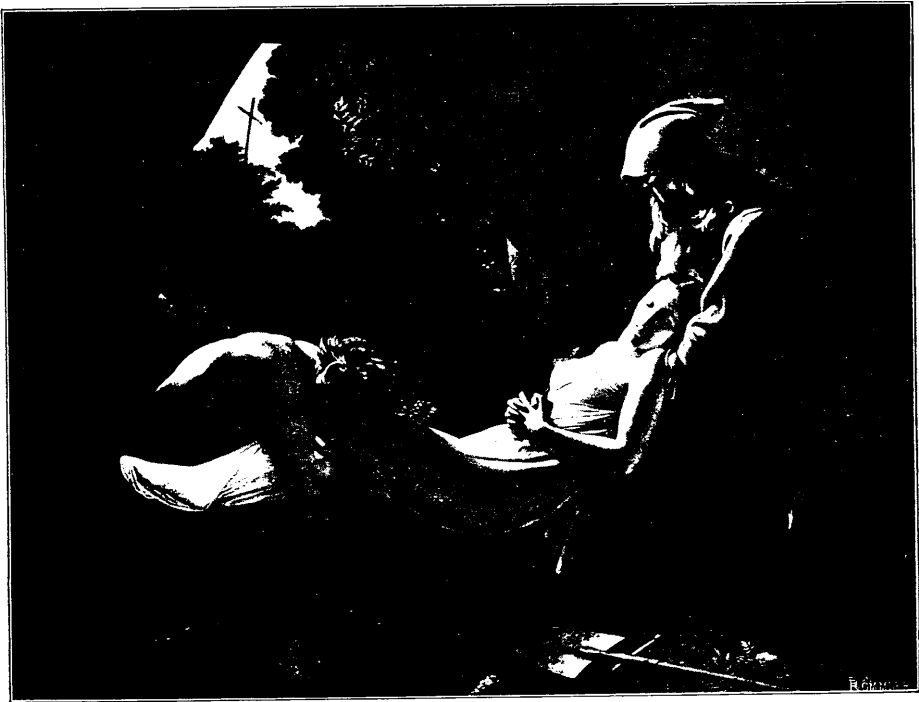


Fig. 59. Girodet-Trioſon: Der Tod der Atala.

Walhalla die Helden empfängt“. Aber zwischen literarischem und malerischem Schaffen ſich teilend, ein Vielleſer und deswegen den verſchiedenſten Eindrücken zugänglich, konnte er niemals konſequent einem großen Ziele nachſtreben und bei der Ausführung hinderte ihn ſein geringes maleriſches Vermögen. So ſchwankt er zwiſchen klaſſiſchen und romantiſchen Vorbildern, zwiſchen abſoluter Idealiſierung und ſorgfältiger Naturnachbildung. Das Vorbild für ſeinen Endymion (1792) entnimmt er einem Baſrelief der Villa Borghieſe, ſeine Jahreszeiten malt er frei nach den bekannten Geſtalten der Tänzerinnen aus Herkulanum. Aber nicht minder bewundert er die Gemälde holländiſcher Kleinmeiſter und die engliſche Kunſt ſeiner Zeit. Er iſt Koſmopolit und äſthetiſcher Feinſchmecker. Darum ſtaunt man über ſeine Werke, aber man liebt ſie nicht. Romantiſch nach ihrem Inhalt, klaſſiſtiſch nach ihrer Form waren ſie ein Spiegelbild ihres unſtäten Schöpfers. Man rühmte ſeine Sünd=

flut (1806) „wegen der guten Überlegung“ in der Komposition, in der allerhand dramatische Ereignisse gehäuft, Michelangelos Aktfiguren aber kleinlich nachgebildet waren. Seine Beerdigung der Atala (1808; Fig. 59), in der er nach Chateaubriands Schilderung eine schwermütige Stimmung anstrebte, entsprach den sentimentalischen Neigungen der Zeit und wurde für den Staat angekauft. Schließlich malt er auch im Dienste Napoleons dessen Ruhmestaten, ohne daß er mit seinem gekünstelten Idealismus diesen zeitgenössischen Ereignissen hätte gerecht werden können.

Viel stärker als die Genannten war ein Schüler Regnaults von David beeinflußt, nämlich Pierre Narcis Guérin (1774—1833). 1799 schuf er den berühmten „Marcus Sextus“, der heimkehrend an der Totenbahre seiner Gattin in finstere Brüten versinkt



Fig. 60. Guérin: Marcus Sextus.

(Louvre; Fig. 60). Dem theatralischen Geschmacke der Zeit entsprach das kunstvolle Pathos in diesem Helden und das schmerzliche Zusammensinken der über schlanken Mädchengestalt neben ihm. Eigentlich hatte Guérin das Bild „Belisar“ taufen wollen, aber aus politischen Erwägungen änderte er den Namen und nun fand er den Beifall der Royalisten, die in dem der französischen Proskription entkommenen Marcus Sextus ein Sinnbild ihres eigenen schweren Schicksals sahen. Die Akademie und alle übrigen Feinde Davids jubelten, weil der strenge Führer des Klassizismus hier übertrumpft sei. So wurde Guérin berühmt. Aber seine kalte, mehr auf Nachdenken als auf Empfindung beruhende Art trat in den späteren Werken, wie Hippolyt und Phädra (1802), Pyrrhus und Andromache allzu deutlich hervor, und der als neuer Raffael gepriesene fand selbst, daß seine Werke an Härten litten. In der Revolte

du Caire (1808) versuchte er Groß zu kopieren, koloristisch zu werden, blieb aber bunt und auch in der Ermordung Agamemnon's im Louvre sind trotz des rot beleuchteten Vorhanges die malerischen Effekte nicht eben glücklich. Doch genügte sein Ruhm, um ihn 1822—1828 zum Direktor der römischen Akademie zu machen und ihm zahlreiche Schüler zuzuführen, die aber, wie Géricault und Delacroix, entgegengesetzte Bahnen einschlugen oder wenigstens das von Guérin vergeblich angestrebte koloristische Element so energisch zum Inhalt ihrer Werke machten, daß dem Meister davor graute.

Beeinflusst wurden sie hierin weit mehr als von ihrem Lehrer Guérin von J. M. Gros (1771—1835), einem David-Schüler, dessen durchaus malerische Natur ihn fast wider seinen Willen von den Bahnen des Meisters weitaus führte und der zeitweise auf David selbst von günstigem Einfluß war. Wunderlich kämpften in ihm die antiken Theorien seines Lehrmeisters mit dem gesunden koloristischen Instinkt. Als Schüler der Akademie hatte er mit einundzwanzig Jahren jenes Eleazarbild gemalt (Museum von Saint-Lo), das die dekorative Fülle der Barockzeit, die kräftigen Farben der Rubensschule zeigte. In seiner „Sappho“ hatte er sich dann zur kühleren Palette der Davidianer bekehrt. Schließlich gelangte er unter tausend Entbehrungen 1793 nach Italien und hatte das Glück, frühzeitig in Beziehungen zur napoleonischen Familie zu kommen, zunächst zu Josefine, der Gattin des damaligen Generals Bonaparte. Begeistert von den kriegerischen Ereignissen, deren Zeuge er war, wendet er sich der Darstellung des ihn umgebenden Lebens zu. In Rubens Bildern bewundert er von neuem den Glanz der Farben, die Kraft und das Feuer der Bewegung und empfiehlt sie seinen Schülern, hielt aber auch darauf, unmittelbar nach der Natur Studien zu malen und so die Lebendigkeit der Darstellung zu bewahren. Damit war er prädestiniert zur Wiedergabe des bunt bewegten soldatischen Lebens und der kriegerischen Ereignisse, deren Zeuge er im Gefolge der napoleonischen Armeen wurde. 1796 hatte er Napoleon auf der Brücke von Arcole gemalt und damit die Gunst des Korsen gewonnen, der ihm eine militärische Stellung als Revue-Inspektor verschaffte. Unter Massena machte er 1799 die furchtbare Belagerung von Genua durch, entkam auf einem englischen Schiffe und landete endlich halbverhungert in Frankreich. Bei der Konkurrenz, die 1801 für das Riesenbild „Junot's Sieg bei Nazareth“ ausgeschrieben wurde, gewann er mit einem glänzenden Entwurf den ersten Preis. Leider mußte er sich auf Napoleons nicht ganz neidloses Drängen entschließen, diesen Entwurf unvollendet zurückzulassen und dem aufgehenden Gestirn des Korsen zu huldigen, indem er 1804 dessen Besuch im Pestlazareth zu Jaffa darstellte. Um des malerischen Effektes willen verlegt er die Fabel in die Hallen eines Moscheehofes, die mit ihrem grellen Wechsel tiefer Schatten und heller Flächen, farbiger Uniformen und tiefbrauner oder gelber nackter Leiber Bewunderung erregte. In der „Schlacht bei Eylau“ wußte er 1808 die kalte Schneestimmung hervorzuheben, die düsteren Wolken, die Schrecken des mit Leichen besäten Schlachtfeldes (Fig. 61). In letzterem tat er etwas zu viel des Guten. Komisch wirkt z. B. der Hinweis, daß selbst die Pferde vor den Leichen zurückscheuten, und zwar das Murats voll übertriebenen Schreckens, das Napoleons voll ruhiger Würde! 1810 malte er die Schlacht bei den Pyramiden, 1812 Franz I. und Karl V. in St. Denis, 1815 den Abschied Louis' XVIII., der vor dem heimkehrenden Korsen flüchtet, ein Bild, so malerisch trotz seiner Asphaltsauce, so realistisch, wie es damals höchstens in England noch denkbar war. Das 1824 vollendete allegorische Riesengemälde der Pantheonkuppel, für das der König ihn adelte, erhöhte seinen Ruhm. Der flotte und bewegliche Mann sammelte zahllose Schüler um sich in seinem



kriegerisch dekorierten Atelier, das zugleich der Sammelplatz hoher Offiziere und zahlreicher Fremden wurde. Es sollen im Laufe der Jahre über 400 Schüler sein Atelier durchlaufen haben. Aber er selbst ließ sich schließlich durch die unablässigen Ermahnungen seines alten Meisters David einschüchtern, den er abgöttisch verehrte und der ihm die Überzeugung zu suggerieren wußte, daß alle zeitgenössischen Darstellungen nicht so viel wert seien als ein Historienbild aus antiker Welt, daß feierliche Größe ein Kunstwerk wertvoller mache als stimmungsvolle Wahrheit. Gros tat nun Buße, bereute seine bisherigen guten Bilder, bereute das böse Beispiel, daß er den jungen Künstlern gegeben habe durch die geringe Strenge in der Wahl der Themata und der Ausführung. Schon 1820 hatte ihn David vor den „Gelegenheitsarbeiten“ gewarnt und ihm geschrieben: „vite, vite, mon ami, feuilletez votre



Fig. 61. Gros: Schlacht bei Eylau.

Plutarque!“ Und so schlug Gros das Buch des Lebens zu, um in der antiken Literatur nach würdigen malerischen Objekten zu blättern. Da fand er Motive wie Ödipus und Antigone, Bacchus und Ariadne, endlich 1835 Herkules, der seinen Rossen den Diomedes vorwirft. Vielleicht wollte er damit einer alten Neigung zu Tierdarstellungen und bewegten Ereignissen und zugleich seinem klassizistischen Gewissen Rechnung tragen. Aber diese verspätete Rückkehr zu veralteten Idealen erzielte nur noch einen komischen Eindruck. Das soll Gros im gleichen Jahre (1835) zum Selbstmord getrieben haben, den er, unmännlich genug, in einem seichten Wasser am Seineufer suchte.

Neben diesen glänzenden, dem Napoleonkultus und dem großen Stile dienenden Meistern wirkt in der Stille so mancher bescheidene Künstler, z. B. Leopold Boilly (1761—1845), ein gewissenhafter Anhänger der simplen Natur, besonders in seinen Porträts. Mit chronistischer Treue schildert er die Ereignisse seiner Zeit in kühlem, objektivem Ton. Aber er blieb un-

beachtet, denn in der Malerei galt allein das Historienbild, le genre noble et sévère de l'histoire. Weit tritt dagegen das Genrebild zurück als eine Schöpfung zweiten Ranges. Die Landschaft hatte überhaupt keine Existenzberechtigung in den Augen der Klassizisten, da sie der eigentlichen Aufgabe der schönen Künste, der Hebung von Bürgertugend und Tapferkeit, nicht dienen kann. Die wenigen Landschaftler, die noch übrig geblieben, repetieren Poussin und Claude Lorrain, oder malen realistisch dekorativ im Stile der alten Holländer und des Claude-Joseph Vernet (1714—1789) Wälder und Felder, mit Vieh staffiert. Nur die reine Vedute, die vue après nature, bleibt beliebt. Unter englischem Einfluß wagt sich auch um 1800 die romantische Landschaft mit antiken und gotischen Ruinen hervor. Sie verdrängt die malerischen italienischen Ansichten des Hubert Robert und Demachy mit ihrer Campagnolenstaffage, ersetzt sie durch Klosterruinen und Ritterfäle, in denen betende Mönche oder Troubadours hausen. La Fontaine (1770—1840) malt Kircheninterieurs, Granet (1775—1849) romantische Genrebilder und Innenräume, von duftigem Hellbunkel erfüllt.

Ein David der Landschaft ersteht in Valenciennes (1750—1819), der gegen die Beduten eifert, selbst Claude Lorrain zu naturalistisch findet und ideale Landschaften aus der durch Homer und Virgil befeuerten Phantasie schaffen will, damit sie klassischen Göttheiten, Nymphen und Dryaden zum Aufenthalt dienen. Der trockene Stil seiner historischen Landschaften fand viel Beifall, sein Atelier füllte sich mit Schülern. Zu ihnen gehört Prévost, der bedeutendste der damals auftauchenden Panoramamalere, ferner Vertin (1775 bis 1842).

Wenn so in der Malerei Davids Klassizismus siegte, um wie viel mehr in der Plastik. Den Bildhauern vor allem schien der Anschluß an die ausgesprochen plastische antike Kunst naturgemäß. Aber die gehofften Erfolge blieben aus. Wo lag der Fehler? Doch wohl zunächst in der falschen Auffassung der antiken Vorbilder. Nach den Gipsabgüssen schlechter römisch-antiker Kopien bildete der angehende Künstler seine Vorstellung von der Natur als einer erstarrten Form. Nicht als Schmuck des Tempels oder Hofes, nicht im Verhältnis zu bestimmter architektonischer Umgebung entwarf er seine Figuren, sondern als akademische Preisarbeiten. Auch waren sie nicht Verkörperung in ihm lebender Gestalten, sondern eine fremde Schale ohne Kern. Ungünstig war auch, daß der Maler David der Lehrmeister der Bildhauer wurde, daß er von ihnen den Besuch seines Ateliers forderte. Statt des lebendigen Organismus lernten sie hier versteinerte Konturzeichnungen bilden. Immer mehr verloren sie jenen Zusammenhang mit der Natur, den die Popfkunst noch bewahrt hatte und der in Canovas Werken noch lebte. Grazie und Natürlichkeit mußten dem Streben nach dem Erhabenen, nach der feierlichen Pose Platz machen. Strenge der Behandlung, wohlüberlegte Drapierung werden gesucht und die kleinen Künste der Meißelführung verachtet. Eine eisige Kälte weht aus vielen dieser antiken Nachahmungen, an denen kein Muskel sich bewegt, jedes Auge leblos, ohne Pupille, wie gebrochen starrt, jedes Gewand in monotonen Falten fällt oder wie angefeuchtet am Körper klebt.

Vor allem fehlte es an einem großen Talent, um den neuen Stil in der französischen Plastik auszuprägen. Da war keiner, der neben Canova oder auch nur Thorwaldsen in der Geschichte sich einen Namen gemacht hätte. J. G. Moitte (1747—1810) und Cartellier (1757—1831) waren höchstens Musterbilder akademischer Korrektheit. Denon rühmte von Cartellier, er habe niemals etwas Mittelmäßiges geschaffen. Richtiger hätte er wohl gesagt, „niemals etwas anderes als Mittelmäßiges“. Um seiner Korrektheit willen wird 1801 Cartelliers Hauptwerk „Die Schamhaftigkeit“ preisgekrönt und sein Vergniaud à la tribune

(Versailles) im Salon 1808 bewundert. Seine schreckliche Korrektheit bewährt er auch bei den zahlreichen Porträtarbeiten aus dem Kreise der napoleonischen Generale. An den großen Prunkwerken der Zeit, an der Vendôme-Säule, an Gebäuden und Triumphbögen ist neben ihm vor allem Lemot (1757—1827) tätig, dessen Statue Heinrichs IV. auf dem Pont-neuf zu Paris als ein tüchtiges und tadelloses Werk gilt. Noch einen Grad nüchterner sind Foucou (1739—1815), Taunay (1769—1824), Bridan d. j. (1766—1836), Marin, Fortin und andere mehr.

Über wie in der Malerei gab es auch in der Bildhauerei einen Brud'ron neben



Fig. 62. Chaudet: Amor und der Schmetterling.

einem David, gab es Künstler, die weniger die erhabene Strenge als den zierlichen Reiz der klassizistischen Vorbilder bewunderten, deren Werke mehr von Canova und von Clodions zierlichen Nippesfigürchen als von Phidias und Polyklet abstammten. Chaudet (1763—1810), der Schöpfer der ersten Napoleonstatue auf der Vendôme-Säule, erscheint in Werken wie „Die Sensitive“, Paul und Virginie, Amor (Fig. 62), in der silbernen Friedensstatue im Nationalmuseum zu Paris trotz konventioneller Formen lebendiger als andere Klassizisten. Ebenso zierlich und korrekt sind die Arbeiten des Baron Bosio (1768—1846), der, aus Monaco gebürtig, zum geschätztesten Modelbildhauer in Paris sich emporarbeitete und mit verblüffendem Fleiße der ungeheuren Masse von Aufträgen gerecht zu werden wußte, die

ihm vom Staate und Privaten zufließen (Fig. 63). Napoleon, seine Gattin Josephine, seine Familie und Generalität porträtierte er wiederholt, indem er sie zu zierlichen Antiken umwandelt. In den gleichen Bahnen wandelt Cortot (1787—1843), ebenso fleißig, ebenso vielseitig, aber noch leichter zufrieden mit einer glatten, etwas äußerlichen Wiedergabe des Gesehenen. Am graziösesten behandelt die antiken Formen — Figürliches und Ornamentales — ein Schüler von Houdon, Thomire (1751—1843), Bildschnitzer und Bronzegießer, ein Meister des Kunstgewerbes.



Fig. 63. Stanetti: Nymphe.

Nur vereinzelte Künstler wagten noch, die intimere Kenntnis und Beobachtung der Natur nicht ganz dem antiken Ideal zu opfern, dem ja selbst Houdon in seinen Spätwerken sich gehorsam fügte, jenem antiken Ideal, das auch für die Wiedergabe eines Mulattenkopfes am liebsten das „griechische Profil“ forderte, dem zuliebe Stouf den Schriftsteller Montaigne, Julien den Maler Bouffin à l'antique entkleideten, selbst Napoleon und seine Generale gelegentlich die Uniform ablegen und in marmorner Nacktheit paradiereen mußten. Übrigens waren es ausschließlich Porträtkünstler, welche den alten Ruhm der französischen Technik und Naturkenntnis bewahrten. Vor allem Roland (1746—1816), der

anatomische Kenntnisse und Geschmack in der Wiedergabe des Kostüms noch nicht eingebüßt hatte und dessen Büsten im Louvre (Homer, 1812), in Versailles u. s. w. ebenso wie seine Reliefs, z. B. an der Louvre-Artika, den guten Einfluß der Renaissancestudien bemerken lassen. Ähnliches gilt von dem Lyoner Bildhauer Jos. Chinard (1756—1813), dessen Terrakotta-Porträtbüsten, besonders die Frauenbildnisse, wie das der Josephine Beauharnais, der Madame Recamier, neuerdings wieder ebensoviel Bewunderer finden, wie sein „Carabinier“ am Arc de triomphe du Carrousel. Am meisten von dem herrschenden konventionellen Stile frei bleiben die beiden Giraud. J. B. Giraud der Vater (1752—1830) gründet mit den aus Italien gebrachten Gipsabgüssen, besonders nach Renaissancebildnissen, in Paris ein Museum an der Place-Vendôme, das er allen Künstlern offen hielt. Doch empfahl er neben diesen italienischen Vorbildern den reinen Hellenismus, den er an Abgüssen des Parthenonfrieses dozierte, was ihm Davids Lob eintrug. Seine vorurteilsfreie Anschauung übertrug er auf den theoretischen Vorkämpfer der freieren realistischen Kunst, auf Emeric David, dessen Werk *Recherches sur l'art statuaire* (Paris, 1805) stark von ihm beeinflusst war. Sein Schüler, der jüngere Giraud (1783—1836), ist noch mehr vom Realismus des Quattrocento beherrscht. Von ihm befindet sich im Louvre ein durch seine lebensvolle Behandlung merkwürdiges Hundebildnis und das WachsmodeLL einer vortrefflichen Grabgruppe, zur Ausführung in Bronze guß bestimmt, dessen pulsierende Lebendigkeit ergreifend wirkt. Auch der jüngere Gois (1765—1836), der die Statue von Desaix (Versailles) und die Jeanne d'Arc (Orleans) schuf, arbeitet mehr in dieser Richtung. Unter den Stein- und Stempelschneidern der Zeit, die trotz der vorzüglichen antiken Vorbilder nur da anziehend erscheinen, wo sie die weichere, malerische Schönheit des 18. Jahrhunderts mit der strengen Linie des Empire verbinden, ragt Augustin Dupré (1748—1833) weit hervor, dessen geschmackvolle, noble Münzen und Medaillen, besonders der republikanischen Zeit, mustergültig bleiben.

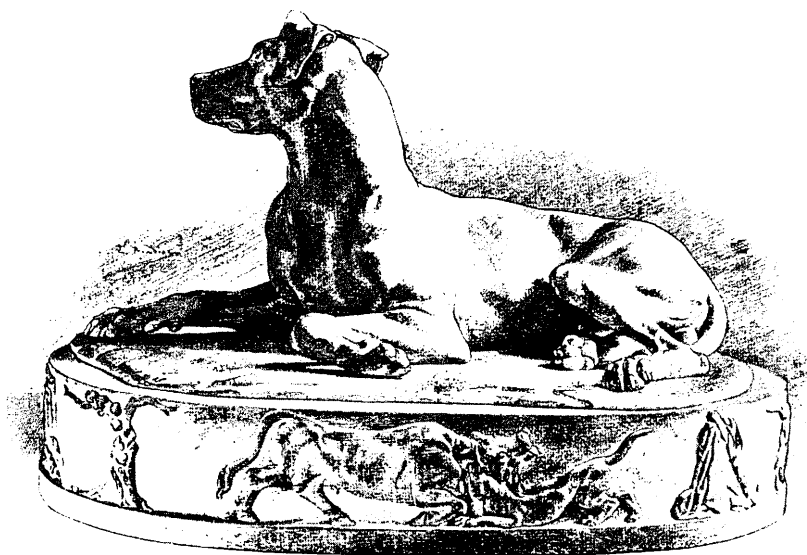


Fig. 64. Giraud d. j.: Hund. Louvre.

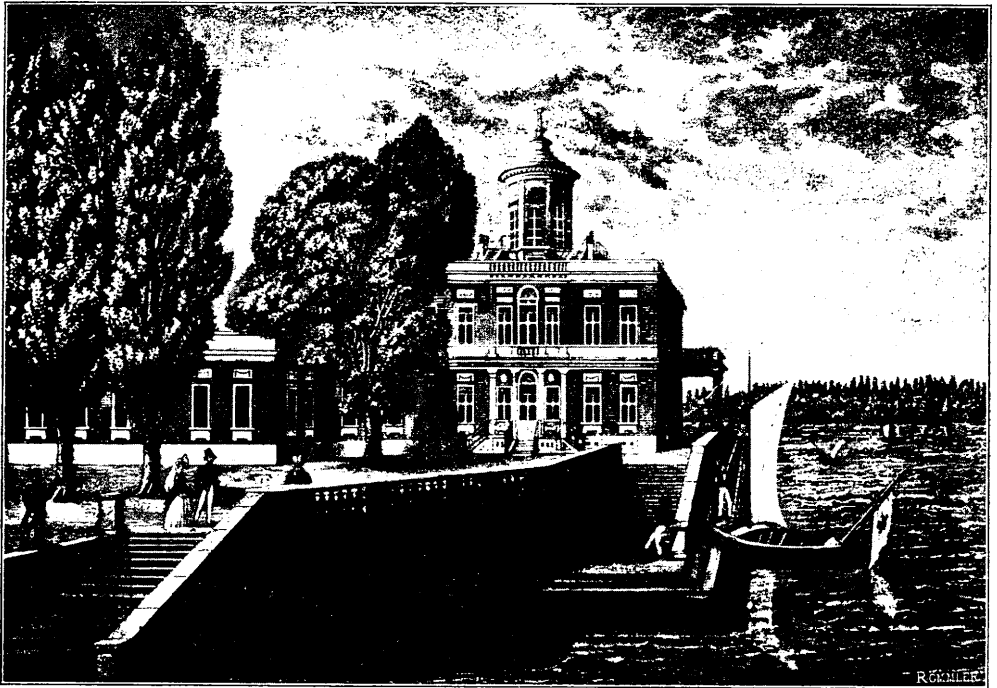


Fig. 65. Langhans: Das Marmorpalais in Potsdam.

## 4. Deutscher Neu-Klassizismus.

### a. Baukunst.

Der Neuklassizismus hatte in Frankreich im Gefolge der Revolution den Sieg errungen. In Deutschland hatte das Walten einer Reihe aufgeklärter Fürsten blutigen Umsturz hintangehalten. Nur eine Revolution des Geistes hatte sich langsam, von der offiziellen Welt fast unbeachtet, in den Mittelpunkten des geistigen Lebens vollzogen. So auch in Berlin. „Es starb der große König. Die Académie des sciences verwandelte sich in eine Akademie der Wissenschaften. Die Akademie der Künste lebte wieder auf. Die vornehmen Leute fingen an, deutsch zu lernen.“ So berichtet Gottfried Schadow über diesen Wandel in der preußischen Residenz im Todesjahre Friedrichs des Großen (1786). Es war der Jubel der Erlösung, der aus diesen Worten klingt. Denn schwer hatte der Einfluß des Gewaltigen gegen Ende seiner Regierung auch auf dem geistigen Leben der Nation gelastet. Friedrich hatte in seinem Volke, ja in ganz Deutschland das nationale Bewußtsein, den Stolz am Deutschtum geweckt. Aber er selbst beharrte im welschen Wesen und war zu sehr mit Staatsaffären belastet, als daß er noch Zeit gehabt hätte, die aufkeimende deutsche Kunst zu fördern. Sein Nachfolger, Friedrich Wilhelm II. (1786—1797), war von materiellen Interessen erfüllt. Dem königlichen Einsiedlerleben auf Sanssouci folgte prunkvoller Hofhalt in Berlin, das durch die Gunst der politischen Verhältnisse plötzlich zu bescheidener Wohlhabenheit gelangte. Literatur und bildende Kunst

wurden der königlichen Fürsorge, aber auch des königlichen Zwanges ledig. Jetzt erst kommt die neue von England ausgehende Strömung auch in Berlin zur vollen Geltung, die Rückkehr zum Bürgerlichen, Schlichten, Natürlichen, die Schwärmerei für das Mittelalter, für die Gotik, und, an Winkelmanns Lehren anknüpfend, die archäologische Begeisterung für die Antike. Gontard beginnt noch im friedericianischen Geiste 1786 das Marmorpalais in Potsdam als holländischen Ziegelrohbau, mit Verblendungen aus schlesischem Marmor, einen fein empfundenen, aber nüchternen Bopfbau mit bewußtem Verzichten auf alles Malerische und Reizvolle (Fig. 65). Für die Innendeforation und die englischen Anlagen des sogenannten Neuen Gartens



Fig. 66. Langhans: Brandenburger Tor. Berlin.

wird aber schon 1788 Karl Gotthard Langhans (1733—1808) herangezogen. Er entfaltet im Marmorpalais jene etwas bunte und kleinliche pompeianische Ornamentik, er beginnt den Park mit zopfiger spielender Architektur zu erfüllen, baut eine Küche als halb in den See verjunktene antike Ruine. Gleichzeitig gibt er Proben seines Interesses für mittelalterliche Kunst in der gotischen Burgruine auf dem Pfingstberg und an dem der Berliner Marienkirche aufgesetzten Turmhelm (1789). Er bewies freilich damit nur, daß er der Gotik rein äußerlich den Spitzbogen und hölzernes Stabwerk abgesehen hatte.

Indessen vertiefte sich allmählich das Verständnis für die antike Baukunst in Berlin. Um der weichlichen Eleganz und der dürftigen Geziertheit der Bopfkunst zu entgehen, wendet

man sich, wie überall, der primitiven Antike zu, der angeblich etruskischen und frührömischen Kunst. Die schweren pästischen und sizilischen Tempel, die kassettierte Gewölbe römischer Thermen und die schlichten Bögen der Aquädukte, ägyptische Tempel, Obelisken und Sphinxen werden für die Detailbildung weit mehr zu Rate gezogen, als Stuart und Revetts Publikationen der Akropolisbauten. Die zartere Schönheit der korinthischen und attischen Ordnungen erscheint verdächtig. Der ernste Dorismus wird bevorzugt.

Die Bauglieder und der ornamentale Schmuck werden aufs äußerste beschränkt, die große Form an sich soll wirken. Die Farbe wird verbannt, und nur die Skulptur als Schmuck zugelassen, ein Figurenfries etwa, der den Bau umzieht oder Statuen, die in Nischen im Vestibül Wacht halten. Langhans hat diesem Streben Rechnung getragen in seinem glücklichsten Bau, dem 1788—1791 errichteten Brandenburger Tor. Wohl dachte er an die Propyläen der Akropolis. Aber zum Glück war er noch nicht der strengen historischen Schulung

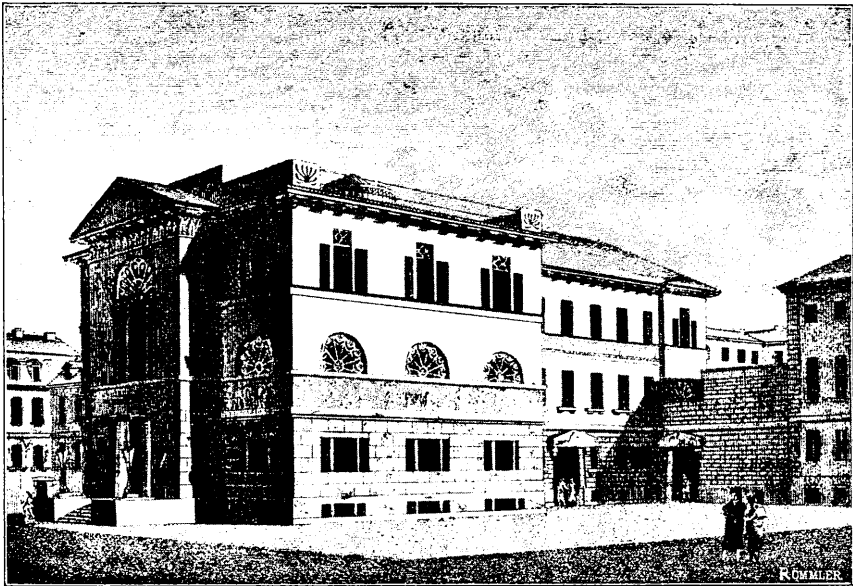


Fig. 67. C. Genz: Die alte Münze in Berlin.

verfallen, war seine Kenntnis der Antike noch zu allgemein, als daß er sich auf eine Kopie des Originals beschränkt hätte. Unbefangen verband er Römisches und Hellenisches und schuf so ein Neues, ein Riesentor mit fünf Durchfahrten, darauf eine mächtige Attika, durch aufsteigende Stufen belebt, deren Krönung die von Schadow modellierte schön bewegte Quadriga bildet. Die Grundrißanlage wie der Oberbau entsprachen somit wesentlich römischen Vorbildern, nur überdeckte er die fünf Durchfahrten mit einer gemeinsamen Flachdecke, statt sie nach römischer Art zu überwölben. Von den Propyläen entlehnte er die sechs dorischen Säulen an beiden Stirnseiten, die aber in ihren Abmessungen, in der Stellung auf Basen, in der Bildung der Kapitelle ohne Rücksicht auf attische Kunst gestaltet sind. Die in Athen nach außen vorgelegten flankierenden Tempelchen wendet er der Stadt zu. Später, als die Stadtmauer fiel, der Langhans seinen Torbau eingefügt hatte, mußte Strack (1868) die äußeren Säulenhallen anbauen. Sie waren übrigens in dem, nicht zur Ausführung gekommenen ersten Entwurfe des Mnesicles für die athenischen Propyläen auch



projektiert gewesen, allerdings in anderer Ausbildung, sind somit wohlbegründet. Mit diesem Brandenburger Tor hatte Langhans eine weit über seine sonstigen Leistungen hinausgehende Wirkung erzielt, einen wahrhaft monumentalen Bau trotz mancher Schwäche im einzelnen geschaffen (Fig. 66). Der Effekt gegen den grünbelaubten Hintergrund als Abschluß der Straße ist unübertrefflich, das Größenverhältnis zu dem anschließenden Pariser Platz auch heute noch ein glückliches. Es war früher, als kleinere Häuser denselben begrenzten, noch günstiger. Im übrigen vermochte die etwas trockene Phantasie des Meisters nichts diesem Bau Gleichwertiges zu schaffen. An den Kolonnaden der Mohrenstraße (1787) mißfällt uns das im Viertelkreise eingezogene Gebälk, das anatomische Theater (1790) ist reizlos und das 1817



Fig. 68. H. Genz: Das Mausoleum in Charlottenburg.

glücklicherweise abgebrannte Schauspielhaus am Gensdarmenmarkt (1800—1802) muß mehr einer Scheune als einem Theater geglichen haben.

Strenger als der noch aus der Popskunst herauswachsende Langhans war H. Genz († 1811), der in Berlin die alte Münze 1798—1800 errichtete. Auch in dem furchtbaren Verfall seiner letzten Jahre machte dieser heute leider zerstörte Bau immer noch Eindruck (Fig. 67). Schlicht und derb, wie aus mächtigen Quadern kunstlos getürrt, stand er am Werderschen Markt. Den ernstern, burgartigen Eindruck milderte das von zwei dorischen Säulen gerahmte Portal mit seinem mächtigen Türsturz. Und wie ein Gürtel umzog den Bau ein Figurenfries, den Gottfried Schadow nach Friedrich Gilly's Entwurf streng aber lebensvoll modelliert hatte (jetzt an der neuen Münze, wo er nicht hinpaßt). Außer Nutzbauten, wie „der reitenden Artillerie-Kaserne“, hat Genz 1810 im Charlottenburger Park jenes schlichte antike Mausoleum errichtet, das von Cypressen gerahmt, in seinem mehr zierlichen als derben

Aufbau auch auf solche feierlich wirkt, die sich nicht von der geschichtlichen Weihe dieses Ortes bewegen lassen (Fig. 68). Und neben Becherer, der 1800—1802 die alte, jetzt verschwundene Börse am Lustgarten baute, neben L. F. Catel (1776—1819) und J. Chr. Genelli wirkte damals einer der genialsten Anreger in Berlin, Friedrich Gilly (1771—1800), der jüngere genannt zum Unterschied von seinem Vater, dem Oberbaurat David Gilly (1748—1808). Er war ungemein vielseitig, als Zeichner, Maler und Architekt vorgebildet, mit feinem Empfinden für das Zusammengehen der Architektur mit den übrigen Künsten wie mit der umgebenden Landschaft. Friedrich Gilly hat nicht so sehr durch seine wenigen ausgeführten Bauten (Privathäuser in der Friedrichstraße u.), als durch den belebenden Einfluß seiner künstlerischen Persönlichkeit gewirkt. Für ihn gab es nicht Künste von höherem und niederem Range, nur eine Kunst, die sich im Monumentalbau so gut wie im Landschaftsbilde oder im einfachsten Möbel offenbarte. Er war ebenso sehr für die Antike begeistert, wie für mittel-

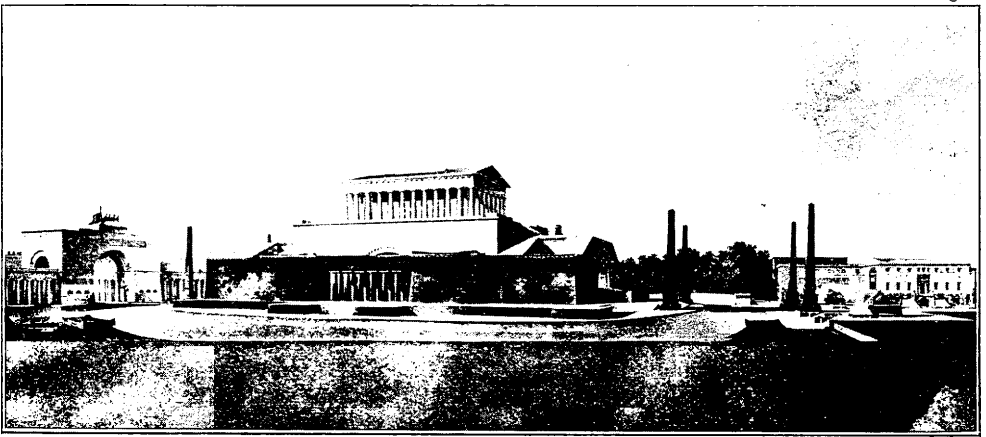


Fig. 69. Gilly d. j.: Grabdenkmal Friedrichs des Großen. Berlin, Bauakademie.  
Eigene Aufnahme der Verlagsausgabe. 1903.

alterliche Bauten. Von ihm stammt der leider nicht ausgeführte Entwurf für ein Grabmonument Friedrichs des Großen (Berlin, Bauakademie; Fig. 69), an dem sich des jungen Schinkel Sehnsucht nach der Baukunst entzündete. Dieser wuchtige, primitiv dorische Tempel mit seinen Obelisken und Sphingen am Eingang mutet uns heute vielleicht etwas seltsam an als Grabmal des preussischen Soldatenkönigs. Aber vergessen wir nicht, daß jene Männer in ihrer Art das Rechte zu schaffen glaubten, wenn sie dem großen, schlichten Könige ein Grabmal von idealer Größe und schlichter Schönheit weihten, worin sie ja unserem modernen Empfinden wieder nahe stehen.

Zweifellos war jene Künstlerchar von hohen Idealen erfüllt. Den schlaffen, mühsam aus Vitruv und Palladio neue Entwürfe zusammenslickenden Vorgängern gegenüber fühlten sie sich als die Jungen, als die Schaffenden. Sie wollten Natur und Wahrheit, Empfindung und Schönheit, Größe und Selbständigkeit. Und wenn bei den beschränkten Mitteln damaligen Baubetriebes ihre Ausführungen meist hinter dem Gewollten zurückblieben, so durften sie doch mit Stolz auf ihr Streben blicken. Sie vergingen auch nicht in knechtischer Nachahmung der Antike, sondern bewahrten sich Teilnahme für mittelalterliche Kunst. Und an ihren Kreis schloß sich ein so freier und selbständiger Bildhauer wie Gottfried Schadow,

ein so feiner Beobachter der Natur wie Daniel Chodowicki an. Aus dem feurigen Streben dieses Kreises heraus verstehen wir auch das Schicksal von Jakob Carstens, der starke Anregungen hier empfing, denen er dann mit unzulänglichem Können aber erschütterndem Ernste nachstrebte. Vor allem erwuchsen aus diesem Kreise die Führer der zweiten (hellenisierenden) Generation des Neuklassizismus, Schinkel und Menze, die beide nur zu begreifen sind als Erfüller dessen, was damals in Berlin angestrebt wurde.

Auch in Dresden, das im achtzehnten Jahrhundert als die geistreichste und eleganteste Stadt Deutschlands gilt, war um die Wende des Jahrhunderts nicht alle Triebkraft erloschen. Hier hatten als Bahnbrecher des Neuklassizismus Krubsfacius (1718—1790) und Christian Traugott Weinlig (1739—1799) gewirkt, hier war durch Hirschfelds Schriften die deutsche Gartenbaukunst fruchtbringend angeregt. Diese Einflüsse, vertieft durch das Studium englischer Vorbilder, machen sich in den Werken von Friedrich Schuricht

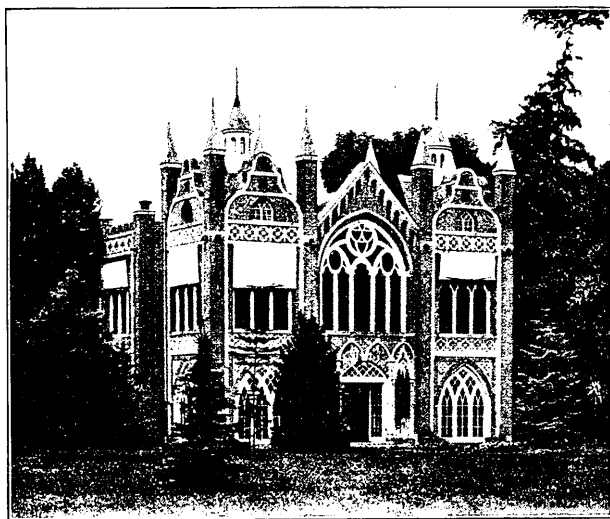


Fig. 70. Erdmannsdorf: Das Gotische Haus in Wörlitz.

(1753—1831) geltend, der nach seiner italienischen Reise seit 1787 in Dresden in neuklassizistisch-romantischem Sinne wirkt. Gemeinsam mit Friedrich Thormeyer (1775—1842) errichtet er 1814 die Treppe zur Brühl'schen Terrasse. Ein Schüler von Krubsfacius war auch J. G. Klinsky (1765—1829), später Baurat in Ulm, der sich durch Aufnahmen des Ulmer Münsters verdient machte. Schüler von Schuricht ist C. F. Schäffer (geb. 1776).

Ein geborener Dresdener war auch Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1736—1800), der zugleich dem Kreise der jungen Berliner Architekten nahe stand. Als Reisebegleiter des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau (1740—1817) fand er Gelegenheit, an den Römerbauten Italiens und Südfrankreichs sich eine feinere, schmuckreiche Auffassung der Antike zu erwerben, wie das z. B. die Dekoration der Königskammern im Schlosse zu Berlin dartut. Das große Werk seines Lebens war die Anlage des Wörlitzer Parkes (1768—1808) im Dienste seines feinsinnigen Fürsten, der als ein zweiter Hadrian, wenn auch mit bescheideneren Mitteln, alle Schönheiten der Kunst und Natur auf engem Raume wiederholen wollte. Das Schloß zu Wörlitz (Fig. 70) wurde schon 1769—1773 errichtet, äußerlich nüchtern,

aber im Inneren mit gutem, etwas zopfigem Geschmack dekoriert. Ein ebenso wunderlicher als anziehender Bau ist das gotische Haus, ein mehrfach veränderter und erweiterter Backsteinbau. Trotz seiner theaterhaften englischen Gotik wirkt es in dem landschaftlichen Rahmen vortrefflich. Mehr noch erfreut uns im Inneren die Absicht auf altertümliche Stimmung, die in der Holzverkleidung der Wände, in der alten, aus dem Dessauer Schlosse geretteten Renaissancedecke, den alten farbigen Scheiben, den Waffen, Truhen und Möbeln, vor allem in der vortrefflichen Sammlung alter Bilder und Skulpturen sich ausdrückt. Diese ganze Innenausstattung ist nicht nur aus historischem und archäologischem Interesse zusammengetragen, sondern aus künstlerischem Behagen an den Frühwerken deutscher Kunst mit der Absicht, den Bildern ihre natürliche Umgebung zu schaffen. Man sieht, der alte Herzog war ein ebenso geschmackvoller als vielseitiger Sammler, der in vielen Dingen seiner Zeit vorausseilte. Allmählich lernte man auch die Gotik vom antiken Einschlag zu säubern. Die 1804—1808 errichtete Wörlitzer Kirche ist ein für jene Zeit recht verständiger und wirkungsvoller gotischer Backsteinbau. Daneben kam im Wörlitzer Park auch der Klassizismus zu seinem Rechte in den zahlreichen Zierbauten, dem Pantheon, dem Floratempel und Venusstempel, ferner am Turm der Kirche zu Jönitz, den über flachgiebligem Dache ein Obelisk bekrönt.

Einen bedeutenden Einfluß hat jener Berliner Künstlerkreis ausgeübt auf den hervorragendsten Vertreter des strengen dorischen Klassizismus in Süddeutschland, auf Friedrich Weinbrenner (1766—1826). In Karlsruhe in einfachen Verhältnissen geboren, bildet er sich für die Baukunst in Zürich und Wien aus, schließt dann in Berlin engere Freundschaft mit den Gebrüdern Genelli und dem Maler Carstens und geht mit diesen 1792 nach Italien, wo er die übliche Wallfahrt nach Paestum und Sizilien absolviert und in Rom seine Anschauungen festigt. 1797 kehrt er nach Deutschland zurück, bearbeitet zunächst in Straßburg verschiedene Entwürfe im Auftrage der französischen Regierung und wird endlich als Bauinspektor nach seiner Vaterstadt Karlsruhe berufen. Heute noch bleibt gewissen Teilen dieser Residenz der Stempel seines Schaffens aufgeprägt, das neben dem Einflusse der neuen klassizistischen Lehre und der englischen Vorbilder auch die Kenntnis französischer Bauten zeigt. Die katholische Kirche in Karlsruhe errichtet er frei nach dem Vorbild des Pantheon, aber mit jonischer Vorhalle. Auch die Front der evangelischen Kirche ist nach Art eines römischen Tempels mit korinthischem Portikus geschmückt. Das Portal ist wieder von jonischen Säulen gerahmt, der hinter der Kirche aufgebaute Turm mit vier korinthischen Säulen an den Ecken eingefaßt, über denen eine Sarkophagartige Attika und darauf ein pyramidaler Turmhelm steht. Wie auch an anderen Bauten Weinbrenners ist hier auffällig, daß weniger organisch geschaffen als mit friischer Laune und nicht ohne Geschick die Motive zusammengeschachtelt werden. Das Innere dieser evangelischen Kirche ist durch zwei Reihen korinthischer Säulen in drei Schiffe gegliedert und durch eine allerdings nur gemalte flache Kassettendecke abgeschlossen (Fig. 71). Da die Rückwand geradlinig ohne Chorausbau abschließt, so würde der Eindruck des ganz in Weiß und Gold behandelten Inneren arg nüchtern sein, wenn nicht durch eine recht unkonstruktive Einschlebung von Emporen über den Seitenschiffen eine gewisse Gliederung erreicht wäre. Das Streben nach erhabener Einfachheit ist hier nicht gerade erquicklich ausgefallen. Angenehmer wirken Weinbrenners Profanbauten, wie etwa das markgräfliche Palais, dessen Fassade im Verein mit den gegenüber liegenden Gebäuden ein für jene Zeit charakteristisches Rondell einrahmt. Alle feinere Gliederung ist möglichst vermieden, das Gurtgesims als glattes Band, die Konsole als

Balkentopf behandelt, nur am Sockel ein einfaches Rustikamotiv beibehalten. Die Giebel zeigen die bekannte steile Form und umschließen halbrunde Nischen oder Fenster. Auf den Treppenwanen stehen Altärchen oder wichtige Kandelaber, viel zu schwer für die darauf ruhenden Gaslaternen und die Mitte des Platzes nimmt der übliche Obelisk ein. Es ist ein vergnügliches Spiel mit römisch toskanischen Motiven, von Palladio noch berührt, und nicht ohne Reiz trotz mancher Schwerfälligkeiten.



Fig. 71. Weinbrenner: Die Evangelische Kirche in Karlsruhe.  
Eigene Aufnahme der Verlagsanblung. 1903.

Etwas schwächer als Weinbrenner erscheint sein Schüler Nikolaus Friedrich von Thouret (1767—1845), der leitende Stuttgarter Architekt jener Zeit. Als Maler in Paris 1788—1791 ausgebildet, geht er seit 1793 in Rom zur Architektur über, baut seit 1796 in Württemberg das Lustschloß Hohenheim, wo Goethe ihn kennen und bewundern lernt und ihn 1798 zum Ausbau des Weimarschen Fürstenschlosses zuzieht (1790—1803). Seine spätere Tätigkeit widmet er ausschließlich dem Schwabenlande, findet aber als Hofbaumeister wenig Gelegen-

heit, Neues zu schaffen, sondern muß seine Kräfte fast ganz an dem Umbau der vorhandenen fürstlichen Schlösser erschöpfen, deren Innenausstattung bis auf die Zeichnung des Mobiliars hin er mit Geschmack leitet. Von den zahlreichen Palais und Wohnbauten, die er in Stuttgart errichtet, ist leider das meiste dem modernen Baueifer zum Opfer gefallen. Noch weit in unser Jahrhundert hineinlebend, muß er schließlich seinen strengen Dorizismus aufgeben und sich dem Fortschritte der Zeit anpassend gelegentlich die italienische Renaissance oder (im neuem Badegebäude zu Wildbad) romanische Formen anwenden.

In Wien hat zu jener Zeit Peter von Nobile (1774—1854), gebürtig aus dem Kanton Tessin und Palladianer nach seiner Vorbildung, nicht ohne Glück den Stil der neuklassizistischen Epoche, z. B. in dem einfach gehaltenen Burgtor vertreten. In München baut Nikolaus Schedel von Greifenstein (1752—1810) das Max Josephstor (1805) klassizistisch und ebenso führt 1811—1818 Karl von Fischer (1782—1820) das nach dem Brande von 1823 fast unverändert wieder aufgebaute Hoftheater und verschiedene Palastbauten am englischen Garten aus, bis dann diese ganze Schule durch die Hellenisten und Romantiker überholt wird.

Die Baukunst dieser Epoche, das deutsche Empire, wird uns heute nur selten begeistern. Wucht und Größe werden angestrebt, kommen aber bei dem schlechten Material und der mangelhaften Detaillierung nicht zum Ausdruck. Doch dürfen wir nicht verkennen, daß ein Empfinden für angemessene Verhältnisse, für bauliche Wirkung, daß persönliche Eigenart in der Gestaltung, ein immer noch sicheres Stilgefühl hier herrschen. Auch das einfachste Bürgerhaus hat in seinem schlichten charaktervollen Aufbau noch harmonische Verhältnisse, wie sie der größten Mehrzahl der Profanbauten aus der hochgerühmten Zeit der neuen deutschen Renaissance dringend zu wünschen wären. Jedenfalls ist es sehr ungerechtfertigt, daß heute den Bauten dieses frühen Klassizismus, weil sie so unscheinbar sind, überall der Krieg erklärt und sie schonungslos als zopfig und stilllos niedergerissen werden, während man die unansehnlichsten Reste mittelalterlicher Zeit sorgsam konserviert. Es wäre zu wünschen, daß auch sie pietätvoll geschont würden.

### b) Malerei des deutschen Neuklassizismus.

„Der erste Vertreter des reinen Klassizismus, der die Wiedergeburt der deutschen Kunst zu Ende des 18. Jahrhunderts anbahnt, ist Jakob Carstens, geboren 1754 auf einer Mühle zu Sankt Jürgen bei Schleswig.“ Unter dieser fast typisch gewordenen Formel wird Carstens in der Regel an die Spitze der modernen deutschen Malerei gestellt. Dem steht Muthers Urteil gegenüber: „Carstens war ein Zeichner, der nicht zeichnen konnte und in dieser genialen Einseitigkeit gewiß nichts weniger als ein Begründer der deutschen Malerei.“ So schwankt das Urteil über ihn und es scheint unmöglich, die gerechte Mitte zu finden. Aber auch, wer den Künstler verurteilt, wird nicht ohne Mitgefühl die Lebensgeschichte des Mannes verfolgen, die nach Abzug aller Legenden wunderbar genug bleibt. Wie er als Bauernsohn die Domschule zu Schleswig besucht, aber seine freie Zeit in inbrünstiger Betrachtung der Altarbilder im Dom verbringt, statt über der Grammatik zu brüten. Wie er dann als Küferlehrling in Eckernförde über Tags den Schlägel schwingt, um nächstens zu zeichnen und dabei durch die Lektüre ästhetischer Schriften, besonders durch Webb's „Untersuchung des Schönen in der Malerei“ für die antike Kunst begeistert wird, von der er sich in seiner nordischen Heimat kaum eine Vorstellung zu machen vermag. Wie er schließlich

1776 sich von seiner handwerklichen Laufbahn frei macht, um in Kopenhagen der Kunst zu leben, alles das ist unendlich oft wiederholt. Merkwürdig ist jedenfalls, daß er sich nicht entschließen kann, eine geregelte Ausbildung aufzusuchen und erst 1779 in die Akademie eintritt, nicht so sehr um den Unterricht dort zu genießen, als um die Bedingungen zu erfüllen, durch die allein er den römischen Preis gewinnen kann. Ohne Frage liegt etwas Hinreißendes in diesem heißen Streben nach dem Höchsten und doch so Unbekannten, in diesem Sehnen des Müllersohnes von Schleswig nach Phidias und Raffael, in diesem Vernachlässigen alles Nebenächlichen, aller kleinen Vorteile um eines großen Gedankens willen.

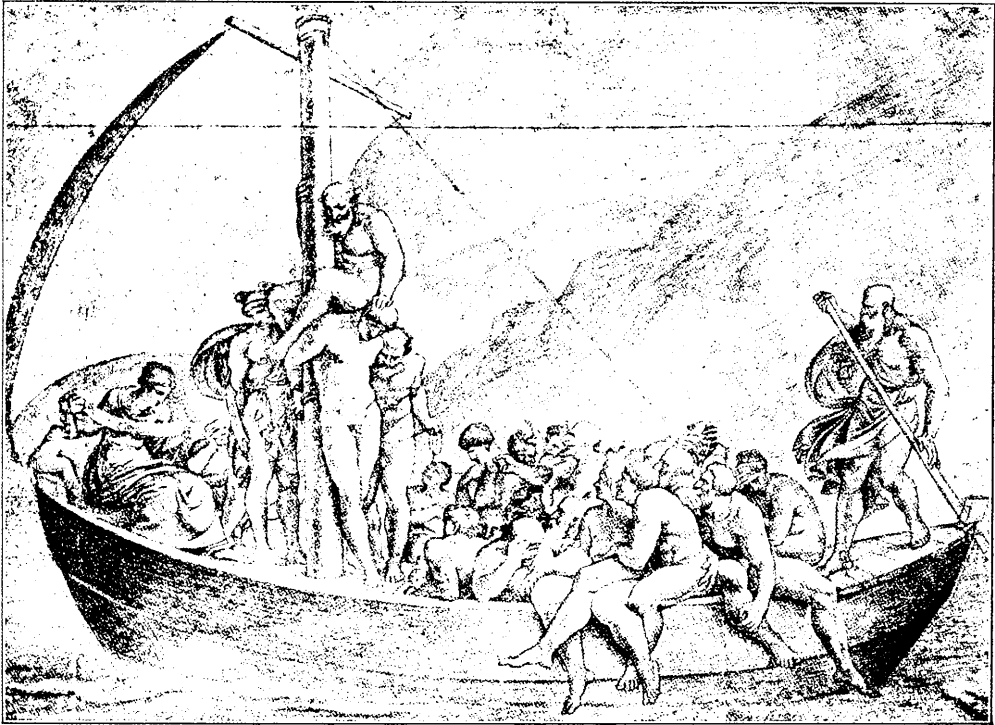


Fig. 72. Carstens: Die Überfahrt des Megapenthes. Weimar, Museum.

Merkwürdig ist auch, daß Carstens in Kopenhagen die Gemälde der Galerien plötzlich kalt lassen, während die Gipsabgüsse antiker Statuen in der Akademie ihn zum Äußersten begeistern. Ebenso bezeichnend, daß er niemals sorgfältig nach diesen antiken Gipsen zu zeichnen versucht, sondern sie nur aus der Erinnerung frei nachschafft. Wäre eben Carstens nicht von Jugend auf ein Phantast gewesen, er wäre niemals Carstens geworden. Hätte er unter der Anleitung eines Zeichenmeisters den Apoll von Belvedere sorgsam Linie um Linie nachgebildet, wer weiß, ob ihm jemals die erhabene Größe der Gesamterscheinung zum Bewußtsein gekommen wäre. Denn von den Hunderten junger Künstler, die in der Schule von Mengs und David gewissenhaft Antike gezeichnet haben, hinterließen doch nur wenige einen Namen, klangvoll wie der des Carstens. Die Gemälde mit ihrer sorgfältigen Durchbildung mußten ihn abschrecken, weil sie seiner Phantasie keinen Spielraum ließen, aber die Gipse regten ihn an, weil er fern von den Originalen sie sich lebendig denken und

mit Hilfe seiner Phantasie in Aktion versetzen konnte. Daß er gerade in dieser Zeit der Phrasen einerseits, der kleinlich pedantischen Nachbildung andererseits das Recht der Künstlerphantasie betonte, ihr allein lebte, das ist es, was seine Persönlichkeit hoch heraus hebt. Nicht als Regenerator der Antike verdient er noch heute unsere Bewunderung, sondern als Künstler, der sich das Recht, eigene Bahnen zu suchen, von niemandem verschränken ließ. Und darum wird man ihm seine unzähligen Zeichenfehler verzeihen dürfen, wie man sie Böcklin und Lenbach verzeiht. Allerdings, vergleicht man die Empfindung, die er für die klassischen Skulpturen hatte, mit dem, was etwa durch Goethe bei den weimariischen Konkurrenzen prämiert wurde, so spürt man doch, daß er der Antike näher stand als andere, nicht das Liebliche und Angenehme, sondern das Starke in ihr nachfühlte, daß er seine klassischen Muskelmänner mit eigenem Leben auszustatten mußte. Wenn aber der Graf Moltke in Kopenhagen, begeistert von einer Carstens'schen Skizze (Adam und Eva) eine Ausführung derselben in Ölmalerei bestellte und dann die ausgeführte Arbeit als unzulänglich zurückwies, so ahnen wir, wie ungünstig die Zeitanschauungen für Carstens waren. Saubere Ausführung gilt allen pedantischen Menschen als Höhepunkt der malerischen Leistung. Geniale Skizzen allein, die heute doch so vielen den Ruhm sichern, wollten sie damals am allerwenigsten für voll nehmen. Wir fühlen, daß Carstens im Prinzip Recht hatte, wenn er die Schöpfungen seiner Phantasie nur mit wenigen Zügen festlegte und dennoch für sie Anerkennung forderte. Übrigens hätte es ja nichts geschadet, wenn er die Kraft besessen hätte, die Frische seiner ersten Empfindung auch bei weiterer Durchbildung festzuhalten. Aber hier lag die Grenze seines Könnens. Trotz seiner geheimen Sehnsucht, die Darstellung vollendet zu beherrschen, gelangte er niemals dazu. Carstens mußte zeitlebens unter diesem Mangel leiden.

Auch sonst war Carstens Laufbahn dornenvoll. Auf der Kopenhagener Akademie erregten seine Entwürfe Staunen und Beifall, aber die Aussicht, einen Kompreis zu erhalten, vernichtete er selbst, als er bei einer nach seiner Meinung ungerechten Preisverteilung allen akademischen Behörden zum Trotz protestierte. Von der Akademie verwiesen, sah er sich wieder auf seine eigene Mittellosigkeit beschränkt. Mühsam sucht er durch Porträtzzeichnungen das Reisegeld zur Komfahrt zu beschaffen und wandert 1783 mit seinem Bruder zu Fuß über die Alpen. Er kommt bis Mantua, wo er Wochen begeisterten Studiums vor Giulio Romanos Fresken verlebt, um dann erschöpft und abgerissen nach Deutschland heimzukehren. So wirkt auch in seinem Leben jenes tragische Verhängnis, die unauslöschliche Sehnsucht nach Rom, die das Leben so vieler deutscher Männer zerstörte. Denn war es nicht tragisch, daß die Antikenbegeisterung seiner Zeitgenossen ihn förmlich dazu zwang, in der Fremde die Möglichkeit zu suchen, seiner schöpferischen Phantasie Genüge zu tun, statt in der Heimat die Quellen künstlerischen Schaffens zu finden. Fünf Jahre, von 1783—1788, plagt er sich in Lübeck mit kleinen Zeichnungen und Porträts, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen und seine Reisekasse wieder zu füllen. In Bürgermeister Overbeck und im Ratsherren Rodde findet er Bewunderer seines Talents, die ihm die Mittel geben, um 1788 nach Berlin zu wandern, wo er, als ein Unbekannter mit Hunger und Elend kämpfend, unverrückbar seinem Ziele nachstrebt. Schließlich aber scheint auch ihm die Sonne zu leuchten. Der Minister von Heinitz sieht auf der Berliner Kunstausstellung 1789 Carstens „Michelangelo'schen Engelsturz“, bietet ihm eine Professur an der Berliner Akademie an und verleiht sie ihm, obwohl Carstens trotz aller Not die stolzesten Bedingungen für Freiheit und Unabhängigkeit stellt. Nach den Erfahrungen, die er mit dem akademischen Wesen in Kopenhagen gemacht, darf man ihm das nicht verübeln. Man



muß seine Charakterstärke anerkennen, die ihn befähigt hätte, im Notfalle sogar diese wertvolle Unterstützung auszuschlagen, sofern sie sein künstlerisches Streben zu lähmen drohte. Nach dem Urteile des Durchschnittsmenschen war für Carstens jetzt in Berlin eigentlich alles Wünschbare erreicht. Vor Entbehrungen war er durch seine Stellung gesichert und die Aufträge, die ihm wurden, im Palais des Ministers von Heinitz, ja sogar in einem Saale des Berliner Schlosses dekorative Gemälde zu schaffen, hätten jedem anderen ein Glückgefühl gegeben. Vor allem gewann er hier die Freundschaft des Architekten Johann Christian Genelli, der nicht nur mit ihm die Begeisterung für Italien teilte, das der glückliche Genelli schon gründlich kennen gelernt hatte, sondern ihn auch im Kreise gleich-

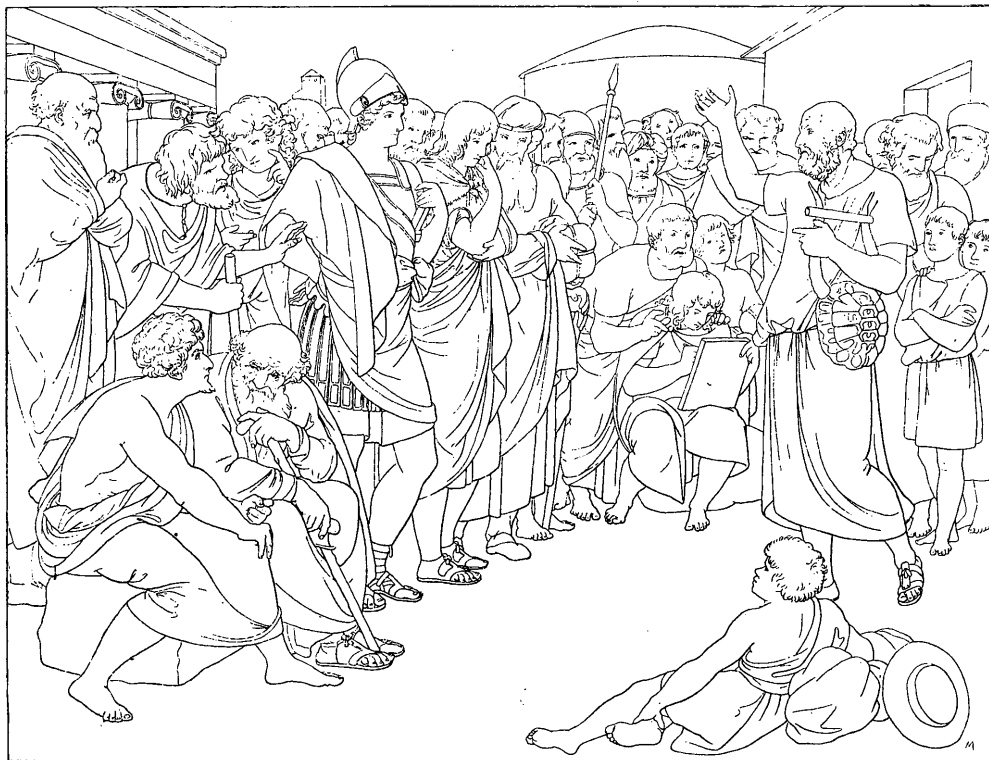


Fig. 73. Carstens: Homer unter den Griechen. Weimar, Museum.

denkender Männer einführte. Es waren das jene Architekten, wie Genz, Gilly und andere, von denen wir schon früher sahen, wie sie in Begeisterung für die strenge Größe des Altertums die gezierte Grazie der Popszeit zu überwinden versuchten, selbst auf die Gefahr hin, derb oder gar plump zu erscheinen. Ebenbürtig tritt neben sie Carstens, voller Eifer, große Gedanken, große Dinge, große Männer und Taten zu schildern. Wie jene verachtete er die kleinen Mittel der akademischen Maché, die entartete, verkümmerte Technik, das klügelnde Richtigmachen, und wie jene schwärmte er für große Empfindungen und Gedanken. Und 1792 erfüllte sich auch sein letzter höchster Wunsch, da der Minister von Heinitz ihm ein Stipendium für eine Romreise verlieh und er in Begleitung seines Freundes Genelli der heiß ersehnten ewigen Stadt zueilen konnte.

Als Carstens nach Rom kam, war seine Entwicklung bereits abgeschlossen. Sowohl

für die Wahl der Stoffe als für die zeichnerische Darstellung derselben brachte Italien kaum etwas Neues hinzu, aber er fand seine Ziele als richtig bestätigt.

Carstens hatte seine eigne Manier der Darstellung gebildet. Auf leicht schattierte Konturzeichnung beschränkte er sich und in seinem Widerstand gegen alles schulmäßige Erlernen war er



Fig. 74. Carstens: Homer (Detailstudie). Weimar, Museum. 7

niemals darüber hinaus gekommen. Gelegenheiten, das Malen zu erlernen, waren ihm genug geboten, aber er war ihnen aus dem Wege gegangen. Jedenfalls fehlte ihm von Anfang an das Gefühl für die Farbe, und die Zeit war nicht geeignet, ihm die Bedeutung derselben als künstlerischen Ausdrucksmittels zu erschließen. Auch lag es ihm ferne, die Schöpfungen seiner Phantasie in realistische Formen zu kleiden. Da er als Porträtzeichner viel Erfolg gehabt hat, kann es ihm nicht an Beobachtungsgabe für das Wirkliche gefehlt

haben, aber er haßte den Zwang, die Züge profaner Menschen zeichnerisch zu schildern. Es war ihm selbstverständlich, daß ideale Menschen nur in idealen Formen dargestellt werden könnten. Je mehr er sah, daß das Naturstudium in den Ateliers der Akademien zur Entstehung kümmerlicher Mischbildungen aus Antike und Wirklichkeit führte, um so



Fig. 75. Carstens: Homer (Detailstudie). Weimar, Museum.

mehr hütete er sich, für seine Kompositionen Einzelstudien nach der Natur zu machen. Er wollte nicht das Idealbild des Menschen zerstören, das er sich aus der Antike, Raffael und Michelangelo geschaffen und lebendig in sich trug. Dazu hatte er eine hohe Fähigkeit, das Typische unter Weglassung alles Beiwerk in großen Formen darzustellen und dabei doch eine Kraft und Mannigfaltigkeit des seelischen Ausdruckes wie der körperlichen Bewegungen zu geben, die ihn Michelangelo verwandt erscheinen läßt. Er lebte in

einer eigenen Welt, in der die menschliche Gestalt nur das Symbol für große Empfindungen war. Das sichert ihm bleibenden Ruhm, nicht sein Klassizismus, der stark mit Raffael und Michelangelo versetzt ist. Nach Berlin z. B. schickt er unter anderen eine Darstellung der Schlacht von Potidaea, die frei nach Raffael und Giulio Romano das Gewirr des Kampfes und den Moment verjünglicht, da der alte Sokrates seinen jugendlichen Schüler Alkibiades vor dem Tode durch Feindeshand schützt. Zugleich brachte er einen romantischen Entwurf, Ossian und Alpin zur Harfe singend. Schon 1789 hatte er in Berlin seine Komposition „der Engelsturz“ ausgestellt, die eine freie Umzeichnung aus Michelangelos jüngstem Gerichte der sizilianischen Kapelle war. In Rom machten nach seinem eigenen Bericht Raffaels und Michelangelos Fresken neben den antiken Originalen einen gewaltigen Eindruck auf ihn. Man fühlte bald, wie ihr Anblick ihn zu noch größerer Entfaltung der Formen, zu abgerundeter Komposition führt. Als er 1795 im Hause des verstorbenen Pompeo Batoni eine Ausstellung von 16 seiner Original-Entwürfe veranstaltete, da brachte er zwar manchen neuen glücklichen Gedanken, aber den großen monumentalen Stil hatte er nach dem Ausspruche der Zeitgenossen schon zur allgemeinen Bewunderung von Berlin mitgebracht, nicht in den Antikensälen des Vatikans erworben. Andererseits stammen viele seiner Motive direkt von antiken Vasenbildern und von der sicoronischen Gista. Das bewiesen seine 1795 ausgestellten Entwürfe, wie des Megapenthes Zurückbringung (Fig. 72), das Gastmahl des Plato, Achill und Priamus, die Parzen, die Helden im Zelte des Achill und andere. Im selben Jahre entsteht auch der Entwurf „die Nacht mit ihren Kindern“. Carstens scheint derartige allegorische Darstellungen als Höhepunkt seines Könnens angesehen zu haben. Uns heute erscheinen sie vielleicht, eben weil sie etwas gekünstelt mit allerhand entlehnten Motiven erfüllt sind, als weniger glücklich. Am reinsten entfaltet sich sein Talent in historischen, geistig belebten Schöpfungen, wie in dem Zyklus, der den blinden Sänger Homer rhapsodierend darstellt, umgeben vom Hellenenvolk (Fig. 73—75), oder in der von Koch in Kupfer geätzten Argonautenfage. Vor solchen Entwürfen können selbst die zuweilen fast grotesken Mißbildungen, die allzu großen Köpfe, die kolossalen Gliedmaßen oder winzigen Hände und Füße uns nicht hindern, mit Achtung die edlen, bedeutungsvollen Gestalten der Jünglinge und Greise zu betrachten.

Die Ausstellung von 1795 lenkte endlich die allgemeine Aufmerksamkeit auf Carstens, dem sie allerdings fast mehr Angriffe als Anerkennung brachte. Die Akademiker, besonders die auf Formvollendung pochende französische Akademie, überschütteten ihn mit Spott und Verachtung angesichts der unleugbaren technischen Unvollkommenheiten. Im folgenden Jahre entspann sich jener vielerörterte Kampf zwischen dem Künstler und dem Minister von Heinich. Der Minister mußte ihn mahnen, seine Professur in Berlin endlich anzutreten. Carstens konnte nach dem ganzen Gange seiner Entwicklung nicht anders, als dieser Rückkehr in ein Joch der Dienstbarkeit sich widersetzen. Es ist überflüssig, in diesem Widerstreit zwischen Amtspflicht und Künstlerstreben zu entscheiden. Immerhin hat Heinich in verhältnismäßig milder Form den Streit beendet und Carstens in Rom seinem Schicksal überlassen. Aber schon war der von frühe auf durch Entbehrungen Entkräftete soweit körperlich zurückgekommen, daß er nur noch im Bette liegend arbeiten konnte. Nur die höchste künstlerische Anspannung hielt den von der Schwindsucht ausgezehrten Körper aufrecht. Noch auf seinem Sterbelager entwarf er das von klassischer Heiterkeit und Anmut erfüllte Blatt „Das goldene Zeitalter“, wobei 1798 ihn der Tod überraschte und erlöste. Der größte Teil seiner hinterlassenen Arbeiten gelangte durch die Bemühungen seines Freundes

künstlerisch veranlagten Burschen den Zutritt zur Artistenabteilung der Stuttgarter Karlschule verschafft, aber Schulzucht und Unterrichtsmethode behagten dem Ungebärdigen gleich wenig. So flüchtete er, von revolutionären Ideen aufgestachelt, 1791 nach Straßburg, von wo er seinen abgeschnittenen Zopf der verehrlichen Direktion der Karlschule hohnvoll zurücksandte. An keckem Witz, zuweilen auch an maßloser Grobheit hat es ihm nie gefehlt und in späteren Jahren hat er im Streite gegen Künstler und Kunstkritiker dem vielfach auch literarischen Ausdruck gegeben.

Zunächst widmete er sich aber dem Studium der Landschaft, anfangs in Straßburg, dann in Basel. Schließlich geht er Ende 1794 zu Fuß über die Alpen bis Neapel und 1796 nach Rom. Koch brachte für seine Landschaftsdarstellungen ein scharfes und nicht verbildetes Auge mit. Seine strenge Ehrlichkeit führt ihn zu peinlicher, miniaturmäßiger Genauigkeit der Zeichnung, aber sie bewahrt ihn vor der schablonenhaften Nachahmung des holländischen Realismus, der italienischen *fa-presto* Kunst und des französischen Klassizismus. Merkwürdig ist es, wie dieser Kleinmaler, dieser in jedes Gras und jeden Palm verliebte Miniaturist doch nicht ängstlich am Detail hängt, sondern mit derselben Liebe und demselben Verständnis die große plastische Wirkung der Landschaft erfaßt. Er begnügt sich nicht mit der Bedute im Sinne Hackerts, sondern will das in der Natur Gesehene durch Phantasie beleben. Darin begegnete er sich mit Carstens, der ihm den Weg wies zu freiem Schaffen aus der Fülle der Phantasie, und den er darum so abgöttisch verehrte. Vor Kochs Gemälden wird man immer dies Streben ins Große bewundern, aber zu reinem Genuße wird man vor ihnen kaum gelangen, denn ein zwiespältig Wesen offenbart sich überall. Die großen Formen der Landschaft werden erdrückt durch die Fülle der mit trockner Ausführlichkeit gegebenen Einzelheiten und die harten Farben. Deshalb sind Kochs gezeichnete oder leicht mit Farben angelegte Entwürfe so viel erfreulicher als seine Ölgemälde. Unter Carstens' Einfluß tritt die figürliche Staffage stärker hervor, es entstehen neben klassischen Entwürfen die Zeichnungen zu Ossian und zu Dantes *Divina comedia*, die zwar der geschlossenen Form entbehren, wie sie Carstens beherrschte, aber die Vielseitigkeit und Phantasiefülle des Meisters bezeugen. Denkt man sich dazu die lebensprühende, kerngesunde, kampfluftige Persönlichkeit dieses Mannes, so begreift man die große Rolle, die er im römischen Kunstleben jener Zeit spielte. Unter seinen Anhängern ragt der mit Feder wie Pinsel gleichgewandte Landschaftler J. Chr. Reinhard hervor (1761—1847), der als Schüler von Deser in Dresden schon vor seinem Eintreffen in Rom dem Klassizismus gewonnen war. An Naturförmigkeit blieb er hinter Koch zurück, so daß seine historischen Landschaften oft bedenklich manieriert, wie verdünnter Poussin wirken. Besser sind seine „malerisch radierten Prospekte“, die mit feinem Blick die charaktervollsten und anziehendsten Punkte der römischen Umgebung festhalten.

Den deutschen Malern des Neuklassizismus fehlte wohl das große Pathos und die solide technische Schulung, worin die Franzosen exzellierten. Aber sie hatten dafür mehr Innerlichkeit, mehr Seele und Gemüt. Das muß uns für viele technische Mängel bei Carstens und Schick, bei Koch und Reinhard entschädigen.

### c) Die Bildnerei des deutschen Neuklassizismus.

Es ist bemerkenswert, daß die antike Statuenwelt früher auf die deutsche Malerei reformierend wirkte, als auf die Plastik. Die klassizistischen Bildhauer kamen zum Teil erst durch Vermittlung der Maler zur reinen Antike, wie z. B. Thorwaldsen sich erst beim Studium

der Zeichnungen von Carstens ganz klar über sein Ziel wurde. Zunächst war ja Carstens' Einfluß auf die deutschen Bildhauer in Rom noch gering, sie gingen eher in den Spuren von A. H. Mengs und von Canova. Neben Trippel erschien 1785 Dannecker (1758—1841)

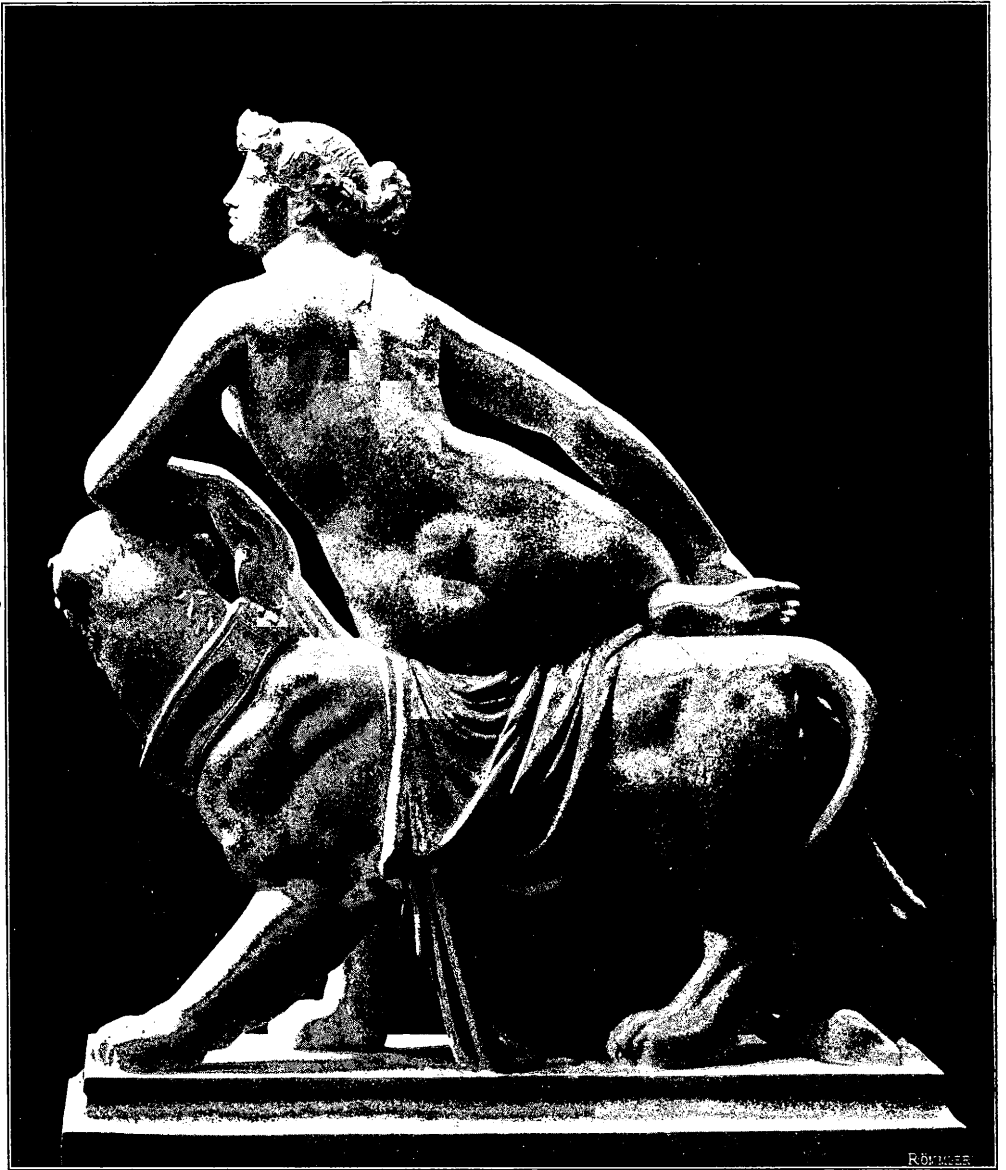


Fig. 78. Dannecker: Ariadne. Sammlung Bethmann, Frankfurt a. M.

in Rom, ein ehemaliger Karlschüler, der also schon durch die klassifizierende Schule des Malers Guibal gegangen war und bei bemerkenswerter technischer Geschicklichkeit ernstlich darnach strebte, große und einfache Kunst zu geben. Doch das Vorbild von Pajou in Paris und von Canova in Rom war noch allzu stark, und gerade an die zopfigen Züge der Kunst Canovas lehnte er sich an. Seine „Statue der Trauer“ (Abguß im Stuttgarter

Museum) ist eine kleinliche Nachbildung der anmutigen Frauengestalten des Venetianers. Allmählich gelingt es ihm, weniger geziert zu schaffen, aber trotzdem bleibt die Andacht unbegreiflich, mit der heute noch seine erst 1814 vollendete Ariadne in der Bethmannschen Sammlung zu Frankfurt a. M. von aller Welt bewundert wird (Fig. 78). Diese weibliche Aktfigur ist zu oberflächlich stilisiert, um mit guten Antiken, wie der Venus vom Kapitol, wetteifern zu können, zu realistisch, um dem Traume jener Zeit von der „reinen Antike“ zu entsprechen. Dannecker fühlte sich offenbar verpflichtet, das Spiel der Muskeln trotz der

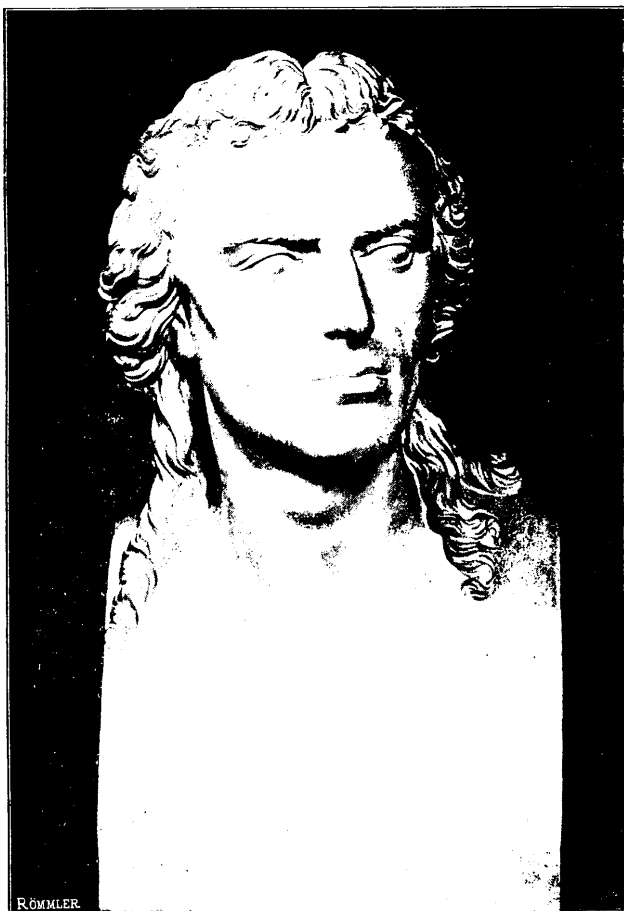


Fig. 79. Dannecker: Schiller. Stuttgart.

Bewegung des Körpers zu verheimlichen und brachte dadurch in die Formen etwas Starres, so daß wir vor dem tadellos schönen Marmor an eine Reklamefigur für Kristallzucker denken. Der Kopf ist ausdruckslos und der Panther mit seiner menschenhaften Frage ein Untier. Je mehr dann Thorwaldsen über ihn Gewalt bekam, um so lebloser wurden Danneckers Antikenimitationen, wie z. B. der kleine Amor von 1815 oder die Christusfiguren in Moskau und Regensburg. Das beste bleibt die Büste seines Jugendfreundes Schiller (Weimar, 1797), in der alle klassizistische Neigung doch nicht die Porträtähnlichkeit und eine seelenvolle Größe unterdrücken konnten (Fig. 79).

Dannecker gehörte also zu den Künstlern, die zwischen Pöppel und Neuklassizismus vermittelten. Unter diesen war die ausgeprägteste Persönlichkeit der Berliner Gottfried Schadow (1764—1850), eines ehrfamen aber armen Schneidermeisters Sohn. Was gesund war an den Bestrebungen der Pöppelkunst, das wußte er zu bewahren und fortzubilden. Bei aller Hochachtung vor der Antike blieb er keinen Moment darüber im Zweifel, daß das sorglichste Naturstudium, die gründlichste Kenntnis der menschlichen Figur allein für den Bildhauer die Grundlage seines Schaffens bilden könne. Ihm ist es zu verdanken, daß das klassizistische Kopistentum von der Berliner Kunst so lange fern gehalten wurde. Seine



Fig. 80. Tassaert: Moses Mendelssohn.  
Eigene Aufnahme der Verlagsabteilung. 1904.

kritische Berliner Art machte ihn mißtrauisch gegen die phrasenreiche Begeisterung der Antikomanen und ließ ihn die Kunst des 18. Jahrhunderts im Auge behalten, ohne in ihr stecken zu bleiben. Sein Lehrmeister war in Berlin Antoine Tassaert (1729—1788) gewesen, ein etwas berber, ungesüßter Blame, der in Frankreich gelernt hatte, dekorative Balustradenfiguren für die Schlösser Friedrichs des Großen zu meißeln. Seine wahre Natur kam erst in den Porträtbüsten zum Vorschein, die mit plämischer Natürlichkeit modelliert waren, wie z. B. die Büste von Mendelssohn (Fig. 80). Mit seinen Statuen der Feldmarschälle Seydlitz und Reith, die er im Zeitkostüm ohne Toga und Sandalen darzustellen wagte, gab er Schadow wertvolle Anregung. Ein liederlicher Gehilfe dieses Tassaert, der,



wie Schadow schreibt, von flüchtiger Gemütsart war und deswegen wohl die bei Schadows Vater bestellten „Unausprechlichen“ nicht zahlte, gab dem jungen Gottfried als Schadenersatz den ersten Zeichenunterricht. Dann nahm Frau Tassaert, eine ewig tabak schnupfende und von Paris schwärmende Französin, den talentvollen Jungen ins Haus, damit er ihren unerzogenen Kindern deutsche Sprache und Wahrheit lehre. Unter ihrer Leitung kopiert er Radierungen nach Vouher und lernt nebenbei in des Vatters Atelier alle praktischen Handgriffe des Bildhauers. Zwar hatte Mutter Tassaert dem talentvollen Jüngling nahe gelegt, durch eine Ehe mit einer der Töchter so zu sagen „ins Geschäft“ zu heiraten. Er aber zog es vor, mit einer getauften Jüdin durchzugehen und auf des neuen Schwiegervaters Kosten nach Italien zu fliehen. „Hier, beim Anblick der Meisterwerke des Michelangelo und Giovanni da Bologna“, schreibt er „ließ es mir eiskalt über den Rücken“. Es war die



Fig. 81. Gottfried Schadow.

mächtige Naturkraft dieser Meister, die ihm imponierte, und die er nachahmt, weshalb er in dem klassizistisch gewordenen Rom hart getadelt wurde. Man weißagte ihm, er werde nie „die reinen Prinzipien erlangen“. Trotzdem gewann er schon 1786 in Rom den großen Preis im internationalen Concorso di Vialetra zum großen Reide der jungen Künstler aller Nationen, was ihm für seine Rückkehr nach Berlin 1787 dort glänzenden Empfang sicherte. Da im Folgejahr Tassaert stirbt, übernimmt er dessen Stellung und dessen Aufträge.

Für den Grafen von der Mark, den natürlichen Sohn König Friedrich Wilhelm II., sollte in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin ein Grabmal errichtet werden, wofür Tassaert ein echtes Zoppsprojekt gemacht hatte: die drei Parzen auf einem Felsen, unten vor einer Höhle Chronos, der den Prinzen der Minerva entweißen will, woraus denn ein unrühmliches Raufen zwischen den antiken Herrschaften entsteht. Bezeichnend ist, wie Schadow eingriff. Das Ganze wird, etwa in Canovas Art, als Hochrelieffdecoration an der Wandfläche behandelt, die Dampfszene zwischen Chronos und Minerva auf ein Sarkophagrelief beschränkt.

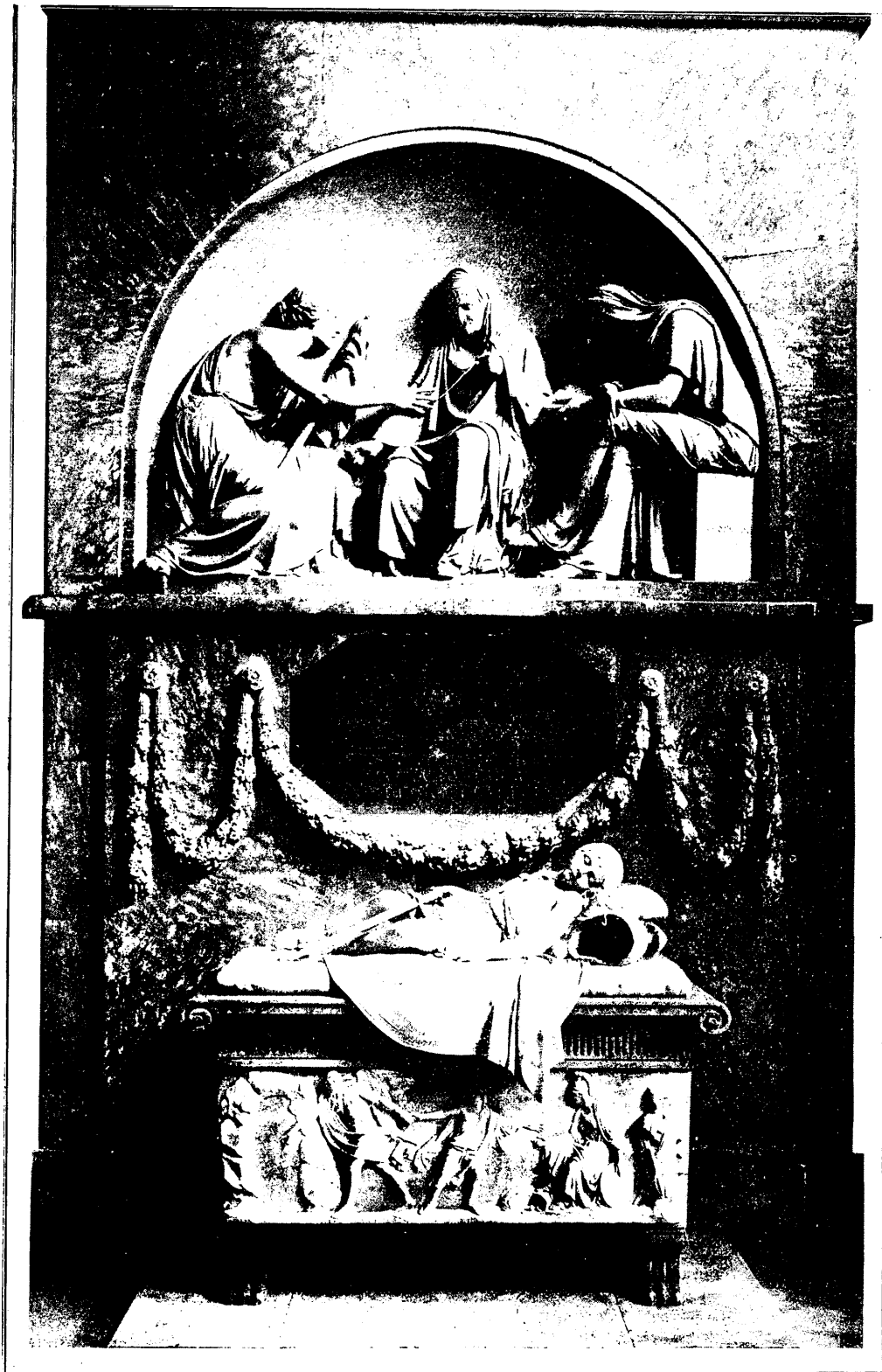


Fig. 82. Schadow: Grabmal des Grafen von der Mark. Dorotheenstädtische Kirche in Berlin.

In einer halbkreisförmig umschlossenen Nische bringt er oben die drei Parzen an und streckt die Gestalt des jugendlichen Prinzen, dessen Hand das Schwert entfällt, auf einem Sarkophag hin. Rührend einfach und vornehm, voll zarter Lebendigkeit, ist die Knabenfigur, und das 1790 vollendete Werk muß mit allen seinen zopfigen Anklängen doch in seiner schlichten Größe und vor allem wegen der ausgezeichneten naturwahren Kinderfigur als ein Meisterwerk gelten. Dann modelliert er für das von Langhans errichtete Brandenburger Tor jene herrliche Quadrige (1795), die Napoleon würdig hielt, neben den Meisterwerken aller Zeiten nach Paris geschleppt zu werden. Noch anziehender als diese klassischen Idealfiguren sind für uns Schadows zeitgenössische Gestalten, in denen sein gesunder Realismus zur Geltung kam. Zunächst beschäftigte er sich mit dem Projekt, Friedrich dem Großen in Berlin ein Denkmal zu setzen. Er hatte schon 1786 bei der Nachricht vom Tode des Königs einen Entwurf für eine „statue equestre“ gemacht. Da man in Berlin den Guß in Bronze plante, mußte er, um die Technik dieses Verfahrens kennen zu lernen, 1791 eine Reise nach Kopenhagen und St. Petersburg unternehmen, die in ihrem so abenteuerlichen und gefährvollen Verlauf von ihm gar ergötzlich geschildert wird. Sie brachte ihn in nähere Beziehung zu der damals noch so blühenden, nordischen Bildnerschule, vor allem zu J. T. Sergell (1740—1813), dem er manche Anregung verdankt. Schließlich kam jenes Projekt nicht zur Ausführung und Schadow konnte nur für Stettin ein einfaches Standbild des alten Fritz schaffen, das freilich nach seinem eignen Urteil nicht besonders glücklich ausfiel.

Um so mehr gelangen ihm die Standbilder des General Zieten und des alten Dessauer, die in Stein gehauen auf dem Wilhelmsplatz in Berlin aufgestellt waren, jetzt aber durch Bronzekopien ersetzt sind. Unbeirrt von allem Klassizismus hat er beide Generale in der heute uns wieder so vertrauten preußischen Uniform dargestellt, beide ausdrucksvoll bewegt, ohne eine Spur von theatralischer Pose, beide knapp und scharf in der Form, gemessen in der Haltung und doch voller Leben. Ein geradezu klassisches Werk ist der Zieten. Der häßliche kleine Husar lehnt, über einem kühnen Plan sinnend, am Baumstamm, doch so, als ob er bereit sei, sofort aufzuziehen. Die knappe Uniform umspannt den muskulösen Körper. An dem einfachen Sockel sind ein paar Flachreliefs, welche in abgekürzter Form Kriegstaten des schneidigen Reiteroffiziers geben. Alles einfach, anspruchslos, natürlich und doch monumental. Ebenso gut gelangen



Fig. 83. Schadow: Denkmal des General Zieten.

Schadow weibliche Figuren. In die berühmte Marmorgruppe der nachmaligen Königin Luise und ihrer Schwester weiß er so viel Grazie und natürliche Liebenswürdigkeit bei aller Porträtähnlichkeit hineinzulegen, den Marmor so weich und geschmackvoll zu behandeln, wie Houdon und Canova in ihren besten Werken. Sogar im Tönen des Marmors versucht er sich, wie die hübsche Büste der Gräfin Lichtenau in der Berliner National-Galerie zeigt. Seines hohen, technischen Könnens, seines glücklichen Blickes für das Wirkungs-



Fig. 84. Schadow: Kronprinzessin Luise und ihre Schwester.  
Berlin, Kgl. Schloß.

volle, Natürliche und doch Poetische war er sich stolz bewußt. Selbst einem Goethe gegenüber verteidigte er schlagfertig seine Schöpfungen. Goethe hatte in den Prophyläen über deutsche Kunst geschrieben und dabei Berlin nicht gerade glimpflich behandelt, dem er Naturalismus und prosaischen Zeitgeist vorwarf. Schadow antwortete ihm 1801 in der *Eunomia* kühn und verständig, verteidigte den Naturalismus, der besser sei als das Sehen durch fremde Brillen und meint, gute Prosa sei in der Skulptur oft besser als schlechte Poesie. Ganz besonders ereiferte er sich gegen Goethes Behauptung, daß es keine patriotische Kunst gebe, daß das allgemein Menschliche leider in Berlin durchs Vaterländische verdrängt werde. Schadow meint, es sei gerade unser Unglück, daß wir nicht genug das Vaterländische darstellten. Die Geschicklichkeit, alles Fremde nachzuahmen, habe der Dresdener Maler Dietrich, der größte aller Affen. Jede hohe Kunst sei national gewesen, wie Michelangelo, Rubens, Rembrandt bewiesen, nur die Deutschen hätten immer fremde nachgeahmt. Sehr entrüstet weist er Goethes Ausspruch zurück „Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön!“ Er antwortet ihm: „Homeride sein zu wollen, wenn man Goethe ist, hätte ich doch die Macht, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten!“ So trumpsft er mit feiner Bosheit den großen Kunsttheoretiker ab, was dieser ihm entsetzlich übelnahm. Auch sonst liebte es Schadow, den echten Berliner herauszuföhren. Zahllos sind die heute noch über ihn umlaufenden Anekdoten, aus denen seine etwas rauhe Naturwüchsigkeit aber auch seine große Bescheidenheit hervorleuchtet. Seine Schüler wundern sich über seine Manier, beim Aufzeichnen der Konture Punkte zu setzen und diese dann durch feste Linien zu verbinden. „Det hab ick von meinem Alten, der war Schneider,“ antwortet er gelassen. Dem König, der ihm den höchsten preußischen Orden *Pour le mérite*

volle, Natürliche und doch Poetische war er sich stolz bewußt. Selbst einem Goethe gegenüber verteidigte er schlagfertig seine Schöpfungen. Goethe hatte in den Prophyläen über deutsche Kunst geschrieben und dabei Berlin nicht gerade glimpflich behandelt, dem er Naturalismus und prosaischen Zeitgeist vorwarf. Schadow antwortete ihm 1801 in der *Eunomia* kühn und verständig, verteidigte den Naturalismus, der besser sei als das Sehen durch fremde Brillen und meint, gute Prosa sei in der Skulptur oft besser als schlechte Poesie. Ganz besonders ereiferte er sich gegen Goethes Behauptung, daß es keine patriotische Kunst gebe, daß das allgemein Menschliche leider in Berlin durchs Vaterländische verdrängt werde. Schadow meint, es sei gerade unser Unglück, daß wir nicht genug das Vaterländische darstellten. Die Geschicklichkeit, alles Fremde nachzuahmen, habe der Dresdener Maler Dietrich, der größte aller Affen. Jede hohe Kunst sei national gewesen, wie Michelangelo, Rubens, Rembrandt bewiesen, nur die Deutschen hätten immer fremde nachgeahmt. Sehr entrüstet weist er Goethes Ausspruch zurück „Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön!“ Er antwortet ihm: „Homeride

verleihen will, antwortet er: „Ach Majestät, wat soll ich alter Mann mit dem Orden,“ und er nimmt ihn nur unter der Bedingung an, daß nach seinem Tode „sein Sohn Willem diesen Orden bekomme.“ Das ewige „Italienmalen“ will ihm gar nicht gefallen. „Ich bin nich so sehr vor Italien,“ meint er, „und die Bäume gefallen mir nu schon gar nich.“



Fig. 85. Schadow: Das Blücherdenkmal in Rostock.  
Eigene Aufnahme der Verlagsbuchhandlung. 1903.

Immer diese Pinien und Pappeln (d. h. Cypressen); de eenen sehen aus wie uffgeklappte Regenschirme und die anderen wie zugeklappte.“

Und doch zwang auch diesen Naturmenschen, diese kräftige, selbstbewußte und klare Natur schließlich der Glaube der Zeit zu einem Kompromiß mit der klassischen Strömung. Nach den schweren und für die Künstler doppelt bitteren Zeiten der napoleonischen Kriege

winkt ihm der Auftrag, für Rostock ein Blücherdenkmal zu schaffen. Goethe wurde als künstlerischer Oberbeirat von den Mecklenburgern erwählt, und Schadow mußte sich ihm unterwerfen. Er hatte schon dem Zeitgeschmacke damit ein Opfer gebracht, daß er Blücher über seine Campagne-Uniform ein Fell gedeckt hatte, was ihn als „Germanen“ charakterisieren sollte. Mehrfach sendet er nun abgeänderte Modelle nach Weimar, ein reger Briefwechsel entspinnt sich, Goethe selbst empfängt sehr gnädig den Meister, mit dem er Frieden geschlossen. Mit ungeheurer Wichtigkeit werden alle Nebensachen, die Form des Säbels und anderes mehr erörtert. Schadow hatte, wie am Zietendenkmal, auf einem Sockelrelief Kriegserlebnisse dargestellt, z. B. Blüchers Rettung bei Ligny. Goethe setzt durch, daß ein antiker Genius als Retter neben den gestürzten Blücher gesetzt wird an Stelle des Adjutanten v. Rostiz. Kopfschüttelnd fügt sich Schadow und gibt sich auch redlich Mühe, die Beinkleider und den Uniformrock in antike Falten zu legen. Es mußte der natürliche Geschmack sich der „höheren Einsicht“ fügen. Mit diesem unseligen Eingreifen Goethes kann uns nur die von ihm verfaßte Inschrift versöhnen: „In Harren und Krieg, In Sturz und Sieg, bewußt und groß, So riß er uns vom Feinde los.“ Noch einmal hat sich Schadow dann im Wittenberger Lutherdenkmal, dem leider Schinkel ein gotisches Regendach aufbaute, in alter Kraft bewährt (1821). Schließlich wurde er unmodern für eine Generation, die nur noch mit Thorwaldsens Augen zu sehen vermochte, und so mußte er seine letzten drei Lebensjahrzehnte mit theoretischen Arbeiten über Proportionslehre ausfüllen. Er zeichnete den „Kanon des Polyklet“ und die „Nationalphysiognomien“, in denen er sorgsame Vermessungen von Modellen und prächtige Rassenstudien gab. Der nivellierenden Kunst des Klassizismus setzt er damit individualisierende Studien entgegen, ein für seine Zeit höchst überflüssiges Unternehmen. Denn damals glaubte man in den Parthenonfiguren und der mediceischen Venus den Typus der menschlichen Figur zu besitzen und die Anwendung des klassischen Profils machte jedes Rassenstudium überflüssig. So steht Gottfried Schadow einsam in seiner, nach Goethes Anleitung „Poesie“ erstrebenden Zeit. Dennoch wurde er nicht müde, die jungen Künstler zu ermahnen und zur Natur zurückzuführen. „Man wisse erst und dichte dann,“ schreibt er, „man lerne zuerst das Handwerk gründlich, aber dichte nicht zuvor an der Natur herum, wobei der wahren Charakteristik der Dinge nicht gedacht wird.“ „Wer richtig und treu nachahmt, ist auf dem rechten Weg zur Schönheit.“ „Eine historisch nahe liegende Sache, eine zeitgenössische Statue kann getreu und als ein Spiegel der Natur wiedergegeben werden. Auf die Porträts der Holbeine unter anderem paßt der Spruch: ‚Wie aus dem Spiegel gestohlen,‘ was freilich für die ‚hochgeschwungenen Seelen‘ wenig gilt.“ Als der alte Schadow die Augen schloß, hatten diese hochgeschwungenen Seelen die Herrschaft in deutscher Kunst. Goethe hatte gesiegt. Aber der Triumph war nicht von langer Dauer. Denn schon damals schuf in Berlin der Meister, der in Schadows Geiste die deutsche Kunst wieder revolutionieren sollte, Adolf Menzel. Sogar die Akademie hatte er damals schon besucht, freilich ohne daß der Herr Direktor Schadow in ihm seinen Erben erkannt hätte.

Schadow blieb trotz harter Arbeit und ehrlichen Studiums eine lokale Berühmtheit. Einen Weltruf aber errang jener Bildhauer, der wie kein anderer dem Zeitgeschmack, dem Ideal der klassifizierenden Epoche gerecht zu werden mußte, Bertel Thorwaldsen (1770—1844). Thorwaldsens Familie stammte aus Island, sein Vater war Bildhauer in Kopenhagen, wo er durch Schnitzen von Schiffsgallionen sich ernährte und eine Bauerntochter aus Fütland heiratete. Von ihr mag der Sohn den harten Bauernschädel, die ungelenke, schwerfällige Natur, vom

Vater die leichte, formgewandte Hand geerbt haben. Aus der Mischung dieser beiden Eigentümlichkeiten erklärt sich seine Kunst, die in Italien, Deutschland, England und Scandinavien Anerkennung ohnegleichen fand. Wie ein Halbgott wurde er verehrt. Kopenhagen baute ihm das jetzt etwas verstaubte Mausoleum, in welchem er, von seinen Werken umgeben, die letzte Ruhe fand. Wie um einen Heiligen oder Helden der Vorzeit wob sich um ihn ein Sagenkreis, Erzählungen von wunderbaren Lebensrettungen und merkwürdigen Schicksalen. Gipsabgüsse und Photographien seiner Christusstatue schmücken heute noch das deutsche Bürgerhaus, in dem bis zu dieser Stunde unausrottbar der Glaube fortlebt, daß die moderne Kunst mit ihm geboren sei.



Fig. 86. Bertel Thorwaldsen.

Solchen fast göttlichen Ruhm errang der arme Bildhnersohn erst nach mühseliger Studienzeit. Mit 23 Jahren hatte er auf der Kopenhagener Akademie den römischen Preis gewonnen, aber erst drei Jahre später konnte er 1797 auf einem Kriegsschiffe in einjähriger Fahrt nach Italien gelangen. Ohne jede Sprachkenntnis, ohne irgend welche wissenschaftliche Bildung, ungeschickt, immer unter dem Einfluß derjenigen Frau, die zufällig sein Atelier beherrscht, gutmütig und stets hilfsbereit, ist er ein Mensch von jenem Schlage, die gemeinhin hilflos zu versinken pflegen. Gerade ihn führt aber das Schicksal wunderbar. Lange Zeit braucht er, im Anschauen der antiken Skulpturen versunken, bis er Eignes schafft. Einen honetten Kerl, aber faulen Hund hatte ihn sein Schiffskapitän genannt, und so schien der vor den Antiken Umherträumende auch den Freunden. Erst durch Carstens' Zeichnungen geht ihm ein Licht auf. Nun lernt er den Apoll von Belvedere und andere Antiken aus-

wendig, bis er in ihren Formen alles auszudrücken versteht, was er in der Natur vor sich sieht. Das ist das Geheimnis von Thorwaldsens Kunst. Eine schöne antike Normalform für Mann und Weib, für Pferd und Gewandung hat er sich angewöhnt. Gleichmütig überträgt er das Schema auf Statuen, Büsten, Reliefs, auf Christliches und Modernes. Aber

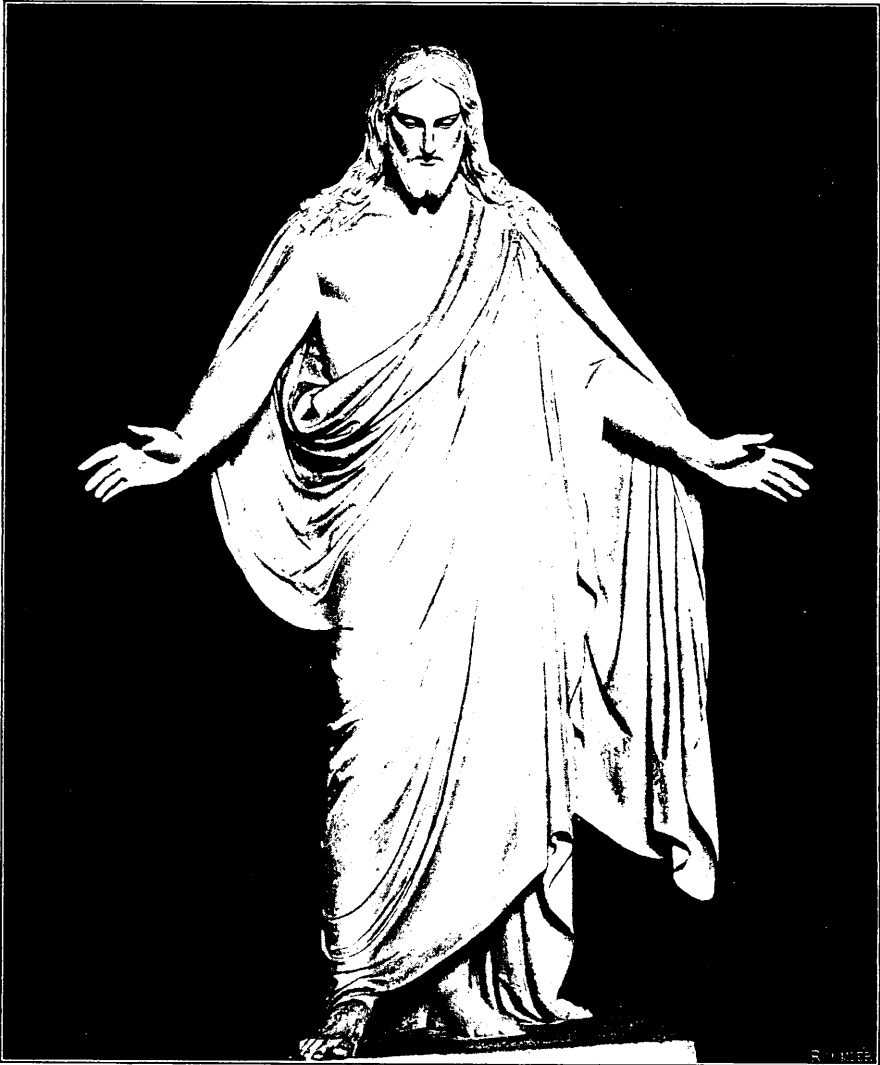


Fig. 87. Thorwaldsen: Christus. Kopenhagen, Frauenkirche.

als echter Künstler, der er trotz alledem war, gibt er sich doch Rechenschaft über alle Stellungen und Bewegungen, so daß er nicht Unnatürliches formt, wie einst die manierten Barockmeister. Bei aller Glätte machen seine Gestalten den Eindruck schlichter Wahrheit. Sie sind immer korrekt, immer ruhig und groß. Freilich gibt er nur die äußere Erscheinung wieder, ohne zu grübeln, ohne tiefinnig über das Sujet, über das Wesen der porträtierten Menschen zu sinnen. Christus und Schiller werden unter seiner Hand einander ähnlich. Der eine trägt einen sauber gestutzten Vollbart, der andere



einen Lorbeerkrantz, beide stehen ruhig auf ihrem Sockel, ohne sich viel dabei zu denken, beide sind wohlgebildete Männer von guten Körperformen, die ein antik stilisiertes Gewand umhüllt. Die Vorzüge seiner Werke finden sich also an ihrer Außenseite, innerlich ist alles hohl wie bei den Gipsabgüssen im Kopenhagener Museum.



Fig. 88. Thorwaldsen: Jason.

Und gerade deshalb mußten seine Werke populär werden. Die formale Sauberkeit seiner Schöpfungen war jedem verständlich, die schöne Klarheit unmittelbar faßlich. Es war erreicht, was man seit Winkelmann und Caylus von der Kunst ersehnt hatte, Kopie hellenischer Skulptur. Nichts behinderte Thorwaldsen in seinem Streben, die Antike zu repetieren, weder der Wunsch originell zu sein, noch der Gedanke, durch Naturstudium die Antike zu verbessern. Er war lediglich rezeptiv, nirgends produktiv. Hatte er irgend ein hübsches Motiv an einer stehenden oder sitzenden Figur gesehen, so wiederholt er es, wobei

unwillkürlich das Modell die Muskulatur einer antiken Statue unter seinen Händen annahm. Denn er besaß ein erstaunliches Erinnerungsvermögen für das, was er im Belvedere gesehen.

So gibt es denn auch in seiner Kunst kaum eine Fortentwicklung. Sein erstes Werk, der Jason, war eine freie Replik des Apoll von Belvedere. Es ist nicht besser und schlechter, als die späteren: Marmorklar, gefällig in der Form, ohne Wärme, ohne Innerlichkeit. Dann reproduziert er die antiken Götter und Halbgötter, Venus und Apoll, Bacchus und Ganymed, Amor und Psyche. Bald weiß er sich nicht zu retten vor Aufträgen, so daß er nur noch Modelle macht, auf die ihm unsympathische Ausführung in Marmor aber ganz verzichtet. Selbst die Modelle gab er oft nur in kleinem Maßstab und ließ sie von Schülern vergrößern. Wenn er einmal etwas selbst in Marmor ausführt, wie den Adonis oder den Merkur für die Gräfin Variatinská, so wird das als außergewöhnlich bemerkt.

Am glücklichsten ist er in der Nachahmung antiker Reliefs. Ihre Technik war ihm so natürlich als Ausdruckform, wie den damaligen Malern der Karton. Hier konnte er sich ganz auf den Kontur, auf die schöne Linie beschränken. Da die Archäologen den Parthenonfries als mustergültig erklärt hatten, so zögert er keinen Augenblick, dessen primitive Relieftechnik, den Verzicht auf Raumbertiefung, die Isocephalie, d. h. die gleiche Kopfhöhe aller Figuren, anzunehmen. Er braucht nicht mehr als zwei oder drei Figuren hintereinander darzustellen und so kann er schnell große Flächen mit seinen schön geschwungenen, meist im Profil gegebenen Gestalten bedecken. Als er den Auftrag für den „Alexanderzug“ erhielt, lieferte er in zwei Monaten fünfundsiebzig laufende Meter Relief. Zeit zum Nachdenken, zum Durchbilden oder gar zum Modellnehmen blieb dabei überhaupt nicht. Aber sein treffliches antikes Formengedächtnis machte ja auch all das überflüssig. Keinem kam es seltsam vor, daß dieses Werk, bestimmt Napoleons Einzug in Rom zu ehren, nicht etwa siegreiche Franzosen sondern Hellenen wiedergibt. Napoleon bestellte sofort die Ausführung in Marmor. Aber er konnte nicht mehr als Kaiser die Vollendung erleben, so daß Graf Sommariva das Vollendete für seine Villa Carlotta am Comersee erwerben durfte. Eine Marmorreplik kam nach Christiansborg und der Gipsabguß des ersten Entwurfs ins Thorwaldsen-Museum nach Kopenhagen. Gewiß Ehre genug für eine solche Gelegenheitsarbeit.

Überall erbat man seine Hilfe. Als die Schweizer zur Erinnerung an ihre 1792 bei der Verteidigung der Tuileries gefallenen Landsleute ein Denkmal bei Luzern setzen wollten, schuf Thorwaldsen 1821 jenen so hoch berühmten sterbenden Löwen. Der malerischen Aufstellung und der poetischen Umgebung verdankt er es, daß niemand die Grimassen dieses zoologischen Wundertieres kritisch betrachtet, diesen wehmütigen, bis in den Tod getreuen, mit so viel menschlichen Gefühlen belasteten Löwen, der eher irgend einem Zopfkünstler als dem berühmten Regenerator der hellenischen Plastik anzugehören scheint. Überall, wo er sich um individuelle Ausdruckformen handelt, tritt eben das Unzulängliche seiner Kunst hervor. Und doch war er überhäuft mit Porträtaufträgen, die reihenweise anfangs zu 100 Dukaten, dann zu 100 Louisdor das Stück erledigt wurden. Kein Monument wurde gesetzt, dessen Ausführung ihm nicht zu gehören schien. Und alle machen auf den flüchtigen Beschauer einen außerordentlich angenehmen Eindruck. Sie sind mit dem sicheren Blick für gute Verhältnisse gebaut und gegliedert, niemals durch übertriebene Bewegung, durch gemütserschütternden seelischen Ausdruck aus dem Gleichgewicht gebracht und man kann heute noch jedem Bildhauer sie als mustergültig in der Proportionierung vorführen. Aber darüber hinaus darf man keine Anforderungen stellen. Die allegorische Dame Sapientia mit ihren steifkleinernen Rücken, die am Grabmal Pius' VII. in Rom Wache hält, der Gutenberg in



Fig. 89. Thorwaldsen: Der Löwe von Luzern.

jeinen prall anschließenden Trikot und seinem langen Rocke zu Mainz, der gemüthliche Kurfürst Maximilian von Bayern in München (1839), sie alle sind nach einem Modell geformt, nur verschieden in Kostüm und Haltung. Indessen sehnte man sich in Kopenhagen danach, die Gegenwart des berühmten Mitbürgers zu genießen. Als er 1819 eintrifft, beginnt er für die dortige Frauenkirche Entwürfe, die ihn religiösen Thematiken zuführen. Gewissenhaft wie alles erlebte er sie. Er schafft für das Innere der klassizistischen Basilika jene gewaltige Christusstatue, die in ihrer Aufstellung in der halbdunklen Apsis unter dem antiken Tempelchen so geisterhaft und darum vielleicht so wunderbar wirkt (Fig. 87). Weiterhin stehen vor den zwölf Pfeilern der Kirche die Statuen der zwölf Apostel, die man für Brüder halten könnte, so wenig unterscheiden sie sich nach Form und Temperament. Am Giebel und an der Apsiswand werden Reliefs beigelegt, und von alledem bleibt schließlich nur jener das Taufbecken tragende Engel als wirklich eindrucksvolle Arbeit, der in seiner feierlichen Kälte so steif und zeremoniell kniend das Muschelbecken hält. Kein Wunder, daß die schwärmerischen, Innerlichkeit erfahrenden christlichen Künstler Roms, daß die Nazarener entrüstet gegen ihn ankämpften. Es war mehr als Neid oder Schulfeindschaft, es war das richtige Empfinden, daß hier alles fehlt, was den Romantikern wesentlich für die christliche Kunst erschien, daß nur ein Spiel mit schönen Formen die Menge ergötzte, während die Nazarener für ihre echt empfundenen, aber ungelent ausgesprochenen Poesien wenig Beifall fanden. Vielleicht auch erbitterte sie das Bewußtsein, daß der große Heide Thorwaldsen mit einer Christusfigur so viel Ruhm einheimste, obwohl sie doch nur eine Replik nach Raffael's Teppichentwurf war.

So tobte um Thorwaldsen der Kampf seiner Verehrer und seiner Feinde. Die ersteren empfingen ihn wie ein übermenschliches Wesen. König Ludwig nahm ihn fürstlich auf, 1838

bringt ihn eine dänische Fregatte mit all seinen Werken nach Kopenhagen, wo durch eine nationale Subskription die Mittel zur Errichtung des Thorwaldsen-Museums gewonnen waren. Wie ein Sieger zieht er in seine Vaterstadt und die Rückreise 1841 nach Rom gleicht einem Triumphzuge. In der ewigen Stadt war er das anerkannte Haupt der Künstlerschaft, ganz besonders der Deutschen. Und er selbst nimmt alles das hin mit dem Gleichmut des bedürfnislosen Naturkinds. Seine Einnahmen wachsen, er selbst lebt sparsam, stets bereit mit Geld, Empfehlungen und künstlerischem Rat jedem zu helfen, still sich freuend an seiner kleinen Sammlung von Altertümern, die jetzt im Thorwaldsen-Museum aufbewahrt wird. Er war als Mensch zweifellos weit bewundernswerter denn als Künstler. Selbst der Tod meinte es gut mit ihm. Ein Herzschlag trifft ihn am 24. März 1844 im Theater zu Kopenhagen, wohin er 1842 zurückgekehrt war. Mit einem Lächeln scheidet er aus dem Leben, das ihn mit Glück überhäufte. Seine Gebeine werden beigelegt in jenem Ruhmestempel, den die Vaterstadt errichtet hatte.

Vielleicht wäre auch sein Nachruhm besser, wenn man ihn nicht schon bei Lebzeiten über die Maßen gepriesen hätte. Jedenfalls war er ein dekorativ begabter Mann von köstlicher Leichtigkeit des Schaffens und mit einem glücklichen Gefühl für schlichte Schönheit, wie es etwa die pompeianischen Dekorationsmaler besessen haben. Ein Unglück für die Mitwelt aber war es, daß man ihn, den bescheidenen Nachahmer hellenischer Kunst zu einem schöpferischen Heros machen wollte.

Schadow und Thorwaldsen sind die beiden äußersten Flügel der neuklassizistischen deutschen Bildnerschule. Schadow trennt sich erst spät von dem, was er von der Natur gelernt, überredet von den ästhetisch Gebildeten. Thorwaldsen hatte früh gelernt, sein Naturgefühl zu bändigen und nach den Forderungen der Gelehrten abzustimmen. Er hatte alles abgestreift, was an den Geist und die Grazie des Rokoko erinnert, er lebt nur der Imitation hellenischer Antike, die ihm zur zweiten Natur geworden. Was gesund an Schadows Kunst war, klingt vereinzelt nach in Rauch und anderen. Thorwaldsen aber beherrscht die Plastik aller germanischen Stämme, vorab der Engländer, dann der Nordländer, des Benedikt Fogelberg (1787—1854), Herman Freund (1799—1840) und Wilhelm Bissen (1789—1868). Thorwaldsens Vorbild macht sich bei ihnen zunächst in der Vorliebe für antike Göttergestalten bemerkbar. Aber durch die Verhältnisse waren sie gezwungen, auch die nordische Götterwelt zu verkörpern. So stellen sie den Göttervater Odin als Zeus, den Lichtgott Baldur als Apollo, die Walküre als Rife oder Amazone dar. Sie hatten in der klassischen Schule das Gefühl dafür eingebüßt, daß die Ideenwelt des Nordens nicht in der schönen Menschlichkeit hellenischer Götter versinnlicht werden kann, daß sie nicht durch die klassische Formel zum Leben zu erwecken ist. Erst moderne Menschen, wie der Finnländer Savinen, fanden wieder den richtigen Ausdruck, jene eisige Kälte und hagere Kraft, die Nordlands Göttern und Helden ziemt.

Auch unter den Deutschen hat Thorwaldsen manch getreuen Schüler gehabt, wie den Ridolfo Schadow (1786—1822), den er den Anschauungen seines Vaters Gottfried entfremdete. Dagegen haben seine italienischen Schüler und Mitarbeiter, wie Pietro Tenerani (1789—1869) und Luigi Wienaimé (1795—1878) sich allmählich von dem nordischen Meister abgewandt und der Art des Canova und Bartolini genähert. Schließlich hat doch kein Meister einen so tiefgehenden Einfluß auf alle Künste in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts ausgeübt, als Barthel Thorwaldsen.

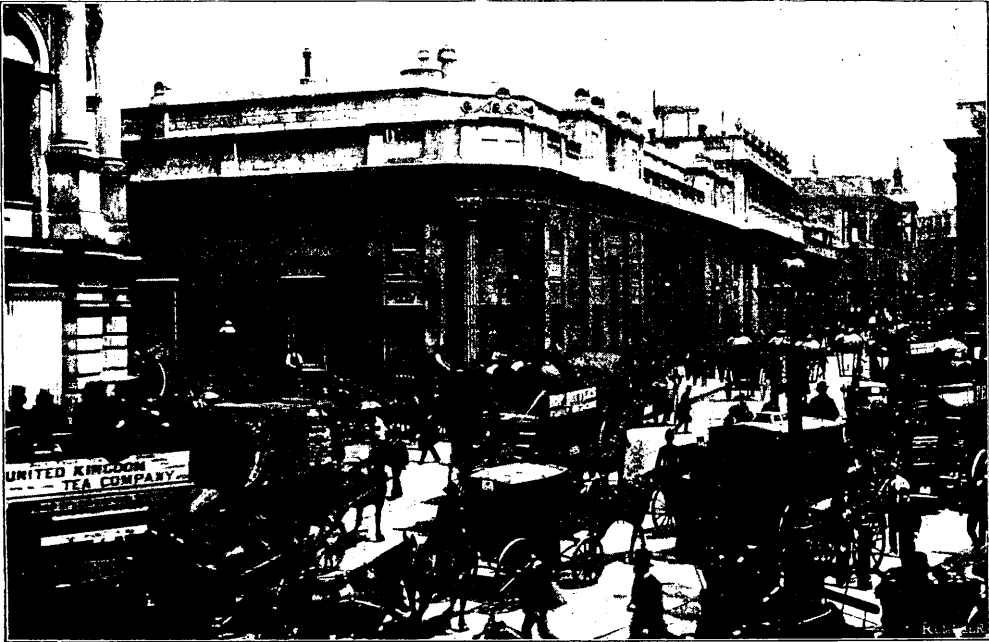


Fig. 90. Soane: Die Bank von England in London.

## 5. Englische Kunst um 1800—1850.

### a. Baukunst.

Nicht umsonst hatten die englischen Künstler und Gelehrten am Ausgang des 18. Jahrhunderts die Führung in der Erforschung der klassischen Kunstdenkmale. Die Freude an den neuerworbenen Kenntnissen verband sich mit dem bisherigen Streben nach repräsentativer Größe. Mit derselben Begeisterung und mit derselben konsequenten Einseitigkeit, mit der einst die strengen palladianischen Formen aufgenommen waren, sucht man nun die griechische Tempelform auch den Bauten aufzuprägen, die nach ihrem Zwecke ganz andere Einkleidung verlangt hätten. Zu den Führern dieser hellenistischen Schule gehört John Soane (1753—1837), ein Schüler von G. Dance d. j. Nach längeren Reisen in Holland und Italien schließt er sich der Reihe der gelehrten Baumeister an, indem er 1778 ein Werk über Tempel und Säulen, 1788 Entwürfe zu Wohnhäusern publiziert. Nur ein größerer Bau von ihm ist erhalten, die Bank von England, als deren Architekt er seit 1788 angestellt war. Der gewaltige Gebäudekomplex sollte nach außen hin möglichst festgeschlossen erscheinen, der Sicherheit halber die Räume nur nach den Höfen hin sich öffnen. Dennoch decorierte Soane die geschlossenen Außenmauern mit dem Symbol der freiesten Raumöffnung, mit mächtiger korinthischer Säulenordnung. So stark war der Zwang der hellenistischen Suggestion. Da wirkliche Fenster und Türen anzubringen nicht gestattet war, glaubte er sich verpflichtet, wenigstens Scheinfenster zwischen den Säulen zur Belebung der Mauerfläche einzufügen, wodurch noch stärker der Charakter einer Scheindeforation zum Ausdruck kam, noch deutlicher der Widerspruch erkennbar wurde zwischen dem Zweck des Gebäudes und dem Streben, durch Anlehnung an eingeschossige antike Bauten ihm attische Schönheit zu verleihen. Die abge-

rundete Ecke nach Louthbury-Street wurde als Lyffikratesdenkmal ausgebildet. Die Säulen waren aber mehr römisch als griechisch detailliert, die Attika bringt sogar noch Muschelmotive. An Stilkreinheit läßt somit der Bau manches zu wünschen übrig, aber das Ganze hat doch Individualität. Neben Soane wirkten noch neuklassizistisch James Wyatt (1748—1813), der Erbauer von Trinity-House (1793) und Apley-House (1828), ferner Thomas Delfort (1757—1834), ein Adam-Schüler, der in Shrewsbury tätig ist.

Seit 1820 etwa beginnt die streng wissenschaftliche Beschäftigung mit der griechischen Baukunst die neuklassizistischen Nachwehen ganz zu beseitigen, aber leider auch die künstlerische Freiheit arg zu hemmen. Die Sorge, echt griechische Antike zu bilden, führt schließlich dazu, daß man berühmte attische Monumente neben- und aufeinander montiert, so gut es eben geht. Der Architekt wird zum Kopisten, der seine künstlerische Begeisterung aus Bibliotheken schöpft, der Neuklassizismus wird zum hellenischen Purismus. Natürlich zwingt die Anlehnung an den griechischen Steinbau auch zur Nachbildung in Haustein, oder, da das in den meisten Fällen wegen der Kosten nicht erreichbar ist, zur Nachahmung des Quaderbaues mittels Verputz. Von dem Zwange des Materials befreit, konnte der Baukünstler um so sorgloser jedes beliebige Vorbild imitieren. Typisch für diese hellenistische Kopistenschule sind die Werke von William Inwood (1771—1843), besonders die St. Pancraskirche zu London (1819—1822; Fig. 91). Wie alle evangelischen Kirchen dieser Zeit folgt sie in der Grundform den Emporenkirchen des 18. Jahrhunderts. Die Fassade aber zeigt eine sechsäußige ionische Halle mit Giebel. Darüber steigt der Glockenturm auf, eine Kombination des Turmes der Winde mit dem Lyffikratesdenkmal. Dazu fügt Inwood an beiden Seiten als Sakristeien je eine Wiederholung der Karyatidenhalle vom Erechtheion hinzu, die in dieser Verdoppelung und unter Verschlechterung der Verhältnisse geschmacklos erscheinen. Noch unerfreulicher wirkt das Innere mit seiner mächtigen Kassettendecke, den auf dünnen Säulchen ruhenden Emporen, den proportionslosen ionischen Riesensäulen im Chor und der harten Bemalung. Und doch war St. Pancras von größtem Einflusse. Überall entstehen jetzt Kirchen als Kopien hellenischer Vorbilder, zu Kemington und Norwood, St. Mary le bone von Thomas Hardwick (1819), die Allerheiligenkirche von C. Hollis (1821). J. St. Repton, der Erbauer der hellenistischen St. Philippuskapelle zu London, errichtet einen Uhrturm wieder nach dem Muster des Lyffikratesdenkmals, Rickman und Hutchison erbauen seit 1829 in Birmingham die Thomaskirche mit ihrem quadratischen Glockenturm vor der Fassade, dessen Obergeschoß nach vier Seiten ionische Giebelfronten und darüber eine freie Wiederholung des achtsseitigen Turmes der Winde zu Athen zeigt. Die Winkel zu beiden Seiten des Turmes füllt noch je ein Viertelkreis-Portikus von ionischen Säulen. Sie konnten sich gar nicht genug tun in der Zurichaufstellung ihrer Antikenkenntnis. Etwas phantasieroller war John Nash (1752—1835), der 1825—1837 die Gartenfassade des Buckingham-Palastes für Georg IV. klassizistisch umbaute, während die Hauptfassade 1846 von Blore im Renaissancestil erneuert wurde. Nash baute Kirchen, wie die Allerseelenkirche zu London (1824), mit ihrem runden Turm, der über zwei korinthischen Ordnungen einen spitzen Dachhelm zeigt, ferner klassische Palastrfassaden, Landresidenzen, wie Beau Manor in Loughborough, Geschäftshäuser in Regentstreet, und gibt neben klassischen auch gotische Entwürfe. Er war einer jener geschäftsgewandten Architekten, die es zu allen Zeiten verstanden haben, ihre künstlerischen Wünsche dem Tagesgeschmack unterzuordnen. Neben Henry Holland (1746—1806, baut Carlton-House) und Decimus Burton (1800—1881), dem Künstler des Athenäum zu London, hat Nash bei der Anlage von Regent-Parc in den umgebenden Straßen eine Anzahl von Wohnhäusern mit

klassizistischen Fassaden geschmückt, die an die Formen der Gebrüder Adam anknüpfen. Während diese aber noch Ziegelmauern und Haussteingliederungen verwenden, imitiert Nash die Quadern durch Verputz und macht so den Anfang mit jener schwindelhaften Technik, die das ehrliche altenglische Bürgerhaus aus den Städten verdrängte. Selbst die ärmlichste Dreifensterhausfassade erhält jetzt wenigstens ein antikes Kranzgesims und einen kleinen dorischen Portikus an der Haustür. Der Ziegelbau bleibt nur da noch sichtbar, wo man aus Geldmangel sogar den Verputz der Fassade spart. Er wird zu einem Baumaterial zweiten Ranges herabgedrückt.

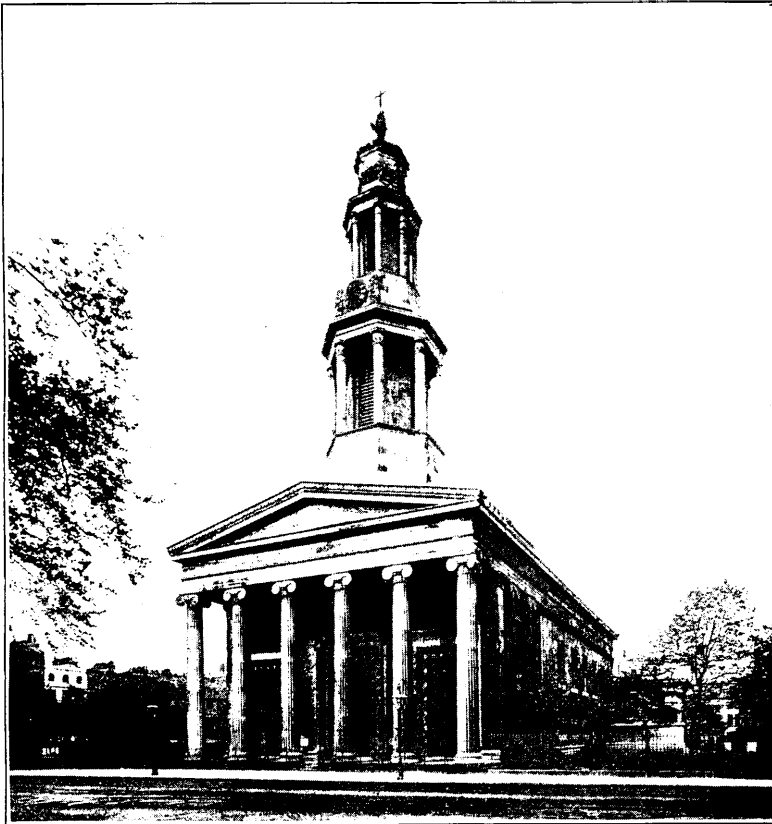


Fig. 91. Inwood: St. Pancraskirche in London.  
Eigene Aufnahme der Verlagsabteilung. 1904.

Wie überall, so herrscht auch in England eine Vorliebe für antike Vorbauten. Georg IV. läßt durch Nash vor Buckingham=Palace den Konstantinsbogen in Marmor imitieren (Marble Arch, jetzt im Hyde=Park), ferner 1828 am Hyde=Park=Corner von Decimus Burton drei durch ionische Portiken verbundene Durchfahrten anlegen, deren mittlere eine Attika mit Kopien vom Reiterzuge des Parthenonfrieses trägt. Der echt englische Hyde=Park wird möglichst hellenisiert. Die Parkwärter wohnen in griechischen Tempelchen und am Ring wird die bekannte schreckliche Achillesstatue aufgestellt, ein Bronzekoloß von Westmacott.

Allmählich schreitet die neuhellenistische Kunst (Anglo=Greecian Style) aus dem Stadium dilettantischer Nachahmung zu feinerem Erfassen der klassischen Originale fort. Immer häufiger machen die englischen Architekten Studienreisen durch Griechenland und Kleinasien und betei-

ligen sich dort an Ausgrabungen. Die gemachten Funde tragen dazu bei, daß die Kunstsammlungen des British Museum im alten Hause keinen Raum mehr finden und Sir Robert Smirke (1781—1867), der Sohn des Malers Smirke (1752—1845), zum Neubau berufen wird (1823—1845). Er hatte 1808 das jetzt umgebaute Coventgarden-Theatre errichtet, dazu 1825—1829 das Postgebäude von St. Martins-le-grand in London. Das British Museum plante er als mehrstöckigen Bau, der einen Lichthof von etwa 60 : 80 m Grundfläche umschließt. Bei der geringen Erfahrung, die man damals im Museumsbau hatte und bei den gewaltigen Abmessungen (Frontlänge = 112 m), läßt der Bau infolge ermüdender Gleichförmigkeit der Räume und mangelhafter Beleuchtung viel zu wünschen übrig. Smirke hatte seine Kräfte erschöpft in dem Streben, eine wirkungsvolle Niesensäulenhalle vor der Front und den beiden vorspringenden Flügeln aufzuführen, die er dann, da sie bereits fast eine halbe Million Pfund Sterling gekostet, plötzlich und unvermittelt beiderseits abbrechen

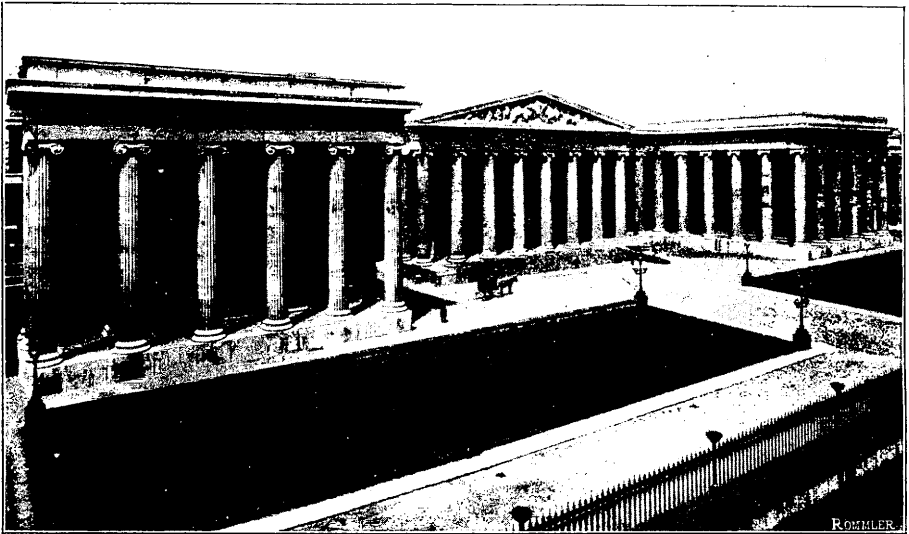


Fig. 92. R. Smirke: Das Britische Museum in London.

mußte, und die schließlich außer ihrem idealen keinen anderen Zweck erfüllte, als den dahinter gelegenen Räumen das Licht abzusperren (Fig. 92). Ganz wirkungslos blieb, trotz seiner Größe, das Treppenhaus. Erst Roberts Bruder, Sidney Smirke (1799—1877), baut 1857 die gewaltige Bibliothek in den Lichthof ein, mit ihrem kreisrunden Lesesaal, der durch eine 43 m im Durchmesser und 32 m in der Höhe haltende, ganz in Eisen konstruierte Kuppel überdacht wird. Ein Versuch, dem Material entsprechende Formen zu finden, wurde hierbei nicht gemacht. Eindrucksvoller ist das von William Wilkins (1778—1839) errichtete neue Universitätsgebäude (University-College 1828) in Gowerstreet, mit der einfachen Pilasterordnung über dem Rustika-Untergeschoß und dem stattlichen korinthischen Säulen-Portikus, den eine gutgezeichnete Kuppel überragt. Dagegen war Wilkins bei der Errichtung der Nationalgalerie in London (1832—1838), für die er bei der Konkurrenz den ersten Preis erhalten, nach allen Richtungen hin beschränkt, durch Benutzung alten Baumaterials u. s. w., und trotz aller späteren Umbauten ist der Eindruck der schwächlichen Architektur auf dem riesigen Platze keineswegs befriedigend. Es scheint, als ob dieser Künstler überhaupt nicht anders als in



griechischen Niesen Säulenhallen hätte denken können. Mußte doch selbst der Landstz Grangehouse, den er in Hampshire errichtete, sich eine Anlage auf einer Terrasse mit Freitreppen, die Einzwängung in ein Rechteck mit vorgelegten Portiken und Giebeln und eine Krönung mit ringsum laufendem dorischen Gebälk und Kranzgesims gefallen lassen, ein Zwang, der wenigstens bei der frei gelegenen neuen Edinburger Hochschule von Hamilton einer glücklicheren Lösung Platz machte. Der glänzendste hellenistische Säulenhallenbau Englands dieser Zeit ist wohl St. Georges Hall in Liverpool, 420 engl. Fuß lang, 140 Fuß tief (Fig. 93). S. V. Elmes (1814—1847), ein Sohn des Architekten James Elmes (1782—1862), begann 1838 den Bau, den C. R. Cockerell vollendete. Er enthält einen großen Saal für Konzerte und sonstige Festlichkeiten, 50 m lang, 27 m breit und über 24 m hoch, zwei kleinere Säle von gleicher Breite aber halber Höhe sind nördlich und südlich in der Hauptaxe vorgelagert, in denen das Schwurgericht tagt. Endlich schließt sich an der Nordseite ein halbrunder

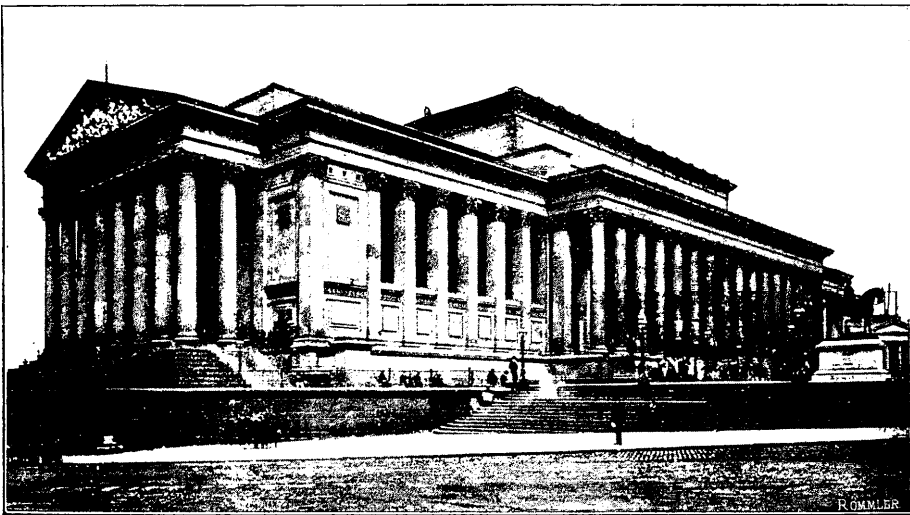


Fig. 93. Elmes und Cockerell: St. Georges Hall in Liverpool.

Konzertsaal an. Alle diese Räume von so verschiedener Höhe, Form und Bestimmung (es waren noch verschiedene Gerichtszimmer, Garderoben usw. nötig), sind zusammengefaßt durch eine mächtige korinthische Ordnung, teils Säulen, teils Pilaster, mit durchlaufendem Gebälk und einer Attika darüber. Vor der südlichen Schmalseite liegt ein achtsäuliger Portikus mit Giebel. An der Ostseite, als dem Eingang zum Konzertsaal, ist eine Kolonnade von 16 Säulen über einer prächtigen Freitreppe vorgelagert. Dementsprechend mußte, dem unerbittlichen „Gesetze der Symmetrie“ folgend, auch an der Westseite eine solche Kolonnade stehen. Aber hier waren einstöckige niedrige Nebenräume vor dem großen Hauptsaal und darüber eine Fensterreihe notwendig geworden. Trotzdem wurden zwölf riesige freistehende Pilaster zwischen Anten aufgezogen und darüber Gebälk und Attika durchgeführt. Aber kein Dach ruht darauf. Der ganze Pfeilervorbau ragt ohne Verbindung mit dem Hauptbau als schöne Kulisse, als kostspielige Dekoration frei in die Luft. Dahinter blickt der blaue Himmel wie bei einer römischen Ruine durch, als ein Zeugnis dafür, wie weit der Anglo-Graezismus die Vernunft beim Bauen verachten durfte. Noch andere Opfer mußten dem Stilfanatismus dargebracht werden. Die vorgenannten beiden Gerichtssäle waren so zwischen

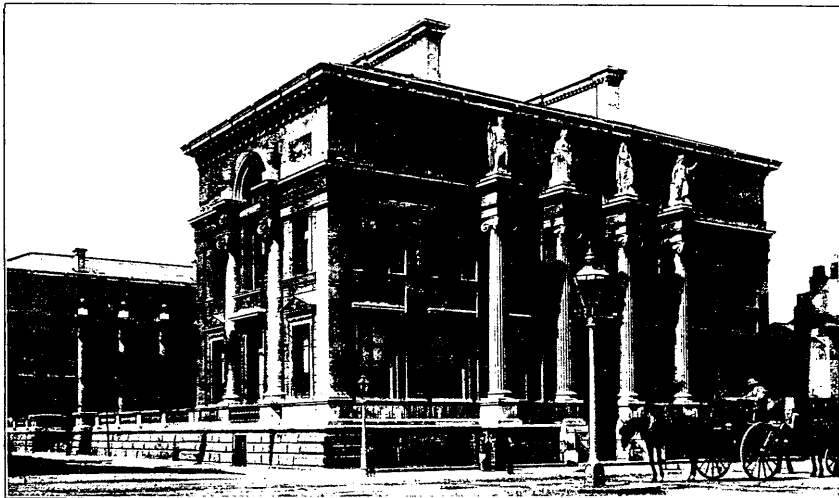


Fig. 94. Cockerell: Taylor Institute in Oxford.

höhere Nebenräume eingeschachtelt, daß sie ganz auf Oberlicht angewiesen waren. Dieses Oberlichtdach liegt bedeutend tiefer als die Oberkante der Attika, so daß die Säle gleichsam in einer kastenartigen Vertiefung verborgen sind, während zwischen ihnen der große Konzertsaal mit seinem Giebeldach über die Säulenordnung emporsteigt. Nirgends, auch auf dem Kontinente nicht, tritt so kraß die hypnotisierende Wirkung der griechischen Tempelfassade auf den modernen Architekten zutage. Wie geschickt hatte dagegen Schinkel beim Berliner Schauspielhaus verschiedenartige Räume und mehrere Geschosse mit der Tempelfassade kombiniert. Dennoch ist der erste Eindruck des 180 m langen fast fensterlosen Riesenhauses, das auf ansteigendem Terrain über hohen Terrassen und Freitreppen mit seiner Säulen- und Pfeilermasse sich erhebt, wirklich großartig, da die Außenarchitektur auch vortrefflich detailliert ist. Daneben verdient, was Elmes sonst in Liverpool geschaffen, wie der Gerichtshof und anderes kaum Erwähnung.

Wußten einzelne hervorragende Architekten den neuhellenischen Säulenbauten einen Hauch des Persönlichen, einen Anflug von Kraft und Größe zu geben, so steht dem eine ungeheure Menge von Werken kleiner Geister gegenüber, die zwar groß in den Abmessungen, aber kleinlich in der Wirkung, einfach in der Behandlung, aber dafür auch öde und leer sind. So ist die Stadthalle von Birmingham (1832—1850) ein weitläufiger korinthischer Peripteraltempel, dessen Erdgeschoß ein plumper mit rustizierten Rundbogenarkaden geöffneter Mauerwürfel bildet. Er wird gepriesen als das „am meisten symmetrische Gebäude Englands“, ein seltsamer aber für die Intentionen der Erbauer bezeichnender Ehrentitel. Das Gebäude enthält nur einen Saal mit angeblich 7000 Sitzplätzen, dem durch die Säulenhalle möglichst viel Licht entzogen wird. Noch unerfreulicher ist das von G. Basevi 1835 erbaute Fitz William-Museum in Cambridge, mit einem roh detaillierten römisch-korinthischen Portikus an der Fassade und mit einem überladenen, farbig geschmacklosen Treppenhaus.

Der Neuhellenismus hat also in England noch weitere Verbreitung und noch einseitigere Verwendung gefunden als auf dem Kontinent. Hatte man doch in London sogar einen Bahnhof (Euston-Station) nach dem Vorbild des Zeustempels zu Agrigent errichtet. Schließlich mußte man trotz aller Begeisterung doch anerkennen, daß die hellenischen Formen allzuoft in Widerspruch gerieten mit den modernen Bauverordnungen. Man konnte nicht jedes Haus als eingeschossigen

Säulenbau mit Giebel, nicht alle Fenster und Türen nach dem Erechtheionvorbild gestaltet. Selbst Donaldson (1795—1885), der Theoretiker des Hellenismus, der Gründer und Leiter des „Institute of British Architects“, ein fanatischer Antikomane, der die hellenische Baukunst für eine göttliche Offenbarung erklärte, hatte daneben auch den Römer Vitruv als Lehrmeister gelten lassen. Es beginnt allmählich eine freiere Verwendung und Umgestaltung der hellenischen Formen, wie sie Charles Robert Cockerell (1788—1863), der Vollender der St. Georges Hall zu Liverpool, anstrebt. Er hatte 1810—1817 in Italien und Griechenland Studien gemacht, die Ausgrabungen am Athenetempel zu Agina und am Apollotempel zu Vassä bei Phigaleia geleitet, und darüber sorgfältige Publikationen herausgegeben. Es war natürlich, daß er immer wieder die griechische Baukunst als höchste Erkenntnisquelle rühmte, aber in der Praxis freier anzuwenden suchte. So hat er in London die Hannover-Chapel (1823—1825) mit elegantem Säulenportikus errichtet, dann 1830 das Nationalmonument in Edinburgh begonnen, auch seit 1833 die Bank von England weitergeführt und seit 1847 St. Georges Hall in Liverpool. 1845—1848 machte er an der Taylor Institution zu Oxford den Versuch, riesige ionische Säulen, über denen das Gebälk sich verkröpft, als Träger von Statuen einer palladiesken Architektur vorzusetzen und so dem viergeschoßigen Bau möglichst kunstvoll die große antike Säulenordnung umzulegen (Fig. 94). Nebenbei führte Cockerell verschiedene Bankbauten aus, wie z. B. die „London and Westminster Bank“. Ein vielbeschäftigter, aber wenig bedeutender Mitarbeiter Cockerells war Sir W. Tite, der 1842 bis 1844 die neue Fassade der Royal Exchange errichtet, mit ihrem stattlichen Eingangsportikus und einem Turm, der mehr römisch als griechisch aussieht. Tite glaubte natürlich diesen Mammonstempel durch die antike Tempelfassade adeln zu müssen.

Die Erlösung der englischen Baukunst von der neuhellenistischen Formel gelang erst Sir Charles Barry (1795—1860), wohl dem größten englischen Architekten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Über seinem Hauptwerke, der Errichtung des Parlamentshauses, wird vielfach seine Tätigkeit als Privatbaumeister übersehen, obwohl er gerade hier als ein geschmackvoller, kühn nach neuen Motiven suchender Meister sich bewährt, der nicht im stilvollen Kopieren stecken bleibt. Wer von Trafalgar Square sich zur aristokratischen Pall Mall

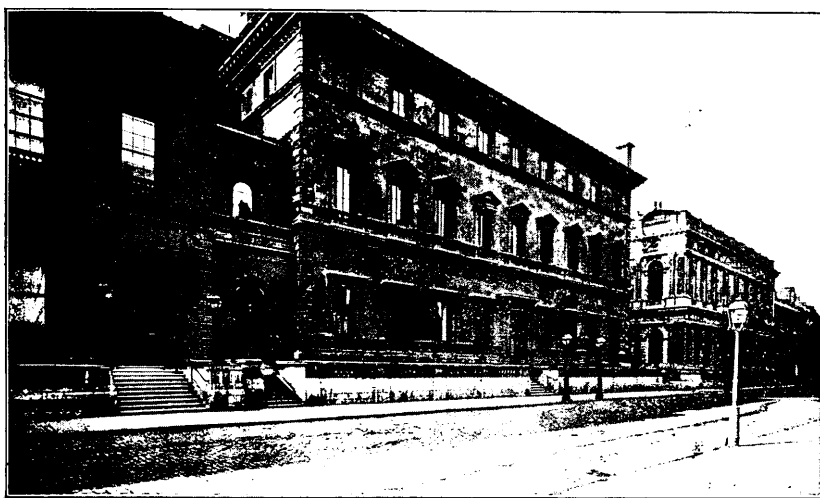


Fig. 95. C. Barry: Reformklubhaus in Pall Mall zu London.

wendet, der kann hier die Entwicklung der klassischen Baukunst Londons an der langen Reihe von Klubhäusern studieren. Den Neuhellenismus repräsentiert noch der Athenäumklub von Decimus Burton am Waterloo-Platz mit seiner Vorhalle von toskanischen Doppelsäulen und der als Fries angebrachten Kopie des Parthenonreliefs. Daneben errichtete Charles Barry 1830—1832 den „Travellers Club“ in feiner, noch etwas nüchterner italienischer Hochrenaissance. Die Südfront dieses Hauses ist kräftiger behandelt, die drei mittleren Fensterachsen sind ohne Rücksicht auf die heilige Symmetrie eng zusammengedrückt. Wie die Balkone des Hauptgeschosses durch konsolartige Träger gestützt, die Fenster teils von Rundbogen über Renaissancepilastern, teils von Rustikaquadern umrahmt werden, das verrät zwar noch oberflächliche Kenntnis der italienischen Vorbilder, aber doch den selbständig suchenden Künstler.



Fig. 96. Barry: Das Parlamentsgebäude in London.

Die Fassade des benachbarten Reformklubhauses (1837) erbaute Barry in Anlehnung an den römischen Palazzo Farnese mit einigen nicht sehr glücklichen Abänderungen (Fig. 95). Man vergleiche aber mit diesen beiden Fassaden die weiterhin folgenden Kopien der Libreria Sansovinos und anderer italienischer Bauten und man wird finden, daß Barrys Hinweis auf die italienische Hochrenaissance reichliche Nachahmung aber keine Verbesserung fand. Auch sein Umbau von Bridgewater-House zeigt eine für jene Zeit überraschend freie Disposition, geschmackvollen Wechsel von Rustika und glatten Quadern. In späteren Entwürfen, die von seinem Sohn in dem Werk „Memoir of Sir Charles Barry“ publiziert wurden, zeigt er seine schnell fortschreitende Beherrschung des Renaissancestiles und vor allem seine wahrhaft monumentale Gestaltungskraft, die ihn als Genossen des genialen Semper erscheinen läßt. Es darf dabei nicht übersehen werden, daß Barry vor Sempers Auftreten in London die Hochrenaissance einbürgerte, wohl unter französischem Einfluß neben direktem italienischen Studien. Die City Art Gallery in Manchester hatte Barry wieder klassisch-hellenistisch bauen müssen,

und dabei bewiesen, daß er auch diese Stilformen beherrschte. Seine Fassade des Londoner Schatzkammes (Treasury, 1850) mit ihrer großen korinthischen Ordnung über dem Sockelgeschoß ist bei aller Einfachheit wirkungsvoller, als die benachbarten Ministerien von Sir Gilbert Scott. Bei dem Bau aber, der Barry vielleicht zur großartigsten Entfaltung seiner Renaissance geführt hätte, bei dem Neubau des englischen Parlamentsgebäudes, mußte er leider sich dem herrschenden Vorurteil beugen — ihn gotisch ausführen (Fig. 96). Immerhin war doch durch Barrys Vorgehen der einseitige Hellenismus überwunden und eine gewisse Freiheit in der Anlehnung an italienische Renaissance gewonnen.

Wie wenig bedeutet aber diese hellenistische und Renaissance-Strömung für das heutige England neben der Wiederbelebung mittelalterlicher Kunst durch die Romantiker! Welche Anregungen gingen von der neuerstandenen gotischen Kunst (Gothic Revival) aus, in der die Wurzeln des modernen englischen Kirchenbaues ebenso wie des heutigen englischen Kunsthandwerks ruhen. Die Begeisterung für englische Gotik war ja schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwacht. Aber was damals unter diesem Namen geschaffen worden, das waren vereinzelt Gebäude, als dekorativer Schmuck in einen englischen Park gesetzt, oder gotische Reminiszenzen an Landschlössern und in den Hallen derselben. Nicht viel ernstlicher war zunächst der Versuch, den 1795 ein reicher Schwärmer namens Bedford mit Hilfe des Architekten James Wyatt (1748—1813) machte, der durch willkürliches Restaurieren der Kathedralen von Lincoln und Salisbury einen so schlechten Leumund genießt. Dieser Wyatt errichtete bei Salisbury das Landhaus „Fonthill-Abbey“ in Form eines Klosters, das freilich wegen seiner allzu dekorativen Bauart teilweise 1807 zusammenbrach, dann aber in soliderem Material wiederhergestellt wurde. Geheimnisvoll wurde Bau und Innenausstattung betrieben und überrascht war alles, als nun ein gotisches Bauwerk in seiner ganzen malerischen Freiheit erstanden war. Mochte auch diese Gotik von Fonthill-Abbey noch dürftig und in den Einzelheiten wunderbarlich sein. Der Gedanke, einen Landsitz als gotische Abtei zu errichten, von einem achtsseitigen Turme überragt, mit zinnengekrönten Mauern, mit Spitzbogenportalen und Maßwerckenfenstern, dieser Gedanke war für viele so überwältigend, daß nun in großer Zahl die Landsitze des Adels nach diesem Muster geformt wurden. Auch das königliche Schloß Windsor-Castle wurde durch Sir Jeffrey Wyattville (1766—1840) bei seiner Erneuerung im Jahre 1824—1839 im Charakter eines mittelalterlichen Schlosses wiederhergestellt und macht sogar dank seiner Lage einen bedeutenden Eindruck trotz der schematischen Durchbildung.

Freilich, was in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts unter dem Zeichen der „Gotik“ gebaut wurde, war noch entsetzlich trocken und mager; Mauerflächen, von schlichten spitzbogigen Fenstern und Türen durchbrochen, durch eine Maßwerkbrüstung mit Fialen oder durch einen Zinnenkranz abgeschlossen, im Innern jene Zimmermannsgotik mit ihren steifen senkrechten Leisten und hölzernem oder gußeisernem Maßwerk. Nur langsam wurden Fortschritte gemacht. Die Unterstützung, welche im Jahre 1818 dem Kirchenbau durch Bewilligung von 20 Millionen Mark und 1824 von 10 Millionen Mark zu teil geworden, war zum größten Teil den hellenifizierenden Bauten zugute gekommen. Den gotischen Bauten der Zeit, wie der 1820—1824 von James Savage errichteten St. Lukaskirche in Chelsea merkt man die Entstehung in einer vorwiegend hellenistischen Epoche an. Es ist eine streng symmetrische Emporenkirche mit gradlinig abschließendem Chor und einem Turm über der Eingangshalle, eine Übersetzung der klassizistischen Kirchenanlage ins Gotische, wobei allerdings steinerne Kreuzgewölbe an Stelle der Flachdecken und Tonnengewölbe getreten sind. Und doch ist sie fast die einzige neugotische Kirche jener Zeit von

architektonischer Bedeutung, da die Mehrzahl der von der Kirchenbaukommission mit Staats-hilfe errichteten Kulträume ohne Absicht auf künstlerische Wirkung erstellt wurden.

Es fehlte ein Führer, der mit tieferem Verständnis für das Wesen mittelalterlicher Baukunst die Fähigkeit verband, sie populär zu machen. Da erschien 1836 ein kleines Werk, betitelt „*Contrasts, a Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and the Present Day.*“ Die Kupfertafeln desselben stellten auf drastische Weise die mageren Schöpfungen des Neuklassizismus neben die kraftvollen mittelalterlichen Bauten. Der Autor war ein junger Architekt, N. W. Pugin (1812—1852), der Sohn eines Architekturzeichners Augustus Pugin (1762—1832), dem man viel Publikationen über altenglische Gotik verdankt. Auch der junge Pugin offenbarte sich als ein leidenschaftlicher Forscher und Verkünder mittelalterlicher Schönheit, der bis in ihre kleinsten Geheimnisse einzudringen sucht, von der Kathedrale bis zum Kelch und Meßgewand jeden Rest mit Liebe betrachtet, kurz, der vom Geiste der Gotik wirklich einen Hauch verspürte. Als Gehilfe seines Vaters hatte er für dessen Publikationen über englische und französische Gotik zahlreiche Aufnahmen in Kirchen gemacht. Mit scharfem Blick und gutem Gedächtnis begabt, hatte er sich dabei in das Mittelalter eingelebt und für Architekten Detailentwürfe und kunstgewerbliche Zeichnungen geliefert, die korrekter waren als alle bisherigen. Dann baute er auch verschiedene Kirchen, z. B. auf eigene Kosten die zu Ramsgate, eine andere in St. Georges Fields. Dabei war Pugin eine streitbare und leidenschaftliche Natur. Voller Haß gegen die heidnische antike Kunst, von religiöser Begeisterung ebensosehr wie von künstlerischer getrieben, verlangt er eine christliche und englische Baukunst, und tritt, wie manche der Nazarener, in seinem Eifer zum katholischen Glauben über. Er sucht seine Zeitgenossen zu überzeugen, daß kirchliche Kunst nur gotisch sein kann, daß dieser Baustil aber auch auf alle nationalen Profanbauten anwendbar sei. Die Gotik ist ihm die Wahrheit, die Natur, in ihr sieht er Echtheit des Materials, Wahrheit in der Konstruktion, Natürlichkeit in der Ornamentation. Daß er solche Dinge überhaupt begehrte, läßt ihn doch als einen Bahnbrecher, als einen Vorläufer der modernen Anschauungen erscheinen, mochte er sich auch im einzelnen noch so sehr irren. Indessen hatte auch die Forschung das Mittelalter erschlossen. So publizierte John Britton 1807—1827 die *Architectural Antiquities of Great Britain*, 1814—1835 die *Cathedral Antiquities of England*. Th. Rickmann (1766—1841) hatte 1817 die Kenntnis der Stilformen vertieft durch sein Werk „*An Attempt to discriminate the Styles of English Architecture.*“ Für die Praxis des Architekten waren von besonderem Werte die Veröffentlichungen von Pugins Vater, die *Specimens of Gothic Architecture* (1821), die *Antiquities of Normandy* (1827), *Examples of Gothic Architecture* (1831), *Ornamental Timber Gables* und andere, woran auch der Sohn mitgewirkt. Aber erst der jüngere Pugin hat mit seinen Schriften „*Protests*“ und „*True principles of pointed or christian architecture* (1841)“ die laue Teilnahme des englischen Volkes zu begeisterter Hingabe an die Gotik gewandelt. In einer Hinsicht war er nicht besser als die Klassizisten. Auch er sah in der Nachahmung, im Kopieren das Heil der Kunst, und Ferguson in seiner *History of Modern Architecture* betont mit Recht, daß es im Grunde ja ziemlich gleichgültig war, ob das protestantische England des 19. Jahrhunderts mit Smirke attische Bauten oder mit Pugin katholische Kunst des 14. Jahrhunderts kopiert. Beides blieb ein Anhaften fremder Formen an zeitgenössische Bedürfnisse. Im Geiste der Alten Eigenes zu schaffen, daran dachten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die wenigsten. Aber es war doch erreicht, daß man in Ehrfurcht zu den alten Bauten emporblickte, daß man statt hellenischer Kunst altenglische studierte, die Ausfallspforte zur Freiheit war geöffnet.

Die beste Unterstützung fanden Pugins Bestrebungen in der gewaltig aufflammenden religiösen Begeisterung, die als Reaktion gegen den Rationalismus des 18. Jahrhunderts seit Beginn des 19. Jahrhunderts überall hervortritt. Sie erschien auch in England im Bunde mit jener romantischen Begeisterung für das Mittelalter, die in Walter Scotts Romanen ihre feinste literarische Blüte zeitigte. Auch in der Staatskirche, das heißt in dem bei uns fälschlich als pars pro toto genommenen hochkirchlichen Zweige derselben, trat seit den dreißiger Jahren ein aus der romantischen Strömung geborenes Streben hervor, den Gottesdienst feierlicher zu gestalten, den Glauben mystisch zu vertiefen und damit die Teilnahme am kirchlichen Leben stärker zu erwecken. Damit kehrte man aber auch zu mittelalterlichen, vorreformatorischen, dem katholischen Kultus verwandten Anschauungen und Formen zurück. Diese von Newman in Oxford inangurierte, von Pusey geleitete Bewegung, der sogenannte Puseyismus, hatte auch die Zurückführung der englischen Sektierer in die Staatskirche erstrebt. Aber je mehr hier äußerer Prunk und rituelle Feier die streng protestantische Auffassung im Gottesdienst verdrängten, um so schärfer wurde die Opposition der breiten Massen des englischen Volkes, um so mehr wurden diese gerade zum Eintritt in die Sekten gedrängt, in denen die evangelische Überlieferung bewahrt blieb. Heute gehört mindestens die Hälfte der englischen Bevölkerung diesen Sekten an.

Doch die besitzenden und einflußreichen Klassen der Bevölkerung blieben der Staatskirche treu, so daß für deren zum Teil höchst luxuriöse Neubauten ungeheure Geldmittel verfügbar waren. Da auch die Mehrzahl der Architekten von Ruf ausschließlich für diese Gemeinden arbeitet, so kommen sie für die Baugeschichte in erster Linie in Betracht. Diesen fördernden Gründen standen fast ebensoviel hemmende zur Seite. Muthesius in seinem grundlegenden Werke „die neuere kirchliche Baukunst in England“ weist darauf hin, daß die katholisierenden Tendenzen der hochkirchlichen Partei und zugleich der unverhältnismäßige Einfluß des Laienelementes durch die ecclesiological society auf den Staatskirchenbau ungünstig wirkten. Man begnügte sich nicht damit, die Stilformen der mittelalterlichen katholischen Kirchen nachzuahmen, sondern man hielt auch im wesentlichen an deren Grundrißbildung fest. Die protestantische Predigtkirche wurde nicht ausgestaltet — es blieb das den Sektenkirchen überlassen —, sondern an der katholischen, auf Altardienst und Prozessionen berechneten Anlage mit Zähigkeit festgehalten. Dazu kam ein durch die ecclesiological society gepflegter Symbolismus, der gewissen Bauformen, gewissen Proportionen u. s. w. eine heilige Bedeutung beilegte, und damit ihre Anwendung am Bau erzwang, auch wo sie aus künstlerischen und technischen Gründen unerwünscht waren. Erst die modernen Architekten beginnen sich von diesem Zwange zu lösen.

All das mindert nicht im geringsten Pugins Verdienst. Er wirkte nicht nur durch Bild und Schrift anfeuernd, auch seine eigenen Kirchenbauten waren von einer der Zeit vorausseilenden Reife. Sie gingen zurück auf die kleinen englischen Pfarrkirchen der Spätgotik mit ihrer schlichten aber oft so malerischen Gestaltung, ihrer dreischiffigen (zuweilen auch zweischiffigen) basilikalischen Anlage ohne Emporen, ihrem offenen Dachstuhl, ihrem tiefen, gradlinig schließenden Chor, der meist durch hohes Holzgitterwerk (die Chorschranken) vom Gemeinderaum abgetrennt ist. Der Turm steht in der Regel vor der Front des Mittelschiffes, wobei der Haupteingang nicht durch ihn hindurchführt, sondern in eine seitlich angebaute Vorhalle verlegt wird.

Die nächste Folge von Pugins Auftreten war ein ungeheurer Eifer in der Nachbildung englischer Perpendikulargotik. Immer noch erschienen weitere Publikationen, darunter 1847

die „parish churches (Pfarrkirchen)“ der Gebrüder Brandon, 1848 die *Baronial and Ecclesiastical Antiquities of Scotland* von Billings und andere mehr, die von den Neugotikern ebenso sorglos geplündert wurden, wie Stuart und Revetts attische Antiquitäten von den Inwood und Genossen. Muthesius führt dazu eine Reihe von Beispielen an. Er zeigt, daß z. B. Hadfield und Weightman für ihre Johanneskirche in Salford bei Manchester den Turm von der Kirche in Newark, das Langhaus von Howden, den Chor von Selby sogar

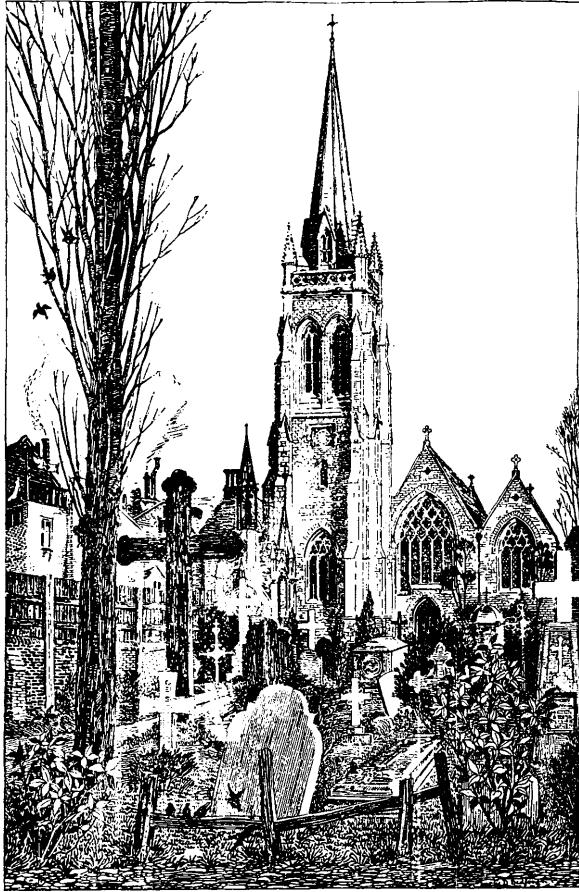


Fig. 97. Pugin: Kirche in Zulham zu London.

Nach dem Werke Muthesius, *Die neuere kirchliche Baukunst in England*.  
Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin.

genau im gleichen Maßstabe benutzen. Muthesius weist aber auch darauf hin, daß diese Zeit des Kopierens die natürliche Vorbereitung für die freiere Handhabung der mittelalterlichen Formen bildete.

Pugin hatte die Gotik nicht nur zum alleinseligmachenden kirchlichen Baustil erhoben, sondern auch für Profanbauten als maßgebenden Baustil erklärt. Als daher nach dem Brande von 1834 ein neues Parlamentsgebäude am Themseufer erstehen sollte, mußte Sir Charles Barry, der Sieger in der Konkurrenz von 1836, es gotisch bauen, wie man entschuldigend bemerkte, um es in Harmonie mit der daneben liegenden Westminsterabtei



zu bringen. Als ob nicht neben diesem ausgedehnten gotischen Bau ein in anderem Stil gehaltener viel wirkungsvoller gewesen wäre, als ob die beiden sich dadurch nicht gegenseitig gehoben hätten. Aber die Kunstgelehrten verlangten es, und so mußte für diese trotz Wollfack und Perücke höchst moderne parlamentarische Institution ein Haus geschaffen werden, an dem alles, bis ins kleinste hinein, mittelalterlich gebildet war. Bugin wachte mit rastlosen Eifer darüber, daß die Statuen der neueren englischen Fürsten in das mittelalterliche Trikot gehüllt wurden. Barry hatte für den riesig ausgedehnten Bau einen verhältnismäßig klaren und regelmäßigen Grundriß geschaffen, nur nach der Westminster-Abtei hin war eine gewisse Abwechslung in die Baugruppe gebracht. Nach der



Fig. 98. Barry und Bugin: Sitzungssaal im Parlamentsgebäude zu London.

Themseseite ist die endlos lange Front von einer unerquicklichen Gleichmäßigkeit, die man für absolut notwendig hielt. Hatte man es ihm doch schon verdacht, daß er, um diese schreckliche Steinmasse einigermaßen zu beleben, die drei Türme verschieden in den Abmessungen und im Aufbau gestaltete und sie unsymmetrisch über das Bauterrain verteilte, obgleich er ganz richtig darauf hinweisen konnte, daß der große Zentralturm den Anforderungen an einen ruhigen dominierenden Mittelpunkt völlig genüge. So wurde Barry zum Teil gegen seinen Willen zu einer Monotonie gezwungen, die verstärkt wird durch die strenge Durchführung des Perpendikularstils, durch die unablässige Wiederholung der gleichen Fensterformen, der gleichen Stockwerkhöhe ringsum. Im Innern war über dem Streben nach symmetrischer Verteilung der Räume wieder zu wenig Bedacht genommen auf die spezielle Bestimmung der einzelnen Zimmer, die oft mehr als Reithäle oder Bethäuser, denn als Sitzungszimmer und Diensträume geeignet sind und an Überladung mit Architekturmotiven frankten.

Barry fand für die Durchführung der Einzelformen des erst 1868 vollendeten Baues einen Helfer in Pugin, der anspruchlos sich unterordnete und die ganze Fülle seiner Kenntnisse in den Dienst des großen nationalen Unternehmens stellte. Mit seiner unerschöpflichen Gestaltungskraft, seinen reichen antiquarischen und handwerkstechnischen Kenntnissen wußte er dem Inneren bis zu einem gewissen Grade einen Charakter des Altertümlichen, des Stilechten zu geben, der uns für jene Zeit in Erstaunen versetzt. In der Vortrefflichkeit und Gediegenheit des Materials und der Arbeit, der Schnitzereien, Fliesen, Verglasungen u. s. w. ist Pugin der unmittelbare Vorläufer von Morris und damit des modernen englischen Kunsthandwerks. Nur fehlte ihm die Erkenntnis der Grenzen zwischen Baukunst und Innendekoration. Zuweilen tritt wohl auch eine gewisse Dissonanz zwischen Barry und Pugin hervor. Barry hatte ja gelegentlich ein paar gotische Kirchen und 1833 mit Pugins Beihilfe in Birmingham eine spätgotische Schule (Grammar School) errichtet. Aber Gotiker wurde er damit doch nicht. Er hatte mehr Anlage zu einem modernen Inigo Jones oder Wren, wie auch der Aufbau des Parlamentshauses durchaus Renaissanceempfindung verrät. Barry hat das Gebäude in großem Stile gegliedert, aber die perpendikularen Details sind von Pugin in kleinerem Maßstabe empfunden. Was an einer Kollege-Chapel reich und lebhaft gewirkt hätte, das bleibt an diesem Riesenbau bei steter Wiederholung matt und leblos. Trotz alledem wird man auch heute noch Barrys architektonischem Können bei Bewältigung dieser riesigen Baumassen ebensowenig seine Bewunderung versagen, wie Pugins Verdiensten um die Ausführung. Das Parlamentsgebäude, dessen erster Teil 1840—1847, dessen zweiter Teil (House of Commons) 1848—1852 errichtet wurde, bildet zweifellos einen imposanten Abschluß der englischen Baukunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

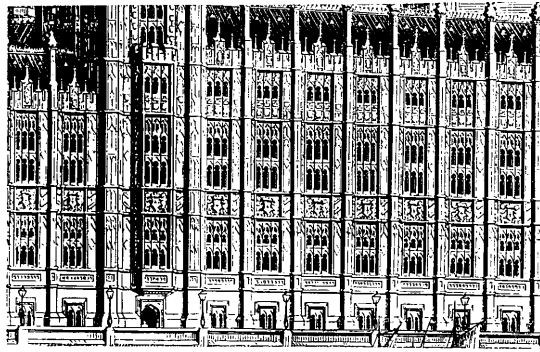


Fig. 99. Detail vom Parlamentshaus in London.

### b. Malerei und Bildhauerei.

Es ist für den kontinentalen Beschauer schwierig, sich in die Eigentümlichkeiten der englischen Kunst, besonders der englischen Malerei einzuleben. Das ist fast übereinstimmend das Urteil der älteren Geschichtsschreiber. Zunächst ist die Kunstauffassung, überhaupt die Denk- und Fühlweise des Volksstammes in vielen Punkten verschieden von französischer, deutscher oder italienischer. Dann sind die Verhältnisse, unter denen der Künstler schafft, ganz anders geartet. Gering ist der Einfluß des Staates und der Kirche auf die Kunst, gering das Bedürfnis nach Altarbildern und

monumentalen Dekorationen der königlichen Paläste. Maßgebend ist nicht das größere Publikum, sondern die wenigen Wohlhabenden, die Kunstpflege als Ehrensache betrachten, häufig auch nur als eine Art Sport. So ist die englische Malerei persönlicher, intimer und nationaler als die kontinentale, freier von Schuleinflüssen und von staatlich genehmigten Schulanfichten, auf der anderen Seite technisch sehr ungleichmäßig entwickelt. Die starke Individualität, die Willkürlichkeit des Einzelnen, das ausgeprägte Streben unabhängig zu schaffen, läßt eine Gliederung nach Schulen oder gar nach lokalen Künstlergruppen kaum zu, wenigstens nicht für die erste Hälfte des Jahrhunderts. Dagegen zeigt sich das Streben, eine Moberichtung oder ein Mode gewordenes Motiv zu Tode zu hegen, in England noch stärker als auf dem Kontinent. Semper bemerkt einmal sehr richtig, daß bei der die Briten auszeichnenden Bravour in der Verfolgung einer einmal eingeschlagenen Direktion dieselbe in großartiger Weise zur Anwendung kommt, aber auch zu kolossalen Übertreibungen führt. Das wird begünstigt durch die starke Konkurrenz der Künstler infolge der Zentralisation des englischen Kunstlebens. Denn fast ausnahmslos beeilen sich die Künstler nach London zu gelangen und dort unter dem Schutze des Hochadels zu schaffen. Der Sammelpunkt war hier die 1768 begründete Royal Academy, deren erster Präsident Reynolds war. Für den englischen Künstler gab es nun neben dem Wunsche Geld zu verdienen nur noch den einen, Mitglied dieser anerkannten Körperschaft zu werden, seinem Namen die Buchstaben R. A. (Mitglied der Akademie), wenn möglich aber P. R. A. (Präsident der Royal Academy) hinzuzufügen zu können. Die königliche Akademie hat darum mehr als in anderen Ländern die Blüte der Künstlerchaft in sich vereinigt.

Die insulare Abgeschlossenheit war für die englische Kunst von hohem Wert. Die heftigen Erschütterungen, unter denen Europa in der Revolutionszeit und der napoleonischen Ära litt, und die sich auch den Künstlern so fühlbar machten, berührten England wenig. Der Klassizismus sowie die einseitig lyrische Romantik gewannen nicht den Einfluß, wie in Deutschland und Frankreich. Ein gesunder Sinn herrschte vor und ließ die Künstler nicht allzuweit von der Natur abirren. Dabei blieb die malerische Kultur feiner, als auf dem Kontinent, weil es keine so plötzliche Unterbrechung der Tradition gab. Man knüpfte unmittelbar an die großen Meister des 18. Jahrhunderts an. So hatte Reynolds für die Porträts vornehmer Persönlichkeiten einen „Rekord“ geschaffen, den auf lange Zeit hinaus die Nachfolger nicht brechen konnten. Am ersten gelang dies dem Sir Thomas Lawrence (1769—1830), schon seit 1790 der anerkannte Modemaler von London, dann seit dem Pariser Aufenthalt (1814) und seit dem Nachener Kongreß (1818) neben dem Franzosen Gérard der vielumworbene Porträtkünstler der vornehmen Welt ganz Europas. Mit Gérard hatte er die etwas polierte, elegante Malweise gemein. Hinter Reynolds und Gainsborough steht er zurück in der Breite und Weichheit malerischer Behandlung, in der Schönheit des Gesamttones. Aber er malt immer noch pompös, mit Säulen und Draperien im Hintergrund, berücksichtigt sorgfältig alle Vorzüge der Uniformen oder Damentouilletten, läßt Krönungsmäntel würdevoll um Herrschersehultern wallen und weiß mit der Andacht eines Oberzeremonienmeisters alle Embleme der Würde und des Ranges, alle Züge der Mode Schönheit zur Geltung zu bringen, auch den schwerfälligsten Gestalten die wünschenswerte Eleganz, eine hofmännische Glätte und Biegsamkeit zu verleihen. Dabei strebte er auch nach koloristischem Ruhme. Sein berühmter „Roter Knabe“ (red boy) entstand im Wettstreit mit Gainsboroughs blue boy. Dieser kleine Master Lambton, der so sentimental träumerisch auf den Klippen am Meere Platz genommen und mit der Grazie eines voll-

endeten Schauspielers posiert, bildete das Entzücken aller, weil er glatter und härter gemalt war als das nachgeahmte Vorbild. In der Zeichnung übertreibt Lawrence, um seinen Modellen ersehnte Vorzüge zu verschaffen, ihnen höchste Lebendigkeit trotz würdevoller Haltung zu geben, durch blitzende Augen, leicht geöffneten, verbindlich lächelnden Mund, bedeutungsvolle Pose und anmutige Haltung Frische und Leben zu verleihen. Ohne Zweifel ein reich begabter Darsteller, geht er ganz auf in dem Gedanken, die Wünsche seines aristokratischen Publikums in allen Außerlichkeiten zu befriedigen. Delacroix nannte ihn noch 1858 einen Mann der Grazie, ausgenommen — wenn man seine Bilder kritisierte.



Fig. 100. Lawrence: Miß Caroline.

Die Porträtmalerei, durch Sir Martin Shee (1770—1850), William Dvens (1769—1825), John Jackson (1778—1831) und andere vertreten, blieb in England die bevorzugte Kunst. Auch sonst spürt man, daß der englische Maler für den kleinen Kreis aristokratischer Kunstfreunde schafft, die nicht so sehr durch philosophische Tiefe ihrer Bildung, als durch eine mehr oberflächliche Kenntnis von Geschichte und Literatur glänzen. Das schwerfällige deutsche Kartonschichtenbild, das die höchsten Anforderungen an die philosophische, aber sehr geringe an die künstlerische Bildung stellt, findet hier zunächst keinen Raum. Aber aus der Weltgeschichte, der Bibel und den Dichtern werden bekannte Vorgänge mehr genrehaft und mit einem Anflug von Realismus in Szene gesetzt. Von großem Einfluß ist die Boydellsche Shakespeare-Galerie, für die viele namhafte Künstler tätig sind

Lehrzeit im Buchhändlerladen her ein starkes literarisches Interesse sich bewahrt. 1811 war er in London Schüler der Akademie geworden, seitdem illustriert er fleißig in Ölgemälden die englischen Dichter und Historiker, malt „Sir Roger of Coverley's Kirchgang (1819)“, „Das Maiest unter Königin Elisabeth (1821)“ und anderes. Er stand also den romantischen Historienmalern nahe, vor denen er sich auszeichnet durch die außerordentliche Frische der Beobachtung. Das bezeugt uns sein Hauptwerk „Der Onkel Tobias und die Witwe Wadman“ (nach Tristram Shandy, 1831; Fig. 103). Es ist bei aller Einfachheit der Handlung so außerordentlich lebendig, so etwas übertoll von seelischer Empfindung, daß man auf den ersten Blick es glaubt, daß ein paar berühmte Schauspieler die Szene ihm vorgemimt haben. Diese angenehme junge Witwe, die so unschuldsvoll zum Onkel Tobias ihr süßes Gesichtchen hinwendet, und dieser brave Onkel Tobby, der so scheinbar gleichgültig und ungerührt gespannt im Auge der jungen Frau das Stäubchen sucht, sieht man sie nicht gerne? Sind sie nicht recht ergötzlich? Ich weiß, das ist keine ernste Kunst. Aber — muß es nicht auch solche Kunst geben, die den flüchtigen Augenblick der Bühnenwirkung festhält, und so dem Mimen Kränze sticht? Ihr Fehler ist wohl, daß sie gerade den flüchtigen Augenblick versteinert, daß auf die Dauer der Anblick des Onkel Tobby ermüdet, der nur schnell als lebendes Bild vorüberziehen sollte. Auch nach der Rückkehr von einem kurzen Aufenthalt in Amerika illustriert Leslie in den vierziger Jahren seinen Shakespeare, Cervantes, Goldsmith u. s. w. mit immer gleich bleibendem Ruhme und Erfolg. Genau in seinen Bahnen wandelt auch Gilbert Stuart Newton (1795—1835), der mit Leslie schon 1817 in Italien einen Freundschaftsbund geschlossen hatte und seit 1823, seit er seinen „Don Quixote im Studierzimmer“ ausgestellt, mit Erzählungen aus dem Vicar of Wakefield, aus Shakespeare und Yorick's sentimentaler Reise auftrat, bis er in seinen letzten Lebensjahren durch ein Nervenleiden ins Irrenhaus zu Chelsea getrieben wurde. Schotte, wie Wilkie, war auch Sir William Allan (1782 bis 1850), Schüler von Opie, der westasiatisches Steppenleben, später auch schottische Geschichte behandelt. Wiederum sein Schüler war Thomas Faed (geb. 1826), bekannt durch seine schottischen Hochlandbilder.

Diese englischen Genremaler gehen nicht nur zeitlich den kontinentalen voraus, sie übertreffen auch die Mehrzahl derselben an Schärfe der psychischen Darstellung und sind ihnen mindestens ebenbürtig in Korrektheit der Zeichnung. Man verlangt nicht mehr

Schmid, Kunst des 19. Jahrhunderts.



Fig. 104. Landseer: Hund.

von ihnen, als daß sie, wie der Schauspieler auf der Bühne, einen Moment aus dem Leben vortauschen, man ist glücklich, wenn sie Stimmung und Gefühl drastisch zum Ausdruck bringen. Dasselbe Ziel verfolgt auch der größte Tiermaler der Epoche, Edwin Landseer (1802—1873), der schon mit dreizehn Jahren die Akademie bezogen hatte. Mit höchstem Fleiße studiert er jede Tiergattung, sezirt sogar einen Löwen. Er malt nicht nur die Königin und den Prinzregenten, sondern auch ihre Pferde und Hunde, das Wild ihrer Parks und Jagdgründe, und die reißenden Tiere der Menagerie (Fig. 104). Wohl kennt er sehr genau die Form und die Bewegung der Tiere, aber sie genügt ihm nicht. Er will auch in jedem Hundeauge den treuen Blick, in jedem Löwenkopf den Ausdruck der Großmut, in jedem Reh die zitternde Scheu wiedergeben. Seine Tiere würden ihm nicht der künstlerischen Darstellung wert erscheinen, wenn sie nicht zugleich schauspielerten, nicht auch Interpreten menschlicher Empfindungen wären. Doch fanden neben diesem Novellisten der Tierwelt auch die Tierporträtmaler im sportfreundschaftlichen England reichlichen Lohn, besonders die Darsteller von Pferden und Hunden und die Maler von Rennbildern. Nur einer verstand es, Leben und Schönheit der Farbe in der Tierwelt so zu empfinden, wie einst Rubens oder wie später Delacroix. Das war James Ward (1769—1859).

Vor allem kam aber in England die Landschaftsmalerei zu so hoher Selbständigkeit, daß sie alle anderen Zweige der englischen Malerei überragte.

Schon im 18. Jahrhundert hatten die englischen Dichter die Reize der Heimat gepriesen. Der dadurch geweckten nationalen Teilnahme hatten im Beginn des 19. Jahrhunderts eine ganze Folge von Prachtwerken Rechnung getragen, die malerisch und romantisch aufgefaßte Landschaften in Radierung, Stahlstich oder Lithographie wiedergaben und damit den Kontinent beeinflussten. Die Maler waren verliebt in diese friedlichen, von Gesundheit strotzenden Täler, in diese weiten saftigen Wiesengründe, in die üppig belaubten Baumriesen, in die sanftgeschwungenen Hügel, die kleinen Seen und munteren Bäche, in all diese gesunde Natur, die dank dem englischen Seeklima Frische und Kraft atmet. Und sie waren zufrieden, in allgemeinen Zügen sie wiederzugeben, ohne malerische Finessen, ohne koloristische Kunststücke. Die verwandte holländische Landschaft war vorbildlich, mit ihrer Freude am Einfachen und Ungefügten, mit ihren so natürlich komponierten Bildern. Eine Hütte unter hochbelaubten Bäumen, darüber hinaus der Blick auf Wiesen oder Felder, von Wäldern oder Hügeln umsäumt, in bräunlichen weichen Tönen gemalt, war das beliebteste Motiv. Wilsons großkomponierte, aber gekünstelt klassifizierende Bilder wurden durch sie verdrängt. Aber sie lebten noch einmal in verbesserter Form auf in einzelnen Arbeiten des Sir Augustus Wall Callcott (1779—1844), den man auch den „englischen Claude“ nannte und vor allem in den Jugendarbeiten Turners.

Im Ausgang des 18. Jahrhunderts hatte Gainsborough zuerst die natürliche Landschaftsdarstellung der Popszeit vertreten, während ein paar eingewanderte deutsche Maler, wie Johann Zoffany (1733—1810) aus Frankfurt a. M. und Philipp Jakob Lauterburg (Youthembourg, 1740—1812, aus dem Elsaß) völlig in der Nachahmung der Holländer verharren. Daneben wirkt im Anschluß an Gainsborough schon George Morland (1763—1804), ein liederlicher Geselle, aber vortrefflicher Maler. Liebt man seine Lebensgeschichte, so wird man an die schlimmsten holländischen Maleranekdoten erinnert: Faul und trunksüchtig, zu Erzfressen geneigt, ein Stammgast im Schuldgefängnis, lebt er in schmutziger elender Hütte inmitten von Haustieren und Federvieh wie ein Bauer. So malt er auch seine Umgebung, die er in all ihrer Urwüchsigkeit zärtlich liebt, diese verfallenen Hütten und struppigen Karrengäule,

einheitliche atmosphärische Stimmung zusammenzuhalten. Er ist schon ein Moderner und von ihm führen Wege zu Dyce, Holman Hunt und Madox Brown.

Bei aller Bewunderung des Künstlers sollte man aber doch heute nicht übersehen, daß das Beste, was er gab, immer in seinen Skizzen liegt, die, vor der Natur gemalt, seine volle Kraft, seine meisterliche Breite, seine ganze Frische und Fülle der Farbe offenbaren. In der Ausführung wirkt er oft noch penibel und gequält, auch wohl ein wenig maniviert in der Zeichnung. Auch er springt nicht über seinen eigenen Schatten.

Im selben Jahre 1824, als Constable die Begeisterung der französischen jungen Künstler im Pariser Salon erregte und dort medailliert wurde, empfing die gleiche Ehrenbezeugung ein anderer englischer Landschaftler, Richard Parkes Bonington (1801—1828), der zwar seit seinem 15. Lebensjahre in Paris bei Gros und im Louvre studiert hatte, und auch in der Folge den größeren Teil seines Lebens in Frankreich verbrachte, der aber doch in seiner künstlerischen Anschauung, wie in der Ausführung als ein Vermittler englischer Naturauffassung erscheint und damit der französischen Paysage intime die Wege gebahnt hat. Ein unruhiges Leben führt er. 1824 ist er in Italien, 1827 in London, im folgenden Jahre mit Paul Houet in der Normandie, von wo er, wie von einer Todesahnung getrieben, plötzlich nach England flieht, um dort im selben Jahre, 1828, die kaum begonnene Künstlerlaufbahn zu enden. Ein vielseitiges Talent erloß damit. Er hatte Historienbilder voll koloristischer Schönheit, voll goldenen Lichtes geschaffen, vornehm gefühlte Landschaften und Marinen, hatte überall Licht und Luft, Glanz und Wärme gesucht und gefunden.

Wie weit blieben all diese heimatsfrohen Künstler aber zurück in der engen Begrenztheit ihrer Motive und ihrer Malweise hinter jenem seltsamen phänomenalen Manne, hinter Joseph Mallord William Turner (1775—1851). Nicht in den Eichenwäldern Suffolks, sondern als Sohn eines Barbiers mitten in der Großstadt London war er geboren und schon als Knabe der Kunst zugeführt. In England war mehr als irgendwo anders die Aquarelltechnik, die Kunst der Wasserfarbenmalerei daheim. In ihr hatten sich schon Paul Sandby (1725—1809) und Thomas Hearne (1744—1817) versucht. John Robert Cozens (1752—1799) und John Smith (1750—1812) hatten statt der getuschelten Ansichten bildmäßige Wirkung des Aquarells angestrebt, die aber erst Thomas Girtin (1773—1802) in vollem Maße erreicht. Er hatte in dieser weichen, flüchtigen und duftigen Technik das Beste erkannt, die atmosphärischen Erscheinungen der nebeligen und dunstigen englischen Landschaft wiederzugeben. Dieser Girtin, der Gründer einer tüchtigen englischen Aquarellisten-schule, war auch Lehrer Turners. In der Sammlung des Dr. Monro, wo er Studien machte, ehe er 1789 in die Londoner Akademie eintrat, hatte Turner auch Cozens kennen gelernt. Mit Cozens' Beihilfe kam er so weit, daß er fünfzehnjährig sein erstes Aquarell ausstellen konnte. Für Londoner Verleger, welche Prachtwerke über englische Landschaft herausgaben, fertigte er auf Reisen sorgfältig durchgeführte landschaftliche Aquarelle, ein vortrefflicher Anlaß, schnell, sicher und vor allem vor der Natur zu arbeiten. 1793 trat er auch mit einem Ölbild „Der Windstoß“ auf, das von fleißigem Studium des Ruissdael und seiner Zeitgenossen zeugt. Seine Ölbilder sind zunächst sehr sorgfältig komponiert und gezeichnet, aber farblos, schwärzlich, von kalten Schattentönen erfüllt, nur die Ferne etwas luftiger. Allmählich wird er kräftiger im Farbauftrag, wärmer, goldiger, farbenreicher. Seit 1805 etwa beginnt eine neue Epoche seines Schaffens. Die dunkeltonige Malerei sagt ihm nicht mehr zu. Der Zauber des Lichtes nimmt ihn gefangen und in Claude Lorrains



Fig. 107. Joseph Turner.

geordneten Komposition, alles aus dem gleichen Stoffe bildend, hart in der luftlosen Malweise, mir scheint bei Turner alles weicher, duftiger, verschwimmender, mehr malerisch, weniger in der Zeichnung vertrocknet. Auch sonst ist Turner der reichere. Er begnügt sich nicht mit der als Coullisse angeordneten Architektur oder Baumgruppe. Er gibt bewegte Flächen, reiche Motive, malt stürmische See (Schiffswrack, 1805, Schlacht bei Trafalgar, 1808). Oft knüpft er an ein geschichtliches Thema an. Aber es ist ihm nur das Motiv, das die Stimmung der Landschaft bestimmt, nicht Anlaß zu einer Illustration. Dieser Epoche des Wettkampfes mit Claude Lorrain gehören noch einige Studien an, wie die „Rede von Spithead (1809)“, „Abington (1810)“, „Kingston Bank (1809)“, „Fischerboote von Cherneß (1815)“, aber auch eine Reihe komponierter Ideallandschaften, wie die „Hesperiden“, „Jason“ und anderes mehr.

All das war nur Vorbereitung, nur Mittel, dem großen Ziele nachzustreben, Luft und Licht farbig darzustellen. Sehr gut definiert Chesneau die neue Malweise, die Turner seit der italienischen Reise (1819) annahm. Bisher hat er dem Schatten den größeren Teil der Bildfläche eingeräumt. Jetzt malt er das Licht an sich, ohne den Kontrast der Schatten, zerlegt es in die zahllosen Abstufungen seiner Farbe. Auf seiner Palette erscheinen frische, ungebrochene leuchtende Töne, reiner Purpur, Blau, Orange, eine brillante, goldige Stimmung herrscht vor. Unter Claude Lorrains Einfluß hatte er zunächst die Ferne mit Licht gesättigt, und um dieses Licht darzustellen, den halbtönenigen Vordergrund stark beschattet. Turner macht immer weniger von diesem Vordergrund Gebrauch, schränkt ihn immer weiter ein, um schließlich nur noch eine einzige lichtgesättigte Masse, Himmel, Erde und Meer, die großen Strahlenbrecher des Lichtes, auf die Leinwand zu bringen. Und es g'ng auch so. Seiner Kunst gelang es, Luft und Licht ohne theatralische Coullissen allein durch die

stilvollen antikifizierenden Landschaften findet er dieses Ideal verkörpert. Auf diesen von Gainsborough und der englischen Landschaftsschule überwundenen Meister geht Turner zurück, um der in Asphaltmalerei versunkenen Schule eine Fortbildung zum Lichten zu geben. In rastloser Arbeit sucht er die Eigenheiten seines großen Vorbildes zu ergründen, um schließlich stolz sich selbst zu gestehen, daß er es erreicht, ja vielleicht übertroffen habe. Wie anders wäre es sonst zu verstehen, daß er der Londoner Nationalgalerie zwei seiner Werke, den „Sonnenaufgang im Nebel (1807)“ und die „Gründung Karthagos (1815)“, unter der Bedingung schenkt, daß sie neben zwei Meisterwerken Claudes aufgehängt werden. Sein Wunsch wurde erfüllt und die Bilder bestehen heute noch die gefährliche Nachbarschaft. Ja, mir scheint Claude Lorrain steif in der wohl-



gruppen und weiten grünen Rasenplätze der beste Schmuck, neben dem die paar kleinen Marmorfiguren gar nicht aufkommen können. Allerdings entzieht es sich dem Urteil der Fremden, welche Mengen von Bildhauerarbeiten in den Landsitzen der großen Herren als Dekoration der Hallen und Säle aufgespeichert sind. Aber einen hervorragenden Schmuck, einen festen Bestandteil der Architektur bilden sie auch hier selten, weil in dem eigentlichen englischen Hause die Holzverkleidung der Wände in Diele und Sälen andere Wirkungen ergibt und anderen Schmuck verlangt als die Marmorwände und die architektonisch gestalteten Innenräume italienischer Palazzi und französischer Hotels. So kommt es, daß in England trotz lebhafter Bemühungen die Bildhauerei etwa dieselbe bescheidene Rolle spielt wie einst in Holland des 17. Jahrhunderts. Wohl gibt es Hunderte von Bildhauern jenseits des Kanals. Aber wer von ihnen kann genannt werden neben Reynolds und Turner, neben Constable und Hunt, Rosselli und Whistler? Wo ist da eine starke Persönlichkeit, ein Künstler von Klasse, der etwas Eigenes bringt?

Selbst die große Epoche der englischen Porträtmalerei im Ausgang des 18. Jahrhunderts, die Zeit der Reynolds und Gainsborough, fand keinen Widerhall in der englischen Plastik. Das zeigt uns ein Blick auf die Grabdenkmale der Westminster-Abtei und der St. Pauls-Kathedrale. Nichts ist unerfreulicher, als diese steinerne Geschichte der englischen Plastik mit dem Auge des Künstlers prüfen zu müssen. Was irgendwie über das Mittelmaß unter den Denkmälern des 18. Jahrhunderts hinausgeht, ist nicht von Engländern gefertigt, sondern von Franzosen, wie F. L. Roubillac (1690—1762) oder von Blamen, von M. R. Nysbraeck (1693—1770) oder von den beiden Scheemackers, Pieter dem jüngeren (1691—1770) und seinem Sohne Thomas (1740—1808). Man braucht nur im Poets Corner der Westminsterabtei das von Kent entworfene und von Scheemackers ausgeführte Grabmal von William Shakespeare zu betrachten. Da ist nichts von der Kraft der italienischen Barockkunst, von der gespreizten Noblesse der französischen Perrückenmänner, nur nüchterne Allegorie und schwerfälliger holländischer Realismus. An anderer Stelle begegnen wir der leichteren Oberflächlichkeit italienischer Marmorarbeiter, die auch an der Akademie herrscht, wo z. B. Agostino Carlini (gest. 1790) seit 1768 wirkt, der durch seine Reiterstatue Georg III. (1769) der akademischen Ehren teilhaftig geworden war. Ein anderer Italiener, John Charles Rossi (1762—1839), der Sohn eines zugewanderten Sieneser Bildhauers, arbeitete noch weit bis ins 19. Jahrhundert als Hofbildhauer Georgs IV.

Aus solcher Schule gingen dann englische Bildhauer, wie Joseph Wilton (1722 bis 1803), William Tyler (gest. 1801), John Bacon der ältere (1740—1799) und Thomas Banks (1735—1805) hervor. Es ist unerfreulich, von ihren Werken zu sprechen, von diesen schwerfälligen Männerakten und gezierten Frauenfiguren, die entweder als antike Götter oder als allegorische Figuren an Fassaden, Brunnen und Grabmalen figurieren. Aber die Engländer rühmen diese zopfigen Produkte als frühe Zeugen streng klassischer Geschmacks und so müssen sie wohl ihre „Meriten“ haben. So war der bekannteste unter den Schülern Scheemackers Joseph Nollekens (1737—1823), als Porträtist außerordentlich gesucht.

Gegen die süße Zierlichkeit solcher Zopfünstler erhebt sich nun John Flaxman (1755 bis 1826), von dessen Einfluß auf die englische Malerei im Sinne einer streng hellenistischen Konturkunst schon früher gesprochen wurde. Flaxman hatte sich 1775—1787 in Wedgwoods Töpferei durch die Betrachtung griechischer Vasenbilder eine sichere Kenntnis der hellenischen Zeichnung angeeignet und daraufhin in den neunziger Jahren jene linearen Kompositionen zu klassischen Dichtern und zu Dante geschaffen, die, durch den Kupferstich weit verbreitet,

ihn zum wirkungsvollsten Verkünder griechischer Schönheit in England gemacht haben. Aber als Plastiker hielt er sich mehr an römische Grabmale und Sarkophagreliefs, die er 1787 bis 1794 in Rom erfolgreich studierte und die ihn vor der steinernen Kälte der echten Hellenisten bewahren. Seine Vorstudien nach der Natur verraten ein feines Gefühl für die Wirklichkeit. Aber es ist, als ob er bei der Ausführung diese Natur ganz vergäße, während an ihre Stelle ähnliche Formen und Bewegungen von irgend einem Vasenbild oder Sarkophagrelief treten, oder auch Reminiszenzen an italienische Kunst, besonders an Michelangelo.



Fig. 111. J. Gibson: Hylas und die Nymphen. London, Tate-Galerie.

Westminster, für Grabmale der Lady Baring, der Admirale Howe und Nelson in St. Paul.

Das Denkmal des Lord Mansfield zeigt noch den ganzen allegorischen Apparat der Popskunst, die Gerechtigkeit mit der Wage, die Weisheit, die juristische Schriften studiert, den Todesjüngling mit der ausgelöschten Fackel. Daneben sehen wir im Flaxman-Museum zu London sehr hübsche Versuche, das Motiv der griechischen Grabstele, also die Relieffigur unter einem Tempelgiebel, für moderne Grabmale anzuwenden. Aber sieht heute wirklich noch jemand diese Entwürfe? Wer macht in London den weiten Weg zum University-Kollege? Und welche Enttäuschung, wenn man sich hierher verirrt, in diese bestaubten öden Räume, in denen Abgüsse von Flaxmans Entwürfen und ausgeführten Werken neben Zeichnungen und allerhand persönlichen Erinnerungen bewahrt werden.

Thorwaldsens Gedächtnis ist heute noch in Kopenhagen lebendig, die Gipsherrlichkeit

Auch bewahrt Flaxman die zopfige Neigung für überschlankte Formen, für das süße Lächeln, für weiche, schmiegsame Bildungen, besonders in seinen anmutigen Vasenreliefs für Wedgwood, so daß seine Kunst mehr mit der des Canova und Carstens parallel geht, als mit Thorwaldsens. Dem englischen Volke aber wurde sie durch ihre Schwäche und Zartheit nur um so verständlicher und liebenswerter. Man begann einen förmlichen Kultus mit Flaxman zu treiben. Er wurde zum Mitgliede der Akademie (1800) gemacht, man übertrug ihm 1810 den Lehrposten für Plastik an der Akademie-school, man überhäufte ihn mit Aufträgen, so für ein Grabdenkmal des Lord Mansfield in

seines Museums wirkt noch immer auf Tausende, sein Grab im Hofe des Museums ist eines Nationalhelden würdig. Das kleine Flaxman-Museum aber ist wie ein kalter Stein, auf dem keine mitfühlende Seele mehr eine Träne weint. Und doch ist ein Besuch dort so lehrreich für den geschichtlich Fühlenden. Nirgends so wie hier wird uns klar, daß diese nackten Helden und Göttinnen, diese Gestalten ohne persönliches Leben, ohne Fleisch und Nerven, die wie schlechte Abgüsse nach Praxiteles und Lysippos wirken, nichts mehr zu tun haben mit unserem Empfinden.

Aber für das damalige England war Flaxmans Einfluß unberechenbar. Wenn die englische Plastik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etwas Weichliches und Zartes behält, so verdankt sie es neben Canova vor allem Flaxmans Vorbild. Canova-Schüler war z. B. John Gibson (1790 bis 1866), ein wunderliches, krauses Talent. Er kam 1817 nach Rom und blieb dort ansässig, mit kurzen Unterbrechungen durch Reisen nach England. Er hatte ein feines Gefühl für alles Zarte und Malerische. Eines seiner ersten Werke war eine „Psyche vom Zephyros“ getragen, ein Motiv, das an Prudhons liebliches Bild erinnert und das er mehrfach wiederholt. In London kann man von ihm in der Tate-Galerie eine Gruppe des Hylas mit den Nymphen sehen (1826, Fig. 111) und im Parlamentshause eine Statue der Königin Viktoria auf dem Throne mit den allegorischen Gestalten der Gnade und der Gerechtigkeit zur Seite. Das Gipsmodell, wie auch andere Porträts, hat er farbig behandelt, war also ein wenig bekannter Vorläufer des modernen Strebens nach farbiger Skulptur. Wiederholt stellt er polychrome Venusfiguren aus, und setzt trotz aller Angriffe der Kritik diese Versuche auch bei Porträtfiguren hartnäckig fort.

Die jüngere Generation begann die Antike strenger, aber durchaus nicht geistvoller zu erfassen. Unter den Bewunderern Thorwaldsens in Rom standen gerade die Engländer in erster Reihe. Dazu kam die unmittelbare Wirkung der griechischen Originalskulpturen, besonders seit 1812 die Elgin-Marbles (Parthenonskulpturen) im British Museum jedermann zugänglich waren. Diesen strengeren Hellenismus finden wir bei John Bacon dem jüngeren (1777—1859), dann bei Thomas Campbell (1790—1858) und Samuel Joseph († 1850), der erstere zu Edinburgh geboren, der letztere zeitweise dort ansässig. Von Campbell werden besonders einige Statuen vornehmer Damen gerühmt, so der Prinzessin Pauline Borghese beim Herzog von Devonshire, von Joseph Porträtbüsten.

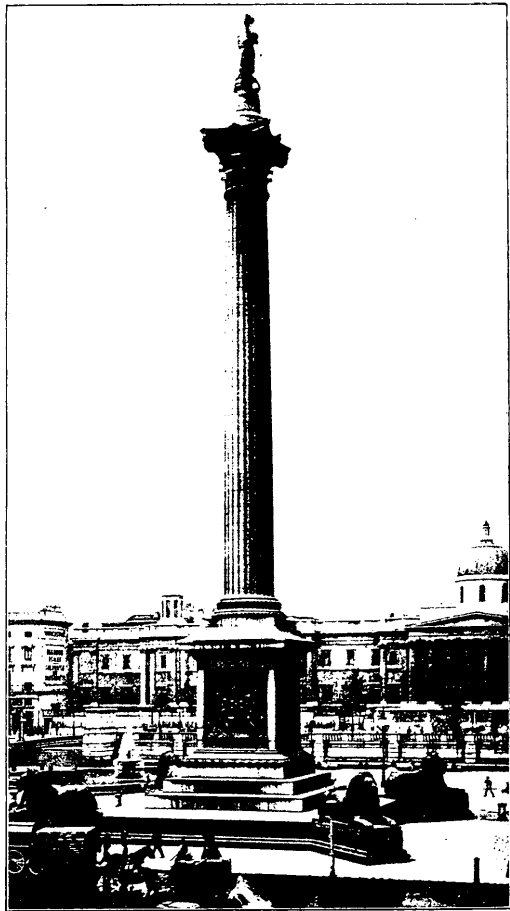


Fig. 112. G. S. Bailey: Die Nelsonstatue auf dem Trafalgar-Square in London.

Neben der antiken Gewandung oder Gewandlosigkeit blieb auch das zeitgenössische Kostüm für Bildnisstatuen stets beliebt, natürlich mit Anpassung an den berücksichtigten antiken Faltenwurf. In dieser Art schafft Edward Hodges Baily (1788—1867), ein Schüler von Flaxman und später sein Mitarbeiter, der Schöpfer einer etwas schwächlichen Nelson-Statue, welche die 1843 errichtete Säule auf Trafalgar-Square krönt. Am Fuß derselben halten vier vom Maler Landseer vortrefflich modellierte Löwen Wacht, die alle Bildhauerwerke jener Tage beschämen. Wie Baily, war auch Sir Francis Legatt Chantrey (1781—1842), der Sohn eines armen Bildschnitzers, Schüler von Flaxman. Chantrey hatte in Sheffield durch harte Arbeit als Porträtmaler so viel verdient, um in London Bildhauerei studieren zu können. Hier brachte er es schnell zur Berühmtheit, gewann 1810 die Konkurrenz für ein Denkmal Georgs III., stellte anmutige Genreszenen aus und wurde schließlich ein tonangebender Modeporträtist. Von ihm stammen die Reiterstatuen Georgs IV. in Brighton und Edinburgh, die Statue Wellingtons an der Fassade der Börse, ferner zahllose Porträtbüsten, Grabmale u. s. w.

Mit Chantrey und Baily wetteiferten die beiden Westmacott, Sir Richard der ältere (1775—1856) und Sir Richard der jüngere (1799—1872), als Lehrmeister der jüngeren Generation, auf die sie ihren Klassizismus vererbten.

Blicken wir auf die lange Reihe dieser Bildhauer zurück, so haben sie, Flaxman ausgenommen, wohl England mit einem Meer von Porträtstatuen und Büsten überschwemmt, der geistigen und künstlerischen Kultur ihres Heimatlandes aber kaum neue Werte geschaffen, weil sie in Nachahmung der Antike befangen ihre Individualität freiwillig unterdrückten.



Fig. 113. Flaxman: Büste des Pasqu. de Paoli.



Fig. 114. Hittorff: Der Nordbahnhof in Paris.

## 6. Französische Kunst 1815—1848.

### a. Baukunst.

Die französische Baukunst der Restaurationsepoche unter Louis XVIII. (1814—1824) und Charles X. (1824—1830) wandelt in den Geleisen der Empirekunst fort. Die Antike in jener strengen Zierlichkeit, die Percier und Fontaine ihr gegeben, blieb herrschend, ein feiner, sicherer Geschmack, allerdings auch eine kraftlose Trockenheit kennzeichnen den französischen Neuhellenismus noch bis zur Mitte des Jahrhunderts im Gegensatz zum plumpen Dorismus des Directoire. Die Macht der Ecole française de Rome wird von neuem fest begründet. Der römische Preis und der damit verbundene vierjährige Aufenthalt der Stipendiaten in Italien und Griechenland bedingt für alle eine gleichmäßige und sorgfältige Vorbildung. Keiner darf sich der Aufgabe entziehen, irgend ein klassisches Bauwerk aufzumessen und zu rekonstruieren. Als halbe Gelehrte, gewöhnt, auch die kleinsten Aufgaben in feierlich großem Stile zu lösen, so kehren die jungen Staatsarchitekten heim. Allerdings klagt dann Baudoyer, daß sie wohl hübsch zeichnen könnten und voll guter Theorie seien, aber unerfahren in der Praxis, im Konstruktiven. Immerhin bewahrt sich die französische Baukunst damit eine hohe formale Sicherheit, die besonders auffällt gegenüber der Ungeschicklichkeit in der zeichnerischen Darstellung und Detaillierung in den Entwürfen damaliger deutscher Architekten.

Percier wirkt noch als bewunderter und verehrter Lehrer. Fast alle großen Baukünstler der Folgezeit waren seine Schüler. Unter diesen pflanzen A. F. Leclerc (1785 bis 1853), Debret (1777—1850) und Lebas (1782—1867) seine Anregungen noch auf eine weitere Generation fort. Fontaine errichtet (1816—1826) die schon zuvor erwähnte Chapelle expiatoire als zierlichen Grabtempel (Fig. 50). Er baut auch mit Percier am Louvre, wo er an der Nordseite eine Verbindungsgalerie mit den Tuilerien beginnt, die aber nur bis zum

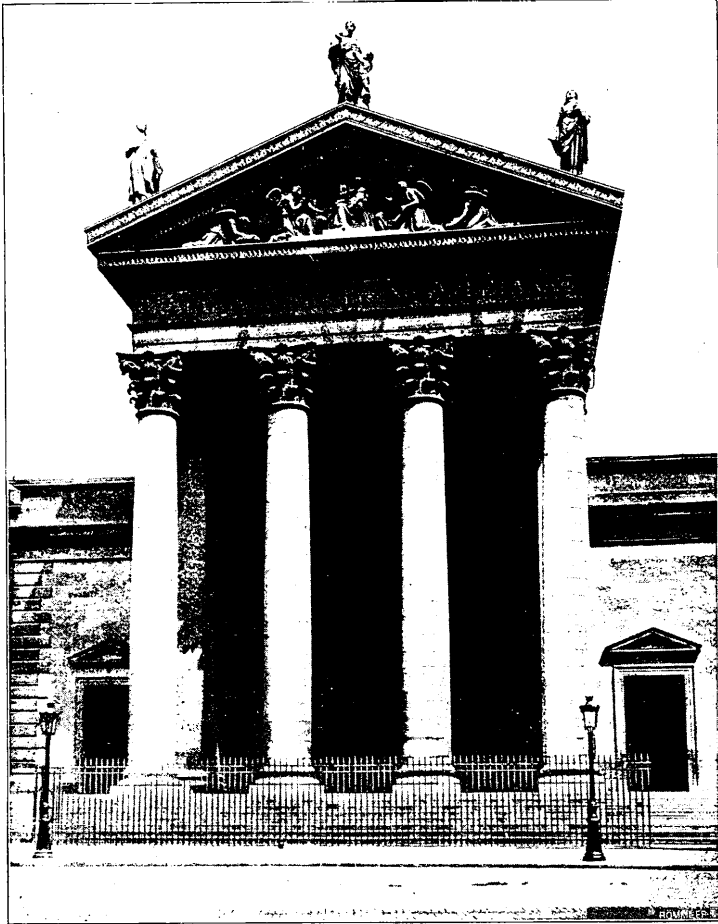


Fig. 115. Lebas: Notre Dame de Lorette.

Bavillon de Rohan gedieh. Sie sticht heute mit ihrer schwachen Profilierung, ihren schmalen Achsenabständen, ihrer gezwungenen Einfachheit wunderbar ab gegen die Reste der Tuilerien und gegen Lesueils kräftige Arbeiten, zwischen denen sie eingeklemmt ist. Und wie viel Zopf steckt hier noch in der Verkröpfung der Giebel, dem Durchschneiden des Hauptgesimses durch Fenster u. s. w., wie weit ist Fontaine von Schinkels Purismus entfernt. Später, unter Napoleon III., setzte Visconti (1791—1853), der Erbauer des Grabmals Napoleon I. im Invalidendom, das Werk fort, wurde aber 1854 von Lesuel abgelöst, der zu pompösen französischen Renaissanceformen überging.

Auch im Kirchenbau wird die klassische Tradition festgehalten, aber durch Anknüpfung an die altchristliche Basilika ihre Einseitigkeit und ihr heidnischer Charakter gemildert. Hippolyte Lebas (1782—1867) baut 1823—1836 Notre-Dame de Lorette (Fig. 115) mit dem üblichen korinthischen Portikus in freier Anlehnung an S. Maria Maggiore zu Rom, aber etwas überladen in der hellenistischen Dekoration. Godde (1781—1869) errichtet 1822 St. Pierre du Gros-Cailou, 1823 Notre-Dame de bonne nouvelle, 1826 St. Denis du Sacrement. Er wird weit übertroffen durch Hittorf (1792—1867), der in St. Vincent-de-Paul die altchrist-



Fig. 116. Hittorf: Kirche St. Vincent-de-Paul. Paris.

liche Kunst klassisch zu läutern sucht und originelle, wenn auch mißlungene Experimente in der Grundrißanordnung macht. Hittorf war ein geborener Kölner und Schüler von Percier. 1822—1824 hatte er mit Zanth auf einer Reise durch Italien und Sizilien die Polychromie an antiken Bauten studiert und 1830 seine Forschungen veröffentlicht (*l'architecture polychrome chez les Grecs*), dann 1851 sein Hauptwerk: *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinunte*. Damit war nicht nur dem Glauben an die feurige Farblosigkeit der antiken Kunst ein Ende gemacht, sondern auch auf die zeitgenössische französische Architektur in dem Sinne gewirkt, daß sie die Farbigkeit des Materials auszunützen strebte. Als Hittorf 1824 nach der Rückkehr von Italien auf Grund der Entwürfe seines Schwiegervaters Lepère den

Bau von St. Vincent-de-Paul begann, suchte er diese neuen Anschauungen in der Innenausstattung zur Geltung zu bringen. Die Fassade zeigt noch überwiegend klassische Formen, den üblichen korinthischen Portikus, jedoch zwischen mehrgeschossigen Türmen und über einer Freitreppe von 46 Stufen, wodurch ihr eine bedeutende Wirkung gesichert ist (Fig. 116). Das Halbbrunn der Apfiss war dem klassischen Tempelschema zuliebe äußerlich nicht sichtbar gemacht. Im Inneren war es in der vollen Breite der fünfschiffigen Kirche ausgebildet, wodurch die Nebenschiffe mit ihrer Emporenanlage ungeschickt gegen den Chor ansetzen. Aber abgesehen von diesem Mißgriff macht sich in der Verwendung farbigen Steinmaterials, in der ausgedehnten farbigen Dekoration, in der gediegenen Bildung der Details der gute Einfluß der klassischen Studien geltend, so daß Hittorf mit diesem Bau verdienten Ruhm erwarb und mit Aufträgen überhäuft wurde. 1836—1838 durfte er die großartige Place de la Concorde endgültig ausgestalten. Ja, er baute noch in seiner letzten Zeit (1863) den Nordbahnhof zu Paris, einst berühmt wegen seiner kühnen Eisenkonstruktionen über der 70 Meter breiten Halle, heute trotz seines verschmutzten Zustandes immer noch ein würdiger Empfangssaal für die in Paris Ankommenden (Fig. 114). Hittorf wußte die antiken Formen von der papiernen Dürftigkeit des Neuhellenismus zu befreien und kraftvoll umzuprägen. Wohl faßt noch eine ansteigende Giebellinie die Fassade zusammen, aber sie wird zweckmäßig unterbrochen durch die senkrecht aufsteigenden Gewölbewiderlager. Da ist nirgends ein ängstliches Imitieren von Parthenon und Erechtheion, wie in Berlin und München, sondern freie Anpassung an die neuzeitlichen Bedürfnisse unter Benützung der antiken Motive, wodurch dem französischen Neo-Grec der Vorrang vor dem deutschen Neuhellenismus gesichert ist. Daran muß erinnert werden, weil es neuerdings Mode wird, aus der deutschen Abstammung von Gau und Hittorf Kapital zu schlagen, als sei der Aufschwung der französischen Architektur dem deutschen Genie zu verdanken. Dann wäre es nur merkwürdig, daß dieser deutsche Genius in seinem Heimatland absolut unproduktiv blieb, daß sogar der Reformator Semper so viel Anregungen von Frankreich empfing. Gau und Hittorf waren trotz ihrer deutschen Abstammung doch französische Künstler, so gut wie Kethel trotz französischer Abstammung ein deutscher Künstler bleibt. Gleich tüchtig als Theoretiker wie als Praktiker war auch Abel Blouet (1795—1853), der wissenschaftliche Leiter jener kurzen, aber nicht erfolglosen Expedition nach Morea, welche die ersten Ausgrabungen am Zeusstempel zu Olympia brachte. Von Blouet stammt der bekannte Wiederherstellungsentwurf der Caracallathermen, der in so viel kunstgeschichtliche Werke übergegangen ist. In Paris vollendete er mit sorglicher Rücksichtnahme auf Chalgrins Entwurf den Arc de Triomphe de l'Étoile und wirkte vor allem als angesehenen und erfolgreicher Architekturlehrer.

Die Akademiker der Restaurationsepöche wachen mit eifersüchtiger Strenge über der Reinheit des Klassizismus. Und doch können sie nicht hindern, daß seit der Julirevolution von 1830 auch in der Baukunst jener frischere Zug sich geltend macht, der in der Malerei unter Delacroix' Führung so glänzende Resultate zeitigte. Statt mühsamer Nachahmung antiker Formen wird ein freies Schaffen aus dem Zwecke des Baues und aus dem Wesen des Materials heraus versucht, von einzelnen auch die unverhüllte Anwendung der Eisenkonstruktion angestrebt. Man fängt an, in Italien nicht nur die klassische Kunst, sondern auch die Renaissance zu studieren. Letarouilly gab die *Edifices de Rome moderne* (1830 bis 1840) heraus, und damit Anregung zu ausgedehnter Nachahmung der italienischen Renaissancepaläste. In diesem Sinne arbeiten 1825 in der Villa Medici in Rom nebeneinander Duban, Duc, Labrousse und Baudoyer, alle vier bestrebt, vom einseitigen Klassizismus sich zu



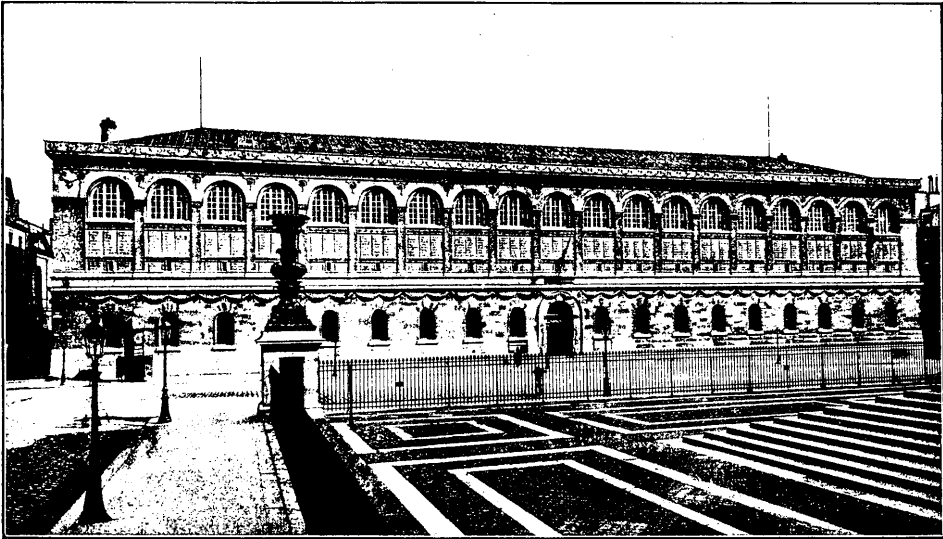


Fig. 117. Labrousse: Bibliothèque Sainte Geneviève. Paris.

befreien. Felix Duban (1798—1870) war ein malerisch und dekorativ begabter Mann, der in geschmackvollen aber etwas hart behandelten Aquarellen antike Bauten, römische Villen, Paläste und Gräber, die Ansicht einer Straße in Pompeji und anderes rekonstruierte. In Paris übernahm er 1838 den Weiterbau der von seinem Lehrer Debret begonnenen École des beaux-arts an der Stelle, wo bis 1816 das Musée des monuments français von Lenoir im Kloster der Petits Augustins Unterkunft gefunden hatte. Es galt, die vorhandenen spätgotischen und Renaissancedenkmale, besonders Bruchstücke vom Schloß Anet und Schloß Gaillon, dem Bau anzupassen, was mit Geschmack erreicht wurde. Keine Kunstakademie der Welt hat wohl einen so weihvollen Vorhof. Die Fassade behandelt Duban dafür mit Absicht sehr bescheiden in Anlehnung an italienische Renaissance. Zugleich bewährt er sich im großen Saal der Gipsabgüsse mit seinem glasgedeckten Eisendach als guter Konstrukteur. Auch die Wiederherstellung des Schlosses zu Blois und vor allem den weiteren Ausbau der Innenräume des Louvre nach der Seine hin führte er durch, überall mit seinem Verständnis sich auch den späteren Formen der französischen Renaissance, sogar dem Louis XIV.-Stile anpassend. Die glänzende Apollogalerie, das Meisterwerk des Barock und als solches den Räumen in Versailles überlegen, der Salon Carrée, die Salle des sept cheminées verdanken Duban ihre wirkungsvolle Erneuerung. Perciers Schüler war Joseph Duc (1802—1878). In Rom machte er Wiederherstellungsentwürfe für antike Schaubühnen, wie das Marcellustheater, Kolosseum und das Theater von Taormina. In Paris gibt er der von Mlavoine begonnenen Julisäule seit 1840 ihre definitive Gestalt. Die 50 Meter hohe Säule mit ihrem riesigen Bronzekapitell, vom Genius der Freiheit bekrönt, zeichnet sich trotz der Höhe durch gute Verhältnisse und elegante Formen aus. Sein Lebenswerk war der 1859 begonnene Umbau des Justizpalastes zu Paris, in den Reste älterer Bauten hineingearbeitet oder, wie die St. Chapelle, schonend umgangen werden mußten. An der Westfassade und in der großen Halle des pas-perdus hat Duc die griechischen Formen kraftvoll neu belebt. Er mußte noch mit ansehen, wie sein Werk 1871 von den Kommunards niedergebrannt, aber bald darauf wieder hergestellt wurde. Ein außerordentlich begabter Künstler war Henri Labrousse

(1801—1875), dessen Bibliothek St. Geneviève (1840—1850) durch den schlichten Ernst der Fassaden imponiert (Fig. 117). In Rücksicht auf das große Oberlichtglasdach des Inneren ist das Untergeschoß nur von kleinen Fenstern durchbrochen, die zur Hälfte geschlossenen Fenster des Obergeschosses sind von Rundbogen umrahmt. Eine einfache große Guirlande umzieht darunter als Fries den gesamten Bau. Es ist fast zu viel Strenge, zu viel Gleichmaß, zu herbes klassisches Empfinden. Niemand würde hinter dem streng gegliederten Mauervwürfel den mit moderner Eisenkonstruktion überspannten großen Lesesaal vermuten. Bei dem 1850 begonnenen Umbau der Nationalbibliothek, die im alten Palais Mazarin eingerichtet wurde, mußte Labrouste äußerlich die Formen des historischen Baues beibehalten, durfte aber den neuen Lesesaal durch neun, auf eisernen Säulen ruhende Kuppeln mit Glasoberlicht erhellen (Fig. 118). Die beschränkten Mittel der Zeit zwangen Labrouste, seine besten Projekte unausgeführt auf dem Papier zu lassen, wie jenes gewaltig geplante Grabmal für den ersten Napoleon (ein eherner Riesenschild, der die Asche des Kaisers schirmen sollte). Übrigens wird neben der italienischen Renaissance auch die französische wieder aufgenommen, zunächst bei Wiederherstellung zahlreicher Schlösser und Herrensitze und bei der Erweiterung des alten Stadthauses in Paris seit 1830 durch Godde und J. B. Lefueur (1784—1850).

Hatten schon diese freien Klassizisten verschiedentlich nebenher mittelalterliche Formen angewandt, so erstand bald im Gegensatz zu der einseitig hellenistischen Akademie eine jüngere Architektenschule, die ihrerseits die Gotik nicht nur als nationale Baukunst rühmte und als einzig würdigen französischen Baustil empfahl, sondern auch ihre größere künstlerische Wirkung gegenüber der Antike nachdrücklich betonte. Die romantische Schule nahm auch in der Architektur den Kampf gegen den Klassizismus auf. Freilich ließ dagegen die Akademie durch ihren Sekretär Raoul Rochette vor der Wiederbelebung der Gotik warnen,

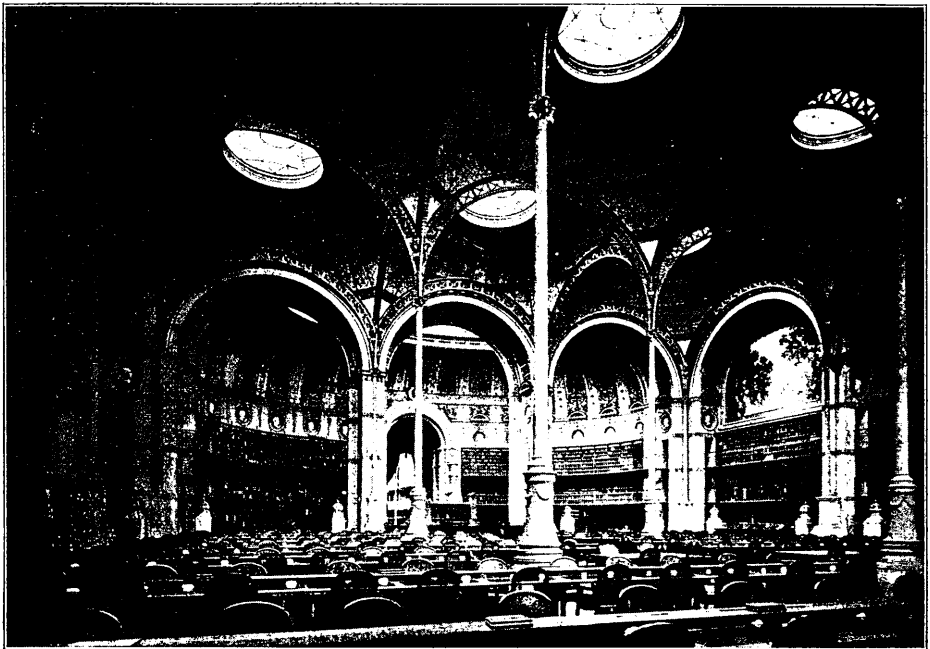


Fig. 118. Labrouste: Der Lesesaal der Nationalbibliothek. Paris.

da sie konstruktiv unzulässig, willkürlich in der Dekoration sei und der guten Proportionen ermangele. Aber dieser Einspruch blieb wirkungslos. Schon während der Stürme der Revolution hatte Lenoir jenes Museum väterländischer Altertümer 1793 dem Publikum eröffnet, das trotz mancher Einschränkungen in der Folgezeit für die einheimische Kunst und ihre Pflege vielfach Anregung gab. Dann hatten die romantischen Schriftsteller, besonders Viktor Hugo mit seinem Roman „Notre Dame de Paris“ (1830) Mittelalter und Gotik populär gemacht. De Coumont begründet die Société archéologique, Du Sommerard, Serou d'Agincourt, Delaborde, Vitet, Prosper Mérimée, Didron und andere publizierten mittelalterliche Kunst. Die Pflege des nationalen Besitzes an alten Kunstwerken gewann feste Form 1837 mit der Gründung des „Comité des Arts et des Monuments“. Seitdem beginnt in Frankreich der Schutz der einheimischen Kunstdenkmale, der heute, langsam vervollkommenet und von einseitiger Parteinahme

für die Gotik befreit, in ein treffliches System gebracht ist, so daß eine historisch gerechte und unparteiische Pflege der nationalen Altentümer gesichert ist. Duban und Caristie wurden an die Spitze der „Commission des Monuments historiques“ gestellt. Allmählich erstanden die in der Revolution zerstörten Kirchen aufs neue. Poitevin (1782—1867), ein Percier-Schüler, wirkte in Südwestfrankreich, Maboine an der Kathedrale zu Rouen, Debret begann die berühmte Abteikirche zu St. Denis zu restaurieren. Auch gotische Neubauten wurden gewagt. So errichtet Franz Christian Gau (1790—1853) die Kirche St. Clotilde zu Paris (1846—1857) in etwas steifen gotischen Formen, die Ballu später modernisierte (Fig. 119). Gau hatte bei den französischen Klassizisten seine Studien gemacht, aber als geborener Böhmer doch die Erinnerungen an die rheinische Romantik lebendig bewahrt und durch das Studium französischer Kathedralen ergänzt.

Eine tiefere Erkenntnis der Gotik bahnte erst der hochbegabte Führer der romantischen Architektur, J. B. Lassus an (1807—1857), ein Schüler von Labrouste, aber ein bis zur Feindschaft gegen Antike und Renaissance für die Gotik sich erziehender Kämpfer,

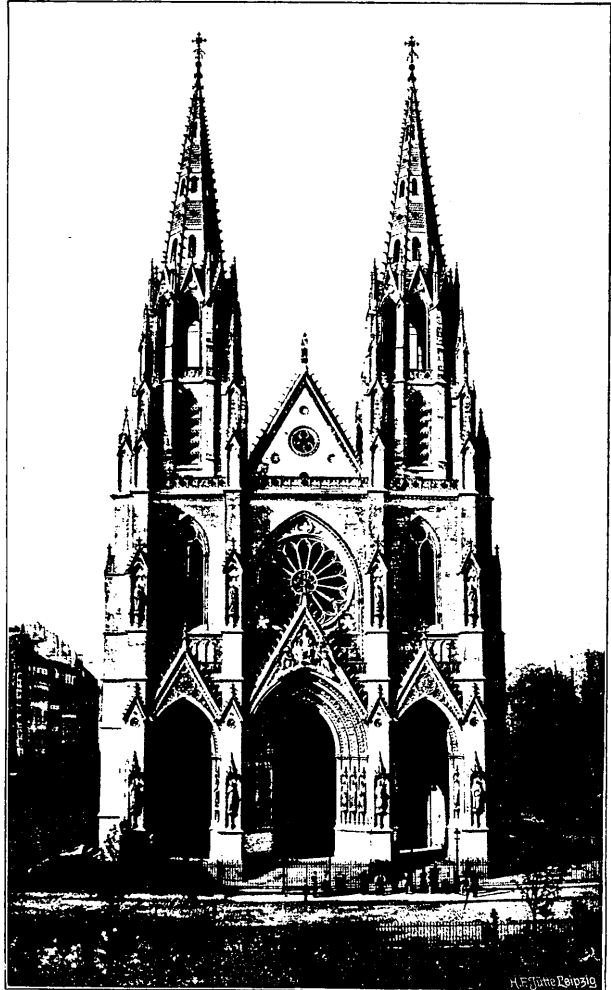


Fig. 119. Gau: Die Klotildenkirche in Paris.

der theoretisch und praktisch in diesem Stile wirkte. 1843 errichtet er in Nantes die Kirche St. Nicolas, in Paris St. Jean Baptiste de Belleville, die mit ihren 58 Meter hohen Türmen das Stadtbild beherrscht. Er publiziert auch vortreffliche Aufnahmen der Kathedrale

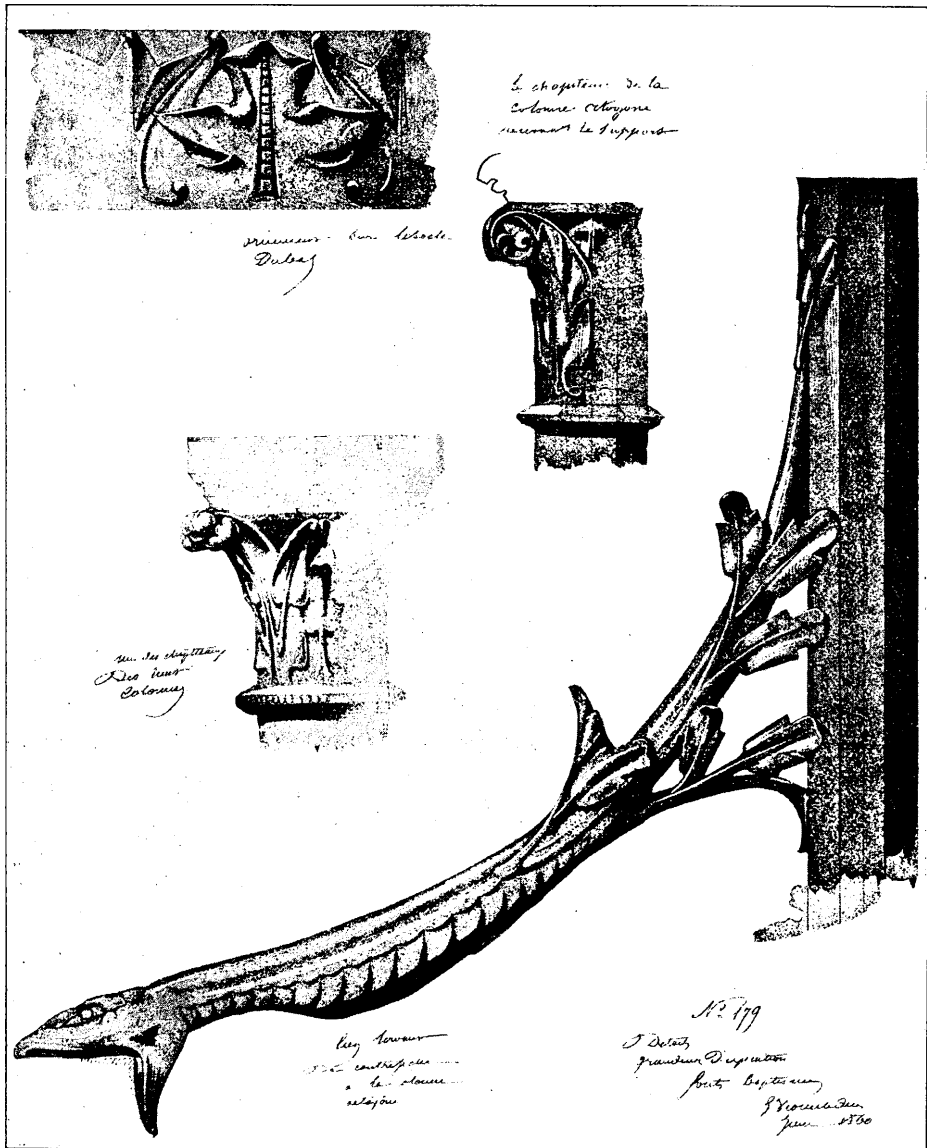


Fig. 120. Viollet-le-Duc: Studienblatt.

von Chartres. Ferner plant er die Wiederherstellung der Hauptkirche von Paris, der Notre Dame, und der zierlichen gotischen St. Chapelle. Doch tritt ihm bei der Ausführung ein Größerer zur Seite, Viollet-le-Duc (1814—1879), ein hervorragender Architekt und zugleich ein gründlicher Gelehrter. Seine „Entretiens d'Architecture“ (1863—1872), sein gewaltiges „Dictionnaire raisonné de l'architecture française (1854—1868)“ und sein

„Dictionnaire raisonné du mobilier français (1858—1875)“ bilden noch heute eine Grundlage für das Studium der Gotik, sowohl des Kirchen- und Profanbaues, als auch der gesamten Raumausstattung (Fig. 120). Die exakte Methode der Erforschung alter Bauten, die er 1836 bis 1837 in Italien an der Rekonstruktion des Theaters von Taormina und der vatikanischen Loggien geübt hatte, überträgt er auf die französischen mittelalterlichen Monumente. Seit 1838 beginnt er die Wiederherstellung der in ihrem reichen Farbenschmuck etwas kokett wirkenden St. Chapelle und bald darauf (1842) die Restaurierung der Notre Dame-Kirche. Daneben bearbeitet er durch ganz Frankreich Kirchen, Rathäuser und Schlösser mit einer auch das kleinste Detail korrekt gestaltenden Sorgfalt, die seine Restaurationsarbeiten mustergültig

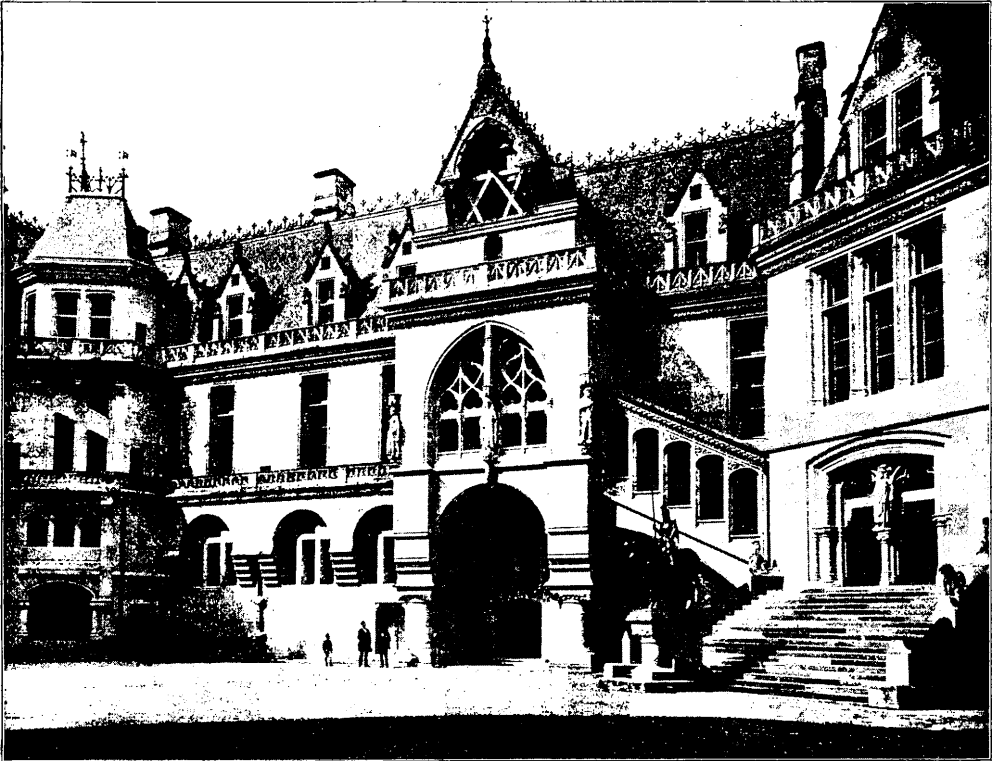


Fig. 121. Viollet-le-Duc: Hof im Schlosse Pierrefonds.

macht. Sein Meisterwerk war die 1858 begonnene Wiederherstellung des Schlosses Pierrefonds (Fig. 121), über das er eine vortreffliche Monographie publizierte (1876). Viollet-le-Ducs Wirken beschränkte sich fast ausschließlich auf Wiederherstellung und Ergänzung alter Bauten. Und doch war er der große Lehrmeister aller Architekten weit über Frankreich hinaus. Er lehrte die Kunst, wieder gut zu bauen im Sinne des tüchtigen mittelalterlichen Handwerks, nicht Fassaden wie Karnevalskostüme den Bauten überzuwerfen, sondern die Form aus dem Zwecke sinngemäß und stilistisch echt zu entwickeln und mit höchster technischer Vollendung wiedergegeben.

Durch ihn wird der Geist mittelalterlicher Baukunst in vielen wieder lebendig. Ihr hatte neben Lassus und Viollet-le-Duc auch Léon Vaudoyer (1803—1872) sich zugewandt.

Sein Vater Antoine (1756—1846) hatte noch unter den Vorkämpfern des Klassizismus in erster Reihe gestanden und der Sohn teilte zunächst seine Neigung. Etwa seit 1845 begann er in Paris den Umbau der alten Benediktinerabtei St. Martin-des-Champs, die zur Aufnahme des Gewerbemuseums bestimmt war (Conservatoire des arts et métiers). Anfangs tut er noch dem alten gotischen Bau Gewalt an, indem er ein Portal mit Giebel und Karjatiden hinzufügt. Bald aber von den Reizen des gotischen Baues gefangen genommen, überwindet er seine anerzogene Abneigung und paßt den weiteren Ausbau dem Vorhandenen stilistisch an. Beim Bau der großen Kathedrale zu Marseille (1853) geht er sogar auf frühmittelalterliche, romanische Motive zurück (Fig. 122), woran auch Espérandieu und Revoil festhalten, die nach Vaudoyers Tode das Werk vollenden.

So hat die französische Baukunst in der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur eine großartig strenge Schulung, sondern auch, getragen durch begabte und frei gestaltende Architekten, eine Freiheit des Schaffens erlangt, die ihren Einfluß auf andere Länder wohl rechtfertigte. Überall regt sich der Trieb, die gedankenlose Nachahmung der Antike zu überwinden, den Klassizismus zu reformieren. Das modernste Baumaterial, das Eisen, wird zur Geltung gebracht. Am Außenbau schien es noch nicht zulässig, das widerstrebte zu sehr dem in Rom historisch geschulten Empfinden. Aber im Innerraum, bei Lesefälen, Bahnhöfen, Kirchen sollte es unverhüllt wirken. Im Bunde mit der hoch entwickelten Dekorationskunst und dem elegant und luxuriös werdenden Kunstgewerbe bereitet die französische Baukunst damals ihre weltbeherrschende Stellung vor.



Fig. 122. Vaudoyer: Kathedrale zu Marseille.



Fig. 123. Géricault: Floß der Medusa.

### b. Malerei.

Nach dem Sturze Napoleons, nach Beendigung der endlosen gewaltigen Kämpfe, die Frankreichs Fahnen mit höchstem Ruhm geschmückt, aber Frankreichs Bevölkerung doch bis zum äußersten erschöpft hatten, zeigen sich auch hier dieselben Symptome der Ermattung, der reinigen Rückkehr zum Überlieferten und Gewohnten, wie in den übrigen Ländern des Kontinents. Auch hier entwickelt sich jenes Bedürfnis nach Ruhe, jene weiche Stimmung, die dem herben Klassizismus der napoleonischen Epoche mit seinen erkünstelten heroischen Empfindungen widersprach, auch hier jene romantische Neigung zu mittelalterlichen Formen, jenes Bedürfnis, den religiösen Tröstungen sich hinzugeben, den legitimen Staatsformen dankbar und geduldig sich zu unterwerfen, das alle europäischen Länder gleichermaßen befallen hatte. War das die vorherrschende Stimmung der Massen, so fehlte es doch nicht an einer ganz anders gerichteten Unterströmung. Besonders in der einflußreichen gebildeten Jugend loderte noch das alte Feuer der großen Zeit fort. Nicht umsonst hatte Frankreich in harten Kämpfen gegen eine ganze Welt eine ungeheure Energie entfaltet. Durch den Legitimizismus mit Europa veröhnt, konnte es diese Energie jetzt den Künsten des Friedens zuwenden. Je unfähiger die klassizistischen Führer sich zeigten, dieser neuen Energie Ausdruck zu geben, um so stärker wurde die Sehnsucht der Jungen nach der Freiheit, die ihnen die Romantik zu bieten schien. In dieser Jugend stürmte und drängte es, bis schließlich mit der Julirevolution von 1830 alles das zum Ausbruch kam, was an verhaltenem Gefühl vorhanden und was bis dahin nur in den Schriften der Victor Hugo und Genossen und in den feurigen Gemälden der Géricault und Delacroix niedergelegt war. Es war der

Sieg der Romantik über den Klassizismus, der neueren Malerei über die antike Statuenwelt, der Sieg der Farbe, des Kolorits über die Zeichnung, den Umriß.

Die junge Schule in der Malerei knüpfte an Gros an. Er allein hatte die Helden der napoleonischen Ära nicht als gefärbte Antiken in rosa Trikot, sondern als Träger farbiger Uniformen gesehen und damit unter den Jungen fast gegen seinen Willen Schule gemacht. Ihn hatte trotz David der farbige Reiz des zweierlei Tuches gepackt, der Zauber, den das Soldatenleben auf alle jung und mutig empfindenden Naturen ausübt, doppelt stark, wenn sie mit Maleraugen sehen. Nun kehrte diese Begeisterung in gesteigertem Maße wieder bei seinem Bewunderer Th. Géricault (1791—1824). Das war einer jener Künstler, die tote Natur nicht kennen, denen alles Leben und Bewegung ist, einer jener Bahnbrecher und Kraftmenschen, die nur ein früher Tod daran hindert, Führer einer neuen, zukunftsreichen Schule zu werden. Obwohl Schüler von Guérin, lernt er von Gros die Dinge farbig sehen, Soldatenbilder und Pferdestudien malen. Aber er überbot den Meister an stürmischer Energie. Als guter Reiter kannte Géricault die wilde, kaum zu bändigende Kraft im Rassepferd. Sie schildert er in seinem „Leutnant der kaiserlichen Garde“, dem ersten großen Werke seiner Hand, das im Salon erschien (1812; Fig. 124). Der Mann sitzt ruhig auf feurig aufbäumendem Araber, ein echt französisches Paradestück. Brillant gemalt ist die Uniform, voll theatralischen Lebens das hochauftretende Pferd, beides geschaffen mit höchster Begeisterung für die Schönheit von Roß und Reiter, und darum packend. Sein „Kürassieroffizier“, war ebenso lebendig beobachtet (Salon 1814, jetzt im Louvre), aber weniger theatralisch.

Von einer Studienreise nach Rom kehrte Géricault 1817 zurück. Er hatte dort noch mehr die monumentale Größe des wirklichen Lebens empfunden und wollte nun statt der Einzelfiguren ein großes, schön aufgebautes Gruppenbild geben. Er stellte im Salon 1819 den „Untergang der Medusa“ aus, zu dem er die sorgfältigsten Studien nach der Natur machte. Vielleicht zu viele und zu mühsame Studien, so daß die Natur etwas ermattet erscheint. Ließ er sich doch sogar als Modell ein Floß zimmern, weil auf einem solchen die letzten Überlebenden der „Medusa“ geflohen waren, die nun in höchster Not und Verzweiflung einem vorüberfahrenden Schiffe Signale geben (Fig. 123). Aber welche Kühnheit, ein nach dem Begriff jener Zeit genrehaftes Motiv in so riesigem Formate und mit so viel Pathos darzustellen. Das war eine Tat, die bereits eine neue Epoche in der französischen Kunst ankündigte. Heute erscheint dies in braunschwärzlicher Tonmasse gehaltene Werk dumpf und schwer, noch zu kunstvoll arrangiert. Damals war die Freiheit der Komposition, die Natürlichkeit der Beobachtung, das Versenken in die durch namenlose Leiden erschöpften, von einer letzten Hoffnung aufgestachelten Seelen der Schiffbrüchigen etwas Großes und Überraschendes, für die Anhänger der edlen, einfachen Antike etwas Abscheuliches wegen der Rücksichtslosigkeit gegen die Zeichnung, gegen den Kontur, wegen der gewaltsamen Farbe. Leider brach hier Géricaults Laufbahn plötzlich ab. Noch machte er eine Studienreise nach England, dessen Ställe und Rennplätze Gelegenheit zu ausgezeichneten, höchst unmittelbaren, fast impressionistischen Studien und zu einem Bilde „Rennen zu Epfom“ gaben. Dann warf ein Sturz vom Pferde ihn aufs Krankenlager, ein früher Tod rettete ihn vor elendem Siechtum. Aber heute noch klingt unser Bedauern dieser frühgefallenen Größe nach. In einer Zeit, da andere mit teutschen Röcken und langen Haaren einherstiegen und unmögliche Heilige zeichneten, oder die jungen Franzosen anfangen, im Rubenskostüm unwahrscheinliche Gesichtsbilder zu erfinden, da saß er geduldig im Pferdestall oder der Koppel, ernsthaft die Wahrheit suchend und mit breitem Pinsel malerische Aquarelle und Ölstudien schaffend.



kochte und floß über. Freilich, Phantasmagorie war es, was er schuf, aber das macht nichts, das reizt; das war nötig, um die Schule in Flammen zu setzen."

Und all dieses kündete sich bereits an in Delacroix erstem großen Bilde, mit dem er den Feuerbrand der Erregung unter die französischen Maler warf, im „Dante und Virgil in der Bulge der Zornigen“ (Fig. 125). „In die trübe, eisige Atmosphäre der zeitgenössischen Schule“, sagt Zola, „schlug das Werk ein wie ein Donnererschlag in die Dunkelheit der Nacht. Und die Bourgeois waren grausam herausgerissen aus ihrer seligen Bewunderung für die friedlichen Tragödien der Davidsschüler und für die lebenswürdigen korrekten Phantasien der



Fig. 125. Delacroix: Dante und Virgil.

Romantiker.“ Der alte Baron Gros mochte fühlen, daß hier Geist von seinem Geiste war, nur größer, gewaltiger. Der arme Delacroix hatte sein Erstlingswerk in einem einfachen, aus ein paar Latten gezimmerten Rahmen in den Salon von 1822 geschickt. Gros ließ es auf seine Kosten in prachtvollem neuem Rahmen im Ehrensaal, im Salon rare, aufhängen, um dann zu erleben, daß die Kritik mit wilder Wut sich auf dies Bild, wie übrigens auf alle folgenden, stürzte. Die Romantik war eben noch „unmodern“. Romantisch war aber schon die Wahl des Motivs aus Dante, echt romantisch auch die Durchführung, die auf Beleuchtungseffekten und Helldunkelkünsten basiert war. In düsterer Nacht, durch die nur die Flammen aus der großen Stadt des Dis fern her leuchten, gleitet Dantes Rahn durch die trüb erregten Fluten, aus denen rachedürstend die Zornigen sich erheben, den Rahn packend, einander mit den Zähnen

zerfleischend. Und im Rahne steht, entsetzt zurückweichend, Dante, steht Virgil selbst erschüttert von diesem Zorn, zwei majestätische Gestalten auch im Momente des Schreckens. Da war allerdings Nichts unter allem früher Geschaffenen, was als Vorbild hätte gelten können. Aber das Entsetzen der Menge stieg 1824, als Delacroix das „Gemekel auf Chios“ ausstellte



Fig. 126. Delacroix: Das Gemekel auf Chios.

(Fig. 126). C'est le massacre de la peinture, rief der erschrockene Groß. Links und rechts Gruppen der erschlagenen, hingeopferten Griechen, hoch zu Roß ein Türke, ein erbeutetes Weib an den Haaren schleifend, und darüber hinaus, genau in der Mitte des Bildes, in die nach der Vorschrift für akademische Kompositionen die Hauptgruppe gehörte, der Blick in die Weite, in die von mordenden, plündernden Ungläubigen, von flammenden Dörfern und Städten erfüllte

Landschaft. Das mußte zu jenen Zeiten als eine böshafte Verpottung aller mühsam erworbenen Regeln, als eine Entweihung der Kunst erscheinen. Und doch jubelten die Jungen dem Meister zu, der alle Schranken durchbrach, und doch wagte es Graf Forbin, der Direktor der schönen Künste, das Bild für den Staat anzukaufen. 1825 endlich konnte Delacroix nach England gehen, dessen Künstler schon vorher Eindruck auf ihn gemacht hatten, besonders der halb französisierte Richard Parkes Bonington (1801—1828), der große Vermittler zwischen Paris und London, einer der feinsten Koloristen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vgl. englische Malerei, S. 165). In England wird Delacroix durch Constable frei vom



Fig. 127. Delacroix: Tasso im Gefängnis.

trüben Atelierton nachgedunkelter alter Meister, der noch die „Barke Dantes“, beherrscht hatte. Von England brachte er auch eine stärkere Neigung heim für die romantische Poesie, für Shakespeare, Byron und für Goethe, deren Dichtungen in der Folgezeit ihm zu Darstellungen aus Hamlet, zu dem Bilde „Entthauptung des Falieri“, „Sardanapal“ und anderen begeisterten. Die zweite große Anregung, oder richtiger Erfüllung seiner divinatorisch vorausgeahnten Farbenträume fand er dann 1832 auf einer Reise, die er im Gefolge einer französischen Gesandtschaft nach Marokko machte. Der strahlende Himmel, das im Licht flutende Land befreiten ihn von den letzten Nesten schwärzlichen Hell dunkels. Noch bunter, noch brillanter, noch funkelnder wird seitdem sein Kolorit, das er an einfachen Szenen aus dem orientalischen Leben betätigt, 1834 an einer Haremszene (Frauen von Algier),

an der Judenhochzeit in Marokko (1841), dem Tanz der Derwische und anderem. Alle blöde Empfinderei der Romantik fiel da fort. Seitdem fühlt er stärker noch die Fähigkeit, vergangene Zeiten farbig zu erwecken. So malt er 1841 den Einzug der Kreuzfahrer, dann auch die antike Welt, nicht versteinert, sondern nach dem Muster des Orients würdevoll befeelt und farbig gestimmt (Medea, 1838, Trajan, 1840).

Diese stürmische Kraft schien in erster Linie berufen, große Flächen zu bewältigen, und Gelegenheit dazu wurde Delacroix wiederholt geboten. In der Kammer der Deputierten durfte er einen Plafond ausmalen, in einer Kapelle von St. Sulpice neben der Vertreibung



Fig. 128. Delacroix: Frauen von Algier.

Heliadors den Kampf Jakobs mit dem Engel und Michaels mit Luzifer darstellen. Man pflegt auch diese Werke schrankenlos zu loben und bedenkt nicht, daß sie noch allzusehr als große Staffeleibilder gedacht, nicht völlig als Raumbilder empfunden sind, daß diese leidenschaftliche, alle Fesseln sprengende Bewegtheit nicht zu stilvoller Größe gebändigt ist. Aber in kleinem Maßstabe hat Delacroix sein dekoratives Talent glänzend entfaltet in einer Reihe von Bildern und Studien, ausgezeichnet durch die Kraft und feine Abstimmung der Farben. Hervorragend sind auch seine Steinzeichnungen (Lithographien). Seine Art, in Tonmassen zu empfinden, hat dieser Schwarzweiß-Technik mit ihrer Weichheit und ihrer Fähigkeit, dennoch große Gegensätze zu schaffen, Außerordentliches entlockt. So ist Delacroix in vielem den modernen Impressionisten verwandt. Aber eines trennt ihn weit von der nächsten

Generation, nämlich sein Verhältnis zur Gegenwart. Er ist ein Maler, der in einer farbenstrotzenden Idealwelt lebt, am liebsten in der Vergangenheit oder im fernen Orient. Nur einmal hat er Pariser Leben gemalt in seiner Darstellung der Barrikadenkämpfe. Auch hier bildet eine Phantasiegestalt den Mittelpunkt, die Republik, der Bourgeois und Dubriers durch Blut



Fig. 129. Delacroix: Entwurf für einen Plafond.

und Pulverdampf nachfolgen. Die Wildheit des Motives hat ihn da glücklich über die Gefahr der Allegorie und des zeitgenössischen Kostüms hinübergetragen (Salon 1831). Sonst aber blieb er Romantiker darin, daß die Realität des Tageslebens ihm höchstens in den malerischen Lumpen des Orientalen existenzberechtigt erschien, daß mit der Freude an höchster Bewegung

auch eine Neigung zu theatralischer Pose verbunden war, die besonders in seinen Historienbildern nicht immer angenehm berührt. Alles in allem war er doch der größte Farbendichter der französischen Romantik, einer der wenigen Unsterblichen des 19. Jahrhunderts.

Delacroix war Romantiker. Aber er wußte nichts von der weltfremden Vertraümtheit, von der sentimental Tränenfeligkeit der deutschen Maler. Er ging auf das Pittoreske, Pikante, Bizarre, auf gewaltsame Erregung der Nerven durch Graufiges, auf kontrastreiche Töne und glühende Farben aus. Aber vergessen wir nicht, daß er in dieser Auffassung der Romantik selbst in Frankreich fast vereinzelt stand. Viel zahlreicher waren diejenigen, die gleich den Düsseldorfern aus schönen Versen süße Bilder konzipierten, Edelräulein unter

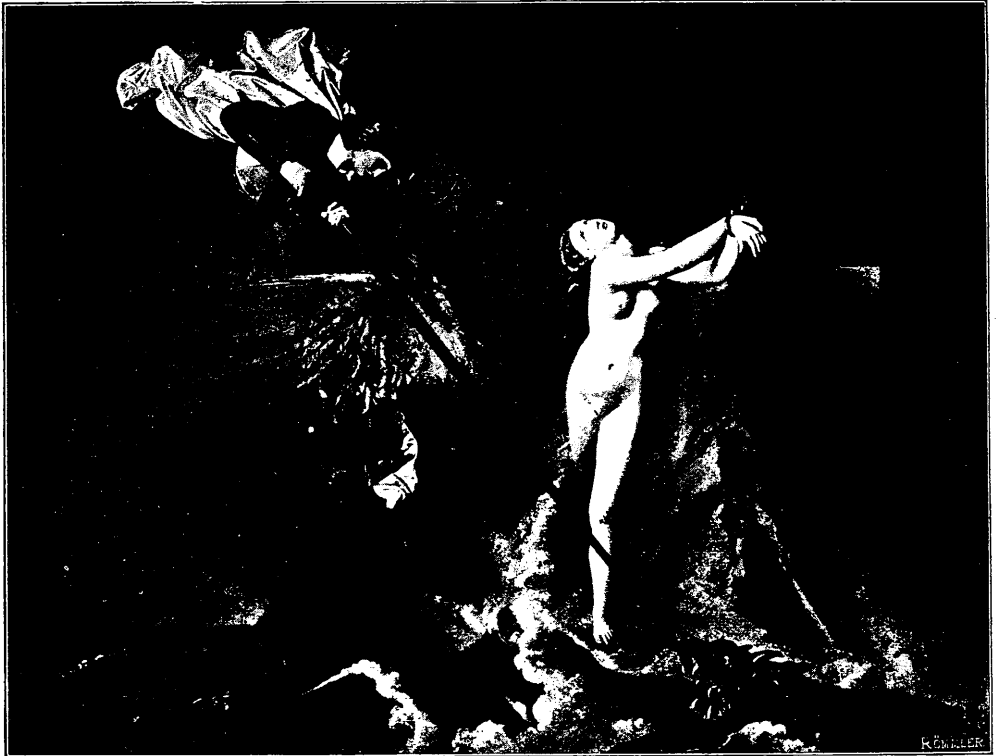


Fig. 130. Ingres: Befreiung der Angelika.

spitzbogigen Hallen lustwandeln ließen. Es fehlte auch nicht an solchen, die gleich den Nazarenern aus alten Manuskripten und aus den Wandgemälden der primitiven Italiener ihre Anregung empfingen, auf Komposition und Zeichnung schworen. Für sie alle war J. A. Dom. Ingres (1780—1867) das erhabene Vorbild. Als Davidschüler setzte Ingres die strenge zeichnerische Tradition seines Meisters fort. Aber er war ein feinerer Empfinder als der harte David, dabei ein Künstler, dem keine der wechselnden Strömungen seiner Zeit entging, der von allen in seiner Weise sich bewegen ließ. Während seine Frühwerke, Oedipus und die Sphinx (1808), Venus Anadymene (1808—1810), Thetis und Jupiter (1811, Alg, Museum) noch der Davidschule angehören, beginnt er neben der Antike schon in Paris (1797—1806) Dürer und Holbein zu studieren, sich der Sekte der „Primitiven“, der „Penseurs“ zu nähern. Sein italienischer Aufenthalt (1806—1820) lehrt ihn Giotto und

Fra Angelico, die gotischen Maler und Architekten, aber auch die großen Quattrocentisten bis auf den jungen Raffael herab verehren. Ihre noble Feinheit paart sich in Jngres' Bildern oft mit jener gesuchten Magerkeit der Farbe und Zeichnung, die aus feinen weiblichen Figuren, seiner Odaliske und seiner befreiten Angelika (1819) jede Spur von sinnlicher Wärme verbannt. Aber die graziose Wiedergabe der Rittergestalt des Roger auf letzterem Bilde (Fig. 130), oder der Francesca da Rimini (1819) in ihrer herben, frischen, spitzpinjeligen Färbung ist doch



Fig. 131. Jngres: Das Gelübde Ludwigs XIII.

so geschmackvoll, so echt französische Umwandlung des italienischen Vorbildes, wie sie nur wenigen deutschen Romantikern gelingt. Als er 1824 über Florenz nach Paris heimkehrte, lag die reizvollste Periode seines Schaffens hinter ihm. Durch das eifrige Studium Raffaels hatte er sich von aller Jugendschwärmerei befreit, aber auch von aller Originalität. Er war ein Meister der Raffaelschen Komposition, der tadellosen Zeichnung, der konventionellen Farbe geworden, und hatte 1824 mit seinem Gemälde „Gelübde Ludwigs XIII.“ das Lob aller Gutgesinnten geerntet, die gegen die revolutionären Bilder der Géricault und Delacroix nach einem Verteidiger der „guten alten Traditionen“ riefen (Fig. 131). Jngres, einst als novateur verdächtig, erscheint jetzt als conservateur des bonnes doctrines. Wie sein „Gelübde



Fig. 132. Ingres: Homers Apotheose.

Ludwigs XIII." ein Zeugnis war für die Befestigung des revolutionären Geistes, für die Rückkehr des offiziellen Frankreich in den Schoß der Kirche, so war es auch ein Zeugnis für die Rückkehr zu einer wohlgefitteten, königstreuen und religiösen Kunst, die vor den alten Meistern sich beugt. Seine Madonna war nichts weiter als eine freie Wiederholung von Raffaels Foligno-Madonna, sein Louis XIII. eine sehr sauber modernisierte Stifterfigur aus Raffaels Gemälden. Dann wird Ingres zusehends klassizistischer. Seine Stratonike (1839), ferner das große Deckenbild im Louvre, die „Apotheose Homers“ (1827), sind von erschreckender Kälte (Fig. 132). Daß dies Bild, später von der Decke entfernt, als gerahmtes Wandbild weit besser wirkte, beweist uns, wie sehr der Zeit das richtige dekorative Empfinden gebrach. Nur in seinen Naturstudien und Bildnissen, besonders in den mit hartem Bleistift so wundervoll gezeichneten, offenbarte sich immer wieder der unbestechlich wahre, leidenschaftslose, jedes Detail erschöpfende Naturbeobachter, den auch die moderne Kritik achtet und bewundert. Gerade darum war Ingres der geborene Direktor des römischen Instituts, das er 1834—1841 leitete, und wo er einen vortrefflichen Einfluß auf alle ausübte, die dort der Zügelung, des vertieften Studiums bedürftig waren. Seine berühmte „Quelle“ (1856, Louvre) zeigt, wie intim man den weiblichen Akt studieren, wie wunderbar man jede Partie durchmodellieren kann, ohne irgendwie etwas menschlich oder farbig dabei zu empfinden. Es ist das erstaunliche Meisterwerk einer Lehrmeisternatur, vor deren kühlem Blicke alles Blut erstarrt und der regungslose Körper alle Geheimnisse seiner Anatomie entschleierte.

Während ringsum die französische Malerei farbig und naturalistisch wurde, stand Ingres unentwegt auf seinem Posten als Bewahrer der großen Schultraditionen Frankreichs, als ein Zeuge jenes französischen Stilgefühls, das seit den Zeiten der Renaissance, seit



Berrault und Poussin, Racine und Molière niemals in der französischen Schule vernichtet werden konnte. Seine Farbe wurde immer nüchterner, immer polierter, statt des Feuers der Begeisterung sprach aus seinen Werken immer mehr die verständige Reflexion. Daß alles hinderte doch nicht, daß man erstaunt aufschau zu dem Manne, der so edel und so einfach wie kein anderer und doch immer mit diskreter Beobachtung des Naturvorbildes mit feinem Stifte zu gestalten wußte, auf ihn als das Urbild der gemessenen Eleganz des französischen Akademikers, als den größten Zeichenlehrer des 19. Jahrhunderts.

Ingres' Hinweis auf die vorraffaellische Kunst fand den lebhaftesten Widerhall in der kirchlichen Malerei. Schon früher hatten die Guérinschüler Orsel (1795—1850) und A. G. Perin (1798—1875) in Rom Anschluß an die deutschen Präraffaelliten gesucht, wie ihre Fresken in Notre-Dame de Lorette zu Paris beweisen. Aber dieses deutschen Vorbildes hätte es eigentlich gar nicht bedurft. David hatte ja die Primitiven, den Giotto und Fra Angelico gepriesen, hatte ihre Figurenanordnung in der Fläche, ihren „style de procession“ gelobt, den die Modernen neuerdings wieder entdeckt haben. Ein sehr feiner Nachempfänger dieses „Prozessionsstiles“ wurde Hippolyte Flandrin (1809—1864), der zarter und inniger als sein Lehrer Ingres die alten Vorbilder erfaßte, besonders den Giotto, doch ohne die äußeren Unvollkommenheiten zu imitieren. Die Farbe war ihm, wie den deutschen Nazarenern, unwesentlich, seine Arbeit war mit dem Entwurf des Kartons vollendet, alles andere überließ



Fig. 133. Hippolyte Flandrin: Am roten Meer. (Nach Fournel, Artistes français contemp.) Paris, St. Germain des Prés.

er gerne den Schülern. Unter der matten Farbe leiden ein wenig seine hübschen Gemälde in S. Severin zu Paris, sein zarter Zyklus in St. Germain-des-Près (Fig. 133). Aber Reinheit und Innigkeit des Empfindens war ihm in höherem Maße eigen, als allen seinen Mitschülern im Ingresatelier. Eugène Roger (1807—1840) ist zu steif effektiſch, Louis Victor Mottez (1809 bis 1897) zu weich, zu altjüngferlich und süß, auch in den Fresken von S. Severin und S. Sulpice. Es fehlt den Franzosen hier der priesterliche Ernst, mit dem Cornelius und Overbeck an die Arbeit gingen. Der Ingresſchüler Jules Ziegler (1804—1856) hatte ja in München Cornelius ſelbſt belauſcht. Aber ſeine Koſtümfiguren, die in Prozeſſion die Chorwand der Madeleinekirche umziehen, würde Cornelius als weltlich tändelnd verachtet haben, und Amaury-Dubal (1808—1885) verfiel noch ſtärker dieſer franzöſiſchen Eleganz, die den Ernst und die Kraſtnatur der Quattrocentoborbilder ſchmackhaft machen will. Dagegen war Paul Chenavard (1808—1895) wohl übergenial und extravagant, aber doch niemals ſchwächlich und geziert. Er war ein antikeriſcher Religionsphilosoph, der in michelangeleſtem Stil gewaltige Ideenkomplexe verſinnlichte, z. B. in einer Folge rieſiger Kartons für das Pariſer Pantheon. Ein ſehr eigenartiger Ingresſchüler war Léon Benouville (1821—1859), der zwar keine Kirchenbilder malte, aber für ſeine wirklich tiefreligiöſen Gemälde die Motive aus dem Leben der Mönche und der heiligen Märtyrer entnahm, und durch die einfache maleriſche Behandlung, durch die ſtrenge mönchiſch entſagende Stimmung den Eindruck ernſthafter Kunst erzielt.

Chenavard war zugleich Schüler von Ingres und Delacroix geweſen und hatte verſucht, die Vorzüge der zwei großen Anreger der Romantik zu vereinen. Nach dem gleichen Ziele ſtrebte auch Paul Delaroche (1797—1856), und wie ſo oft fand dieſe abgeleitete Kunst mehr Beiſall als die originale. Wie Delacroix malte auch Delaroche Weltgeſchichte. Aber dem alten Löwen der Romantik war ſie nur Unterlage für Farbenakkorde und Ausbrüche menſchlicher Leidenschaft geweſen. Das Publikum freilich wollte etwas anderes, wollte Verſtändlicheres, wollte Ereigniſſe, Handlung, Inhalt, wollte echte Waffen, Koſtume und Bettdecken — alles, nur keine echte Leidenschaft. Für eine excluſiv maleriſche Kunst, wie ſie Delacroix bot, war man nicht reif. Darum überſetzt Delaroche in Proſa, was Delacroix in Farben dichtet. Es war ja damals die Blütezeit der Geſchichtſchreibung. Man genoß geſchichtliche Werke, wie man heute Romane lieſt, und war bereit, aus der Geſchichte theoretiſche Lehren zu ziehen, ſich an ihren großen Geſtalten zu begeistern und moralisch durch ſie beſſern zu laſſen. Die maleriſche Darſtellung großer menſchlich oder vaterländiſch rührender Dinge ſchien noch immer eine lebhafte erzieheriſche Wirkung auf die Maſſen zu verſprechen. Dieſer Gedankengang war damals ſo mächtig, daß man gerade in Paris im großen Stil den Verſuch machte, das nationale Selbſtgefühl durch maſſenhafte Hiſtorienbilder dauernd zu kräftigen. 1833 wurden die weiten Säle in Ludwigs XIV. Brunnbau, im Schloß zu Verſailles, zu einem ungeheuren Nationalmuſeum geweiht, in dem in erdrückender Monotonie die Ruhmeſtaten der franzöſiſchen Nation von der Gallierzeit bis auf das Julikönigtum herab verewigt werden ſollten. Kein Wunder, daß damit die aufblühende franzöſiſche Hiſtorienmalerei zu höchſter Regſamkeit veranlaßt wurde, zu einer erſchreckenden Überproduktion von geſinnungstüchtigen Geſchichtsbildern, daß die unberufenſten Hände zur Mitarbeit gelangten, und daß ſchließlich dieſes à toutes les gloires de la France geweihte Muſeum den Ruhm der franzöſiſchen Malerei nicht gerade erhöht hat.

Dieſer hiſtoriſche Zeitgeiſt machte ſich auch auf der Bühne breit. Die ganze Weltgeſchichte wurde dramatiſiert, zu Rühr- und Schauerſtücken ausgeſchlachtet. Jene Senſationen,

die früher die romanische Kunst in Märtyrerbildern geboten hatte, bereitet sie nun durch die Darstellung historischer Greuelthaten. Daß dabei ein größerer Realismus, größere Echtheit der Kostüme und Requisiten verlangt wurde, als in den klassischen und romantischen Dichtungen, war selbstverständlich. Statt Chiton, Mantel und nackten Beinen herrschte jetzt Trikot und Harnisch, Puffenwams und Stuartkragen. Man kam nicht mehr aus mit dem sogenannten Ritterhelm. Man mußte jetzt den Topfhelm des 12. Jahrhunderts, den Stechhelm der



Fig. 134. Delaroche: Tod der Königin Elisabeth von England.

Renaissance, die Eisenhaube der Kürassiere des 17. Jahrhunderts unterscheiden. Die Maler wurden Historiker, die Gewandklassen der Akademien wurden allmählich durch Kostümklassen ersetzt. Der Historienmaler begann mit dem Regisseur und dem Statistenführer zu wetteifern, die berühmtesten Schauspieler saßen ihm zu einem Hamlet, König Karl I., Cromwell u. s. w. Denn die englische Geschichte war neben der des eigenen Landes in Frankreich wie in Deutschland bevorzugt. Die liberalen Theorien und ebenso die literarische Vorliebe für den „Romantiker“ Shakespeare hatten zu ihrer Popularisierung viel beigetragen, die Verbreitung englischer Romane und Stahlstiche tat auch ihre Wirkung.

In einer solchen Zeit durfte ein Maler wie Delaroche (1797—1856) auf vollen Erfolg

zählen, wenn er dem Zeitgeschmack Rechnung trug. Er tat es mit unleugbarem Geschick. Als Schüler von Gros hatte er gelernt, Uniformen zu malen, wirkungsvoll zu gruppieren und zu erzählen ohne Rücksicht auf klassische Regeln. Sein sicherer Blick für das Wirkfame ließ ihn erkennen, daß deklamierende Helden, begeisterte Jünglinge wohl auf der Bühne Figur machen, gemalt aber leicht langweilen, besonders wenn der Maler ihnen nicht viel Geist und Temperament mitzugeben vermag. Das hatte er bei einem seiner ersten Bilder erfahren. Seine Predigt des hl. Vincenz von Paula vor Louis XIII. hatte ihm ja Erfolg eingebracht (1824). Denn statt der Raffaelmadonna Ingres' hatte Delaroche den bewegten Prediger, statt des im Krönungsmantel knienden Fürsten den ganzen Hofstaat in echten Kostümen gemalt. Aber er begriff bald, daß auf die Dauer stärkere Reizmittel verwendet werden mußten, Dinge, die die Nerven des Beschauers erregten. Man mußte vom Theater lernen, mußte die wirkungsvollen Szenen suchen, die effektvollen Aktschlüsse. Nicht etwa brutale Mordszenen, das wäre zu stark gewesen. Aber der Moment vor einer Hinrichtung, nach einer Ermordung, mit dem gruseligem Gedanken an das, was kommen wird oder vorangegangen ist. So malte er 1827 den Tod der Königin Elisabeth von England (Fig. 134), die im Todeskampfe auf Rissen hingestreckt sich windet, geschmückt wie zu einem Feste, noch in diesem Augenblicke als Herrscherin Befehle erteilend, 1831 Cromwell am Sarge Karls I. und die Söhne Eduards im Tower, vor den nahenden Mördern bangend. 1834 folgte die „Hinrichtung der Jane Grey“, die in zarter Jugendschönheit in weißem Atlasgewand vor dem Blocke des Henkers sich niederläßt, und die „Ermordung des Herzogs von Guise“, d. h. die Mignons, welche nach der Ermordung dem scheu eintretenden König Heinrich III. die Leiche seines Meisters zeigen. Da rühmte man die historische Treue im Kostüm und der Zimmerausstattung, staunte, wie vor dem Leichnam noch alles scheu zurückzuweichen schien, kurz, erging sich in Ruhmesworten über die Echtheit und Wahrheit des Bildes. Die Betrachter waren ebensojehr erbaut von dem scheinbaren Realismus der Handlung, wie von dem scheinbaren Realismus der Malerei. Weil die Metalle und Holzteile besser gemalt waren als früher, weil seidene Mäntel, Leinenkittel und wollene Strümpfe einigermassen greifbar unterschieden waren, übersah man, daß die Menschen ganz theatralisch in ihren Bewegungen, ganz unnatürlich als lebendes Bild gruppiert waren. Vor allem gewöhnten sich die Maler daran, immer mehr Wert auf den Inhalt, das Motiv zu legen, die Themata nicht nach malerischen Gesichtspunkten, sondern nach der Bühnenwirksamkeit des Vorganges zu wählen. So ging von diesem scheinbaren Realismus, von dieser unmalerischen Malerei die große Verwirrung der Begriffe aus, die auf Generationen die eigentliche Aufgabe der Kunst vergessen ließ, ihren Beruf, den Raum zu schmücken.

Wie sehr man sich gewöhnt hatte, den Theaterschneider als den Gott der Historienmaler zu betrachten, zeigt Delaroche in seinem 1837—1841 gemalten, einst so berühmten *Hémicycle*, das damals wegen der deutlichen Anlehnung an Raffaels Stenzen bewundert wurde und Anlaß zu ähnlichen Mustersammlungen aus allen Jahrhunderten in anderen Ländern gab. Auf uns wirkt es wie eine Versammlung kostümierter Künstler, die auf das Diner warten und sich vorläufig langweilen. Neben den historischen Kostümen sucht Delaroche auch die alten Volkstrachten, soweit sie malerisch sind und verabsäumt nicht, bei wiederholtem römischem Aufenthalt (1837, 1843) italienische Bauern zu malen, Männer mit finsterem Blicke und riesigem Schlapphut, Frauen von wunderbarer Schönheit, Kinder von raffaelischer Anmut. Was er hier schuf bezeugt ebenso wie seine Porträts, daß Delaroche eine gar nicht zu verachtende koloristische Begabung besaß, die er nur zu oft anderen Interessen unter-

ordnete. Als später schwere Schicksalsschläge ihn trafen, wandte er sich seit 1845 immer mehr der religiösen Malerei zu. Wenn auch seine Madonnen allzusehr Salon-Italienerinnen gleichen, bei seinen Christusgestalten die Eleganz auffällig betont ist, so muß man seiner Darstellung der Kreuzabnahme (1852) doch eben diese Eleganz, einen sicheren Geschmack in der Raumbehandlung, eine gedämpfte, wehmütige Stimmung nachrühmen, die der religiösen Empfindung eleganter Pariser Damen sicher genau entsprach. So mußte der alternde Künstler noch einmal auf einem neuen Gebiete den Geschmack seiner vornehmen Kundschaft und zugleich sein eigenes seelisches Bedürfnis zu befriedigen. Er hat in seiner Art mit dem



Fig. 135. Delaroche: Die Märtyrerin.

Bilde der holdseligen Märtyrerin, deren zarten Leib in stiller Nacht die Fluten des Stromes dahintragen (1855), etwas Vollendetes geschaffen (Fig. 135). Daß alles das bei ihm mehr äußere Anregung, als seelisches Gestalten von innen heraus war, tritt am schroffsten bei seinen Porträts hervor. Selten ist Napoleon I. oberflächlicher dargestellt, als von Delaroche (Fig. 136). Eben wegen dieser Oberflächlichkeit in der Schilderung wurde er auch noch der gesuchteste Porträtist für die gebildeten bürgerlichen Kreise.

So gering man also Delaroche als Künstler neben Delacroix und Ingres veranschlagen mag, so wurde er doch durch die Art, wie er die Historienmalerei effektiv gestaltete, neben den beiden Genannten einer der großen Anreger für die Künstler der französischen Romantik. Während die vorwiegend malerischen Naturen sich dem gewaltigen Einflusse

Delacroix' hingeben, neigen die lyrischen und religiösen zu Ingres, die nüchternen Landschaftsmaler zu Delaroché.

Delacroix' pastose malerische Technik, die dem glatten, vertreibenden Davidstil ein Ende bereitet, machte allmählich Schule. Überall begegnet uns der bräunliche Gesamtton mit



Fig. 136. Delaroché: Napoleon in Fontainebleau. Leipzig, Museum.

dem leuchtenden Krapprot, dem Schwarzblau und den schmutziggelbweißen Lichtern. Aber an malerischem Können reichen doch nur wenige an den Meister heran. Vielleicht hätte der auf der Ausstellung 1900 entdeckte Felix Trutat (1824—1848) sich ihm genähert, wenn er nicht einem frühen Tode erlegen wäre. Seine „femme nue“ ist ein Meisterwerk, das Porträt seines Vaters vortrefflich charakterisiert. Einen wackeren Mitkämpfer fand Delacroix in

N. G. Decamps (1803—1860), der schon vor allen anderen 1827—1829 den Orient bereifte, die Türkei und Kleinasien durchforschte. Mochten ihm immerhin Delacroix' Bilder den Blick für malerische Wirkung und rein farbiges Natursehen geöffnet haben, so bleibt es doch sein Verdienst, daß er die südliche Landschaft so stimmungsvoll erfaßte. Unfähig, im akademischen Sinne korrekt zu zeichnen, — er hat zeitweilen über dieses Manko sich selbst Vorwürfe gemacht, — blieb ihm zu seinem Glück nichts anderes übrig, als eine skizzenhafte, rein malerische Manier anzunehmen, in der die starken Gegensätze des südlichen Lichtes und Schattens betont und effektvoll ausgebildet wurden. Sein „Polizeimeister“ von 1831 war der Vorläufer einer langen Reihe von orientalischen Volksszenen, die durch ihre



Fig. 137. Decamps: Eine Fleischerei im Orient. (Nach Fournel, *Artistes français contemp.*)

an Karikatur streifende scharfe Charakterisierung bewundernswert sind (Fig. 137). Leider wurde auch Decamps schließlich vom historischen Zeitgeist berührt. Er sah in diesen Burnusträgern das getreue Spiegelbild der alttestamentlichen und frühchristlichen Menschheit. Er malte Josef und seine Brüder, Simson und die Philister wieder als Orientalen in südlichem Lichte, nachdem der Klassizismus sie lange genug als antike Gewandfiguren im Atelierlicht dargestellt hatte. Man kann als Historiker diesen Standpunkt bekämpfen, ein Fortschritt in künstlerischem Sinne war es doch.

Seitdem wurde der Orient ein Lieblingsgebiet der Romantiker, die hier alles vereint fanden, eigenartige Landschaften voller Farbenglut, geheimnisvolle Menschen in malerischen Lumpen, Märchenzauber aus tausend und eine Nacht und dazu den Abglanz einer uralten Menschheitsgeschichte. Aber die schöne Aufgabe völlig zu lösen gelingt nur wenigen Künstlern.

Prosper Marilhat (1811—1847), der zunächst Decamps malerisch zu überholen schien, verlor sich später in saubere Kulturgeschichtsillustrationen. Auch die alttestamentarischen Orientbilder des Horace Vernet (1789—1863) beweisen, daß nicht eine Orientreise genügt, um einem sonst farblosen Pinsel plötzlich Blüten zu entlocken. In diesem geschmeidigen und vielseitigen Manne spiegelten sich die verschiedensten Richtungen der französischen Romantik, die er alle spielend sich aneignet. Aus einer alten Malerfamilie stammend, beherrschte er bereits in jungen Jahren das Handwerkliche seines Metiers und konnte schon 1812 für ein Gemälde eine Medaille erringen. Das stärkte seinen Ehrgeiz und seine Keckheit. Denn er besaß jenes echt gallische Temperament. Lebensfroh und ruhmredig, körperlich gewandt, witzig



Fig. 138. Horace Vernet: Thamar und Juda.

und beredt, war er immer bereit, zu posieren, sich effektiv zur Geltung zu bringen, auch aus einem Malheur Kapital zu schlagen. Als er 1822 vom Salon zurückgewiesen wurde, veranstaltete er mit ungeheurer Reklame eine Separatausstellung seiner Werke. Die Schüler liefen ihm in Menge zu, da er statt nach gipserner Antike Menschen und Tiere nach der Natur studieren ließ. Dabei herrschte in seinem Atelier das genialste Durcheinander. Aber je toller der Lärm, desto behaglicher war es ihm, desto flotter ging ihm die Arbeit von der Hand. Immer malte er, was gerade Mode war. Als junger Mann illustrierte er romantische Dichter, malte er Mazepa frei nach Byron. Als Direktor der Akademie 1828—1833 in Rom tätig, beutete er Raffael und Michelangelo zu Genrebildern aus, malte im Vatikan eine päpstliche Prozession und opferte der Räuberpoesie. Denn es war damals Mode,



wie Gurlitt hübsch bemerkt, diese Leute, mit denen man im Leben nichts zu tun haben mochte, in der Kunst rührend zu schildern. Darum malt Vernet edle Räuber mit finsternen Gesichtern, mächtigen Schlapphüten und kolossalen Flinten, den Rinaldo Rinaldini und seine liebliche Rosa, den Kampf der kühnen Briganten gegen die päpstlichen Häfcher, die Weichte des sterbenden Räubers, kurz, die Helden der Dichtung nach den Modellen von der spanischen Treppe. Als dann Delacroix und Decamps den Orient entdeckt hatten, fährt auch Vernet pflichtschuldigst dorthin. Nach der Rückkehr 1839 malt er die Geschichten des Alten Testaments in arabischem Kostüm, z. B. die schöne Thamar, die wohlweislich nur das Antlitz verhüllt, übrigens aber die Reize des üppigen Körpers dem Beschauer willig preisgibt (Fig. 138). All-



Fig. 139. Horace Vernet: Römisches Pferderennen. Nach Lithographie.

mählich konzentriert sich Vernet auf das Gebiet, das seiner ruhmredigen Natur und seinem flotten Pinsel am besten entsprach, auf das Militärbild, malt schöne Pferde (Fig. 139) und glänzende Uniformen, das Getümmel der Schlacht und die chevaleresken Gestalten der französischen Soldaten. Er, der angeblich 1814 selbst noch die Waffen unter Napoleon getragen, erging sich in Schilderungen der Armee des ersten Kaiserreichs, bis ihm die glorreiche Expedition nach Algier (1830) Gelegenheit gab, zeitgenössische Taten der französischen Armee vor Bona, Constantine und Jskly und auf einer 100 Quadratmeter großen Leinwand die Einnahme der Smala des Abd-el-Kader (1843) zu schildern. 1836 und 1849 erscheint er im Gefolge des Zaren im russischen Feldlager, macht auch noch mit der französischen Armee den Krimkrieg mit, aus dem er die Schlacht an der Alma und den Sturm auf den Malakoff verherrlicht. Ewig enthusiastisiert, verkündet er bald in ruhmrediger Breite auf großen Leine-

wanden die Gloire der französischen Armee, bald schildert er in kleinen gefühlvollen Bildern den gefallenen Reiter, den das treue Roß und der treue Hund im Tode noch betrauern. Und die dankbare Nation jubelt dem Maler zu, der ihren kriegerischen und ihren sentimentalen Empfindungen zugleich Rechnung zu tragen weiß. Ein glückliches Temperament, ein Mensch, den niemals harte Selbstkritik in seiner unererschütterlichen Sicherheit stört und dessen renommiistische Eitelkeit so grotesk war, daß sie nicht einmal mehr verletzte, sondern nur noch belustigte, konnte er in der Kunstgeschichte einen Namen sich erringen, den er durch den malerischen Wert seiner Bilder niemals gewonnen hätte.

So verschwanden damals neben ihm alle übrigen Militärmaler, selbst der koloristisch reich veranlagte Eugène Lami (1800—1890), der lebendige und gemütvolle Hippolyte Bellangé (1800—1866), Charlet (1792—1845) und Raffet (1804—1860), die Schüler von Gros. Und doch hatten Lami und Bellangé in ihren napoleonischen Schlachtenbildern trotz mancher Schwächen ein echt malerisches Empfinden für die Tonwirkung der Uniformen, für die Bewegung der Massen im Terrain. Charlet und Raffet waren vor allem gute Zeichner. Darum fanden sie in der Lithographie das beste Mittel, ihrer Begeisterung für die napoleonische Legende Ausdruck zu leihen (Fig. 140). Sie werden nicht müde, den kleinen Korporal inmitten seiner Getreuen vorzuführen, die alte und die junge Garde, siegend und sterbend, den Soldaten der großen Armee am Wachtfeuer und auf Vorposten, im Pulverdampf und im Wiaf. Später kamen auch die zeitgenössischen Ereignisse zur Wiedergabe, die Kämpfe in Algier und der Krim. Charlet hatte die stärkste humoristische Ader und wußte in seinen flotten Lithographien nicht nur den Soldaten, sondern auch den kleinen Mann aus der Provinz, die Typen aus dem Pariser Straßenleben humorvoll darzustellen. Uns ziehen diese schlichten Lithographien der Militärmaler mit ihrer phrasenlosen Ehrlichkeit ganz besonders an. Sie gehören zu den seltenen Dokumenten jener romantischen Epoche, die den Menschen einmal nicht ausschließlich als Spielzeug dichterischer und koloristischer Eingebungen betrachten. Solche Objektivität ist damals selten. Wir treffen sie nur bei einigen Genremalern oder bei den Chronisten, wie J. J. Heim (1787—1865) und anderen, die für Karl X. oder für Versailles Staatsaktionen in Frack und Vatermördern malen. Aber da wirkt sie nicht gerade kurzweilig. Der einzige, der die Menschen jener Zeit nicht nur als Statisten oder als Komiker wiedergab, der die Leidenschaften und Stimmungen seiner Zeitgenossen von Grund auf kannte und malerisch zu schildern wußte, war Henri Daumier (1808—1879). Aber er war auf die Zeichnung, auf die Karikatur verwiesen, um sich Geltung zu verschaffen, und wir werden weiterhin sehen, welche Bedeutung ihm und anderen Zeichnern, wie Monnier und Philippon, für das Fortleben der realistischen Kunstanschauung über die Romantik hinaus zukommt.

Darf man auch den originellen Nicolas François Octave Tassaert (1800—1874) zu diesen Malern des Lebens rechnen, weil er zeitweise arme und unglückliche Franzosen malte? Allerdings ging er erst nach der Revolution von 1848 zu diesen Themen über. Vorher malt er teils religiöse Bilder, teils galante Frauenzimmer, oder beides zugleich. Dann wirft er sich auf das soziale Tendenzbild, malt die „unglückliche Familie (1849)“, den „Selbstmord“ und anderes. Darum gilt er als ein Vorläufer der modernen Armeuleutmalers, wohl mit Unrecht, denn er war nach Auffassung und Malweise durchaus Romantiker, er malte Nährstücke, nicht soziale Studien.

Der eigentliche Vertreter der in Gefühlsschwelgerei ersterbenden Romantik, der malende Lyriker ist Ary Scheffer (1795—1858). Deutschholländer von Geburt, voll blonder Sentimentalität von Jugend auf, war er noch dazu in Guérins Atelier herangebildet. Er gefiel

(1843) die herbe Frische der Jngresschule mit der Glut der Romantik zu einem großen Effekt zusammengestimmt, in diesen hellgelben Kleidern und roten Shawls auf grünem Grunde, wie leuchtet Delacroix' Farbe, gedämpft und etwas verzärtelt, aus Chaffériaus phantastischer Komposition „Macbeth und die Hexen“. Dabei besitzt er trotz aller Lebensfülle ein feines Gefühl für strenge Komposition, für die Einordnung der Figuren im Raume, eine Mischung von Realismus und Stil, die in mancher Beziehung an Kethel erinnern könnte, aber auch an Puvis de Chavannes, wenn nur die Farbe nicht so süßlich wäre. Das Fragment einer Dekoration für das Palais de la Cour des Comptes (la Paix, 1844 bis 1848) läßt ihn als direkten Vorläufer der modernen dekorativen Künstler erscheinen. Mit den Modernen hat er auch die Auffassung des Weibes gemein als einer schlanken, müden, träumerischen Gestalt voll heimlicher verzehrender Sinnlichkeit (Fig. 142).



Fig. 142. Chaffériaus: Lepidarium.

Aber die lyrische und dramatische Romantik wird in den vierziger Jahren von der patriotischen Reklamekunst der Historienmaler außer Kurs gebracht, die ihre umfangreichen, im Großbetrieb mit Schülerhülfe hergestellten Maschinen in den Vordergrund schieben. Die Art, wie die Aufgabe gestellt, wie sie nach außerhalb der Malerei liegenden Gründen beurteilt wurde, mußte selbst den zum Handwerker herabziehen, der mit Talent und künstlerischen Absichten an sie herantrat. Das erschwerte uns ein gerechtes Urteil über die Bilderlieferanten, wie Louis Hersent (1777—1860), Charles Steuben (1788—1856), M. Drolling (1786—1851), Jean-Augustin Ingres (1780—1867), A. Couder (1790—1873), den Kostümmaler A. Hesse (1806—1879). Neben ihnen hatte Eugène Delacroix (1798—1863) einst in seiner Frühzeit mit seiner „Geburt Heinrichs IV.“ (1827) den Ruf eines neuen Paolo Veronese errungen. Nicolas Robert-Fleury (1797—1890), ein geborener Kölner, Schüler von Girodet und Bernet, hatte mit seiner

„Bartholomäusnacht“ (1833) Erfolg gehabt. Aber dann verloren sie sich beide in der Routine. Robert Fleury erregte wenigstens im katholischen Frankreich Aufsehen durch die liberale und protestantische Tendenz seiner Bilder. So malt er das Religionsgespräch zu Poissy (1840), den weltentsagenden Karl V. im Kloster S. Juste, schildert die Schrecken der Judenverfolgung in London (1848), oder die Greueltaten bei der Plünderung Roms durch die deutschen Lands-

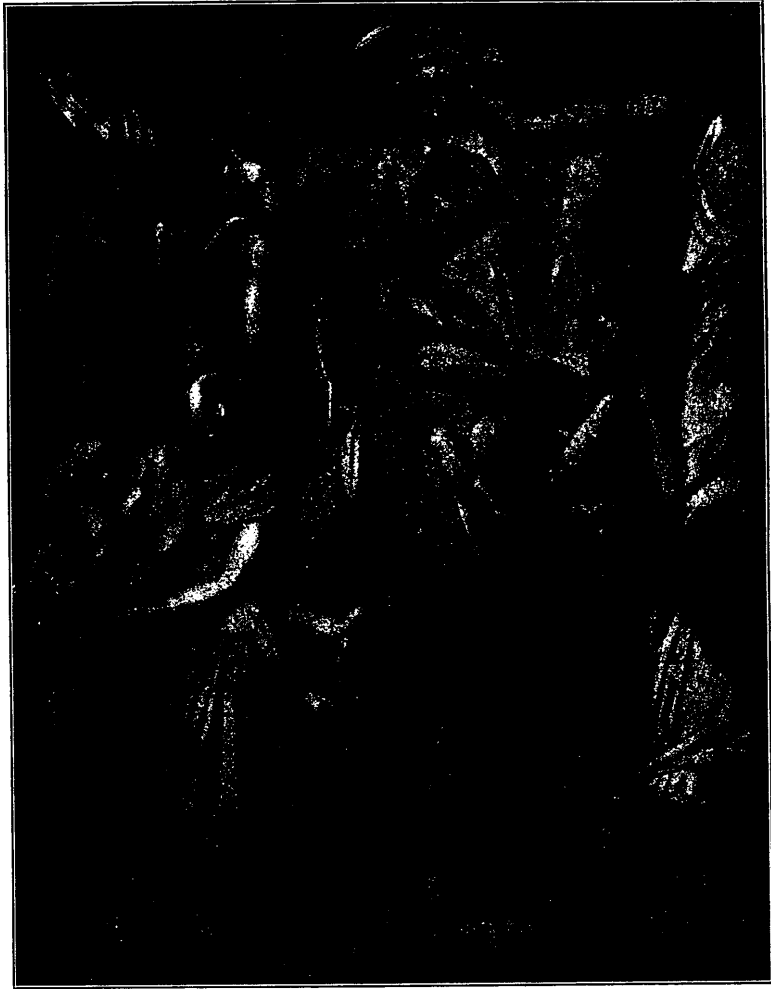


Fig. 143. Chaffériaux: Der Friede. (Gaz. des Beaux-Arts.)

knechte (1858). Ähnliche Motive verarbeitet sein Schüler P. Ch. Comte (geb. 1823). Es waren im Grunde recht harmlose Theatercoups, wie sie im Anschluß an die Bühne auch Léon Cogniet behandelte (1794—1880). Ein effektvoller Hintergrund, davor das blutige Gemetzel des bethlehemitischen Kinderermordes, oder die Flucht des Templers und der Jüdin aus der brennenden Stadt, oder der greise Tintoretto, der seine verstorbene Tochter noch auf dem Totenbett malt. Das waren die billigen Mittel, durch die Schrecken und Mitleid bei dem literaturkundigen Beschauer erzielt wurden.

Mit der Historienmalerei durfte sich die Genremalerei nicht messen. Das sah man schon an dem kleineren Format der Bilder und an der Tatsache, daß die in Genrebildern dargestellten Menschen im Konversationslexikon und im Index der Weltgeschichte nicht aufgeführt sind. Zur Entschädigung hielt man sich an die hübschen Kostüme, wie sie etwa in den Sabinerbergen noch zu finden waren. Leopold Robert (1794—1835) nahm dies dankbare Thema auf und beglückte die Welt zunächst mit Räuberbildern aus den Abruzzern. Dann versucht er in drei großen Bildern das italienische Volk in verschiedenen Jahreszeiten und mit wechselnder Szenerie zu geben. Er malt die Heimkehr der Pilger von der Madonna dell' Arco (Fig. 144), malt die Schnitter, die aus den pontinischen Sümpfen zurückkehren, und den Improvisator, der vor Frauen und Mädchen seine Lieder singt. Die italienischen Bauern



Fig. 144. Robert: Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco.

und Fischer scheinen ihm nur dazu bestimmt zu sein, die Stellungen von Antiken zu kopieren, oder malerische Gruppen zu bilden, um dem Auge des Kunstfreundes wohlzutun. Robert hatte gewissenhaft das Volk selbst studiert, ehe er seine Bilder malte. Aber er hatte so lange an ihnen herumstudiert, bis er überall nur klassisch schöne Menschen in klassisch schönen Bewegungen sah. Der Erfolg war über Erwarten groß. Als nun gar die Nachricht von seinem Selbstmord aus Liebe zur Prinzessin Charlotte Bonaparte sich verbreitete, wurde Robert doppelt berühmt. Seitdem hatte das italienische Genrebild durch J. C. Bonnesond (1790 bis 1860), Victor Schnetz, August Wilhelm Lehmann (geb. 1819) u. a. ständige Vertretung im Pariser Salon gefunden und wird erst aussterben, wenn das letzte Modell von der Piazza di Spagna sein letztes Kostüm verschliffen hat.

Die romantische Landschaft hatte ihre Vorläufer schon in der Epoche des Klassizismus gehabt. Aber die Malerei dieser Frühromantiker wetteiferte an polierter Glätte mit der des Klassizismus, nur daß sie statt Nymphen und Dryaden Mönche und Ritter luftwandeln ließ,

statt dorischer Tempel spitzbogige Klostergänge als Kulissen anbrachte, statt der unbestimmten antiken Landschaft die Küsten, Wälder und Felsen Italiens andeutete. Im wesentlichen standen auch diese Frühromantiker auf dem Standpunkte des Klassizisten Henri Valenciennes (1750—1819), der in seinem *traité élémentaire de perspective pratique* ausdrücklich davor warnte, die gewöhnliche, gemeine Natur abzuschreiben, wie es etwa Rembrandt und die Holländer getan. Die Natur, sagt er, ist immer „mesquine“, die Schönheit aber ist ideal, man sieht sie nur bei geschlossenen Augen, wenn die durch Lektüre der antiken Dichter genährte Seele sich die poetische Illusion schafft. Claude Lorrain konnte darin als Vorbild dienen. Sorgfältige Auswahl der Naturmotive, entsprechend der dichterischen Stimmung, ist Pflicht des Malers. Zur Illustration einer Elegie gehörten eben Trauerweiden, zum Phaetonsturz Felsengründe. In diesem Sinne wirkten Louis Gabriel Moreau (1740—1806), Victor Bertin (1775—1842), J. H. Vidault (1758—1846), A. E. Michallon (1796 bis 1822). Daneben gab es immer eine kleine Gruppe der „Stillen im Lande“, die in den Wäldern bei Paris mit Andacht und minutiöser Sorgfalt Baumschlag und schöngerundete Wolken studierten, aber für ihre einfältige Naturverehrung wenig Gegenliebe fanden. Georges Michel (1763—1843) gehörte zu diesen und sein Freund Bruandet (1755 bis 1804). Weil ihre Mittel ihnen keine großen Reisen und anspruchsvollen Leinewänden gestatteten, blieben sie an den Ufern der Seine und malten bescheidene Natur in etwas ängstlicher porzellanglatter Manier.

Der große Eindruck, den seit 1824 die englischen Landschaftler, die Constable und Bonington, auf die Pariser Künstler machten, kommt in der Landschaftsmalerei vorläufig kaum zum Ausdruck. Delacroix studiert ja einige Zeit selbst in England, aber seine Gewaltnatur konnte nicht viel annehmen von der luftigen Feinheit jener Inselkünstler, ebensowenig wie Decamps oder wie der stürmisch geniale Victor Hugo in seinen auf die Leinwand wild hingeworfenen gotischen Phantasielandschaften. Auch die weniger genialen wollten sich doch nicht in die engen Fesseln einer bescheidenen Heimatskunst schlagen lassen, ihnen fehlte die Andacht dazu. Sie wollten zu viel darstellen, zu sehr mit allen Mitteln Stimmung machen. Die meisten malten Theaterprospekte für romantische Opern als Staffeleibild. Aber jene von Michel gegebenen Anregungen wirkten doch fort. Immer mehr fanden sich Maler, die es ernst nahmen mit der Nachbildung der Natur, die von den holländischen Meistern, von Ruysdael und Everdingen lernten und hierin durch den Einfluß der Engländer bestärkt wurden. Den Anfang machten Camille Flers (1802—1868), der Maler nordfranzösischer Wiesenflächen, und der etwas nüchterne E. Delaberge (1807—1842), ferner J. Dagnan aus Marseille (1794 bis 1873). Lebensvoller war schon Louis Cabat (1812—1893), der später durch die Nachahmung italienischer Landschaft aus seiner guten Bahn gedrängt wurde, aber im Beginn der dreißiger Jahre mit Ansichten aus Bille d'Abbay und der Normandie erfolgreich hervortrat. Dazu kam Paul Huet (1804—1869), der einst romantische Campagnamotive gesucht, aber seit den dreißiger Jahren immer häufiger die Wälder und Schluchten Frankreichs malte und sich zu immer größerer Tonfeinheit durchringt. Endlich als Marinemaler L. G. E. Tsabey (1804—1886) und Théodore Gudin (1802—1880).

Sie alle werden überholt durch die Fontainebleau-Meister, die intimen Landschaftskünstler wie Rousseau und Dupré, die wohl chronologisch hierher gehören, deren erfolgreiches Sichdurchringen aber erst in die Epoche des zweiten Kaiserreichs fällt, wo sie eingehender gewürdigt werden.



Fig. 145. Wappers: Episode aus dem belgischen Aufstande von 1830. Brüssel, Kgl. Museum.

Der koloristische Aufschwung, den durch Delacroix die französische Malerei nahm, wirkt zuerst und am stärksten auf die belgischen Kunststädte, auf Antwerpen und Brüssel. Doch betrachteten sich Wappers, de Byssche und Gallait nicht nur als Schüler der Franzosen, sondern auch als Wiedererwecker der alten flamischen Kunst, die im Ausgang des 18. Jahrhunderts an Altersschwäche eingegangen und durch den Klassizismus ersetzt war. Mühelos hatten die Anhänger Davids über die letzten entarteten Nachahmer der Alten gesiegt, über den süßlichen van Dyk-Schüler Andreas Lens (1739—1822) und über G. J. Herreyns (1743—1827), in dessen bräunlich-düsteren Bildern Rubens nachklingt. Der letztere hielt freilich an der Akademie zu Antwerpen noch bis 1827 die alte manierierte Kunstweise aufrecht. Dann erst kam die neue Richtung unter dem Direktorat des Matthias van Brée (1773—1839) zur Herrschaft, der 1796 in Paris bei Vincent studiert, 1797 in seinem „Tod des Cato Uticensis“ sein klassizistisches Meisterstück geliefert hatte. Die Produktion von schönkonturierten, sauber modellierten, lebensgroßen Aktfiguren mit und ohne Kostüm wurde nun auch in Antwerpen und Brüssel das höchste Ziel der strebsamen Akademiker. Besonders anregend wirkte die persönliche Gegenwart des großen J. L. David, der im letzten Jahrzehnt seines Lebens als Verbannter in Brüssel weilte (1815—1825), freilich als ein alternder, in schwächlich-antifischer Formel erstarrter Mann von vergangenem Ruhme zehrend. Aber er fand in Navez (1787—1869) den gelehrigsten Schüler und einen seiner talentvollsten Nachahmer (Fig. 146). Die großen religiösen Bilder dieser Leuchte des Klassizismus vermag wohl selbst der objektivste Beurteiler heute kaum zu würdigen. Sein in Rom 1820 entstandenes Bild „Sagar und Ismael“ ist unangenehm steif und posiert. An ihm wie an den Tafelbildern für St. Gudule in Brüssel oder für die Jesuitenkirche zu Antwerpen haben Poussin und die Bolognesen

ebensoviel Anteil wie David. Um so mehr überrascht den Besucher des Brüsseler Museums der Anblick einiger Porträts von Navez' Hand, wie jenes Bildnis der alten Dame von 1827, oder das so natürlich komponierte der Familie Hemptinne ebenda. Nicht nur die feste, sichere Zeichnung, auch die klare, kühle, ungebrochene, aber nicht unharmonische Färbung berührt uns sympathisch und läßt uns den Direktor der Brüsseler Akademie als guten Lehrmeister schätzen. Neben David machen auch die anderen Führer der französischen Malerei unter den Namen Schule. Der etwas romantisch gefärbte Klassizismus des Girodet



Fig. 146. Navez: Familienbild.

wird in Brüssel durch Philipp van Brée (1786—1871) vertreten. Bei Gros studiert François Simonau (1783—1859), der später nach London überfiedelt und vor allem Henri Decaine (1799—1852), ein beliebter Porträt- und Historienmaler. Sein Miesenbild „Die berühmten Belgier“ (Brüssel 1839) ist eine Konkurrenzarbeit zu Delaroche's 1837 begonnenem Gemichle und ein Vorläufer von de Wiefves Kompromiß, leider viel schlechter gemalt als jene beiden Werke. Auch die Schüler von Herreyns und Lens suchen nun den Anschluß an den gallo-römischen Klassizismus zu gewinnen, z. B. der unglückliche P. F. Jacobs (1780—1808), der eben für sein großes Melodrama prämiert war (Cäsar wird der Kopf des Pompejus überbracht), als der Tod ihn ereilte.



So war der klassische Pariser Stil die herrschende Mode bei den Blumen geworden, wenigstens in der Monumentalkunst. Die Erinnerung an die alte heimische Art, vor allem an die holländischen Feinmaler, war damit aber nicht ganz erloschen. Da malte B. P. Ommegand (1755—1826) in Antwerpen als Nachahmer des B. Potter seine feinen Tierstücke, seine sauberen geleckten Hammel, die ihm den Ehrennamen des „Racine de moutons“ einbrachten. Da waren als Landschaftler zwei seiner Schüler hoch angesehen, Frédéric Th. Faber (1782—1844) und J. B. de Jonghe (1785—1844), die an Glätte und Feinheit mit den Porzellanmalern des Kokoslo wetteiferten. Dagegen sucht E. J. Verboeckhoven (1798—1881) auch in das Tierbild etwas klassische Größe zu bringen, wobei die koloristische Einheit zwischen Landschaft und Tieren in die Brüche geht.

So wetteiferten diese eleganten Feinmaler mit den Klassizisten um die Gunst des Staates und des Publikums, ohne rechte Begeisterung wecken zu können. Das kräftige, farbenfrohe flämische Volk forderte mehr Saft und Kraft, mehr Farbe und Bewegung. Auch in Belgien gärte es, und nicht nur in der Kunst. Wie Paris seine Julirevolution, so hatte Brüssel seinen Dezemberaufstand, der ihm die Loslösung von dem stammverwandten Holland brachte. Politisch vielleicht eine unglückliche Tat, die aber in dem kleinen Volke eine sichtliche Stärkung aller kulturellen Kräfte, ein gesteigertes Selbstbewußtsein, eine erhöhte Schaffensfreude hervorrief. Lebhafter erinnerte man sich der alten glorreichen Geschichte des Landes und seiner stolzen Kunst. Mit unendlichem Jubel wurde daher der Antwerpener Gustav Wappers (1803—1874) begrüßt, als er im Revolutionsjahre 1830 seinen „Bürgermeister van der Werff“ ausstellte. Wappers hatte in Antwerpen und vor allem in Paris an Delacroix' Werken Malerei studiert, aber auch Rubens und die Venezianer zu Rate gezogen. Und so konnte er seine Mitbürger überraschen durch die Wahl eines, nicht der Poesie, sondern der niederländischen Geschichte entnommenen Gegenstandes, vor allem aber durch ungewohnte koloristische Effekte. Man mußte ihn damals, verglichen mit David und Navez, für einen unerhört lebenswahren, farbengewaltigen Künstler nehmen, für einen neuen Rubens. Mit Delacroix, der ja offenkundig der Anreger für ihn war, sucht Wappers gleichen Schritt zu halten. Als jener mit seiner „Freiheit, die das Volk auf die Barrikaden führt“, das revolutionäre Paris begeistert, kommt 1835 Wappers mit seiner Episode aus dem belgischen Aufstand von 1830, die unter dem noch frischen Eindrucke dieser Ereignisse das belgische Volk stürmisch erregen mußte (Fig. 145). Niemand nahm daran Anstoß, daß die Gruppen gekünstelt aufgebaut, unsinnig zusammengebrängt und ineinandergeschoben waren, daß jede einzelne Gestalt auf dem figurenreichen Bilde einen besonderen Akt der Vaterlandsliebe repräsentiert. Im Gegenteil, man freute sich, daß alles hübsch beisammen war, kühne Knaben und ernste, opferbereite Männer, Arbeiter, Bürger und Soldaten, Jünglinge, die ihr Leben der Freiheit hingeben, Väter, die heroisch von Weib und Kind sich losreißen, um fürs Vaterland zu kämpfen. Und mit welcher Bravour war das gemalt, wie hob sich gegen die bräunlich-tiefen Schatten saftige Farbe ab. Nie wieder ist seitdem Wappers etwas Ähnliches gelungen, selbst daß er 1853 ganz nach Paris übersiedelte, half nichts mehr. In Brüssel ist noch aus seiner letzten Zeit (1870) ein „Abschied Karls I. vor seinem Gang zum Schaffot“ zu sehen, der trotz hellerer Farbe und besserer malerischer Technik nicht entfernt an die stürmische Frische jener Jugendwerke heranreicht. Durch Wappers war aber auch in Belgien die Freude an historischen Paradestücken angeregt, schon im nächsten Jahre (1836) konnte man „Die Sporenschlacht bei Courtray“ von dem jungen Nicaise de Keyser (1813—1887) als malerische Großtat begrüßen. Sie war zwar nur ein schwacher Abglanz der französischen Historienmalerei des Delaroche, aber

man erzählte dazu die Lebensgeschichte de Keyzers, wie er als Hirtenknabe im Sande Figuren zeichnend von einer ungenannten vornehmen Frau entdeckt worden sei, man erinnerte sich seiner 1834 ausgestellten Kreuzigung, die doch nur eine schwache Replik nach Rubens gewesen war und man freute sich, wieder ein Talent der heimischen Schule entdeckt zu haben. Auch de Keyzer erlahmte auffallend schnell. Er etabliert sich als professioneller Historien- und Genremaler, blättert in einem Handbuch der Kunstgeschichte und malt danach Episoden aus dem Leben berühmter Künstler: „Memlinc im Spital zu Brügge“, „Albrecht Dürer bei Massijs zu Besuch“, „Rubens in seinem Atelier“, oder „Franz I. bei Benvenuto Cellini“. Wohl lieferte er auf Bestellung auch noch Historienbilder, 1839 die „Schlacht bei Worringen“, 1844 die bei „Nieuwport“ und 1849 die von „Seneffe“, aber sein Andenken wird durch dieses Repetitorium der Weltgeschichte keineswegs gebessert.

In der Gunst der Menge löste ihn Ed. de Viefve (1809—1882) mit seinem „Kompromiß der Niederlande“ ab (1841, Fig. 147). Der riesige Maßstab des noch in Paris gemalten Bildes imponierte ebenso sehr, wie die historische Erinnerung an jenen Bund des niederländischen Adels von 1566, der den Freiheitskampf gegen Spanien begann. Was man sah, war allerdings ohne historische Erklärung herzlich langweilig. An einem Tische im Vordergrund Graf Marinx, Graf Horn und andere den Kompromiß unterzeichnende Adelige, dahinter, um ein paar Stufen erhöht, Graf Brederode, um den die ganze übrige Masse in schlecht entwickelten Gruppen aufgereiht ist, hier ein paar Männer, die sich die Hände schütteln, dort ein paar Hurraruser. Das Ganze sah aus, als ob in der langweiligen ionischen Säulenhalle von Serenissimus eine Ausstellung mit einer ebenso langweiligen Rede eröffnet würde, während der Vorstand vorne ein amtliches Schriftstück unterzeichnet. Man



Fig. 147. De Viefve: Kompromiß des niederländischen Adels.



Fig. 148. Gallait: Der Schwur des Vargas. (Gaz. des Beaux-Arts.)

sehnt sich ordentlich nach der theatralischen Begeisterung von Wappers zurück. Aber viel Samt, Seide, Spitzen, greifbar gemalt, nicht dünn vertrieben, sondern pastos aufgetragen, — das war die Ursache, daß diese tote Staatsaktion als Meisterleistung des Pinsels bewundert wurde. Denn wer hatte zuvor in Brüssel so echte Stoffe gemalt, wer so viel Farbe aufgetragen? Im gleichen Jahre 1841 vollendet auch Louis Gallait (1810—1887) die riesige „Abdankung Karls V.“, die, derb und braunrot gemalt, sichtbar Delaroche und Rubens nachahmen sollte. Damit war der Höhepunkt der Antwerpener Kostümmalerei erreicht. Denn Gallait war der großzügigste unter all diesen Belgiern, auch malerisch der vielseitigste. 1851 triumphtierte er wieder mit dem Bilde „Egmont und Horn werden die letzten Ehren von der Brüsseler Schützengilde erwiesen“. Das Motiv hätte Delaroche Ehre gemacht, es war ein schöner historischer Unglücksfall. Die Körper der Hingerichteten sind unter einem Tuche verborgen, die abgeschnittenen Köpfe heben sich gräßlich in ihrer wächsernen Leblosigkeit von dem weißen Rissen ab. Aber man merkt zu sehr die Absicht und man wird verstimmt. Allzu sehr grübelt Gallait darüber nach, welchen Effekten Delacroix und Delaroche ihre Erfolge verdanken, wie er sie übertrumpfen könne. Bei der „Einnahme von Antiochien“ (1843) versucht er es mit Feuereffekten, dann wieder in den „fallenden Blättern“ (1858) mit stiller Nüchternheit. Vor „Egmonts letzte Augenblicke“ (1858, Berlin, Nationalgalerie) muß der Beschauer mit Gruseln daran denken, daß der Reichtvater den hohen Gefangenen vergebens zurückzuhalten versucht, aus dem Fenster die Errichtung seines eigenen Schaffots zu betrachten! — 1882 ruft der alte Meister sich noch einmal in aller Gedächtnis zurück mit einer riesigen Leinwand, auf der Schauderszenen aus der Pest von Tournay dargestellt sind,

nicht bräunlich, sondern mehr grau und schwarz gestimmt, ein kühnes Unternehmen, aber farbig nicht sehr erfreulich. Dagegen sind unter seinen Porträts aus den vierziger Jahren manche überraschende Leistungen von ausgesuchter Feinheit der Töne, die an van Dyk anklingen und noch bestehen werden, wenn jene Historienbilder einst untergegangen sind.

Der letzte in der Reihe dieser Wiederbeleber belgischer Historienmalerei ist Ernest Slingeneher (1823—1894), ein robuster, stürmischer Maler, der historische Marinebilder liebt, 1842 vom „Untergang des französischen Kriegsschiffes le Vengeur“ erzählt, von den letzten Matrosen, die, überlebensgroß gemalt, an den Mast des sinkenden Schiffes sich anklammern, in Wut und Verzweiflung in die Wellen sinken. 1848 folgt dann die riesige „Seeschlacht bei Lepanto“. Wer das erstere Bild heute im Kölner Museum in seiner schwärzlichen Trübseligkeit erblickt, wird nicht verstehen, welche Hoffnungen und welche Begeisterung an diese Schöpfungen einst sich knüpften. Dem kühnen Anlauf, den mit Wappers und Gallait die belgische Geschichtsmalerei genommen, folgte eben keine wirkliche Steigerung. Man blieb wie in Frankreich stecken in theatermäßiger Kostümmalerei. Bei alledem darf nicht übersehen werden, welchen Nutzen die Bewegung der belgischen Kunst brachte, wie durch Anlehnung an die einheimischen alten Meister eine größere Natürlichkeit, bessere Maltechnik errungen wurde. In diesem Sinne wirkt die französisch-belgische Historienmalerei seit 1842 auch auf die deutsche Kunst geradezu revolutionierend. Sie vernichtet die Herrschaft der Kartonmalerei in München. Um so seltsamer ist der Rückschlag, den Godfroid Guffens (1823—1901) und Jan Swerts (1825—1879) herbeiführen. Sie hatten auf einer Studienreise die deutschen Romantiker studiert, veranstalteten 1859 in Brüssel eine vielbewunderte Ausstellung der Kartons des Cornelius und seiner Anhänger und suchten deren gedankenvolle, aber farblose Kunst in Belgien einzubürgern, obwohl sie in Deutschland bereits im Absterben war. Aber wer spricht heute noch von ihren Gemäldezyklen in St. Nicolas und St. Georges zu Antwerpen, im Stadthaus zu Courtrai und zu Ypern, die jedem der beiden Maler mehr Orden und Auszeichnungen einbrachten, als alle Bahnbrecher der modernen Kunst in corpore jemals empfingen. Wie schnell vergeht doch der Ruhm solcher staatlich approbierter und dekoriertes Kunst.

In der Historienmalerei erzielte die kleine Gruppe der belgischen Maler ungewöhnliche Erfolge. Sie haben fast mehr zur Verbreitung derselben beigetragen als die Franzosen, denn Wappers und Gallait hatten für die deutschen Kunstjünger als Lehrer nicht weniger Anziehungskraft, als Delaroche und Cogniet und waren leichter zu erreichen. Aber auch von England kamen Schüler, wie z. B. Madox Brown, der in Wappers Atelier studiert.

Der enge Anschluß an die alten niederländischen Meister, gleichsam das Fortwirken der alten malerischen Tradition, hatte viel zum Erfolge beigetragen. Und diese Tradition war am wenigsten unterbrochen auf dem zweiten Lieblingsgebiet damaliger Kunst, in der Genremalerei. Teniers und Brouwer, Ostade und Mieris hatten, obwohl in verkümmelter Gestalt, immer fortgelebt. Die kleinen Leute, die Bürger und Bauern, die in schattigen Hofwinkeln und dämmerigen, niederen Stuben lachen und weinen, trinken und lieben, hatte man immer noch gemalt neben den Helden der Antike und der Freiheitskämpfe. Man mag sich noch so sehr über diese „blöde Genremalerei“ mit ihren albernen Anekdoten und billigen Scherzen ereifern, die Zeit forderte sie, fand sie anmutig, geist- und gefühlvoll. Dabei waren die belgischen Genremaler durchaus nicht die schlechtesten ihrer Kunst. Sie pinselten glatt und rosig, aber sie lauschten doch den Alten, die ihnen so leicht erreichbar waren, auch manchen malerischen Effekt ab. Es ist sehr überflüssig, eine Inhaltsangabe zu liefern von den

Werken des hiederen Ignatius Joseph van Regemorter (1785—1873), des fidelel alten J. de Braekeleer (1792—1883), des Louis Haghe (1806—1885), des Hendrik Dillens (1812—1872) und A. A. Dillens (1821—1877). Aber daß sie liebevoll nicht nur die Werke ihrer Vorfahren, sondern ein wenig auch die Natur studierten, wird man wenigstens vor den Bildern des J. B. Madou (1796—1877) z. B. nicht leugnen dürfen.



Fig. 149. Leys: Jakob van Diezvelt, Buchdrucker zu Antwerpen.

Sie alle waren eben darauf dressiert worden, die Natur durch die Brille der Niederländer des 17. Jahrhunderts zu betrachten. Je nach persönlicher Neigung und den zufälligen Vorbildern pflegte der eine mehr in Ostades oder Gerard Dou's zartem Hellbunfel, der andere mehr im sonnigen Goldton des Pieter de Hoogh, der dritte in der düstigen Farblosigkeit des Jan van Goyen die Dinge zu sehen. Die bessere historische Schulung und

das verfeinerte Beobachtungsvermögen brachten es mit sich, daß Hendrik Leys (1815—1869) nicht eine dieser Manieren annahm, sondern mit der Virtuosität eines Dietrich sie alle nebeneinander anzuwenden vermochte. Er imitiert die Spitzpinselei des Mieris oder Terborgh ebenso getreu wie die skizzenhafte Untermalung des Rembrandt. Sogar die scheinbar ungefügigen und eckigen Meister des 16. Jahrhunderts verstand er, denn er fühlte aus ihren Werken die ungetrübbte Naturwahrheit heraus. Als historisch empfindender Künstler versucht er sogar, kulturgeschichtliche Szenen nicht nur echt in Kostüm und Mobiliar, sondern auch in der Malweise der betreffenden Epoche wiederzugeben (Fig. 149). Dürers Besuch bei Erasmus, das „Atelier des Frans Floris“, die Historienbilder des Antwerpener Rathhauses malt er in der Manier der Niederdeutschen vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Er verfäht also wie ein moderner historischer Romanschreiber, der die Sprechweise der alten Chronisten imitiert. Aber nicht dieses „historische Empfinden“, dieser Archaismus, diese echte „Miliékunst“ ist sein größtes Verdienst, sondern daß er als Maler seinen Vorbildern das Malerische absah, daß er die „Handlung“ oder gar den „Gedanken“ auf das Unentbehrlichste beschränkte, dafür aber das Stilleben der Röcke, Möbel und Geräte wieder mit Andacht malte. Er hat den niederdeutschen Charakter der Menschen und ihrer Umgebung betont, hat nicht nach italienischer Schönheit in Zeichnung und Farbe gestrebt, sondern die altertümliche Perspektive, die biedere Eckigkeit und lustige Buntheit der guten alten Zeit wieder zu Ehren gebracht. Das mehr oder weniger harmlose „Kopieren der Alten“ war hier einem ernsthaften historischen Studium gewichen. Damit leitet er die nationale Renaissance der Flamen aus der romantischen Sturm- und Drangperiode in die realistisch-historische Epoche über.

Ganz abseits von all diesen Schulen und Richtungen und doch mit seinem Streben nach dem Großartigen und Grauensvollen ganz im Bannkreise der romantischen Epoche steht Antoine Joseph Bierz (1806—1865). Von seinem Vater, einem alten Soldaten der französischen Republik, der schließlich als Gendarm in Dinant an der Maas zurückgeblieben war, erbte er wohl das rücksichtslose Draufgehen, das Ruhmbedürfnis, aber auch die bramarbasierende Ruhmredigkeit des Veteranen. Von früh auf zeichnet und modelliert er. Eine Kröte soll er in Holz geschnitten und so natürlich bemalt haben, das selbst das mutige Herz des Gendarmehauptmanns von Dinant davor erbebt. Solchen Talentbeweisen gegenüber hielt es der Staatsrat Paul Maile für angebracht, den Vierzehnjährigen der Antwerpener Akademie anzuvertrauen. Dort kommt Bierz nur langsam vorwärts, erst 1832 erringt er den römischen Preis. Aber sein Wollen ist schon damals weit stärker entwickelt als sein Können. Im Revolutionsjahre 1830 verkündet er, daß die Kunst wieder groß und stark erstehen müsse im freien Blumenlande. In sich fühlt er die Kraft, der vaterländischen Malerei ein Retter, ein moderner Rubens zu werden, fühlt die Kraft, gewaltige Gedanken in gewaltige Formen zu kleiden. „Il ne demandait que la gloire, cet applaudissement des siècles.“ Auf der Antwerpener Akademie gewöhnt er sich eine klassizistisch temperierte Rubensmanier an. Er zeichnet ganz hübsch und malt etwas süßliche, aber einheitlich gestimmte Bilder, wie die Schmiede des Vulkan. Dagegen ist das Porträt seiner Mutter von 1832 zwar etwas unfein, grob, aber mit mehr Naturbeobachtung gemalt.

Erst in Italien erwacht in Bierz angesichts der Schöpfungen des machtvollen Michelangelo und des düsteren Tintoretto der schlummernde Größenwahn. Alles bisher Geschaffene will er übertrumpfen durch seinen „Kampf um Patroklos' Leichnam“, ein Riesenbild, auf dem kolossal verzerrte Männergestalten den Körper des unglücklichen Helden zu zerreißen drohen (Fig. 150). Es ist ein klassisches Thema, aber von wilder, unklassischer Form. Den Künstlern gefiel es,

wenigstens äußerte der gutmütige Thorwaldsen, der doch dies Bild als unbegreifliches Monstrum angestaunt haben muß: „Dieser junge Mann ist ein Riese.“ Kritischer scheint die übrige Menschheit geblieben zu sein, denn als Wierz 1839 in Paris das Werk ausstellte, ertönte nirgends der Beifall, den er erwartet, ja gefordert, der Beifall, um den allein es ihm zu tun war. Alle Entbehrungen nahm er ja willig auf sich, nichts verlangte er für sich, Hunger und Durst war er bereit zu ertragen, in der festen Überzeugung, daß die Welt sein Genie anerkennen müsse. Aber die Welt blieb verständnislos. So zog er sich 1835 nach Lüttich zurück und fristete sein Leben von den Porträts, die er gelegentlich malte, anfangs für 300—400 Frs. das Stück bis er später 1000 Frs. dafür verlangen durfte. Aber im Grunde seines Herzens verachtet er diese Tätigkeit. Sein Prinzip war: „Peindre des tableaux pour la gloire et des portraits pour le pot au feu.“ Für die Gloire beginnt er 1842 ein neues Riesengemälde,



Fig. 150. Wierz: Kampf um die Leiche des Patroklos.  
Brüssel, Wierz-Museum.

„Die Revolution der Hölle gegen den Himmel“. Kein Atelier war groß genug, um die fast 15 m breite Leinwand aufzustellen, so daß er in eine leere Kirche übersiedeln muß. Dann räumt man ihm 1848 in Brüssel eine leere Fabrik ein, wo er in 6 m Höhe und 11 m Breite den Triumph Christi malt, den Kampf der guten Geister gegen die bösen. Um den Sterbenden am Kreuz leuchten die Himmel, die Engel eilen herbei zum Kampf gegen Satans Gefellen, in Scharen stürzen die Verdammten in die höllischen Glut. Satan selbst flieht, einen Feuerstreifen hinter sich lassend. Solche Teufeleien imponierten der frommen Obrigkeit. Jetzt endlich erreicht es Wierz, daß die Regierung ihm einen kolossalen Backsteinbau in einer Brüsseler Vorstadt errichtet, unter der Bedingung, daß er alle seine Werke darin dem Vaterlande hinterlassen müsse. Das ist das berühmte Wierzmuseum, das mit seinen angeklebten Säulen und seiner Bigna die „Trümmer der Tempel zu Baestum“ uns vorzaubern soll. Hier ist fast das ganze Deuvre von Wierz vereint, da er zu stolz und selbstbewußt war, um

seine Historienbilder um schnöden Mammon hinzugeben. Aber wie das Äußere, so ist auch das Innere dieser Kunstschene zunächst fast unerträglich. Wierz hatte eine eigene monumentale Maltechnik erfunden. Da es ihm nicht vergönnt war, al fresco zu malen, so suchte er durch Benutzung ungründierter Leinwand den stumpfen Ton der Fresken zu imitieren und die unangenehme Spiegelung der Ölgemälde zu vermeiden. Er strebte also ganz mit Recht, wenn auch ohne Erfolg, nach dekorativer Technik und war sehr stolz auf diese „peinture mate“. Aber auf den rauhen Flächen der Riesenleinewänden hat sich eine Schmutzschicht seit Jahrzehnten angesammelt, die im Verein mit den kolossalen unsauberen Rahmen, dem trüben Licht der ungeputzten Scheiben, der dumpfen Luft des schlecht ventilierten und selten geäuberten Saales dem empfindlichen Besucher einen — man kann es nicht anders sagen — unappetitlichen Eindruck vom Wierzmuseum hinterläßt. Das ist bedauerlich. Denn so ist es doppelt schwer, dem Maler gerecht zu werden, der immer neue, immer kühnere Pläne in seinem Haupte wälzte. 1853 malt er in dem neuen Verfahren einen riesigen Heroenkampf, einen outrierten Rubens. Dann 1857 den Leuchtturm von Golgatha, 9,19 m hoch, eigentlich eine Kreuzaufrichtung, in der Rubens' stürmische Gewalt übertrifft, vor allem auch der geistige Gehalt erweitert und vertieft werden sollte. Darum muß der Despotismus in Gestalt des römischen Centurio die Menschen durch Geißelhiebe zur Sünde zwingen, während der Teufel in den Lüften die Errichtung des Kreuzes zu hindern sucht. 1860 folgt das tolle Phantasiebild „Ein Großer der Erde“, eine Darstellung des Riesen Polyphem, sozusagen in Lebensgröße. Um auf der 9 m hohen Leinwand den Koloss noch größer darstellen zu können, schildert er ihn gebückt und nach des Odysseus Gefährten mit den fürchterlichen Pranken haschend, während die Zähne schon einen Unglücklichen zermalmen.

Beunruhigt steht man vor diesen Werken, die zu kolossal, zu ernst in ihrem Wollen sind, als daß man sie leicht hin als Produkte des Größenwahns abtun könnte. Man hat das peinigende Gefühl, daß man sich mit ihnen ernstlich auseinandersetzen muß. So abstoßend, so unkünstlerisch vieles hier erscheint, so kann man doch andererseits nicht übersehen, daß zur malerischen Bewältigung einer Figur, deren Fuß allein in 2 m Länge dargestellt ist, etwas mehr als landläufige Geschicklichkeit gehört. Man fühlt, daß ein großes Talent hier durch eine bis ins Ungeheure gesteigerte Willenskraft weit über alle Grenzen seiner Fähigkeit emporgeschraubt ist, fühlt, daß mit der unleugbaren zeichnerischen Begabung die malerische nicht Schritt gehalten hat. Wierz hatte anfangs durch Rubensstudium ein ganz gutes Farbenempfinden sich angeeignet, das aber weiterhin unter Einwirkung der schwärzlichen Tonmassen des Tintoretto und der plastischen Farblosigkeit des Michelangelo sich verlor, bis er schließlich ziellos die gräßlichsten Farbendisharmonien zusammenstellt, die nur durch das schmutzige Grau der ungründerten Leinwand zusammengehalten werden. So wird er ein ungeschlachter, faustgewaltiger, vom Ehrgeiz zum äußersten gepeitschter Zeichner, zugleich eine tragische Gestalt insofern, als Wollen und Können bei ihm ganz außer Verhältnis stehen. Überall vergreift er sich in den Mitteln. Er will Monumentalwerke schaffen und glaubt, es durch das Format der Figuren erzwingen zu können. Aber da sie alle überlebensgroß sind, fehlt uns der Maßstab, um ihre Größe zu fühlen und die weiten Flächen erscheinen uns leer. Er will plastisch wirken und glaubt durch dicke schwarze Schatten, durch harte, fest begrenzte Schlagschatten und roh dagegen gesetzte Lichter das erreichen zu können. Er vergißt darüber die feinere Luftperspektive. Und schließlich will er moralisch wirken, durch seine Kunst das Böse bekämpfen, das Gute feiern, aber seine künstlerische Sprache ist nicht geeignet, in diesem Sinne zu wirken. Denn er gebärdet sich wie ein



schlechter Demagoge, der schreit, tobt, ungeheuerlich übertreibt und sich in seinem Wüten für einen geistreichen Neuerer hält, der aber in Wahrheit die Feinempfindenden abstößt, die rohe Masse durch seine grotesken Grimassen amüsiert, ohne sie innerlich für die gute Sache gewinnen zu können.

Sein unerfättlicher Ehrgeiz, sein Wunsch, um jeden Preis berühmt zu werden und originell zu sein, läßt ihn Jagd machen nach schauerlichen, oft wahnwitzigen Motiven, läßt ihn das Sensationelle mit dem Tragischen verwechseln und seinen literarischen, philosophischen und kulturkämpferischen Tendenzen allzuviel Raum im Bilde gewähren. In solchen Augenblicken malt er Napoleon in der Unterwelt, der mit Fleisch und Blut der von ihm Hingemordeten gespeist wird. Oder als Triptychon die Vision eines Enthaupteten in drei Akten, angeblich nach den Beobachtungen, die er durch magnetischen Kontakt an dem abgetrennten Kopfe nach der Hinrichtung machen konnte (1853). Wir sehen die Guillotine, den vom Brett fallenden Körper, sehen ihn in die Ewigkeit hinabsinken, in nichts zerflattern. Und dazu erzählt uns der Maler, daß der abgeschnittene Kopf noch drei Minuten lebte, aber in diesen drei Minuten drei Jahrhunderte der fürchterlichsten Qual erduldet, Schauderhaftes fühlt und denkt. Das Ganze soll ein gemalter Protest gegen die Todesstrafe sein. Dann tritt er als Friedensapostel à la Berta Suttner oder à la Wereschtschagin auf. Genien vernichten die „letzte Kanone“, während auf Erden die Schrecken des Schlachtfeldes demonstriert werden (1855). Eine schlecht gemalte Flugschrift ist auch „le Soufflet d'une dame belge“, ein Weib, das von einem rohen Soldaten verfolgt, in ihrer Todesangst einen Pistolenschuß abfeuert, so daß wir auf dem Bilde das umherspritzende Gehirn des Erschossenen sehen (1861; Fig. 151). Dabei konnte er sich nicht genug darin tun, diesen Schauerzzenen möglichste Plastik und Realität zu verleihen. Es war ihm das Gefühl abhanden gekommen dafür, daß lediglich in der künstlerischen Behandlung der Reiz solcher Dinge beruht. Er glaubte vielmehr, die optische Täuschung sei der höchste Triumph aller Kunst. Er war darin seiner Zeit voraus, denn Anton von Werner sollte erst kommen. So griff er zu allen Hilfsmitteln des stereoskopischen Sehens, haute Kästen mit Gucklöchern, durch die man etwa einen lebendig Begrabenen erblickt, der im Gruftgewölbe erwacht und seinen Sarg aufzubrechen bemüht ist (1854), oder eine wahnsinnige Mutter, die ihrem Säugling die Glieder abgeschnitten hat und sie in einem Kessel über dem Feuer gar kocht (1853). Die Unterschrift „Hunger, Wahnsinn, Verbrechen“ gibt die tendenziöse Erklärung.

Mit solchen Panoptikumkünsten, schauerlich für den Ungebildeten, lächerlich für den künstlerisch Fühlenden, tobte Wierz sein Bedürfnis nach dem Unerhörten, Niedergewesenen aus. Dabei wirkt es oft fast kindisch, wie er den Beschauer zu täuschen sucht. In einem Winkel seines Ateliers malt er ein Fenster, hinter dem der Torwart schlummert, darunter eine Hundehütte, von der er behauptete, sie sei so täuschend dargestellt, daß viele harmlose Beschauer vor dem darin ruhenden Köter erschrocken zurückgefahren seien. Er konnte so herzlich lachen, wenn ihm jemand diesen Gefallen tat, er empfand das als einen Triumph der Malerei. Aber haben nicht die antiken Schriftsteller und mit ihnen unsere heutigen Schulmeister solche Plattheiten höchlichst gepriesen? Waren nicht Zeuxis und Parrhasios um solcher Dinge willen berühmt? In Wierz konzentrieren sich eben viele Tugenden und viele Fehler des modernen Lebens und der neueren Kunst, der brutale Realismus, die Anekdotensucht, das Vorherrschen des Substantiellen gegenüber dem Technischen, die Überschätzung des Denkens und Unterschätzung des Könnens, der Wettstreit mit den Alten, aber alles das riesig vergrößert und wahnhaftig entstellt, wie in

einem großen Zerrspiegel. Während er so dem nackten Realismus opfert, kämpft er andererseits gegen diejenigen, die an der mangelhaften Technik seiner Werke Anstoß nehmen. Für sie erfindet er mokant eine neue Malweise, die Patientiotypie, d. h. er stellt eine Rübe auf Stroh liegend dar, daneben eine Zwiebel, ringsum Ameisen, ein Spinnengewebe darüber. Das soll heißen: „malerisches Durchbilden, wenigstens wie es die Kritiker verstehen, ist Sache der Geduld, nicht der Kunst.“ Aber nicht immer fertigt er seine Rezensenten bildlich ab. Gelegentlich schreibt er auch eine wütende Anklageschrift gegen die Kunstkritik, die ihm das längst verziehen hat. Für nicht genügende Anerkennung haben von jeher die Künstler die böse Kritik verantwortlich gemacht und werden es immer tun.



Fig. 151. Wierix: Soufflet d'une dame belge.

Daß Wierix auch große künstlerische Qualitäten hatte, wird ihm niemand bestreiten. Unter seinen Porträts finden wir trotz aller absichtlichen Flüchtigkeit, trotzdem Wierix sie verächtlich als unwürdigen Broterwerb betrachtete, doch ganz tüchtige Arbeiten. Hier und da macht er auch Naturstudien von einem Ernst und einer Aufrichtigkeit, wie sie nur wenige Künstler seiner Zeit besessen haben. So zeugen seine weiblichen Akte, mochten sie immerhin als Rubensnachempfindungen sich darstellen, doch von ernstem Willen. Auf der Grenze ehrlichen Naturstudiums stehen dann wieder Werke wie jener abgeschnittene Kopf auf dem blutigen Stroh, den er 1855 nach der Natur malte. Immerhin war Wierix mehr Bildhauer als Maler. Seine modellierten Skizzen sind wohl übertrieben, maniert in den Körperformen, aber doch bei alledem von plastischer Leidenschaft, von einem rubensmäßigen

Gefühl für die bewegte Form erfüllt. Möchte auch Michelangelo hier Pate gestanden haben, es war doch genug Modernes, Persönliches in solchen wuchtigen Schilderungen, wie in der „Geburt der Leidenschaften“, im „Kampfe“ (1860) und im „Triumph des Lichtes“ (1862), die auch einem Jef Lambcaux Ehre machen würden.

Schließlich, mögen wir heute Wierz bespötteln oder bewundern, beugen müssen wir uns doch vor der Größe dieses Wollens, vor der riesenhaften Einseitigkeit, der bis ins Groteske gesteigerten künstlerischen Energie in diesem Manne, der sein Niesenatelier bis auf



Fig. 152. Wierz: Zwei Schwestern.

den letzten Quadratfuß mit Gemälden bedeckt hatte und doch noch, als er 1865 aus dem Leben schied, in Verhandlungen mit der Regierung stand, um Größeres zu gestalten. Unter Entbehrungen der härtesten Art heldenhaft dulndend, schwankend zwischen kleinlichster Eitelkeit und echter Charaktergröße, zwischen kindischer Freude an seinen Panoptikumscherzen und glühender Begeisterung für Rubens und Michelangelo, halb tief sinniger Philosoph, halb Pamphletist, gedankenvoll und banal zugleich, ganz seinen Idealen hingegen, denen er alles opferte, so wird er schon als psychologisches Phänomen niemals übersehen werden können. Er steht als ein in seiner Art einziger Maler am Abschluß der romantischen Epoche belgischer Malerei.



Fig. 153. François Rude: Das Grabmal Cavaignacs auf dem Père Lachaise.

### c. Bildhauerei.

Während in der französischen Malerei durch Gros und Gérard jene starke Bewegung unter der jungen Generation vorbereitet wurde, die über die sanften Durchschnittekünstler der Restaurationsepöche die flammende Erregung des Delacroix siegen ließ, bewegt sich die große Masse der Bildhauer in den vorgeschriebenen Geleisen stilisierter Korrektheit. In der Epoche Louis Philippe regieren noch die Empirekünstler, besonders Bosio († 1846) und Cortot († 1843), dann G. J. Nutschel (1775—1837) und J. M. Valois (1785—1862), neben denen eine jüngere, aber den alten Idealen treue Schule ersteht. Ihr gehören an: Denis Foyatier (1793—1863), der Meister des Spartacus im Tuileriengarten, Ramey d. j. (1796—1852), der fleißige Antoine Effry (1808—1888), Baron Charles Marochetti (1805—1868) aus Turin, der vielfach für England tätig ist. Lohnende Tätigkeit bietet sich diesen Bildhauern in Fülle. Die großen Monumente der napoleonischen Epoche werden im Sinne ihres Urhebers abgeschlossen und mit Skulpturen geziert, für die Place de la Concorde, die Champs Élysées, für die Ruhmeshalle in Versailles werden große Aufträge erteilt. Alles fügt sich der klassischen Form, auch die religiöse Kunst, die schon in Napoleons letzten Jahren wieder lebhaftere Pflege gefunden hatte und nun zur Ausstattung zahlreicher kirchlicher Neubauten herangezogen wird. Ihren Bedarf decken nicht, wie heute, gotisch dreßierte Handwerker, sondern man sucht diejenigen Meister zu gewinnen, die als hervorragende Künstler gelten. Der typische Mann für diese, jeder stärkeren Regung abgeneigte, einer bequemen Eleganz und Korrektheit hingeebene Epoche des juste milieu ist James Pradier aus Genf (1792—1862). Er wußte den Klassizismus genießbar zu machen, indem er seinen konventionellen Gestalten ein wenig lüsterne Fleischlichkeit zusetzte, Hellas und Paris in seinen Werken vereint. Il part tous les matins pour Athènes, et s'arrête chaque soir rue Bréda, behauptete der bosshafte Prévaut von ihm, der ja das Kokottenleben im Quartier Bréda selbst gut kannte. Schüler von Gérard und Lemot, erhielt Pradier 1813 den grand prix, arbeitet dann seit 1819 bequeme Allerweltsachen, als Antike frisierte hübsche Frauen, gerade indezent genug behandelt, um zu ergötzen ohne zu beleidigen. Da war die Toilette der Atalante (Louvre), die kauernde Odaliske (Boulogne, Museum), die „leichte Boeje“ (Salon 1846), die Marmorgruppe der „drei Grazien“ (Versailles), ferner eine Schar von Pariser Grisjetten mit verschiedenen antiken Namen, aber fast identischen Figuren (Fig. 154). In der vornehmen Gesellschaft, die das Glatte, Geschmeidige liebt, fand Pradier reichen Beifall und wurde natürlich mit Porträtaufträgen überhäuft. Auch seine dekorativen Arbeiten an der Fontaine Michelieu, am Arc de Triomphe, die zwölf hübschen ausdruckslosen Viktorien am Grabe Napoleons in der

Invalidenkirche und die berühmte Straßburgstatue am Konfordinenplatz bestätigten die Meinung der Kenner, daß er ein Bildhauer ohne Erfindung, ohne tiefere Gedanken, aber von angenehmer, sicherer Maché sei. Bekanntlich haben Künstler von solchen Gaben zu allen Zeiten des größten Rufes genossen. Seinen bequemen und geschmackvollen Formen begegnet man darum überall, auch in den Werken seiner Schüler und Nachahmer, des J. B. Klagmann (1810—1867), Jacquot (1794—1874), Gechter (1795—1845), Siffon (1803—1864) und anderer. Dieselbe Weichheit und Zierlichkeit kehrt schließlich auch bei denjenigen Bildhauern wieder, die statt auf die Antike auf das Mittelalter schwören. Nur setzen sie als Romantiker an Stelle klassischer Götter und Heroen edle Ritter, Mönche und Troubadours, schmücken die wiederhergestellten und neuerbauten mittelalterlichen Kirchen mit Madonnen und Heiligen im Stile der Antike oder der Gotik. Antonin Moine (1796—1849), Jehan Feuchère (1807—1852), Fräulein Felice de Fauveau, die Prinzess Marie von Orléans, E. S. Maindron (1801—1884), der Meister der Bellebastatue im Luxembourggarten, der elegante Baron Triqueti (1802—1874) und selbst der wichtige Bréault (1809—1879) hatten mit solchen romantischen Figuren, mit der Jungfrau von Orléans, der Francesca von Rimini (Fauveau) und dem Jacques Colier in Bourges (Bréault) reichen Erfolg.

Aber wie in der Malerei Delacroix malerische Freiheit und frische Ursprünglichkeit des Schaffens an Stelle der klassischen korrekten Langeweile und der romantischen Zartheit setzte, so fanden sich schließlich auch in der Plastik Meister, die aus unmittelbarem Naturstudium heraus Gestalten voller Energie, Kraft und Wahrheit und zugleich voll romantischer Empfindung zu schaffen wußten. In diesem Sinne war vor allem J. B. David d'Angers (1789—1856) Bahnbrecher, ein Schüler von J. L. David und Roland. Seine künstlerische Begabung ist vielfach überschätzt worden. Er war bei weitem nicht ein so starkes plastisches Talent wie Rude oder Barye. Aber er war ein hochstrebender, fleißiger und geschickter Künstler, von etwas theatralischem, dramatischem Streben, das aber ehrlich, nicht erkünstelt war. Die angelernte antike Manier konnte er, der als Pensionär der Villa Medici in Rom Canova und Thorwaldsen mit Andacht



Fig. 154. Pradier: Psyche.

studiert hatte, nicht so leicht überwinden. Wenn er auch für Feldherren und Soldaten die moderne Uniform zuließ, so blieb er doch für Dichter, Künstler und Gelehrte bei dem antiken Gewande. Den Zeitgenossen erschien das selbstverständlich. Ihnen galt David d'Angers als der größte lebende Plastiker. Wen er modellierte, der schien dadurch unsterblich, denn die Porträtbildhauerei betrieb er nicht als einen nahrhaften Beruf, sondern mit einem heiligen, priesterlichen Eifer.

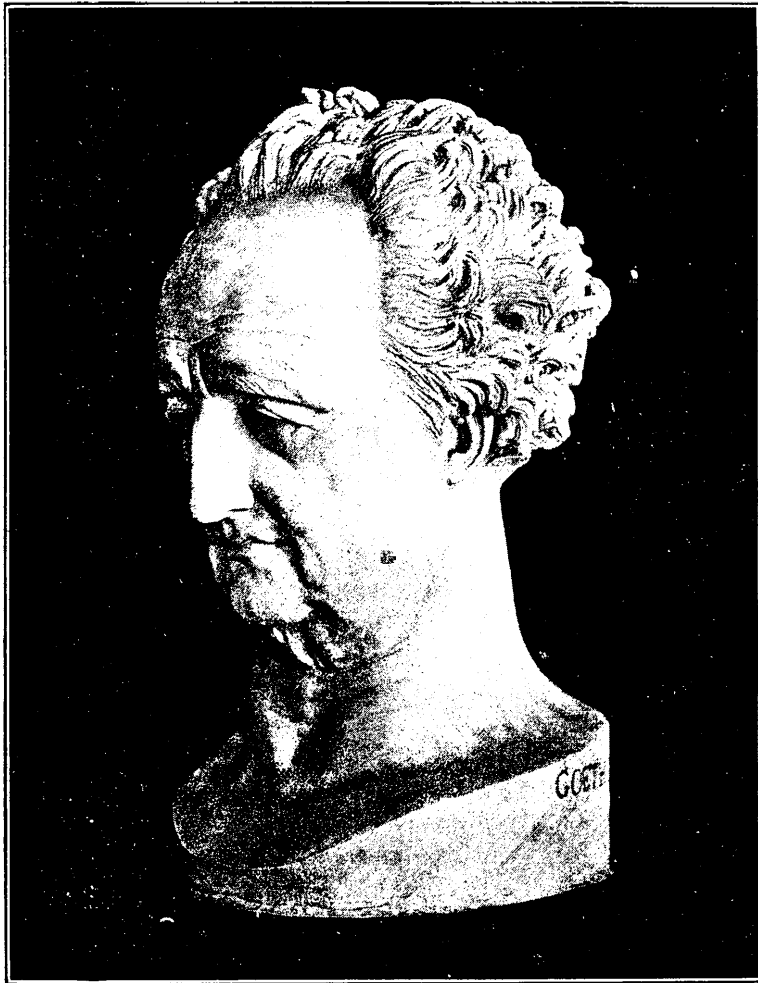


Fig. 155. David d'Angers: Goethe.

Bei der Wahl der Modelle war ihm keineswegs nur die plastische Schönheit, vielmehr in erster Linie die Berühmtheit des Dargestellten maßgebend. Er entweichte seinen Meißel nicht durch Wiedergabe gewöhnlicher Sterblicher. Dagegen scheute er keine Anstrengung, um einen des Marmors würdigen Mann nach dem Leben modellieren zu können. Er machte weite Reisen lediglich zu diesem Zwecke und brachte sogar große Geldopfer. Er hätte einen modernen Künstler wohl kaum verstanden, der den charaktervollen Kopf eines alten Fischers oder Hausknechts lieber modelliert, als den charakterlosen Kopf einer Tagesberühmtheit,

so sehr überwog bei ihm der Romantiker und gloire-durstige Franzose den naturverehrenden Künstler. Bei der Ausführung lag ihm dementsprechend nicht in erster Linie an der äußerlichen Ähnlichkeit der Porträtierten, sondern an der Wiedergabe des „Charakters“, und es passiert ihm wohl, daß er im Feuer der Begeisterung die wirklichen Formen wunderbar entstellt, um nur das von ihm erträumte Wesen der Persönlichkeit auszudrücken. Sein Porträt Goethes ist dafür Beweis (Fig. 155).

Ohne Zweifel ist es allen deutschen Bildnissen überlegen an Feuer des Ausdrucks, an gigantischer Form des mächtigen Schädels, der dabei leider eine monströse, pathologisch merkwürdige Bildung erhielt. Von deutschen Berühmtheiten nahm David außer Goethe, Humboldt, Danneberg und anderen auch Rauch in seine Sammlung auf, dessen Porträtstatuen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatten. In Davids Porträtmedaillons lebt etwas von der malerischen Reliefbehandlung des 18. Jahrhunderts nach, sehr zu ihrem Vorteil, denn das Relief verlangt doch mehr malerische Anlage, als die Klassizisten ihm bewilligt hatten. David hatte 1817 debütiert mit seinem „Condé, der den Feldmarschallstab in die Befestigungen von Freiburg schleudert“. Seitdem hatte er unablässig Porträts, teils Büsten, teils Statuen und Reliefs geschaffen, gelegentlich auch antike Heroenbildnisse, wie „Philopomen“ (Fig. 156), seltener Genrefiguren, wie die „trauernde junge Griechin“ auf dem Grabe des Marco Bogari in Missolonghi oder das Grabmal des Generals Gobert (Paris, Père Lachaise) und andere. Das Porträtieren war ihm so völlig zur zweiten Natur geworden, daß er auch im Siebelfeld des Pantheon (1837) unter dem Titel „Das Vaterland krönt seine großen Männer“ eine ganze Sammlung von Porträtfiguren aufbaute.

Im Vergleich mit dem allzu gefälligen Pradier und dem allzu pathetischen David d'Angers kommt doppelt scharf die künstlerische Überlegenheit von Rude zur Geltung. Da begreift man Gonfès begeisterten Ausruf: „Rude ist eine Doktrin, ist ein Prinzip, er ist ein Koloss, dessen



Fig. 156. David d'Angers: Philopomen.

hohe Gestalt die ganze moderne Skulptur beherrscht“. Rude (1784—1855), der Sohn eines Schmiedes, war in seiner Vaterstadt Dijon bei Devosge ausgebildet und wurde 1807 Schüler von Gaulte und Cartellier in Paris. Seine Begeisterung für Napoleon verflocht ihn in die politischen Wirren der „Hundert Tage“, und so flüchtete er 1815 nach Brüssel, wo er als Davids Protegé reichliche Aufträge findet, die natürlich im Geschmacke der Zeit von edlem Klassizismus strotzen. Bei seiner Rückkehr nach Paris 1827 debütiert er im Salon mit der Bronzestatue eines Merkur, der seine Flügelschuhe anlegt. Das akademische Wesen war darin nicht ganz überwunden, aber die fein gefühlte Bewegung, die vortreffliche Technik fanden Bewunderung, die sich 1832 auf das höchste steigerte, als er den kleinen Fischerknaben mit der Schildkröte ausstellte (*Louvre*), der ihm die Ehrenlegion einbrachte (Fig. 157). Die Figur des kauernenden Knaben zeigt ohne Zweifel gute Naturbeobachtung, dabei jene Sicherheit und Eleganz der Marmorbehandlung, die den italienischen Marmorarbeiten der Gegenwart und des Quattrocento abgelauscht schien. Nach bestem Gewissen hatte Rude nach der Natur gearbeitet, aber so groß ist die Macht der Schule, daß doch die Haare klassisch stilisiert, alle Härten sorgfältig geglättet, alles Detail konventionell gebildet wurde. Das hinderte die Jugend damals nicht, Rude jubelnd zu begrüßen als lebendigen Protest gegen die eifige Starrheit der Idealisten. Man fühlte, daß hier wieder ein Künstler es ernst nahm mit dem Studium nach der Natur, daß er rang gegen die ertötende Manier der Akademie. Rude führte diesen Kampf still, aber energisch, ohne mit tönenden Phrasen eine Jüngerschaft um sich zur Anbetung zu versammeln. Er hat zeitlebens ein einfaches bürgerliches Leben bevorzugt, ganz hingeeben der Freude am plastischen Schaffen. So durfte er sich den Luxus erlauben, seine künstlerischen Pläne auszuführen, auch wenn sie wenig oder gar kein Honorar einbrachten. Als sein alter Freund, der Kapitän Moissot, in ihm die Begeisterung für den großen Korse wieder anfachte, für den Rude einst freiwillig in die Verbannung gegangen war, da beschloßen die beiden, auf eigene Kosten Napoleon ein Denkmal zu setzen. So entwarf Rude jenes wunderbare Monument in Tizin bei Dijon, das „Erwachen Napoleons“. Ein wenig ist der weite, als Leichentuch dienende Feldherrenmantel gelüftet (Fig. 158). Man sieht den Kaiser, der sich aus dem Todesschlummer aufrichtet, seine Ketten fallen zerbrochen herab. Es ist ein ganz malerischer Gedanke, der der Umprägung in plastische Form widerstrebte, der aber beweist, wie kühn Rude sich die Aufgaben stellte und wie sehr er nur seinen künstlerischen Neigungen und nicht äußeren Rücksichten und Vorteilen diente. Als 1832 Abel Blouet die Vollendung von Chalgrins Arc de l'Étoile übernahm, wollte er Rude die vier großen Reliefs am Sockel zuweisen. Schließlich mußte dieser froh sein, neben Cortot und Eter wenigstens eine Gruppe, nämlich den „Auszug der Freiwilligen 1792“, modellieren zu dürfen. Aber in dieser einen bewies er, daß ihm der große Auftrag ungeteilt gebührt hätte. Denn in diese eine Gruppe legt er seine ganze stürmische Kraft und sein ganzes reifes Können hinein, sie erschütterte durch ihre Begeisterung, ihre stürmische Bewegung. Eine Marseillaise in Stein hat man sie genannt, denn die grandiose Wucht, die lodrende Wildheit jenes Revolutionsliedes schien den Marmor zu beleben (Fig. 159). Wenigstens empfanden die Menschen jener Zeit so, die das Werk mit den klassizistischen Reliefs der Akademiker verglichen.

Weiterhin modelliert Rude eine Reihe historischer Figuren, als ob er sich vorgefetzt hätte, der Delaroche der französischen Bildhauerei zu werden. Neben dem Marschall von Sachsen (*Louvre*) die elegante Figur Ludwigs XIII. als Kind (für den Duc de Luynes), 1845—1852 die Jungfrau von Orleans (*Louvre*), dargestellt als Bauernmädchen,



daß in stiller Verzückung dem himmlischen Rufe lauscht. Die seelische Erregung, das Visionäre sind wohl gelungen, das schwere Thema recht natürlich gelöst. Nude hatte eben eine hervorragende Gabe, ohne theatralische Mimik die Seele zu schildern, das Modell vergeistigt aber nicht affektiert wiederzugeben. So wäre er berufen gewesen, auch die

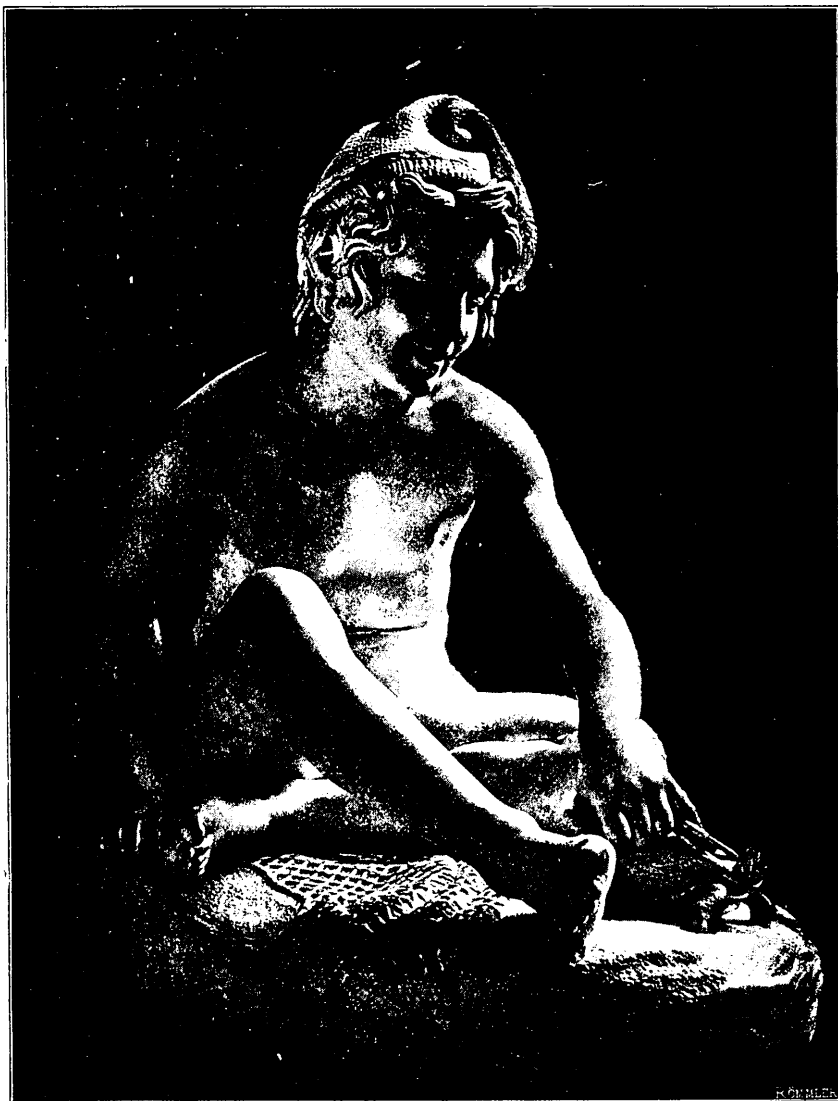


Fig. 157. Nude: Neapolitanischer Fischerknabe.

religiöse Plastik neu zu begründen. Aber nur selten finden wir ihn auf diesem Gebiete tätig, z. B. mit dem Relief des gekreuzigten Christus im Louvre. Als 1852 David sein Atelier auflöste, begann Nude auch Schüler anzunehmen. Er war hervorragend geeignet zum Lehrer durch seine sichere Technik, seine schlichte, redliche Art, seine gesunde, ungekünstelte Natur. Immer noch stand er ja der Antike nahe, las selbst eifrig die alten Schriftsteller

und empfiehlt auch seinen Schülern das Studium derselben. Aber zugleich sagte er ihnen auch: „Ich bin hier, um Ihnen das Modellieren zu lehren, nicht das Denken“. An seinen Werken konnten die Schüler lernen, wie nach der Natur ein Aktmodell durchstudiert werden kann. Als für Cavaignac auf dem Montmartrefriedhofe ein Denkmal gesetzt werden sollte,



Fig. 158. Rude: Napoleon verläßt sein Grab.

übernahm er uneigennützig die Ausführung (modelliert 1847, aufgestellt 1856). Wie auf alten Renaissancegrabmalen stellte er den Leichnam dar, hingestreckt auf schlichten Steinsockel, nur mit einem Leichentuch bedeckt; grauenvoll für den naiven Menschen, anziehend für den Künstler, den die wundervolle Modellierung der Gestalt entzückt (Fig. 153). Später porträtierte er den Mathematiker Monge für die Stadt Beaune und im gleichen Jahre 1847 für Chateauroux den General Bertrand. Sein letztes Meisterwerk aber war (1852—1853) die

Statue des Marschall Ney auf dem Carrefour de l'Observatoire zu Paris (Fig. 160). An der Stelle, wo der Brave der Bravsten hingerichtet worden, erhob sich das Bronzebild. Den



Fig. 159. Rude: Die Marzeillaise. Paris, Arc de l'Etoile.

Säbel schwingend steht er auf dem Sockel, schneidig bewegt, wie zum Angriff kommandierend. Wie Rauch, ja mehr als dieser, hat Rude die Monumentalität der klassischen Kunst in natürlicher Unbefangenheit zu modernisieren gewußt. Seine Nation dankte es ihm bewundernd. Im Louvre trägt ein Saal seinen Namen und bewahrt seine Werke.

Ein gleich starkes Talent, wenn auch einseitiger in seinem Schaffen, war Antoine Louis Barye (1795—1875). Wie P. J. Mène (1810—1879) und Chr. Fratin (1810 bis 1864) war er fast ausschließlich Tierbildhauer. Er, der Schüler der Klassiker, des Bosio und der Ecole des beaux-arts (1818), lernte im zoologischen Garten der Natur ins Auge sehen, unbekümmert um antike Phantasielöwen und Idealpanther die ungebändigte Wildheit der Bewegungen, die Spannung der eisernen Sehnen und Muskeln, die geschmeidige Glätte



Fig. 160. Rude: Marschall Ney.

der großen Raubtiere, die zottige Rauheit der Löwenmähne und des Bärenfelles in großer monumentaler Form darstellen. Mit dem genialen Blicke des Künstlers, der das Lebendige im Fluge festhält, vereint sich in Barye die Gründlichkeit des gelehrten Anatomen, der Knochenbau und Muskelbildung aller Tierarten genau studiert. Darum stand Barye der Natur in seinen Werken näher, als irgend einer der Zeitgenossen, war er der ausgesprochene Realist lange vor Courbet. Das tritt am sichtbarsten hervor in seinen lebensvollen Kleinbronzen, die von den Sammlern heute so stark begehrt werden, nicht

nur wegen ihrer an Japan erinnernden Originalität und Frische der Darstellung, sondern auch wegen ihrer technischen Vollendung. Die Bronzetechnik stand ja in Paris immer hoch. Das Empire hatte in Thomire einen Meister der Ziselierkunst gehabt, dazu kam als Gießer und Ziseleur der berühmte Crozatier. Endlich entdeckte Honoré Gouon wieder das Gußverfahren à cire perdue. So war die internationale Beliebtheit der französischen Bronzen nicht nur auf künstlerischen, sondern auch auf technischen Vorzügen begründet. Während die Deutschen ihre Bronzen antikem Marmor oder Gips nachempfanden, gehen die Franzosen auf Ausnutzung der Eigenarten des Materials. Auch Barye hatte



Abb. 161. Antoine Louis Barye: Löwe.

eine lange praktische Schulung in der Metallarbeit hinter sich. Bei dem Ziseleur Fourier war er in die Lehre gegangen, später hatte er für den Goldschmied Fauconnier gearbeitet und so gelernt, seine Werke von vornherein für die Bronzewirkung zu komponieren. Vor allem hat aber Barye seinen Tieren nichts Menschliches, Nührendes und Großmütiges angedichtet, sondern als temperamentvoller Beobachter die Äußerungen der wildesten animalischen Triebe zum Gegenstand der Darstellung gemacht. Sein Lieblingsthema ist immer der Kampf zweier möglichst ungleich gearteter Tiere. So überraschte er 1831 durch den „Tiger im Kampf mit einem Krokodil“, 1832 durch den Löwen, der fauchend und zähnefletschend eine Schlange in den Pranken gepackt hält (Fig. 161). Es folgt 1833 der Tiger, der ein Pferd zerfleischt, 1834 Luchs und Hirsch, Panther und Gazelle, 1837 der Kampf zwischen dem kolossalen Elefanten und dem geschmeidigen Tiger, 1840 der plumpe Auerochse, von der



Fig. 162. Fr. Duret: Tanzender Neapolitaner.

Schlange umschnürt, 1852 der Jaguar, der niedergeduckt den Hasen zerfleischt. Nebenher laufen die zahlreichen Kleinbronzen. Aber auch in kolossalem Maßstabe behalten diese Geschöpfe ihre Naturwahrheit und Kraft, wie der große Tiger in Stein (1835, Museum zu Lyon) oder der imposante Löwe am Louvre und sein Kollege an der Julisäule (1839). Die Wirkung dieser Monumentaltiere ist um so größer, weil Barye auch dekorativ zu arbeiten verstand, weil er nicht nur das realistische Detail beobachtet, sondern in großen Flächen prächtig zu stilisieren weiß. In dieser Mischung von feiner Einzelbeobachtung und dekorativem Vereinfachen gleicht Barye den besten Japanern. Dabei hat er sich freiwillig auf das von ihm so glänzend behaute Feld der Tierdarstellung beschränkt, obwohl er auch als Menschenbildner Großes hätte leisten können. Das beweist er mehrfach, so 1831 im Martyrium des hl. Sebastian, 1840 in der Darstellung von Roger und Angelika, 1846 im Theseus und Minotaurus, 1848 im Kentaur und Lapithen, 1854 in den dekorativen Gruppen für den Louvre. Wiederholt modelliert er Reiterstatuen, z. B. 1864 eine große Reiterfigur Napoleons für Ajaccio, 1865 eine solche für Grenoble.

Aber sein Ruhm bleibt doch, daß er der erste wahrhaft monumentale Tierbildner und zugleich der erste wahrhaft realistische Bildhauer der modernen französischen Kunst war.

Rude und Barye treten weit heraus aus der Reihe der übrigen damals schaffenden Künstler, die in der Mehrzahl den akademisch klassischen Formen getreu bleiben. So Ph. S. S. Lemaire (1798—1880) im Siebelfelde der Madeleine, in den Reliefs am Arc de Triomphe, in seinen Statuen der Generale Kleber und Hoche (Versailles), oder der strenge A. A. Dumont (1801—1884), der den Genius der Freiheit auf der Julisäule und eine Napoleonstatue für die Vendomesäule modellierte (1863). J. L. M. Falay (1807—1866), Bernard

Seurre (1795—1867), sein Bruder Emil (1798—1858), Suchet und Courtet aus Lyon, Simart (1806—1857), Mathurin Moreau (geb. 1822), J. J. Perraud (1819—1876) zeichnen sich meist durch fein empfundene Nachahmung der hellenischen Antike aus, die J. B. Clésinger (1814—1883) zu seinen süßlichen und fad sinnlichen Genrefiguren mißbraucht, in denen er Pradier auszustechen sucht. Fast schien es, als sollte in Francisque Duret (1804 bis 1865) ein dem Rude ebenbürtiger Künstler erstehen. Sein Merkur (im Salon 1831) entzückte durch Zartheit und feines Leben, und 1832 machte er mit der Bronze des tanzenden



Fig. 163. Simonis: Gottfried von Bouillon. Brüssel.

neapolitanischen Fischers Rudes Fischerknaben erfolgreich Konkurrenz (Fig. 162). Aber er mußte die Lebenskraft seiner Gestalten nicht zu steigern. Der neapolitanische Improvisator von 1839 erscheint schon wie ein matter Abglanz von Roberts Genrefiguren. Durets dekorative Werke im Louvre, im Salon Carrée und der Salle des sept cheminées, seine Bronzekaryatiden am Napoleonsgrab, seine Statue der Rachel als Phädra (Théâtre français) sind sehr fein, aber sie unterscheiden sich kaum von guten klassizistisch akademischen Werken. Durets Schüler François Jouffroy (1806—1882) vermittelte seit 1863 als Lehrer an der Ecole des beaux-arts die Grazie und den Geschmack des Meisters der ganzen jüngeren Generation, denn er schulte Falguière, Mercié, Barrias, Golle und andere mehr.

Während also die deutsche Bildhauerkunst um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch eifrig dem klassischen Ideal nachstrebte, möglichst wenig Rücksicht auf das Material, auf das Modell nahm, um dem Vorwurf „grober sinnlicher Effekthascherei“ zu entgehen, hatten sich die Westen in Frankreich schon eine glänzende Technik, eine solide Kenntnis der Natur errungen, und die Überlegenheit des französischen Bronzegusses, der französischen plastischen Decoration wurde in aller Welt anerkannt.

Auch die belgische Plastik ist bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht weniger von Frankreich abhängig als von dem internationalen römischen Klassizismus. L. Godecharle (1750—1835), der führende Meister, ist noch mit einem guten Teil zopfiger Grazie begabt, wie seine Gruppen und Büsten im Brüsseler Museum beweisen (Fig. 165). In der Schule von



Fig. 164. J. B. Debay: Die erste Wiege. Brüssel.



Fig. 165. Godecharle: Caritas. Brüssel.

Mecheln überwiegt klassischer Pariser Einfluß. J. B. Debay (1779—1863) siedelt ganz nach Paris über, J. L. van Geel (1787—1852), der Sohn des J. F. van Geel (1756—1830), studiert dort lange Jahre. Doch verrät sein Bronzelöwe von Waterloo keine besondere Nachwirkung dieser Lehrzeit.

Als dann in den dreißiger Jahren die belgischen Bildhauer eine Art vlamischer Renaissance anstrebten, waren sie durch den Mangel an geeigneten Vorbildern gegenüber den Malern sehr im Nachteil. Denn sie wagten es nicht — mit Ausnahme von Wierz — Rubens zum Führer zu nehmen. Ebenfowenig suchten sie Anregung in der alten heimischen Skulptur, da man die gesunde Kraft eines Arthur Duellinus und seiner Genossen damals noch nicht begriff. Der angestrebte Realismus geht also mehr auf äußere Dinge, auf historische Kostüme und Waffen. Die naive Naturschwärmerei der Manneken-Pis-Zeit war unwiederbringlich verloren. Sie wurde in den Werken von Wilhelm Geefs (1806—1883)



und seiner Brüder Josef (1808—1885) und Moys Geefs (1817—1841), aber auch in den Skulpturen von Charles Auguste Fraikin (1819—1893) durch eine etwas affektierte Empfindsamkeit ersetzt. Fraikin war Schüler des Holländers Matth. van Kessels (1784—1836), dessen Klassizismus noch in dem 1864 geschaffenen Denkmal des Grafen Egmont und Hoorn nachwirkt (Fig. 166). Eugène Simonis (1810—1882) hatte anfangs mit einigen empfindungsvollen Genrefiguren Aufsehen erregt. Dann schuf er in dem bekannten Reiterdenkmal des Gottfried von Bouillon ein etwas theatrales aber wirkungsvolles Monument (1848) für die Place Royale zu Brüssel. Wenigstens war es doch nicht nur eine Kopie des Marc Aurel zu Rom, sondern eine selbständige Schöpfung (Fig. 163), deren Wert man leichter begreift durch einen Vergleich mit der langweiligen Reiterfigur Karls d. Gr., die Louis Jehotte (geb. 1803) in Lüttich errichtete.

Ein nationales Gepräge nahm diese Kunst erst nach den fünfziger Jahren durch van der Stappen, Lambeaux, Lagae und andere an (vgl. Bd. II), die der belgischen Plastik Bedeutung liehen, bis ihr in Meunier ein Großmeister, ein moderner schöpferischer Genius erschien.



Fig. 166. M. van Kessels: Grabfigur.

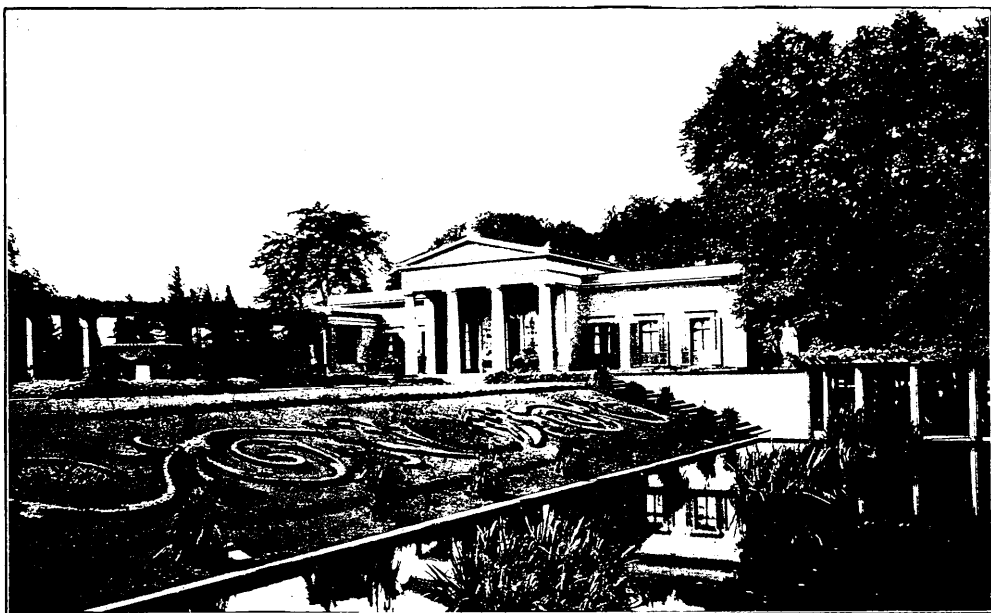


Fig. 167. K. Fr. Schinkel: Charlottenhof bei Potsdam.

## 7. Deutsche Kunst 1815—1850.

### a. Baukunst.

**N**ach den schweren Jahren der napoleonischen Herrschaft und den stürmischen Tagen der Freiheitskämpfe der Friede wieder einkehrte in deutschen Landen, als nach langer Unterbrechung dem Staate und der Bürgerschaft wieder die Möglichkeit gegeben war, an künstlerisches Schaffen zu denken, da war die alte Generation verschwunden, der Zusammenhang, die alte technische Tradition unterbrochen. Eine neue Generation stand da, noch erfüllt mit der Begeisterung der großen Jahre, bereit, der deutschen Kunst zu dienen, ihr einen würdigen, hohen, idealen Ausdruck zu geben. Nicht äußerer Vorteil, Rücksicht auf das eigene Wohlergehen, sondern rücksichtslose Opferung der Persönlichkeit im Dienste der großen Sache, „mit Gott für König, Freiheit und Vaterland“ hatte die Scharen deutscher Männer zum Siege geführt. Aus dumpfem Gehorsam war die Nation zum Leben erwacht, Schule und Heer reorganisiert worden dadurch, daß man die Massen mit Idealen zu erfüllen vermocht hatte.

Kein Wunder, daß sich nun eine unermessliche Hochachtung vor „großen Gedanken“, vor allem Lehrhaften, Schulmeisterlichen breit macht, daß pedantisch doktrinäres Wesen sich entwickelt, eine Sucht, aller Dinge Urgrund durch philosophische Betrachtung zu erfassen. Auch in der Kunst genügte nicht die naive Freude am Spiel der Formen, den Schönheiten des Materials, dem malerischen Reize, der fleischigen Wirkung. Im Gegenteil. Diese Dinge wurden mit Argwohn und Verachtung als störende Beigaben, als schädigend für die reine Entwicklung der Gedanken angesehen. Denn nur als Träger der Idee, als unvermeidliches äußeres Mittel der Einkleidung derselben wurde noch die Form geduldet, die man möglichst zu läutern, in ferne ideale Räume zu rücken versuchte.

Diesem rätsonnierenden Wesen, diejem klügelnden verstandesmäßigen Schaffen vermochte selbst ein so großer und so echter Künstler wie Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) nicht auf die Dauer zu entgehen (Fig. 168). 1781 zu Neuruppin geboren, war er nach dem Tode des Vaters 1795 nach Berlin auf das Gymnasium zum grauen Kloster gekommen. Sein überwiegender Drang zu künstlerischer, musikalischer wie malerischer Betätigung, schließlich die Bekanntschaft und Freundschaft mit dem genialen jüngeren Gilly veranlaßten ihn, noch vor Vollendung seiner Gymnasialaufbahn in das Atelier des damaligen Oberbaurat David Gilly einzutreten. So hatte er das Glück, seine Studienjahre in jenem Kreise hochstrebender Männer zu verleben, die um die Wende des 18. Jahrhunderts die Berliner Baukunst mit neuen Idealen zu erfüllen versuchten. Besonders stand er unter dem Einfluß des jüngeren Gilly, der so vielseitig sich betätigt, als ausführender Architekt, als Maler und Dekorateur, endlich als Zeichner für kunstgewerbliche Entwürfe. Schinkel eiferte ihm nicht nur darin nach, daß er sich auf allen diesen Gebieten heimisch machte, sondern er schloß sich auch in allen Geschmacksfragen an seinen Lehrer an.



Fig. 168. Karl Friedrich Schinkel.

Mehr als der strenge, etwas schwerfällige, aber als Masse wirksame Dorismus Gillys reizten ihn jedoch dessen romantische Entwürfe in mittelalterlichen Formen. Noch ist Schinkel viel mehr Maler und Poet als Architekt. Nicht die Gotik als Baukunst, sondern als lyrisches Stimmungsmittel fesselt ihn, die romantischen Ideen aus Tieck und Wackenroders Inventar wurden in ihm lebendig. Aus diesem Gefühle heraus entstand z. B. eine Lithographie mit der rührenden Aufschrift: „Versuch, die liebliche, sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche das Herz beim Anlange des Gottesdienstes aus der Kirche herschattend erfüllt“ (Fig. 169). Mit solchen Gefühlen zog er auch nach Italien (1803—1805), nachdem er sich das Reisegeld durch Tätigkeit in einer Fayencefabrik sauer erspart hatte. Nach Gillys Vorbild begeisterte sich Schinkel auf dieser Reise vor allem an der großartig gesehenen Landschaft, die Architektur berührt ihn nur, soweit sie sich als Bestandteil eines monumentalen Landschaftsbildes darstellt. Dabei dienen ihm Kunst und Natur lediglich als Anregerin der Phantasie. Seine Landschaftsskizzen werden mit wenigen Strichen an Ort und Stelle auf dem Papier niedergelegt, alles übrige wird zu Hause aus der Erinnerung in Federzeichnung ausgeführt. Aus dieser mehr dekorativen Auffassung heraus gelangt er gerade hier, im Lande der klassischen Kunst, zu einer kritischen Ablehnung derselben. Er findet sie abgenutzt, kalt, steif und bedeutungslos, dagegen alle Reste mittelalterlicher Kunst entzückend wegen der reicheren Gliederung, der größeren Fülle von Einzelformen. Im Angesicht von Pantheon und St. Peter schwärmt er für gotische Dome, deren schlanke Türme hoch über Baumwipfel ragen, für die geheimnisvolle Feierlichkeit gotischer Kirchenhülle.

Auch nach der Rückkehr nach Berlin blieb Schinkel der Malerei treu. Er liefert



Fig. 169. A. Fr. Schinkel: Lithographie.

für Gropius transparente Panoramen von Moskau, Taormina, Palermo u. s. w. und beginnt jene lange Reihe von Entwürfen für Theaterdekorationen, die glänzendes Zeugnis

für die Vielseitigkeit seiner Phantasie ablegen. In allen Stilarten, von der Kunst primitiver Völker bis zur venezianischen Spätrenaissance bewegt er sich, am glücklichsten da, wo er völlig neue phantastische Architektur und Landschaft oder freie Umbildung historischer Stile geben kann. Als er seit 1810 als Bauassessor im Staatsdienste und im Bureau vor stillosen Kasernen- und Schulbauten schmachtete, da setzte er in seinen Freistunden um so eifriger zur Erfrischung des Geistes das Entwerfen fort.

Lange noch bewahrt er die Vorliebe für Gotik, die in allerlei Projekten für die Restaurierung des Straßburger und Mindener Domes, für Grabkapellen und Kirchen sich kundgibt. Indessen kann er sich doch der damals herrschenden Theorie nicht entziehen, daß nur die Alten die „reinen Schönheitsprinzipien“ besaßen und so bleibt ihm nichts übrig als das Mittelalterliche unter dem Einflusse antiker Formen fortzubilden, oder da, wo der Zweck und der ästhetische Sinn es verlangt, ganz antik zu bauen. Um der „guten Prinzipien“

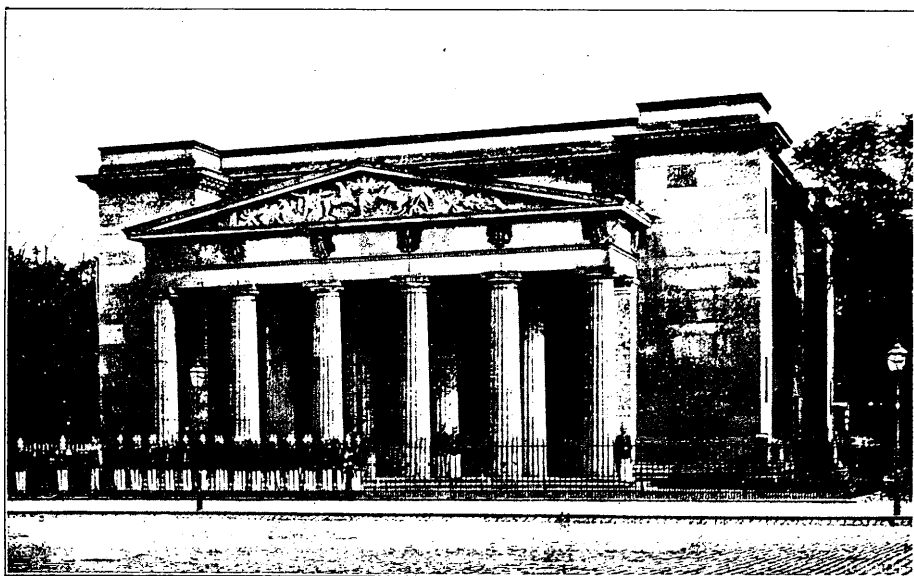


Fig. 170. K. Fr. Schinkel: Die Neue Wache in Berlin.

willen wird Schinkel wieder Klassizist oder vielmehr attischer Purist. Denn er läßt sich nicht mehr, wie seine Vorgänger, von römischen Bauten und von den gewaltigen unteritalischen Tempeln belehren, die er doch aus eigener Anschauung kannte. Er beschränkt sich auf die attische Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts und muß deshalb seine Wissenschaft aus Publikationen, z. B. aus Stuart und Revett, schöpfen. Seltsame Zeit, die mehr Wert auf papierne Schönheit als auf unmittelbare Wirkung des Kunstwerkes legte, für die der „Geist der Baukunst“ die Hauptsache war. So wird auch Schinkel nicht müde, philosophische Gründe für seinen Geschmackswandel und für die Unübertrefflichkeit der griechischen Baukunst zu suchen. Nach seiner Meinung hat die griechische Antike „jedes fremde Element in ihrer Entwicklung abgewiesen“ und dadurch (!) den „Charakter der Unschuld bewahrt“. Deshalb bringt sie Harmonie in die gesamte Bildung eines Menschen, ruft „Reinheit und Unschuld des Lebens hervor“ und bewahrt vor Überspannungen. Je länger je mehr überzeugt sich Schinkel, daß das Studium der klassischen Kunst für die „höhere, sittliche



Fig. 171. K. Fr. Schinkel: Das kgl. Schauspielhaus in Berlin.

Ausbildung des Menschen unerlässlich“, daß ein Sichbeschränken auf Mittelalter und moderne Kunst höchst verderblich, dem Feinsittlichen widerstrebend ist.

So vollzieht sich in Schinkel der Übergang vom Empire zum Hellenismus, von der Gefühlskunst zur korrekten Verstandeskunst, von der Schwärmerei für das Altdeutsche zur „vernünftigen Einsicht“ in das Klassische. Es vollzieht sich an ihm derselbe Prozeß, den vor ihm Goethe und so viele andere durchgemacht. Doch mußte Schinkel als ein Mann von Geschmack aus den papiernen Vorlagen sehr geschickt das Eleganteste zu wählen und außerordentlich klar und richtig wiederzugeben. Daß die Zeitgenossen in dieser feineren Dekorationsweise im Gegensatz zu der derben altertümelnden Manier der Genß und Genossen die Entdeckung des guten Stiles feierten, daß sie Schinkel als den großen Wiederbeleber der Antike priesen, das versteht man aus der Doktrin jener Zeit. Schinkel selbst will alles andere eher, als ein blinder Nachahmer der hellenischen Antike sein. Stets sucht er jede einzelne Bauaufgabe aus ihrem Wesen und auf Grund der örtlichen Anforderungen zu gestalten, um sie dann soweit als möglich hellenisch zu dekorieren. Man wird seine große Selbständigkeit dabei ebenso sehr anerkennen müssen wie seinen vollendeten zeichnerischen Geschmack und den feinen Sinn für Einordnung des Baues in die landschaftliche Umgebung. In diesem Sinne verdienen auch seine nach den Freiheitskriegen entstandenen Berliner Bauten noch heute Bewunderung. Vorab die 1815—1816 errichtete neue Wache, der er die Form eines Kastells mit vier Ecktürmen gab und eine doppelte dorische Säulenhalle vorlegte (Fig. 170). Wie sehr er sich bei aller Gewissenhaftigkeit gegen die Tradition doch auch die Freiheit wahrte sehen wir in dem Ersatz der Triglyphen durch Viktorien. Als dann 1816 Langhans' Schauspielhaus abgebrannt war, erhielt Schinkel den Auftrag zu einem Neubau, allerdings unter Benutzung der alten Grundmauern und sogar der vom Brande verschonten Sandsteinsäulen. Mir scheint das Schauspielhaus der glücklichste der Schinkelschen Bauten (Fig. 171). Dem Zwecke

ist die antikisierende Ausschmückung gut angepaßt. Der sechsäulige ionische Portikus mit der eleganten Freitreppe hat etwas so Heiteres und Festliches, die Zusammenfassung der ganzen Baumasse durch das Hauptgesims ist so geschickt, die Gliederung in zwei Stockwerke mit einer Fülle von zwischen Pfeiler gesetzten Fenstern so praktisch und das Gebäude selbst in seiner Horizontalentwicklung so vorzüglich zwischen die hohen Gontardschen Türme eingeordnet, daß man den eleganten Dekorateur hier in seinem vollen Glanze bewundern kann. Auch die Innendekoration, besonders des Konzertsaales, war vorzüglich. Für solche ruhige Formgebung, solche dezente Dekoration in Weiß und Gold hat man heute ja wieder mitgenießendes Empfinden. Klassisch war auch der Bau des alten Museums (1822—1828), das Schinkel in angemessener Entfernung vom Schlosse als Abgrenzung des Lustgartens errichtete, das aber heute leider durch den Domneubau erdrückt wird. Doch kommt gerade durch den Kontrast mit dieser prunkvollen Fassade die feine Zeichnung der edlen ionischen Säulenvorhalle des Museums besser zur Geltung. Über die Raumbisposition und Innendekoration dieses sogenannten „alten Museums“ wird jetzt vielfach geklagt. Aber man darf nicht vergessen, daß Schinkel von dem Grundsatz ausging, daß der Bau nicht nur möglichst zweckmäßig zur Aufstellung von Kunstwerken herzurichten sei, sondern in erster Linie selbst als ein künstlerisch vollendetes, von Schönheit erfülltes Gebäude auf den Besucher erhebend wirken solle. In diesem Sinne ist die gewaltige monumentale Eingangswandelhalle, die nach dem Vorbilde des Pantheon so weit und schön gespannte Kuppel der Rotunde, der herrliche Blick von dem innern Treppenaufgang durch die majestätische Säulenreihe auf den Lustgarten hinaus auch heute noch unbeschreiblich reizvoll (Fig. 189). Wer aber — und Schinkel selbst tat es ja in anderen Fällen — von dem Gebäude in

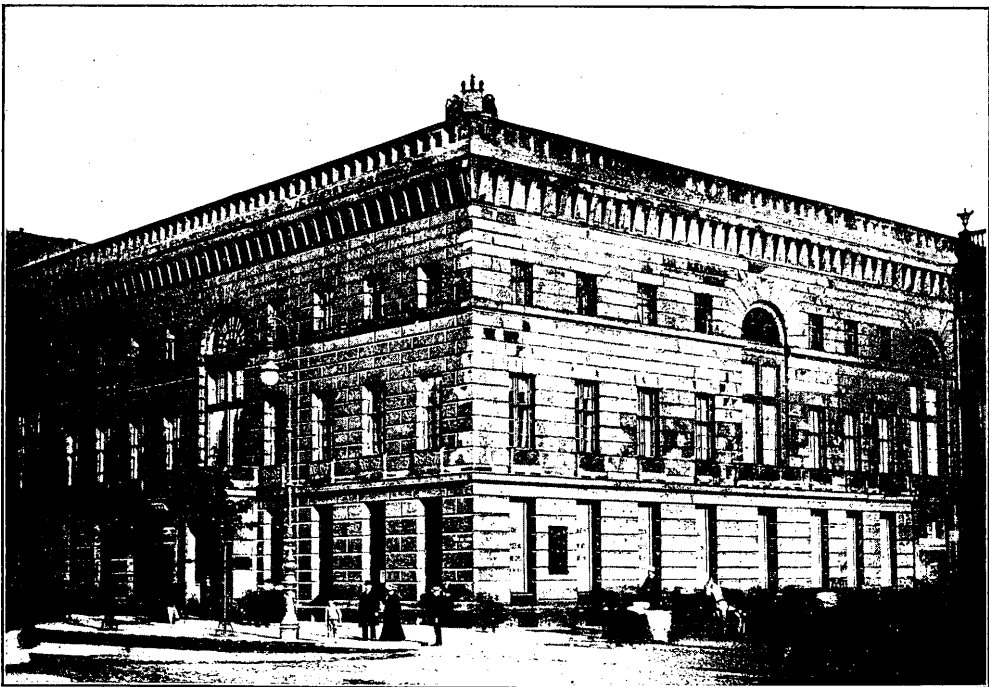


Fig. 172. K. Fr. Schinkel: Palais Hedern in Berlin.

erster Linie Erfüllung der gegebenen Zwecke und Ausprägung dieser Zweckbestimmung in der äußeren Erscheinung fordert, wird kritische Bedenken nicht unterdrücken können. Wer ahnt hinter dieser Säulenfront ein Ausstellungsgebäude von zwei Stockwerken? Wem erscheint es nicht wunderlich, daß er nach dem Durchschreiten der Vorhalle plötzlich zur Linken und Rechten kleine Treppenaufgänge findet, die den einzigen Zugang zum Oberstock bilden? Und so schön die Wirkung der Rotunde, so bedauerlich ist, daß sie wegen der Grundform und der eigenartigen Beleuchtung zur Ausstellung von Skulpturen ebensowenig geeignet ist, wie zur Ausstellung von Gemälden, so daß ein wesentlicher Teil des Grundstückes verschwendet wurde. Lobenswert ist aber die bescheidene, zum Teil noch etwas empiremäßige Dekoration.

Bei solchen monumentalen Bauten glaubt Schinkel wenigstens einen gewissen Aufwand an ausdrucksvollen Formen treiben zu dürfen, da jeder „Materialprunk“ durch die pekuniären Verhältnisse des damaligen preußischen Staates von vornherein ausgeschlossen war. Selbst bei den Staatsbauten war an Haustein nicht zu denken, und so greift Schinkel lieber zur Imitation des Quaderbaues durch Putz, als daß er auf die Verwendung der Idealformen hellenischen Steinbaues verzichtet hätte. Daß er es mit voller Absicht tat, geht schon daraus hervor, daß er bei der Errichtung der Bauakademie (1832—1835), als bei einem Nutzbau, von jenem idealen Typus abging und offen den Backstein zur Geltung brachte, den er übrigens schon an der Werderkirche und am Wohnhause des Dfenfabrikanten Pfeilner angewendet hatte. Mit etwas gesuchter Einfachheit ist bei der Bauakademie von jeder stärkeren Gliederung abgesehen. Nur durch flache „strebenartige Eisen“ ist die Fassade vertikal geteilt, zwischen denen die horizontalen Gesimse kaum angedeutet werden. Die Fenster sind im Flachbogen überwölbt und mit zierlichen Formziegeln gerahmt. Durch diese Eisen und die Form der Fenster sollen die flachgewölbten Decken der Geschosse nach außen markiert werden. Der Bau ist in der Hauptsache aus außerordentlich feinen, gutgebrannten, sehr niedrigen und zum Teil glasierten Ziegeln errichtet, also ein interessanter Versuch, das einheimische Material künstlerisch zur Geltung zu bringen. Leider wird der Erfolg durch den Verzicht auf jede reichere Gliederung sehr gemindert, so daß der schmucklose rote Würfel in unsere gespreizte Vergaserepoche hineinpaßt, wie ein Schöngestirnt der Humboldtzeit in eine moderne Statgesellschaft. Nur wer die im Kupferstich publizierten Ornamente des Baues betrachtet, wird ahnen, welche diskrete Schönheit Schinkel ihm verleihen wollte. Leider gestatteten die Zeitanschauungen nicht, den Ziegelbau in größerem Umfange bei Hausbauten anzuwenden. Die Fassade des Palais Medern an der Ecke des Pariser Platzes mußte er in miserablen Putz, aber in anspruchsvoller, mit klassizistischen Motiven gemischter toskanischer Renaissance ausführen (Fig. 172). Sein glänzendes dekoratives Geschick entfaltet Schinkel um so reizvoller bei einigen villenartigen Schloßbauten, vor allem in Charlottenhof bei Potsdam, wo er ein Gärtnerhaus und einen Teesalon am Rande eines Weihers errichtet, so zauberhaft, als seien sie aus einer pompejanischen Wandskizze in die nordische Wirklichkeit übertragen (Fig. 167).

Schinkel ist also keineswegs der starre Hellenist, als der er lange gegolten hat. Er hat es stets empfunden, daß der antike Tempel durchaus nicht allen modernen Anforderungen genügt, daß die konstruktiven Prinzipien der Gotik unentbehrlicher Bestandteil des heutigen Schaffens sind. Nur wagte er nicht „die krausen Bildungen mittelalterlicher Kunst“ mit der idealen Reinheit antiker Formen gleichzustellen und versuchte deshalb, unter Wahrung der formalen Schönheiten der Antike, ihrer der Gotik überlegenen Harmonie im Aufbau der



Teile, doch das strukturelle Gerüst aus dem Bedürfnis und nach Analogie mittelalterlicher Vorbilder zu gestalten.

So kühl und verständig hatte Schinkel in jungen Jahren nicht über die Gotik gedacht. Während der italienischen Reise und noch ein Jahrzehnt darüber hinaus war er ganz in der „altdeutschen Gotik“ der Berliner Neuklassizisten befangen. Er baut sie nicht, sondern er malt und komponiert sie. Das Dekorative, das Phantastische des vielgegliederten Außenbaues reizt ihn, die romantische Phrase bestimmt die Detailformen seiner Entwürfe (vgl. Fig. 169). 1810 gibt er ein Projekt für ein Mausoleum der Königin Luise. Weil die Anschauungen der Antike über das Jenseits viel düsterer sind als die des Christentums, weil der Tartaros dunkel, der Christenhimmel aber sonnig ist — darum — paßt die Architektur des Heidentums nicht für eine Grabkapelle! Die Antike ist kalt und bedeutungslos — nur der Gotik wohnt jene „liebliche Feierlichkeit“ inne, die hier verlangt werden muß. Wie sehr Schinkel vorläufig nur den „Geist der Gotik“, nicht ihre historischen Formen kennt, lehrt ein Blick auf jenen Kapellenentwurf. Die Rundpfeiler sind als Pflanzenschäfte gedacht, aus denen statt Gurten und Rippen Palmenwedel aufsteigen, während die Basen auf Blumentöpfen zu ruhen scheinen. Das Lieblingsbild der Romantik von den „gleich einem Walde aufragenden Pfeilern und der gleich einem Laubdach sich wölbenden Decke“ wird von Schinkel hier verkörpert. Im folgenden Jahre entstand sein Entwurf für den Neubau der Berliner Petrikirche in „rundbogiger Gotik“. Er zeigt die willkürlichsten Formen, aber ein ganz zielbewußtes Streben, die evangelische Kirche als Predigtsaal mit stattlicher Mitteltropfenkuppel zu gestalten. Die Entwürfe für einen Dom auf dem Leipziger Platz (1816) und für eine Kirche auf dem Spittelmarkt zu Berlin (1819) bieten wieder neue Grundrissgedanken. In beiden Fällen schließt das als Predigtkirche gedachte dreischiffige Langhaus mit einem für den Abendmahlsdienst bestimmten Zentralbau ab. Schinkel beschränkt sich also nicht darauf, den Grundriß der katholischen Prozessionskirche gedankenlos zu kopieren, sondern will überall den gegenwärtigen Bedürfnissen des Protestantismus gerecht werden. Ferner ist er überzeugt, daß die formale Entwicklung der Gotik durch die Renaissance jäh unterbrochen ist, und fühlt sich verpflichtet, die völlige Vollenbung nachträglich herbeizuführen durch Verschmelzung mit der Antike. Es ist ein fesselndes Schauspiel, wie er diese Grundgedanken mit unererschütterlicher Konsequenz verfolgt. Der Domentwurf von 1816 zeigte noch willkürliche, ornamental überströmende Formen, besonders am Zentralbau. Der Entwurf von 1819 läßt in erschreckender Starrheit an Stelle der gotischen Vertikaltendenz die antike Horizontale dominieren. Die Strebebogen und alle die Horizontale überschneidenden Wimperge werden verbannt, nach italienischem Vorbilde wird das spitzbogige Fenster rechteckig umrahmt, das steile nordische Dach wird verborgen hinter Galerien und Gesimse, die Türme verlieren die lustigen Helme, das heitere Spiel der naturalistischen gotischen Ornamentik verwandelt sich in starres lineares Schema. Sobald Schinkel in die Lage kommt, Gotik zu bauen, nicht nur zu zeichnen, verläßt er die malerische Ungebundenheit seiner Jugendentwürfe. Die gußeiserne Kirchturmspitze, die 1819 als Rudiment großer Entwürfe und als kümmerliches Gedenkzeichen an die Freiheitskriege in den Berliner Kreuzbergstand gepflanzt wurde, zeigt keine Spur jener Kühnheit, mit der Schinkel auf dem Papier individuelle Gotik formte. Allmählich wurde ihm der „Stil“ doch nur die äußerliche Einkleidung seiner Konstruktionsgedanken. Für die Werdersche Kirche in Berlin gibt er einen klassischen und einen mittelalterlichen Entwurf, ohne die Grundformen wesentlich zu ändern. Der erstere zeigt eine Folge von Flachkuppeln über je vier durch Tonnengewölbe verbundenen Pfeilern, die als Widerlager nach dem Innern der Kirche

hineingezogen sind. Dazwischen eine Emporenanlage auf ionischen Säulen und als Abschluß eine halbrunde Apsis. 1825 wird diese Kirche mit fast unveränderten Abmessungen, aber



Fig. 173. K. Fr. Schinkel: Die Werdersche Kirche in Berlin.

gotisch ausgeführt (Fig. 173). Die nach innen gezogenen Strebepfeiler sind geblieben, statt mit halbrunden Tonnen sind sie mit spitzbogigen Gurten verbunden, die Flachkuppeln

natürlich durch gotische Kreuzgewölbe ersetzt. Mit geringen Veränderungen ist die ionische Emporenanlage zur gotischen umgemodelt und aus der halbrunden Apsis ein gotischer polygoner Chor gemacht.

So muß sich der große Künstler den kleinen Forderungen des Tages fügen. Von allen ausschweifenden Plänen hält ihn die Knappheit der in Preußen verfügbaren Geldmittel zurück. Um ein paar hundert Taler zu sparen, muß er sorgfältig durchgearbeitete Pläne verwerfen, seine Dombauprojekte auf dem Papier lassen. Dafür darf er nach Begründung der protestantischen Union verschiedene Normalentwürfe zu Kirchen liefern, deren größter

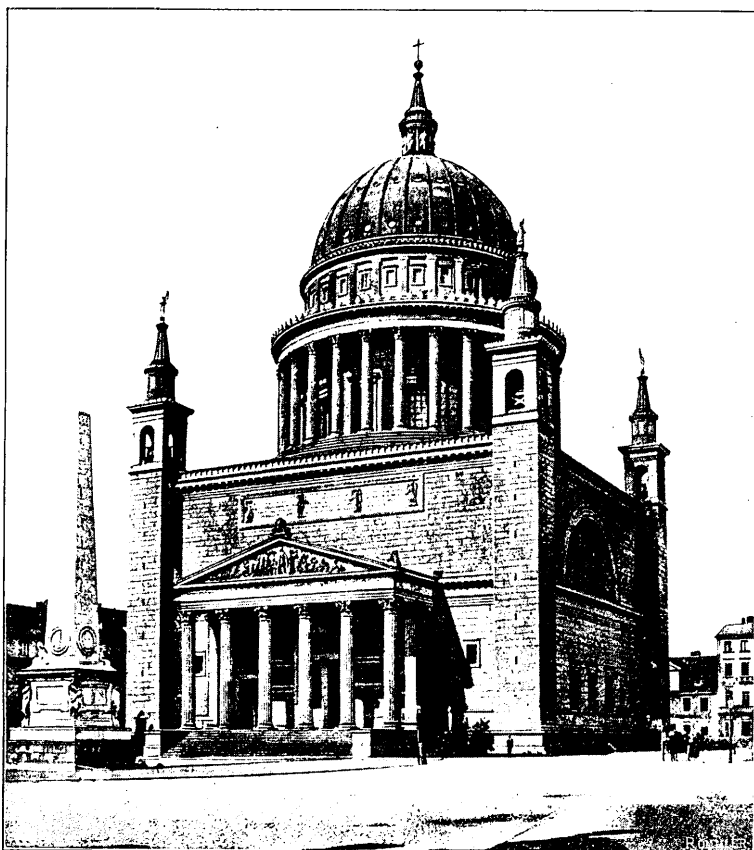


Fig. 174. K. Fr. Schinkel: Die Nikolaikirche in Potsdam.

Reiz in ihrer Billigkeit lag und die zur beliebigen Massenherstellung den Behörden vorgelegt wurden. Da war sparsame Verwendung der Zierglieder geboten, die Einführung der großen antiken Flächen in die Gotik, die Weglassung der Streben, des Maßwerkes ergab sich von selbst. Als natürliche Konsequenz und in Übereinstimmung mit den wachsenden hellenistischen Neigungen Schinkels trat bei den Kirchenbauten der zwanziger Jahre immer mehr die Antike hervor, der Ersatz des Spitzbogens durch Rundbogen, der gotischen Profile durch klassische. Schließlich lebt die Gotik nur in einzelnen Nachklängen fort, wie etwa in der Dachkonstruktion der Moabiter Johanniskirche (1835). In der Potsdamer Nikolaikirche ist sie endgültig überwunden (Fig. 174). Der Bau wurde 1826 projiziert,

1830—1837 errichtet, die Hauptkuppel und die vier von Schinkel nicht projektierten Ecktürme erst später durch Perrius aufgesetzt. Der protestantische Zentralbau sollte hier seine vornehmste Lösung erhalten, im griechischen Geiste geläutert sich verkörpern. Doch können Tambour, Kuppel und Laterne, die sich über dem quadratischen Mittelraum erheben, trotz hellenischer Detailbildung ihre Beziehungen zur italienischen Renaissance und die Ähnlichkeit mit Kuppelhauten des Louis XVI.-Stiles nicht verleugnen. Anderes, wie der sechsäulige korinthische Portikus, ist von attischer Feinheit. Auch als Meister der Landschaftsmalerei bewährte sich Schinkel hier noch einmal in der Art, wie er den Bau auf die Wirkung im Stadtbild und als hochragende Silhouette in der weitgestreckten Havellandschaft berechnete.

Schinkel der Romantiker hatte die Gotik durch etwas Antike läutern wollen, Schinkel der Hellenist wollte die Antike durch das gotische Konstruktionsprinzip erweitern und vielseitiger machen. Sein Schaffen endet in Anerkennung der überwiegenden Schönheit hellenischer Kunst. Sie war auch sein Trost in all den Widerwärtigkeiten, die in dem beengten Beamtenleben des damaligen preußischen Staates dem Herrn Oberlandesbaudirektor in Fülle erwuchsen. Obgleich von der Arbeitslast fast erdrückt, gab er doch noch einmal seiner lichten Begeisterung für Athen Ausdruck in zwei umfassenden Projekten. Heute werden nicht viele die Anbetung teilen, die einst so überreichlich diesen weitläufigen Entwürfen für das Königsschloß auf der Akropolis und das Lustschloß Orianda in der Krim gezollt wurde. Es sind mehr oder weniger Wiederholungen seiner Theaterdekorationen, kaum gehemmt durch die Rücksicht auf das Ausführbare. Bezaubernd wirkt seine Phantasie aber dort, wo es sich um Einordnung kleiner, antik gegliederter Bauten in die Landschaft handelt, oder wo er, etwa wie bei dem Grabdenkmal für Niebuhr, mit wenigen klassischen Architekturmotiven und einer romantischen Szenerie Stimmung schafft. Am wenigsten erquicklich ist wohl seine Einwirkung auf das Kunstgewerbe der Zeit. Mochte auch theoretisch viel von Rücksicht auf den Gebrauchszweck und die Materialbedingungen gesprochen werden, so blieb für die Praxis doch die unbedingte Nachahmung antiker Muster maßgebend. Sie war erträglich, wenn sie von dem geschickten Griffel Schinkels dirigiert war, mußte aber in den Händen der Handwerker zu einer schwächlichen Charakterlosigkeit führen. Hier rächte sich das Prinzip, die monumentale Kunst zur Führerin auch im täglichen Leben machen zu wollen, jenes Prinzip, das Jahrzehnte hindurch so viel Schaden gebracht hat und heute noch nicht ausgerottet ist. Sieht man diese Stühle und diese Becher, so fühlt man überall, wie die Rücksicht nicht auf das heutige, sondern auf das antike Bedürfnis dominiert.

Aber es muß möglich sein, Schinkel gesondert von dieser Nachwirkung als Künstler an sich zu betrachten und zu bewerten, jene künstliche Hineintragung der hellenischen Formenwelt in das moderne Leben abzulehnen und doch anzuerkennen, mit welchem Geschick der Meister selbst undankbare Aufgaben zu überwinden, mit welchem feinem Blick er die Schönheit hellenischer Proportionen, die Zartheit griechischer Ornamentik nachzuempfinden wußte. Daß er damit der Vater einer hellenistischen Schule in Berlin geworden ist, wird man ihm heute kaum noch als Verdienst anrechnen. An der Bedeutung seiner genialen Persönlichkeit, an der Bewunderung für seinen rastlosen Fleiß, seinen feierlichen Ernst, seine Vielseitigkeit als Maler, Architekt, Schriftsteller und zugleich als mustergültiger Beamter wird das nichts ändern. Seine Fehler sind die Fehler der Zeit, seine Vorzüge bleiben trotzdem erkennbar. Wenn sein Klassizismus in der Hand der Nachahmer epigonenhaft entartet, kraftlos und unkünstlerisch wird, so kann doch vor des Meisters eigenen Entwürfen kein Mensch dem Reize seiner fein zifelierten Zeichnungen, seiner klaren und kalten, aber

rhythmisch schönen Linien widerstehen. Und diese Vorzüge hatte er sich nicht äußerlich angewöhnt. Sie waren vielmehr das Spiegelbild seiner Persönlichkeit, wie sie uns Franz Kugler geschildert hat: „In seinen Bewegungen war ein Adel und um seinen Mund ein gleichmäßiges Lächeln, auf seiner Stirn eine Klarheit, in seinen Augen eine Tiefe und ein Feuer, daß man schon durch seine bloße Erscheinung sich zu ihm hingezogen fühlte.“ Als ein geborener Künstleraristokrat hatte er im Hellenentum als der adeligsten aller Kunstweisen den adäquaten Ausdruck seines Wesens gefunden und damit die Berliner Kunst noch auf ein volles Menschenalter in seine Bahnen gezwungen.

So herrschte in der Berliner Kunst nach den Befreiungskriegen unumschränkt ein Architekt, in der Münchener aber ein Dilettant, König Ludwig I. (1815—1848). Kein Wunder, daß die Berliner Kunst strenger, feiner und einheitlicher, die Münchener aber vielseitiger und angeregter erscheint. Schon als Kronprinz hatte Ludwig I. eine tiefe und innige Neigung zu den Künsten gefaßt und sie auf Reisen entwickelt. Seine Persönlichkeit, voller

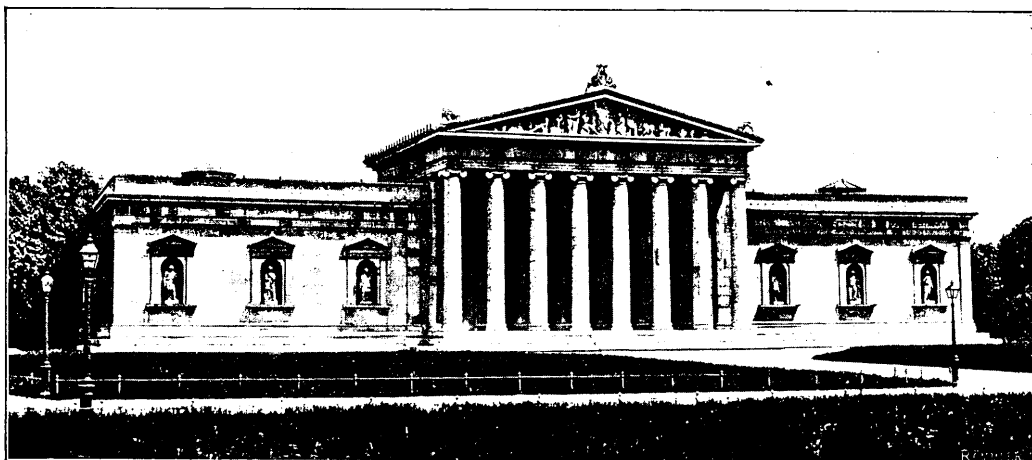


Fig. 175. Klenze: Glyptothek. München.

Schwärmerei, voller ekstatischer Begeisterung, von jener warmen Natürlichkeit trotz allem Selbstbewußtsein, die den Süddeutschen charakterisiert, erregte Begeisterung unter der Künstlerschaft. Und er ließ es nicht nur bei schönen Worten bewenden. Der Neigung der Zeit folgend, brachte er die wertvolle Sammlung antiker Skulpturen in der Münchener Glyptothek zusammen, hatte aber auch für die lebenden Künstler eine Fülle von Aufträgen bereit. Von den großen Herren des 18. Jahrhunderts schien er die unerschöpfliche Baukunst geerbt zu haben, die Freude am Projektmachen, leider aber auch die Ungeduld, das Projektierte schnell vollendet zu sehen, jene bedauerliche Eigenschaft fürstlicher Mäcene, die nicht begreifen, daß jedes Künstlerwerk bis zur Vollendung ausreifen muß, denen zwischen der Feier der Grundsteinlegung und der Einweihung immer die Zeit zu lang wird. König Ludwig hat ja der heutigen Residenzstadt München seinen Stempel aufgeprägt. Wenn uns da vieles unreif erscheint, wenn uns von jenen weiten Straßen und Plätzen eine gewisse nüchterne Langeweile angähnt, so müssen wir doch mit Nachsicht urteilen. Einmal lag die nüchterne Weitschweifigkeit im Geiste der Zeit, andererseits galt es, nachdem mit aller Tradition gebrochen und damit eine große künstlerische Unsicherheit heraufbeschworen war, langsam etwas



Fig. 176. Klenze und Schwanthaler: Die Bavaria. München.

Neues zu schaffen. Der stilvollen historischen Kunst mußte Gelegenheit zum Wirken im Großen gegeben werden. Als Versuche hierzu werden wir die Bauten König Ludwigs vielleicht milder beurteilen, jene Bauten, bei denen unendlich viel gedacht und gewollt, aber wenig Bleibendes erreicht wurde.

Auch für München begann diese neue Bauperiode mit dem Abchlusse der Freiheitskriege. In demselben Jahre, in dem Schinkel seine Königswache stilisierte, schuf Klenze die Entwürfe zur Glyptothek. Leo von Klenze (1784—1864) hatte seine Begeisterung für die klassische Kunst ebenso wie Schinkel unter dem Einfluß der Gilly und Genossen in Berlin geschöpft und hatte sich dann durch ein zweijähriges Studium in Paris bei Durand und eine Studienreise nach Italien (1805—1808) fortgebildet. Als er nach kurzer Bautätigkeit am napoleonischen Hofe in Kassel durch Kronprinz Ludwig nach München berufen wurde, führte er sich mit dem Bau der Glyptothek vortrefflich ein (1816—1830). Schinkels hellenischen Purismus darf man freilich hier nicht suchen, vielmehr eine ganz wirkungsvolle Verbindung des Hellenismus mit älteren Empireformen, die teils an römische Kunst, teils an Palladianisches anklängen. Den stilgerechten Kunstrichtern mißfällt das. Trotzdem wird die Fassade der Glyptothek mit ihren sechs Frontnischen und dem stattlichen Portikus des Mittelbaues allmählich wieder in ihrer kräftigen Schönheit anerkannt werden (Fig. 175). Die Innenräume sind zwar etwas kellerartig im Charakter römischer Thermenäle gehalten, aber sie sind in ihrer einfachen Ausstattung doch ganz gut dem Zwecke angepaßt, antike Originalskulpturen aufzustellen. Trockener und gesuchter erscheint dagegen der Renaissancebau der Pinakothek (1826—1836) mit seiner, weder dem Klima entsprechenden, noch geschieht dem Baukörper eingegliederten Loggia, die offenbar nur um der Konkurrenz mit Raffaels Loggien willen angeklebt werden mußte. Der Münchener Residenz fügt Klenze dann den Königsbau hinzu, der diesmal aus dem Kapitel „italienische Frührenaissance, Abschnitt Palazzo Pitti“, herüberkopiert wurde. Aber aus dem machtvoll getürmten Steingebirge wurde ein aus sauberen Quadern gefügter und recht zahl detaillierter Bau, was zur Folge hatte, daß nur die Monotonie der florentiner Fassade, nicht ihre zyklische Kraft zur Geltung kam. Schlimmer noch war die offenkundige

Schwäche Klenzes in der Innendekoration. Während Schinkel mit Geschmack und feinsten Zurückhaltung die kalte Schönheit der hellenischen Ornamentik handhabt, gerät Klenze im Festsaalbau der Residenz (1835) alles plump und nüchtern. Wie schrecklich sind diese weitläufigen Säle mit ihrer reizlosen Bemalung, die bald unsinnig prunkvoll das Gold häuft, bald in bunten und aufdringlichen Farben unser Auge beleidigt. Der König, der so scharf die koloristischen Mängel an Cornelius' Fresken erkannte, widersprach hier nicht, denn Klenze konnte sich hinter dem antiken Vorbild verschützen. In einem Traumleben befangen, überzeugt, daß er die wackeren Bajuwaren zu Hellenen umbilden müsse, sann Ludwig I. auf immer neue Gelegenheit zur Errichtung klassischer Monumente. Selbst die von ihm aus Begeisterung für Deutschlands große Männer erdachte Walhalla, die Ruhmeshalle deutscher Helden, wurde 1830—1842 bei Regensburg als hellenischer Tempel errichtet. Auf der Theresienwiese, wo alljährlich das bayrische Landvolk das größte Rindvieh und den größten Durst zu produzieren pflegt, erhob sich 1843—1853 eine antike Bavaria vor einer dorischen Ruhmes-Säulenhalle, der eine gewisse dekorative Wirkung nicht abgesprochen werden kann (Fig. 176). Schließlich 1846—1863 entstanden noch am Königsplatz die Propyläen, das letzte Werk des Meisters und wohl das reifste (Fig. 177). Das Tor liegt ja glücklicherweise so abseits, daß es niemals ein Verkehrshindernis bilden wird und als feierlicher Eingang zu dem weitläufigen, öden Königsplatz paßt es nicht übel. Vergleicht man es mit Langhans' Brandenburger Tor, so ist doch offenbar, wieviel mehr man sich indessen hellenischer Kunst genähert hatte, gerade weil nichts direkt kopiert wurde. Zwischen zwei Kastelltürme hat Klenze seine Säulenhalle gelegt, wobei nur die Durchschneidung des Sockels durch den tiefliegenden Fahrweg unschön ist. Selbst die Einzelgestaltung hat gegen früher sichtlich gewonnen, ist schärfer und monumentaler gefaßt. So hat Klenze, abgesehen von einigen Renaissancekopien und der auf allerhöchsten Wunsch 1837 in mittelalterlichem Stil errichteten Allerheiligenkirche der Residenz, bis an sein Lebensende der hellenischen Kunst mit zunehmendem Verständnis gehuldigt, freilich ohne daß daraus, wie man gehofft, die neue deutsche Baukunst erwuchs. Klenze hat sich von Anfang an innerhalb der Antike freier

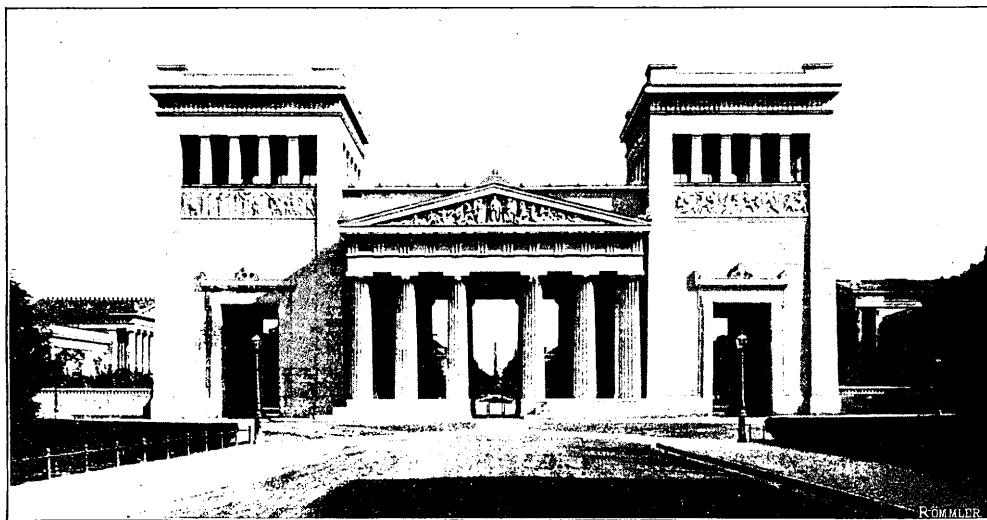


Fig. 177. Klenze: Die Propyläen. München.

bewegt als Schinkel, nur litt er allzusehr daran, Fassaden zu komponieren ohne Rücksicht auf dahinter befindliche Räume. Ihm fehlte die tiefe, die Bauaufgabe durchdringende Schöpferkraft Schinkels. Darum ist sein Hellenismus auf die Dauer reizlos und eintönig, und man begreift, daß der königliche Bauherr schließlich nach anderer Kost, nach einer anderen Aufmachung seiner Architekturware verlangte.

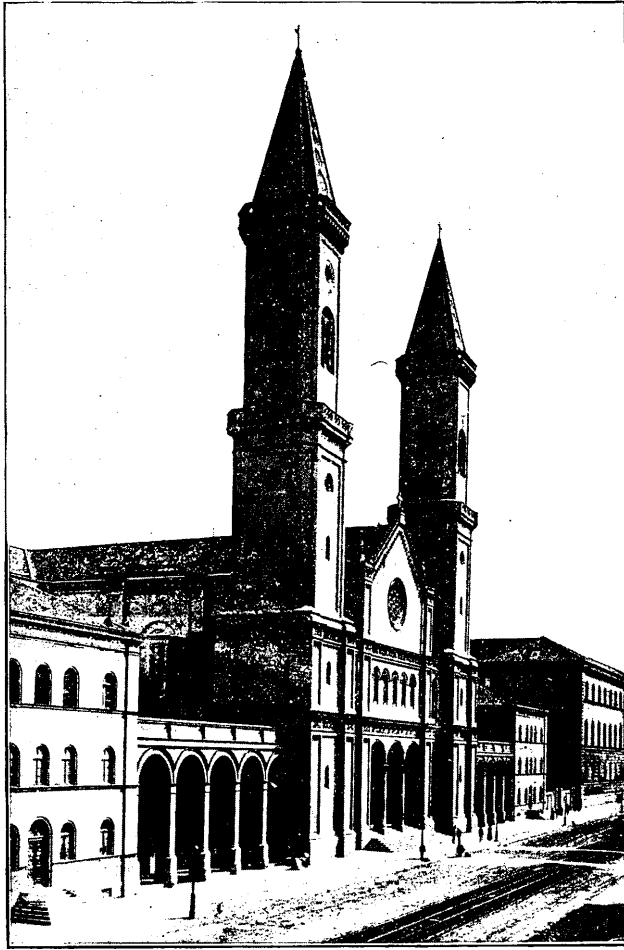


Fig. 178. Gärtner: Ludwigskirche. München.

Dem bei König Ludwig wechselten die stilistischen Liebhabereien; er hatte etwas Hadrianisches in seiner ungeheuren Baufreudigkeit und dem großen Römerkaiser war er auch darin ähnlich, daß er weniger darauf bedacht war, Neues zu schaffen, als seiner Bewunderung für das auf Reisen Gesehene durch Kopien Ausdruck zu geben. Kopien pflegte man in jener Zeit überhaupt übertrieben zu schätzen. Künstler und Kunstgelehrte huldigten der Theorie, daß die Alten in ihren besten Werken nachzuahmen das Ziel der Modernen sei. Ganz konsequent zog König Ludwig daraus die Lehre, daß man in München von jedem Stile das Beste oder mindestens ein gutes Beispiel haben müsse.

Dafür war Friedrich Heinrich Gärtner (1792—1847) der rechte Mann, der an



Vielseitigkeit nichts, an Gründlichkeit manches zu wünschen übrig ließ. Er kam aus der rheinischen Schule und brachte die Begeisterung nicht nur für gotische, sondern auch für romanische kirchliche Kunst mit nach München. Allerdings — mehr Begeisterung als Kenntnisse. Am Bau der Ludwigskirche bewies er, daß er vom Romanischen kaum mehr als die alleräußerlichsten Merkmale begriffen hatte (Fig. 178). Italienisches und Deutsches, Romanisches und Gotisches mischten sich wunderlich, besonders am Turm. Aber auch abgesehen davon ist der Bau so schwächlich, in seiner Silhouette so reizlos und in seinen Details so wenig anziehend, daß man ihn eben nur als eine Anfängerarbeit beurteilen darf. In das nüchterne Innere konnten selbst des Cornelius' Fresken nicht das gehoffte Leben und die gewünschte Farbe bringen. Man darf nicht vergessen, daß diese Romantiker gegenüber den Klassikern insofern benachteiligt waren, als ihnen noch nicht durch literarische und zeichnerische Publikationen der Weg geebnet war.



Fig. 179. Gärtner: Siegestor. München.

Wenn daher Gärtner auch weiterhin mit gutem Willen und schlechtem Material in der Ludwigstraße romantische Paläste baut, so hätte er ein weit genialerer Mensch sein müssen, um bei so schnellem Wechsel der von allerhöchster Stelle befohlenen Stile wirklich Bleibendes zu schaffen. Bewunderung fand damals sein Neubau der Bibliothek mit der scheinbar quattrocentistischen Palastfassade und dem verhältnismäßig weiträumigen Treppenhause, das aber für einen Brunkeingang doch noch zu dunkel und unentwickelt, für einen einfachen Rußbau zu raumverschwenderisch erscheint. Wohin das gedankenlose Übertragen berühmter Originalbauten nach München führt, zeigt die von Gärtner kopierte Loggia de' Lanzi, die in Florenz neben dem majestätisch finsternen Signorie-Palast fast zierlich sich ausnimmt, aber hier auf dem engen Raume zwischen der Residenz und einer Barockkirche, mit ein paar wertlosen Statuen geschmückt, hilflos wie ein verlassenes Riesenkind vor uns liegt. Da hatte wenigstens die Kopie des Konstantinischen Triumphbogens, die Gärtner am Ende der Ludwigstraße errichtet, den Vorzug, daß sie als notwendigen Schlusspunkt der breiten Straße ein erprobt gutes Motiv wiederholte (Fig. 179); freilich im einzelnen mit wenig Gefühl

für den Reiz römischer Kunst, ein ödes Paradedstück, wie auch Gärtner's pompejanisches Haus in Aschaffenburg mehr ein archäologischer Scherz war. Schließlich entstand bei Kehlheim 1842 bis 1863 die berühmte Befreiungshalle, ein mächtiger Rundbau, trotz mancher architektonischer und plastischer Sünden doch von großartiger Wirkung in der Landschaft (Fig. 180). Daß Gärtner unausgesetzt in des Königs Diensten an hervorragender Stelle wirken durfte, verdankt er wohl in erster Linie der Seelenruhe, mit der er jeder königlichen Kopierlaune nachkam, seiner Fähigkeit, fremden Ansprüchen schnell sich zu fügen, zuweilen auch nach Klenze's Anweisungen zu arbeiten.

Darum war er just der rechte Mann für König Ludwig, der sich darin gefiel, die Sonne seiner Gunst gleichmäßig über Klassiker und Romantiker strahlen zu lassen. Den letzteren stand überdies die Wohlgenieghkeit der hohen Geistlichkeit zur Seite, die sehr schnell die Freude an klassifizierenden „Tempeln“ verloren hatte und mit dem Streben, in Kirchenordnung und Kirchenzucht die gute alte Zeit wieder herbeizuführen, auch eine natürliche Sympathie für die mittelalterliche Baukunst empfand. Der Eifer der Architekten für die mittelalterlichen Formen wuchs sich allmählich zum Haß gegen alle spätere Kunst aus. Lebhaft vom Klerus unterstützt, begann jener grausame Vernichtungskrieg, der drei Jahrhunderte deutscher Kunst als Verfall beschimpfte und alle Spuren dieser Zeit aus den Kirchen auszumerzen sich beeiferte. Die wilde Soldateska des dreißigjährigen Krieges und die französischen Mordbrenner Ludwigs XIV. haben kaum so viel alte deutsche Renaissancekunst vernichtet, als diese puristischen Baumeister und Kleriker. Nach dem schrecklichen Prinzip der Stilreinheit restaurierte z. B. der Maler und Architekt Rupprecht (1779—1831) den Bamberger Dom, F. J. Denzinger (1821—1894) den Regensburger.

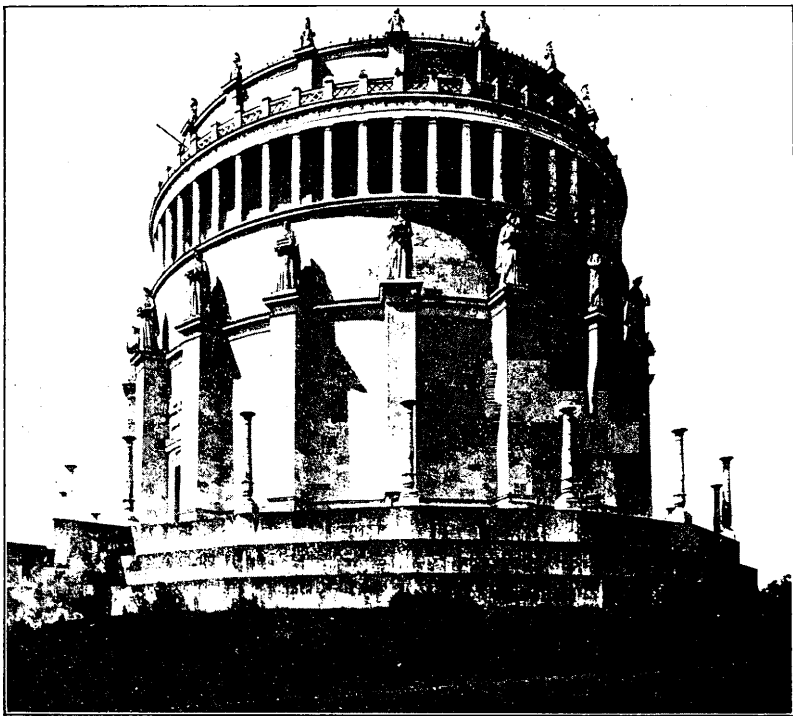


Fig. 180. Gärtner: Die Befreiungshalle in Kehlheim.



Fig. 181. Ohlmüller: Schloß Hohenschwangau.

Was dagegen im gotischen Stile an Kirchenbauten neu geschaffen wurde, hält sich zunächst in den engsten Grenzen einer tastenden Nachahmung, wie D. F. Ohlmüllers (1791 bis 1839) Mariahilfskirche in der Vorstadt Au bei München, die nach heimischem Vorbilde als Hallenkirche in Backsteinrohbau mit Hausteingliederungen errichtet wird. Allerdings entstammte Ohlmüller noch dem Neuklassizismus und hatte z. B. in den zwanziger Jahren zu Minuthal in der Pfalz eine evangelische Kirche mit ionischem Portikus errichtet. Später, als er sich in die gotische Kunstweise mehr eingelebt hatte, schuf er das in seiner naiven Mittelalterlichkeit so anziehende Schloß Hohenschwangau, das seinem prozigen Nachbar Neuschwanstein an Wohnlichkeit und Eigenart entschieden überlegen ist (Fig. 181). Damit im Stilreigen das Altchristliche nicht fehle, mußte noch Georg Friedrich Ziebland aus Regensburg (1800—1873) auf Grund sorgfältiger Forschungen seit 1835 in München eine altchristliche Basilika unter verhältnismäßig großem Materialaufwand errichten (Fig. 182). Das Äußere der Bonifatius-Basilika ist Backsteinrohbau, das fünfschiffige Innere schmücken 66 stattliche Granitssäulen; alles ist glücklich den italienischen Vorbildern nachempfunden, und die Fresken von Heß ordnen sich bescheiden der Architektur unter. Ziebland hat nie wieder gleichen Erfolg gehabt.

König Ludwig hatte München sozusagen zu einem Museum von architektonischen Abformungen gemacht. Wenn auch die Herren Kopisten zuweilen etwas flüchtig arbeiteten, und die Vorbilder nicht immer gründlich verstanden, so wurde doch nach einem großen und einheitlichen Plane in edlem Stile und ohne Überladung geschaffen und damit auf allen Gebieten reiche Anregung zum Studium gegeben. Man wird bedauern, daß nur wenige dieser Bauwerke von Künstlern ausgeführt wurden, die eigene Gestaltungskraft besaßen. Aber man wird sich damit trösten müssen, daß hier der Unterbau für die Entwicklung der historischen Kunst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geschaffen, der Grundstein gelegt wurde für Münchens Ruhm als Künstlerstadt.

Die Fürsten der kleineren süddeutschen Residenzen suchten in bescheidenem Maßstabe dem König Ludwig nachzueifern. In Stuttgart wirkt noch der Klassizismus fort in den Bauten

der Architekten C. L. von Zanth (1796—1857), G. G. Barth (1777—1848) und L. F. Gaab (1800—1869). Zanth, der hervorragendste unter den Genannten, ein Mitarbeiter von Hittorf in Paris, erlaubte sich eine kunstgeschichtliche Abschweifung, indem er 1842—1851 das Lustschloß „Wilhelma“ im maurischen Stile ausführte, wobei mancher Konflikt zwischen den Bedürfnissen des Orients und des Stuttgarter Hofhauses hervortrat. Auch fehlte es ihm an der Leichtigkeit und Grazie, an dem verfeinerten Farbensinn, ohne welchen die maurische Dekoration niemals angenehm wirken kann. Daneben vertritt F. M. Knapp (1793—1856) die Romantik, ebenso Heidehoff (1789—1865). Letzterer geht bald nach Nürnberg, wo er durch die Restaurierung der Lorenzkerkirche ebensowenig in gutem Andenken steht, wie durch seinen Ausbau des Koburger Schlosses im englisch-gotischen Stile.

Karlsruhe hatte durch Weinbrenner einen einheitlichen Charakter erhalten. Aber sein Klassizismus wurde bald unmodern, ganz besonders im Kirchenbau, und darum durch H. Hübsch (1795—1863), F. F. Eisenlohr (1805—1854), F. Th. Fischer (1803 bis 1867) zugunsten der Romantik beseitigt. Hübsch hatte 1817—1820 in Italien mit stillem, zunächst kaum beachtetem Eifer die altchristliche Baukunst studiert und veröffentlichte eine sehr wertvolle Publikation über die alten Basiliken. Dieser Neigung suchte er auch in Karlsruhe Rechnung zu tragen, wohin man ihn von Frankfurt am Main aus berief (1827). Darin war er den anderen bloß äußerlich nachahmenden Zeitgenossen überlegen, daß er auch die konstruktiven Tendenzen der mittelalterlichen Baukunst verständig erfaßt hatte, überdies die Schmuckformen beherrschte und deshalb freier verarbeiten konnte. Ausdrücklich wendet er sich sowohl gegen den Klassizismus, als gegen die Neugotik und behauptet eine stolze Selbständigkeit. Seine Bauten, wie die evangelische Kirche in Barmen (1825—1829), die katholische Pfarrkirche in Bulach (1834 bis 1837), die 1836—1845 errichtete Kunsthalle, das Hoftheater (1851—1853), die Drangerie sind heute freilich nicht mehr sehr anziehend. Sie schauen etwas kahl und dürftig drein. Aber sie sind doch ruhig, ohne jede Prahlucht durchgeführt und vertragen bis ins Detail hinein den fleißigen Mann, der selbständig zu schaffen sucht, wenn er auch nur das historisch Gegebene nach neuen Prinzipien zusammensetzt. So reiht sich Hübsch jenen Künstlern an, die, wie Stier, wie Bürklin und andere, ernstlich nach dem „modernen Stile“ streben. Und ebenso sympathisch berührt bei ihm, wie bei Eisenlohr, der vorzugsweise durch Bahnhofsbauten sich bekannt machte, das Bemühen, in möglichst echtem Material zu arbeiten (Bahnhof zu Freiburg i. B.). Sie bauen lieber mit schlechten Ziegeln Rohbau, statt wie Weinbrenner Quader in Verputz nachzuahmen, und sie haben den ernstlichen Willen, die Konstruktion zu zeigen und die Formen darauf zu begründen. In Darmstadt errichtet Georg Moller (1784—1852) noch im neuklassizistischen Stile die katholische Hofkirche (1827) als verkümmerte Nachahmung des Pantheon unter Beschränkung auf die unentbehrlichsten Zierformen. Im Inneren bilden 28 korinthische Säulen einen Umgang vor der Rundmauer und tragen die Kuppel, deren Kassettendecke in Stück als schwächliches Flachrelief imitiert ist. Statt des Portikus errichtet er eine flache Nische am Haupteingang.

Zimmerlin erfreut die süddeutsche Baukunst durch ihre Vielgestaltigkeit. Dagegen zeichnete sich Berlin bis zum Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. (1840—1861) durch straffe Einheitlichkeit aus. Schinkel hatte hier fast souverän geherrscht und majestätisch gewirkt, trotz all der Beschränkung, die ihm die Verhältnisse auferlegt. Es war ein tragisches Geschick, daß er seiner Tätigkeit entsagen mußte in dem Augenblick, als sich durch die Thronbesteigung des neuen Königs die Aussicht auf ungehemmte

Entfaltung seiner Kräfte eröffnete. So fiel die Fülle neuer Aufgaben an seine Schüler und Mitarbeiter, die sich dem leider durchaus nicht gewachsen zeigten. Das doktrinaire Wesen der Zeit, die Methode, Kunstwerke aus historischer Betrachtung statt aus innerem Gefühl zu schaffen, hatte gar bedenkliche Folgen, sobald die starke künstlerische Energie Schinkels bei der Ausführung in Fortfall kam. Man hatte gelernt, nach einem beliebigen älteren Vorbilde eine Fassade zu entwerfen und dahinter den Grundriß anzubringen, man hatte gelernt, mit scharfem Stifte zierliche Ornamente zu zeichnen und nach Bedarf über den Bau zu verteilen. Aber man hatte eine heilige Scheu, dabei eigene Meinungen zu äußern. Wohlerwogene Zurückdrängung der persönlichen Eigenart, bescheidene Unterordnung unter das geschichtlich Gegebene und von der hohen Regierung Gewünschte schien selbstverständlich. So kam eine mark- und saftlose, wohlanständige Mittelmäßigkeit in die Berliner Baukunst, die ja vorwiegend von Beamten gemacht wurde.

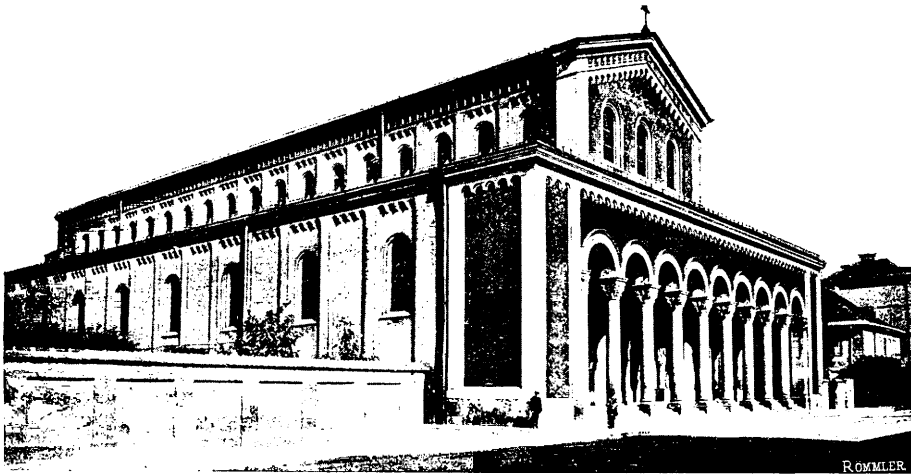


Fig. 182. Zieblaud: Bonifatiusbasilika. München.

Was half es, daß Wilhelm Stier (1799—1856) gegen den Stachel lödte und zunächst auf dem Papier geniale Anläufe zur Selbständigkeit, zur Entwicklung der Form aus dem Zwecke nahm. Seiner Künstlerhaftigkeit erstand ein starker Gegner in dem Architekturphilosophen, der Schinkels Klassizismus in Formeln brachte, in Karl Bötticher (1806—1889). Seine „Tektonik der Hellenen“ erschien in erster Auflage 1843—1852 und wurde von den Zeitgenossen wie eine neue Offenbarung angestaunt. Am meisten von den Archäologen, die der Baupraxis am fernsten standen. Sie hatten schon längst die antike Kunst nicht nachempfinden sondern vor allem „verstehen“ wollen. Hier kam nun ein Mann, der, gestützt auf die grundlegende Arbeit des Architekten F. H. Wolff in Kassel († 1868), logisch begründete, warum dies oder jenes schön oder häßlich sei. Zwar hatte Bötticher nur eine unvollkommene wissenschaftliche Vorbildung, hatte griechische Bauten im Original niemals gesehen. Um so leichter wurde es ihm, aus der Tiefe des Gemüts eine Erklärung für das Wesen antiker Baukunst zu finden, sie in Formeln zu pressen, die ihr innewohnende Vernunft aufzuspüren. Zu dem Zwecke konzentrierte er sich zunächst auf ein einfaches Paradigma, auf die dorische Tempelfassade. Nicht etwa als eine geschichtlich gewordene, aus dem Holzbau und seiner Übertragung in den Steinbau erwachsene verstand er sie. Sie galt ihm als ein ursprünglich

Gegebenes. Ihr Zweck war, tektonische Begriffe zu verkörpern. Er wollte nicht sehen, daß die Wirkung der dorischen Tempelfassade mehr auf der unendlichen und unfaßbaren Harmonie ihrer Teile, als auf der starren Konsequenz im Aufbau beruht. Er grübelte über den Sinn der Schmuckformen und die Prinzipien, wonach sie unter sich verknüpft sind. Die Bauformen mußten ihre praktische Funktion sinnbildlich aussprechen, entweder den Raum abschließen (Wand), oder tragen, stützen (Säule, Pfeiler), oder belasten (Gebälk). Sie mußten das freie Schweben (viae) oder das freie Endigen (Akroterien, Sima) ausdrücken, mußten die Verknüpfung von Gliedern bewerkstelligen (Funkturen, Ryma). Er mußte ganz genau, wie die griechischen Architekten an jeder Einzelform diese tektonische Zweckbestimmung ausgesprochen hatten. Dabei drehte er sich im Kreise. Aus dem ornamentalen Schmuck deutete er den tektonischen Zweck, um dann angenehm überrascht zu sein, wie richtig er denselben geahnt habe. Es störte ihn nicht, daß sein System bei der Erklärung der ionischen und korinthischen Ordnung ins Schwanken geriet, daß die archäologischen Forschungen immer überzeugender nachwiesen, daß die Fassade des dorischen Steintempels eine logisch nicht einwandfreie, aber doch höchst wirkungsvolle Umbildung der ursprünglichen Holzassade war. Ihm genügte es, die Schönheit des griechischen Tempels theoretisch zu begründen, da nur auf diesem Wege ein Kunstwerk ihm Lustgefühle erregte. Und im Grunde genommen war das ja überhaupt die Art, wie damals Kunst genossen wurde. Was sich nicht inhaltlich erklären ließ, beruhte auf eitler, verderblicher Sinnenlust, z. B. die Farbe, der Rokoko-Stil, die malerische Wirkung und dergleichen Kunstlaster mehr.

Die Tektonik war ein kurzer Traum. Bötticher mußte erleben, daß die zweite Auflage seines Werkes (1874—1881) von den Künstlern kaum noch beachtet wurde. Aber das hatte er doch erreicht, daß die Berliner Architektur fast ein Menschenalter hinter der übrigen Entwicklung herging, daß hier der Hellenismus noch bis in die sechziger Jahre und darüber hinaus herrschte und seine Prinzipien auch auf andere Stilformen übertragen wurden.

Den großen Hoffnungen, die man daran knüpfte, entsprachen freilich die praktischen Resultate nicht. König Friedrich Wilhelm IV. hatte anfangs noch mit der Regulierung von Schinkels künstlerischem Nachlaß viel zu tun. Persius (1804—1845) mußte die Kuppel der Potsdamer Nikolai-Kirche vollenden (Fig. 174), Schinkels Schloßbrücke wurde mit Skulpturen geschmückt. Auf Gosanders wichtiges Barockportal am Berliner Schlosse wurde von 1845—1852 durch Stüler und A. D. Schadow (1797—1869) eine fein gezeichnete Kuppel gesetzt, die aber doch außer Verhältnis zum gesamten Organismus des Schloßbaues steht und namentlich in ihrer bunten, harten Innendekoration das malerische Unvermögen jener Zeit verlegend vor Augen führt (Fig. 183). Die kleinliche Farbengebung der zeitgenössischen Staffeleibilder war hier gedankenlos auf den Schmuck der Wände übertragen worden, und in dem großen Maßstabe zeigte sich doppelt ihre Anzulänglichkeit. 1846 hatte Stüler auch den unter Friedrich Wilhelm I. gekälkten „Weißen Saal“ des königlichen Schlosses mit einer weitläufigen Dekoration versehen, die noch schwächer als Menzes Königsbau, aber wenigstens nicht so roh ausfiel. C. F. Langhans der jüngere (1781—1869), ein Zeitgenosse Schinkels, der 1834—1836 das einfache Palais des Prinzen Wilhelm (nachmals Kaiser Wilhelm I.) geschaffen, in Breslau und Leipzig ansehnliche Theater erbaut hatte, erneuerte nach dem Brande von 1843 teilweise das Opernhaus.

Mehr und mehr trat dann August Stüler (1800—1865) als der vom König bevorzugte leitende Architekt hervor, der mit der Zeit fast Schinkels Einfluß erreichte. Er begann 1843—1855 an der Rückseite von Schinkels Museum einen Ergänzungsbau, das sogenannte

neue Museum. Es sollte in erster Linie dazu dienen, für zahlreiche persönliche Wünsche des Königs Raum zu schaffen, die in Schinkels altem Museum nicht zur Ausführung kommen



Fig. 183. Stüler: Inneres der Schlosskapelle zu Berlin.

konnten. Das letztere wurde als repräsentative Fassade für Stülers Neubau aufgefaßt, der deshalb äußerlich sehr bescheiden dekoriert, aber als ein umfangreicher mehrstöckiger Kasten mit einem

durch alle Geschosse durchlaufenden Treppenhaus in der Mittelachse erbaut wurde (Fig. 184). Mit einer Schmalseite rückte der Neubau an das alte Museum so nahe heran, daß diesem das wertvolle Nordlicht abgesperrt wurde. Alle Pracht wollte König Friedrich Wilhelm IV. auf die Oberwand des Treppenhauses konzentrieren, die für Kaulbachs historische Riesenfresken frei blieb (Fig. 185). Diesem Zwecke mußte die Treppe sich unterordnen. Sie steigt aus

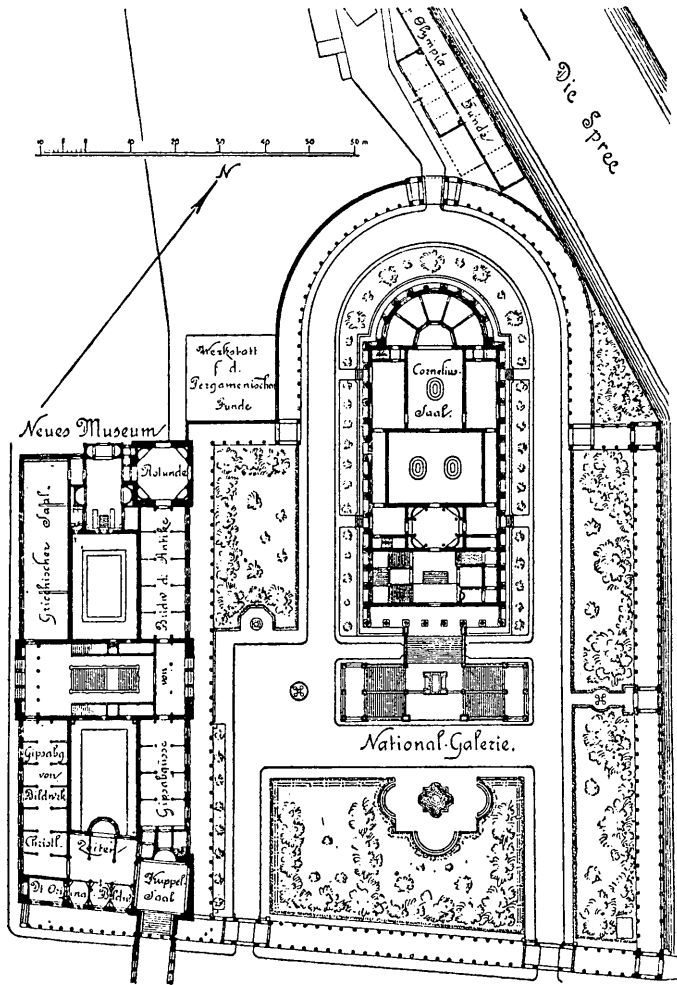


Fig. 184. Grundriß des neuen Museums und der Nationalgalerie. Berlin.

einem kellerartigen Erdgeschosß gegen die helle Fensterwand mit ihrem blendenden Lichte auf. Dann kriecht sie in zwei Läufern möglichst langweilig an den Wänden empor, um wieder vor einer Fensterreihe mit einem Podest zu enden, auf dem etwas unmotiviert ein Gipsabguß der Karyatidenhalle des Erechtheion thront, während seitwärts ganz verstoßen ein paar Türen nicht etwa zum Speicher, sondern zu den Sammlungen führen. Dabei kann man auf diesen Treppen die Kaulbachschen Fresken nur mit gefährlichen Halsverrenkungen aus der Nähe oder nur mit dem Fernglas von weitem betrachten. Trotzdem dünkte sich





Fig. 185. Stüler: Treppenhaus im Kgl. neuen Museum zu Berlin.

Stüler hoch erhaben über den Schöpfern der ebenso prächtigen als bequemen Treppenhäuser der Barockzeit. Der unangenehmste Baudilettantismus tritt uns auch bei der Ausstattung der Säle entgegen. Die Räume der ägyptischen Sammlung imitieren eine ägyptische Tempel-

anlage. Man ging so weit, das völlig dunkle „Allerheiligste“ auch wirklich absolut lichtlos, den Hypostil halbdunkel zu halten, genau wie in Edfu oder Luxor. Man kann sich denken, wie nützlich das für die Betrachtung der darin aufgestellten Kunstwerke war. Selten wurden die Räume so gestaltet, wie es die bequeme Betrachtung und wirkungsvolle Aufstellung der Gegenstände verlangte. Überall dominierten geschichtliche und literarische Spielereien, nebenher auch die Absicht, den Malern Wände zum „Monumentalschaffen“ zu überweisen. Selbst das nicht überreichlich vorhandene Licht wurde schließlich noch beschränkt. Denn das „neue Museum“ war als Teil einer größeren Gesamtanlage gedacht, des sogenannten „Forum Friedericianum“, als dessen Mittelpunkt ein antiker Peripteraltempel errichtet werden sollte.

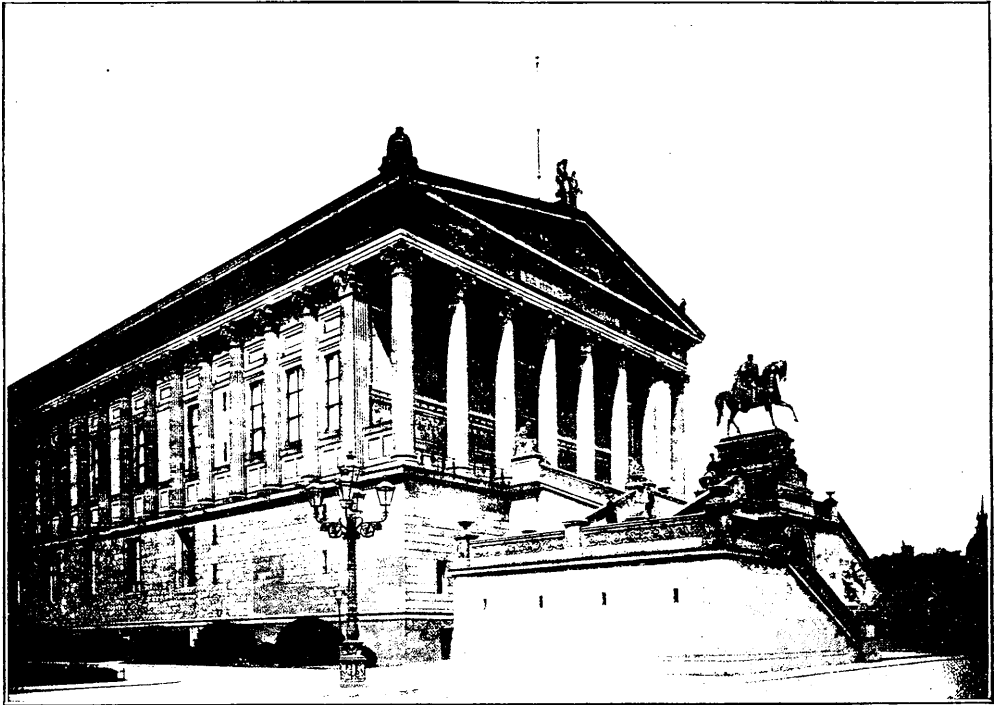


Fig. 186. Strack: Nationalgalerie. Berlin.

Um diesem Mittelbau eine schöne Umrahmung zu schaffen wurde, wie das bei einem römischen Forum üblich, eine Kolonnade ringsum geführt, die der Symmetrie halber auch vor Stüler's Museum nicht fehlen durfte, und das Erdgeschoß desselben in ewige Nacht hüllt.

So waltet überall die Rücksicht auf die archäologische Phrase, auf schöne Gedanken zum Schaden der Zweckmäßigkeit. Man berauschte sich an dem wohlklingenden Worte „Forum Friedericianum“, am Vorgenuß des erhabenen Empfindens, das ein korinthischer Peripteraltempel im Berliner erwecken würde. Da dieser Tempel schließlich auch einen Zweck haben mußte, bestimmte man ihn zur Aufnahme der neuen deutschen Kunst und nannte ihn auf gut Deutsch „Nationalgalerie“. Nach Stüler's Plänen (1864) wurde diese 1866—1876 von Strack ausgeführt. Auch Strack (1805—1880) war Schinkel-Schüler und nach Stüler's Tod der einflußreichste Berliner-Architekt, ein eifriger Hüter der alten Tradition, deren

schlimmste Verirrungen ihm zur Last fallen. So hat er zum Gedächtnis für die preussischen und deutschen Siege jene plumpe Säule auf dem Königsplatz zu Berlin errichtet (1873), die so ungeschickt durch den runden Sockel hindurchwächst. In die Kanneluren sind reihenweise Kanonenrohre eingeklebt und auf der Spitze spreizt sich die von Drake modellierte vergoldete Niesenjungfrau Viktoria, von der die böshafte Berliner nur das zu rühmen wissen, daß sie „kein Verhältnis“ hat. Übrigens ging das Motiv der Säule noch auf Schinkelsche Entwürfe zurück, deren langdauernder Einfluß nicht besser illustriert werden kann. Strack fand dann beim Bau der Nationalgalerie schon ungünstige Vorbedingungen. Er war an die vorerwähnte Skizze des Königs gebunden, der einen korinthischen Tempel als Mittelpunkt des Forums projektiert hatte. Stüler und Strack hatten 1864 leider zugegeben, daß darin ein Museum untergebracht werden sollte. Nun begannen die Schwierigkeiten schon mit der Grundrißdisposition (Fig. 184). Von einer wirklichen Peripteralanlage, das heißt einer den Tempel umgebenden Säulenhalle, mußte von vornherein abgesehen werden, wollte man überhaupt Licht in den Sälen haben. Nur an der nach Süden gerichteten Schmalseite, an der Front also, konnte ein achtfauliger Portikus stehen. An den Langseiten wurde durch lichterlaubende Halbsäulen wenigstens die Peripteralanlage angedeutet, was man entschuldigend Pseudoperipteros nannte. Schließlich wurde, um das Nordlicht auszunutzen, diesem griechischen Tempel an der Rückseite eine halbkreisförmige Apfis angebaut, die allenfalls an eine altchristliche Basilika gepaßt hätte. Nun galt es, in den eingeschossigen Tempel den vielstöckigen Museumsbau hineinzupacken (Fig. 186). So werden zunächst in den übertrieben hohen Unterbau die Kellerräume und darüber Skulpturensäle eingeordnet. Vor die zwei oberen Stockwerke setzt man die korinthische Halbsäulenordnung, hinter deren Gebälk das oberste Geschloß versteckt und durch Oberlicht beleuchtet ist. Auf dem königlichen Entwürfe hatte sich ferner eine Freitreppe befunden, die bei der Höhe des Sockelgeschosses ungeheuren Raum beanspruchte, der wieder den Bildersälen verloren ging. Da aber aus Verwaltungsgründen das Publikum doch zunächst in das Erdgeschloß eintreten mußte, führt jene Riesentreppe den ahnungslosen Besucher zu einer verschlossenen Tür des Obergeschosses, während der Eingang sich darunter im Halbdunkel befindet. Damit war auch im Inneren, trotz jener äußeren Riesentreppe, noch eine monumentale Stiege notwendig, so daß diese Treppen schließlich mehr als ein Drittel der gesamten Grundfläche beanspruchten. Von dem übrig bleibenden Raume wurde wieder die Hauptmasse für zwei Oberlichtsäle verwendet, die zur Aufstellung der Cornelius-Kartons bestimmt waren, so daß nur noch um diese Hauptsäle her in zwei Stockwerken übereinander kleinere, nicht immer günstig beleuchtete Zimmer für die eigentliche Bildersammlung zur Verfügung blieben. Mit einem Kostenaufwand von drei Millionen Mark wurde ein Bau errichtet, der weder dem Zweck genügt, noch im Verhältnis zu den aufgewandten Mitteln dekorativ wirksam ist. Es fehlt ihm Massenwirkung und schöne Gliederung. Die Feinheit der Einzelbildung kommt nicht zur Geltung, die Kostbarkeit des Materials nicht zur Wirkung. Es konnte nicht evidenter bewiesen werden, wie falsch der Weg war, auf dem sich die gelehrte Berliner Kunst mit ihren archäologischen, literarischen, philosophischen Spielereien befand.

Nach irgend einer Richtung hin hat in Berlin alle Baukunst dieser Epoche darunter zu leiden. Freiwillig unterwarf man sich einer Stilshablone. Alle Staatsbauten wurden klassizistisch, alle Kirchen deutsch-gotisch, Schlösser und Burgen englisch-gotisch gebaut. Nur zaghaft ließ man später zuweilen die italienische und ausnahmsweise auch französische Renaissance zu. Der hochbegabte Demmler (1804—1886) wandte sie z. B. am großherzoglichen Schlosse zu Schwerin

an, dessen Vollenbung Stüler zufiel. Auch unter den Villenbauten, die am Saume des Berliner Tiergartens, im Geheimratsviertel entstanden, war manche freiere Arbeit, besonders von Hitzig und Knoblauch. Wenn auch all die Säulen, Gesimse und Karyatiden nur mit Gips und Zink vorgetäuscht werden konnten, so ergaben sie doch oft in Verbindung mit gärtnerischen Anlagen, mit kleinen Hallen und Laubengängen eine angenehme Wirkung. Knoblauch (1801—1865) und Hitzig (1811—1881) waren überhaupt die liberalen Fortschrittler unter den Schinkelschülern. Der erstere baute die Berliner Synagoge im orientalischen Stil und Hitzig die Börse mit echter Sandsteinfassade als italienischen Renaissancebau (1859—1864), was den konservativen Neuhellenen Anlaß zu heftigen Vorwürfen gab. Und doch war in diesen strengen Kreisen auch wieder eine Feinheit des Empfindens, ein Gefühl für Anmut, für herbjungfräuliche

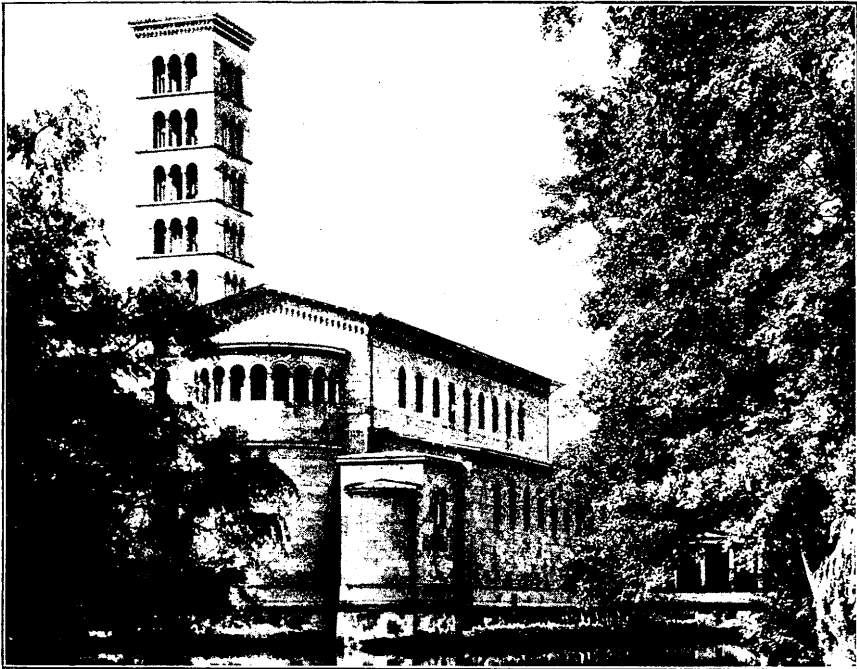


Fig. 187. Perzius: Friedenskirche bei Sanssouci.

Schönheit der Formen, wie es heute in dem heißen Streben nach Effekt nicht mehr vorkommt. Diese Meister hätten soviel Nettes schaffen können. Aber sie schämten sich beinahe dieser Fähigkeit und strebten nach steifer Würde. Sie hätten Pompeji beleben können und kaprizierten sich auf den Parthenon. Das wird erst dann wieder voll anerkannt, wenn die letzten Nachwirkungen jener Zeit und Kunst aus unserem modernen Leben verschwunden sind, wenn der letzte klassifizierende Geheime Baurat den wohlgespitzten Bleistift N. W. Faber Nr. IV. aus der Hand legt und das letzte antike Rhma mit abgesetzten Schatten tuschen läßt. Dann denkt man wieder mit ungetrübtem Genuß an Charlottenhof mit seinem Weinlaubgang am Weiher und seiner Marmorbadezelle, an die feinen Architektur- und Landschaftsgebilde, die Friedrich Wilhelm IV. im Park von Sanssouci durch Perzius, Hesse und andere anlegen ließ, an die träumerisch im stillen Wasser sich spiegelnde Friedenskirche (von Perzius, 1850 vollendet, Fig. 187), an dies graziose Spiel mit Klassizismus und Romantik.

Die kirchliche Baukunst fand bei der offiziell herrschenden Frömmigkeit auch in Norddeutschland reichlichen Anlaß zur Betätigung, ganz besonders im katholischen Rheinland. In Köln war durch die Gebrüder Boisserée und andere die Romantik zur Herrschaft gekommen. Man behauptete kühnlich, daß deutsche Art und deutsches Empfinden am reinsten sich in der Gotik ausspreche, die überdies vom Klerus als spezifisch kirchlicher, die Frömmigkeit befördernder Stil anerkannt wurde. Da die gottesdienstlichen Formen des katholischen Kultus keine wesentliche Änderung seit Jahrhunderten erlitten hatten, so deckten sich hier einmal die aus dem Stil sich ergebenden Grundrisse mit dem praktischen Bedürfnis. Die Versuche König Ludwigs und Friedrich Wilhelms IV., auch die altchristliche Basilika wieder dem katholischen Kulte zurückzugeben, hatten am Rhein keine Gegenliebe gefunden. Jene Beschränkung auf die Nachahmung heimischer Vorbilder war in mancher Hinsicht ein Vorzug der rheinischen Romantik, der damit eine stetige Entwicklung ohne klassizistischen Einfluß gesichert war. Zunächst regt sich überall das Bedürfnis, Verfallenes wieder herzustellen. K. B. S. von Laßaulx zu Koblenz (1781—1841) restauriert fleißig Burgen und Kirchen. Bald konzentriert sich dieses Streben auf das größte mittelalterliche Baudenkmal am Niederrhein, auf den Kölner Dom, dessen stattliche Ruine unter dem französischen Regime gänzlichem Verderben preisgegeben war. Der Wunsch der preußischen Regierung, die Rheinlande für sich zu gewinnen und das Bedürfnis der Kirche, die Kathedrale von Köln für den erhofften Erzbischof würdig herzurichten, trafen zusammen mit den hochgehenden Wogen der romantischen Begeisterung. So konnte das Werk als eine Aufgabe des gesamten deutschen Volkes und seiner Fürsten, als nationale Tat dargestellt und seit 1824 durch den Bauinspektor Ahlert gefördert werden. So konnten auch aus freiwilligen Beiträgen von 1824—1879 über zehn Millionen Mark vom Dombauverein gesammelt, ferner etwa acht Millionen aus Prämienkollekten beschafft werden, während der Staatszuschuß sich auf über sechs Millionen Mark beschränkte. Das künstlerische Resultat steht freilich für unser modernes Empfinden außer Verhältnis zu diesem Aufwand von Mitteln. Nach Ahlerts Tode (1833) kam auf Schinkels Empfehlung Zwirner (1802—1861) als Bauleiter, dem später K. H. Voigtel (1829—1902) folgte. Zwirner war ja seinen Vorläufern darin überlegen, daß er das konstruktive Element der Gotik richtiger erfaßte. Aber er wurde dabei zum Tektoniker. Da die Schönheit der Bauteile auf ihrer Zweckerfüllung basiert, diese durch das Ornament ausgesprochen werden muß, genügt es, dasselbe Motiv überall da anzuwenden, wo die gleiche tektionische Aufgabe gelöst ist. Nur der Maßstab wechselt, die Ornamente bleiben (Fig. 188). Sie werden auch nicht frei entwickelt, sondern aus technischen Gründen möglichst eng an die Grundform angeheftet. Das Zufällige, das bei den alten Bauten soviel Reize hervorzaubert, die malerische Unregelmäßigkeit wird ausgeschlossen. Das Schema, die geistlose Fabrikation tritt dafür ein. So wirkt das Äußere ermüdend durch die Einförmigkeit der Motive. Es imponiert nur dem flüchtigen Beschauer durch die ungeheuere Steinmasse. Nachdem der Freilegungsfuror die alte poetische Umgebung, die eingemieteten Häuschen und angeklebten Buden zerstört hat, fällt selbst dieser rohe Masseneffekt fort, da der Maßstab fehlt. Ein gewiß nicht an Modernität leidender, aber sehr geschmackvoller Künstler, Frederic Leighton, äußerte sich in einer Festrede über den Kölner Dom wie folgt: „Das Werk zeugt von einer unbezähmbaren Willenskraft, überlegener Wissenschaft und stilistischer Orthodoxie. Es fehlt die zündende Berührung des Genius . . . die fabelhafte Menge vertikal aufsteigender Linien ruft den Eindruck arithmetisch-prosaischer Dürre und Armut der Inspiration hervor.“

An solcher unerfreulichen Auffassung leiden auch andere Bauten Zwirners, wie die

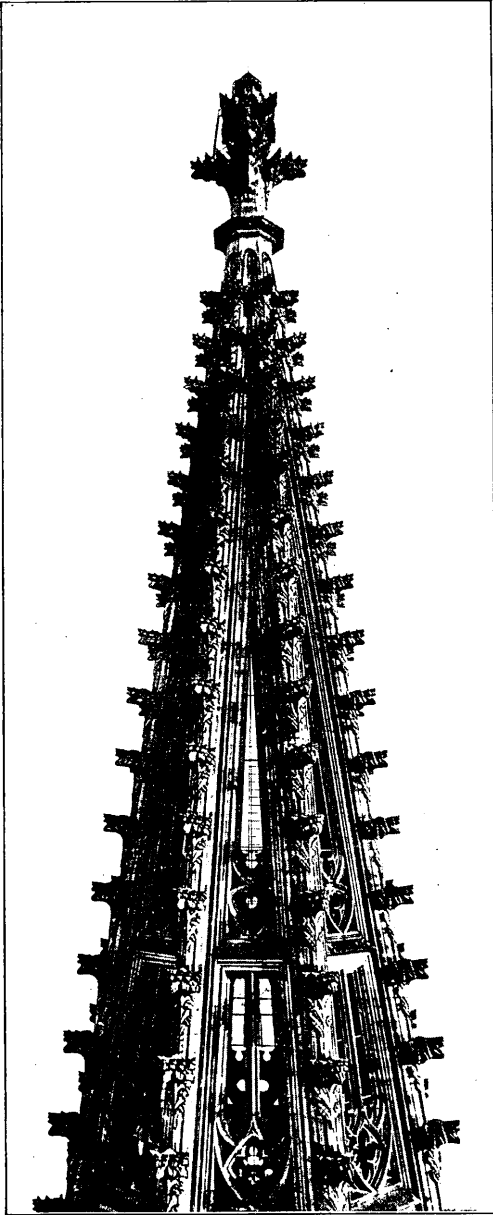


Fig. 188. Voigtel: Helmspitze vom Dom zu Köln.

sich über alle Warnungen vor der katholischen Professionskirche durch Sophismen hinweghalf und in den Eisenacher Regulativen (1856) für die Kirchenbaukunst Normen aufstellte, die im wesentlichen auf die gotische Kathedralform zugeschnitten waren, die Kreuzform des Grundrisses empfahlen, die Emporen ablehnten. Das Regulativ wirkte etwa wie in England die Vorschriften der englischen Kirchenbaugesellschaft. Den Schwachen war es eine Stütze, den Starken eine Fessel. Indessen erbaute doch Stüler 1845—1846 die Matthäikirche in Hallenform und im gotischen Stile, die Markuskirche aber als achteckigen Zentralbau im

Apollinariiskirche bei Remagen (1839) oder die im „Rundbogenstil“ geschaffene reformierte Kirche zu Elberfeld.

Während die katholische Kirche mit fanatischer Einseitigkeit die Gotik sogar bei bürgerlichen Bauten zur Herrschaft bringt, bewahrt der protestantische Kirchenbau mehr Freiheit. Er begünstigt auch die Kunst der altchristlichen Epoche als eine dem Urchristentum angehörige und deshalb dem Protestantismus angemessene. Daß die Grundrißform der Basilika dem protestantischen Gottesdienst ungünstig war, kam natürlich nicht in Betracht. Besonders König Friedrich Wilhelm IV. hatte, wie erwähnt, eine Vorliebe für solche Anlagen, wobei Stüler meist die Ausführung zufiel. So baute er 1844—1845 die Jakobikirche in Berlin, und im Bunde mit Persius entwarf er nach des Königs eigenen Angaben den Berliner Dom als fünfschiffige Basilika, an welche der Campofanto des Hohenzollernhauses angefügt wurde. Der 1845 begonnene Bau blieb infolge der politischen Veränderungen 1848 liegen. Auch ein neuer Entwurf von Stüler, der nun einen Zentralbau in zierlicher Renaissanceform projektierte, blieb auf dem Papier. Denn der Zentralbau, so praktisch er für eine evangelische Predigtkirche ist, fand damals nicht viel Freunde. Die dahinzielenden Bestrebungen des 17. und 18. Jahrhunderts waren in dem Streite zwischen Klassizismus und Romantik fast vergessen, trotzdem Wilhelm Stier, und vor allem Semper, bei der Konkurrenz um die Nikolaikirche zu Hamburg mit Nachdruck daran erinnerten. Zu stark hatte die Begeisterung für die Gotik und ihre „himmelanstrebenden Kathedralen“ auch die protestantischen Kreise ergriffen, so tief, daß man

Rundbogenstil (1848—1855). Dieser breitete sich damals auch in Berlin als eine Spielart des romanischen mit immer stärkeren Zusätzen lombardischer Motive aus, die z. B. Soller (1805—1853) bei seiner katholischen St. Michaelskirche (1853—1856) vorherrschen läßt, während Friedrich Adler (geb. 1827) bei seiner Thomaskirche mit dem kleeblattförmigen Chorgrundriß, dem Vierungstürme, den Zwerggalerien rheinisch-romanische Vorbilder nachahmt, dann aber bei seiner Christuskirche (1863—1864) zum gotischen Backsteinbau übergeht. Adlers größtes Verdienst war jedenfalls seine Wirksamkeit als Lehrer an der Berliner Bauakademie. Für alle Gebiete der antiken, mittelalterlichen und Frührenaissancebaukunst mußte er bei seinen Hörern eine fast schwärmerische Begeisterung zu erwecken. Durch Veröffentlichung der „mittelalterlichen Backsteinbauten der Mark“ hat er auch theoretisch und praktisch die von Schinkel inaugurierte Aufnahme des Ziegelrohbaues in Berlin wesentlich gefördert, der zugleich in Hannover durch A. H. Andreae (1804—1846) und vor allem durch C. W. Hase (1818—1900) propagiert wurde. So treten inmitten einer im Stilwahn befangenen Zeit doch einzelne Anzeichen einer besseren, Zweck und Material berücksichtigenden Zukunft hervor

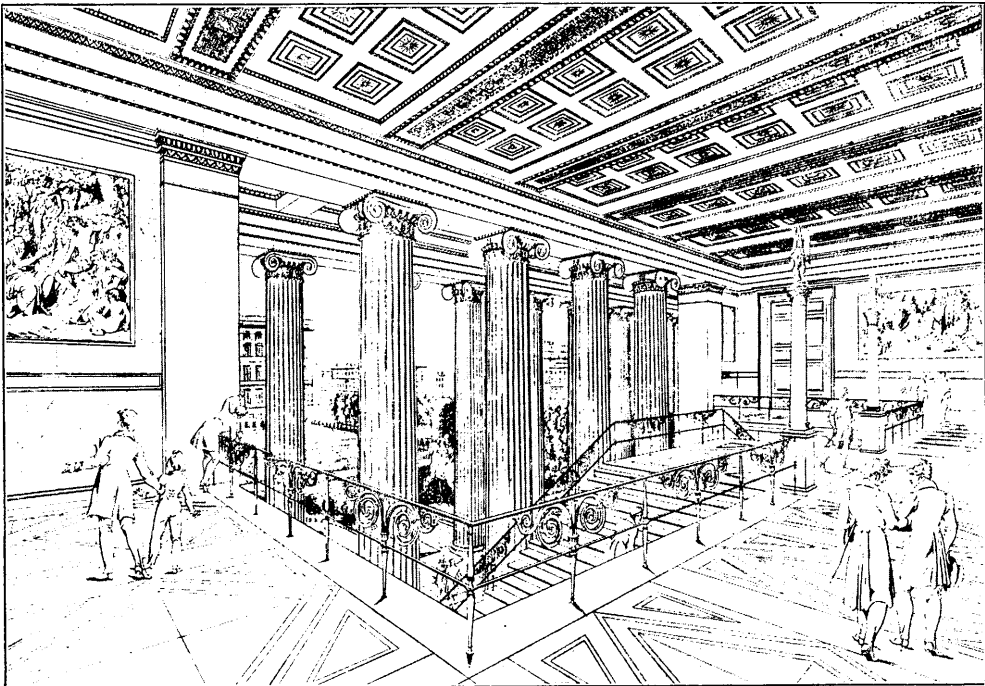


Fig. 189. K. Fr. Schinkel: Vorhalle im Kgl. Museum, Berlin. (Nach dem Kupferstich.)

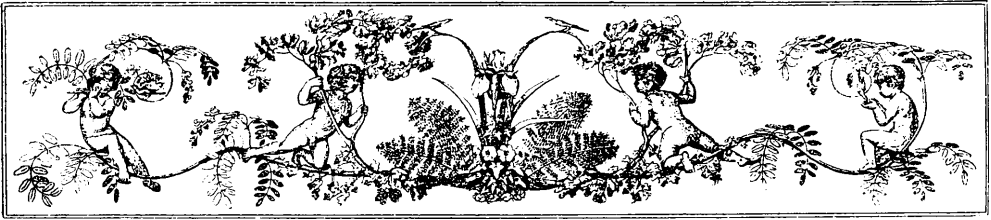


Fig. 190. Ph. Otto Rungo: Friesentwurf: Nachtigallengebüsch. (Westermanns Monatshefte.)

### b) Materie.

Jede neue Kunstrichtung entsteht aus dem Abscheu davor, daß die ihr vorangehende Allgemeingut geworden, durch Massenproduktion entwertet ist. Sie erwächst aus dem heiligen Zorne darüber, daß mit den zum Schulgut gewordenen Formen ein jeder Werke schaffen kann, die äußerlich vollendet, innerlich hohl sind, die scheinbar aus tiefem künstlerischen Streben, in Wahrheit aus der Routine geboren sind.

So wendet sich der Zorn jeder jungen, frisch empfindenden Generation auch gegen die Akademien. An diesen wird ja das kurante Kleingeld des jeweils herrschenden Stiles für die Massen geprägt. Sie geben diese entsetzliche „Manier“, das Hemmnis für alles künstlerische Schaffen aus Herzensbedürfnis. Es wendet sich ihr Zorn auch gegen die alten Herren, ihre strengen Lehrmeister, die, was sie in der Jugend unklar geahnt, im Mannesalter ringend zur Herrschaft brachten, schließlich dem Volke als das einzig Wahre anpreisen. Gegen die alten Herren, die nun die Macht haben und die staatliche Autorität zum Schutze ihrer eigenen Fabrikate und Lehrsätze gegen jede Neuerung und Verbesserung anrufen.

So war es zu allen Zeiten, so wird es bleiben. Wie hatte die Generation von 1789 triumphiert, als die Revolution der Geister aller mittelalterlichen Finsternis ein Ende machte. Wie stolz war man gewesen in der Erkenntnis, daß aus Nachahmung der reinen antiken Form allein die neue, große, echte Kunst erwachsen könne. Aber noch war dieser Glaube nicht in allen Herzen gefestigt, da begannen schon die Zweifel. J. A. Koch (geb. 1768) spottete bereits über die heillose Manie, alles mit dem sogenannten antiken Salze zu würzen und in klassische Formen zu bringen, die sich auch der untersten Zweige der Gewerbsindustrie bemeistert habe. Nichts anderes habe sie hervorgebracht, als ausgefüßte, von Kraft und Saft entblöhte Krämmerware, zwischen Schlaf und Wachen fabriziert. Man sah, daß die hellenischen Formen von Schülern geistlos gehandhabt wurden, und man suchte die Ursache dieses Unglücks nicht in den Schülern, sondern darin, daß sie ein falsches Vorbild befolgten. Man schalt also die Antike. Sie sei starr, seelenlos, schöne Hülle, edle Form aber — ohne Inhalt. Ihr fehle das wahrhaft Wirksame am Kunstwerk, die belebte Seele. Die ganz kunstlosen Meister früherer Epochen hatten Seele, Empfindung, längst ehe sie die schöne Form beherrschten, man verwies auf Giotto und Fra Angelico, auf die alten Deutschen und Flandrer, auf die Bauten und Skulpturen des Mittelalters.

Somit trat auch in Deutschland der Rückschlag ein; gegen die nach Alleinherrschaft strebenden Antikomanen erhob sich wieder die Romantik. Die Revolution hatte das Bestehende zertrümmert, alle Tradition beseitigt, die gute alte Zeit vernichtet. Was sie den Völkern genügt, war allmählich vergessen worden. Nur das eine fühlte man, sie hatte neuen Druck und neue Lasten, endlose Kriege im Gefolge gehabt, bis endlich das deutsche



Volk sich erhob mit Gott für König und Vaterland und in heißem Kampfe der fremden Peiniger ledig wurde. Es war eine harte Lehrzeit gewesen, sie hatte Deutschland arm gemacht an äußeren Gütern. Aber sie hatte viele innerlich geläutert, Vaterlandsliebe, Königstreue, Gottesglauben wieder lebendig werden lassen. Sie hatte auch die Erinnerung geweckt an die sogenannte „gute, alte Zeit“, da angeblich so viel Treu und Glauben herrschte, die Menschen so schlicht und edel waren. Der alles leugnende Rationalismus der Aufklärung hatte abgewirtschaftet. Eine Sehnsucht nach dem Unerklärlichen, geheimnisvoll Unergründlichen griff wieder Platz, nach der Inspiration durchs Gefühl statt des verstandesmäßigen Schaffens, das Göthe vom bildenden Künstler gefordert hatte.

Auf diesem Boden konnten die Lehren der Romantiker wohl gedeihen, als deren Vorkämpfer zwei Berliner Schriftsteller auftraten, Wackenroder (1773—1798) und Tieck (1773—1853). Sie zuerst priesen wieder das Vaterländische, sie weigerten sich, das Mittelalter darum zu schelten, weil es nicht solche Tempel baute wie Griechenland. Sie wollten zunächst nichts weiter als Gleichberechtigung der mittelalterlichen Kunst neben der klassischen. Aber sie erblickten auch in jeglichem Werke der Kunst wieder den göttlichen Funken, sehen den Ursprung aller Schönheit in Gott. Ihnen ist die Kunst nicht bloß ein leichtsinniges Spielwerk der Sinne, sondern etwas Ernsthaftes, Erhabenes. Über die gleißende äußere Schönheit stellen sie die innerliche Einfalt, die seelische Schönheit, die tiefverborgene mythische Bedeutung. Sie vergleichen den Genuß edler Kunstwerke dem Gebet, und bald schlossen ihre Nachfolger daraus, daß nur ein wahrhaft christlicher, nur ein betender Künstler echte Kunstwerke schaffen könne.

Auf einer Wanderung durch Franken 1793 war den beiden die Begeisterung für deutsche Romantik, für Gotik und Dürer gekommen, in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797), dem von Tieck redigierten weitschweifigen Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ (1798), in den „Phantasien über die Kunst“ (1799) hatten die Freunde ihr neues Glaubensbekenntnis abgelegt. Der Mittelpunkt der romantischen Bestrebungen wurde das von den Gebrüdern Schlegel begründete Athenäum (1798—1800), das den Kampf gegen die klassizistische Aufklärung energisch aufnahm, in Kunstlehre und Ästhetik reformierend eingriff. Friedrich Schlegel, der längere Zeit in Paris weilte und dort die geraubten Meisterwerke der Kunst aller Zeiten studiert hatte, gibt die Früchte dieser Arbeit 1801—1805 in einzelnen Aufsätzen in der Zeitschrift „Europa“, während August Wilhelm in seinen Berliner Vorlesungen die alte rationalistische Ästhetik mit ihren Kategorien und schematischen Tabellen bekämpft. Statt der Nachahmung der Antike verlangen sie eine nationale Kunst, die schöne Form allein genügt nicht, der Künstler muß seelenvoll, einfach, ernst und gebiegen, ohne Phrase und theatralische Geberde schaffen. Ihren schlimmsten Feind sahen sie in Schiller, schließlich auch in dem großen Vorkämpfer der Antike, in Goethe, dessen literarische Leistungen Novalis mehr böshaft wie treffend als „nett, bequem und dauerhaft“ verspottet.

Wackenroders und Schlegels Schriften halfen denjenigen unter den jungen Künstlern auf den richtigen Weg, die in dunklem Drange aus dem alten Manierismus der Popszeit und dem neuen Manierismus der Klassizisten wieder nach Freiheit und Wahrheit strebten. Ihren guten Einfluß rühmte noch Ludwig Richter auf seiner Romfahrt. Aber ihre Stimme wäre wirkungslos verhallt, hätten sie nicht einer in der Künstlerschaft vorhandenen Sehnsucht Ausdruck verliehen, dem Drange derjenigen, die „dem Staub der akademischen antiken Schule, dem Krume bloßer Kunstregeln und Maximen entfliehen wollten (vgl. Ludwig

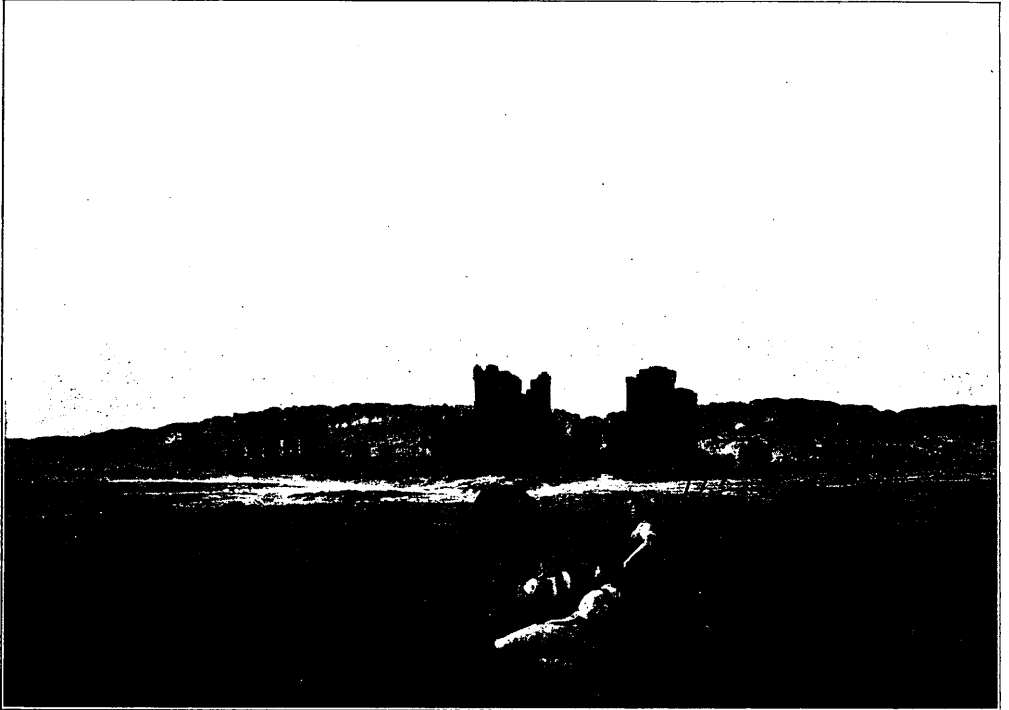


Fig. 191. K. D. Friedrich: Rast bei der Heuernte. Kgl. Gemäldegalerie, Dresden.  
Eigene Aufnahme der Verlagsbuchhandlung. 1904.

Richter=Biographie)". Das suchten die jungen romantischen Maler zu erreichen durch liebevolle Beobachtung der Natur, die sie auch in den kleinsten und unscheinbarsten Lebensäußerungen andächtig studieren und möglichst unbefangen wiedergeben. Hatte der Klassizismus nach höchster, schönheitsvoller Vollendung gestrebt, so wollten die Romantiker ihre Ehrlichkeit und Natürlichkeit durch naive, oft bis zum Ungelenken primitive Formen beweisen. Der stilisierenden Kunst der Antikomanen, die nur die allgemeinen, großen und erhabenen Züge der Dinge geben, setzt man die liebevoll detaillierende Art des Mittelalters und der Frührenaissance entgegen. Dürers „fleißiges Kläublen“ kommt wieder zu Ehren. Die „originellen, poetisch gedachten und tief melancholischen Landschaften“ des Dresdner Malers Caspar Friedrich (1774—1840) fingen an, auf die Jüngeren Eindruck zu machen (Fig. 191). Sie waren direkt nach der Natur gemalt, gaben aber mehr die Stimmung als die Einzelheiten. Dagegen herrschte in den Werken des Hamburger Hieroglyphenmalers Philipp Otto Runge (1777—1810) und des ihm befreundeten J. A. von Klinkowström (1778—1835) das Bedürfnis nach getreuer Einzelbildung, verbunden mit geheimnisvoll mystischer Ausdeutung derselben. Ihre aus Realismus und Mystizismus wunderbar verwobenen Phantasiegebilde, die Naivität, mit der sie jedes Blümlein zeichnen und nebenbei tief sinnig ausdeuten, fand heimliche Bewunderer (Fig. 190 u. 192). Ob ihr Einfluß so weitgreifend, ihre künstlerische Potenz so stark war, wie ihre modernen Apostel behaupten, das bleibe dahingestellt. Ihren bescheidenen Anteil haben sie jedenfalls am Wiederaufleben der deutschen Phantasielkunst.

Die neue Richtung, die an Stelle des Idealschönen das Charakteristische setzen wollte, machte sich plötzlich überall unter der Künstlerjugend geltend, zum Verdruß der alten Herren.

In Wien wurde ein junger Lübecker der Träger dieser Stimmung, Friedrich Overbeck (1789—1869), der Sohn jenes Ratscherrn Overbeck, der einst dem verlassenen Carstens beigestanden hatte. Der in Paris gebildete David-Schüler Wächter war es, der ihm zur offenen Opposition Mut machte. Durch das Widerstreben seiner akademischen Lehrer gereizt, entschloß sich Overbeck mit seinen Freunden Franz Pforr (1788—1812), Ludwig Vogel (1788—1879) und Göttinger zur Sezession. Sie wanderten 1810 zur Heimat des göttlichen Raffael nach Rom, um hier bestätigt zu finden, daß die höchste Einfachheit Reinheit und Göttlichkeit sich nur in der Kunst vor Raffael, in Fra Angelico und Perugino offenbart. Diese Anschauung hatte sich schon seit einiger Zeit hier und da in Rom geltend gemacht, besonders seit Wackenroders Schriften ihren Weg über die Alpen gefunden. Sogar in Goethischen Kreisen hatte man sich gelegentlich für Mantegna und Giovanni Bellini interessiert. 1806 trafen die Gebrüder Niepenhausen in Rom ein, Franz (1786—1831) und Johannes (1789—1860). Sie waren vom Klassizismus ganz zur altitalienischen Kunst bekehrt worden und zugleich zum Katholizismus übergetreten, womit sie Schule machten. Im Vatikan hatten sie Fiesoles herrliche Fresken wieder aufgefunden und publizierten seit 1810 die Werke der altitalienischen Künstler in ihrer „Geschichte der Malerei in Italien“. Das



Fig. 192. Ph. V. Ronge: Die Geschwister. Hamburg, Kunsthalle.  
(Westermanns Monatshefte.)

war für Overbeck und seine Genossen die rechte Führung. Prinzipiell begannen sie nun statt der formenschönen Hochrenaissance die mit offenkundigen formalen Mängeln behaftete vorraffaelische Kunst nachzuahmen. Das erregte gewaltiges Aufsehen. Sie wurden als Prärraffaeliten verspottet. Als sie gar im verlassenen Kloster San Spidoro sich niederließen, wie Mönche in ihren Zellen hausend, verächtlich niederblickend auf die Schar der in weltlich-heidnischem Tun versunkenen römischen Künstler, da kamen die Spottnamen „Nazarener“ und „Klosterbrüder“ für sie auf.

Aber sie fühlten sich glücklich in dieser freiwilligen Beschränkung, einig in ihren Gedanken über das göttliche Geheimnis der Kunst, einig in ihrer Schwärmerei für die überirdische Schönheit des christlichen Glaubens, entzückt von den weihewollen Formen des römischen Kultus. Overbeck trat zum Katholizismus über, ebenso die Söhne des Berliner Bildhauers Gottfried Schadow, Rudolf der Bildhauer und Wilhelm der Maler, die sich 1810 der Schule angeschlossen hatten. Dazu kamen die Gebrüder Veit, später noch Friedrich von Olivier (1791—1859), J. D. Passavant (1787—1861) und Hambourg (1790—1866).

Leider erlag Pfors schon 1812 der Schwindsucht. Er war einer der Begabtesten ein zartfühliger und phantasiereicher Jüngling. Außer vielen Entwürfen ist von ihm (im Städelschen Museum in Frankfurt a. M.) ein unvollendetes Bild „Rudolf von Habsburg“ erhalten (Fig. 193). Man hat sich daran gewöhnt, über dieses stilistisch so vortreffliche Werk ebenso wie über die sonstigen Frühwerke der Nazarener nachsichtig hinwegzusehen als über



Fig. 193. Fr. Pforr: Rudolf von Habsburg. Frankfurt, Städelsches Museum.

schwache Jugendwerke. Sehr mit Unrecht. In der Einfalt ihres Schaffens, in der schlichten, poesievollen Naturauffassung stehen sie den Werken der englischen Präraffaeliten nicht nach, höchstens an malerischer Feinheit. Wem aber Kunst Herzenssache, nicht Sache technischer Vollendung ist, wer über die gewollten Gärten der englischen Bruderschaft hinwegsteht, weil die reine, lautere Empfindung derselben ihn entschädigt, der darf nicht teilnahmslos an den schüchternen, aber herzlich gut gemeinten Versuchen der deutschen Nazarener vorübergehen.

In diesen hoffnungsfrohen Kreis trat dann Peter Cornelius ein, dessen Kraftnatur allen für einige Zeit festen Zusammenhalt, hohe gemeinsame Ziele gab, der sie aber auch auf neue Bahnen drängte (Fig. 194). Den vielversprechenden realistischen Anfängen machte er ein Ende und wies dafür wieder auf stilvolle Altmeisternachahmung hin. Er begnügte sich nicht mit der Bewunderung Dürers und

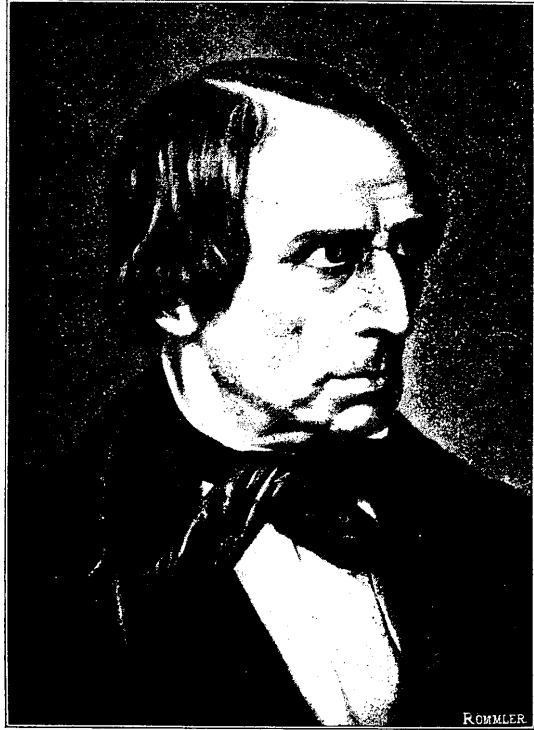


Fig. 194. Peter Cornelius.

der frühen Italiener, sondern griff auf Raffael und die Antike, sogar auf Michelangelo zurück, die von den jungen Deutschrömern eben erst glücklich überwunden waren. So wurde Cornelius der Mörder der eigentlichen Präraffaelitenkunst, eben weil er der stärkste und umfassendste Geist der Gruppe war. Katholik von Geburt, hatte er nicht jenen mystischen überschwenglichen Glauben der Konvertiten, war mehr philosophisch als religiös beanlagt und schreckte die anderen aus ihrem verträumten Schaffen auf. Er hat der echten Romantik in Rom mehr geschadet, als alle ihre klassizistischen Feinde zusammen.

Auf weiten Umwegen war Cornelius den Idealen der Nazarener nahe gekommen. 1783 zu Düsseldorf als Sohn des Malers und Galerieinspektors Mloys Cornelius geboren, kam er schon mit dem dreizehnten Lebensjahre an die Düsseldorfer Kunstakademie. Phantastisch veranlagt, konnte er dem nüchternen Schulbetrieb des Direktors Langer wenig Teilnahme abgewinnen. Es muß mehr die Methode als das Ziel des Unterrichts gewesen sein, was ihn abstieß, denn seine damaligen Kunstbegriffe entsprachen ganz der akademisch-eklektischen Richtung. Der Vater hatte ihn früh nach Stichen Marc Antons und Volpato's kopieren lassen und ihm so die erste höchst unvollkommene Kenntnis Raffaels vermittelt, der für die Zeichnung sein Vorbild blieb. Im übrigen schwärmte er dafür, „seine Kompositionen durch Correggios liebliche Schattenabstufung wichtiger, gefälliger und anlockender zu machen und durch des Tizian lebhafteste Karnation der Farben zu beleben“. Es war die Schulformel, die er damit nachsprach. Aus eigener Anschauung kannte er kein einziges Gemälde des Correggio. Aber er versicherte seinem Jugendfreunde Flemming, daß man sich eine gute Idee von dessen „schöner Schattierung“ machen könne „aus den Werken N. van

der Werffs" (1659—1722), dessen manierierte Bilder er damals in der Düsseldorfer Galerie bewundern durfte. Natürlich ruft er auch gleichzeitig die göttlichen Antiken als schützende Genien an. So vorbereitet beteiligt er sich an den Konkurrenzen, welche die weimariſchen Kunſtſreunde ausſchrieben und in überſchwenglichem Hoffen ſchreibt er damals ſeinem Freunde Flemming: „Goethe braucht einen talentvollen jungen Maler, der ſeine Gedanken über die Kunſt verwirklichen kann, einen Wiederaufhelfer der ſunkenen Kunſt.“ Er ſendet eine Kompoſition „Odysſeus in der Höhle des Polyphem“ nach Weimar und ſpekuliert mit der edlen Kühnheit deſ weltunerfahrenen Jünglings auf dieſe Stellung als „Wiederaufhelfer deutſcher Kunſt“. Zu ſeinem Staunen wurde ihm der Preis nicht zuerkannt. Im Gegenteil fällt Goethe in der Jena-iſchen Literatur-Zeitung (1804) ein zwar höfliches, aber ſcharfes Urteil, worin vom mangelnden Geſchmack in Stil und Zeichnung, von kleinlicher Detaillierung, falſcher Anatomie und Proportion die Rede war. Da Goethe überdieß deſ Künſtlers Gedanken als für die bildende Kunſt falſch gerichtet bezeichnet, klingt die Schlußwendung von den „Fähigkeiten deſ jungen Mannes“ etwas erzwungen. Ebenſo erfolglos blieben Cornelius' Bewerbungen 1804 und 1805, obwohl ſie im weſentlichen noch in dem von Goethe protegierten zopfigklaſſiſtiſchen Stil gehalten waren.

Indeſſen begann Cornelius, der biſ dahin mit den Augen ſeines Vaters und ſeiner Lehrer geſehen hatte, ſelbſt ſehend zu werden. Von Einfluß war die Sammlung altdeutſcher und niederländiſcher Gemälde, welche die Gebrüder Boiſſerée und deren Freund Bertram in Köln ſeit 1804 aus aufgehobenen Klöſtern und verlaſſenen Kirchen ſammengebracht hatten. Durch ſie gewinnt er eine Anſchauung jener „altdeutſchen Kunſt“, welche den ſchwärmenden Romantikern die herrlichſte Periode vaterländiſcher Entwicklung bedeutet. Aber obwohl Cornelius ſchon ſeit 1803 mit den Boiſſerée bekannt war, faßten die neuen Ideen doch ſehr langſam in ihm Wurzel. Als der Tod ſeiner Mutter 1809 ihn von der Sorge um Ernährung der Familie befreit hatte, ſuchte er durch eine örtliche Veränderung ſich auch künſtleriſch frei zu machen und trat zu Frankfurt a. M. in die Dienſte deſ Fürſtprimas Karl Anton von Dalberg. Die Kirchenbilder, die er für ihn lieferte, waren noch ganz in dem früheren zopfigen Stile gehalten. Erſt 1810 beſchäftigte Cornelius ſich eingehender mit Dürer, erwarb Lithographien nach deſſen Gebetbuch und ſchwärmt nun für die Düreriſche Art. Glühend und ſtreng, klar und feſt, die laulich lieberliche Nachläſſigkeit der weliſchen Kunſt bekämpfend, wie eſ dem Deutſchen geziemt, ſo ſchildert er die neue Kunſtweiſe, die er zu begründen gedenkt. Dieſen neuen deutſchen Stil ſucht er in ſeinen Entwürfen zum Ausdruck zu bringen, und daſ größte deutſche Dichterwerk ſeiner Zeit, „Goetheſ Fauſt“, ſoll ihm dazu die Unterlage geben. In ſchneller Folge entſtanden die ſechs erſten Entwürfe, mit der Gartenszene beginnend. Den Abſchluß aber fand daſ Werk erſt ſpäter in Rom, wo eſ im Jahre 1816 durch Ruſcheweyh in Kupferſtich herausgegeben wurde. Cornelius wollte nicht wortgetreu illuſtrieren, ſondern ſelbſtändig daſ Malerwerk neben daſ Dichterwerk ſtellen, ſo groß, bedeutſam und eigenartig, daſ eſ jenem gleichgeordnet, nicht untergeordnet erſcheint. Daſ deutſche Koſtüm, vor allem deutſche Idealgeſtalten in Düreriſcher Strenge und Reinheit wünſcht Cornelius zu verewigen. Die Fehler deſ Werkes ſind offenbar. Zunächſt war Cornelius zeichneriſch kei-neſwegs ſicher genug, und der ungelente Stift verſagte häufig. Wenn er ſtatt der weichlich gefälligen antikiſchen Formen die eckigen Bewegungen, den vielfach gebrochenen Faltenwurf und die übertrieben mageren Proportionen der altdeutſchen Meiſter nachzuahmen verſucht, wenn er, ſtatt zu gefälligen Gruppen abzurunden, die Figuren hart nebeneinander ſetzt, wenn er den Maßſtab der Figuren in der Landſchaft gänzlich verfehlt, ſo erſetzt er damit zunächſt nur die unſelbſtändige Nach-

ahmung der Antike durch ebenso einseitige Nachahmung der Frührenaissance. Der magere, kaum durch Schattierung belebte Kontur, die auffallende Betonung kleinlicher Details wirkt fast abstoßend (Fig. 195).

Und doch hat er in seinem jugendfrischen Streben auch wieder viel Sympathisches. Obwohl die mühsame Nachahmung des Altertümlichen überwiegt, so sucht er doch in Einzelheiten die Natur nachzubilden. Er gibt dem deutschen Stoff eine deutschtümliche Form



Fig. 195. P. Cornelius: Faust und Gretchen. Nach dem Stich von Ruscheweyh (1814, Entwurf 1811).

und wählt die Szenen endlich einmal wieder nach dem Gesichtspunkte der malerischen oder wenigstens zeichnerischen Darstellbarkeit, nicht ausschließlich nach der Schönheit des Gedankens. Wenn sein Gretchen nicht „hübsch“ ist, so übertrifft es doch an Keinheit, an keuscher Tiefe der Empfindung die ganze Masse der späteren, trotz ihrer dicken blonden Zöpfe und runden Busen. Man vergleiche nur Cornelius' unter dem Muttergottesbilde zusammengesunkenes Gretchen mit der kokettierenden Gestalt Raulbachs oder mit Liezenmayers Münchener Modellen im Gretchenkostüm. So war Cornelius auf dem gleichen Wege wie die Nazarener, bereit, die Natur andächtig nachzufühlen. Und wenn Goethe mehr oder

minder unverhüllt diese Illustrationen ablehnte, weil sie dem klassisch gewordenen Geheimrat unverständlich sein mußten, so wußte ich doch nicht, welcher andere Faustillustrator besser als Cornelius die auch nach dem Sündenfall unverletzte Keuschheit Gretchens geschildert, den philosophischen Faust geistvoller gezeichnet hätte. Die Kostüme waren bei den Späteren echter, die Seele hat Cornelius nachempfunden.

1811 erschien Cornelius in Rom, um sich an Overbeck und die Klosterbrüder anzuschließen. Vielleicht erscheint es nicht ganz konsequent, daß er, der doch den Dürer'schen deutschen Stil suchte, sich nach Rom wendet. Aber ist es nicht der gleiche Geist strenger



Fig. 196. Fr. Overbeck: Joseph von seinen Brüdern verkauft. Fresko der Casa Bartholdy. (Berlin, Nat. Gal.)

Wahrheitsliebe und ehrlichen Naturempfindens, der die Werke der italienischen Quattrocentisten ebenso wie die der altdeutschen Schule erfüllt? So durfte er beide zugleich zu Führern wählen.

Die erste Frucht seines römischen Aufenthalts war nach Vollendung der „Faust-Blätter“ noch ein recht überschwenglich deutschstämmendes Werk, die Entwürfe zum Nibelungenlied, die bis 1817 im Stich erschienen. Daneben lieferten einige kleinere biblische Gemälde den Beweis, daß er tiefer in die italienische Frühkunst einzudringen begann. Die großen Jahre der Freiheitskriege fanden Cornelius, Overbeck und ihre Freunde friedlich in Rom, wo sie nur von ferne dem gewaltigen Kampf gegen den Korsen mit Begeisterung folgten. Als dann der Sieg erkochten war, wollten sie wenigstens künstlerisch ihr Scherlein bei-



tragen zur Wiedergeburt der deutschen Nation. Große, weithin sichtbare Taten der Kunst sollten den Kriegstaten folgen. In der Wiedererweckung der Freskomalerei, deren Technik sie für verschollen erklärten, hofften sie etwas besonders Ruhmliches zu vollbringen. Der preussische Generalkonsul Bartholdy gab ihnen Gelegenheit, in seinem Hause am Monte Pincio Fresken zu malen, die man aus Rücksicht auf den Auftraggeber aus der jüdischen Geschichte wählte. Ohne Aussicht auf äußeren Lohn — denn Bartholdy erstattete nur die tatsächlichen baren Auslagen an Verpflegung und Malkosten — gingen die jungen Leute 1816 mit höchster Begeisterung ans Werk. Cornelius malt die Traumdeutung Josefs vor dem Pharao und das Wiedersehen Josefs mit seinen Brüdern. Das Beste leistet wohl Overbeck in dem Bilde, wie Josef von seinen Brüdern verkauft wird (Fig. 196). Gar poetisch stellt er in reizender Landschaft die Brüder dar, die mit der unschuldigsten Miene die ruchlose Tat begehen. Aus seinem Werke weht am frischesten der Hauch der Romantik, er allein kann in Schönheit der Auffassung wetteifern mit den späteren englischen Präraffaeliten. Am unglücklichsten ist Schadow, der Kolorit und Realität anstrebt und damit gründlich aus dem Freskostil herausfällt. Zeit, der die sieben fetten Jahre malte, wie Overbeck, der die sieben mageren hinzugesellte, versuchten vergeblich Putti darzustellen. Es werden in beiden Fällen nur ungelente hölzerne Burschen, deren Mutwille plump, deren Grazie erlogen ist. Aber die ganze Art des Unternehmens war so neu, so gar nicht schulmäßig, so aus reiner Begeisterung entstanden, daß es in Italien und Deutschland das größte Aufsehen erregte und der gute Wille für die Tat genommen wurde. Der Marchese Massimo wollte von dieser Gelegenheit, billig Fresken malen zu lassen, profitieren und bot der jungen Genossenschaft Räume in seiner Villa zur Ausmalung an (1824). Cornelius beginnt Dante-Fresken, deren Fortführung Führioh überlassen blieb, Overbeck malt zarte und liebliche Bilder zu Tassos Dichtung, und Schnorr versucht sich am Ariost.

Indessen suchte man in Deutschland an zwei Orten zugleich die deutsch-römische Bewegung dem Vaterland zurückzugewinnen und vor allem Cornelius heranzuziehen. Preußen bot ihm 1819 eine Stellung in Düsseldorf, wo er seit 1821 als Direktor angestellt wurde. Er nahm mit Freuden an, denn es mußte ja für ihn verlockend sein, in seiner Vaterstadt ein so ehrenvolles Amt zu bekleiden. Sein Herz aber gehörte München, wo in König Ludwig ein höchst verständnisvoller Gönner auf ihn zu warten schien. Noch ahnte Cornelius nicht, daß diesem Dichterkönig, der so leicht an großen Gedanken und Reden sich berauschte, jene Stetigkeit fehlte, die Früchte in Geduld reifen läßt. Vorläufig werden sofort Räume in der neuerbauten Glyptothek zur Verfügung gestellt und mit viel Wichtigkeit und Umständlichkeit erörtert, was hier zu malen wäre. Da die Säle der griechischen Plastik geweiht waren, konnte nichts anderes als griechische Götter- und Heroensagen in Frage kommen. Natürlich sollten diese Malereien sich nicht den klassischen Skulpturen unterordnen, sondern als große, tief sinnig gegliederte, in ihrem Zusammenhang neue Offenbarung gebende Gedanken dominieren. Man legte mehr Wert auf die philosophische und dichterische Idee, als auf den dekorativen Zweck der Bilder. So wurde für den Vorraum die Prometheus-Sage bestimmt, für den Hauptsaal Prometheus, die Liebe, das Chaos lösend und die Elemente bändigend. Zeit und Raum wurden verkörpert, jene durch die vier Jahres- und Tageszeiten, diese durch die drei Reiche Himmel, Wasser und Unterwelt, durch des Herakles Aufnahme unter die Götter, des Arion Rettung auf dem Delfin und durch Orpheus und Eurydike. Diesen Szenen wurden noch besonders tief sinnige Deutungen untergelegt. Herakles erinnert an Menschentugend, die den Himmel erwirbt, Arion an die göttliche Gnade, die den Menschen rettet, Orpheus an die Liebe, die

den Tod überwindet und so fort mit Grazie. Allerdings verstand das alles nur der Eingeweihte, klassisch Gebildete. Der gewöhnliche Mensch und Maler fand da an den Wänden nichts, was nicht pompejanische Dekorateurs oder solche aus der Raffaelschule schon besser gemalt hatten. Aber zeichnerisch steckt in den drei Hauptbildern doch eine enorme Kraft, eine Fähigkeit, die Antike hart und gewaltig zu sehen, ein persönlicher Stil, der allerdings in den Kartons deutlicher als in den Fresken hervortritt. Im nächsten Saale, der den trojanischen Krieg sinnvoll gegliedert vorführen sollte, wirkt die heldenmäßige Kraft des Cornelius noch glücklicher (Fig. 197). Auf dem Arionbilde erschienen die knochigen Weiber, die als Nixen fungieren, zu sehr aller Anmut bar. In den Kampfscenen des zweiten Saales aber, in der Schlacht um Patroklos' Leichnam, in der Zerstörung Trojas und auch im „Borne des Achill“ paßt die etwas überheroische Haltung der sehnigten Figuren zum Thema. Dieser Hector und Achill sind weit erquicklicher, als die flauen Gebilde der eigentlichen Klassizisten. Auch in den Zwickeln findet sich manche wirkungsvolle Komposition, wie der kolossale Priamos, der so demütig vor dem jungen Achill um seines Sohnes Leichnam bittet.

Cornelius pflegte in Düsseldorf im Winter die Kartons für München vorzubereiten und mit seinen Schülern seit 1823 die Ausführung in der Glyptothek im Sommer zu besorgen. Inzwischen ließ er seine Schüler zur Übung in der Bonner Universität und im Gerichtsgebäude zu Koblenz Fresken malen. Da aber diese Doppeltätigkeit die Kräfte zersplitterte, verließ Cornelius 1825 Düsseldorf, um als Akademiendirektor ganz nach München überzusiedeln. Auch hier mußte für die Schar der Schüler Beschäftigung gesucht werden und so blieben selbst die Hofgartenartaden nicht von Monumentalhistorien verschont. Auf den dafür viel zu kleinen Wandfeldern wird die bayerische Weltgeschichte mit Säbelgerassel und Sporengelirr ausgefochten. Man rühmte sogar die geschichtliche Treue, die historischen Kostüme dieser Paradeschlachten, deren Mittelpunkt in der Regel ein „Held“ einnahm, um den die anderen respektvoll gruppiert wurden. Mehr nach Cornelius' Sinn war der Auftrag, die Loggia, welche sich an der Südseite der Pinakothek hinzog, zu bemalen. Er war natürlich an Raffaels Loggien als Vorbild gebunden, die er nicht etwa durch malerische Vorzüge zu übertreffen wünscht — das zu versuchen hätte man damals für Gotteslästerung erklärt —, sondern durch subtile gedankliche Gliederung. Aber der Mangel an farbiger Wirkung und geschmackvoller dekorativer Gestaltung trat erschreckend deutlich hervor. Eine Aufgabe nach seinem Herzen erwuchs Cornelius erst 1834 mit dem Auftrage, in der neuerbauten Ludwigskirche Fresken zu malen. Es wird zunächst schriftlich eine Art System der christlichen Glaubenslehre verfaßt und viel Tieffinniges über die Beziehungen der einzelnen Heilsergebnisse, über ihre Unterordnung und Nebeneinanderordnung berichtet. Danach überlegte man, wie komponiert werden sollte. Im Gewölbe des Kreuzschiffes wurde die Welterschöpfung untergebracht, darunter als Überleitung zum Neuen Testament Evangelisten und Kirchenväter, in den Querschiffen Geburt und Tod Christi und an der Rückwand des Chores das jüngste Gericht, mit dem offensichtlichen Wunsche, Michelangelos sixtinische Kapellenrückwand in neuer und verbesserter Auflage zu geben (Fig. 198). Damit hatte sich Cornelius in einen höchst gefährlichen Wettkampf eingelassen. Michelangelo sollte durch raffaelische Schönheit gemildert, seine Obszönität durch reichlichere Bekleidung vermieden werden. Die wilden Muskelmänner der Sixtina ersetzte Cornelius durch seine aus Dürer und Signorelli kombinierten hageren Riesen. Der rasende Sturz der Verdammten, das tumultuarische Aufsteigen der Seligen wurde verbessert durch wohlhabgewogene Raumgliederung und sorgfältig geschlossene Gruppierung, kurz, aus einer gewaltigen leidenschaftlichen Schilderung des jüngsten Tages wurde eine wohlgeordnete

ersten Entwurfs im Museum zu Weimar sieht, wird staunen über die Fähigkeit, mit wenigen Strichen in kleinstem Maßstab die Vorstellung von Monumentalbildern zu geben. Und wer die besten der großen Kartons längere Zeit und ohne Voreingenommenheit auf sich wirken läßt, der kann unmöglich in das heute übliche Verdammungsurteil über Cornelius



Fig. 199. F. Cornelius: Die apokalyptischen Reiter. Karton für ein Camposantofresko. Berlin, Nationalgalerie.

einstimmen. Allerdings, er war kein Maler, ja, man würde sich nicht wundern über den Nachweis, daß er farbenblind war. Er war kein Mann, der leicht und schmuckvoll zu schaffen mußte. Aber für Aufgaben, wie die Ausmalung des Camposanto, war er gewiß der befähigteste unter den Zeitgenossen. Die wildkämpfenden Recken auf Cornelius' trojanischen Kämpfen und die übermenschlich erhabenen Gestalten auf seinen Camposantofresken werden doch



Fig. 200. P. Cornelius und Fr. Overbeck.

einst wieder anerkannt werden als Meisterwerke in ihrer Art, so sehr sie auch in der Epoche des Realismus von Leuten verspottet wurden, die ein paar gut gemalte Pickelhauben höher schätzen, als die größten Empfindungen und Gedanken über die Ewigkeit. Wie tief mußte es Cornelius niederbeugen, als die Ereignisse des Jahres 1848 eine Ausführung der königlichen Projekte verhinderten. In einer Hinsicht zu seinem Glück. Denn als Kartons sind sie groß, ja unnachahmlich, zeigen sie den echten Stil der monumentalen Flächendekoration. In Farben ausgeführt wären sie aber ebensowenig die Verkörperung des von Cornelius Gewollten geworden, als alle seine übrigen Fresken. Und ist es nicht genug, so Großes auch nur im Entwurf andeuten zu können, selbst wenn der Pinsel die Ausführung verweigert?

Es ist rührend zu denken, wie der alternde Mann inmitten einer ihm ganz fremd gewordenen Zeit rastlos an diesem Lieblingswerke schafft, wie er niemals die Hoffnung auf Ausführung aufgibt. Wohl malt er dazwischen noch anderes, z. B. den Entwurf zum Apfelmisbilde des projektierten Domes (1853), ferner ein Ölbild, „wie Hagen den Nibelungenschatz versenkt“, Werke, die jedenfalls seinem Ruhme kein Vorbeerblatt hinzufügen. Im übrigen zeichnet er bis zum letzten Atemzuge an den Camposantokartons, bis ihn der Tod über allen Künstlerstreit hinaushebt (1867).

Im Guten und im Verfehlten ist Cornelius ein echter Vertreter der deutschen Kunst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Damals galt der Künstler als der größte, der die höchste philosophische und poetische Anlage zeigte, nicht, der am besten malte. Wir heute verlangen, daß der Maler nicht nur Philosoph, Kategorienlehrer, Priester sei, sondern vor allem Maler, er soll fühlen, nicht reflektieren. Aber ist darum das Denken für ihn ein Unglück, eine Schande? Und schließlich — Cornelius war nicht nur ein großer Denker und Dichter, er hat doch auch eine künstlerische Sprache gehabt, einen gewaltigen, persönlichen Stil, nicht gefällig, aber wuchtig, nicht malerisch, aber plastisch klar und zeichnerisch kühn. Wirkungsvoll sind auch heute noch seine stark bewegten Kompositionen. Denn er war durchaus dramatisch veranlagt, auf reiche Kraftentfaltung gerichtet. Seine Schwäche liegt da, wo er seine Stärke vermutete, in den feierlich ruhigen Gestalten. Diese mit Leben zu erfüllen, dazu gebrach es ihm oft an malerischem Können. Aber Cornelius darf verlangen, daß man ihn mit seinem Maßstab mißt, nicht mit dem eines Menzel oder Böcklin. Dann wird man ihm die Ehrverbietung nicht versagen können, die er bei den Besten seiner Zeit genoß. Daß er der großen Menge unverständlich blieb, daß er nicht populär war, ändert nichts daran, das ist ein Schicksal, das er mit vielen Großen teilt.

Cornelius' kraftvolle, nicht zu beugende Eigenart, sein Streben nach dem Großen und Bedeutenden wurde für die deutschen Künstler maßgebend und vorbildlich. Auch die römische Nazarenerkunst blühte in jenen Jahren, da sich Cornelius ihr in S. Sfidoro widmete. Nach seinem Fortgang zerfiel die Schule. Overbeck (1789—1869) vereinsamte und verging in bewußter Abkehr von aller Wirklichkeit. Seine früheren Bilder hatte ein

unendlich feiner, romantischer Reiz, eine ungemein keusche Sinnlichkeit und echte Freude an der Natur ausgezeichnet. Jetzt sucht auch er den „großen Stil“ der kirchlichen Kunst in ängstlicher Nachahmung des Perugino und Giesole nach ihren äußerlichen Merkmalen. Da er alles Fleisch als sinnlich fürchtet, nur das nach seinem Gefühl Schönste am Menschen, seine unsterbliche Seele malen will, so bestehen seine Gestalten nicht aus Fleisch und Knochen, nicht aus Farbe und Form, sondern aus Kontur- und Lokalfarbe. Nun beruht aber alle Malerei doch auf Darstellung des sinnlich Wahrnehmbaren. Nicht ungestraft kann der Maler sich andauernd dem entziehen, ohne flach und nichtslegend zu werden, wie Overbeck in seiner Spätzeit. Schon sein Einzug Christi in Jerusalem (1820, Lübeck, Marienkirche), mehr noch seine dem Perugino abgesehene Grablegung Christi



Fig. 201. Fr. Overbeck: Das Rosenwunder des heiligen Franziskus.  
(Front der Portiunculakapelle in S. Maria degli Angeli bei Assisi.)

(1837) und seine Krönung Mariä im Kölner Dom sind unerträglich glatt in der Zeichnung wie in der Farbe. Will er aber gar mit Cornelius in gedankenvollen Kompositionen wetteifern, wie in dem „Sieg der Religion über die Künste“ (Karton, Städelsches Museum, 1840), so gerät er in eine kleinliche Gedankenspielerlei, reiht Figuren lose aneinander, in die er so viel Geheimnisvolles hineininterpretiert, daß kein Sterblicher jemals aus den paar zarten Linien auf dem Karton erraten kann, was Overbeck sich während des Zeichnens gedacht hat. Wenn er auf jenem Bilde den Evangelisten Johannes (in Verwechslung übrigens mit dem Apokalypstiker, der das himmlische Jerusalem aufgebaut) zum „Vertreter der Architektur“ macht, oder Salomon, weil er das eiserne Meer schaffen ließ, als Vertreter der Skulptur ansieht, so wird keiner diese Bezüge erraten können, da sie künstlerisch gar nicht zum Ausdruck kommen. Hier hätten nur Spruchbänder helfen können, wie sie die alten Meister mit gutem Recht verwendeten. So wird die große Komposition eine gelehrte Figuren-anhäufung ohne festen geistigen Mittelpunkt, eine trockene Nachahmung von Raffaels lebens-



Fig. 202. Ph. Zeit: Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum.  
Frankfurt, Städtisches Museum.

voller Disputa. Overbeck dekoriert noch (1829) bei Assisi die wunderbare Portiuncula-Kapelle des hl. Franz unter der Kuppel von S. Maria degli Angeli (Fig. 201), malt auch, der Technik der Alten folgend, Temperagemälde, wie den fliehenden Christus im Quirinal. Besonders anmutig sind aus seiner Spätzeit die gezeichneten und leicht angetuschten Entwürfe, sein Leben Christi, seine Passion, seine sieben Sakramente, die Overbecks unendliche Vornehmheit und weltvergessene Reinheit wunderbar spiegeln. Sie sind wie ein Klang aus ferner Welt, in der es keine lauten Worte, keinen hallenden Tritt, keinen kraftvoll erhobenen Arm, nur Gnade, Liebe, Milde, Frieden gibt. In klösterlicher Ruhe und Abgeschlossenheit, niemals nach dem fernen Deutschland sich sehnen, niemanden beneidend, mit keinem wetteifernd, lebt er, ein vereinsamter stiller Mann, in stillen heiligen Gedanken noch bis 1869 in Rom, ohne Zusammenhang mit der deutschen Heimat, doch ein Deutscher in dieser ungeheuren Einseitigkeit seines Empfindens, in dieser leidenschaftslosen Seligkeit.

Am meisten künstlerische Verwandtschaft mit Overbeck hatten die Gebrüder Zeit, die mit ihrer Mutter 1803 in Köln zum katholischen Glauben übergetreten waren, und deren Stiefvater dann Friedrich Schlegel wurde. Johannes Zeit (1790—1854) blieb Nazarener, blieb in Rom. Philipp Zeit (1793—1877) hatte in der Casa Bartholdi und Villa Massimi mitgewirkt, dann für S. Trinita de' Monti ein Altarbild der Madonna gemalt, das farbigen Wohlklanges nicht entbehrt. 1830—1843 wirkte er als Direktor in Frankfurt am Städtischen Institut, zumeist andachtsvolle Altarbilder schaffend. Er schmückte den Mainzer Dom mit Fresken, deren zarte Effekte in dem wuchtigen romanischen Bau nicht zur Wirkung kommen konnten. Für das Städtische Institut malt er die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum (Fig. 202), worin er koloristisch alles übertraf, was Cornelius und Overbeck jemals hätten leisten können, obwohl die Pinselführung ängstlicher als bei jenen erscheint. Am besten sind dabei die Flügelbilder der Germania und Italia mit ihrem feingewählten landschaftlichen Hintergrund ausgefallen. Zeit war auch Anreger für Eduard von Steinle (1810—1886), der in Wien bei Kupelwieser, 1828 in Rom bei Overbeck, 1838 unter Cornelius in der Ludwigskirche in München seine Lehrjahre durchgemacht hatte, dann 1843 nach Frankfurt ging. Steinles Tafelbilder und kirchlichen Fresken würden ihm kaum den

Nachruhm sichern, obwohl er als letzter Repräsentant der deutsch-römischen Schule die Umrisse so fein und bestimmt zog, die Farbe so lieblich auftrug, so beziehungsreich und gedankenvoll komponierte, wie nur irgend einer der Präraffaeliten. Steinle war mehr ein Meister der Kleinkunst. Sobald seine Bilder einen Quadratmeter Raum überschritten, wurden sie leer und schwächlich, Maß und kraftlos in der Farbe. So war es für ihn ein Glück, daß er in



Fig. 203. Steinle: Der Großpönitentiar. Frankfurt, Städelsches Museum.

Frankfurt unter dem Einfluß des befreundeten Schwind seine Begabung für gemalte Lyrik und Ballade entdeckte. Da verließ er die Historienmalerei und gab sich freier seinem eigensten Gefühlleben hin. Auf dem Gebiete der romantischen Dichtung schuf er in leicht getuschten Zeichnungen graziöse Kompositionen, unter denen manches Blatt so duftig, so lieblich vom deutschen Wald, von Nymphen und Feen erzählt, daß empfindsame Herzen deren Schöpfer lieb gewinnen müssen. Wie ist die Märchenstimmung getroffen im „Zwerg mit dem Bari“, aber auch im „Christus mit seinen Jüngern wandelnd“. Doch wußte er auch leidenschafts-

liche Töne anzuschlagen. Ein erschütterndes Seelengemälde ist z. B. sein Großpönitentiar (Fig. 203), bei dem er Raffael und Perugino glücklich über der ergreifenden Wirklichkeit vergessen hat. Für katholische Kirchen waren vorwiegend Heinrich Heß (1798—1863) und Johann von Schraudolph (1808—1879), der Maler des Speierer Domes, tätig, beide vom Gefolge des Cornelius. Aber Heß hat in seinen Fresken der Allerheiligen-Hofkirche zu München (1827—1837) wie in denen der Bonifatius-Basilika (1837 bis 1846) einen schlichteren, natürlicheren Ton angeschlagen, als ihn sein Meister liebte. In Wien vertraten Führieh (1800—1876) und Kupelwieser (1796—1862) das Nazarenertum. Führieh hatte 1821 Dürers „Marienleben“ kopiert und daran gelernt, kräftig zu



Fig. 204. Joseph Führieh: Der Gang Mariä über das Gebirge. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

zeichnen, sich zu lösen aus der weichherzigen Nachahmung des Perugino. In seinen besten späteren Arbeiten ist er ausgesprochen deutsch, kraftvoll und von einer so inbrünstigen Liebe zu den Gestalten seiner heiligen Kirche erfüllt, daß er ihnen in seinen Entwürfen für Holzschnitt und Kupferstich, in dem Psalter, dem bethlehemitischen Weg, der Nachfolge Christi, dem verlorenen Sohn, wahres Leben und edelste Empfindung einzuhauchen mußte (Fig. 204). 1829—1834 in Prag, seitdem in Wien lebend, hat er voll Ernst und Würde fast ausschließlich der kirchlichen Kunst gedient.

Zu den Nazarenern hielt sich auch Schnorr von Carolsfeld (1794—1872). Aber wie er, der Protestant, nicht mit einzog ins Kloster von S. Sfidoro, so blieb er auch als Künstler frei von der religiösen Sentimentalität mancher Nazarener. Er ist am stärksten von Cornelius beeinflusst. Bis 1826 arbeitet er in der Villa Massimi mit, wo er in den Bildern aus Ariosts Orlando furioso wohl sein Bestes gibt. Denn über diesen liegt noch



ein Hauch von Romantik, der ihm leider ganz abhanden kam, sobald er in München als Akademie-Professor und Liebling König Ludwigs rastlos Wände zu bemalen hatte. Schnorr war ein kühler, reflektierender Mensch, weit entfernt von der überschwenglichen Entzückung Overbecks und weit entfernt von der herben Vollkraft des Cornelius. Er wußte auf großen Flächen die Figuren leidlich geschickt zu ordnen, sie auch fehlerlos zu kolorieren, zeichnete schnell, versäumte mit philosophischer Grübelelei keine Zeit, hatte Landschafts- und Porträtstudien getrieben und sich gewisse Normalschemata der menschlichen Gestalt zurecht gelegt, die er in wechselndem Kostüm, bald als Nibelungen, bald als Zeitgenossen Karls des Großen, Barbarossas oder Rudolfs von Habsburg, nach Bedarf auch als homerische Helden al fresco wiedergab oder nach seinen Kartons von Schülern malen ließ. Wer, die Säle der Residenz durchschreitend, Schnorrs Geschichtsbilder betrachtet hat, dem wird am Schlusse auch nicht eines derselben irgendwie lebhafter im Gedächtnis haften.

Überall dieselben korrekten Menschen in korrekt sitzenden Kostümen, bühnenwirksam arrangiert und mit den nötigen Theatergesten mimend (Fig. 205). Erträglich ist ihre papierne Schönheit nur im Karton. Schließlich wurde man auch in München seiner ewigen „edlen und klaren Gruppierung“ überdrüssig. Schnorr geht 1846 nach Dresden, wo er noch 1852—1860



Fig. 205. Schnorr von Karolsfeld: Kriemhild an der Leiche Siegfrieds. Fresko. München. Residenz.

in 140 Holzschnitten jene Bilderbibel schafft, die als eine anspruchslöse, modernisierte Umschreibung von Raffael und Dürer ungemein populär wurde, eigentlich aber auch nur kalligraphische Übungen darstellt, wie die Fresken in der Münchner Residenz.

Nach Beendigung der Freiheitskriege fühlte auch der preußische Staat die Verpflichtung, im Wettstreit mit Bayern die Kunst zu fördern. Um zugleich die Rheinlande enger an Preußen zu fesseln, sollte Düsseldorf wieder zu einer Kunststadt ersten Ranges gemacht werden. Die Akademie wurde aufs neue hergestellt und 1819 Cornelius dorthin berufen, da er wohl als der größte der lebenden deutschen Maler gelten durfte. Aber der Meister wurde in seiner Vaterstadt nicht mehr heimisch, nachdem er in Rom anderen Geistes Kind geworden. Für König Ludwig schaffte er, während er in Düsseldorf saß. So war es für beide Teile kein Unglück, als er 1826 ganz nach München übersiedelte und seine besten Schüler dorthin mitnahm. Bis auf ein paar Freskowerke in Koblenz und Bonn ging die Spur seiner Tätigkeit im Rheinland völlig verloren, und ein neuer, der rheinischen Art mehr entsprechender Geist hielt dafür seinen Einzug, als man an Cornelius' Stelle von Berlin Wilhelm Schadow (1789—1862) verschrieb, Gottfried Schadows tüchtigen und vielgewandten Sohn, dem als Lehrer und Schulleiter der beste Ruf vorausging. Wohl hatte er im Kreise der Nazarener in Rom den Hauch neuen Strebens nach einer übersinnlich idealen Kunst verspürt. Aber seine Berliner Natur und die väterliche Überlieferung bewahrten ihn vor allzu schwärmerischem Idealismus. Den Nachdruck legte er auf die malerische Erziehung, auf die technische Heranbildung der jungen Leute, was Cornelius so gering geschätzt hatte. Kaczynsky in seiner „Geschichte der modernen Kunst in Deutschland“, die, nebenbei gesagt, in französischer Sprache verfaßt wurde, drückt Schadows Gedanken über die Erziehung eines Malers ab, die natürlich eingeleitet werden mit einer „Definition“ der Malerei als der Darstellung aller Dinge nach Form und Farbe auf einer Fläche. Der Künstler muß die Fähigkeit haben, solche Darstellung zu geben. Das klingt berlinisch nüchtern, aber Schadow fügt hinzu, daß diese Fähigkeit begleitet sein müsse von einer Einbildungskraft, die die Objekte mit Energie und Leichtigkeit erfäßt. Das bedinge einen Künstler, der mit „poetischem Genie begabt sei“. Schadow sucht also die Anforderungen der Nützlichkeit und Wirklichkeit mit dem idealistischen Programm zu verbinden. Dem entspricht sein Lehrgang. Es genügt ihm nicht die Begeisterung, um damit Bilder zu malen. Vielmehr läßt er den Schüler zunächst fleißig zeichnen, anfangs nach Vorlagen, dann nach antiken Gipsabgüssen, um ihn schließlich vor das lebende Modell zu führen. Man darf annehmen, daß dann der Schüler schon verlernt hat, die Natur mit eigenen Augen zu sehen und genau schon weiß, in welchem Sinne er das Naturvorbild in seiner Zeichnung schematisch umgestalten muß, und darauf lief ja aller akademische Unterricht hinaus. Da aber Schadow im Sinne seiner Zeit die Antike als den einfachsten und edelsten Ausdruck der „Natur“ ansieht, hält er sich zu solchem, an manchen Akademien heute noch üblichen Lehrgang verpflichtet und berechtigt, der sich dann mit den nötigen Abänderungen bei dem Studium des Gewandes und beim Malen wiederholt. Nur wird hier statt des Kopierens der Antiken das Kopieren „alter Gemälde“ eingeschoben. Jetzt endlich, in der Oberklasse, wird ein selbständiges Schaffen unter Aufsicht, jedoch mit möglichst geringem „persönlichen Eingreifen“ des Lehrers empfohlen, bei der farbigen Ausführung streng auf die Bemutzung des Naturvorbildes (Modell) verwiesen. Zu dem Behufe wird eine der „Kompositionen“ des Schülers als „Carton“ ausgeführt und dazu eine Farbenskizze angefertigt, um die „Verteilung von Licht und Farbe zu bestimmen“. Uns kommt es seltsam vor, daß ein

Bild in wesentlichen Zügen bereits feststehen kann und nachträglich die Verteilung der Farben nach Laune und Geschmack erst bestimmt wird. Wir glauben, daß die Farbe, als das Primäre, zunächst gegeben sein müßte, woraus dann Form und Inhalt des Bildes erst herauswachsen können. Wir fühlen den ungeheuren Gegensatz in der malerischen Auffassung der Generationen am Anfang und am Schluß des 19. Jahrhunderts gerade hier. Und doch lag für den Schüler, der an einer Akademie das Malerhandwerk lernen wollte, darin ein bemerkenswerter Fortschritt über Cornelius hinaus. Bei der Ausführung der Bilder malt man sogar unmittelbar nach der Natur. So etwas hätte Cornelius als Hemmung des freien Schaffens betrachtet. Er ließ Menschen und Tiere nur aus der „Erinnerung“ malen, obwohl diese oft sehr lückenhaft war, besonders bei seinen Schülern. Gegen das cornelianische Lehrsystem richtet sich auch Schadows Ermahnung, keine Technik als absolut bessere einer anderen vorzuziehen, nicht einmal das Fresko (!), oder die Warnung, nicht vor lauter Komponieren die Ausführung zu versäumen. Ganz richtig bemerkt Schadow, daß die Erfindung an einem Bilde erst dann aufhöre, wenn der Maler den Pinsel niederlegt. Auch das Ausführen in Farben sei eine beständige Neuschöpfung. Das ging sichtlich gegen Cornelius, der die malerische Ausführung seiner Entwürfe als etwas Nebensächliches den Schülern überließ. So war Schadows Methode, der des Cornelius' gegenüber, praktisch ein Fortschritt, und doch, absolut betrachtet, eine Halbheit. Cornelius war wenigstens ganz

einseitig konsequent, indem er ausschließlich den Gedanken, die Idee, den Entwurf als das Maßgebende betrachtete und richtig herausfühlte, daß für ihn und seine Gesinnungsgenossen die Ausführung, die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit der Formen nur ein die geistige Größe des Werkes hemmender unvermeidlicher Übelstand war. Schadow aber will zwischen Idee und Wirklichkeit eine Harmonie herstellen, indem er bei der Ausführung beständig Formen, Töne, Gesichtsausdruck u. s. w. der Idee entsprechend ein wenig „zu ändern und zu modeln empfiehlt“. Im tiefsten Herzensgrunde war er doch auch überzeugt, daß die



Fig. 206. F. W. Schadow: Himmelfahrt Mariä. Ölgemälde. Aachen, Stadt. Suermondt-Museum. Eigene Aufnahme der Verlagshandlung. 1903.

„Mache“, die Ausführung etwas Minderwertiges und den geistigen Effekt Hemmendes war, daß sie immer der „Idee“ untergeordnet werden müsse. Er warnt ausdrücklich davor, sich durch die Flottheit der Mache täuschen zu lassen. So hatte er den Vorzug, den Schülern wirklich Lehrbares zu überliefern, aber den Nachteil, sie von vornherein an eine gewisse Halbheit, an einen Kompromiß zwischen dem höchsten künstlerischen inneren Drange und der Rücksicht auf äußerliche Nützlichkeit zu gewöhnen. Gab das der Düsseldorfer Schule schon eine falsche Richtung, so kam die Eigenart der rheinischen Verhältnisse hinzu. Schadow wußte das Interesse für Kunst und Künstler in der Bevölkerung der fröhlichen Düsseldorf und in den Nachbarstädten rege zu halten. Die Gründung des Kunstvereins (1829) zog Fernerstehende heran und schuf eine kaufsfähige Organisation zu einer Zeit, da Aufträge von Privaten wie vom Staat nur in sehr begrenzter Zahl zu erwarten waren. Dafür mußte nun mit dem Geschmack dieser Käufer gerechnet werden, mit den wohlhabenden bürgerlichen Kreisen, die von der Kunst erheitert oder sanft gerührt sein wollten und für ihr Geld ein hübsches Gesicht oder einen netten, anmutigen Scherz, aber keine künstlerischen „Experimente“ erwarteten. Malerisches Verständnis mangelte diesem Publikum, das mehr zu musikalischen und literarischen Genüssen erzogen war und sich bei jedem Bilde „etwas denken wollte“. Am bequemsten war es also, an bekannte Sagen oder Dichtungen sich anzulehnen. Das schmeichelte dem gebildeten Beschauer, der dabei seine Kenntnisse anbringen konnte und aus dem Katalog erjah, ob er vor dem Bilde ergötzt oder in Tränen aufgelöst stehen mußte. Man schwankte hier oft zwischen einer stimmungsvollen Frömmigkeit und einer durch Maibowlen und Karneval rege gehaltenen nicht allzuspröden Lebensfreude. Dazu



Fig. 207. C. F. Sohn: Die beiden Leonoren.  
Zeichnung. Berlin, Nat. Gal.

blühte auch am Rheine die berühmte blaue Blume der Romantik. Noch war der Rhein der „heilige Strom der Deutschen“, nicht eine von Schleppe- dampfern durchfeuchte Wasserstraße für den Frachtverkehr. Noch war der Loreley- felsen das Ziel quartettsingender An- dächtiger, nicht ein vom Eisenbahn- tunnel durchbohrtes Verkehrshindernis. Der Grundzug des Lebens war schwärmende Behaglichkeit mit einigen Anläufen, bedeutend und feierlich zu erscheinen.

Zimmerhin suchte Schadow, wenn er auch die abstrakte Fresko- und Kartonkunst des Cornelius ablehnte, doch eine ernste und auf Großes ge- richtete Stimmung in seiner Schule zu unterstützen. Er selbst war, nach- dem er im Kreise der Nazarener 1814 katholisch geworden, fast aus- schließlich mit Darstellungen aus der bib- lischen Geschichte beschäftigt, die je län- ger je mehr recht monoton nach Inhalt

und Farbe wurden. Seine „klugen und törichten Jungfrauen“ im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M. (1842), seine zahlreichen Altarbilder in rheinischen Kirchen erinnern zuweilen an das Studium drapierter Gliederpuppen. Aber die sanfte Feierlichkeit, die milde Färbung seiner Heiligenbilder, wie sie z. B. dem großen Altarbild im Nachener Suermondtmuseum eigen ist, traf durchaus die Stimmung der rheinischen Gemeinden (Fig. 206). Dagegen gehen gerade die besten seiner Schüler, diejenigen, die ihm aus Berlin an den Rhein gefolgt waren, andere Wege, ohne daß Shadow sie daran hinderte. Sie geben sich den freundlichen Spielen dichterischer Phantasie hin, bemühen sich, das Interessante, ja Schauerliche noch ganz in Nachwirkung der älteren Romantik zum Inhalt ihrer in



Fig. 208. Th. Hilbrandt: Der Krieger und sein Kind.

Musenalbumen verbreiteten Anschauungen zu machen, in märchenhaften Gestalten möglichst allgemeine und unbestimmte, aber durchaus edle Gefühle zu verkörpern. Da waren Königs söhne, die immer schlank, blond und edel waren, wie die Königstöchterlein immer unendlich zart und liebrend, Hirtenknaben, die sanfte Schalmeyen blafen, Räuber, die zwar wild, aber großmütig sein mußten. Alle Armen waren bescheiden und gutherzig, alle Reichen hart und grausam. Aus dieser von den Dichtern geschaffenen Welt, aber bei Gelegenheit auch aus der romantisch aufgeputzten Antike wählen die Maler ihre Motive. So spielten in den Bildern von Karl Sohn (1805—1867) zierliche sentimentale Frauenfiguren in antiker Nacktheit, aber mit modernen Schmachtkloden die Hauptrolle, Nymphen, die den Hylas rauben, Diana im Bade, die Göttinnen vor Paris. Oder die beiden Leonoren (Fig. 207), die Loreley, Shakespeares Julia treten auf, etwas schwächlich, nicht sehr geistreich im Ausdruck, aber von unergründlichen Gefühlen bewegt. Durch seine elegante Zeichnung und Malweise empfahl sich Karl Sohn auch als Damenporträtist, worin Christian Köhler (1809—1861) mit ihm wetteiferte, der als Historienmaler alttestamentarische Frauengestalten bevorzugt. Das alte Testament war überhaupt beliebt, da es einerseits ein neutrales Gebiet für Protestanten und Katholiken bildete, andererseits seine Erzählungen weniger im Typus feststanden, als die des neuen Testaments, daher zu romantischer Ausgestaltung geeignet waren. Ruth und Mirjam, David und Jeremias erschienen poetischer, lyrischer als die blutige Leidensgeschichte Christi, die für Altarbilder reserviert bleibt. Ferd. Theodor Hilbrandt (1804—1874), der zur Bühne gehen wollte, ehe er 1820 zur Akademie kam, bewahrt sich die Neigung zum Theater, besonders für Shakespeare, z. B. im König Lear (1826), in der Ermordung der Söhne Eduards (1836), im „Othello (1847) u. s. w.“ Der Effekt beruht immer auf der Kontrast-



Fig. 209. E. Bendemann: Die trauernden Juden. Köln, Museum.

wirkung zwischen starken und schwachen, guten und bösen Menschen, wodurch eine sanfte Nührung des Beschauers erstrebt wird. Nach einer Studienreise in den Niederlanden versucht er ohne literarische Anlehnung selbst novellistische Motive zu erfinden, natürlich nach dem bewährten Kontrastrezept (Fig. 208). So malt er den „Krieger und sein Kind (1832)“, den „kranken Ratsherrn und seine Tochter (1833)“, den „Dogen und seine Tochter (1843)“. Hildebrand galt als Realist, weil er etwas derber in die Farbe ging. Darum vertraute man ihm Herrenbildnisse an, während die Damen den zarteren Karl Sohn bevorzugten.

Auf solchem Boden mußte auch die monumentale Historienmalerei sich anders gestalten, als unter der Hand der Nazarener oder im Atelier des Cornelius. Man mußte sie gleichsam mit dem Düsseldorfser Geist versöhnen. Julius Hübner (1806—1882), auch einer aus dem Berliner Gefolge Schadows, versucht das in biblischen Bildern wie Ruth und Boaz (1825) und in romantischen Historien (Schöne Melusine), an denen nur das Thema romantisch ist. Er geht 1841 nach Dresden, um die dortige Kunst zu heben, wozu ihm leider die Kräfte fehlen. Dort gerät er ganz unter den Einfluß seines Schülers und Schwiegersohnes Bendemann, malt in dessen Stil Monumentaldekorationen und verbringt schließlich sein letztes Lebensjahrzehnt als Direktor der Dresdener Galerie, indem er deren Gemälde andichtet. Der vorgenannte Eduard Bendemann (1811—1889) gilt als das dramatische Genie der Düsseldorfser Historienmalerei. Seine „trauernden Juden in Babylon (1832)“ kauern als eine schön gegliederte Gruppe unter einem traurigen Bäumchen (Fig. 209). Die Weinerliche Stimmung dieses Bildes wurde überboten durch den „Jeremias auf den Trümmern Jerusalems“, mit seinen, auf empfindliche Tränen-drüsen berechneten Motiven. Da das Thema gefiel, hält Bendemann behaglich daran fest. Eine spätere Wiederholung desselben (1872) in der Berliner Nationalgalerie in frischeren, mehr pastosen und mehr realistischen Farben zeigt, daß Bendemann ernstlich bestrebt ist, koloristisch weiter zu lernen. In jenen älteren Bildern aber hat er noch die der Düssel-

dorfer Schule gemeinsame sogenannte venezianische Malweise, als deren Erfinder C. Dage (1805—1883) gilt und von der schon Graf Raczinsky sich nicht recht erklären konnte, wie sie zu diesem Ehrentitel kam. Man untermalte grau in grau und verteilte nach Schadow's Rezept die Farben „nach Überlegung“ durch Übermalung des grauen Fonds. Sauberes Glätten und Verteilen war die Hauptsache, der Effekt etwa der eines Öldruckbildes. Wendemann war schon 1838 seinem Schwiegervater Hübner nach Dresden als Professor an die dortige Akademie vorausgegangen, wo ihm nebenbei große Freskoarbeiten im königlichen Schlosse übertragen wurden. Anton Springer rühmt ihm nach: „Er hat die entlegene Welt uns näher gerückt, ihr ansprechende, allgemein verständliche Züge gegeben, alles Rauhe, Herbe und Leidenschaftliche gemildert und so die Helden auf den Boden zurückgeführt, auf welchem allein sie ein dem großen öffentlichen Leben fernstehendes Geschlecht erfassen konnte. Eine gefällige, freundliche Färbung hat dazu beigetragen, sie rasch volkstümlich zu machen.“ Man muß ein solch wohlwollendes, rühmendes Urteil eines vielseitig gebildeten Kenners jener Epoche zu Rate ziehen, das heute bei genauer Betrachtung fast wie eine böshafte Kritik klingt, um zu begreifen, warum Wendemann, ja sogar Hübner damals zu den ersten Künstlern der Nation gerechnet wurden. Wendemann wurde schließlich (1859) Direktor der Düsseldorfer Akademie, malt auch noch mehrfach im Staatsauftrage, z. B. 1864 im Raumburger Schwurgerichtssaale „Rain und Abel“, zog sich aber 1867 vom Lehramt zurück und starb 1889 in Düsseldorf.

Zu einem fühlbaren Gegensatz zu den mit schönen Empfindungen und süßen Farben liebäugelnden Düsseldorfern stand Lessing (1808—1880), der für jene Zeit den Namen eines Realisten wohl verdiente. Aus bedrängten Verhältnissen in strenger Selbstjucht und rast-



Fig. 210. Lessing: Hussitenpredigt. Berlin, Nationalgalerie.

loser Arbeit emporgewachsen, hatte er, der mühsam Schaffende, eine ungemeine Achtung vor der Natur, vor der äußeren Wichtigkeit der Dinge. Auch er hatte anfangs den „Räuber und sein Kind“, „Bürgers Leonore“ und als Gegenstück zu Wendemanns „trauernden Juden“ ein „Königspaar in Trauer“ gemalt (1830), das weniger symmetrisch, aber doch schön gruppiert seiner Wehmut sich hingab. Dieser lyrisch-romantischen Epoche seines Schaffens folgte eine realistisch-historische. Der Widerspruch gegen die frömmelnde katholische Richtung Schadows reizte den Protestanten Lessing zur Verherrlichung der Reformation. Er begann 1836 mit seiner „Hussitenpredigt“ (Berlin, Nationalgalerie), deren in wirklicher Begeisterung geschaffene Hauptgestalt lebhaftesten Beifall fand (Fig. 210). Da war Lessing auf dem Wege



Fig. 211. R. F. Lessing: Die taujendjährige Eiche (1836). Frankfurt, Städtisches Museum.

zu einer durch Leidenschaft bewegenden historischen Kunst. Leider suchte er weiterhin den Erfolg mehr in der historischen Bedeutung des Vorganges als in seiner künstlerischen Wirkung. Auch er konnte sich von der Gedankenmalerei nicht frei machen. Aus politischen Rücksichten stellt er unter dem Beifall der Liberalen die Hauptereignisse der Reformation der Reihe nach dar: „Fuß vor dem Konzil (1842)“, „Fuß auf dem Scheiterhaufen (1850)“, „Luther, der die Wannebulle verbrennt, die Thesen anschlägt oder mit Eck disputiert“, alles wird ausgeschlachtet. Stets ist er dabei bemüht, nach seinen beschränkten Kenntnissen die historische Treue in Kostümen, Waffen und dergleichen mehr zu wahren, stets bemüht, eine einfache, ungezwungene Komposition zu geben. Ein gewisser streitbarer Zug war in ihm, dem Großneffen des Dichters Lessing, lebendig und trieb ihn, andere Wege zu wandeln, als die übrigen Düsseldorfer. Daß er malerisch weit besser veranlagt war, als seine Schulgenossen,



beweist sein Kaiserbild im Römer zu Frankfurt a. M., das durch charakteristisches, wenn auch bräunliches Kolorit, durch ernste Behandlung angenehm neben den flauen, inhaltlosen und unechten Kostümpuppen der anderen auffällt. Lessings Selbständigkeit in der Naturauffassung tritt aber am schönsten hervor in seinen landschaftlichen Darstellungen. Schon daß er an den herben Linien und nackten Felsen der kahlen Eifelandschaft sich begeistern konnte, hebt ihn in unsern Augen. Anfangs malt er romantische „Ritterburgen“ am rauschenden



Fig. 212. J. W. Schirmer: Vertreibung der Hagar.

Strom, auf dem bewimpelte Rähne treiben (1828), oder den „Klosterhof im Schnee (1828)“, oder den Ritter und sein getreues Weib, die unter der tausendjährigen Eiche in frommem Gebete knien (Fig. 211). Aber mehr und mehr verlor er das Phrasenhafte, die rauhen Felsen und tiefeingeschnittenen Täler der vulkanischen Eifel in ihrer ernstesten Schönheit packen ihn. Ganz diskret wird die Stimmung der Landschaft durch die Staffage ergänzt, die meist historische Formen annimmt. Statt mit fabelhaften Rittern und Räubern besetzt er die enge Felsenkluft oder die verfallene Burgmauer mit Söldnern des 17. Jahrhunderts. Aus dem in

feierlicher Ruhe hingebreiteten Tal steigen in langem Zuge flüchtende Mönche empor, die schmerzlich bewegt zurückblicken auf ihr in Flammen aufgehendes Kloster. Er heroisiert und stilisiert nicht mehr gewaltsam die Landschaft, betont nur durch die bescheiden eingeordnete menschliche Staffage ihren Stimmungsgehalt. So sehen wir ihn auf einem Wege, den auch Böcklin in seinen Anfängen wandelte. Dagegen bedeuten Schirmer's Landschaften geradezu einen Rückschritt zum willkürlich komponierten (Fig. 212). J. W. Schirmer (1807—1863) ging wieder zur heroischen Landschaft über, meist mit biblischer Staffage, wobei er sich immer mehr von der Natur entfernte. Dagegen konnte Lessing, der 1859 als Direktor an die Karlsruher Akademie kam, der jüngeren Generation als Führer zu realistischer Kunst gelten, denn in der Tat war er unter seinen Zeitgenossen am weitesten gegangen in ehrlicher Arbeit vor der Natur. Jedenfalls tun wir Unrecht, wenn wir diesem ernstesten und ganz deutschen Künstler unser Interesse versagen, weil seine Reformationsbilder uns nicht



Fig. 213. J. P. Hasenclever: Die Weinprobe.

mehr so tief bewegen, wie die protestantische Welt jener Zeit. Auch er war einer der heute so beliebten „Vorläufer und Bahnbrecher“, und wer die überaus gewissenhaft gearbeiteten Studienköpfe zu seinen Gemälden oder seine späteren Landschaften betrachtet, wird ihn als solchen ehren müssen.

Die Düsseldorfer malten die Welt, wie sie sich in der Phantasie der Dichter und Gelehrten darstellte. Man war daran so gewöhnt, daß man auch die eigene Umgebung nur dann der Wiedergabe würdig fand, wenn sie sich zu einer Geschichte, einem Gedicht oder doch wenigstens zu einer Anekdote formen ließ. In diesem Falle durfte man sogar Menschen mit Frack und Zylinder oder im Wiedermeierröcke malen, wenn sie etwa, wie bei Peter Hasenclever's „Weinprobe“, sich ordentlich um ein Faß gruppierten und dabei so urkomische und ausdrucksvolle Gesichter schnitten, als wollten sie einem Taubstummen durch Mimik ihre Meinung zu erkennen geben (Fig. 213). So malte Johann Peter Hasenclever (1810—1853) die Insassen von Weinstuben und Lesezimmern oder Küfermeister und andere trinkbare Leute. Uns erscheinen seine Bilder mit ihren pechschwarzen Schatten und unangenehmen Farben

als grobe Karikaturen. Aber andere sind weniger kritisch. Die auf gründlichen eigenen Versuchen beruhende Schilderung der Weintrinker sichert ihm im Rheinlande und weit darüber hinaus die Teilnahme aller derer, die ein gutes Tröpfchen lieben. So kommt es, daß das harte Urteil der neueren Kunstkritik auch heute noch Hasenclevers Berühmtheit in Düsseldorf nicht zerstören konnte. Wagte es doch der Rheinische Kunstverein, im Jahre 1900 nochmals einen Kupferstich nach der „Weinprobe“ den „Kunstliebhabern“ als Prämienblatt anzubieten. Was hilft es also, wenn man klagt, Hasenclevers Witz seien plump und geschmacklos, seine

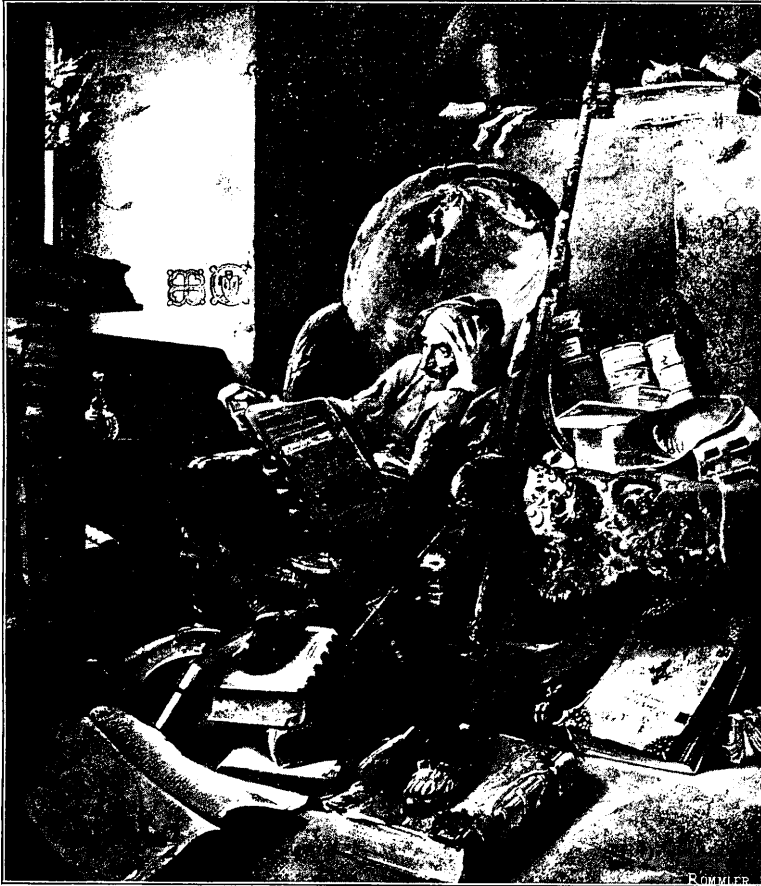


Fig. 214. A. Schrödter: Don Quijote. Berlin, Nationalgalerie.

Menschen Grimassenschneider. Sein Ruhm strahlt ungemindert bei den „Kunstliebhabern“ im Rheinland und in Westfalen, und wehe dem, der daran zu rütteln versucht. Mehr echten Humor bewies jedenfalls Adolph Schrödter (1805—1875) in seinen „Trauernden Vohgerbern“, einer Verhöhnung der lamentablen Düsseldorfer Historienmalerei, oder in seinen Don Quijote-Szenen, die das romantische Rittertum verspotten (Fig. 214). Schrödter hatte überhaupt viel künstlerischen Takt. Er war einer der wenigen, die als Illustratoren und ornamentale Zeichner nicht verkleinerte Fresken lieferten, sondern wirklichen Buchschmuck. Auch malte er nette und koloristisch erfreuende Aquarelle, z. B. „Die vier Jahreszeiten“ (Karlsruher Galerie).

So schmuggelte Schrödter in die Düsseldorfer Kunst Darstellungen moderner Menschen

und Kostüme ein unter dem Vorwand, sie zu karikieren. Andere schilderten Bürger und Bauern in betrübnen Lebensumständen, wenn möglich in einer jener Volkstrachten, die noch im Schwarzwald, in Hessen oder an den deutschen Küsten damals erhalten waren. Jakob Becker (1814—1876) malt Dorftragödien aus dem Westerwald, Karl Wilhelm Hübner (1814—1879) soziale Tendenzbilder, in denen er für die Volksrechte eintritt. Rudolf Jordan (1810—1887) neigt mehr zur Komik. Seit er mit seinem „Heiratsantrag auf Helgoland (1834)“ Erfolg gehabt, bringt er die friesischen Kostümbilder in Düsseldorf in Mode, worin ihm der Norweger A. Tidemand (1814—1876) und viele andere nachfolgen. C. Gurlitt hat darauf hingewiesen, daß dieses ganze Genre durch englische Stahlstiche dauernd angeregt wird; nur pflegen unsere Düsseldorfer ihre Bilder etwas niedlicher auszuputzen, alles so neu und rosig zu malen, als käme es aus der Spielzeugschachtel. Die Bauernburschen sehen aus wie der verkleidete junge Goethe, die Dirnen wie Geheimratsstöchter auf dem Kostümball.

Alle gesunden Züge dieser Düsseldorfer Romantik und alle Vorzüge des Lessingschen Realismus vereinen sich in Alfred Rethel (1816—1859, Fig. 215). Aber dieses Genie läßt sich doch nicht in die engen Grenzen der Düsseldorfer Schule zwingen. Er gehört der deutschen Gesamtkunst an. Durch ihn vollzieht sich jene Wiedergeburt, nach der alle deutschen Klassizisten und Romantiker gestrebt hatten. Sie alle wollten die Natur im höchsten Sinne veredeln und mit deutschem Geiste durchdringen um so etwas Neues, Gewaltiges, einer großen Nation Würdiges zu geben. Aber die einen hatten sich in Knechtschaft gedemüthigt vor dem, was ihnen nur Vorbild und Anregung hätte sein sollen, hatten fremde Kunst kopiert, statt aus dem Eigenen zu schaffen. Die anderen hatte der Wunsch, monumental und von allem Zufälligen frei die Natur darzustellen, allzuweit von der Wirklichkeit entfernt, statt gesteigerter Wirklichkeit schematische Symbole schaffen lassen. Und überdies war ihnen allen die Fähigkeit, farbig zu empfinden, auch die Farbe in großer Form zu stilisieren, ganz abgegangen. Nur einer verstand es damals in Düsseldorf, alle idealen Forderungen zu erfüllen, ohne mit der Realität in Konflikt zu kommen, Alfred Rethel. Er wußte aus sorglichem Naturstudium heraus einen eigenen monumentalen Stil nicht nur als Zeichner, sondern auch als Maler auszubilden. Er kannte Raffael, Dürer und die Antike und blieb doch ein Freier, ein urdeutsch Schaffender. Das empfand schon 1841 vor seinen Entwürfen der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer, als er begeistert schrieb: „Das ist es ja, das ist ja der Weg, den der deutsche Stil einschlagen muß, wenn er rein, wenn er klassisch und doch nicht unwahr schön sein soll. Das ist jene richtige Weimischung eines Zuges von Albrecht Dürer zu der plastisch geschwungenen Linie, die wir an der Antike, an Lionardo, Raffael und Michelangelo gelernt haben. Hier hat ja einer mit starker Hand die Gegensätze gebunden, welche zu verschmelzen die Aufgabe unserer einheimischen Kunst ist — der reine Formenadel der klassisch fühlenden Italiener, ohne die Art von Idealität, die uns zu allgemein, zu generell ist, die strenge, ja eckige Individualisierung Dürers in rechtem, gedämpftem Maße, ohne Ecken und Brüche. Alles groß und historisch und doch schlicht, voll gesunder und naiver Herbe, unangesteckt von jenem Zuge des Gesehensinwollens, den die Franzosen und das Theater in unserer Kunst eingeführt haben.“ Und so wird heute immer mehr uns bewußt, daß eigentlich Rethel der große Erfüller dessen ist, was die deutsche Kunst der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts angestrebt hat, daß es über ihn hinaus einen Weg nicht gibt, daß er ein Gipfelpunkt ist, daß er, die anderen hoch überragend, in seiner einsamen Größe erst von uns, den Zurückschauenden voll verstanden werden kann. Eine groß angelegte Natur, ideenreich und doch natürlich, voller Wahrheitsliebe, ganz modern in seinem Feingefühl für intime Zeichnung

und ruhige Farbe, geht er sicher den Weg des Malers, dem Dichter und Historiker wohl Anregung bieten, der aber seine Ziele niemals mit denen jener verwechselt.

Am 15. Mai 1816 ist er auf Haus Diepenbend bei Aachen geboren, als Sohn eines ehemaligen Beamten, späteren Fabrikanten. Schon 1813, am Tage des Einzugs der Kaiserin Marie Luise von Frankreich, hatte ein Cyclon Vater Kethels Besitz vernichtet. Er verarmte, mußte später Aachen verlassen und starb 1839, dem Sohne Alfred nichts als die Sorge um Mutter und Geschwister hinterlassend. Ein frühreifendes Kind, hatte Kethel schon in zartester Jugend mit Sicherheit die einfachen Ereignisse seines Kinderlebens und die Erinnerungen, die ihm nach Betrachtung von Kupferstichen und dergleichen blieben, in Zeich-



Fig. 215. Alfred Kethel.

nungen festgehalten, die von ungemeinem Beobachtungsvermögen zeugen. Sein Lehrer Bastinè sorgte dafür, daß dem Direktor Wilhelm Schadow diese zu Gesicht kamen, wodurch 1829 der Eintritt in die Vorschulklasse der Düsseldorfer Akademie ermöglicht wurde. Vom ersten Tage an erregt hier der Dreizehnjährige Bewunderung. Der hübsche, lebhafte Knabe, weit über seine Jahre hinaus gereift, wirft sich mit unermüdblichem Eifer auf das Komponieren und konnte schon 1832, als Sechzehnjähriger, sein erstes Ölgemälde ausstellen. Vom Kunstverein angekauft, gelangte es schließlich durch Ravené in die Berliner Nationalgalerie. Es war ein Glück wohl für Kethel, daß er in die Düsseldorfer Schule kam, in der zwar das Nüchternste und Schwärmerische übermäßig kultiviert wurde, aber doch ernstlich studiert und nach Kräften auch gemalt wurde. Jene Nüchternheit hat niemals Kethels gesunder Natur Schaden getan. Selbst sein Erstlingswerk, der heilige Bonifatius, ist von höchster Einfachheit und natürlicher Würde bei aller Unvollkommenheit der Form. In den folgenden Jahren behandelt er das Bonifatiussthema noch in mehreren Entwürfen und in zwei größeren Bildern. Die Predigt des Apostels unter den Germanen (1835, Aachen, Städt. Suermondt-Museum, Fig. 216) zeigt ihn ringend mit der Aufgabe, aus Einzelfiguren Gruppen zu schaffen. Die Darstellung des Heiligen Bonifatius, der aus der gestürzten Wodanseiche eine Kapelle erbaut (1836, Sammlung v. Spiegel-Halberstadt), zeigt ihn bereits als Beherrscher der räumlichen Darstellung; die Gruppen sind gegliedert, voneinander gesondert und weit in die Tiefe hineinkomponiert. Auf die malerische Gestaltung hat offenbar R. F. Lessing Einfluß gehabt, dessen realistische Art in vielen Einzelheiten wiederklingt.

Nebenher gehen, wie bei allen diesen jungen Düsseldorfern, eine Menge von Bildentwürfen, in denen der Knabe, der kaum sicher zeichnen konnte und selbst noch nichts durchlebt hatte, mit kühner Hand die gewaltigsten Helden und die größten Taten der Weltgeschichte und Dichtung zu gestalten versuchte. Aber Kethels besondere Begabung zeigt sich



Fig. 216. A. Kethel: Predigt des Bonifatius. Aachen, Städt. Suermondt-Museum.

darin, daß er nicht wie die anderen so leicht das dichterisch Bedeutsame mit dem malerisch Darstellbaren verwechselt. Er war eben der geborene Maler, mit dem sicheren Instinkt für das Erreichbare und Notwendige, der nichts vom Dichter sich vorempfinden ließ, sondern alles aus eigenem Gefühl schuf. Das zeigt die 1834 entstandene Zeichnung zur „Schlacht bei Sempach“, mit ihren in stiller Andacht sich sammelnden kraftvollen Bauernscharen, die auf den Bergeshöhen im Gebete knien, ehe sie hinabstürmen ins Tal gegen die eisenstarrende Wand der Mitterschafft (Fig. 217). In dem Entwurf zum „Tod Arnolds von Winkelried“ wird die Wut und Aufregung des Kampfes, das ungeheure Dreinstürmen der Schweizer Bauern in wenigen Gestalten so wuchtig geschildert, daß Kethel des Cornelius' Nibelungenentwürfe, die ihm vielleicht dabei vorschwebten, übertrifft. In den Kompositionen jener Düsseldorfser Zeit wirkten vor allem Dürer und die Meister der deutschen Renaissance auf ihn. Doch ahmt er weniger ihre Härten und Absonderlichkeiten, als ihre Kraft und Wahrheit nach. Trotz der Größe und des Ernstes seiner Werke bleibt er ein heiterer frohlebiger junger Bursche, der mit schöner Stimme zur Guitarre Volkslieder singt, mit unvergleichlichem Feuer dramatisch und lebendig zu erzählen weiß, der auf seiner Rheinreise (1833) von den starken Eindrücken der herrlichen Natur schwärmt und übrigens, wie alle Jugend dieser Zeit, schwarz-rot-golden sich begeistert. Durch eine Reise nach München 1835 geht ihm zuerst die volle Schönheit alter deutscher Städte, wie Nürnberg, auf. Dann pocht ihm, wie er schreibt, das Herz zum Berspringen beim Ausblick auf die Alpen. Er schwärmt von senkrechten Wänden, ungeheuren Felsen und Klippen, nimmt mit künstlerischem Behagen den ganzen Reichtum von Natur und Kunst in seiner jungen Feuerseele auf. Von moderner Kunst ist es vor allem Cornelius mit seinem „Jüngsten Gericht“ und daneben Kaulbach (!) mit seinem „Narrenhaus“, die ihm maßgebend erscheinen.

Die Eindrücke seiner Rheinfahrt legt er nieder in den Illustrationen zum „Rheinischen Sagenkreis“ von Stolterfoth (1835), feinen, sehr sicher gezeichneten Konturblättern, sowie in einer Fülle von Skizzen, die in seinen Mappen zurückblieben, wie er denn niemals gerne sich von einem eigenen Entwurf trennte und bei Bestellungen ihn lieber noch einmal kopierte, um nicht das Original dem Auftraggeber zu überlassen. Ein wohlberechtigtes Selbstbewußtsein lebte in ihm, wie es dem eigen sein muß, der zielsicher eigene Bahnen wandelt im Glauben an die Heiligkeit und Erhabenheit seines Berufes. Und Kethel gehörte zu den wenigen, die wirklich so hoch von sich und ihrer Kunst denken durften.

Mit jenem Ölbilde, dem „Kapellenbau des Bonifatius“ von 1836, hatte er Zeugnis von seiner Herrschaft über das Technische der Kunst abgelegt. Er mochte fühlen, daß Düsseldorf ihm nichts neues mehr bieten konnte. Zugleich brach unter den Rheinländern ein Aufstand gegen den aus Berlin zugewanderten „preußischen“ Schadow aus, wobei Kethel der Rädelshführer war. Man plante eine Sezession und Kethel entschloß sich nach mannigfacher Überlegung Ende 1836 nach Frankfurt a. M. zu ziehen, um dort unter Veits Leitung weiter zu arbeiten. Veit war ja unter den Nazarenern einer der lebensvollsten, vor allem mit malerischem Empfinden begabt. Das zog Kethel an, der die ins Kleinlich Realistische gehende Schulmeisterei Schadows satt hatte. Ein glücklicher Verkehr unter Gleiches erstrebenden Künstlern und Kunstfreunden, wie Passavant, Steinle, später Schwind und anderen, gab ihm in Frankfurt reiche Anregung. Es herrschte ein idealer Wettstreit, dem die liebenswürdige Persönlichkeit Veits Richtung und Leitung gab. Eine ganze Anzahl von Düsseldorfer Entwürfen wurde hervorgesucht und eifrig gemalt. 1837 stellt Kethel das Bild „Nemesis, einen Mörder verfolgend“ aus, ein Entwurf, zu dem er durch eine Beethovensche Sonate



Fig. 217. A. Kethel: Gebet vor der Schlacht bei Sempach. Zeichnung.

angeregt war, vielleicht auch durch Brud'hons bekanntes Bild. Hier zuerst tritt etwas von jener düsteren Stimmung hervor, die allmählich immer mehr in ihm empornwachsen sollte. Ergreifend ist der Gegensatz zwischen dem in Todesangst durch die stille Nacht hinjagenden Mörder und der feierlichen, vom Mondlicht weich beleuchteten Gestalt der rächenden Göttin. Wie sehr die Zeitgenossen das edle Pathos des Bildes ergriff bezeugt die Sage, es habe einen falschen Richter in den Tod getrieben. Kleinere Arbeiten, wie die Darstellung des „Kaiser Max an der Martinswand“, des „Heiligen Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt“, „Daniel in der Löwengrube“ (1838, Städtisches Museum) zeigen ihn in ernstem Ringen, im Streben nach Ausbildung seines Kolorits. Der „Daniel in der Löwengrube“ z. B. ist außerordentlich geschmackvoll in der Farbenwahl, wenn auch echt düffel-dorfsch in der Seelenruhe, mit der der Prophet inmitten des Löwenzingers in schöner Pose steht. 1838 arbeitet er an einer „Aufindung der Leiche Gustav Adolfs bei Lützen“ (Stuttgart, Galerie), die durch ihre malerische Anlage Kethel als einen Vorläufer der späteren Piloty-Bestrebungen erscheinen läßt. Da müht er sich redlich, die Doppelwirkung des gedämpften Mondlichtes und der Fackelbeleuchtung wiederzugeben. Wir wissen aus Kethels Briefen, wie oft er gerade dies Bild von neuem übermalt hat, wie schwer ihm die Erreichung des malerischen Effektes geworden ist. Kethel nimmt niemals etwas leicht. Hier aber war er sich selbst ein besonders strenger Richter. Einen weiteren Schritt auf dieser Bahn des Realismus im Lessingschen Sinne tat er in einem Bilde, das seitens der Stadt Frankfurt bei ihm bestellt war. Für den Magistrat malte er 1840 die „Ausöhnung Kaiser Ottos I. mit seinem Bruder Heinrich“, die einer Version nach vor dem Saalhof zu Frankfurt stattgefunden haben sollte. Das leider heute fast unzugängliche Bild verdient vollste Beachtung (Fig. 218). Stark und gewaltig, wie im Zorne, fährt der Kaiser den gedemütigten Bruder an, der in die Knie sinkend scheu zu ihm aufblickt. Das ist keine jener üblichen sentimentalischen Märchen, bei der sich Verführte wehmütig in den Armen liegen, sondern ein gewaltiges Seelengemälde. Die Wirkung wird bedingt durch die schwere, fast düstere Färbung, die in ihrer kraftvollen Art weit über die zarten Bonifatiusbilder hinausgewachsen ist. Merkwürdig, wie in allem der Künstler seiner Zeit vorausseilte. Die Farbe fand man damals zu stark, zu dunkel, man wollte keine Stimmung, sondern Schönheit. Die Auffassung fand man zu anekdotisch, weil sie lebenswahr und dramatisch war, nicht von jener verklärten „idealen“ Unwirklichkeit der späten Nazarener. Fast gleichzeitig entstand „Der Mönch am Sarge Heinrichs IV.“, eine Farbenskizze von todesstrauriger Stimmung. Auf einsam verschneiter Insel in der Maas liegt der vierte Heinrich aufgebahrt vor den Pforten der Kirche, die dem Verbannten auch im Tode verschlossen bleiben. Einsam betet dort nur ein Mönch, der mit seiner braunen Kutte in den düsteren landschaftlichen Rahmen fein hineingestimmt ist. Zwischen 1839 und 1843 malte er auch für den Kaiseraal im Römer zu Frankfurt a. M. vier deutsche Kaiser. Unter all den Puppengestalten, die eng aneinander gepreßt, ohne jede dekorative Wirkung an der Wand dieses kleinen Saales sich drängen und die zumeist durch die Geistlosigkeit der Auffassung, die Willkür im Kostüm und die flau oder allzubunte Farbe uns verletzen, sind neben Lessings Darstellungen die Alfred Kethels allein genießbar. Wie er die rechenhafte Gestalt Kaiser Maximilians, des letzten Ritters, frisch und lebensfroh der düsteren Gestalt Karls V. gegenüberstellt, der mit argwöhnisch lauernndem Blick und lebensunlustigen Zügen hinausgah und neben dem goldglänzenden Maximilian höchst zurückhaltend in schwarzbraun und Gold gestimmt ist! Mit welchem koloristischen Empfinden hat er dann in Philipp von Schwaben das Grün des Kostüms gegen den mattroten Vor-



hang gesetzt! Die etwas ausdruckslose Gestalt Maximilian II. ist ganz auf seinen Silberton gestimmt, wobei nicht zu vergessen ist, daß zu jener Zeit solche koloristische Feinheiten eigentlich ein unerlaubter Luxus waren. Wie ein Rückfall in die biblische Idealmalerei erscheint dagegen die „Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels“ (1843, Leipzig, Museum), als sei sie weniger aus zwingendem malerischen Bedürfnis als aus Reflexion



Fig. 218. A. Kethel: Kaiser Otto und sein Bruder Heinrich. Frankfurt a. M., Römer.

entstanden. Und doch ist sie trotz aller Anklänge an Raffaels Teppichentwürfe offenbar in dem Bestreben gemalt, der Leuchtkraft des Tizian und Rubens nachzueifern. Denn damals hatte Kethel auf einer Reise durch Sachsen und Franken (1842) neben Raffaels „Sixtinischer Madonna“ auch Tizians Meisterwerke bewundern gelernt, und voll Entzücken berichtet er in einem Briefe über die wunderbare Farbe venetianischer Gemälde. In seiner immer scharf zugespitzten Ausdrucksweise schreibt er: „Ich wollte den stillfrommen und duldbenden Tränenkünstlern, die da meinen, ein gen Himmel geschlagenes Auge und eine recht einfältige

Silhouette der Figur sei der Abdruck eines recht christlichen, demütigen Künstlergemüths, die Anbetung der Könige von Paolo Veronese vorführen. Wenn dieses Hurrah, dieser Triumph der Farbe das Blut nicht in ihre blaugewordenen Finger zurückführen würde, dann sollte man sie dörren und als kopflose Fastenfische einem Dominikanerkloster zuschicken.“ Wenn er dann bei Tizian die Kühnheit der Farbenzusammenstellung rühmt, die Pinselführung, die sich nach der Form richtet, aber ohne System überall sich gehen läßt, erfüllt von dem glühenden Verlangen, das Seelenbild treu auf die Leinwand zu bekommen, so wenden sich all diese Aussprüche wohl in erster Linie gegen die Nazarener und die Düsseldorfser Schadowverehrer mit ihrer weichlichen Gottseligkeit und ihrer schamhaften Zurückhaltung in der Farbe. Ihn dagegen zieht das Starke und Glänzende an.

In diesem realistischen Streben geht Kethel neben K. F. Lessing seiner Zeit voran, und als Kolorist ist er noch erfolgreicher. Aber vor allem gewann er damit eine gesunde Basis für seine großen historischen Zyklen, die nicht den Einzelfall getreu wiedergeben, sondern das Schicksal eines Helden in gesteigerter, idealer Form schildern wollten. Auf Grund dieser realistischen Studien erwuchs seine deutsche Monumentalkunst. Als Vorübung dazu dienen ihm fleißige Übungen im Komponieren. Die kleine Frankfurter Künstlerchar vereinigt sich zu einem Klub, der alle 14 Tage nach einem gegebenen Thema Entwürfe einreicht. Die erste reife Frucht dieser Bestrebungen ist der „Hannibalszug“ (1842—1844).

Der äußere Anlaß zu diesem Meisterwerk war freilich ein ganz profaischer Schnupfen, der Kethel vom Atelier fernhielt, und ihm zu Hause Muße gab zum Komponieren. Durch einen Freund, Dr. Hechtel, war er mit der Lektüre des Livius im Originaltext befaßt worden. Sein Künstlerauge ergriff schnell den großartigen Kontrast zwischen der wilden, urwüchsigten Alpennatur und der Menschenchar, die unter Hannibals Führung ihr in Kämpfen und Gefahren troht. Es erfaßt den Gegensatz zwischen vereisten Gletschern und den Männern der numidischen Landschaft mit ihren Araberrossen und Elefanten. Nicht wie sonst bei Historienbildern ist es die historische Bedeutung des Vorganges, die zur Gestaltung drängt, sondern die Folge malerischer Effekte und der dramatische Gehalt der Erzählung, die er in sechs Akten mit steter Steigerung vorführt. Es scheint etwas hinein zu klingen von jener poetischen Erregung, mit der Kethel als Jüngling zuerst einen Blick in die Alpenwelt getan hatte, deren erhabene Schauer mit solcher Staffage doppelt großartig wiederklingen. Geheimnißvoll beginnt die Einleitung. An der Muräne des abgeschmolzenen Gletschers rasten Bergbewohner und die Jungen staunen, weil das geschmolzene Eis riesige Tierschädel und einen schön geformten antiken Sturmbock sichtbar macht. Das weckt in den begleitenden Akten die Erinnerung. Sie berichten von jenem Zuge, der wie ein wunderbares Märchen noch in ihrem Gedächtnis haften mag, von jenem Übergang des Hannibalheeres über die Druentia. Durch wildes Bergwasser, das Steine und Baumstämme mit sich wälzte, mußte das Heer hindurchwaten. Aus der Ferne, in Wolken gehüllt, blickt als finster zürnender Riese der Berggreis auf die fremden Eindringlinge. Dann müssen sie sich hindurchwinden durch die engen Klüfte, während auf die mühsam Emporklimmenden Steine, Felsblöcke und Bäume herabsaufen, unsichtbare Feinde ihnen die Schilde mit Pfeilen spicken, daß die Pferde scheuen und die Männer stürzen. In wildem Sprunge über gähnende Klüfte entfliehen die Äpler den Verfolgern. So zieht das erschöpfte Heer hinauf in die Regionen des ewigen Eises, hinweg über endlose Gletscherflächen. In diesen Höhen droht nicht mehr die Nachsicht der wilden Alpenbewohner. Weit unten blieb alles Menschenleben. Aber schlimmer noch



Fig. 219. A. Kethel: Hannibalszug. Holzschnitt.

ist der Kampf gegen die rauhe Natur, gegen den eisigen Frost, gegen die Glätte des Weges. Durch phantastische Eiszacken und Eistore hindurch sieht man die schwerfälligen Gestalten der Elefanten, sieht man Männer, die auf Bahren die Leichen erschlagener Führer mit sich führen, sieht man halberfrostene Neger in dumpfer Gleichgültigkeit kauern (Fig. 219). Dort vorne haben sich die Männer dem Eise anvertraut, das eine Brücke zu schlagen schien über die gähnende Tiefe. Sie brach zusammen unter ihren Tritten. Zwischen den stürzenden Blöcken erkennt man nur noch die angstvoll herauskrallenden Hände und das nachsinkende Gewand der Abstürzenden. Und dann blicken wir in eine Klamme, eine Gebirgsschlucht unter dem Gletscher, in die sie hinabstürzten mit dem brechenden Eise. Männer, Rosse, Elefanten in wildem Gewirr, die einen aufgespießt auf zersplitterte Bäume, die anderen hingestreckt mit gebrochenen Gliedern, überdeckt von den Trümmern des Eises, umkreist von Wölfen und Geiern, die der Beute harren. Ein schreckenvolles Tal des Todes, ein offenes Grab, in dem, fern aller Menschenhilfe, die Afrikaner elend vergehen müssen. Mit dieser schauerlichen Todesphantasie hat Kethel in höchster Steigerung, doch ohne Übertreibung, alle Schrecken der Hochgebirgswanderung gezeigt, um dann im Schlußbilde die Erlösung zu verkünden. Auf eine Felsplatte sind die nubischen Trompeter hinausgetreten, und aus ihren phantastisch geformten Hörnern schallen Jubelfanfaren. Hoch auf ragendem Fels steht Hannibal, den Siegeslorbeer über dem Eisenhelm, und mit Stolz weist er hin auf das weit sich öffnende Tal, auf die wogenden Wellen der italischen Voralpenseen, auf die in anmutigem Schwunge sich ausbreitenden Hügel. Mit glücklichem Staunen genießen die Geretteten den Wonneblick in das gelobte italische Land ihrer Sehnsucht. Aus der Tiefe drängt in Haft die Mannschaft empor zum Licht, zum Ausblick. Beendet ist das Leid, siegverkündend flattern vor ihnen die Adler zur Tiefe.

Man muß in Kethels Original-Entwürfen diese gewaltige Schilderung des Hannibalzuges betrachten. Echt germanisch grauenvoll hat er den Leidenszug geschildert, der ein halbes Heer vernichtete. Aber den Zeitgenossen schien hier des Grauens zu viel. Von allen Seiten begegnete Kethel dem Vorwurf, daß er statt stiller abgeklärter Kunst wilde Phantasie gegeben. Kethel selbst wurde unsicher. Da legt er in merkwürdiger Bescheidenheit vor seiner Abreise nach Rom Wilhelm von Kaulbach die Entwürfe zur Begutachtung vor, der in einem erhaltenen Briefe sich im ganzen recht gnädig über das Werk äußerte. Nur die Hannibalsfigur tadelt er und wünscht ihr eine andere, mehr schauspielermäßige Wendung zu geben. Kethel hat dieser Einwurf weit tiefer ergriffen, als wohl Kaulbach selbst annahm. In den letzten Stadien seiner Krankheit quälte ihn dieser Gedanke so, daß er damals mit schon irrer Hand die Hannibalsfigur 1853 nochmals überarbeitet und fast unkenntlich macht. Merkwürdig, wie Kaulbach hier von Kethel willig als Überlegener anerkannt wird, obwohl er doch so tief unter ihm stand. Das ist bezeichnend für Kethels edlen Charakter, für sein absolut ideales Streben, wie er immer dankbar aller derer gedenkt, die ihm irgendwie auf seinem Künstlerwege genützt, wie er immer willig sich unterordnet, wo er höhere Einsicht vermutet.

Auf den Hannibalzug folgte ein zweiter geschichtlicher Zyklus, die Fresken aus dem Leben Karls des Großen im Aachener Rathhaus. Doch ehe Kethel an dies Hauptwerk seines Lebens herantrat, fühlte er das Bedürfnis in Italien von Angesicht zu Angesicht die Werke der großen Freskomaler zu prüfen, denen er doch nachstreben wollte. 1844 trifft er in Rom ein, begeistert vor allem von Raffael's vatikanischen Fresken. Aber diesen sah er nicht das Sanfte und Zarte, sondern das Große und Malerische ab, für das die Präraffaeliten absichtlich die Augen verschlossen. Ganz erstaunt ist er über die Farbenwirkung der Stenzen, die genau dem entsprachen, was er bereits für sich als mustergültig erkannt hatte. Er gab sich keine Mühe, mit dem römischen Künstlerkreis, dessen kleinliche Eifersüchtelei und deren geldspekulierende Kunstweise ihn abstießen, in Berührung zu kommen. Er schwelgt in den Stenzen, weilt andächtig in den weisevoll schlichten Räumen alter christlicher Basiliken, fühlt sich abgestoßen von dem barocken Glanz in St. Peter, schwärmt in der herrlichen römischen Landschaft. Für die Nikolaikirche zu Frankfurt malt er in dieser Zeit ein Andachtsbild „Die Auferstehung Christi“ auf Grund eines älteren Entwurfes, ohne dem Gegenstand etwas Neues abzugewinnen.

So bereitet er sich vor für die Ausführung der Freskogemälde in Aachen. Das ehrwürdige, auf den Fundamenten der karolingischen Pfalz stehende Rathhaus sollte wieder hergestellt und der große Saal mit Fresken aus Karls des Großen Geschichte ausgemalt werden. In einer ausgeschriebenen Konkurrenz 1840 übertrafen Kethels Entwürfe die der Mitbewerber soweit, daß ihm einstimmig der erste Preis erteilt wurde. Das Glücksgefühl dieses Sieges wurde freilich gemindert durch die andauernden Streitigkeiten in Aachen wegen der Saalgestaltung. Endlich 1846 geht Kethel voller Ungeduld nach Berlin, wo er mit den höchsten Ehren von allen Seiten aufgenommen wird und ganz trunken ist von diesem ungeahnten, ehrenvollen Empfang, begeistert von der Liebenswürdigkeit, mit der König Friedrich Wilhelm IV. seine Entwürfe prüft. Überdies erreichte er, daß auf königlichen Befehl die Ausmalung 1846 begann.

Kethel eröffnete sie mit jener Szene, die Kaiser Otto III. darstellt, der die Gruft Karls des Großen öffnen läßt und herabsteigt, um den gewaltigen Vorgänger auf dem Kaiserthron zu verehren (Fig. 220). Wunderbar hat er es verstanden, das Schauerliche und

Unheimliche dieses Grabbesuches zu schildern. Die Quadern des Gewölbes sind herabgestürzt, Dämmerlicht glimmt im Raume, Fackelschein irrt über die Wände. Erschüttert sinkt Kaiser Otto in die Kniee, als er vor sich den alten, sagenhaften Necken erblickt, der starr, groß, mumienhaft und im Fackelscheine fast wie lebend auf dem Throne sitzt, die Füße auf dem



Fig. 220. A. Rethel: Kaiser Otto in der Gruft Karls des Großen.  
Entwurf zum Fresko. Aachen, Rathaus.

bekanntem Proserpinafarkophag, der noch heute im Münster erhalten ist. Ein Schleier verhüllt das Antlitz des Kaisers Karl. Lang wallt der Bart, die Hände halten Szepter und Reichsapfel über dem aufgeschlagenen Buche. Es ist eine eigene Mischung byzantinisch starrer Größe mit lebendiger Wahrheit, etwas Geisterhaftes und Überwältigendes. Die

einst lebhaftere Farbe ist heute etwas stumpf und grau geworden und versinnlicht um so besser die Grabstimmung. Wie sehr Kethel in Karls des Großen Gestalt steinerne Majestät hat verkörpern wollen, sehen wir aus dem prachtvollen Studienkopf, der neben zahlreichen Vorarbeiten erhalten ist. Wie sorgfältig er die Arbeit vorbereitete, lehrt uns die Menge von Zeichnungen, Pastellen und Ölskizzen z. B. im Aachener städtischen Suermondt-Museum (Fig. 221 und Tafel VIII).



Fig. 221. A. Kethel: Studie zum Fresko Kaiser Otto in der Gruft Karls des Großen.  
Zeichnung. Aachen, Städtisches Suermondt-Museum.  
Eigene Aufnahme der Verlagsbandlung. 1904.

Bei dem Sturz der Irminsäule imponiert uns die Reckengestalt des Königs, der so ungesucht im Wilde dominiert, und mit soviel Würde und Anstand, das Reichsbanner in Händen, vor den demütig sich beugenden Feinden steht, umrauscht von deutschem Walde. Und dann in der Mauren Schlacht bei Cordova das wildeste Getümmel des Kampfes, höchstes Leben. Gewaltig sprengt Kaiser Karl heran, im Sturme hinter ihm die Mitterschar. Das Vernichtende dieses mächtigen Kavallerieangriffes wirkt erschütternd. Den ersten Preis aber darf man wohl dem „Einzug in Pavia“ geben. Die stolze Longobardenstadt

liegt in Trümmern, durch das hochgewölbte Tor wallen die Fahnen der Sieger, und hinter ihnen, von dem hellen Luche sich abhebend, reitet Kaiser Karl, das gezückte Schwert in der Rechten, die eiserne Longobardenkrone in der verhüllten Linken tragend. Drohend, ernst, gewaltig zieht er dahin auf dem schweren Klappen, fast unbewegt. Es liegt eine Würde und straffe Größe in dieser Gestalt, die unsagbar ist. Rethel selbst rühmt: „Der Kaiser ist mir recht zu einem nordisch deutschen siegenden Fürsten geworden.“ Man vergleiche die große Zahl von Einzugsbildern aus geschichtlichen und modernen Epochen, die verhältnismäßig bedeutungslose Gestalt der betreffenden Heerführer, das Kleinliche der sie umgebenden Menschenmassen, um zu fühlen, wie groß, wie stilvoll, wie monumental Rethel hier war, wie sorgfältig die Nebenfiguren untergeordnet sind, wie in



Fig. 222. A. Rethel: Studentkopf zum Fresko „Taufe Wittekinds“. Zeichnung. Aachen, Städt. Suermondmuseum. Eigene Aufnahme der Verlagsbandlung. 1904.

aller Bewegung vornehme Ruhe herrscht. Keine Übertreibung in Nebendingen, in Kostümen oder Waffen, aber auch kein Versuch, antiken Faltenwurf den Gestalten aufzudrängen. Mit wenigen Figuren ist der Raum so gefüllt, daß wir das Gefühl der Bewegung großer Massen gewinnen. Zum nächsten Fresko, der „Taufe Wittekinds“, lag noch eine ausgeführte Farbenskizze Rethels vor. Trotz mancher Anklänge an Raffaels Bolsenameffe ist auch diese noch höchst eindrucksvoll, besonders der tiefzernirchte Wittekind, Kaiser Karl, der knieend der heiligen Handlung beivohnt, aber doch so feierlich, stolz und siegesbewußt erscheint, endlich auch die malerisch so wirkungsvolle Vordergrundgruppe der knieenden Krieger mit dem Sachsenbanner. Die folgenden Wandgemälde wurden leider ohne Rethels Aufsicht von Aehren ausgeführt und fallen in Farbe, Zeichnung, ja selbst in der Komposition ab. Das ist um so merkwürdiger, als ein Vergleich zwischen Rethels ersten Entwürfen und den ausgeführten Bildern zeigt, daß in den Hauptzügen, ja bis in gewisse Einzelheiten hinein die Bilder schon in den Konkurrenzskizzen von 1840 definitiv feststanden. Nur wenig ändert er bei der Ausführung, aber das Wenige ist höchst entscheidend. Diese oder jene Figur etwas hervorzuheben, der oder jener Bewegung mehr Kraft zu geben, unruhige Gruppen ruhig zu gestalten, ihnen durch die Farbe Leben und räumliche Tiefe zu geben, das war Rethels Kunst, das war das Geheimnis, weshalb auch verhältnismäßig gleichgültige Motive doch majestätisch wirken. Er rundet den Kontur nicht, wie es damals üblich, bis zur Charakterlosigkeit ab, sondern läßt auch das scharf Umrissene, die harten Kontraste gelten (Fig. 222). Über dem Streben zum Typischen verliert er nicht die Individualität. So weiß er alles kontrastreicher in den gegebenen Raum einzuordnen, als die nach dem Gefälligen strebenden Nazarener. Er vergißt nicht den raumschmückenden Zweck des Bildes, die dekorative Wirkung der Farben. Statt Kaulbachs Vielfarbigkeit sucht er einfache Wirkung ohne koloristische Überladung;

modelliert mit breiten derben Strichen die Form, aber stimmt alles zu einem einheitlichen gobelinartigen Ton, der stilvoll wirkt. Diese vollendete Darstellungskunst kommt leider den letzten drei Wandbildern nicht mehr zu gute. Hätte er sie noch selbst wenigstens in Farbenskizzen ausführen dürfen, er hätte wohl manches glücklich dabei vermieden, was uns heute abtöbt. Bei der Kaiserkrönung durch Papst Leo wirkt das angebliche überraschende Aufsetzen der Krone für den geschichtlich Empfindenden lächerlich. Bei der Darstellung des Münsterbaues versteht man nicht recht, wie es denkbar sein soll, daß eine päpstliche Gesandtschaft bis nach Aachen auf den Bauplatz gelangt, ohne daß Karl der Große von ihrer Ankunft Kenntnis gehabt hätte und sie pflichtgemäß empfing. Auch die süßliche, rosige Farbe dieser beiden Wandbilder wirkt verlegend. Erst das letzte der Fresken, Karl der Große, der Ludwig dem Frommen die Krone abtritt, erhebt sich wieder zur alten Höhe. Die ragende Gestalt des Greises, der von den Dienern gestützt wehmütig Abschied zu nehmen scheint, die trauernden Gestalten seiner Getreuen, und vor ihnen in demütiger Haltung der Kaisersohn, der das Zeichen neuer Würde und neuer Last aufs Haupt sich drückt, das ist so einfach und überzeugend, so vornehm und schlicht in der Haltung, daß man völlig versöhnt noch einmal zurückblickt auf diese Folge monumentaler Szenen.

Kethel zeichnete die Kartons im Winter in Frankfurt, dann in Düsseldorf und in Dresden und benutzte den Sommer zur Ausführung der Freskoarbeit in Aachen. Die Vaterstadt wurde ihm allerdings in diesen Jahren kein lieber Aufenthalt. Die angestrengte Arbeit in den heißen Monaten, fern von allen geistig ihm Nahestehenden machte ihn nervös und empfindlich. Um so schwerer empfand es der ehrgeizige Mann, daß viele Mitbürger nicht nur kühl seinen Leistungen gegenüberstanden, sondern auch unfreundlich kritisierten. Der Ratssaal blieb auch während der Ausführung der Freskomalerei, um das kleine Eintrittsgeld dem Stadtfäkel nicht entgehen zu lassen, dem Publikum geöffnet. Die einfältigen und boshaften Bemerkungen mancher Passanten, die andere kühl gelassen hätten, erbitterten den nervösen Mann, reizten ihn oft zu Tränen und zu Zornesausbrüchen. Als er später nach Ausbruch seiner Krankheit die Ausführung der letzten vier Entwürfe seinem Gehilfen Rehren überlassen mußte, gefiel dessen weichliche und bunte Malweise den Aachenern dermaßen, daß man beschloß, die vier ersten, von Kethel ausgeführten Fresken durch Rehren übermalen zu lassen. Nur der energische Widerspruch Suermondt's und einiger Düsseldorfer Künstler hinderte solche Barbarei. Rehren verzichtete schließlich selbst darauf, diesen schändlichen Auftrag auszuführen. Bei alledem konnte Kethel in seiner Vaterstadt nicht wieder heimisch werden und verlebte die Winter außerhalb. 1848/49 war er in Dresden, eifrig mit seinen Kartons beschäftigt und mit Entwürfen, wie „die Leiche Manfreds“, „der Fahnenträger“ u. s. w. Zugleich aber reiste in Erinnerung an die Schrecknisse des Jahres 1848 in ihm der große Plan zum Totentanz.

Kethels Stärke liegt ja weniger in der Darstellung des Zuständlichen, Ruhigen, als im Bewegten. Alles an ihm ringt nach Leidenschaft, nach dem Graufigen und Dämonischen. Stilles genüßames Dasein ist ihm versagt. Je wilder, je gewalttätiger es hergeht, um so mehr fühlt er sich künstlerisch angezogen. Und so mußte das Jahr 48 auf seine Phantasie gewaltig wirken. Als junger Maler war auch er einst schwarz-rot-goldener Demokrat gewesen. Nun war er längst ein überlegender, vornehm zurückhaltender Mann geworden, dem das Demagogentum jener Jahre widerlich erschien. Seine aristokratische Natur empörte sich gegen den roten Kommunismus. So entwarf er in wenigen Tagen jene gewaltige Anklage gegen die Volksverführer in sechs Zeichnungen



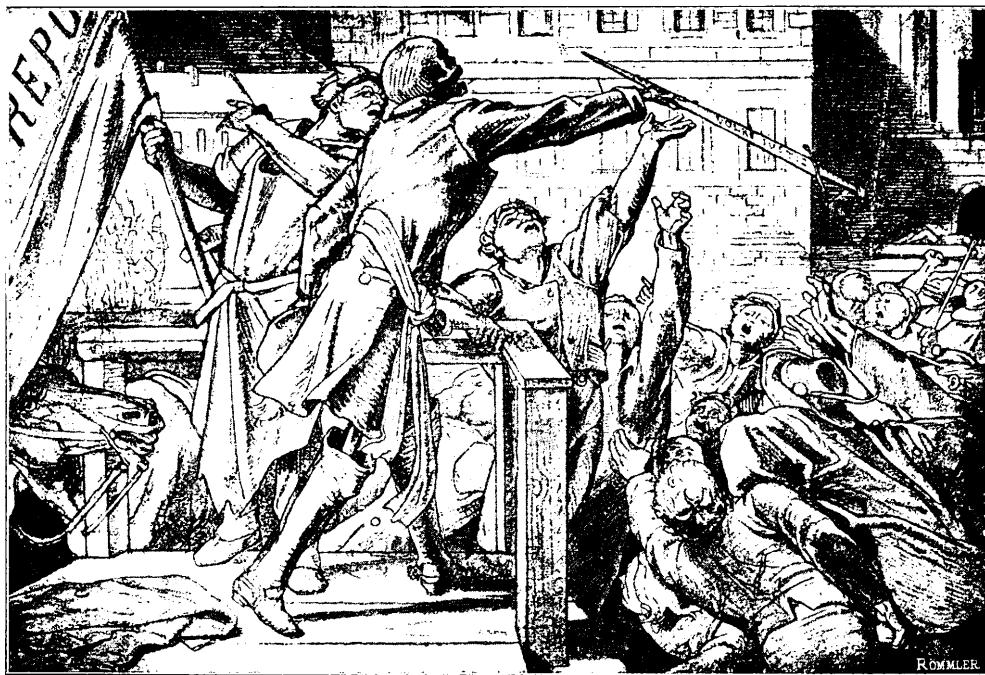


Fig. 223. A. Rethel: Der Tod als Volksredner, aus dem „Totentanz“. Zeichnung für den Holzschnitt.

unter dem Titel „Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848“, zu denen sein Freund Meinicke die in ihrer Naivität so packenden Verse machte. Daß die Zeichnungen nicht durch die Dresdener Mairevolution von 1849 veranlaßt wurden geht schon daraus hervor, daß während derselben Rethel einen Teil der fertig gedruckten Blätter vor den Revolutionären verbergen mußte. Der alte Holbeinsche Gedanke vom Tod, der als Gerippe unvermerkt und unerkannt die Menschen mitten aus der stärksten Lebensbetätigung ruft, wird hier mit den politischen Zeitereignissen verknüpft. Dramatisch schildert Rethel, wie der Tod von den Lastern gewappnet wird, wie er auf schwerem Klepper über die Landstraße gegen die friedliche Stadt herantrabt, wie er vor der Aneipe das Volk aufwiegelt, um endlich als ein fürchterlicher Beherrscher der Menge von der Tribüne herab sie zu tobender Begeisterung, zu roher Gewalttat zu entfesseln (Fig. 223). Auf der Barrikade steht er, frech und keck dem Feuer der Truppen Trotz bietend, und so löst er sein Versprechen ein, die betörten Massen frei und sich selbst gleich zu machen. Indem er sie zum Tode führt, macht er alle frei und gleich. Unvergeßlich aber ist jenes Schlußbild mit der brennenden Stadt im Hintergrund, da der Tod den Mantel abgeworfen hat und in nackter Wirklichkeit als unverhülltes Gerippe hohlnäselnd über die rauchende Barrikade hinzieht, während die Sterbenden zu spät erkennen, wem sie bis zum furchtbaren Ende gefolgt sind. Diese Bilder waren nicht ausgeklügelt, nicht mühsam erfunden, sie entsprachen einer tiefinnern, toternsten Stimmung, schrecklichen Erlebnissen, bitteren Erfahrungen. Aus den Tiefen einer aufgewühlten Phantasie, aus bitterster Satire sind sie geschaffen, und daher wirken sie so unmittelbar. Völlig überzeugend ist die Darstellung des lebendig gewordenen Skeletts, von einer Natürlichkeit der Bewegung und des Ausdrucks ohne Gleichen. Auflage um Auflage erschien von dem Werke, das die Fehler der Revolution geißelte und doch so hinreißend lebendig war, daß selbst die rotesten Demo-

kraten davon tief bewegt wurden, die Tendenz übersahen und nur die gewaltige künstlerische Tat empfanden. Mit Totentanzgedanken war Kethel schon zuvor umgegangen. 1847/48 hatte er jenes grausame Blatt geschaffen „Der Tod als Cholera“, mit dem Schreckgespenst der Cholera auf dem Throne, umgeben von flüchtenden oder durch die Krankheit niedergeworfenen Maskierten. Denn auf einem Maskenballe zu Paris sollte die Seuche ja ausgebrochen sein (Fig. 224). 1851 zeichnet er als Kontraststück das feierliche, versöhnende Blatt „Der Tod als Freund“. Er führt uns hinein in die Glockenstube hoch auf dem Turme, wo



Fig. 224. A. Kethel: Der Tod als Cholera. Zeichnung.

der Tod selber dem alten Glöckner das Seil aus der Hand genommen und ihm, dem Lebensmüden, in stiller Andacht das Sterbeglöcklein läutet. Leise als Erlöser naht er, der sonst als grausamer Verderber Gefürchtete. Raum wagt man zu atmen vor diesem Bilde des Abendfriedens im Menschenleben und draußen in der Landschaft (Fig. 225). Auch diese Blätter sollten zu einem Zyklus ergänzt werden, was Entwürfe, wie „der Tod als Diener“ und andere, beweisen. Aber ehe der Meister das Werk vollenden konnte, umfingen ihn selbst die Schatten des Todes, nicht des leiblichen, sondern des geistigen.

Noch einmal schien dem rastlos Umherschweifenden, in Arbeit sich Verzehrenden ein

stilles Glück beschieden zu sein. 1850 verlobt er sich in Dresden mit Marie Grahl, der lieblichen Tochter eines vermögenden Künstlers, und zwischen die ernstesten Gedanken an seine Pflicht tönen nun die Hymnen auf die Geliebte. Aber harte Schicksalsschläge weckten ihn aus seinem Glückstraume. Unmittelbar nach der Hochzeit, Februar 1851, verfällt die junge Frau einem langwierigen Nervenfieber und gleichzeitig beginnt Rethels überarbeiteter Geist den Dienst zu versagen. Schon krank flüchtet er mit seiner wieder genesenen jungen Gattin nach Italien, von wo ihn der Schwiegervater mit Weib und Kind zurückholen muß, da er bereits die Herrschaft über sich verloren hatte. Noch in diesen



Fig. 225. A. Rethel: Der Tod als Freund. Holzschnitt.

traurigen Tagen zeichnet er in lichterem Momenten mit versagender Hand, aber mit gewaltiger Empfindung aus der Erinnerung einzelne Skizzen, wie jene merkwürdige Umschreibung von Guido Renis Aurora im Palazzo Rospigliosi, die aus dem weichen und eleganten Fresko des Italieners eine herbe und kühne Komposition macht (Fig. 226). Doch das waren nicht die Zeichen der beginnenden Genesung, wie die Seinen hofften. An Heilung war nicht mehr zu denken. Man mußte ihn 1853 einer Anstalt übergeben, in der er noch bis 1859 vegetierte.

Man hat in Rethels dämonischer Größe, in den furchtbaren und erschütternden Motiven seiner Werke den Anfaß zum Wahnsinn erkennen wollen. Das ist Torheit und ein Unrecht

gegen Nathel. Nicht im Irrsinn, sondern im Schwachsinn endete er, an Gehirnerweichung litt er. Somit wären jene gewaltigen letzten Werke das Produkt des Schwachsinnns gewesen, was gewiß niemand behaupten will. Sie waren vielmehr die letzten gefunden Emanationen und zugleich die höchsten Leistungen eines aufs äußerste angespannten Genies, und diese übergroße Anspannung wurde eine der Ursachen, daß der überarbeitete Geist schließlich versiegte. In einsamer Sphäre weit über menschliche Kraft hinaus in seiner Kunst ringend, hatte er sich nervös zerrüttet. Damit fallen alle anderen Scheingründe. Nicht die böse Kritik, nicht der Spott seiner lieben Mitbürger haben ihn in den Wahnsinn getrieben, wenn sie ihm auch seine letzten Lebensjahre schrecklich verbittert haben. Noch weniger ist an ein geheimes Leiden zu denken. Nathels Briefe, seine ganze Lebensführung und Lebensauffassung widersprechen dem häßlichen Verdachte. Man sollte sein Andenken nicht dadurch schänden, daß man den so streng sittlich denkenden herabsetzt, daß man gerade die größten



Fig. 226. A. Nathel: Aurora des Guido Reni. (Letzte Zeichnung Nathels.)

und erhabensten, stärksten und wildesten seiner Schöpfungen als Produkte krankhafter Überreizung verächtlich macht. Man sollte dankbar anerkennen, daß in ihm eines der größten deutschen Genies bis in die letzte schwere Zeit hinein große Taten vollbrachte, durch die unsere deutsche Malerei aus dem verblaßten Idealismus der Romantiker befreit und der deutsche Monumentalstil geschaffen wurde.

Gegenüber den Deutschrömern, Münchenern und Düsseldorfern haben die Berliner Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich eine unverdient niedrige Einschätzung gefallen lassen müssen. Man traute im Süden dem preußischen Geiste am allerwenigsten in der Kunst. Goethe entrüstete sich 1801, daß „in Berlin der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause sei, der prosaische Zeitgeist sich am meisten offenbare und das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt werde“. Allerdings verdienten die Berliner diesen Tadel, der eigentlich ein Lob ist, nicht durchweg. Viel unpreußisches Kokettieren mit Raffael und der Antike hemmte auch hier die Entfaltung gesunden Wirklichkeitsfinnes. Aber es gab doch einige günstige Momente in der technischen Ausbildung. Zu der tüchtigen zeichnerischen Schulung, auf die der „alte Shadow“ an der

Akademie streng hielt, kam der Gebrauch, die malerische Ausbildung in Paris statt in Rom zu suchen. Vielleicht wäre der Nazarenergeist mehr in Aufnahme gekommen, wenn man Wilhelm Schadow nach seiner Rückkehr aus Rom (1819) an Berlin dauernd gefesselt hätte. Aber schon 1826 verließ er die Spreestadt und mit ihm zog, was an jungen Talenten sich um ihn gesammelt hatte. So blieben in Berlin die Anhänger der soliden älteren Richtung zurück, Wilhelm Wach (1787—1845) und der Rheinländer Karl Vegas (1794—1854). Sie gaben nun der Berliner Schule das Gepräge. Wach, der als Freiheitskämpfer 1815 mit den siegreichen Truppen in Paris eingezogen war, hatte dort den Säbel mit Pinsel und Palette vertauscht und war drei Jahre in den Ateliers von David und Gros geblieben. Bei seiner Übersiedelung nach Rom erkannte er gleich mit dem Blick des



Fig. 227. W. Wach: Amor und Psyche.  
Berlin, Kgl. Nationalgalerie.



Fig. 228. Karl Vegas d. ä.: Die Mohrenwäsche.

kritischen Berliners die unzulängliche formale Bildung der Nazarener, von denen er sich grundsätzlich fern hielt. Geradezu empört hatte er sie 1817 durch die Darstellung einer Madonna zwischen Luther und Melanchthon. In Berlin malt er Christliches und Heidnisches in zierlichem Raffaelstil (Fig. 227), neben Altarbildern (drei christliche Tugenden in der Werderkirche) die neun Muses an der Decke des Schauspielhauses. Wenig sorgte er sich um den Kampf zwischen Klassizismus und Romantik. Ihm war die technische Sicherheit wichtiger, die er auf seine Schüler zu übertragen suchte. Er wollte nichts anderes sein als ein „gediegener Maler“, mochte man das nun als bedenkliches oder erfreuliches Epitheton betrachten. Wirklich war der Zulauf von Schülern in seinem Atelier zeitweise außerordentlich groß, bis er durch den französisch-belgischen Kolorismus überholt und selbst in seinem Empfinden stumpfer wurde. Karl Vegas war ein sehr produktiver Altarbildlieferant, der die preußischen Kirchen reichlich mit umfangreichen Werken versah. Dann nimmt er den Wettbewerb



Fig. 229. Högmann: Ein junger Don Quijote. (Nach einer Lithographie.)

auf mit den Düsseldorfer Genremalern, denen er in seiner Loreley (1834) und in seiner berühmten „Mohrenwäsche“ (1842, Fig. 228) weder an Popularität des Motivs noch an gefälliger Malweise etwas nachgibt. In späteren Jahren bereichert sich sein malerisches Können sogar noch unter dem Einfluß der belgischen Koloristen, und seine Bildnisse berühmter Zeitgenossen werden durch die fleißige und verständnisvolle Durchbildung beachtenswert. Als Porträtmaler stehen ihm nahe Eduard Magnus (1799—1872) und Wilhelm Hensel (1794—1861). Ihre Damenbildnisse sind übertrieben zart, jugendlich und geschmeichelt, wie alle zu jener Zeit, da man sich nur in großer Toilette malen ließ, mit dem Spitzen-taschentuch in der Hand und dem verbindlichsten Gesellschaftslächeln auf den Lippen, oder gar im Kostüm der Prinzessin von Aragonien. Auch die Malweise ist dementsprechend grazios und schmeichelnd, weit entfernt von der trockenen Ehrlichkeit der Cornelianer. Für die Unterhaltung des Publikums sorgte Högmann (1807—1875), durch seine Lithographien und kleinen Ölbilder, in denen er Typen des Berliner Lebens mit köstlichem Humor fest-

hielt (Fig. 229). Als Illu-  
strator, besonders von Kinder-  
büchern, hatte er die alltäg-  
lichen Erscheinungen seiner  
Umgebung fleißig beobachtet  
und ungeschminkt wiederge-  
geben. Nachdem er auch das  
Malen erlernt, wurden seine  
Bilder und Zeichnungen wahre  
Dokumente, aus denen man  
das Berliner Kleinbürgertum  
jener Tage in seiner oft so  
komischen Selbstzufriedenheit  
und seiner rührenden Genü-  
gsamkeit kennen lernt, die  
wandernden Musikanten und  
die Sandfuhrleute, Familien,  
die Kaffee kochen können und



Fig. 230. F. E. Meyerheim: Die Täubchen.

Bauarbeiter beim Tanz. Neben Hofmann wirkt auch Friedrich Eduard Meyerheim als  
Darsteller des Volkslebens, aber mehr im novellistischen Düsseldorf-Sinne (1808—1879).  
Die kleinen Freuden des bürgerlichen Alltags schildert er mit liebevoller Anteilnahme.  
Deutsche Bauern in malerischem Kostüm (Fig. 231) in irgend einer sinnigen Situation, be-  
sonders aber Kinder in den harmlos glückseligen Augenblicken ihres jungen Daseins sucht



Fig. 231. F. E. Meyerheim: Der Schützenkönig. Berlin, Nationalgalerie.

er in seinen Bildern auf und wußte die letzteren mit so viel Liebe und Herzlichkeit, in so absoluter Reinheit und Reinlichkeit darzustellen, daß sie uns fröhlich stimmen (Fig. 230, 232). Darüber vergißt man gerne die allzuglatte und anmutige Malweise, die süße Farbe seiner rosigen Bildchen. Nur muß sie nicht, wie bei seinem Doppelgänger Meyer von Bremen (1813—1886) sich allzusehr bemerkbar machen. Dieser ihm oft zu Unrecht gleichgestellte Bremenser war Schüler von W. Schadow in Düsseldorf, siedelte aber 1852 nach Berlin über und malt nun fast ausschließlich Szenen aus dem Kinderleben, oder richtiger gesagt, aus der Puppenstube. Denn auf seinen rund 1000 Ölgemälden und Aquarellen werden statt



Fig. 232. F. C. Meyerheim: Mutterglück. (1853.)

gesunder und naturwüchsiger Buben und Mädchen fast ausnahmslos sauber gedrechselte und lackierte Puppenfigürchen in oft recht faden Situationen vorgeführt.

Den vorgenannten Berliner Künstlern war ein gewisser Zug zum Realismus gemeinsam, soweit die Zeitrichtung das zuließ. Natürlich fehlte es daneben in dem „schöngeistigen Berlin“ auch nicht an schwärmenden Romantikern, die für den Tagesbedarf der eleganten Welt in Musealmanachen, Buchkupfern und Salonbildchen sorgten. So malt Eduard Steinbrück (1802—1882) neben Altarbildern liebliche kleine Idylle, in denen geschlechtslose zarte Nixen und Elfen ihre unschuldigen Gliederchen präsentieren. Ein mehr dekoratives Talent war August von Klöber (1793—1864), der durch seine weichlichen und rosigen Bilder als „moderner Correggio“ berühmt ward. R. W. Kolbe (1781—1853) malt die



verständlich vor, wenn man sie einem Fremden vor den Bildern ohne Anstoß auffagen konnte. So glaubte man Kaulbachs Kunst begriffen zu haben.

Allerdings war Wilhelm von Kaulbach (1805—1874) selbst daran schuld. Er war trotz seiner Münchener Schule der verstandesmäßig schaffende und leichtverständliche Norddeutsche geblieben. Darum verehrten ihn die Berliner und schätzten ihn weit höher als den



Fig. 284. W. Kaulbach: Die Hunnenplacht.

unergründlichen Cornelius. Klüglich vermied Kaulbach alles, was an Cornelius der Menge ungefällig erschien, und doch ahmte er scheinbar seine Vorzüge, seine große Kompositionsweise, seine gedankenvolle Schöpferart nach. Scheinbar, denn in Wirklichkeit ersetzte er sie durch gefällige Manieriertheit und durch weitschweifige Erzählungskunst. Da aber zu allen Zeiten der Menge ein angenehmer Erzähler auf die Dauer lieber ist, als ein in tief sinnigen Bildern

sprechender Philosoph, so ist es kein Wunder, daß er den Cornelius an Volkstümlichkeit auch heute noch überragt. Als Sohn eines Goldschmieds 1805 zu Krosfen geboren, hat Kaulbach in entbehrungsvoller Jugend sein frühreifes Talent entwickelt. Seit 1821 schloß er sich an Cornelius an, dem er durch seine zeichnerische und malerische Gewandtheit als Gehilfe bald wertvoll wurde. Cornelius beschäftigte ihn bei der Ausmalung der Arkaden und des Münchener Odeonsaales. Als aber die königliche Gunst sich vom Meister abwandte, da löste sich auch Kaulbach klüglich von ihm. Durch gefällige Illustrationen zu Klopstock, Wieland und Goethe im Königsbau der Residenz macht er sich berühmt, aber mehr noch durch die Zeichnung „Das Irrenhaus“. Da sah man eine Anzahl Wahnsinnige, die sich von Kaulbach porträtieren lassen wollen und eigens für diesen Zweck sich zu pyramidalen Gruppen zusammengesetzt haben. In grausam scharfer Form stellen sie die verschiedenen Wahnbilder der Menschen übersichtlich dar. Ein zweiter großer Treffer war „die Hunnenschlacht“ (1837), die Graf Raczyński sofort als Ölgemälde bestellte. Mit Geschick hatte Kaulbach eine anekdotische Erzählung aufgegriffen und zeigte auf den catalaunischen Gefilden, die von Erschlagenen bedeckt sind, das nächtliche Erwachen des Kampfes unter den Geistern der Gefallenen, die zu beiden Seiten des Bildes emporsteigen und in den Lüften aufeinanderstoßen (Fig. 234). Attila, die Gotteßgeißel, also natürlich eine Geißel schwingend, hinter ihm wilde Hunnenkrieger, gegen ihn anstürmend die römischen Christenscharen. Als bald folgte 1838 ein neuer ebenso theatralischer Entwurf, die „Zerstörung Jerusalems“. 1839 geht Kaulbach nach Rom, wo er den Franzosen ihre Art, römische Modelle malerisch darzustellen absieht. Damit hatte er alles erreicht, was ihm erreichbar war. Er war viel zu klug und lebensgewandt, um auf die Dauer der strengen cornelianischen Schule zu folgen, die er durch seinen scheinbaren Realismus der Darstellung überflügelte. Ehrgeizig achtet er auf die Launen, auf den Geschmack des Publikums. Er war auch zu wenig Maler, um eigenständig koloristischen Problemen nachzugehen oder die Klarheit der Zeichnung durch farbige Experimente zu verwischen, und doch gerade genug Maler, um durch angenehme Färbung die Kartonzeichner aus dem Felde zu schlagen. Da er nicht durch seine Kunst allein wirken kann, so nimmt er auch größere Effekte gerne ins Bild auf, lockend verhüllte Busen, Beine und Arme (Fig. 235). Gelegentlich schafft er auch Entwürfe von jener Gattung, die nur den weniger prüden Herren der Schöpfung heimlich gezeigt werden. Aus der nur in Dichterphantasie existierenden idealen Welt des Homer und des alten Testaments geht er zu neueren geschichtlichen Ereignissen über, aber er hütet sich, in eine seiner Zeit noch unerwünschte Realität zu verfallen. Überall geht er die bequeme Straße der Mittelmäßigkeit, die zum Ruhme, wenn auch nicht zum Nachruhm führt.

Friedrich Wilhelm IV. beruft Kaulbach nach Berlin, damit er im Treppenhause des neuen Museums 1847—1866 die Hunnenschlacht und die Jerusalem-Zerstörung neben anderen historischen Szenen im großen Maßstabe an die Wände malt. Scheinbar Cornelius in der großartigen Gedankendisposition nachahmend, begnügt er sich in Wahrheit mit einfacher chronologischer Folge. Er beginnt mit der Zerstörung des Turmes zu Babel, als dem ersten historischen Akte im Menschheitsleben (!), gibt dann die Blüte Griechenlands und die Zerstörung von Jerusalem. Die neuere Geschichte wird durch die Hunnenschlacht, die Kreuzfahrer vor Jerusalem und das Sammelbild „Zeitalter der Reformation“ dargestellt. Die Auswahl dieser Szenen, über deren Berechtigung und Wert man sich damals lebhaft stritt, läßt uns heute kalt. Wir fragen einzig nach den malerischen Werten. Die Antwort ist unbefriedigend. Überall kehrt dieselbe schematische Anordnung

wieder, wie sie einmal mit Erfolg auf der Hunnenschlacht angewandt war. Jeder Geschichte, die auf Erden spielt, wird in den Lüften irgend ein ergänzendes Ereignis hinzugefügt. Immer teilt sich das Ganze vertikal in drei Gruppen, wie bei der Zerstörung von Jerusalem. Niemals ist Kaulbach in Verlegenheit, wie er die einmal bewährte Teilung aufrecht erhalten soll. Auf dem Turmbau zu Babel ist's die Dreiteilung des Menschengeschlechts, die er behandelt. Die Semiten treten dort, wie es für das damals gerade



Fig. 235. W. Kaulbach: Gretchen vor der mater dolorosa. Illustration (1859).

philosemitische Berlin sich empfahl, als klassisch schöne und hyperideale Menschen auf, die Zaphetiten (Arier) als ein blondes Reitervolk. Alle Laster werden auf die bösen Hamiten gehäuft. Selbst die Büffel vor ihren Wagen sind nicht gewöhnliche Büffel, sondern Symbole der Roheit und Dummheit. Die üppige, angenehm enthüllte Dirne daneben bedeutet Aberglauben und Wollust, ein altes Weib das Zigeunerwesen (!). In der „Blüte Griechenlands“ wird in furchtbarem Gemenge Geschichtliches und Sagenhaftes durcheinander gewirrt. Am Ufer meißelt Phidias seinen Zeus, singt Homer seine Lieder, tanzen attische Jünglinge den Siegesreigen, während Thetis und die Nereiden auf einem von Schwänen gezogenen

Nachen herangondeln und sogar Orpheus der Unterwelt entsteigt, um die Leier zu rühren. Dagegen war die Zerstörung Jerusalems als ein grauenhaft schöner Theatereffekt gedacht. In der Mitte der Bühne ersticht sich der Hohepriester vor dem Altar, auf dem trotz der kleinen Oberfläche ein ganzes römisches Trompeterkorps in stürmischer Bewegung kniet. Schon hat der Hohepriester den Mantel ausgebreitet, auf dem er sich nach erfolgtem Selbstmord niederzulegen pflegt. Rechts ziehen Christen, links flieht der ewige Jude und im Hintergrunde tritt Titus mit den Legionen vor dem flammenden Jerusalem auf. Die echte Regisseurkunst. Auf dem Bilde „Die Kreuzfahrer“ gibt sich das ganze Mittelalter ein Rendezvous, Gottfried von Bouillon, Peter von Amiens, Geißelbrüder und Minnesänger, selbst Armida mit ihrem Ritter Rinaldo zieht heran, um links eine Gruppe zu stellen. Aber überall war der Schein der Handlung gewahrt. Ihn vermißte man bei dem sechsten und letzten Bild, dem „Zeitalter der Reformation“, das tatsächlich nur eine Porträtsammlung berühmter Männer war, die sich in Gruppen irgendwie die furchtbare Langeweile zu vertreiben suchten. Offenkundig war hier die Nachahmung von Raffaels Schule von Athen. Wie dort eine Treppe im Mittelgrund, Architektur im Hintergrund, nur daß der ganzen Gesellschaft der Mittelpunkt fehlt, wie ihn bei Raffael Plato und Aristoteles abgeben, nur daß man bei Kaulbach das verbindende geistige Band vermißt, wie es Raffael in seiner Abstufung der Wissenschaften gefunden. Aber hier war wenigstens doch der Zweck der Sache, eine Sammlung geschichtlich berühmter Leute einer Epoche zu geben, unbehüllt ausgesprochen und nicht durch eine unnatürliche Handlung verschleiert, wie auf der Blüte Griechenlands oder den Kreuzfahrern. Diese flach gedachten und flach gemalten Phantasiehistorien mit ihren überirdischen Wolkenerscheinungen, ihrer Mischung von Geschichte und Poesie, von Realismus und Idealismus begeistern noch heutigen Tags die Menge. Wer solchen geschichtlichen Rebus mittels des gedruckten Führers aufgelöst hat, ist überzeugt, einen Kunstgenuß gehabt zu haben. Gerade deswegen kann nicht scharf genug vor diesen Werken gewarnt werden, die den Unkundigen von jeher dazu verführten, die Aufzählung von Namen für Kunst zu nehmen.

Am schroffsten trat Kaulbachs Unfähigkeit für monumentale Kunst hervor in den Fresken an der Außenseite der Münchener Neuen Pinakothek, in denen er statt einer Verherrlichung der Kunst satirisch polemische Skizzen gab, die eher in einer Künstler-Fastnachtzeitung am Platze gewesen wären. So waren auch seine Historienbilder der späteren Zeit immer nur Theaterstücke, gespielt von schlechten Schauspielern und Statisten, seine „Seeschlacht bei Salamis“ ein Mengengewirr, dessen Haupteffekt der ertrinkende Harem des persischen Großfürsten mit seinen langweiligen Ruditäten bildet. Selbst Kaulbachs Illustrationen zu deutschen Dichtern bestehen heute die Probe nicht mehr, am wenigsten die einst berühmten Zeichnungen zu Reinecke Fuchs. Eine Nachahmung der witzigen Tierdarstellungen von Grandville, also nicht einmal eigene Schöpfung, machten sie aus dem köstlich naiven Volksmärchen eine liberale Satire auf König und Beamtentum. Und alle diese Tiere mit ihren allzu menschlichen Gebärden erinnern nur daran, wie oberflächlich der Zeichner bei einem Besuche im Zoologischen Garten beobachtet hatte. Man vergleiche nur Oberländers wundervoll karikierte, in jeder Bewegung so echten Löwen, Tiger u. s. w., um zu sehen, was aus vermenschlichten Tieren gemacht werden kann. Darum wurde Kaulbach weit schneller überholt als alle seine Vorgänger. Aber für die Kunstbildung von Tausenden hat er schädlich gewirkt, indem er das Inhaltliche völlig an Stelle des Künstlerischen setzte. In der Nationalgalerie zu Berlin wurde sein Karton

zur Seeschlacht von Salamis vor des Cornelius Entwürfe gerückt. Der Schüler verdrängte den Meister, der populäre Erzähler den tief sinnigen Gestalter, der halbe den ganzen Künstler. Und darum, solange seine Fähigkeiten nicht im allgemeinen Bewußtsein auf das richtige Maß zurückgeführt sind, so lange noch Kaulbach als einer der ersten deutschen Künstler genannt wird, kann das nicht scharf genug gezeißelt werden, bis spätere Zeiten vielleicht ruhiger auch sein gemächliches, hübsches Talent, den witzigen und vielseitigen Menschen würdigen dürfen.

Kaulbach hatte die deutsche Romantik zum Realismus führen und sie dadurch volkstümlicher machen wollen. Aber die Romantik duldet keine realistische Deutlichkeit der Formen. Sie bedarf vielmehr seelischer Vertiefung. Nicht mit dem Verstand, sondern mit dem Herzen will sie erfaßt sein. Das gelang am vollkommensten zwei bescheidenen Meistern, Moritz von Schwind (1804 bis 1871) und Ludwig Richter (1803 bis 1884). Sie haben beide wenig von der monumentalen Über Sinnlichkeit und der philosophischen Gedantentiefe der Cornelianer, dagegen viel Heiteres und Zartes, viel menschlich Liebenswürdigen, Anspruchslosigkeit und Wahrhaftigkeit, Reinheit und Ursprünglichkeit. Darum verstanden sie sich auch gut und bewunderten einander. Aber erst in den späteren Jahren traten sie sich persönlich näher und schlossen einen innigen Freundschaftsbund. Bei Schwinds Tod nennt ihn Ludwig Richter „den großen Meister Schwind, den ich verehrte, wie fast keinen anderen“.

Ihrer persönlichen wie ihrer künstlerischen Herkunft nach waren die beiden grundverschieden. Schwind stammte aus einer hochgebildeten, kunstfrohen, adeligen Wiener Beamtenfamilie. Im gemütlichen vormärzlichen Wien verlebte er köstliche Schüler- und Studentenjahre mit viel Schwärmerei, Freundschaft und Liebe, aber wenig Geld. Auch in späteren Jahren bewahrte er sich aus dieser Zeit seine burschikose Art, seine Frische und Lebensfreudigkeit nebst einer guten Dosis Witz, Satire und Grobheit. Er war kein Kopfhänger und Philosoph sondern einer, dem in Natur und Leben sich alles in Klang und Farbe, in Lied und Bild umsetzte. Allmählich wurde seine Neigung zur Malerei stärker als die zur Musik, aber zu einem regelmäßigen Studium konnte er sich in beiden Fächern nicht entschließen. 1828 geht er nach München und schlägt sich als Illustrator durch (Fig. 236), bis ihn der schüchtern und von ferne verehrte Cornelius 1832 in die große Schar seiner Mitarbeiter einreißt. Mit richtigem Gefühl übertrug ihm Cornelius Szenen aus Tiecks Märchen für die Münchener Residenz und ließ ihn deutsche Sagen für Hohenschwangau und andere Schlösser komponieren. So war Schwind in den Betrieb der Historienfreskomalerei hineingeraten und trat auch im März 1835 die übliche Romfahrt an. Aber mit seinem Herzen

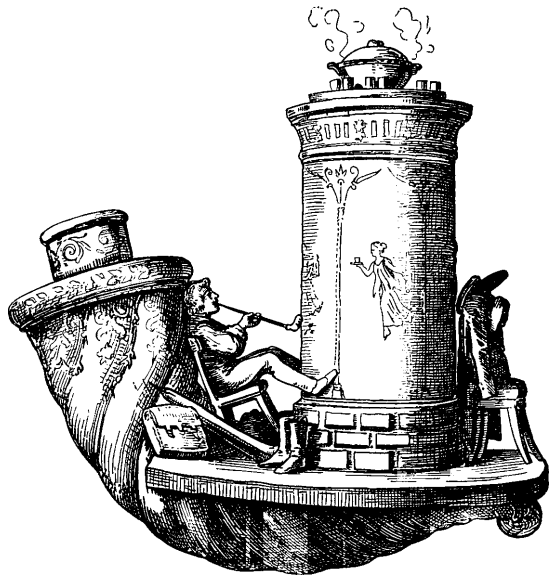


Fig. 236. M. v. Schwind: Pfeifenkopf.  
Aus den Rauch- und Wein-Epigrammen.



Fig. 237. M. v. Schwind: Die hl. Elisabeth. Gresho. Wartburg.

war er weder bei römischer Kunst noch beim großen Stile. „Ich ging in die Sixtina“, schreibt er, „schaute mir den Michelangelo an und wanderte nach Hause, um an Ritter Kurts Brautfahrt weiter zu arbeiten.“ Es war ein Entwurf nach Goethes launigem Gedicht, auf dem man deutschen Wald und deutsche Burgen, ein deutsches Städtlein, deutsche Ritter und Spießbürger sah, die mit Rom und Michelangelo nicht das geringste gemein hatten. Ganz unberührt von welschem Wesen kehrte Schwind heim, um schließlich nach längerem Umherziehen 1847 in München als Professor eine gesicherte Stellung zu finden. Nun wurde lustig komponiert, eine Reihe von köstlichen Entwürfen für die Münchener Silberbogen und manches kleinere Werk geschaffen. 1854 wurde er vom Großherzog von Sachsen auf die Wartburg berufen, um an dieser Stätte voll historischer und poetischer Schönheiten den reichen Sagenkranz der alten Weste in lieblichen Bildern zu verewigen (Fig. 237). Zum Glück war Schwind viel zu natürlich, als daß er die alte romantische Burg „stillecht“ ausgemalt hätte. Er entwarf die Bilder in jenen vereinfachten, ein wenig idealisierten aber doch natürlich wirkenden Formen, die er so leicht und gefällig handhabte und die nur da unzulänglich sind, wo ein dramatischer Vorgang, wie etwa die Szene des Sängerkrieges, verkörpert werden soll. Mehr Schwierigkeit macht ihm die Farbe. Wer Schwinds Darstellung des Vater Rhein (1848) in der Raczyngalerie zu Berlin mit ihren kalten blauen Tönen, oder das Musikantenbild der dortigen Nationalgalerie (1847) mit seiner kühlen Buntheit gesehen hat, weiß, daß unser Meister kein Kolorist war. Nur da, wo er mit blassen Tönen, mit wenigen stilisierten Farben arbeitet, erzielt er Stimmung und Harmonie. So in einigen kleinen Gemälden, die meist zwischen 1858 und 1863

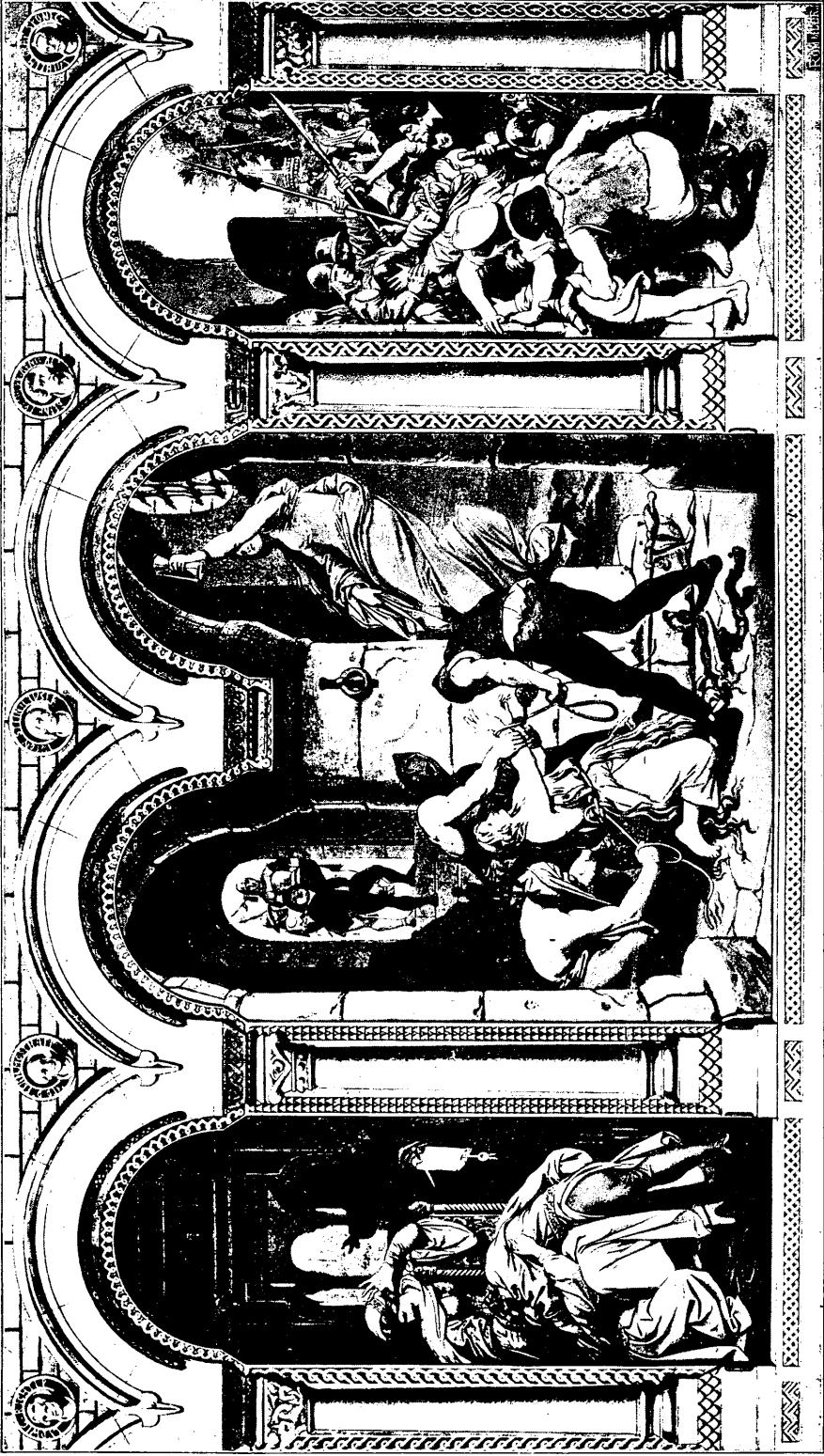


Fig. 238. M. v. Schwind: Aus dem Zyklus „Das Märchen von den sieben Raben“. Aquarell. Weimar.

für Graf Schack entstanden. Da belauscht er den Einsiedelmann, der im stillen Waldtal die edlen Rosse zur Tränke führt, oder die fromme Magd, die betend vor der kleinen Kapelle im dunkeln Forst ruht, oder den hagebüchernen Meister Rübezahl, der mit pfißigem Lächeln, auf Schabernack sinnend, durchs Waldbrevier stelzt, oder er stellt sich selbst auf der Hochzeitkreise dar (Tafel IX).

In solchen Bildern lebt jener feine keusche gute Sinn, der nach Schwind's Ausspruch dazu gehört, um das Geheimnis aller Schönheit und aller Wunder der Natur aufzuschließen, der dankbar ist für jedes Vogelstimmchen, das wie ein Sonnenstrahl im Waldesdunkel eine Bahn ins Herz bricht. Schwind empfand aber nicht nur das Schöne und Anmutige in der Natur besonders lebhaft, er hatte auch Augen und Ohren für das Wunderbare und Märchenhafte. Stundenlang konnte er selbst seinen Kindern Volksmärchen erzählen und mit dem Stifte dazu skizzieren. In der Kinderstube entstanden seine herrlichen Entwürfe zu Märchenzyklen, zum Aischenbrödel (1852—1855), zum Märchen von den sieben Raben (1857—1858) und zur schönen Melusine (1867—1870), diese unvergänglichen Blüten seiner Phantasie. In ihnen herrscht der echte Märchenton, besonders in den „sieben Raben“ (Weimar, Museum), in diesen duftigen Aquarellen mit den zart angedeuteten Farben, den weichen und doch so lebendigen Formen (Fig. 238). Jedes Kind begreift da den schönen Königssohn, der auf dem weißen Zelter die gefundene Waldbraut zur Burg emporträgt, und die holde Fee, die wie ein Lichtgebilde dahinschwebt. Aber auch der Erwachsene kann sich dem Zauber dieser holdseligen Gestalten unmöglich entziehen, in denen so viel Können so anspruchslos gegeben ist. Gegen diese köstlichen Schöpfungen bleibt Schwind's letztes Monumentalwerk etwas zurück, die Fresken im Wiener Opernhaus (1866). Schwind war ja ein durch und durch musikalischer Mensch, der die Musik als ein unentbehrliches Lebenselement betrachtete, ein Mozartschwärmer, glühender Verehrer Beethovens, persönlicher Freund von Schubert und Bachner. Und doch mangelt den Opernhausfresken trotz schöner Motive und poetischer Gedanken zuweilen die Stimmung, die allein aus dem Zusammengehen des Kolorits mit Gedanke und Form entspringen kann. Schwind war eben kein Mann der großen Worte und Taten. Er war zufrieden, wenn er in Ruhe malen und zeichnen durfte, wie es ihm ums Herz war. Und weil er so malte, wie es ihm ums Herz war, gewinnt er auch unsere Herzen. Darum wurde er einer der besten unter den deutschen Künstlern und ein rechter lieber deutscher Meister. Nicht, weil er deutsche Märchen illustrierte, sondern weil er ohne Rücksicht auf Perugino und Dürer sich selbst in seiner Kunst gab, seine gute, liebevolle Art, seinen goldenen Humor, die keusche Schönheit seines Empfindens. Neben ihm wirkt Arthur von Ramberg (1819—1875) wie ein Schwind in Salonausgabe mit Goldschnitt. Auch er ist aus guter Familie, geschmackvoll und aristokratisch elegant, ein gefälliger Illustriator und liebenswürdiger Maler deutscher Volksagen, aber von frauenhafter Zartheit.

Wie Schwind in München, so lebte Ludwig Richter in Dresden inmitten der Klassizisten und Romantiker, in ihrem Kreise herangebildet, mit ihnen befreundet, aber doch ganz selbständig schaffend. Lange freilich hat es gedauert, bis er dazu sich durchgerungen, bis er 1870 schreiben konnte: „Die akademische Klassizität bewegt sich immer in den muster-gültigen Typen der alten großen Maler, statt mehr an künstlerische Gestaltung des warmen Lebens zu gehen. Ihr Streben geht deshalb mehr aus Nachbildung der Kunst hervor, als aus der Erfassung des Lebens.“

Das war eine sehr treffende Abfertigung der offiziellen Dresdener Kunst, wie sie seit den dreißiger Jahren betrieben wurde. Während damals Ludwig Richter noch gänz-



um die für ihn ungeheure Summe von 22 Talern zu erwerben, was ihm freilich zeitlebens die schönsten Zinsen trug. Denn der Geist deutscher patriarchalischer Kunst ging ihm in diesen Blättern auf. Und doch sehnt er sich immer noch zurück nach Rom. Da aber die Mittel zu einer italienischen Reise fehlen, so begnügt er sich glücklicherweise mit einer Wanderung durch das Elbtal, dessen idyllische Schönheiten ihn so wunderbar berühren, daß er alle italienische Sehnsucht vergißt. Er malt sein entscheidendes Bild, die „Überfahrt am Schreckenstein“ (Fig. 241) und verherrlicht seitdem nur noch sächsische Gegenden mit oder ohne poetische Staffage, z. B. in der Frühlingslandschaft mit dem Brautzug und anderen mehr. Waren seine italienischen Landschaften gequält und im Schweiß des Angesichts komponiert, so erscheinen die deutschen leicht und mühelos geschaffen. Obgleich die köstlichen Gegenden um Meißen, die alten Schlösser und sanften Hügel als Studienobjekte unerseßlich waren, so ist er doch froh, 1836 aus der Einsamkeit nach Dresden zurückkehren zu dürfen, wo er dann



Fig. 243. Ludwig Richter: Aus dem „Vater unser“. Holzschnitt.

schließlich als Professor der Landschaftsmalerei an der Akademie der äußersten Sorge entzogen ist und nebenher Landschaften malt und radiert, die durch ihre fröhliche Buntheit und Vielgestaltigkeit sowie durch ihre andächtige Naturverehrung erfreuen, aber fern sind von allem technisch Bestechenden (Fig. 242).

So hatte Richter erreicht, was er sich einst gewünscht, als er schrieb: „Ich möchte die Natur mit einem recht einfältigen Kinder Sinn erfassen und sie ebenso anspruchslos darstellen.“ Das sollte aber in vollem Umfange erst in Erfüllung gehen, als er Kinderbilderbücher, Almanache, Dichtungen und Fabeln zu illustrieren begann. Ausnützung der modernen Holzschnitttechnik lag ihm dabei fern, aber zu den schlichten Büchern harmoniert seine schlichte Manier, die die Mitte hält zwischen der derben Dürerischen Art und dem malerischen Verfahren Menzels (Fig. 243). Auch als Zeichner bleibt Richter unberührt vom aufblühenden Realismus. Er gibt Typen, nicht Individuen. Zeichnet er Kinder, so sind sie verschieden an Größe, aber gleich an Wuchs und Angesicht, allesamt Brüderchen und Schwesterchen. Nicht nach der Natur, sondern aus der Erinnerung werden die kleinen Kompositionen geschaffen, und

doch atmen sie Leben, weil sie aus unmittelbarer Empfindung erwachsen sind. Wie Schwind hatte auch Richter für seine eigenen Kinder an langen Winterabenden kleine Skizzen gemacht und dazu Verslein gedichtet. Sie wurden der Anfang der Feste „Für's Haus“,



Vom Himmel hoch da komm ich her, Ich bring euch gute neue Mär, Der guten Mär bring ich so viel, Davon ich singen und sagen will. Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron, Der uns schenkt seinen eignen Sohn! Des freuen sich der Engel Schaar Und singen uns solche neues Jahr.

Fig. 244. Ludwig Richter: Weihnachten. Holzschnitt aus „Beschauliches und Erbauliches“. (Volksbilder Nr. 17.)

die einen so köstlichen Einblick in die deutsche Kinderstube, in das kleinstädtische Bürgerheim eröffnen. Nur ein deutscher Vater und deutscher Gatte konnte so das Leben schildern. Zahllos waren seine Illustrationen für Zeitschriften, zu Märchen-, Volks- und Kinder-

schriften. Wiederholt bricht er erschöpft unter der Überfülle dieser karg bezahlten Arbeiten zusammen, aber zäh und bedürfnislos, wie er war, mußte er mit dem Seinen Haus zu halten, und sein unerschütterliches Gottvertrauen half ihm über schwere Tage hinweg. Nichts anderes wollte er, als nach alter deutscher Weise rein und fromm, arm und bedürfnislos leben, und deswegen war er der rechte Mann, um auch „fürs Volk“ Holzschnittzyklen wie „das Vaterunser“, „die Christenfreude“, „Altes und Neues“, „Erbauliches und Beschauliches“ herauszugeben (Fig. 244), Bildchen, nach deren Schöpfer eben wegen ihrer traulichen Anspruchslosigkeit anfangs kein Mensch fragte. Dennoch machten sie schließlich seinen Namen berühmt und geliebt, so daß ihm bis in seine späten Jahre Anerkennung und Dankbarkeit gewahrt blieben. Denn weil er nur sich selbst und sein gläubiges, schlichtes Herz gab, konnte er nicht aus

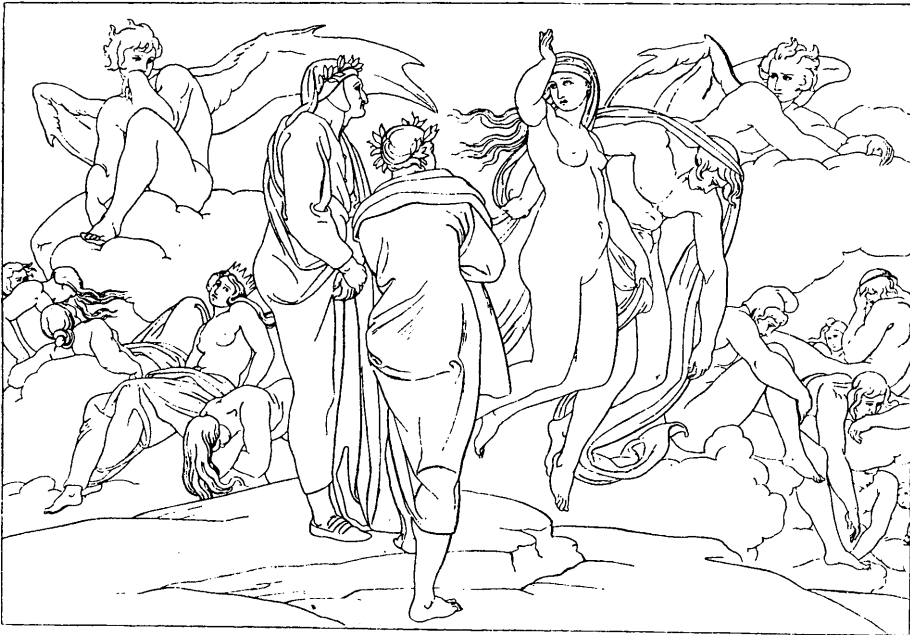


Fig. 245. Bonaventura Genelli: Die Liebesfünder. Aus den „Unrissen zu Dante“, Tafel IV. 1866. Nach der von Genelli selbst gestochenen Platte. Nach der Festschrift der Buchhandlung Alphonse Dürr in Leipzig 1904.

der Mode kommen. „Ein stilles, friedliches Daheim, ein kleines freundliches Asyl mit einem Blick ins Weite, in das kleinste Stück Natur, ist alles, was ich noch wünsche“, so schrieb er als alter Mann; „Verkehr mit der Natur, mit der Kunst und mit Gott ist mir das Beste, Liebste und Höchste. Alles äußerliche, bloß kluge, anspruchsvolle und dem Scheine huldigende Treiben, wie es jetzt in den Großstädten herrscht, ist mir im Innersten zuwider.“ Still sitzt er in seiner Klausur, als der große Kampf Deutschlands gegen Frankreich tobt. Er spricht mit innigem patriotischen Anteil von dem Kriege, aber doch so, als spielte sich die Weltgeschichte in einer anderen, ihm fremden Welt ab. Er liest derweil Predigten und Andachtsbücher, zeichnet gemächlich vor sich hin und wünscht nichts anderes, als daß man ihn ungestört sich selbst überlassen möge.

So haben Schwind und Richter das gemeinsam, daß sie herzlich und unbefangen wie Kinder in die Welt blickten, mit kindlich frommem und reinem Herzen zeichneten und malten.

Schwind ist der freiere, schwungvollere, poetische Geist, der feingebildete Wiener Aristokrat. Ludwig Richter aber steht unserem und unserer Kinder Herzen nahe durch seine einfältige, ehrliche Art, durch seine treuherzige, ein wenig philiströse Gemüthlichkeit. Von den späteren Illustratoren, wie Pleisch, Fröschl und anderen hat keiner ihn erreicht. Dann wurden unsere „gebildeten Kinder“ mit englischen Kinderbüchern von Walter Crane und seiner Schülerin Kate Greenaway oder gar mit den affektierten französischen Arbeiten gefüttert, deren gezierte, affige Figürchen allerdings manchem Großstadtkind wohl verständlicher sind, als Ludwig Richters gesunde, pausbäckige Bauernbuben. Heute sucht man diesen guten alten Ludwig Richter mit Recht wieder in unserer Kinderstube heimisch zu machen und den Schatz zu heben, den er einst dem deutschen Hause hinterlassen hat.

In diesen Meistern, in Rethel, Schwind und Richter, findet die deutsche Romantik ihren herrlichen Abschluß. Aber auch der von Carstens gepflanzte Klassizismus wirkte fort. In reiner Gestalt war er noch vertreten durch Bonaventura Genelli (1798—1868), der freilich Carstens persönlich nicht mehr gekannt hat, da sein Geburtsjahr zusammenfiel mit dem Todesjahr des Meisters. Aber als dieser Enkel des großen Architekten Genelli von Berlin 1822 nach Rom kam, fand er um den alten Landschaftler Koch noch einen Kreis von Carstens-Anhängern geschart, zumeist freilich wunderliche Gesellen, die in wilder Fehde mit ihren Todfeinden den Nazarenern lebten, Krafthuber, die den tränenfeligen Klosterbrüdern in rauhen Ausdrücken feindselig sich erwiesen, wie der Tiroler Anderson und der Maler Müller (Teufels-Müller). Zu diesen gesellte sich Genelli, ein athletisch gebauter Mann, der die ganze Welt von den großen männlichen und weiblichen Aktfiguren erfüllt sah, mit denen er Blatt um Blatt in schön geschwungenen Konturen füllte, mit hohem Stilgefühl und großer Gleichgültigkeit gegen die Anatomie. Er war ausschließlich für Linie und Form begabt, nicht für Farbe. Als er 1832 für das „römische Haus“ des Dr. Härtel in Leipzig Fresken malt, endet das mit einem ziemlichen Mißerfolg. 1836 in München hält er sich fern von den Cornelianern und genießt dafür den Vorzug, vor seinen nicht verkauften Entwürfen hungern zu dürfen. In einem von jedem Luxus, ja jedem Bedürfnis entblößten Zimmer steht er vor dem Spiegel sich selbst Modell, empfängt auch so seine Besuche, ohne Rücksicht darauf, ob seine schöne aber völlig adamitische Gestalt den eintretenden Herren und zuweilen auch Damen ein sympathischer Anblick ist. Endlich erregen doch seine Amriffszeichnungen zu Homer und zu Dante Aufmerksamkeit (Fig. 245), mehr noch die dramatischen, streng antik stilisierten Zyklen aus dem „Leben einer Heze“, „dem Leben eines Wüßtlings“, „dem Leben eines Künstlers“. Wer da die Schönheit der Genellischen Linien nicht begriff, erbautete sich doch an dem wilden, sinnlichen Leben. Aber auch mit diesen in Kupferstich vervielfältigten Werken konnte er nur mühsam den dürftigsten Lebensunterhalt gewinnen, und erst 1856 riß Graf Schack ihn aus der höchsten Not. Seit 1859 durfte er dann noch sieben sorgenfreie Jahre durch die Gunst des Großherzogs in Weimar verleben, der ihm pro forma eine Professur an seiner Kunstschule verschaffte, ohne die Erteilung von Unterricht dafür zu verlangen. Dort entstehen noch eine Reihe wunderbarer Entwürfe. Die langgestreckten, reich bewegten, oft unglaublich akrobatisch verrenkten Gestalten der Canovazeit leben hier als eine Art Gummiwesen mit Phantasiemuskeln nach. Aber sie sind durch edelste Linienempfindung verklärt und mit eigentümlichem Wohlklang erfüllt, den erst die heutige Generation wieder als vollendete Harmonie empfindet. Genelli versucht jetzt auch, einige seiner Kompositionen in Farben auszuführen, wie den Raub der Europa (1859) und den Entwurf zu einem Theatervorhang. Allein die so wenig kultivierte farbige Vorstellung von den



Fig. 246. K. Rottmann: Athen.

Dingen ließ sich in späteren Jahren nicht plötzlich entwickeln. Genelli bleibt ein Konturkünstler, den wir bewundern, weil er ein Stilist ersten Ranges und in seiner Art absolut vollkommen ist (Fig. 248).

Der Maler Koch in Rom hatte Carstens Traditionen auf die Landschaft übertragen wollen. Aber er studierte nicht nur wie Carstens die Antike, sondern die Natur selber und sein Klassizismus äußert sich mehr in der Wahl der Motive und der Staffage, wobei er das Großartige, Erhabene, Schauerliche vor dem Idyllischen bevorzugt. Karl Rottmann (1798—1850) geht im Stilisieren der Naturformen weit über Koch hinaus. Er liebt nur große, ernste, erhabene Gegenden, die als Sitz eines heroischen Geschlechts sich schon in ihrer Form und Farbe ankünden, auch ohne daß Menschen darin dargestellt werden. Man soll nicht allzu sehr darüber spotten, denn das Bewußtsein, daß durch Stimmung allein eine Landschaft uns erheben und begeistern kann, ist ja heute wieder ganz geläufig. Und wenn er auch etwas glatt und vertrieben mit sehr beschränkter Palette malte, so steht er doch im Prinzip der modernen Ideallandschaft nicht so fern (Fig. 246). Nach den Fresken in den Münchener Hofgartenarkaden darf man ihn freilich nicht beurteilen. Aber im Rottmannsaal der Münchener Pinakothek wird manchem heute wieder der Gewitterhimmel über Marathon oder das apollinische Sonnenlicht über Delos nicht so ganz unberechtigt und unverständlich erscheinen. Neben Rottmann hat dann Friedrich Preller (1804—1878) in Weimar die klassische Landschaft, ein wenig romantisch verschönert, zu Ehren gebracht. Der große Karl August von Weimar und Goethe waren die Götter und Leiter Prellers auf seinen Jugendwegen. Seit 1828 hatte er in Rom Thorwaldsens und Cornelius Werke vor Augen gehabt und vom alten Koch wieder gelernt, die Landschaft als großer Empfindung fähige malerische

Aufgabe zu betrachten. 1832—1836 malte er im römischen Hause des Dr. Härtel in Leipzig jene berühmte erste Serie von Odysseebildern, die neuerdings von den Wänden gelöst wurde. Eine zweite Reihe von Entwürfen über das gleiche Thema schuf er 1856—1859 (Kohlezeichnungen, Berlin, Nationalgalerie). Endlich wird der Zyklus in erweiterter Gestalt im Museum zu Weimar 1865—1869 in Wachsfarben wiederholt. (Dazu die Entwürfe im Leipziger Museum.) Preller nahm es gründlich mit dieser Lebensaufgabe. Auf wiederholten Studienreisen sowohl an der Ostsee als in Italien lebte er sich in die großen Phänomene der Natur ein, zeichnete unendliche Studien und konnte dann in 16 Bildern die Landschaften des homerischen Epos in antiker Schönheit, wenn auch nicht immer antiker Größe schildern (Fig. 247). Mag immerhin ein allzu liebenswürdiger, rosigter Hauch

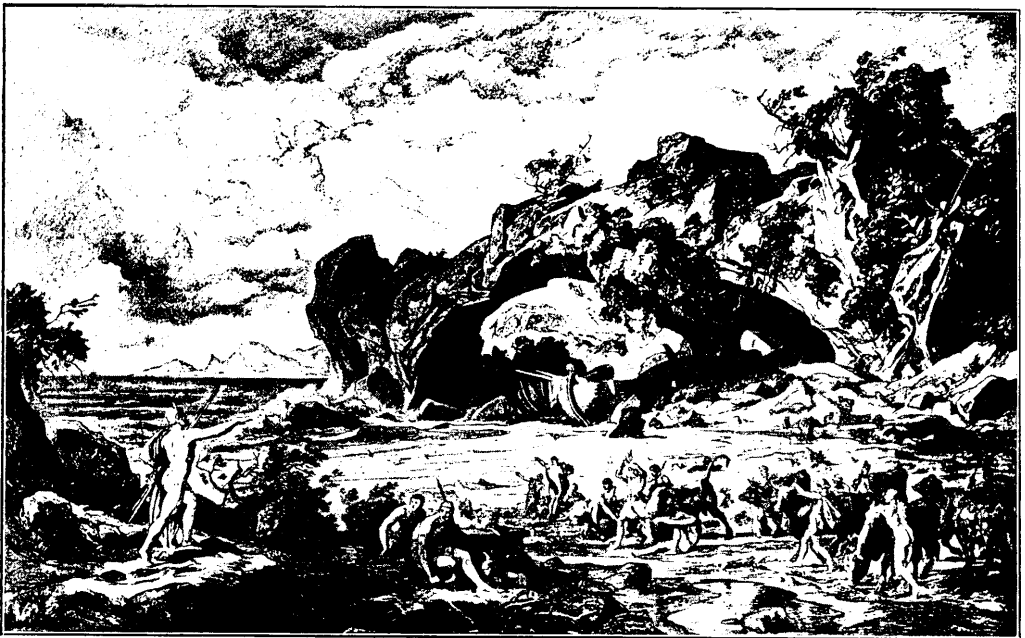


Fig. 247. Fr. Preller: Die Kinder des Helios. Aus den Odysseebildern im Museum zu Weimar.

über dieser klassischen Welt liegen, für die abenteuerlichen Fahrten der wilden Helden nicht immer der richtige Hintergrund gefunden, mögen die Figuren etwas typisch behandelt sein. Die Wirkung ist doch viel stärker, als bei seinen Vorläufern, weil nicht mehr auf Kontur, sondern auf Licht- und Schattenflächen komponiert ist. Stets wird der weisevoll abgeschlossene Saal im Weimariſchen Museum eine erquickende Stätte bleiben für den, der aus Tageskampf und Unruhe ſich in ſtille, heitere Schönheit verſetzen will. Mit Behagen wird er die Szenen von Odysseus Irrefahrt an ſich vorüberziehen laſſen, über denen die lauen Lüfte einer ſchöneren Welt zu wehen ſcheinen. Wenn auch nicht die volle Kraft des homerischen Urtextes aus den Wandbildern wiederklingt, ſo doch der gemüthlichere Ton der Voſſiſchen Überſetzung.

So ragen die Ausläufer der deutschen Romantik und des Klassizismus weit hinab bis faſt in den Ausgang des 19. Jahrhunderts, bis ſie ſich berühren mit den Schulen, die von neuem Poeſie an Stelle profaiſcher Natur ſetzen wollten. Schwind und Nathel,

Steinle und Ludwig Richter, J. M. Koch und Schirmer sind die Vorläufer Arnold Böcklins und der modernen Neuromantik.

Aber auch der Realismus hat seine Vertreter in dieser idealistischen Epoche gehabt. Zwar strebt die Mehrzahl der Künstler danach, eine verklarte Welt zu schildern, Ereignisse, die ungewöhnlich schön oder ergreifend sind, den Dingen durch sinnvolle Gruppierung eine besondere Weihe zu geben. Dennoch finden sich Maler, die sich davor scheuen, die Natur zu „veredeln“. Zu diesen seltenen Realisten gehörten in Berlin zuweilen Fr. E. Meyerheim und Hofmann, stets aber Franz Krüger, der lieber den Paradezug der Potsdamer Garde als Hellenen und Perser malte, lieber ein preussisches Remontepferd als einen Dichtergaul. Wie ehrlich und korrekt erscheint er gegenüber Karl Schorn (1800—1852) und anderen Cornelianern mit ihren „historischen Schlachtenbildern“, ja selbst gegenüber dem temperamentvollen und koloristisch höher stehenden Géricault hält er sich in seiner Art. Ihm lassen sich in Nürnberg Johann Adam Klein (1792—1875) und sein jung verstorbener Freund Joh. Christoph Erhard (1795—1822) zur Seite stellen. Klein hatte als Radierer und Tierzeichner begonnen, verlebte die Kriegszeit 1811—1815 in Wien, und hat dabei nicht nur die Gänge, sondern auch ihre Reiter ebenso genau studiert wie das Terrain und die Landschaft.

Aber nicht jeder, der in dieser Zeit Volkstypen oder Schlachtenbilder malt, darf ohne weiteres als Vorläufer des Realismus betrachtet werden. Was an ihren Werken realistisch scheint, liegt oft mehr im Motiv, in der Besonderheit der Tracht und der Handlung, in der erstrebten Ähnlichkeit bei Bildnissen, selten in der malerischen Auffassung. Man vergleiche Arbeiten von R. A. G. Heß (1769—1849) oder von Peter Heß (1792—1871), welcher letzterer die Befreiungskriege im Gefolge des Fürsten Brede mitmachte, mit König Otto nach Griechenland zog (1833) und schließlich im Auftrage des Zaren Nikolaus Land und Leute in Rußland studierte. Da ist die Natur vergewaltigt durch manierierte Nachahmung holländischer Genremaler und durch das Streben nach kunstvoller Komposition. Das gleiche gilt von Wilhelm von Kobell (1766—1855), ferner von Albrecht Adam (1786—1862), dem Stammvater jener Malerfamilie, der der Tiermaler Benno Adam (1812—1892), die Soldatenmaler Franz Adam (1815—1886) und Eugen Adam (1817—1880) angehören. Nicht jeder ist Realist, weil er Trachten und Volkstypen darstellt, wie R. Enhuber (1811—1867) mit seinen oberbayerischen und schwäbischen Jägern und Wildschützen, ferner Heinrich Würkel (1802—1869), der Tiroler Bauern und römische Briganten malt. Das Einzelne war naturgetreu, das Ganze novellistisch und gekünstelt. Auch die Bildnisse von J. R. Stieler (1781—1858) oder Franz Xaver Winterhalter (1806—1873) sind in manchen äußeren Beizaten von absoluter Treue, aber ihrer ganzen Auffassung nach doch unwahr und posiert.

Dagegen gibt es unter den Landschaftern eine Gruppe nordischer Künstler, die mit bewundernswerter Einfachheit und Objektivität die Natur spiegeln. Sie haben fast alle die Kopenhagener Akademie besucht oder stehen der älteren norwegischen Schule nahe. Auch der früher erwähnte Kaspar David Friedrich (1774—1840) ging 1794 nach Kopenhagen, ehe er 1798 nach Dresden zog. Friedrich ist geradezu ein Phänomen in der Art, wie er den Nebeldunst der Nacht, den umschleierten Glanz der Gestirne, die gespenstisch sich ausstreckenden Zweige malt, wie er über das Hünengrab sturmzerzauste Regenwolken jagen läßt, oder die hinter Ruinen aufgetürmten Wolken vom Abendhimmel abhebt, und doch alles ohne romantische Entstellung richtig wiedergibt (Fig. 191). Ganz modern intim ist auch eine kleine Frühlingslandschaft seines Freundes Dr. R. G. Carus in Dresden (1789—1869). Während

sich dabei noch ein Streben nach romantischer Stimmung einmischt, verzichten andere auch auf dieses Reizmittel. So der Norweger Johann Christian Clausen Dahl (1787—1857), der in Kopenhagen studierte, aber seit 1818 in Dresden lebte, wo er später als Professor an der Akademie wirkte. Seine Küstenbilder aus Norwegen und Italien erfreuen trotz der mageren Farbe, denn sie sind mit eigenen Augen gesehen, ohne Vermittlung der alten Holländer oder Italiener. Eine verwandte Natur ist Christian Morgenstern (1805—1867), aus Hamburg gebürtig, wo er bei dem Panoramenmaler Suhr und bei Bendixen seine Studien begann, 1827 Norwegen, 1828 die Kopenhagener Akademie besucht. Er siedelt 1829 nach München über. Auch Louis Gurlitt aus Altona (1812—1897) studiert in Hamburg bei Bendixen, dann auf der Kopenhagener Akademie (1835). Nach mehreren Nordlandfahrten siedelt er sich vorübergehend in Düsseldorf (1843), Berlin und Wien (1851 bis 1859) an, schließlich in Dresden. Er erfaßt die italienische wie die nordische Landschaft mit gleicher Ruhe und Unbefangenheit vom rein malerischen Standpunkte, ohne heroische oder idyllische Nebenabsichten. Morgenstern und Gurlitt verdanken jedenfalls schon den Hamburger Studienjahre die Grundlage für ihre stille, in sich beruhende Naturauffassung. Denn in dieser Kaufmannsstadt waren von jeher Maler tätig, die nicht Kunst im „höheren Sinne des Wortes“, sondern die einfache unverfälschte Natur suchten. So neben den vorgenannten der bald nach London übersiedelnde S. Bendixen (geb. 1784), ferner der Marinemaler A. F. Vollmer (1806—1875), der Illustrator D. Speckter (1807—1871) und andere, die mehr lokalgeschichtliche Bedeutung haben. Auch an die eigenartige Naturauffassung von Runge und Klinkowström sei erinnert, von denen der erstere in Hamburg ansässig war, der letztere vorübergehend sich dort aufhielt, ebenso der Kunstschriftsteller und Radierer v. Humoher (1785—1843), der vergeblich die herrschenden ästhetischen Irrlehren bekämpfte.

Nicht so sehr die Fähigkeit war also in der Epoche der Romantik verschwunden, die Natur ungeschminkt zu sehen und wiederzugeben, sondern der Wille. Es war ein Menschenalter neuer Kämpfe notwendig, diesen Willen wieder zum vorherrschenden, den Realismus wieder zur Regel zu machen.

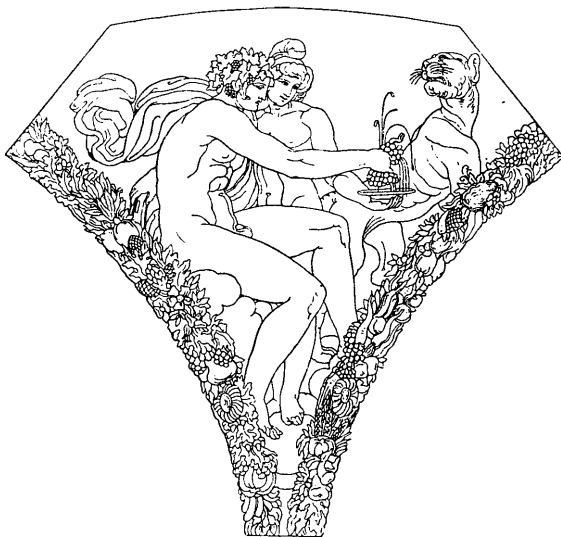


Fig. 248. Bonaventura Genelli: Bacchus und Ganymed. Aus „Satura“ Taf. V.  
Nach der Festschrift der Buchhandlung Alphonß Dürr in Leipzig.



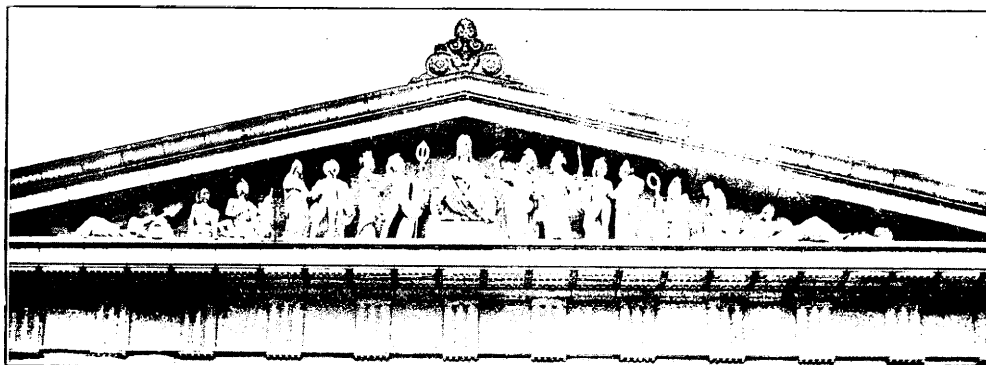


Fig. 249. L. Schwanthaler nach Rauch: Huldbigung der deutschen Stämme.  
Südtliches (vorderes) Giebfelf der Walhalla.

### c) Bildnerei.

Mit besonderem Eifer nahmen die deutschen Bildhauer die Lehre von der Reinheit und Einfalt der Antike an, und bekämpften den sittenlosen Naturalismus der Welfen. Man machte seine Studien am Gipsabguß und wählte seine Motive aus der antiken Sage und Götterlehre. Man wetteiferte mit den schlechten spätrömischen Kopisten darin, jede Spur von Fleischlichkeit aus den Aktfiguren zu verbannen und die Gewandung so kunstvoll zu drapieren, bis sie höchst unnatürlich wurde. In Berlin sah der alte Schadow seit den Freiheitskriegen diese neue Generation heranwachsen, die, wie sein eigener Sohn Rudolf, weder ihn noch Canova oder Houdon mitempfand, sondern Thorwaldsen folgte oder gar dem französischen Maler David. Dieser hatte sich ja selbst den Bildhauern dringend als Lehrer empfohlen, vielleicht weil er fühlte, daß seine Kunst den Bildhauern wertvoller war, als den Malern. Unter den jungen Deutschen in seinem Atelier war auch Christian Friedrich Tieck (1776—1851), ein Bruder des Dichters, der zahlreiche Porträtbüsten in einer strengen, aber der Natur noch nicht entfremdeten Manier ausführt (Fig. 250). Goethe protegierte ihn und suchte ihn vergeblich gegen Schadow auszuspielen. 1805 ging er nach Rom, dann nach München, wo er für den Massenbedarf König Ludwigs Büsten für die Walhalla arbeitet. In Berlin, wo er seit 1819 lebte, hat er die plastische Dekoration des Schinkelschen Schauspielhauses geschmackvoll durchgeführt und dem hellenistischen, etwas zarten Stile des Baues geschickt angepaßt. Porträtbildhauer und Schüler von David und Schadow war auch Ludwig Wichmann (1784—1859). Er machte sich berühmt durch seine Figur der Wassererschöpferin und durch die Nike, die den verwundeten Krieger aufrichtet (Fig. 251). Sie war eine der acht Gruppen auf Schinkels Schloßbrücke, der von den Berlinern sogenannten „Puppenbrücke“. Was mögen die märkischen Landwehrmänner gedacht haben, wenn sie sich hier als antike Krieger verewigt sahen in so völliger Nacktheit, daß bei gewissen Leuten das Schamgefühl gröblich verletzt wird, und jede Erzieherin die Vorhänge des Wagens niederlassen muß, wenn sie mit Prinzessinnen oder anderen höheren Töchtern über die Brücke fährt? Ob sie es verstanden, warum statt ihres Unteroffiziers hier Pallas Athene die Soldaten unterrichtet und Nike die Verwundeten und Sterbenden nicht etwa in den Himmel, sondern zum Olymp emporträgt? Mit solcher Kunst hoffte man damals das Volk erheben, bessern und erziehen zu können. Damit tritt nirgends so drastisch wie hier das Absonderliche der

hellenischen Maske uns entgegen, wo sie mit der herrschenden Brüderie und dem militärischen Empfinden der Berliner in stärksten Konflikt gerät.

Glücklicherweise konnte dieser hellenische Geist den preußischen nicht völlig verdrängen. Noch wirkten die Anschauungen des alten Schadow energisch auf die von ihm begründete Schule, von der „der Alte“ im Jahre 1824 mit gerechtem Stolz behauptete, daß die Ausübung vielleicht in Rom besser sei, daß aber für Aufgaben aus der wirklichen Welt die unter seinen Augen entstandenen Künstler mit mehr Originalität arbeiteten. Besonders hatte er dabei wohl Christian



Fig. 250. Chr. Fr. Tieck: Marmorbüste der Königin Elisabeth (1827). Aachen, Städt. Suermondtmuseum. Eigene Aufnahme der Verlagshandlung 1904.

Rauch (1777—1857) im Auge, den bedeutendsten unter den Schadow-Schülern, der sich mit vollem Bewußtsein gegen das geisttötende Kopieren der Antike im Thorwaldsen-Stil verwahrte. Er sorgte dafür, daß die Berliner Bildhauerschule in dem üblen Ruhe des Realismus blieb, über den Goethe so bekümmert sich ausgesprochen, und der zu seinem Leidwesen von Berlin aus sogar die übrige deutsche Bildhauerei beeinflusste. Die volle Natürlichkeit der Schadowschen Frühzeit hatte Rauch freilich nicht mehr. Auch ihm hatte der Klassizismus den Blick allzu- sehr „abgeklärt“. Aber er sah doch in den antiken Vorbildern noch das zu Grunde liegende Modell, er stellte die Zeitgenossen doch nicht ausschließlich als Athleten und Wettschwimmer dar, er zitterte nicht bei dem Gedanken an eine Marmorhose, und er hatte andererseits die in Schadows Frauengestalten noch nachlebende Rokokograzie überwunden. In Krossen 1777

als Sohn eines fürstlichen Kammerdieners geboren, hatte er schon früh in Bildhauerateliers gearbeitet. Dann war er gezwungen, für seine Angehörigen zu sorgen, und darum 1797 als Kammerdiener bei der Königin Luise von Preußen eingetreten. Man hat darüber gezürnt, daß ein solches Genie zum Lakaien erniedrigt wurde. Eher könnte man vielleicht mit Stolz darauf hinweisen, daß er aus dienender Stellung zu solcher Höhe sich aufschwang. Am allerwenigsten ist ein Vorwurf für den preußischen Hof damit verknüpft. Gerade die Königin hat alles für Rauch getan und schließlich 1804 ihm ein Stipendium zur Romreise erwirkt. Wie wenig seine frühere Stellung ihm in den Augen Verständiger schadete, sehen wir aus der herzlichen Aufnahme, die er in der ewigen Stadt bei dem preußischen Gesandten Herrn



Fig. 251. L. Wichmann: Nike richtet den verwundeten Krieger auf.  
Marmorgruppe der Berliner Schloßbrücke.

v. Humboldt gefunden hat. Daß Rauch selbst der preußischen Königin dankbar blieb, dafür gibt es kein besseres Zeugnis als die berühmte Sarkophagfigur im Mausoleum zu Charlottenburg, die der Meister 1811 nach dem frühen Tode der edlen Frau entwarf und, von der argwöhnischen französischen Polizei überwacht, 1812—1814 zu Rom in Marmor übertrug (Fig. 252). Als nach mannigfaltigen Schicksalen die Statue in Charlottenburg aufgestellt wurde, in dem Moment, da König Friedrich Wilhelm III. von neuem gegen den aus Elba zurückgekehrten Napoleon ins Feld eilte, da mag der Fürst doppelt erschüttert vor dem Idealbild der Heimgegangenen gestanden haben. In heiligem Frieden mehr schlafend als tot ruht die Königin, wie ein Marmorspiegel jener Schönheit, die sie einst im Leben schmückte. Da herrschte keine falsche Idealität, sondern Verklärung und Steigerung der voll bewahrten Wirklichkeit (Fig. 262). Wenigstens war der Gatte ganz erschüttert von der Ähnlichkeit der Statue und es dürfte keinen

kompetenteren Beurteiler dafür geben. Vergleicht man Rauch's Arbeit mit späteren plastischen Nachbildungen oder mit Richter's Königin Luise, so ist jedenfalls die Ähnlichkeit, das Hineinverweben des wirklichen Porträts in die klassische Form unverkennbar. Wieviel Naturstudium in dieser schlummernden Marmorfigur steckt, das sollte man heute nicht übersehen. Übrigens stört die Nachahmung antiker Formen gerade bei diesem idealen Grabdenkmal am wenigsten, da die Fürstin ja bei Lebzeiten ein ähnliches antikisierendes Gewand trug. Eine neue dankbare Aufgabe wurde Rauch zuteil, als er neben der zierlichen Königswache Schinkels zunächst die Statuen von Scharnhorst und Bülow (1822), dann gegenüber den alten Blücher (1826, Fig. 253), später auch York und Gneisenau aufstellen durfte (1852, 1853), die ersteren leider noch in Marmor, die drei letzteren in Bronze. Würde die Königswache mit den Statuen vom großen Verkehr mehr abgeschlossen in feierlicher Einsamkeit liegen, so wäre dieser Platz mit seinem feinen Gräzismus

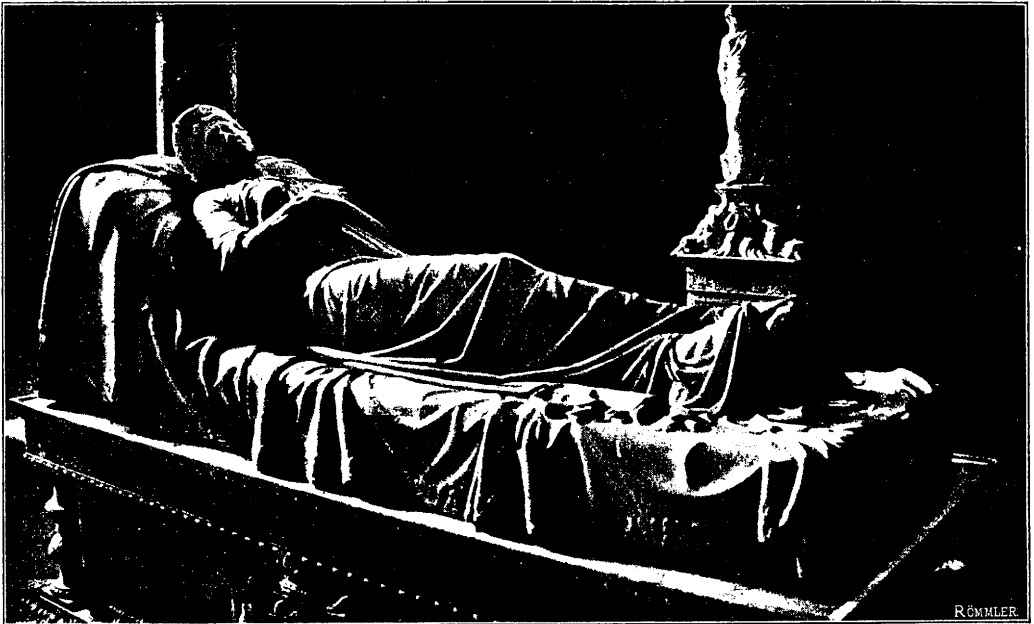


Fig. 252. Chr. Rauch: Grabmal der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg.

ein köstliches Erinnerungsmal jener Zeit, allerdings mehr durch sinnvolle Schönheit als durch preußischen Charakter ausgezeichnet. Rauch bestand bei der Ausführung der Figuren harten Kampf mit sich und dem Zeitgeist. Neben dem dorischen Tempel wollte er doch nicht moderne Menschen in zeitgenössischem Kostüm geben. Und doch waren sie ohne Uniform unkenntlich. Andererseits durfte er nicht schlecht hin Scharnhorst, Bülow, Blücher modellieren, wenn sie nicht zugleich symbolisch „Rat, Tat und Energie“ ausdrückten. Man pflegte damals nicht einen General, einen Dichter, sondern den General, den Dichter als solchen, als Gattungsbegriff darzustellen. Der Porträtierte durfte nur so viel individuelle Besonderheit zeigen, daß er dem Ideal seiner Gattung nicht widersprach. Er durfte moderne Uniform tragen, aber Mantel und Hosen mußten doch ein wenig antike Falten schlagen, was dann freilich ausfah, als ob der Träger soeben eine Schwimmpartie in der Spree gemacht hätte. Auch darauf wurde streng gehalten, daß das Haupt, das ja bei manchen Menschen der Sitz des Geistes ist, nicht durch Helm oder Mütze verhüllt wurde, so daß Helden zwar warme Mäntel um

den Leib, aber kalte Köpfe haben und barhaupt der Witterung Trotz bieten müssen. Selbst die Reiter am Sockel des Friedrich-Denkmal's saßen meist entblößten Hauptes zu Pferde, als habe der König „Helm ab zum Gebet“ kommandiert (Fig. 254). Daß der alte Fritz selbst seinen Dreispitz aufbehielt, ist nicht auf Rauchs freie Entschließung, sondern auf königlichen Befehl zurückzuführen. Wie sehr die charakteristische Bildung oft dem klassischen Charakter geopfert wird, tritt am deutlichsten bei Rauchs Porträtbüsten hervor. Mit den blinden Augen und



Fig. 253. Chr. Rauch: Denkmal Blüchers in Berlin.

steinernen Haaren wirken sie unerquicklich und leer, obwohl eine strenge und starke Bildung, eine feierliche Größe der Formen oft zu erkennen ist. In letzterem Sinne ist Rauchs Blücherstatue in Berlin weitaus die gelungenste. Die schneidige Energie des alten Reitergenerals zu Fuß kommt trotz einer gewissen Weichlichkeit und Schönheit der Züge in der knappen gedrunghenen Haltung und energischen Bewegung voll zum Ausdruck (Fig. 253), ganz anders als in der matten Max Joseph-Statue zu München (1826).

Die Jahre 1834—1854 wurden für Rauch durch die anstrengende Arbeit für das Denkmal Friedrichs des Großen (Unter den Linden zu Berlin) ausgefüllt. Gleich nach des Königs

Tode hatten Schadow und Gilly Entwürfe für ein Friedrichsmonument geschaffen, die aus Geldmangel nicht ausgeführt werden konnten. Nach den Freiheitskriegen nahm Schinkel den Gedanken wieder auf. Ein- und mehrstöckige Bauten mit Kolonnaden, Trajanssäulen, Obelisken und Quadriegen wurden projektiert. Nirgends so wie hier erwies sich Schinkel als der getreue Schüler der Neuklassizisten, von denen er sich nur durch die etwas strengere hellenische Detailbildung unterschied. Für den plastischen Schmuck wurde auf Rauch gerechnet. Zum Glück wurden Schinkels Wünsche, der den alten Fritz mit nackten Beinen, römischem Panzer und klassischem Chiton verewigen wollte, nicht zur Tatsache, sondern Rauchs Entwurf, der den König in historischem Kostüm auf einem etwas griechisch stilisierten, aber doch natürlich bewegten Pferde zeigt. Unendliche Kämpfe mußte Rauch noch bei der



Fig. 254. Chr. Rauch: Friedrichsdenkmal. Sockelfiguren.

Ausgestaltung des Sockels bestehen, auf tausend Wünsche Rücksicht nehmen, beständig ändern. Kein Wunder, daß das Denkmal der Einheitlichkeit ermangelt. Selbst wenn wir diese stetige Durchkreuzung seiner Pläne ihm mildernd anrechnen wollen, so hat doch für unser Empfinden die übertriebene Höhe des mehrgeschossigen, engbrüstigen Sockelbaues, an den eine Überfülle von Figuren angeklebt ist, nichts Erfreuliches. Der Reiter steht so hoch, daß dem dankbaren Preußenvolke von seinem großen König wenig zu Gesichte kommt, außer dem Bauche des Pferdes und den Sohlen seiner Reiterstiefel.

In allen Einzelheiten aber fordert das Werk auch heute Anerkennung. Zunächst zeigen die Reliefs Schönheit und edlen Linien Schwung. Die Zeitgenossen klagten darüber, daß alles zu malerisch und zu realistisch sei; uns scheint das Gegenteil der Fall. Jedenfalls erhebt sich das Monument durch die Feinheit der Verhältnisse, durch sorgfältige Berechnung der Verkürzungen, durch Gründlichkeit der Arbeit weit über den damaligen Durchschnitt.

Und doch wäre es unrecht, Rauch einen Plastik-ersten Ranges zu nennen. Dazu fehlt ihm die dramatische Begabung, dazu sind seine Gestalten zu korrekt und zu bewegungslos, ermangeln zu sehr der Genialität. Das Hübsche und Angenehme war seine eigentlichste Domäne, wie es in den zahlreichen Viktorien sich darstellt, die er teils für die Walhalla König Ludwigs, teils für andere Denkmale entworfen. Seine berühmte Kränze spendende Viktoria



Fig. 255. Chr. Rauch: Friedrichs-Denkmal zu Berlin.

ist eine „bildhübsche“ Berlinerinnen von ungewöhnlich zierlichem Wuchse (Fig. 256). Alles tiefgründige Pathos lag ihm dagegen fern. Die Mosesgruppe vor der Potsdamer Friedenskirche (1856) darf man z. B. nicht an Michelangelos römischen Riesen messen, sie erscheint daneben klein, müde und leblos. Aber Rauch hat doch den Sinn für das Natürliche bewahrt, ohne der Eleganz und sorgfältig abgewogenen Schönheit seiner Linien zu schaden. Darum scheint er uns dem Thorwaldsen und seinen mehr oberflächlichen Schöpfungen überlegen.

Von der glänzenden Schule, die Rauch in Berlin hinterlassen haben soll, ist einst viel

Aufhebens gemacht. Aber der Individualität wurde unter diesen Hellenisten wenig Spielraum gelassen. Für Denkmale wie für Porträtbüsten und Genrefiguren gab es neben den antiken Vorlagen gute klassische Muster, die mit Fleiß kopiert wurden (Fig. 257). Zuweilen bricht auch das von Rauch gewahrte Naturgefühl unvermutet durch. So bei Drake (1805—1882) in der



Fig. 256. Chr. Rauch: Kranzpendende Viktoria.

Statue Friedrich Wilhelms III. im Berliner Tiergarten mit den poetischen Sockelreliefs, bei Bläser (1813—1874) in der Statue Friedrich Wilhelms IV. zu Sanssouci (Orangerie). Ferner bei einigen Tierbildnern. Rauch selbst war ja ein vortrefflicher Beobachter der Tierwelt. Unter seinen Schülern hat August Riß (1802—1865) in seiner Amazone vor dem Berliner Museum wirklich ein kleines Meisterwerk voll feuriger Bewegung und voll Ebenmaß geschaffen. Da-



gegen kommt weder Albert Wolff (1814—1892) auf mit seinem Löwenkämpfer, noch Wilhelm Wolff (1816—1887). Besonders der letztere verfällt stilistischer Halbheit, schwankt zwischen Realismus und klassischem Stil. An Barye ragt keiner von diesen nur entfernt heran.

Die rechte Mitte zwischen Ideal und Wirklichkeit fand nur Ernst Nietzsche (1804—1861). Er war zart von Körper und zart in seiner künstlerischen Empfindung, aber voll impulsiver Energie, wo es darauf ankam geniale Menschen als solche kenntlich zu machen, das Alltägliche an ihnen durch Vergeistigung zu überwinden. Das gelang ihm besonders an seiner Lessing-



Fig. 257. Drake: Nike krönt den Sieger. Berliner Schloßbrücke.

statue zu Braunschweig (1843—1853), die das Heldenhafte, den geistreichen Kämpfer betont, während Grass's bekanntes Bildnis die heitere Menschlichkeit Lessings zum Ausdruck gebracht hatte. Ähnliches gelang ihm bei der besten Porträtbüste jener Berliner Schule, der Büste Rauch's. Zu ihm war Nietzsche 1826 in die Lehre gekommen. Bald wurden sie Freunde und Mitarbeiter, wobei Rauch's ruhige männliche Art eine vortreffliche Ergänzung in Nietzsches mehr frauenhaft reizbarer Natur fand. Rauch hatte sich in Rom an Thorwaldsen und die Antike angeschlossen, Nietzsche dagegen fühlte sich dort (1830) mehr den Nazarenern verwandt. Darum gelang ihm, was Rauch vergeblich erstrebte, christliche Kunst zu schaffen. Seine Pietà vor der Friedenskirche zu Sanssouci steht an Tiefe der Empfindung weit über Rauch's benach-

barter Mosesgruppe. Weil Rietschel nicht nur Gestalter formaler Schönheit, sondern Menschenbildner war, darum gelang ihm auch jenes Doppelmonument Schillers und Goethes vor dem schlichten Theater zu Weimar so gut (1851, Fig. 258). Einfach, ungefuchst ist die Gruppierung, innig die Charakteristik der beiden Heroen und ihres Verhaltens zueinander. Natürlichkeit und Seelenadel sind hier glücklich vereint. Nicht so unbedingt wird man Rietschels letztes Werk rühmen können, das Lutherdenkmal zu Worms. Der Gesamtentwurf nebst den Figuren Luthers und Wicleffs sind von Rietschel, alles übrige nach dessen Tode von den Schülern ausgeführt. Um Massengruppen zu vermeiden, hat Rietschel die Figuren über die um-

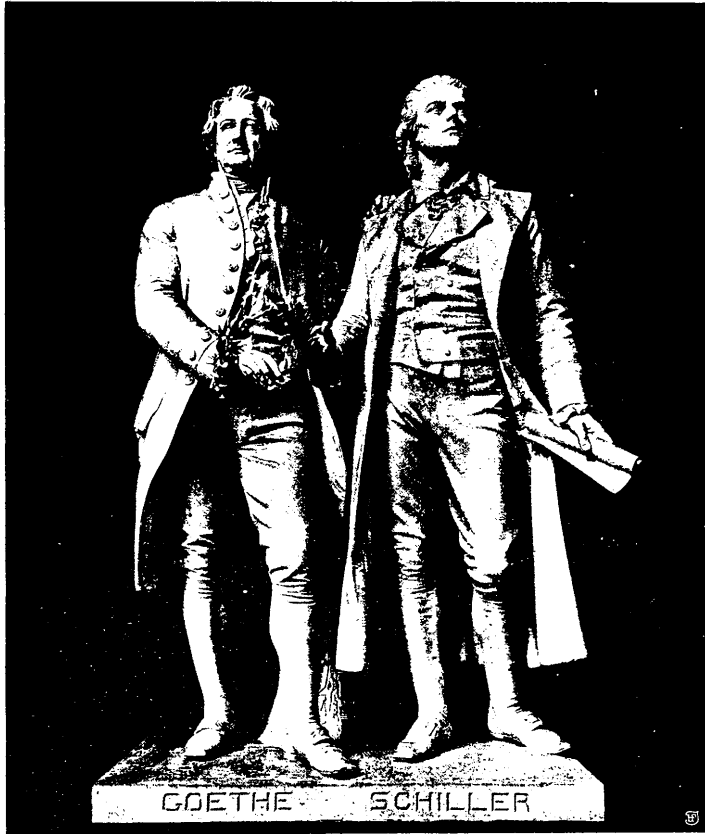


Fig. 258. Ernst Rietschel: Goethe und Schiller. Weimar.

mauerte Plattform verteilt, wobei die Erinnerung an das alte protestantische Truglied „Ein feste Burg“ auch mit hineinspielte. Die Zerrissenheit dieser Komposition wirkt übel. Vortrefflich ist aber die Hauptgestalt, der unerschütterliche Reformator, aus dessen Zügen und Haltung ebensoviel trotziger Mannesmut als gläubige Begeisterung spricht (Fig. 259).

Rietschel, der nach kurzem Aufenthalt in Italien (1830) als Professor an die Dresdener Akademie berufen war (1832), begründete dort auch eine Bildhauerschule. Neben ihm wirkt seit 1838 Ernst Julius Hähnel (1811—1891), ein nettes gefälliges Talent, das in der Rokokozeit zu glücklicher Entfaltung hätte kommen können. Einzelne dekorative Arbeiten, wie die Skulpturen an der Wiener Hofoper, genrehafte Denkmale, wie die Körnerstatue

zu Dresden (1871), lassen ahnen, was Hähnel ohne die leidige Rücksichtnahme auf den Hellenismus und die zahme Schultradition hätte leisten können.

Auch in München wurde nicht minder eifrig als in Berlin und Dresden die Bildhauerei gepflegt, wie denn der Plastik in dieser klassifizierenden Zeit naturgemäß reichliche Aufträge zuteil wurden. Überall empfand man ein unabweiskbares Bedürfnis, Denkmale



Fig. 259. C. Riettschel: Lutherstatue vom Denkmal zu Worms.

zu setzen, jeder Bau mit seinen Giebeln und Metopen, Nischen und Friesen schien nur dazu errichtet zu sein, um den Bildhauern Beschäftigung zu geben. Doch entsprachen die Leistungen durchaus nicht den gehegten Hoffnungen. Der Grund lag wohl zum Teil darin, daß jeder Bildhauer sich verpflichtet fühlte, mit einem gewissen Phidias zu konkurrieren, aus der Statue irgend eines ehrenwerten Bürgers einen olympischen Zeus zu machen, große Gedanken bei den kleinsten Anlässen zu prägen. Man wollte nicht Menschen bilden, sondern Halbgötter,

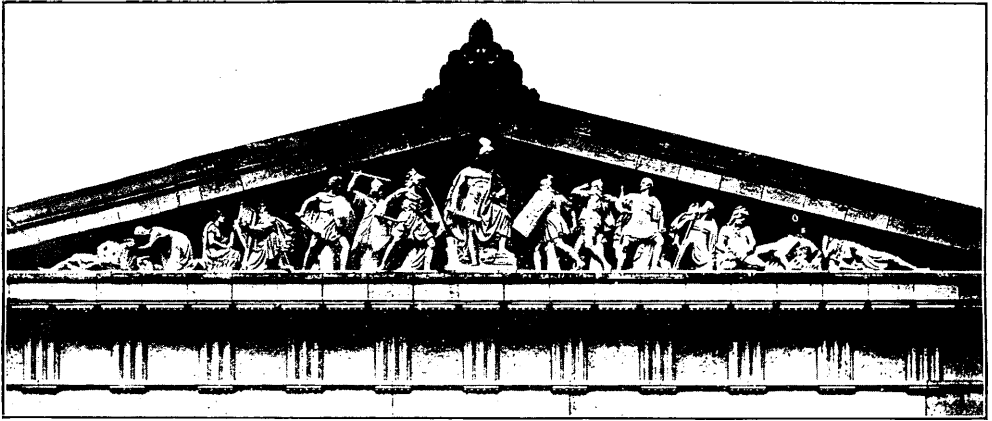


Fig. 260. Schwanthaler: Schlacht im Teutoburger Walde. Nördliches Giebelfeld der Walhalla.

ein adeliges Geschlecht der elenden demokratischen Gegenwart vor Augen stellen. Nicht jeder Münchener oder Berliner war dafür ein geeignetes Modell. Dazu kam der ungewöhnlich niedrige Stand der Darstellungskunst. Die Skulptur dieser Zeit tritt vorwiegend in Verbindung mit der Architektur als Schmuck, als Beigabe auf. Und doch warnte man vor nichts nachdrücklicher, als vor dekorativer Behandlung der Plastik, also vor der Betonung des schmückenden Elementes. Das Ornament sollte vielmehr an sich bedeutend sein, womöglich Gedanken enthalten. Was blieb da übrig als hohler Formalismus, erborgte Geistreichigkeit, da man die Natur mit Besen austrieb und von der Antike nur das Unnatürliche abfah. Nur einzelne, wie Johann Martin Wagner (1777—1858), bewahrten sich aus dem 18. Jahrhundert her etwas Naturgefühl, das er aus den reizenden Gruppen seines Vaters, des berühmten Bildhauers, noch als Erbe überkam. Wagner war bis 1817 Maler, Schüler von Füger in Wien, und erhielt als erster einen Preis in den weimarischen Konkurrenzen für seinen „Ulysses“. Dann ging er als Bildhauer nach München, wo er die Reliefs an der königlichen Reitschule und am „Siegestor“, leider auch die große starre Quadriga darauf geschaffen, und den großen Fries für die Walhalla bei Regensburg (1826—1837) komponiert hat. Sein größtes Verdienst bleibt doch sein Talent und sein nie versagender Eifer in der Aufführung und im Ankauf antiker Originalwerke, wie er denn auch den Transport der Regina-Skulpturen nach München geleitet hat. Andere, wie J. Haller (1792—1826), J. Leeb (1790—1862), Johann E. Mayer († 1846), L. Schaller (1804—1865) sind heute kaum noch dem Namen nach bekannt, zum Teil auch nur Ausführer der Skizzen, welche Ludwig Schwanthaler (1802—1848) im Dienste Ludwigs I. schuf. Schwanthaler ist der repräsentierende Meister dieser Epoche in München. Er hatte 1826 schon Italien kennen gelernt, 1832—1834 in Rom unter Thorwaldsens Einfluß studiert und dann in München die Gunst König Ludwigs dadurch erlangt, daß er allen anderen an Fügigkeit, wenn auch nicht an Wichtigkeit und Schönheit überlegen war. Aber für den etwas ungeduldrigen, von Projekt zu Projekt hastenden Fürsten war der prompte Schnellarbeiter ganz unentbehrlich. Eifertig schuf er Figuren, Reliefs, Porträts, Denkmale in Massen, das heißt er gab Tonmodelle von sich, die von der Schar der Gesellen in Marmor gehauen wurden. Gelegentlich ließ er auch nach fremden Entwürfen in seinem Atelier arbeiten, z. B. das vordere Giebelfeld der Walhalla zu Regensburg nach Rauchs Modell (Fig. 249). Seine Arbeiten werden von den Zeitgenossen nach dem laufenden Meter geschätzt. Man rühmt 43 Meter Aphrodite-Fries im Tanzsaal des

Königsbaues, etwa 82 Meter Barbarossa-Fries ebendasselbst, eine 17 Meter hohe Babaria vor der Ruhmeshalle auf der Sendlinger Höhe, ein großes, rundlich geformtes, sonst ausdrucksloses Frauenzimmer, anziehend besonders dadurch, daß man in seinem Innern bis zur Kopfhöhe emporklettern kann (Fig. 176). So reiht Schwanthaler unverdrossen Denkmal an Denkmal. Die Sammlung von Gipsabgüssen nach seinen Werken im Münchener Schwanthaler-Museum enthält 203 Nummern, darunter als eine Nummer die 15 überlebensgroßen Figuren der Hermannschlacht vom hinteren Giebelfeld der Walhalla bei Regensburg (Fig. 260), die Giebelfeldgruppe für die Ruhmeshalle, 24 Bildnisstatuen von Künstlern für die Fassade der alten Pinakothek. Dazu zahlreiche Denkmale in München und außerhalb, wie das des Königs



Fig. 261. L. Schwanthaler: Der Loreleybrunnen. München, Hofgarten.

Ludwig I. und Herzogs Albrecht V. in der Münchener Bibliothek, des Großherzogs Friedrich in Karlsruhe. Woher sollte bei solcher Arbeit für das Engroslager die Zeit zum Studium kommen?

Schwanthaler wird gerne als romantischer Bildhauer den klassischen Berlinern entgegen gestellt. Aber romantisch waren nur zuweilen die Namen seiner Figuren, vielleicht auch die Gedanken, die der eine und der andere daran knüpfte. In der Ausführung blieb er bei weichlichem Klassizismus, nichts von der herben Natur italienischer Quattrocentisten, von der eckigen Ehrlichkeit deutscher Kunst ist zu spüren. Darum sind seine Werke unheimlich schnell in Vergessenheit geraten. Seine Genrefiguren, wie die wohlgenährte Loreley (Fig. 261), gehörten einst in Gipskopien zum festen Bestand des deutschen Hauses. Heute sind sie so unbeachtet

wie Schwanthalers dekorative Figuren an Bauten, die nicht einmal wie die der mittelmäßigsten Rokokoplastiker durch schön belebte Silhouette erfreuen oder durch Reichthum der Bewegungsmotive. Außer der Schnelligkeit des Schaffens, denn das meiste entstand zwischen 1826—1848, wußte man kaum etwas Rühmliches von Schwanthaler zu vermelden.

Ein wirklicher Romantiker, der auch mit den römischen Nazarenern 1821 in Rom befreundet wurde, war Konrad Eberhard (1768—1859), den sein Studium der italienischen Frührenaissance-Skulptur zur Dekoration der Münchener romantischen Bauten berufen erscheinen ließ. Von den Bildhauern, die in anderen süddeutschen Residenzen wirken, wäre noch der Rauch-Schüler Karl Steinhäuser in Karlsruhe zu nennen (1813—1879). Ferner die Schüler des Dannecker und Thorwaldsen, die in Stuttgart bildhauerten, wie Schweickle (1779—1833), Distelbarth (1780—1835), Theodor Wagner (1800—1880), L. Mack (1799—1831), C. Weitbrecht (1796—1836), F. W. Braun (1796—1863), F. L. Hofer (1801—1887). Über sie ist alles Wissenswerte in Winterlins Lebensbildern württembergischer Künstler verzeichnet.

So wirkt die deutsche Plastik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielfach unerfreulich durch die Dürftigkeit und Leblosigkeit der mageren wohlgeglätteten Figuren, durch die Seelenlosigkeit der Köpfe mit ihrem griechischen Normalprofil und dem ewigen Lächeln, kurz durch die falsch verstandene Antike. Aber jene Meister waren stolz, die wahre Plastik gefunden zu haben, und weithin, besonders im europäischen Norden, wurden sie bewundert, mehr als die heutige deutsche Plastik, die sich den Rauch und Genossen so überlegen fühlt, und doch im Auslande kaum bekannt ist.



Fig. 262. Chr. Rauch: Kopf Sarkophag der Königin Luise.



57556



Anton Springer

# Handbuch der Kunstgeschichte

Mit ca. 2100 Abbildungen und 48 Tafeln in Farbendruck ausgeführt.

- I. Das Altertum** Neubearbeitet von Prof. Dr. Ad. Michaelis in Straßburg.  
7. Auflage. 474 S. mit 783 Abb. und 9 Farbendrucke.  
Gebunden in Leinen 9 Mark.
- II. Das Mittelalter** Neubearbeitet von Prof. Dr. J. Neuwirth in Wien.  
7. Auflage. 460 S. mit 559 Abb. und 9 Farbendrucke.  
Gebunden in Leinen 7 Mark.
- III. Die Renaissance in Italien** Neubearbeitet von Prof. Dr. Adolf  
Philippi. 7. Auflage. 312 S.  
mit 319 Abb. und 16 Farbendrucke. Gebunden in Leinen 8 Mark.
- IV. Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17.  
und 18. Jahrhunderts** 6. Auflage. 404 Seiten mit 415 Ab-  
bildungen und 14 Farbendrucke. Ge-  
bunden in Leinen 8 Mark.

Die Bände sind auch einzeln käuflich

Unser bedeutendstes Handbuch der Kunstgeschichte, das Werk des unvergesslichen Springer, enthält 1650 Seiten Text und ungefähr 2100 Abbildungen, worunter 48 Tafeln Dreifarbendruck, für den Preis von 32 Mark, eine kaum zu überbietende Leistung. Einen Glanzpunkt des neuesten Bandes bilden eine Reihe herrlicher Farbendrucke, die zum Teil direkt nach den Originalen hergestellt wurden und eine zuverlässige Vorstellung von der Farbenpracht der Gemälde geben, welche uns Meister wie Dürer, Holbein, Rembrandt, Bol, Velazquez, Murillo u. a. hinterlassen haben. Das reizendste Stück ist wohl das Bild der hl. Magdalena und Katharina von Konr. Witz im Straßburger Museum. Von der Gediegenheit des Textes etwas zu sagen, erübrigt sich bei diesem Werke. Der Umstand, daß die größere Hälfte des vierten Bandes der nordischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts und weitere 100 Seiten den großen Holländern, Flamländern und Spaniern gewidmet sind, läßt das Buch bei seinem billigen Preise doppelt empfehlenswert erscheinen.

„Germania“.

## Deutsche in Rom

Skizzen und Studien aus elf Jahrhunderten  
von G. von Graevenitz

XII und 308 Seiten mit 100 Abbildungen und zwei Plänen von Rom  
Preis geheftet 8 Mark, gebunden 9 Mark

Der Verfasser folgte den Spuren alter deutscher Kaiser, auch denen Luthers, Huttners, Winkelmanns und Goethes, der deutschen Handwerker, Künstler u. s. w. Kolonien. Die zehn Kapitel sind Lebens- und Charakterbilder, ja eigentliche Kulturschilderungen. Das Buch wird jedem Lebenslang wertvoll bleiben. („Nationalzeitung“ Basel.)

Dies ist kein Buch zur flüchtigen Lektüre; der große Zusammenhang und das enge Verhältnis, das die deutsche Sehnsucht nach der alten Hauptstadt der Welt zwischen Germanien und Italien entstehen ließ, ist hier in so trefflicher, eindringlicher und zum forschen und Denken anregender Weise zum Ausdruck gekommen, daß es schade wäre, diesem Buch anders als in ernster, langer, eingehender Beschäftigung nahe zu treten. . . . Die Abbildungen gehören zur Sache, zum Text; sie sind nicht von der Art, daß man sich befinden muß, warum sie da sind. Als sinniges Motto zu „Deutsche in Rom“ schmückt Tischbeins „Goethe in der Campagna“ aus dem Staedelschen Institut und dem Frankfurter Bürgerverein als Titelbild das von dem rührigen E. A. Seemannschen Verlag trefflich ausgestattete Buch. Mit Goethes italienischer Reise in der Tasche und durch Graevenitz' Studien gut vorbereitet ist man der richtige „Deutsche in Rom“. („Frankfurter Zeitung“.)

## Goethe

von Karl Heinemann  
Dritte, verbesserte Auflage

Ein Band von 780 Seiten gr. 8°.

Mit 271 Abbildungen, Facsimiles, Plänen und 1 Heliogravüre  
Geh. 10 M., geb. in Leinen 12 M., in Halbfranz 14 M.

„Preuss. Jahrbücher“: Es ist eine mit sorgfältiger Gewissenhaftigkeit verfaßte und auf einer klaren Gesamtanschauung beruhende Arbeit.

„Gegenwart“: Die Darstellung ist fesselnd und läßt den Leser nicht wieder los.

„Illustr. Zeitung“: Durch vereinte schriftstellerische und künstlerische Bemühungen ist hier ein monumentales Goethebuch für das gebildete deutsche Haus geschaffen worden.

## Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen von  
Karl Heinemann

Siebente, verbesserte Auflage

Gr. 8°. 358 Seiten mit 56 Abbildungen und 4 Heliogravüren  
Geheftet 6.50 M., geb. in Leinen 8 M., in Halbfranz 9 M.



Goethe und Fräulein von Stein.  
(Aus: Heinemann, Goethes Mutter.)







ROTANOX  
oczyszczanie  
styczeń 2008

**KD.420**  
**nr inw. 538**