Werk

Titel: Harnack, Otto: Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1897

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0020|log57

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

III, 170; es ist im Gegentheil auf eine Holztafel gemalt, wie die auf Ersuchen des Referenten vom Verfasser nochmals vorgenommene Prüfung des Werkes ergab (wozu indess die besondere Erlaubniss des Erzbischofs von Florenz eingeholt werden musste, da das Crucifix nur am Charfreitag jeden Jahres für wenige Stunden enthüllt wird). Dem Verfasser gebührt das Verdienst, die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf dieses der Forschung bisher entgangene, wohl früheste Denkmal der florentinischen Tafelmalerei hingelenkt zu haben, und es ist nun denjenigen unter den Forschern, denen dessen Anblick gegönnt sein wird, vorbehalten, auch seinen künstlerischen Werth festzustellen. Nach dem Urtheile unseres Verfassers „erscheint daran nichts manierirt und nichts von unedlem Geschmacke, und das älteste der florentinischen Altargemälde ist durchaus würdig, am Beginn jener stolzen Reihe von Werken späterer Jahrhunderte zu stehen, über deren leuchtender Schönheit man das Verdienst der Unbekannten nicht vergessen darf, deren Schaffen die Zukunft verkündete, wie die erste bläuliche Morgendämmerung das Nahen des strahlenden Tages."

C. v. Fabriczy.

Otto Harnack. Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. Weimar, 1896. 8⁰. 208 S.

In der schöngeistigen Bewegung jenes Zeitabschnittes, den wir als unsere klassische Litteraturperiode zu bezeichnen gewohnt sind, geht das litterarische Interesse und die Beschäftigung mit den bildenden Künsten mannigfaltig Hand in Hand: man kann von beiden Gebieten, wendet man sich dieser Periode zu, das eine nicht wohl ohne das andre ins Auge fassen. Vor Allem wer sich das eigenthümliche Geistesleben vergegenwärtigen will, dessen Mittelpunkt Weimar gewesen ist, wird Pflege und Wachsthum der bildenden Künste in jenen Tagen, sowohl nach der Seite ihrer theoretischen Behandlung, als auch nach der Seite ihrer praktischen Bethätigung nicht unbeachtet lassen dürfen. Den Bemühungen der klassischen Periode um die Gewinnung einer Theorie des Stils in den verschiedenen Künsten war eine vor mehreren Jahren erschienene Arbeit desselben Autors gewidmet, dessen heute vorliegendes Buch in Form einer geschichtlichen Darstellung das Bild der handelnden Personen und der äusseren Umstände folgen lässt, auf deren Zusammenwirken die schöpferische künstlerische Thätigkeit in dem erwähnten Zeitabschnitt beruht. Der Verfasser hat nicht die Absicht gehabt, Kunstgeschichte zu schreiben. Die Summe des aesthetischen Empfindens zu ziehen, welches im Zeitalter der Klassik den Ton angiebt und den Aeusserungen des so bedingten künstlerischen Lebens nachzugehen, ist ihm der eigentliche Gegenstand seiner Aufgabe. Aber indem seine Arbeit so zunächst einem weiteren Interesse zu dienen scheint, hat sie zugleich für die spezielle kunstgeschichtliche Forschung so hervorragenden Werth, dass ein Referat darüber auch in diesen Blättern gerechtfertigt und wünschenswerth erschien.

Rom ist der Brennpunkt des künstlerischen Lebens in jenen Tagen,

das Stelldichein der vornehmsten Geister, der führenden Männer sowohl unter Künstlern als Kunstfreunden. So ist mit Fug und Recht von dem Verfasser Rom für seine Darstellung als Mittelpunkt gewählt. Zwei Persönlichkeiten von ungleicher geschichtlicher Bedeutung, von den Zeitgenossen jedoch mit der gleichen Bewunderung gefeiert, fesseln zunächst das Interesse: Mengs und Winckelmann. Wenn der Werth kunsttheoretischer Studien, mögen sie nun mehr dem Gebiet der philosophischen oder mehr dem der geschichtlichen Betrachtung angehören, heute auf Seiten der Praxis einer mehr als skeptischen Beurtheilung unterliegt, so ist hier im Gegensatz dazu die Wahrnehmung nicht uninteressant, wie die neuere durch Winckelmann inaugurirte vergleichende Kunstforschung schon in den Anfängen ihres Bestehens anregend und befruchtend auf die Ausübung der Kunst selbst einwirkt: Mengs mit Winckelmann in persönlicher Freundschaft verbunden, erscheint als beredter Zeuge Winckelmann'scher Prophetie, deren Ideal uns zwar in seinen Hervorbringungen nicht immer mit demselben Glück verfolgt erscheint, die aber immerhin in Wort und That von ihm mit Wärme vertreten worden ist. Natürlich, im Grunde seines Wesens ist Mengs, den Lehren seines Vaters und den Traditionen seiner Zeit überhaupt folgend der Eklektiker, der aus verschiedenen Blumen zugleich seinen „Honig zu ziehen" weiss; dem Griechen hält, wie dem Cinquecentisten in seinen Schöpfungen der moderne Routinier die Waage, der mit der französischen Akademie in der Eleganz des Vortrags und auch in den technischen Mitteln Manches gemein hat. Angelika Kaufmann und Wilhelm Tischbein, die nach Mengs' Tode als die am meisten geschätzten Grössen in der deutschen Künstlerwelt auf römischem Boden hervortreten, gehören ja auch dem französischen Modegeschmack des 18. Jahrhunderts eben so gut, wie dem classischen Ideale an. Hier sind diese Persönlichkeiten vor Allem wichtig, zur Kennzeichnung der künstlerischen Atmosphäre, in die Goethe bei seinem ersten Aufenthalte in Italien eintritt, und der Verfasser widmet ihnen gerade im Hinblick darauf eine eingehende Charakteristik sowohl ihres eigenen Wirkens als auch ihrer Stellung innerhalb der gesammten deutschen Künstler- und Schriftstellercolonie im damaligen Rom. In Carl Stauffers römischen Briefen findet sich einmal die Meinung ausgesprochen, es sei doch eigentlich ein Jammer, dass Goethe, der eines besseren Umgangs würdig gewesen wäre, in Rom „nicht in bessere Hände gerathen" sei. Dem unabhängigen naturalistischen Empfinden des modernen Künstlers, das sich wohl zunächst in dieser Aeusserung kundgiebt, mag allerdings das Unzulängliche, das auch wir in dem mehr anempfundenen, als aus sich selbst gewordenen Ideal dieser Kunstkreise erblicken, eine gewisse Antipathie gegen die Träger der damaligen künstlerischen Bildung wachgerufen haben. Wer ein minder subjectiv gehaltenes Urtheil vorzieht, wird sich sagen, dass Jenen gewisse künstlerische Verdienste und namentlich bedeutende technische Fertigkeiten nicht abgesprochen werden können, und der Weimarer Kunstfreund mochte immerhin seinem guten Stern vertrauen, wenn er ihnen vertraute, war es doch

ohne Zweifel ein Umgang, der ihm in der Lernbegierde des Augenblicks gemäss erschien und trug er doch vor Allem das Beste, das kein Andrer überhaupt ihm geben konnte, in sich selbst.

Neben den erwähnten und einigen anderen Künstlernamen von weniger hervorragender Bedeutung lernen wir Hackert in seiner neapolitanischen Umgebung kennen, dann bei Gelegenheit von Goethe's zweitem Aufenthalt in Rom die erneuten Beziehungen zu Angelika, das in mancher Hinsicht für ihn anregende Verhältniss zu Trippel und endlich die schon früher begonnene und nun aufs Neue gemeinsam mit Carl Moritz und Heinrich Meyer betriebene Arbeit auf kunstwissenschaftlichem Gebiet. Für unsere heutigen gleichgerichteten Studien ist gerade dieser Abschnitt von besonderem Interesse, sowohl nach der Seite der Methode als nach der Seite der Gegenstände selbst, welche der Forschung damals im Einzelnen unterlagen. Hier bietet sich als erste reife Frucht jener gemeinsamen geistigen Arbeit, die von Moritz im Gegensatz zur bis dahin geläufigen, „moralisirenden" Beurtheilung des Kunstgenusses verfochtene Theorie vom „selbstständigen Werth des Schönen", aus der sich weiterhin in Verbindung mit Goethe's Naturbetrachtung ein neuer Schönheitsbegriff entwickelt, beruhend auf dem Begriff des „Symbolisch-Typischen", das „uns hindurchschauen lässt aus dem hemmenden und entstellenden Zwang des Einzelnen in das vollkommene Gesetz der Freiheit".[3] Noch weiter führt, zugleich zum Praktischen hinüberleitend, die steigende Aufmerksamkeit, die sich neben den Werken der Renaissancekunst, rückwärts greifend, den für diese vorbereitenden Schöpfungen der sog. Frührenaissance bald nach Goethe's Rückkehr in die Heimath in dem zurückgebliebenen römischen Freundeskreise zuwendet, eine Erscheinung, deren „bisher kaum beobachtete Anfänge" schon um das Jahr 1790 nachgewiesen werden. „Die Rückwendung vom Manierismus zum reinen Geschmack hatte, wie wir wissen, einen Mengs zur gleichmässig höchsten Anerkennung von Rafael, Tizian und Correggio geführt. In der Folge hatte man Raffael allein auf den Schild gehoben, wie dies besonders bei Goethe deutlich hervortritt. Es lag in der Consequenz der Entwicklung, dass man allmählich zur Schätzung der älteren, strengen Künstler vorschritt, deren nicht nur Mengs, sondern auch Goethe in den Briefen aus Rom noch kaum Erwähnung thut". Wir hören von einem Stich, den Lips nach Fiesole anfertigt, Bury, ein anderes Mitglied des befreundeten römischen Künstlerkreises, sendet nach Weimar Copieen nach Mantegna, Meyer sieht sich in Venedig auf Giovanni Bellini geführt und alsbald gefesselt von der „unschuldigen und bescheidenen Grazie" des Quattrocentisten.

Für den heutigen Beobachter sind diese und ähnliche Aeusserungen einer individualistisch gerichteten Kunstbetrachtung nichts weniger als befremdend; man hat sich zu sehr an den Umgang mit den Erzeugnissen dieser vorclassischen Kunstübung gewöhnt, sie zu ernstlich schätzen gelernt, als dass die Bewunderung, die sie Anderen erwecken, Staunen erregen könnte. Für die damalige Zeit bedeuten dieselben Strebungen eine

tiefgreifende Neuerung, ein Neues überhaupt, das in die Anschauungswelt des Künstlers eintritt, zugleich aber auch, und das ist für die geschichtliche Bedeutnng dieser Bewegung wichtig, die beginnende Erschütterung des eigentlichen classischen Ideals. Es war von der Liebhaberei für die Quattrocentisten nicht mehr weit zu der subjectivistischen Richtung der jüngeren romantischen Schule, die den an die objective Giltigkeit eines „Idealschönen", wie man es damals nannte, gebundenen Sinn lösen und einem anders gearteten Ziele entgegenführen sollte. Ehe jedoch dieser Wechsel sich vollendet, erhebt sich noch einmal die schon ermattende Energie der reinen classicistischen Strömung zu voller Thatkraft in Carstens und Thorwaldsen. Die Partien in H.'s Buch, welche von diesen beiden Heroen der classischen Periode handeln, sind mit besonderer Wärme geschrieben, einer Wärme, die Manchem unverständlich scheinen mag in einer Zeit wie der gegenwärtigen, in der es wohl eher einmal geschehen kann, dass man Thorwaldsen der Bewunderung der Unmündigen überlässt und Carstens für einen Dilettanten erklärt. Jedoch ist diese Wärme der Ausdruck eines besonnenen und in sich begründeten Urtheils, und je mehr sich dieses Urtheil selbst mit scheinbar herrschenden Meinungen in Widerspruch setzt, um so mehr ist der Freimuth anzuerkennen, mit dem es ausgesprochen ist. Wenn im Uebrigen hier das Verdienst beider Künstler in ein etwas besseres Licht gestellt wird, als ihnen sonst gerade jetzt vergönnt zu werden pflegt, so wird das voraussichtlich einer objectiven Geschichtsbetrachtung nicht zum Nachtheil gereichen. Es ist so leicht, über derartige, in die Vergangenheit entrückte Grössen abzuurtheilen, aber eben so leicht auch, bei solchem Urtheil zu irren. Das gilt insbesondere von Carstens. Man nennt ihn einen Nachahmer der Griechen. Aber wir lernen ihn hier doch anders kennen, in der Art, wie er arbeitet und auch wie er sich selbst über seine Kunst äussert. Es ist der Trieb der Nacheiferung und nicht der Nachahmung, was ihn eben jenen Vorbildern gegenüber beseelt und bei aller Begeisterung, mit der er sich treiben lässt, zeigt er doch eine Stärke der persönlichen Anschauung und Urtheilskraft, die ihn von einem blossen Nachahmer weit unterscheidet. Dass seine Technik mangelhaft war und blieb, ist kein Beweis dafür, dass er kein Künstler gewesen sei, so wenig als umgekehrt etwa der Schluss zulässig wäre, dass Derjenige immer ein Maler sein müsse, der malen kann. Man vergisst nur zu leicht, dass die Offenbarung des künstlerischen Ingeniums nicht an diesen Einen Weg gebunden ist; bei dem in der Form zuweilen schwerfälligen Carstens quillt es förmlich über in der nie versiegenden Gestaltungsgabe seiner Phantasie, wie in dem glänzenden Pathos des künstlerischen Ausdrucks, über das er gebietet: da ist echtes Künstlerblut.

Der Verfasser sieht in Carstens geradezu den grössten künstlerischen Genius der Zeit, der in freier und persönlicher Erfassung des Classischen wohl auch Anderen Führer zu werden verdient hätte. Zu beklagen bleibt jedenfalls, dass es ihm nicht vergönnt war, so viel rühmliche Anläufe durch eine vollendende That zu krönen. Was wir von ihm haben, sind nur

die Voraussetzungen von etwas Höherem, dessen Vollführung sein früher Tod vereitelt hat. Ich glaube freilich, es wird sich aus den vorhandenen Aeusserungen seiner Begabung kaum entnehmen lassen, zu welcher Höhe der Vollendung der Künstler noch hätte gelangen können, auch drängt sich bei aller schuldigen Ehrerbietung vor dem Geleisteten doch immer wieder die Frage auf, ob die Originalität des künstlerischen Gedankens auf die Dauer stark genug in ihm geblieben wäre im Gegensatz zu einem in der That nicht völlig hinwegzuleugnenden Anlehnungsbedürfniss, das seine Entwürfe in so manchen, vielleicht dem Künstler selbst unbewusst gebliebenen Reminiscenzen an die Antike und noch mehr an Michelangelo verrathen.

Es ist in dieser kurzen Anzeige nicht möglich, den Ausführungen des inhaltreichen Buches in alle Einzelnheiten zu folgen, die sich auf ein ausgiebiges, zum Theil unedirtes Quellenmaterial, wie auf eine intime Kenntniss der einschlägigen ästhetischen Litteratur sowohl Deutschland's als Italien's gründen. Die Darstellung reicht bis zu dem Zeitpunkt, in welchem die Begründer der Romantik, Overbeck, Cornelius und ihre Freunde sich in Rom ansiedeln. Die Ursachen, welche das Aufkommen dieser neueren Richtung begreiflich erscheinen lassen, werden am Schlusse berührt, es sind zum Theil dieselben, welche den Niedergang der vorangehenden classischen Epoche herbeiführen halfen, ein Lauf der Dinge, bei dem auch den politischen Zeitverhältnissen der napoleonischen Aera eine nicht unbedeutende Rolle zufällt. In den verhältnissmässig früh vom Schauplatz zurückgetretenen Verfechtern des classischen Ideals haben wir es, wenn wir die Ansicht des Verfassers richtig zusammenfassen, mit einer Künstlergeneration zu thun, die nicht eigentlich zum Schlagen gekommen ist. Um so werthvoller erscheinen die ästhetischen, wenn man so will auch ethischen Momente, aus denen ihr Streben hervorgeht: die Schönheit und Hoheit ihres künstlerischen Ideals, dessen vollendeter Ausdruck, von Goethe in classischer Form zusammengefasst, aus der von ihm gemeinsam mit Heinrich Meyer und Friedrich August Wolf herausgegebenen Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" gebührend hervorgehoben wird. Hatte die künstlerische Arbeit auf praktischem Gebiet Unvollendetes zurückgelassen, hier hat sie zu einem ausgereiften, bleibenden Gewinn geführt. In der hier geöffneten Gedankenwelt wird auch das specielle kunstgeschichtliche Interesse wohl immer die willkommensten Anknüpfungspunkte finden, so oft sich etwa noch in Zukunft die Aufmerksamkeit der Fachwissenschaft auf diese Periode lenkt, für deren Kenntniss das besprochene Buch als grundlegend bezeichnet werden darf.

Frankfurt a. M. *H. Weizsäcker.*