

Kunst

In die Geschichte der europäischen Aufklärung tritt die deutsche Kunst besonders spät ein, zudem ist sie mit der Lupe zu suchen und zumeist auch zu betrachten. In winzigen Almanach- oder Literaturillustrationen im Duodezformat hat sie Geschichte und Fiktion in dienender Funktion kommentiert. Dieses Genre verbindet sich fast ausschließlich mit dem Namen von Daniel Chodowiecki und seinen Nachahmern. Beinahe alle

andere anspruchsvollere deutsche Kunst, die sich mit aufklärerischen Gedanken in Verbindung bringen läßt – sieht man vielleicht von Einzelleistungen in der Porträtkunst ab (Anton Graff) –, entsteht nicht auf deutschem Territorium, sondern primär in Rom, seltener in Paris, von Anton Raphael Mengs über Wilhelm Tischbein bis zu Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Und auch die Architekten bildeten sich in Rom und Paris. Das hängt natürlich mit der deutschen Kleinstaaterei und der fehlenden Metropole zusammen. Doch mühte sich regionaler aufgeklärter Absolutismus um eine Kunstreform, zumeist durch Reorganisation oder Neugründung einer Akademie oder zumindest einer Zeichenschule. Die Zahl der Akademien nahm in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s entschieden zu, die anspruchsvollere Kunst befruchteten sie jedoch wenig. Die Hofkunst selbst blieb französischen Vorbildern verschrieben, eine städtisch-bürgerliche Kunst entstand nur in Ansätzen. Landschaftskunst in der Tradition des niederländischen 17. Jh.s wurde gesammelt, Porträts als soziales Dokument wurden in Auftrag gegeben. Es ist bezeichnend, daß Porträtsammlungen, die sich explizit aufklärerischer Programmatik verschreiben, wie im Gleimschen Freundschaftstempel in Halberstadt, beim Verleger Friedrich Nicolai in Berlin oder in der Bibliothek von Schloß Wörlitz, sich einerseits entweder Literaten oder aufgeklärten Fürsten verdankten, andererseits in der Qualität eher bescheiden blieben. Ihr Reiz besteht im Programm.

Ebenso bezeichnend ist es, daß das vielleicht bedeutendste aufklärerische deutsche Kunstwerk des 18. Jh.s, auch was die Wirkung auf Gesamteuropa angeht, die graphische Reproduktion eines Ölbildes zeitgenössischer Historie darstellt, das eine Größe von ganzen 30×41 cm hat: Daniel Chodowieckis *Abschied des Calas von seiner Familie*, gemalt 1765, radiert 1767. Chodowiecki macht aus dem Fall des Toulouser Tuchhändlers, der fälschlich des Kindermordes aus religiösen Gründen verdächtigt und als Letzter in Europa aufs Rad geflochten wurde, ein überaus erfolgreiches sentimentales Rührstück im Ton Samuel Richardsons, den er wie andere englische und französische zeitgenössische Dichter auch illustriert hat. Die Reihe der von ihm illustrierten deutschen Literaten liest sich wie eine Auflistung der wichtigsten Aufklärer: Lessing, Sulzer, Nicolai, Bürger, Wieland, Gellert, Gleim, bis zu Goethe und Schiller. Auch die zentralen philanthropischen pädagogischen Werke der Aufklärung hat Chodowiecki mit zahllosen Illustrationen versehen: Basedow, Salzmann, Campe, Pestalozzi. Basedows *Elementarwerk* ist ähnlich enzyklopädisch illustriert wie Lavaters *Physiognomische Fragmente*, die den bezeichnenden Untertitel *Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* tragen. Man nannte Chodowiecki

im 18. Jh. den deutschen Hogarth, so wie man Greuze den französischen oder Longhi den italienischen Hogarth titulierte. Damit sah man richtig die motivische Vorbildhaftigkeit des großen englischen Erfinders von «modern moral subjects», der mit seinen satirischen «Lebensläufen» in der Tradition Lockes und der *Moralischen Wochenschriften* Addisons und Steeles ein bildliches Repertoire für bürgerliches Moralverständnis bereitgestellt hatte. Satire allerdings war Chodowiecki zuwider.

Ganz anders sieht die Kunst deutscher klassizistischer Künstler in Italien aus, deren nicht ganz eindeutige Zugehörigkeit zur aufklärerischen Denktradition sich weniger in moraldidaktischer Hinsicht zeigt als vielmehr durch ihr Geschichtsbild und ihre Ästhetik. Die erste Generation (vor allem in Gestalt von Mengs und Tischbein) ist der Antikenbegeisterung verbunden: Mengs vor allem durch seine Freundschaft mit Winckelmann und seine Tätigkeit für Kardinal Alessandro Albani in der Villa Albani mit seinem nicht mehr barock-illusionistischen Deckenbild *Der Parnaß* (1761); Tischbein durch seine Beschäftigung am Neapolitaner Hof und besonders durch seine Illustrationen zu Sir William Hamiltons riesiger Kollektion griechischer Vasen (1791), die zu den Voraussetzungen der europäischen Umrisszeichnungsmode gehören. Von Neapel aus war durch die Reproduktionen der Ausgrabungen von Pompeji und Herkulaneum (ab 1757) bereits der pompejanische Wandstil als verbindlicher Dekorationsstil etabliert worden mit breiter Nachwirkung auch in Deutschland von Weimar bis zu Leo von Klenze in München. Schon zuvor hatte Tischbein in Rom mit seinem Gemälde *Konradin von Schwaben* (1784) unter Lavaters und Bodmers Einfluß ein Thema patriotischer mittelalterlicher deutscher Geschichte aufgegriffen, dem in den deutschen Landen selbst wenig an die Seite zu stellen war, allenfalls Johann Bernhard Rodes geringfügig frühere Geschichtsgraphik in Berlin. Für Tischbein blieb das Bild eine Ausnahme, die klassizistische Form dominierte im folgenden eindeutig. Dem von Tischbein und dem Engländer Flaxman in Italien geprägten Ideal des Umrissstiches ist am Ende des Jahrhunderts vor allem Asmus Jakob Carstens verbunden. Durch extreme Stilisierung erscheint das klassische Ideal verfremdet, die unüberbrückbare Differenz zwischen Realität und vergangenem Ideal wird als Problem an den Betrachter weitergegeben. Diese Kunst, wie die gleichzeitige eines David oder Goya, leistet Historisierung und Ästhetisierung in eins, beides ist auch als Folge aufklärerischer Säkularisierung zu sehen.

Es ist allerdings festzuhalten, daß es keine eigentliche aufklärerische Kunsttradition in Deutschland gibt, auch in der Architektur nicht. Zwar läßt sich in den siebziger Jahren des 18. Jh.s vielerorts, selbst in der

süddeutschen Kirchenkunst, ein radikaler Bruch mit der illusionistischen Rokokotradition zugunsten eines strengeren bildhaften Klassizismus konstatieren, doch programmatisch aufklärerisch ist dies durchaus nicht. Einzelimporte gibt es, so wenn etwa im Hohenloheschen am Ende des 18. Jh.s Vorstädte angelegt werden, die im Zusammenhang mit physiokratischen Wirtschaftsvorstellungen in Ansätzen französische Revolutionsarchitektur adaptieren oder wenn in der an Frankreich geschulten Berliner Tradition Friedrich Gillys ein zugespitzter Klassizismus in Weimar Fuß faßt (Johann August Arens, Johann Heinrich Gentz). Ähnlich verhält es sich mit Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe oder Peter Speeth in Würzburg: beide stehen in großherzoglichen Diensten und liefern trotz radikaler Einzellösungen letztlich staatskonforme Architektur. Und auch in der Gartenkunst ist es schwierig, von direkter aufklärerischer Fundierung zu sprechen. Zwar setzt spätestens mit Christian Cay Lorenz Hirschfelds fünfbandiger *Theorie der Gartenkunst* (1779–85) die Welle der englischen Gärten ein, und zweifellos führen sie zu Bürgerparks und Volksgärten, doch sind die höfischen deutschen englischen Gärten sehr viel weniger als in England dem politischen Freiheitsgedanken verpflichtet, als vielmehr der Vorstellung von (auch moralischer) Läuterung durch empfindsame Selbsterfahrung.

Lit.: F. Büttner: Wilhelm Tischbeins *Konradin von Schwaben*; in: Kunstsplitter, Beiträge der nordeuropäischen Kunstgeschichte 1984. W. Busch: Das sentimentale Bild, Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne 1993. W. Geismeyer: Daniel Chodowiecki 1993. Revolutionsarchitektur (Ausstellungskatalog): Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800, 1990.

Werner Busch

↗ Ästhetik, Garten, Kunsttheorie/Kunstkritik, Landschaft.