



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Bildnis im 19. Jahrhundert

Waldmann, Emil

Berlin, 1921

Das Erbe des 18. Jahrhunderts und die klassizistische Repräsentation

urn:nbn:de:hbz:466:1-43233

ERSTES KAPITEL
DAS ERBE DES 18. JAHRHUNDERTS UND DIE
KLASSIZISTISCHE REPRÄSENTATION

UNIVERSITÄT PADERBORN
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Als das neunzehnte Jahrhundert nach den Stürmen der Revolution und in den Wirren des napoleonischen Zeitalters sich in der Kunst auf sich selber besann und im Bildnisfach sich nach einer brauchbaren Tradition umsah, bot sich ihm natürlich zunächst das Erbe des achtzehnten Jahrhunderts wie von selber dar. Künstler, die das *ancien régime* miterlebt hatten, waren allerorten noch am Werk, und die große Periode der aristokratischen Bildniskunst in Frankreich und besonders in England sowie die kleinere Episode der bürgerlichen Porträtmalerei in Deutschland waren noch bis zu gewissem Grade fruchtbar. Die malerische Kultur jener Zeiten durfte nicht einfach zu den Akten gelegt werden, schon weil man einstweilen keine neue an ihre Stelle zu setzen gewußt hätte, und so kennzeichnet sich der Beginn der Epoche zunächst durch ein Weiterleben der früheren Elemente. Man wird aber dabei nicht übersehen dürfen, daß in der Auffassung des Menschen langsam das bürgerliche Ideal in den Vordergrund tritt. In einer Zeit, wo ein neuer, bisher sozial so gut wie entrechteter Stand heraufkam und nach Geltung strebte, wo alle Menschen, wenn auch nur theoretisch, gleich sein sollten, wo Throne stürzten und Aristokraten massenweise enthauptet wurden, wo Schneidersöhne zu Generalen und Herzögen avancierten, in einer solchen Zeit mußte auch in der bildlichen Repräsentation das bisher gültige Ideal des Aristokratischen Schaden leiden. Die menschliche Seite in der Porträtkunst konnte dabei nur gewinnen. Seit man dem fürstlichen Pomp auf Fürstenbildnissen skeptisch gegenübertrat, seit man die große Allüre und die elegante unnahbare Pose als abgeschmackt empfand, war ein großer Schritt zur Verinnerlichung in der Menschendarstellung getan.

Es gibt ein sehr merkwürdiges Bildnis der Königin Luise im königlichen Schloß in Berlin (Abb. 1). *Johann Friedrich August Tischbein* hat es im königlichen Auftrage gemalt. Königliches hat es nicht viel. Kein Diadem, keinen Schmuck, keine feierlichen

Säulen und wallenden Portieren. Ein einfaches schönes Menschenkind sieht einen an, ein Wesen, gekleidet wie eine feine Bürgersfrau, elegant mit hoher Haarfrisur, wie es damals Mode war, aber schlicht durchaus. Gewiß war der preußische Hof ein einfacher Hof und sicher nicht reich damals, und gewiß hatte auch Gainsborough, Tischbeins gerühmtes Vorbild, gelegentlich schon englische Prinzessinnen in einfacher Tracht dargestellt und ohne die Zutat jener Attribute, die den Fürsten und den Menschen von Stand auf den ersten Blick kenntlich machen. Aber sie tragen doch wenigstens Perlen im Haar oder am Kleid und eine hochmütige Miene. Hier bei der Königin Luise nichts dergleichen. Der schlichte Mensch, entkleidet aller königlichen Würde, steht einem gegenüber: das Fürstenbildnis hat sich unter dem Einfluß der neuen Zeit verbürgerlicht. Tischbein, der in früheren Tagen das große Auftreten geliebt hatte, zog sich auf sein menschliches Teil zurück und legte alle Schönheit nur in den Ausdruck des Gesichts und in die zarte, feine, durchsichtige Malerei. Solcher Wandel bei einem doch meistens so äußerlichen Menschen bezeichnet einen Umschwung und charakterisiert den Stil einer Übergangsepoche. Hier hätte eine Tradition begründet werden können, wenn die Nachfolger dieses im Jahre 1812 gestorbenen Künstlers die Zeichen der Zeit richtig zu deuten imstande gewesen wären. Malerische Kultur von nicht unbeträchtlichem Belange ließ sich auf diesem Wege ins Bürgerliche überleiten. Dies hätte manches schwere Von-vorn-Anfangen unnötig gemacht. Aber Neues entstand zunächst in dieser Richtung nicht. Auch *Graff*, der Schweizer, der in dem bürgerlichen Deutschland des 18. Jahrhunderts eine ungeheuer fruchtbare Tätigkeit entfaltet hatte, der, ohne den deutschen Geistesgrößen ganz gerecht zu werden, sie doch alle in ihrer äußerlichen Existenz im Bilde festgehalten hat und der mit fortschreitendem Alter immer malerischer, immer freier und kräftiger wurde, fand kaum die Nachfolge, die sein gediegenes Malhandwerk und seine gesunde Art der Menschauffassung



Abb. 1. Friedrich August Tischbein, Königin Luise

verdienten (Abb. 2). Wer sich an ihn anschloß, blieb doch mehr oder minder im Kleinbürgerlichen und Engen stecken und fand nicht die Freiheit, die zu allgemeiner Stilbildung vonnöten ist. Das Repräsentative, in gutem Sinne, kam aus der Tradition

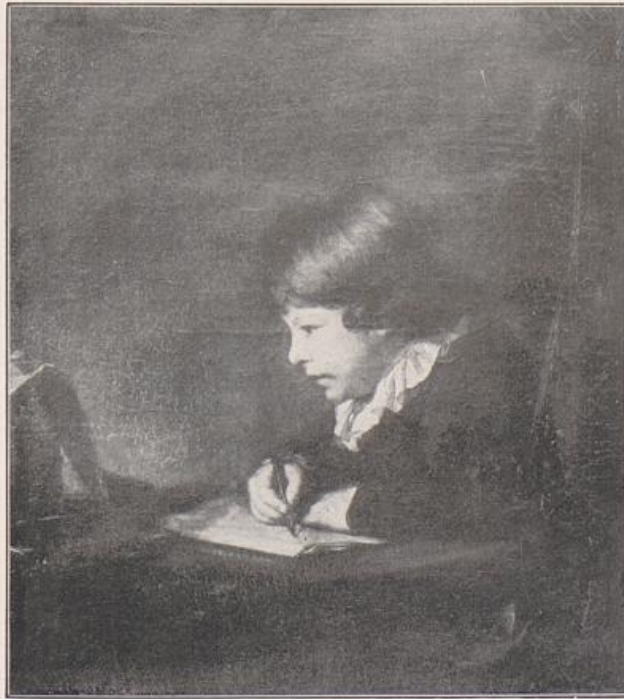


Abb. 2. Anton Graff, Knabenbild

des 18. Jahrhunderts nicht zu lebendigem Durchbruch. Wieviel malerische Schönheit, wieviel Können, wieviel Geschmack steckt nicht in dem einen Selbstbildnis des Wieners *Füger!* (Abb. 3.) Die bei aller Eleganz doch ungesuchte Haltung, das malerische Problem des Hutschatzens, das zu psychologischer Vertiefung geradezu herausfordert und fruchtbar

hätte gemacht werden können, all dergleichen enthielt künstlerische Elemente, auf denen man weiterbauen konnte. Aber man ließ sie liegen, sie wurden nicht zum Stil. Und als ein so tüchtiger Maler wie Johann Baptist *de Lampi* aus Österreich die Kaiserin Maria Feodorowna (Abb. 4) malte, reich in den Zutaten, aber durchaus einfach und ungehindert im Menschlichen, war von dem wirklichen Vertiefen des malerischen Problems im angedeuteten Sinne nicht die Rede. Für die Repräsentation alten Stils war kein Raum mehr in der neuen Zeit, für die menschlich malerische Repräsentation reichte das auf dem Boden der Tradition sich nur mühsam behauptende Talent nicht mehr aus.

Diese Repräsentation, nach der die Zeit so dringend verlangte, brachte der Klassizismus. Äußerlich betrachtet stellt er sich dar als ein französisches Gewächs und als ein Geschöpf des Empire, der napoleonischen Ära. Aber im Grunde war er mehr. Er ver-

dankt seine Herrschaft, die unterirdisch durch das ganze Jahrhundert hindurch irgendwie weiterlebte und heute weniger als je erloschen sein dürfte, dem allgemeinen Verlangen einer neuen Gesellschaft nach Stil, nach festen Äußerungsformen, nach sozial allgemeinverständlicher Form. Er brachte etwas über die damalige Gegenwart Hinausweisendes, ein Ideal; das Ideal, das ursprünglich, mit seiner strengen Doktrin und Raison, das alte Rassenideal des Lateiners sein mochte, das dann aber zeitweise zum Ideal des ganzen kultivierten Abendlandes wurde. Goethes Tasso hat ebensoviel Anteil daran wie Feuerbachs Iphigenie und die Tänzerinnen von Degas. Der Glaube an die feste, eindeutige Form, an den Wert des festen, in sich beruhigten Umrisses wurde von den Meistern des Klassizismus wieder zur Seligkeiterhoben, der Kunst des Bildes wurde damit die probité, das gute Gewissen, zurückgegeben. Die große Linie, die zu aller Monumentalität unentbehrlich ist, wurde zurückerobert. Das Positive, das Absolute, wuchs, jenes Element, das in Holbein und Rafael lebendig war, kam in der Kunst wieder zur Geltung, in einer Kunst, die vorher, in den etwas matt



Abb. 3. Heinrich Fügen, Selbstbildnis

gewordenen Schulen nach Watteau und in den neuen Schulen der Landschaft und der schweifenden Phantasie, den Idealen des ewig Veränderlichen ein wenig verhaftet war. Wenn das Werk Davids, des Begründers des französischen Klassizismus, dieses verkleideten Römers, alles in allem ein wenig akademisch aussieht und die verderbliche Herrschaft des Akademischen auch begründete, solche Opfer mußten gebracht werden, um den neuen Stil der Menschenwürde erst einmal vorzubereiten. Ohne ihn als Gegengewicht wäre ein hemmungsloser Subjektivismus und damit die schrankenloseste Willkür Trumpf geworden, und man braucht nur Goethe zu befragen, um einzusehen, wohin das hätte führen können. Edouard Manet, der persönlichste aller Meister des 19. Jahrhunderts, wäre ohne dieses gute Gewissen der modernen Malerei in entscheidenden Augenblicken seiner Entwicklung ratlos gewesen.

Besonders die Kunst der Menschendarstellung verdankt dem großen Liniestil des Klassizismus unendliche Werte. Die Würde des neuen, schnell groß gewordenen Geschlechts brauchte die neue Form. Haltung, Aufbau, Gleichmaß und Harmonie, die man an den Bildnissen der vorhergehenden Zeit trotz allen malerischen Reizes doch vermißt, erscheinen nun auf einmal wieder in der Welt. Der Adel der beruhigten, still und groß verfließenden Linie, verbunden mit der Noblesse der Gestalt und ihrem Auftreten und Gehabe, macht die Persönlichkeiten, die nun von den Künstlern dargestellt werden, bedeutender, als sie vielleicht in ihrem alltäglichen Dasein wirkten. Alltägliche Zeitgenossen konnten das vielleicht Pose schelten. Vielleicht war es Pose. Aber dann eine Pose, die der ganze Zeitgeist atmete. Eine Epoche, welche die Toga anzog und sie trotz aller Bedenken kultureller und auch moralischer Art mit entschiedener Würde trug, besitzt ein unbestreitbares Recht auf die getragene Einfachheit ihrer Selbstdarstellung. Wer künstlerisch so Ungeheures erlebte wie die Aufdeckung der pompejanischen Fresken, die Wiedergewinnung der



Abb. 4. Johann Baptist de Lampi d. Ä., Kaiserin Maria Feodorowna

Parthenonskulpturen und die Ausgrabung der ägyptischen Tempelfiguren, der treibt, wenn er eine Zeitlang selber antikisch daherkommt, nicht nur Maskerade. Aus instinktivem Rassegefühl oder aus einem wenn auch halb gelehrten Kulturbedürfnis empfindet er sich dieser antiken Einfachheit als wahlverwandt. —

Jacques Louis David, ein Sohn des 18. Jahrhunderts, malerisch begabt fast im Sinne der Watteauschen Tradition, ändert plötzlich unter dem Directoire seinen Stil und verkündet die Herrlichkeit der antiken, das heißt für ihn der römischen Kunst. Seine

Historienbilder erscheinen uns heute trotz aller historischen Gerechtigkeit ein wenig unausstehlich, aber vor seinen Bildnissen fühlen wir eine neue Menschlichkeit, die neue Menschlichkeit. Seine Mme. Récamier, eines der berühmtesten Porträts des ganzen Jahrhunderts, zeigt den großen Stil und die große Würde (Abb. 5). Streng aufgebaut, harmonisch und rhythmisch in der Linienführung, von unleugbarer Noblesse der Formempfindung, zeigt es uns das neue Ideal: Ruhe, Größe und Einfachheit. Man muß sich die Bildnisse des sterbenden Rokoko vor die Erinnerung rufen, um zu ermessen, was das bedeutet. An Stelle des verflatternden, in tausend Einzelreizen funkelnden Charmes, der an Augenblickliches gebunden ist, lebt hier die Schönheit des Bleibenden und Unzerstörbaren, die Schönheit der Form. Die Récamier war eine der schönsten Personen ihrer Zeit; als sie nach London kam, spannte das Volk, hingerissen von dem Glanz ihrer Erscheinung, ihr die Pferde aus. Aber daß es keine kalte Statuenschönheit war, sieht man noch heute an ihrem Bildnis. Der Blick ihrer Augen, die feine Wendung des Halses, mit der sie aus dem Bilde naiv herauschaut, vorsichtig und keusch hineinbezogen in den Gesamtrhythmus des Gemäldes, enthüllt liebliche und empfindungsvolle Persönlichkeit, trotz der vielleicht spürbaren Künstlichkeit des Arrangements. Noch ist innerhalb dieses Klassizismus der letzte Einklang zwischen Zeitstil und Persönlichkeit nicht da, um das Vordringen zu den letzten menschlichen Dingen zu ermöglichen. Dies kann man zugeben. Aber als Anfang eines neuen, großen Stiles im Bildnis bleibt dies Bildnis eine Tat, und wir dürfen nie vergessen, daß sie im Gebiete der Plastik doch zu einer so epochemachenden Leistung führte wie *Canovas* Paolina Borghese (Abb. 6). Canova, trotz Stendhals Lob gewiß kein ganz großer Künstler und bei weitem nicht von dem Range wie etwa Schadow, nahm doch so innerlich teil an dem neuen Geiste, daß er im Augenblicke, wo es sich um die Würde der menschlichen Gestalt handelte, etwas so Bezwingendes schaffen konnte wie dieses idealisierte Nacktporträt der



Jean Dominique Ingres, Mme. Rivière



Abb. 5. Jacques Louis David, Mme. Récamier

Fürstin Paolina, von der ihr Bruder Napoleon noch auf St. Helena sagte, sie sei die schönste Frau ihres Jahrhunderts gewesen. In seiner Napoleonbüste unerträglich flau und blutlos, vor lauter falschem Idealisieren so leer, als hätte er eine späte Kopie nach Polyklets Doryphoroskopf machen müssen, wird er hier, gegenüber einer ganzen Gestalt, einer Venus als Siegerin, so blutvoll, daß noch das Individuelle, das Bildnis, im Rahmen der Idealität nicht stört, sondern wie selbstverständlich erscheint und man heute das Gewagte des Vorwurfs nicht einmal mehr spürt. Wenn eine derartige, auf höheren Befehl entstandene Ausnahmeleistung sich künstlerisch dann doch nur als Niveau entpuppt und dennoch lebendig bleibt, muß solches Niveau kraft eines neuen Stilgedankens wohl als notwendig sich erweisen.

An Davids Bildnis der Mme. Récamier, das in einigen Partien unvollendet blieb und vielleicht nicht zuletzt aus diesem Grunde von dem Zauber des Persönlichen umflossen erscheint, hatte der damals zwanzigjährige *Ingres*, Davids Schüler, mitgeholfen. Ingres führte den Klassizismus zu seiner Höhe. Er faßte ihn nicht als historischen Stilbegriff römischer Observanz, sondern erlebte ihn wahrhaft innerlich, als großen, allgemeinen Stil, so wie ihn die Griechen, nicht die Römer, so wie ihn Botticelli und Mantegna und Rafael empfunden hatten: die große Form schlechthin, ausgedrückt durch die selbständige, vor dem Objekt gefühlte große Linie, rhythmisch und streng, musikalisch und schwingend. Weil seine Kunst größer war als die seines Lehrers, wirken seine Menschen um ebenso viel wahrer und lebendiger. Der Rest von Künstlichkeit und kaltem Arrangement, der in Davids Mme. Récamier immerhin unausgetilgt blieb, erlischt vollkommen und wird aufgesogen durch eine Anschauung, die nicht nachläßt, bis auch die letzten Einzelzüge durchtränkt sind von dem gleichen großen Gefühl, bis das letzte Gleichmaß der einheitlichen Empfindung ausgedrückt ist.

Mit seiner Mme. Rivière steht der neue Typus des Porträts vor uns (Tafel II). Zeitstil und Persönliches durchdringen einander

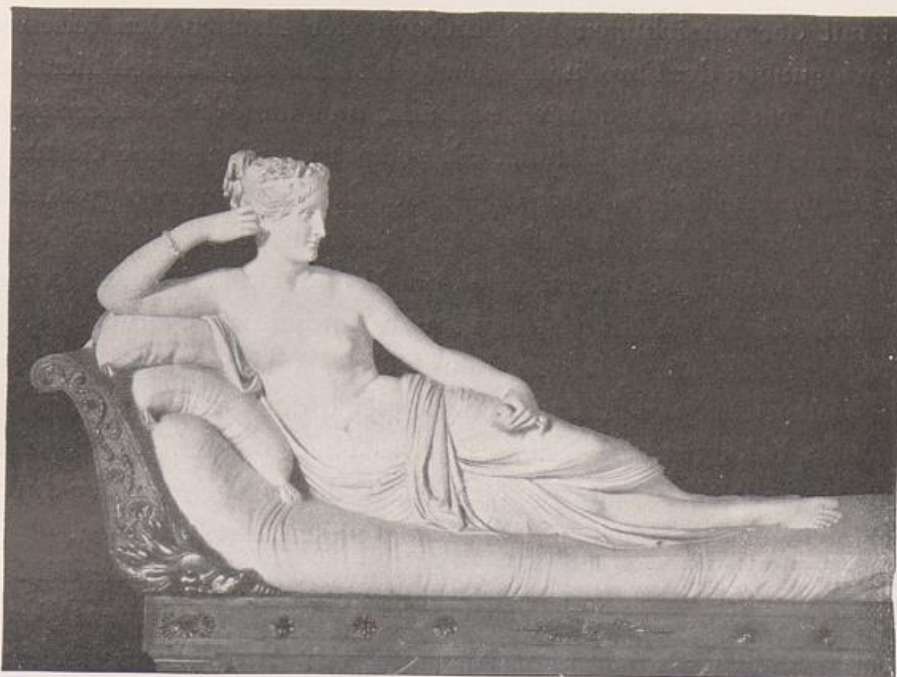


Abb. 6. Antonio Canova, Paolina Borghese
Aufnahme Neue Photographische Gesellschaft, Berlin-Steglitz

gegenseitig, wie nur je in ganz großen Meisterwerken. Wir fühlen vor diesem Geschöpf gar nicht mehr, daß auch ein Zeitstil am Werke war, wir fühlen nur Persönliches. Der Mensch nimmt uns mit seinem Wesen so ganz gefangen, daß wir kaum noch nach der Kunst fragen, die hierzu nötig gewesen sein muß. Ruhig und selbstverständlich sitzt die brünette Französin vor uns und schaut uns mit ihren Samtaugen an, lebhaft, lebendig, über alle Maßen lebendig. Wir kennen ihr Wesen, dieses kluge und rasche Wesen, liebenswürdig und vernünftig, gefühlvoll und durchaus unsentimental, gepflegt und natürlich, temperamentvoll und behaglich. Und das alles mit der größten Ruhe gegeben, unaufdringlich, ohne Momentanität und voll von Würde. Die Würde liegt in der Kunst, in diesem ruhig fließenden Aufbau, in der stillen Melodie der Linie, in ihrem Sichverschlingen und Wiederauflösen, in der überall gleichmäßigen Existenz des Formenlebens,

das mit der vorsichtigen Modellierung der Flächen den leisesten Schwingungen der Empfindung nachgibt. Langsam hat sich hier dem Künstler ein Menschendasein enthüllt, und dieses Menschendasein bekommt typische Bedeutung. Die Repräsentation einer Gattung, etwas Standesmäßigen. Der Mann, der das malte, war so groß, daß er auch das Moderne an dieser Erscheinung malen konnte, ohne modisch zu wirken. Dieser Schal, ein Wunderwerk der Malerei, in den sich die Person einhüllt und ihre Schönheit zur Geltung bringt, wird zum Teil ihres Wesens, kein bloßes Toilettenstück. Weiches und Orientalisches lebt darin und zugleich die Grazie des Tanagra. Ursprünglich etwas Äußerliches, etwas ebenso Zufälliges wie diese halb liegende, halb sitzende Haltung in der Sofaecke, ist er durch die fließende Strenge der Stilisierung wesenhaft geworden.

Ingres sagte einmal, das Schwerste in der Kunst sei, das Bildnis einer schönen, jungen Frau zu malen. Vor einem solchen Wesen mochte er empfunden haben, weshalb. Die große Zurückhaltung in der Äußerung des inneren Lebens, das sich nie definieren, nur erraten läßt, der Reichtum verschiedenster Einzelzüge an Stelle deutlich geprägter Eigenschaften, das feine Spiel der zitternden Flächen im Antlitz, in den Augen, in den Händen und überall — alles das verlangt eine ungeheure Geduld und eine nervenraubende Ruhe. Aber da Ingres dieses Geschöpf gebannt hat, durfte er dieses Bekenntnis wagen, ohne die Furcht, für einen Damenmaler gehalten zu werden. Wer so kühl und so streng mit seiner Aufgabe fertig wird, ist ein für allemal der Gefahr des Salons entgangen. Denn nichts äußerlich Gefälliges lief ihm bei der Arbeit unter. Wie auf den ersten Augenblick bestrickend hätte er das machen können, dieses Dasitzen, diesen charmanten Blick! Aber er sah das an wie aus kühler Ferne und hämmerte das zusammen mit seiner Linie, bis auch das letzte Zufällige eingeordnet war in die große Gesamtharmonie.

Man pflegte früher zu sagen, Ingres sei wohl der größte Zeichner des Jahrhunderts, aber er könne nicht malen. Die ruhige, fest

geschliffene Oberfläche seiner Malerei, die unbewegten Flächen seines Farbauftrags und die eisig bunten Farben seien Beweis genug dafür. Mme. Rivières cremefarbenes Kleid, das mit rotem Ornament gehobene Ockergelb des Schals, das kalte Vergißmeinnichtblau der Sofakissen stehen in kühler Harmonie und schmeicheln den Sinnen nicht. Aber diese Harmonie, die doch eine Harmonie in sich ist, gehört zu diesem Stil der strengen Form, man sucht in seiner Vorstellung vergeblich, welche andere Harmonie wohl denkbar sein könnte, und findet keine. Delacroix' aufglühende Farbe und erregter Vortrag müßten hier wie eine Parodie auf Ingres aussehen. Vor diesem Bildnis begreift man, was Ingres meinte, als er sagte: „Ein großer Künstler findet immer die Farbe, die zu seiner Zeichnung gehört.“ Das Bild muß als Bild äußerlich kühl wirken, weil die Empfindung, die es schuf, in strenger Phantasiearbeit zur Kühle gebändigt wurde, weil der verwirrende Reichtum der Erscheinung auf eine einheitliche, große Formel gebracht wurde. Diese Formel gefunden zu haben, dies ist die stilvolle, auf einer neuen Anschauung von der Würde des Menschen beruhende Repräsentation des Klassizismus.

Der Klassizismus, von Ingres in seiner höchsten Form vertreten, ward zum Stil der Zeit, zum europäischen Stil, ja zur europäischen Mode. Die Formel ließ sich lernen, sie wurde gelernt, und zur Zeit der deutschen Freiheitskriege war ihre Herrschaft fast unbestritten, so unbestritten, daß es innerhalb dieses Rahmens schwer fiel, Persönlichkeit und Individualität durchzusetzen. Ingres war so vollkommen, daß wenig hinzuzufügen blieb, solange man auf Repräsentation ausging. Nur hin und wieder wurden Bildnisse gemalt, die sich über das Niveau erhoben und doch den Stil des Repräsentativen nicht einbüßten, Bildnisse, in denen das Verlangen nach Würde und Schönheit sich vermählte mit dem Drange nach Ausdruck und dem Streben nach Intimität. Es ist gewiß kein Zufall, daß es gerade Porträts von intimmem Charakter sind, die auch im Formalen eine Bereicherung brachten. Des Stuttgarters

Gottlieb Schick Bildnis von Danneckers, des Bildhauers, erster Gattin (Abb. 7), wahrscheinlich schon 1802, also drei Jahre früher als Ingres' Mme. Rivière gemalt, in der Zeit zwischen seinem Pariser und seinem römischen Aufenthalt, verdankt einer Künstlerintimität seine Entstehung. Eine derartige Kühnheit in Auffassung und Arrangement hätte man dem Publikum damals in Deutschland wohl kaum bieten dürfen. Denn die Freiheit gegenüber dem Menschen ist hier kaum geringer als jene, die David sich der Mme. Récamier gegenüber gestattete. Dannecker, der Bildhauer, den Schick übrigens auf die Manier des 18. Jahrhunderts gemalt hatte, der von der Antike begeisterte Künstler, mochte Verständnis haben für diese neuen, kühnen Probleme: er erlaubte das Profil. Man muß sich einmal



Abb. 7. Gottlieb Schick, Danneckers erste Gattin

klarmachen, was es hieß, einen Menschen so hinzusetzen, so statuenhaft, mit hochgezogenem Knie, in einem Gewand, das, eben wie bei einer antiken Statue, die Körperform in ihrer ganzen plastischen Schönheit herausmodelliert, nur der Form, nur der Linie, nur des Rhythmus wegen. Daß dies einst groß und bedeutend wirken würde, begriffen nur Künstler, das Publikum konnte sich damit noch nicht abfinden, und als es

dann allmählich heranreifte zur Erkenntnis dessen, was der Klassizismus bedeutete und auch für es selber sein konnte, genügte ihm die mildere, von Frankreich importierte Form. So blieb eine solche Leistung allein mit sich und fand nicht die Nachfolge, die sie wegen der Fruchtbarkeit ihrer Erfindung verdient hätte. Aber vielleicht ist es gut so, daß diese Erfindung nicht zum Schema entartete. Der große Reiz des Persönlichen und Individuellen haftet noch mit ursprünglicher Frische an ihr. Denn trotz der Gewalt der Formensprache und der Bedeutung von Umriß und innerem Kontur lebt hier im Ausdruck etwas unbedingt Charakteristisches. Die Frau, keine Schönheit wie die *Récamier* und kein charmantes Wesen wie *Mme. Rivière*, eher etwas derb, gewinnt dennoch durch die Lebendigkeit der Augen und durch die fröhliche Güte des Blicks, die Wertvolles von ihrem eigentlichen Wesen verrät und einen Blick in ihr Herz gestattet. Dieses Stolze der Erscheinung und dieses im besten Sinne Liebenswürdige gehen über die einfache Repräsentation hinaus und stempeln dieses Gemälde zu einem Ausnahmewerk von einziger Bedeutung. Ähnlich Hervorragendes wurde vom deutschen Klassizismus nicht wieder geschaffen. —

Unter den Schülern, die das Akademiehaupt *Ingres* in Frankreich heranzubildete, befand sich nur eine Persönlichkeit von mehr als durchschnittlichen Maßen. Während *Flandrin* und alle die anderen, die damals in Paris zu Ansehen kamen, mehr oder weniger in den Bahnen des Meisters wandelten und seine Domäne nur beackerten, nicht erweiterten, fand *Théodore Chassériau*, der jung Verstorbene, Möglichkeiten der Bereicherung. Diese Bereicherung, die ihn zum größten Freskomaler Frankreichs machte, zum größten, trotz seines Nachfahrers *Puvis de Chavannes*, lag, grob ausgedrückt, auf dem Gebiete des Malerischen. Er besaß das Geheimnis, den großen Linien- und Statuenstil mit malerischer Atmosphäre zu verbinden. Seine Bildnisse, besonders die mit dem harten *Ingres*-Bleistift gezeichneten, verraten eine psychische Organisation, die,



Abb. 8. Théodore Chassériau, Die beiden Schwestern

so gewiß sie der seines Meisters unterlegen ist, doch etwas Neues gibt, eine weichere, eine weiblichere Atmosphäre, etwas sinnlich Wohltuendes und Schmeichelndes, das um so bezaubernder wirkt, als darunter die Strenge des Formgefühls nicht leidet. Das Doppelbildnis der beiden Schwestern (Abb. 8), herrlich im Aufbau und ganz klar im Rhythmus, überrascht durch eine wundervoll schmiegsame Malerei und durch eine feine Harmonie von Grau, Fleischton und Rosa. Die Zartheit der Mädchengestalten, das Unbestimmte ihrer Form in dieser Jugendlichkeit wird hinreißend symbolisiert durch dieses Gedämpfte in allem Formalen. Ingres hat in einer Zeichnung vom Jahre 1804 den Typus der stehenden Frauengruppe niedergelegt, und Schadow hat ihm in seiner Doppelstatue der beiden preußischen Prinzessinnen plastisches Dasein verliehen (Abb. 9). Dieser klassizistische Gedanke lag in der Luft. Aber gemalt hat Ingres diesen Typus (es sollten die Schwestern Harvey werden) nicht. Ob die Formulierung, die Chassériau ihm gab, ihn befriedigt hätte, steht dahin. Vielleicht erschien das Bild vor seiner eisigen Doktrin nicht streng genug, vielleicht sprach für sein Gefühl die Linie nicht genügend, und Chassériau erlag dann nachher ja auch rettungslos der im Malerischenschlummern den Gefahr, als er für den Rest seines Lebens zum energielosen Nachahmer von



Abb. 9. Gottfried Schadow, Doppelstatue



Abb. 10. Joseph Chinard, Mme. Récamier

Delacroix entartete. Aber als Einzelwerk, in der glücklichen Verbindung von würdevoller Repräsentation und holdestem Sinnenreiz, bleibt auch dieses Werk kostbar für alle Zeiten. —

Es gehört zu den merkwürdigsten Naturspielen der Kunstgeschichte, daß dieser Klassizismus, der doch von dem Erleben der antiken Plastik, äußerlich und formal genommen, einen Teil seiner Daseinsmöglichkeit herleitete, nun auf dem Gebiet der Skulptur selber mit der stärksten Qualität da auftritt, wo er noch mit Tradition von Früherem gesättigt ist und an die

Tradition des 18. Jahrhunderts, an die Tradition des Barock anknüpfen kann. In Deutschland wie in Frankreich. Der Italiener Canova, dem Wiedererwecken der Antike räumlich und rassenhaft näher als seine Zeitgenossen diesseits der Alpen und aus diesem Grunde vielleicht dem neuen Winkelmannschen Ideal hemmungsloser verhaftet als die von der Südsehnsucht im fernen Norden Befallenen, glaubte als vermeintlicher Erbe der Antike so felsenfest an die Überlegenheit der antiken Plastik, der römischen Plastik, daß er meinte, auch im Porträt das Gut und Erbe seiner unmittelbaren Vorgänger ungestraft ignorieren zu dürfen. Aber er irrte sich. Die Schönheit

seiner Kunst hat, alles in allem genommen, doch etwas Schattenhaftes, und die Paolina Borghese als Kopf allein würde matt wirken. Der ziemlich unbekannt Franzose *Chinard*, der größte Bildhauer des französischen Empire, als Natur vielleicht gar nicht einmal sehr stark, steht besser und lebendiger da. Seine Büste der Mme. Récamier (Abb. 10), im Formenleben streng zusammengefaßt und in der Modellierung zurückhaltender als alles, was der Barockplastiker Houdon je gemacht hat, sprüht dennoch von Lebendigkeit, weil sich das Erbe Houdons, eben die Lebendigkeit und die Bewegung, in Frankreich nicht so schnell vergessen ließ und innerlich weiterglühte.

Und auch *Gottfried Schadow*, dieser Mensch von einem wahrhaft ungeheuren Naturgefühl, hineingerissen in den vollsten Strom des deutschen, preußisch-antiken Klassizismus, konnte so standhaft allen idealistischen Verlockungen widerstreben und bei allem Verlangen nach Stilgröße diesem eigenen Naturgefühl vertrauen, weil er, durch seine Lehre bei dem holländischen Barockbildhauer Tassaert, noch mit beiden Füßen fest auf dem Boden der Überlieferung stand. Vor seinen Büsten, die für uns Nachlebende doch vielleicht das Schönste von seiner Hand bedeuten, fühlt man nur Charakter



Abb. 11. Gottfried Schadow, Elert Bode

und Ausdruck. Dieser Astronom Elert Bode, im Jahre 1822 modelliert, ist lebendig als Person wie als Typus (Abb. 11). Individuelles und Allgemeines, Standesmäßiges, durchdringen einander im gleichen Rhythmus, wie das Natürliche, die gegebene Form, mit großer Stilempfindung miteinander verschmolzen sind. Eine Fähigkeit, die plastische Masse hinter allem Einzelleben machtvoll zusammenzuhalten, eine Gabe, im Gesicht die großen Flächen zu sehen und dominieren zu lassen und dann noch den Reichtum der Einzelformen zu gliedern und zu ordnen, diese Genialität äußert sich hier mit einer Unbefangenheit, die unmittelbar von der Natur, von der Anschauung herzukommen scheint und mit bewußter Stilisierung und Vereinfachung kaum noch etwas zu tun hat. Die geistige Haltung des Menschen, die Ruhe der Erscheinung ist sicher Schadows, nicht Elert Bodes Anteil. Man kann sich vorstellen, was ein Künstler geringeren Grades aus diesem „interessanten Gelehrtenkopf“ gemacht hätte. Die Alltagsähnlichkeit wäre noch frappanter geworden, aber die große Repräsentation wäre verlorengegangen. Im ganzen 19. Jahrhundert lebte, außer vielleicht Rodin, kein Plastiker, der imstande war, die äußere Erscheinung innerlich so zu deuten und dabei die Würde zu bewahren. Schadows Genialität steht wie ein guter Geist am Eingang der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts.

Schule gemacht hat sein Zeitgenosse und Nachfolger *Christian Rauch*. Wenn man von Schadows Genialität herkommt, fällt es einem einen Augenblick lang schwer, der Kunst Rauchs ganz gerecht zu werden. Der Unterschied zwischen Talent und Genie erschöpft den Abstand der beiden voneinander nicht ganz. Man denkt vom Talent heute ein wenig gering. Rauch besaß mehr als nur dies. Er besaß einen Stilwillen und ein hartes Können, das mit großem Ernst arbeitete und ihn zu Leistungen über das nur Begabte sehr weit hinausführte, zu Leistungen, die innerhalb des Stiles fast vollendet genannt zu werden verdienen. Indessen, neben Schadows bebender Genialität, die aus Urkräften stammt,



Abb. 12. Christian Rauch, Büste einer Dame

wiegt seine Kunst ein wenig leicht, und dieser manchmal das Elegante streifenden Leichtigkeit verdankt er vor allem seine große Beliebtheit. Er war zu Lebzeiten Schadows populärer als dieser, und Schadows sarkastisches Witzwort: „Mein Ruhm ist in Rauch

aufgegangen“, kennzeichnet die Stellungnahme des Publikums: In Rauch sah man den eigentlichen Porträtisten der Epoche. Doch muß man sofort hinzufügen, daß dieser Tatsache das Fatale, das sonst mit Publikumskunst, und wenn sie auch noch so aristokratisch einherschreitet, eng verbunden zu sein pflegt, in diesem Falle fehlt. Er war kein Schmeichler und kein Mann der großen und kleinen Gefälligkeiten. Seine Bildnisse haben immer Charakter und Persönlichkeit, und seine Modelle unterscheiden sich scharf und sehr bestimmt voneinander, sie sind nicht in den gleichen Schönheitsrahmen gepreßt wie die Modelle der großen englischen Publikumsmaler Reynolds, Gainsborough und Romney, die einander auf schließlich recht langweilige Weise ähnlich sehen. Rauch besaß die Gabe, die Personen bedeutend zu machen, auch wenn sie es von Natur vielleicht nicht waren, ohne daß sie darum aufgeblasen aussehen. Diese Gabe steht jenseits der Talentfrage und beruht letzten Endes auf Divination. Und dies verbindet sich bei ihm mit einem angeborenen Sinn für Vornehmheit in Auffassung, Wirkung und Behandlung. Die marmorne Büste einer Dame (Abb. 12), architektonisch schwungvoll aufgebaut und zurückhaltend in der Flächenführung, äußert durch das feine Spiel der Akzente und durch den Ausgleich allgemeiner und individueller Züge so viel Lebendigkeit wie Innerlichkeit, so viel Haltung wie Empfindung. Das Glück, daß diese aus der Natur gewonnene Stilgröße am Anfang dieses Jahrhunderts steht, ist auf keinen Fall zu hoch zu veranschlagen. In welche Abgründe die Wiedererweckung dieser klassizistischen Tradition am Ende des Jahrhunderts hätte hineingeraten können ohne diese feste Basis unter den Füßen, ohne die von Schadow und Rauch aufgestellten Maßstäbe, läßt sich nicht leicht ermessen. Die Kunst der monumentalisierenden Vereinfachung, wie sie Adolf Hildebrand später trieb, würde ohne solche Vorgänger wahrscheinlich in der Luft schweben.