

Frank Büttner

Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800

Die bildende Kunst hat im Bereich dessen, was nach den im 19. Jahrhundert gängigen Vorstellungen eine gute Bildung umfassen sollte, zwar nie eine so zentrale Stellung erringen können wie die Literatur und mit ihr die Philosophie als „Bildungswissenschaft par excellence“¹. Ihre Zugehörigkeit zum Kernbereich der Bildungsgüter aber ist nie ernsthaft bestritten worden. Die Selbstverständlichkeit dieses Zusammenhanges von Bildung und Kunst mag dazu geführt haben, daß man sich über seine Bedingungen und Konsequenzen wenig Gedanken gemacht hat und wenn, dann nur mit der Fragestellung, welche Relevanz die Kunst für die Bildung habe. Die umgekehrte Frage hingegen, was die Bildungsideen für die jeweils zeitgenössische Kunst bedeutet haben könnten, ist nie systematisch untersucht worden, obwohl schon ein nur flüchtiger Überblick vermuten läßt, daß es in der Zeit zwischen 1750 und 1850, also in der für die Entwicklung der Bildungsidee besonders wichtigen Phase, durchaus Parallelen zwischen dem Wandel des Bildungsbegriffes und demjenigen der Kunstauffassung geben könnte, wobei die Priorität der einen oder anderen Seite keineswegs von vornherein als feststehend angenommen werden kann, sondern mit einem regen wechselseitigen Austausch zu rechnen ist².

Diesen Wechselbeziehungen soll im folgenden nachgegangen werden mit besonderer Konzentration auf die Frage nach dem Stellenwert der Bildungsideen in der Kunstauffassung des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Diese Einschränkung ist nicht zuletzt durch den weiteren Rahmen, in dem diese Untersuchung steht, geboten. Wo es um die Beziehung des Bildungsbürgertums zur Kunst geht, wird wohl vorrangig an das bildungsbürgerliche Publikum gedacht und erst dann an die gleichfalls den „gebildeten Ständen“ zuzurechnenden Künstler. In der Kunstauffassung aber müssen sich diese beiden Gruppen treffen, wenn Einverständnis herrschen soll, und in der Tat ist ein weitgehender Konsens zwischen ihnen in der ersten

¹ R. Vierhaus, Artikel „Bildung“, in: O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 536. Die in diesem Artikel gegebene Darlegung der Geschichte des Bildungsbegriffes ist wesentliche Grundlage der folgenden Ausführungen.

² Eine Ausnahme: H. Beck, *Bildwerke des Klassizismus* (Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. – Führer durch die Sammlungen), Frankfurt 1985, S. 175 ff. Kapitel: „Bildende“ Kunst.

Hälfte des 19. Jahrhunderts zu registrieren, während sich in der zweiten Jahrhunderthälfte die Kunstauffassungen zunehmend auseinanderentwickelten. Der ständigen Neudefinition und fortschreitenden Auflösung des Kunstbegriffes bei den Künstlern stand bei einem großen Teil des bildungsbürgerlichen Publikums bis weit in das 20. Jahrhundert hinein ein Beharren auf der Generation zuvor definierten Kunstauffassung gegenüber, die allein den verfestigten Bildungsvorstellungen entsprechen konnte.

I.

Ein erster, für die Folgezeit sehr wichtiger Verbindungspunkt zwischen Kunst und Bildung liegt noch im Vorfeld bürgerlicher Kunstauffassung. Er ist im Begriff des Geschmacks zu finden³. Dieser Begriff war, in seiner allgemeinsten Bedeutung als Fähigkeit zum Empfinden, Erkennen und Beurteilen des Schönen verstanden, ursprünglich an das höfische Ideal des „honnête homme“ gebunden, und er hat auch zu Zeiten seiner Verflachung im 19. Jahrhundert seine Bedeutung als Gruppenkriterium nie ganz verloren, ist, wie der Bildungsbegriff auch, immer als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlich hervorgehobenen Gruppe gewesen. Kant hat die grundsätzliche soziale Dimension des Begriffes nachdrücklich unterstrichen⁴.

In der Kunstauffassung um die Mitte des 18. Jahrhunderts, speziell in derjenigen des akademischen Klassizismus⁵, gewann der Geschmacksbegriff normative Kraft durch die unlösbare Verbindung mit dem Begriff der Schönheit und dem unabdingbaren Postulat der Naturnachahmung. „Allem, was die schönste Natur darstellt, verleiht man den Namen des guten Geschmacks“, stellte Anton Raphael Mengs fest⁶. An der damals aufgestellten Grundposition, daß nicht jede Nachahmung, sondern nur die Nachahmung schöner Natur Kunst sein könne, daß Kunst nicht anders als schön zu denken sei, wurde, wie beispielsweise Konversationslexika belegen können, bis weit in das 19. Jahrhundert festgehalten⁷.

Das Schönheitspostulat war für den akademischen Klassizismus so dominant, daß es auch die Themenwahl beherrschte und die Frage nach dem Inhaltlichen des Stoff-

³ Vgl. u. a. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 3. Aufl. Tübingen 1972, S. 31 ff. A. v. Bormann, *Vom Laienurteil zum Kunstgefühl, Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1974. J. Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Darmstadt 1974, Sp. 444 ff.

⁴ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 60; vgl. H.-G. Gadamer, a. a. O., S. 40 f.

⁵ Dieser Begriff wird verwendet in Anlehnung an H. von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, 1760–1840*, München 1978, S. 20 ff.

⁶ A. R. Mengs, *Über Schönheit und guten Geschmack in der Malerei*, in: A. R. Mengs *sämtliche hinterlassene Schriften*, hrsg. von G. Schilling, Bonn 1843, Bd. 1, S. 213.

⁷ Vgl. z. B. die Definition der Kunst in der *Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* (Brockhaus), 8. Auflage, Leipzig 1835, Bd. 6, S. 387.

fes zweitrangig machte gegenüber der Frage, ob das Thema auch den Stilvorstellungen entspreche, mit „gutem Geschmack“ zu realisieren sei.

Auf verschiedene Weise implizierte der Geschmacksbegriff eine Bildungsproblematik. Aus der Doppelfunktion des Geschmacks als subjektiver Fähigkeit und künstlerischer Norm leiteten sich Überlegungen zur Geschmacksbildung des Künstlers ab, die besonders intensiv von Mengs angestellt wurden, der mit Winkelmann betonte, es sei „mühsamer, durch das Studium der Natur, als durch Nachahmung den guten Geschmack zu erlernen“⁸. Den Akademien, die zunehmend die alte handwerkliche Ausbildung verdrängen und schließlich ihr Ausbildungsmonopol durchsetzen sollten, wurde die Aufgabe zugewiesen, die künstlerische Ausbildung durch Vorgabe der richtigen Geschmacksmuster zu lenken⁹.

Zu einer Aufgabe von allgemeiner Bedeutung wurde die Geschmacksbildung durch die Verbindung der ästhetischen mit den gesellschaftlichen Dimensionen des Geschmacksbegriffs. Charles Batteux zum Beispiel machte sich in seiner in Deutschland viel gelesenen kunsttheoretischen Abhandlung Gedanken über die Geschmacksbildung der Kinder, die von seinem Übersetzer Johann Adolf Schlegel kritisiert und zu einem ausführlichen pädagogischen Programm ausgebaut wurden¹⁰. Noch einen Schritt weiter ging Johann Georg Sulzer, der die Geschmacksbildung als politische Aufgabe, als „große Nationalangelegenheit“ propagierte, wobei er schon mit den erst im folgenden Abschnitt der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Gedanken der Aufklärungsästhetik argumentierte¹¹.

Der Einfluß dieser Bildungsvorstellungen auf die Kunstauffassung blieb jedoch begrenzt, da den Kunstwerken darin lediglich die passive Rolle zugewiesen wurde, als zur Nachahmung anregende Muster des guten Geschmacks zu dienen. Den damit an ihre Werke gestellten Anforderungen wurden die Künstler schon gerecht, wenn sie die Geschmacksnormen beachteten. Impliziert war damit allerdings eine qualitative Selektion, an der auch im 19. Jahrhundert noch festgehalten wurde, wie zum Beispiel Goethes Äußerung gegenüber Eckermann belegt: „Den Geschmack kann man nicht am Mittelgut bilden, sondern nur am Allervorzüglichsten“¹². Eine Differenzierung der Aufgabenstellung der Kunst ergab sich daraus jedoch nicht.

Die von Mengs auf einflußreiche Weise zusammengefaßte Kunstanschauung des

⁸ A. R. Mengs, a. a. O. (Anm. 6), S. 222.

⁹ N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, S. 140 ff.; A. R. Mengs, a. a. O., S. 260 ff. (Über Academie der schönen Künste).

¹⁰ C. Batteux, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, übers. von J. A. Schlegel, Leipzig 1770, Bd. I, S. 140 ff., Bd II, S. 81 ff.

¹¹ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 3. Aufl., Frankfurt/Leipzig 1798, Bd. II, S. 404.

¹² J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von F. Bergemann, Frankfurt 1955, S. 85 (26. 2. 1824).

akademischen Klassizismus beanspruchte Allgemeingültigkeit und war in der Tat auf alle Tätigkeitsfelder, auf sakrale wie profane Kunst gleichermaßen anwendbar. Historisch gesehen jedoch wurde sie zur Zeit ihrer Entstehung nur im Bereich der höfischen und kirchlichen Kunst, nicht jedoch in der spezifisch bürgerlichen Kunst befolgt.

Auf dem bürgerlichen Kunstmarkt, für den Frankfurt um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein sehr typisches Beispiel abgibt, hatte der Künstler grundsätzlich andere Aufgaben als am Hof¹³. Nicht Dekorationsmalereien und große Repräsentationsbilder wurden von ihm verlangt, sondern schlichte Porträts und kleine Kabinettsstücke, bei denen die Forderung nach genauer Naturnachahmung an erster Stelle rangierte. Wie in der vorbildlichen holländischen Malerei pflegten die Künstler hier ein ausgeprägtes Spezialistentum, in dem die Themen ihrer Werke durch ihre künstlerische Ausrichtung und Manier festgelegt waren. Konsequenterweise trat auch hier das Inhaltliche zurück, wie in jenen Bereichen höfischer Kunst, in denen das Dekorative dominierte. Anders als dort jedoch gab es in der bürgerlichen Kunst kein verpflichtendes Schönheitsideal. Die Ordnung der Naturdinge zu gefälliger Erscheinung war der wichtigste Aspekt des künstlerischen Tuns wie der Beurteilung. Hinzu kam, wie Goethe uns in „Dichtung und Wahrheit“ berichtet, eine hohe Einschätzung der handwerklichen Solidität¹⁴.

Die adäquate Einstellung zu dieser Kabinettskunst war das Kennertum, das über den Umgang mit dem Material, über die Geschicklichkeit der Naturnachahmung und über die individuelle künstlerische Eigenart, die Manier und ihre eventuellen Vorbilder zu urteilen wußte. Von dem durch den Begriff des guten Geschmacks gesetzten hohen Anspruch war dieses Kennertum weit entfernt, vor allem fehlte ihm, so wurde ihm um 1800 vorgeworfen, jede Verbindung zum Seelischen und Sittlichen des Kunstbetrachters¹⁵.

Das Verdikt, das damals über die kennerschaftliche Einstellung zur Kunst ausgesprochen wurde, konnte ihren neuen Aufstieg im 19. Jahrhundert nicht verhindern. Mit dem Anwachsen eines spezifisch historischen Kunstinteresses, dem Akzeptieren des historischen Wissens über Kunst als bildungsrelevant per se, gelangte das Kennertum zu einer für die entstehende Kunstwissenschaft grundlegenden Bedeutung.

¹³ Frankfurter Malerei zur Zeit des jungen Goethe, Katalog der Ausstellung im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt a. M. 1982.

¹⁴ J. W. Goethe, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 13, Berlin 1976, S. 167 f. (Dichtung und Wahrheit, Buch IV).

¹⁵ A. W. Schlegel, Sämtliche Werke, hrsg. von E. Böcking, Bd. 10, Leipzig 1846, S. 363 f. (Rezension von Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“), zitiert bei P. Schmid, Deutsches Bildungsbürgertum. Bürgerliche Bildung zwischen 1750 und 1830. Phil. Diss. Frankfurt a. M. 1984, S. 189.

II.

Einen beträchtlichen Einfluß auf die Kunstauffassung konnten die Bildungsideen erst in der Aufklärungsästhetik gewinnen, die für Deutschland von Johann Georg Sulzer in dessen „Allgemeiner Theorie der Schönen Künste“ am ausführlichsten niedergelegt worden ist¹⁶. Scheinbar unverändert wurde hier an den hergebrachten Leitbegriffen der Naturnachahmung, der Schönheit und des guten Geschmacks festgehalten. Die Bedeutung dieser Begriffe jedoch verschob sich durch eine entschiedene Vertiefung der wirkungsästhetischen Komponente, die schon bei Aristoteles, dessen Poetik im 18. Jahrhundert mit neuem Interesse studiert wurde, eine entscheidende Rolle spielte und die von französischen Theoretikern wie Dubos mit Nachdruck in die ästhetische Diskussion eingeführt worden war¹⁷. Grundlegend war dabei die Theorie von den Empfindungen, denn, so lautet bei Sulzer die Ausgangsthese, „das eigentliche Geschäft der schönen Künste ist, Empfindungen zu erwecken“¹⁸. Auf der Grundlage dieses Axioms wurde die Kunst von ihrer Funktion für den Menschen her definiert. Weit entschiedener als etwa bei Mengs wurden dabei das Ethische und das Ästhetische zusammengebracht, denn für Sulzer waren Vernunft, sittliches Gefühl und Geschmack letztlich ein und dasselbe Vermögen, nur auf verschiedene Gegenstände angewandt. „Der Geschmack ist im Grunde nichts, als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet; also würket er natürlicher Weise Liebe für dasselbe. Zugleich erwekt er ein so richtiges Gefühl der Ordnung, Schönheit und Übereinstimmung, daß Widerwillen und Verachtung gegen das Schlechte, Unordentliche und Häßliche, von welcher Art es seyn möge, eine natürliche Wirkung desselben ist“¹⁹.

Es braucht kaum betont zu werden, daß die Bildung des so verstandenen Geschmacks einen zentralen Stellenwert im Gesamtkonzept der Erziehung haben mußte, wie Sulzer es schon 1748 dargelegt hatte²⁰. „Der wichtigste Dienst, den die schönen Künste den Menschen leisten können, besteht ohne Zweifel darinn, daß sie wolgeordnete herrschende Neigungen, die den sittlichen Charakter des Menschen und seinen moralischen Werth bestimmen, einpflanzen können“²¹.

Immer wieder betonte Sulzer die erzieherische Aufgabe der Kunst. „In dem Men-

¹⁶ J. G. Sulzer, a. a. O. (Anm. 11): grundlegend sind die Artikel „Künste, Schöne Künste“, Bd. III, S. 77 ff.; „Schön“, Bd. IV, S. 338 ff.; „Geschmack“, Bd. II, S. 399 ff.; „Empfindung“, Bd. II, S. 56 ff. und „Nachahmung“, Bd. III, S. 528 ff.

¹⁷ Zur Aristoteles-Rezeption vgl. M. Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973, S. 212 ff. Zur französischen Theorie vgl. P. E. Knabe, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätclassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1975.

¹⁸ J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. II, S. 57.

¹⁹ J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. II, S. 403.

²⁰ Vgl. R. Vierhaus, a. a. O. (Anm. 1), S. 512.

²¹ J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. II, S. 59.

schen, dessen Geist und Herz so unaufhörlich von allen Arten der Vollkommenheit gereizt und gerührt werden, entsteht nothwendig eine allmähliche Verfeinerung aller Seelenkräfte“²². „Aus dem Menschen, dessen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen und dessen Herz zur Empfängsamkeit Guten hinlänglich gestimmt ist, kann man durch eine weise Anwendung der schönen Künste alles machen, dessen er fähig ist“²³.

Durch diese Funktionsbestimmung der Kunst wurde das bloß Schöne, rein Dekorative aus dem eigentlichen Bereich der Kunst ausgegrenzt. Sulzer lehnte entschieden alle Verzierungen, die nichts zur wesentlichen Schönheit des Werkes beitragen können, ab und verurteilte die höfische Kunst insgesamt als leeren Pomp. „Daß die Neuern überhaupt die göttliche Kraft der schönen Künste ganz verkennen und von ihrem Nutzen niedrige Begriffe haben, erhellet am deutlichsten daraus, daß sie kaum zu etwas anderm als zum Staat und zur Üppigkeit gebraucht werden. Ihren Hauptsitz haben sie in den Palästen, die dem Volke auf ewig verschlossen sind; braucht man sie zu öffentlichen Festen und Feyerlichkeiten, so geschieht es nicht in der Absicht, einen der ursprünglichen Bestimmung dieser Feyerlichkeiten gemäßen Zweck desto sicherer zu erreichen, sondern dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaßen zu betäuben, damit sie den Ekel elend ausgedonnener Feyerlichkeiten nicht fühlen“²⁴.

Von dem erzieherischen Ziel der Kunst her ergab sich für die Kunsttheoretiker der Aufklärung, daß der Inhalt des Werkes nicht mehr zweitrangig sein konnte. „Der allgemeine Grundsatz für die Wahl der Materie ist dieser: Der Künstler wähle Gegenstände, die auf Vorstellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur diese verdienen uns stark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden“²⁵.

Für die Landschaftsmalerei erhob sich von hier aus die Forderung, mehr zu bieten als unmittelbare Naturwiedergabe oder präzise gemalte Veduten. Zwar übt die Natur selbst und ihre Darstellung im Bild schon eine unmittelbare Wirkung auf das Gemüt des Betrachters aus. Der Künstler aber sollte seinem Werk einen höheren Wert geben. Nach Sulzer kann „der Landschaftmahler . . . uns sehr vielfältig und auf eine nützliche Weise vergnügen; fürnehmlich, wenn er mit den höhern Kräften seiner Kunst bekannt, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit Szenen der leblosen Natur verbindet . . . Welcher empfindsame Mensch wird in einer ländlichen Gegend, die schon an sich das Gepräge der Einfalt und Unschuld hat, den Vergnügungen eines harmlosen Hirtenvolks ohne die seligsten Regungen des Herzens zusehen können“²⁶.

²² J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. III, S. 82.

²³ J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. III, S. 83.

²⁴ J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. III, S. 95.

²⁵ J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. III, S. 100.

²⁶ J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. III, S. 158.

Man darf gewiß sein, daß Sulzer seine Vorstellungen von der Landschaftsmalerei in den kleinformatigen Gouachen von Salomon Geßner verwirklicht sah, in denen idyllische, von Menschen kaum berührte Gegenden von einem antikisch idealisierten Hirtenvolk belebt werden²⁷. Wenn die Landschaft wie hier nicht um ihrer selbst wegen abgebildet wird, sondern im Hinblick auf das sittliche Gefühl des Betrachters, dann ist es ganz unerheblich, ob die Natur in ihrer Tatsächlichkeit wiedergegeben wird. Naturalismus kann der Wirkungsabsicht eher hinderlich sein. Näher lag eine idealisierende Aufbereitung der Natur, auch wenn sie nicht wie im akademischen Klassizismus direkt gefordert wurde. Letztlich entscheidende Bedeutung für die Wirkung hat die Staffage, und es ist kein Zufall, daß in der späteren Weiterentwicklung des Idyllenbildes, etwa bei Wilhelm Tischbein, die Figur zunehmend über die Landschaft dominierte²⁸.

Viel wirkungsvoller und direkter als durch das Landschaftsbild konnte die Erziehungsaufgabe der Kunst durch das Historienbild erfüllt werden, dessen traditionell führende Rolle in der Kunstschauung der Aufklärung bekräftigt wurde. Wie schon für die Theoretiker der Renaissance war auch für Sulzer noch jedes Gemälde ein Historienbild, bei dem „handelnde Personen den Hauptinhalt“ ausmachten, ganz gleich ob das Thema der Bibel, der Mythologie oder der Geschichte entnommen war²⁹. Nicht anders als in der Poetik Gottscheds stand auch für Sulzer die Wahl eines für die beabsichtigte Wirkung passenden Themas am Anfang der künstlerischen Schöpfung³⁰. Die Künstler, die seinen Empfehlungen folgen wollten, konnten beispielsweise die wohlbekanntesten historischen Exempla aus der antiken Geschichte aufgreifen, die im 18. Jahrhundert und besonders in Frankreich mit Vorliebe dargestellt wurden und für die es auch in der deutschen Malerei des späten 18. Jahrhunderts eine Fülle von Beispielen gibt³¹. Sulzer faßte diese historischen Exempla unter dem Sammelnamen des „Moralischen Gemäldes“ zusammen, mit dem auch Szenen des Alltagslebens bezeichnet werden konnten, sofern sie nur auf eine allgemeine Aussage abzielten³². Für diese letzte Gruppe waren vor allem Hogarth und Greuze vorbildlich. In Deutschland werde, so beklagte sich Sulzer, auf diesem Gebiet, auf dem die Kunst ihren Auftrag in so idealer Weise erfüllen könnte, zu wenig getan. Ein Werk, das er hätte anführen können, wäre der „Abschied des Jean Calas“ von

²⁷ Vgl. Katalog der Ausstellung: Salomon Gessner (1730–1788), Maler und Dichter der Idylle, Wolfenbüttel 1980.

²⁸ K. Bernhard, *Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei 1750–1850. Zur Anthropologie deutscher Seligkeitsvorstellungen*, Köln/Wien 1977.

²⁹ J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. II, S. 671.

³⁰ J. C. Gottsched, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von J. und B. Birke, Bd. VI, 1, Berlin 1973, S. 215 (Versuch einer Critischen Dichtkunst); J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. II, S. 672 f.

³¹ G. Sprigath, *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts*. Phil. Diss. München 1968.

³² J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. III, S. 450.

Chodowiecki gewesen, das aber in der Tat ein Einzelstück gewesen ist und nur, nach dem Vorbild von Hogarth, in der Graphik Nachfolger gefunden hat³³.

Ein besonderes Gewicht hatte für Sulzer die Geschichtsmalerei, die er für das ganz besondere Anliegen der Aufklärungspädagogik, für die Nationalerziehung in Anspruch nehmen wollte. In seinem Artikel über die Malerei fragte Sulzer: „Sollte nicht jeder, wenigstens freye Staat, in dem die schönen Künste einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel oder Porticos haben, die dem Andenken der großen Männer des Staats gewidmet wären . . .? Sollten da nicht die Bilder und die Thaten dieser Männer zur Nacheiferung auf das vollkommenste gemahlt seyn“³⁴?

Diese Forderung, die Kunst in den Dienst der Nationalerziehung zu nehmen, findet man ansatzweise schon in Rousseaus „Discours“ von 1750 und in den Kunstartikeln der Encyclopédie³⁵. Wirklich ausgebildet begegnet sie dort freilich erst in den Nachtragsbänden, und zwar mit ausdrücklicher Berufung auf Sulzer. Weitergeführt wurde diese Idee dann in Frankreich nach der Revolution, wie die Reden von Jacques Louis David vor dem Nationalkonvent bezeugen können³⁶.

In Deutschland hingegen fand diese Forderung zunächst recht wenig Resonanz. Wilhelm Tischbeins Gemälde „Konradin von Schwaben“ ist eines der seltenen frühen Beispiele der Hinwendung zu nationalen Themen und zugleich ein Beleg für die Schwierigkeiten, die sich ergaben, wenn versucht wurde, ein solches Thema ohne Verstoß gegen die klassizistische Stilauffassung zu gestalten³⁷. Das umfangreichste Werk in dieser Richtung hat im 18. Jahrhundert der Berliner Bernhard Rode geschaffen, der schon 1757 einen Zyklus von Darstellungen aus der preußischen Geschichte auf der Grundlage der „Memoires“ Friedrichs II. begann und sogar erste Ansätze eines Strebens nach historischer Genauigkeit zeigte³⁸. Daß jedoch zwischen der

³³ W. Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 7), Hildesheim 1977, S. 218 ff. P. Märker, *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert*, Daniel Chodowiecki 1726–1801, Katalog der Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt 1978, S. 23 ff.

³⁴ J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. III, S. 338.

³⁵ J. J. Rousseau, *Schriften*, hrsg. von H. Ritter, München 1978, Bd. I, S. 54 (Abhandlung über die Wissenschaften und Künste 1750). J. A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France 1750–1799* (University of Toronto Romance Series Bd. 8), Toronto 1965, S. 52 ff.

³⁶ K. Scheinfuß, *Von Brutus zu Marat, Kunst im Nationalkonvent 1789–1795*, Dresden 1973, S. 50 ff.; J. A. Leith, a. a. O., S. 96 ff.

³⁷ F. Büttner, *Wilhelm Tischbeins „Konradin von Schwaben“*, in: *Kunstsplitter, Beiträge zur europäischen Kunstgeschichte*. Festschrift für Wolfgang J. Müller, überreicht von Kollegen und Schülern, Husum 1984, S. 100 ff.

³⁸ H. Börsch-Supan, *Vaterländische Kunst zu Beginn der Regierungszeit Friedrich Wilhelms III.*, in: *Aurora, Jahrbuch der Eichendorff Gesellschaft*, Bd. 39, 1979, S. 86 ff. F. Büttner, *Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: *Mittelalterrezeption, Symposion Berlin 1983* (Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 5), Stuttgart 1986, S. 666 ff.

Forderung der Theoretiker und dem Kunstverständnis des Publikums zunächst noch ein großer Widerspruch bestand, ist daran abzulesen, daß dieser Zyklus zwar gelobt und auf der Akademieausstellung in Berlin gezeigt wurde, jedoch nicht verkauft werden konnte. Nur ganz wenige Auftraggeber haben bei Rode Bilder mit Darstellungen aus der deutschen Geschichte bestellt. Die meisten blieben bei den vertrauten mythologischen, antiken oder christlichen Themen³⁹. Bezeichnenderweise griff Rode dann, um mit seinen Bilderfindungen doch noch eine möglichst breite Wirkung zu erreichen, zum Mittel der graphischen Vervielfältigung. Dies geschah ganz im Sinne Sulzers, der über die Kupferstecherkunst geschrieben hatte: „Nur durch sie kommen die beträchtlichsten Werke der großen Mahler, deren Originale in den Pallästen der Großen verschlossen sind, in die Wohnungen der Bürger. Also erleichtert die Kupferstecherkunst ihren verwandten Künsten die Nutzbarkeit, die von ihnen zu erwarten steht“⁴⁰. Wie die regelmäßigen Anzeigen in Zeitschriften wie der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek“ Friedrich Nicolais belegen, fanden Rodes Radierungen beim bürgerlichen Publikum, das seine Gemälde nicht kaufen konnte, einiges Interesse.

Rodes Werk zeigt eine charakteristische, von der Aufklärungsästhetik und ihrer pädagogischen Intention her gesehen durchaus verständliche Verschiebung des Verhältnisses von Form und Inhalt. Die scheinbar flüchtige und durchaus nicht streng am Prinzip der Schönheit orientierte Ausführung seiner Werke ist Indiz der Dominanz des Inhalts. Diese Bilder wollen teils noch moralische Exempla sein, teils schon im Sinne eines neuen Geschichtsbewußtseins Wissen von denkwürdigen Augenblicken der Geschichte vermitteln, mit wichtigen Ereignissen in der Vergangenheit der Nation, der Künstler und Betrachter angehören, vertraut machen. Damit wurde eine Tendenz zur Vermittlung von Bildungswissen durch die Kunst eingeleitet, die erst im 19. Jahrhundert zu voller Blüte gelangen sollte. Entscheidend für ihren Durchbruch war, daß der Staat die Möglichkeiten der Kunst als Propagandamittel erkannte und sich ihrer annahm⁴¹.

³⁹ Vgl. Verzeichnis der auswärtigen Gemälde des Berlinischen Historienmalers, Herrn Bernhard Rode, in: Berlinische Monatsschrift, Bd. 21, 1793, S. 248–264; Verzeichnis der in Berlin aufgestellten Gemälde unsers Geschichtsmalers Bernhard Rode, in: Berlinische Monatsschrift, Bd. 23, 1794, S. 507 ff.

⁴⁰ J. G. Sulzer, a. a. O., Bd. III, S. 126.

⁴¹ Die Zahl der Quellen, die sich anführen ließen als Beleg für das Weiterwirken der Aufklärungsvorstellungen im frühen 19. Jahrhundert, ist sehr groß. Als Beispiel sei der Akademiebericht von Christian von Mannlich über den Kunstunterricht in Bayern vom 31. 12. 1801 zitiert (nach H. Ebertshäuser, *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei*, München 1983, S. 17). „Daß die bildenden Künste nicht bloß zum Vergnügen, sondern auch zur Bildung unseres sittlichen Gefühls vorzüglich vieles beitragen, ist gegenwärtig unter allen Kunstrichtern eine entschiedene Sache. Nichts kann die Kultur einer Nation geschwinder und sichtbarer darstellen, als ihre öffentlichen Gebäude,

Noch relativ geringe Resonanz hatte der erste Versuch einer Förderung der vaterländischen Kunst, den man um 1800 an der Berliner Akademie auf königlichen Befehl hin unternahm⁴². Bahnbrechend waren erst die Bemühungen der Nazarener, die die ihrer Meinung nach unheilvolle Entwicklung der Kunst zur Autonomie rückgängig machen und sie in ihre vermeintlich ursprüngliche und für ihr Gedeihen notwendige Bedingtheit zurückführen und in den Dienst des religiösen und öffentlichen Lebens stellen wollten⁴³. Entscheidend war dabei die Idee von Peter Cornelius, die Wiedereinführung der Freskomalerei zu propagieren, mit der die zerbrochene Einheit von Kunst und Leben wiederhergestellt werden sollte⁴⁴. Welchen Beitrag zur Nationalbildung die Kunst damit leisten könnte, hat Cornelius phantasievoll ausgemalt⁴⁵. Sein Gedanke wurde in Deutschland aber erst nach einigem Zögern aufgenommen. Mit besonderer Intensität geschah dies dann in München, wo beispielsweise die Schüler von Cornelius 1828 in den Arkaden des Hofgartens eine Freskenfolge mit Bildern aus der Geschichte des Hauses Wittelsbach schufen und wenig später Carl Rottmann einen Zyklus mit Darstellungen italienischer Landschaften malte, die durch Distychen des Königs erläutert wurden. Diese Fresken, die jedermann zugänglich waren, sollten nach dem Willen von Ludwig I. eine Bildungsstätte für die Bayern sein⁴⁶.

Trotz mancherlei Kritik hatte diese öffentliche Monumentalmalerei eine beachtliche Reihe von Nachfolgern. Freskenzyklen in Rathäusern und Museen können hier angeführt werden oder die Ausgestaltung von Bauwerken, die zu Nationaldenkmälern erklärt wurden, wie die Kaiserpfalz in Goslar oder Schloß Burg an der Wupper⁴⁷. Die Intention dieser Werke, Bildungswissen zu vermitteln, wurde von der zeitgenössischen Kritik eigentlich immer gutgeheißen, auch wenn, was keines-

Denkmäler und Kunstwerke aller Art, so wie der Barbarismus derselben beim Abgange dieser Werke augenblicklich sichtbar wird. . . Ohne Nachfolge bleiben große und tugendhafte Thaten, wenn sie nicht durch die Hand des bildenden Künstlers in Marmor und Erz verewigt dem künftigen Betrachter lebhaft dargestellt werden“.

⁴² H. Börsch-Supan, a. a. O. (Anm. 38), S. 79 ff.

⁴³ F. Büttner, Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte, Band I, Wiesbaden 1980, S. 117 ff. mit weiterer Literatur.

⁴⁴ F. Büttner, a. a. O. (Anm. 43), S. 70 ff. M. Droste, Das Fresko als Idee, Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert, Münster 1980.

⁴⁵ Dies vor allem in seinem vielzitierten Brief an Joseph Görres vom 3. 11. 1814, abgedruckt bei J. Görres, Gesammelte Briefe, hrsg. von F. Binder, Bd. II, München 1860, S. 433 ff.; vgl. F. Büttner, a. a. O. (Anm. 43), S. 64 f.

⁴⁶ H. Reidelbach, Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen, München 1888, S. 201 ff.

⁴⁷ M. Dröste, a. a. O. (Anm. 44) passim; I. Markowitz, Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Schule, in: E. Trier (Hrsg.), Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 47 ff.

wegs selten vorkam, die künstlerische Form nicht akzeptiert wurde. Für Friedrich Pecht, einen der einflußreichsten Kunstkritiker in der zweiten Jahrhunderthälfte, war dies eine Kunst für das breite Volk: „Ideale Höhe, ethischer Gehalt, Glaube und feste Überzeugungen sollen den einfachen Menschen den Blick ins Ideal, ins Erhabene öffnen und seine Vaterlandsliebe stärken“⁴⁸. Diese an ihre nationalpädagogische Absicht gebundene Kunst war für Pecht aber nur eine Kunst niederen Ranges. Die „wahre“ Kunst, wie er und die meisten seiner Zeitgenossen sie verstanden, durfte sich durch solche handgreiflichen Zwecke nicht binden lassen.

III.

Diese Beurteilung der monumentalen Historienmalerei, ihre Geringschätzung gerade wegen ihrer Nützlichkeit, ist symptomatisch für die im 19. Jahrhundert im bürgerlichen Publikum dominierende Kunstauffassung, die sich direkt von der in der Weimarer Klassik entwickelten Ästhetik herleitete. Kunsttheorie und Bildungsidee waren hier mit entschieden anderer Ausrichtung als in der Aufklärung und enger noch als dort miteinander verbunden.

Zentrales Anliegen dieser Kunstauffassung, die hier nur in aller Kürze und notwendigerweise vereinfachend referiert werden kann, war die Bestimmung dessen, was Kunst „eigentlich“ ist, die Abgrenzung des Bereiches der „wahren“ Kunst von allen jenen Bereichen, die vielleicht der populären Meinung als Kunst galten, das postulierte Wesen der Kunst jedoch verfehlten und deren Kunstanspruch als falscher Schein entlarvt werden sollte⁴⁹.

Entscheidenden Anteil an der Ausbildung dieser Kunstauffassung hatte Karl Philipp Moritz⁵⁰. Sein Ansatz war die Unterscheidung des Nützlichen und Schönen nach ihrer Zweckhaftigkeit. Nur das, was seinen Zweck in sich hat, was in sich selbst vollendet ist, lehrte Moritz, kann als schön gelten. Hinzu trat dann der Mit-

⁴⁸ M. Bringmann, Friedrich Pecht (1814–1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin 1982, S. 117.

⁴⁹ Dieser Prozeß der Dichotomisierung von hoher und niederer Kunst ist in jüngster Zeit vor allem von der Literaturwissenschaft untersucht worden; vgl. Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, hrsg. von C. Bürger, P. Bürger und J. Schulte-Sasse (Hefte für kritische Literaturwissenschaft 3), Frankfurt 1982; Für die Musikwissenschaft: B. Spohrer, Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur ästhetischen Dichotomie im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick, Habilitationsschrift Kiel 1984.

⁵⁰ Zur Ästhetik von Moritz vgl. P. Szondi, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit (Poetik und Geschichtsphilosophie, Bd. I), Frankfurt 1974, S. 82 ff.; T. P. Saine, Die ästhetische Theodizee, Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts, München 1971; C. Bürger, Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar, Frankfurt 1977, S. 119 ff.; H. J. Schrimpf, Karl Philipp Moritz (Sammlung Metzler, Bd. 195), Stuttgart 1980, S. 94 ff.

telbegriff des Edelen, der innere Seelenschönheit bezeichnet und durch den „der Begriff des Schönen wieder zum Moralischen hinübergezogen“ wird⁵¹. Der höchste Stil in der Kunst konnte danach nur der edele sein, in dem innere und äußere Schönheit übereinstimmen. Das Innere freilich kann nicht einfach nachgeahmt werden, sondern muß vom Künstler selbst hervorgebracht werden. Hier kam mit entscheidendem Gewicht der Geniegedanke in die Kunstauffassung hinein. In seinem Akt des Schaffens, so führte Moritz weiter aus, vermag der geniale Künstler etwas sichtbar zu machen, was jenseits aller rationalen Erkenntnis liegt. Dieser Wahrheitsgehalt, der den eigentlichen Wert des Kunstwerkes ausmacht, besteht ganz unabhängig von der Rezeption des Werkes durch einen Betrachter. Das Kunstwerk steht in völliger Autonomie da.

Einer der ersten, die versuchten, diese Kunstauffassung in ihrem Schaffen umzusetzen, war Asmus Jakob Carstens, der Moritz an der Berliner Akademie begegnet war⁵². In seinen Werken wie der „Geburt des Lichts“ oder der „Nacht“, die mythologische Themen auf ganz eigenständige Weise umformen, versucht er ganz im Sinne von Moritz ein Abbild des Kosmos in verjüngtem Maßstab zu geben⁵³. Daß sie nur Kartons, also großformatige Zeichnungen sind, wurde von den Kritikern als Schwäche gewertet, ist aber durchaus symptomatisch. Dahinter steht eine klare Abwertung der Farbe, die als etwas Akzidentelles angesehen wurde, dem das Wesentliche gegenübersteht, das schon die Zeichnung enthält⁵⁴. Nicht die äußere Erscheinung, sondern das, was das Genie aus dem Stoff gemacht hat, was er von sich aus in das Werk hineingelegt hat, macht den eigentlichen Wert des Kunstwerkes aus.

Diese Auffassung des künstlerischen Gehaltes ist in der Kunstschauung der deutschen Klassik zu allgemeiner Gültigkeit gelangt. Goethe hat sie nachdrücklich propagiert, als er mit seiner Zeitschrift „Propyläen“ und ihren künstlerischen Preisaufgaben die deutsche Kunst zu reformieren suchte. Dort stellte er als Ziel hin, „daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches

⁵¹ K. Ph. Moritz, Werke, hrsg. von H. Günther, Frankfurt 1981, Bd. II, S. 554 („Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten“, 1785).

⁵² F. Büttner, Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz, in: Nordelbingen, Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 52, 1983, S. 95 ff.

⁵³ Beide Werke befinden sich im Schloßmuseum Weimar; vgl. A. Kamphausen, Asmus Jakob Carstens, Neumünster 1941, S. 174 ff. und 202 ff. H. v. Einem, Asmus Jakob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern (Arbeitsgemeinschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 78), Opladen 1958; F. Büttner, a. a. O. (Anm. 52), S. 112 f.

⁵⁴ W. Busch, Akademie und Autonomie – A. J. Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: Berlin zwischen 1789 und 1848, Facetten einer Epoche, Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 88; vgl. auch F. Büttner, a. a. O. (Anm. 43), S. 89 ff.

hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint“⁵⁵.

Noch entschiedener als in der Aufklärung wurde damit das nur Schöne und das Dekorative, das in der höfischen Kunst einen so bedeutenden Stellenwert hatte, abgelehnt. Einige Künstler leiteten von hier, nicht zuletzt unter Berufung auf Carstens, ihre Abwertung der äußeren Schönheit gegenüber der inneren Wahrheit ab. Vor allem für die Nazarener, die ja, wie im vorigen Abschnitt bereits erwähnt, den Autonomieanspruch der Kunst ablehnten, war es das Ziel, „hauptsächlich das in der Darstellung erreichen zu wollen, was eigentlich als die Seele des Kunstwerks zu betrachten ist und aus ihm sprechen soll; die Mittel der Ausführung aber, wenn auch als sehr wichtig, doch nur als etwas Untergeordnetes zu betrachten“⁵⁶. Ihre Auffassung aber war, wie schon angedeutet, in der Gesamtentwicklung des 19. Jahrhunderts nur ein Nebengleis. Zumindest in der ersten Jahrhunderthälfte dominierte die Auffassung, daß die anschauliche Verwirklichung der Schönheit die wichtigste Aufgabe der Kunst sei⁵⁷. Damit hielt man an dem in der klassizistischen Theorie neu formulierten Grundsatz fest, der durch die philosophische Ästhetik, vor allem durch Kant abgesichert war.

In allen Richtungen des Klassizismus, bei Mengs ebenso wie bei Fernow oder Goethe, wurde der Schönheit als sichtbare Darstellung der Idee stets eine Mittelstellung zwischen der Wirklichkeit und der Welt der Ideen zugewiesen⁵⁸. Friedrich Schiller hat diese Vorstellung auf eine sehr folgenreiche Weise differenziert⁵⁹. Schönheit

⁵⁵ J. W. Goethe, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 19, Berlin 1973, S. 179 (Einleitung in die Propyläen).

⁵⁶ J. D. Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, Heidelberg/Speyer 1820, S. 32; und Kunsttheorie der Nazarener vgl. F. Büttner, a. a. O. (Anm. 43), S. 117 ff.

⁵⁷ Dies ist zum Kernsatz aller Definitionen von Kunst in den großen Lexika des 19. Jahrhunderts geworden. Ein spätes Beispiel: „Der bildenden Kunst Aufgabe ist es, die Schönheit in sichtbarer Form zu offenbaren“ (Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, hrsg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Sektion 2, Band 40, Leipzig 1887, S. 246).

⁵⁸ A. R. Mengs, a. a. O. (Anm. 6), Bd. 1, S. 199 f.; H. von Einem, Carl Ludwig Fernow, eine Studie zum deutschen Klassizismus, Berlin 1935, S. 28 ff.; J. W. Goethe, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 19, Berlin 1973, S. 245 f. (Der Sammler und die Seinigen, 6. Brief).

⁵⁹ Aus der umfangreichen Literatur zu Schillers Ästhetik seien genannt: B. von Wiese, Friedrich Schiller, 4. Auflage, Stuttgart 1978, S. 446 ff.; K. L. Berghahn, F. Schiller, Zur Geschichtlichkeit seines Werkes (Monographien zur Literaturwissenschaft, Bd. 21), Kronberg 1975; H. Mettler, Entfremdung und Revolution: Brennpunkt des Klassischen. Studien zu Schillers Briefen ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen‘ im Hinblick auf die Begegnung mit Goethe, Bern/München 1977; W. Düsing, F. Schiller, ‚Über die Ästhetische Erziehung des Menschen‘, Text, Materialien, Kommentar (Literaturkommentare, hrsg. von W. Frühwald, Bd. 17), München 1981; J. Bolten (Hrsg.), Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung (Suhrkamp Taschenbuch Materialien), Frankfurt 1983.

vereint nach seiner Lehre die einander entgegengesetzten Grundtriebe des Menschen. Der Stoff- und Formtrieb vermittelt zwischen Sinnlichkeit und Geist und kann so die im Verlaufe der Entwicklungsgeschichte zerstörte Totalität in der Natur des Menschen wiederherstellen. Kunst ist die versöhnende Mitte. Der ästhetische Zustand, in den sie zu versetzen vermag, ist der der Freiheit, in der allein der Mensch seiner Bestimmung entsprechend in Autonomie zu leben vermag. Schiller verglich diesen Zustand mit der Verfassung einer liberalen Monarchie, die von absoluter Monarchie und Ochlokratie gleich weit entfernt ist.

Der Ästhetik Schillers liegt eine Auffassung vom Menschen zugrunde, die sich von derjenigen der Aufklärung grundsätzlich unterscheidet. Er sieht im Menschen nicht mehr das Wesen, das von der Vernunft geleitet, in der Beherrschung seiner Triebe zu sich selbst finden muß, und akzeptiert auch nicht den von Kant postulierten unüberbrückbaren Dualismus zwischen sinnlichem und geistigem Wesen, sondern geht von der ursprünglichen Einheit der menschlichen Natur aus. Im schönen Schein des Kunstwerks wird diese Einheit wiedergewonnen⁶⁰. Im Kunstwerk ist gegeben, was der Mensch sein soll. Kunstwerk und Mensch werden, wenigstens der Idee nach, als einander analog gesehen.

Diese Analogie war von grundlegender Bedeutung für die Vorstellung vom Vorgang der Bildung durch die Kunst. Daß diese Bildungsauffassung, die ja stets ihr notwendiges Korrelat im Begriff vom Wesen des Menschen hat, sich von derjenigen der Aufklärung ganz grundsätzlich unterscheidet, braucht kaum näher erläutert zu werden. Auf die Vorstellung von der Art und Weise der Wirkung des autonomen Kunstwerkes auf den Menschen ist aber doch einzugehen. Zu diesem Problem hat sich am ausführlichsten Wilhelm von Humboldt geäußert, parallel zu Schiller und später auch in Abhängigkeit von ihm⁶¹. Die als rationales Einwirken aufgefaßte Erziehungsfunktion der Kunst, wie die Aufklärungsästhetik sie sah, hat er schon in seinem frühen Aufsatz „Über Religion“ abgelehnt. „Ausbildung und Verfeinerung muß das bloß sinnliche Gefühl erhalten durch das Aesthetische. Hier beginnt das Gebiet der Kunst und ihr Einfluß auf Bildung und Moralität. ... So ist der Zweck aller Kunst moralisch im höchsten Verstande des Worts. Oft hat man diesen Satz

⁶⁰ W. von Humboldt, Werke, Band II, Darmstadt 1979, S. 366 f. (Über Schiller): „Der Endpunkt, an den er Alles knüpfte, war die Herstellung der Totalität in der menschlichen Natur durch das Zusammenstimmen ihrer geschiedenen Kräfte in ihrer absoluten Freiheit. ... Diese, nicht auf entdeckbaren Wegen entstehende, sondern wie durch ein plötzliches Wunder überraschende Übereinstimmung zu vermitteln, den in sich unabweisbaren Widerspruch beider Naturen durch einen in ihrer Wechselbeziehung aufeinander gegründeten Schein aufzuheben, und dem Menschen dadurch in der Erscheinung ein Bild desjenigen zu geben, was außer aller Erscheinung liegt, vermag allein die Richtung in ihm, die wir die ästhetische nennen.“

⁶¹ C. L. Price, Wilhelm von Humboldt und Schillers „Briefe über die ästhetische Erziehung“, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft, Bd. 11, 1967, S. 358 ff.

misverstanden, geglaubt, jedes Produkt der Kunst müsse darum irgend eine Lehre einschärfen, irgend eine Empfindung rege machen, die unmittelbar auf tugendhafte Handlungen führte; jedes Produkt, das diesen Zweck nicht beachtete, unnützlich, das ihm sogar entgegenzuarbeiten scheint, weil es vielleicht eine Handlung, die wir, unsrer Lage gemäß nicht für tugendhaft halten, von reizenden Seiten zeigt, schädlich genannt. Allein das heißt die Kunst in zu enge Grenzen einschränken, und dennoch den Zweck der wahren sittlichen Bildung verfehlen. Der Grund dieses Irrthums liegt darin, daß man zu unmittelbar wirken, unmittelbar gute Gesinnungen, gute Handlungen hervorbringen, nicht bloß zur eignen Hervorbringung vorbereiten will. Diess thut der Künstler, wenn er die Idee des Schönen überall verbreitet, und sie allein bestimmt daher auch ihre Grenzen“⁶².

Basis der Wirkung des Kunstwerkes war für Humboldt das Anschauliche, das er als Mittler zwischen Geistigem und Sinnlichem auffaßte. Über das Anschauliche setzt das Kunstwerk die geistige Aktivität des Betrachters in Bewegung, und je nachdem, wie hoch es als reine Verwirklichung des Ideals über ihm steht, vermag es ihn zu erheben, seinen Gesichtskreis zu erweitern und kann so in der Verknüpfung von Geistigem und Sinnlichem, von Innenwelt und Außenwelt die Totalität und Einheit herstellen, die Vollkommenheit der Bildung bedeutet. Diese Wirkung ist aufzufassen als eine Resonanz zwischen dem Analoga Kunstwerk und Mensch, der auf der vom Ausgangspunkt her niedrigeren Seite des Menschen eine Assimilation folgt. „Wer den Apoll betrachtet oder den Homer liest, fühlt sich, wie er auch vorher hätte gestimmt seyn mögen, zu demselben (dem echten Kunstsinn F. B.) angefeuert; die Einheit seines innern Wesens in diesen Augenblicken und die Einheit des Werkes, das vor seinen Augen dasteht, schmelzen gleichsam in Eins zusammen und wachsen, indem sie sich über die ganze Natur, so wie wir dieselbe alsdann ansehen, verbreiten, zu etwas Unendlichem an“⁶³.

Kunstabstraktion wird so zum Bildungserlebnis, in dem der historische Abstand zwischen dem Betrachter und dem Werk zu Zeitlosigkeit aufgehoben ist. Bei dieser Art der Kunstrezeption, die ganz auf das Individuelle abgestimmt ist und den Rahmen eines werkimmanenten Verstehens nicht verläßt, spielt die historische Komponente keine Rolle. Irrelevant ist auch der Zusammenhang mit der Wirklichkeit des Betrachters. Der allzu deutliche Bezug zu den Tatsächlichkeiten der Gegenwart kann sich sogar störend auswirken und das Zustandekommen des Verschmelzungsprozesses „Bildungserlebnis“ verhindern.

Die Wirkung des Kunstwerkes entspricht derjenigen, die Humboldt im „Geist der Menschheit“ beschrieben hat⁶⁴. Sie ist letztlich eine Wirkung der in das Werk

⁶² W. von Humboldt, Werke, Bd. I, Darmstadt 1980, S. 12 f. (Über Religion). Die ausführlichste Darstellung von Humboldts Auffassungen von Kunst und Bildung immer noch E. Spranger, W. von Humboldt und die Humanitätsidee, Berlin 1909.

⁶³ W. von Humboldt, a. a. O. (Anm. 60), Bd. II, S. 215 (Über Goethes Hermann und Dorothea).

⁶⁴ W. von Humboldt, a. a. O. (Anm. 62), Bd. I, S. 512 f.

eingeflossenen Humanität, die sich dem Betrachter bildend mitteilt. Mit dieser Erkenntnis ist, wie mit dem ähnlichen Begriff des Gehalts, ein Kriterium gewonnen, um zwischen „wahrer“ und „falscher“ Kunst zu unterscheiden. Diese Unterscheidung zu treffen ist unumgänglich, weil nur die wahre Kunst zu bilden vermag. „Nur der ächte Dichter wirkt wohlthätig auf den Charakter; jeder andre ist für die innere Bildung entweder verderblich oder gleichgültig. . . . Es ist daher ein Irrthum, wenn man den einzelnen Gattungen menschlicher Thätigkeit besondere Gesetze vorschreibt, durch deren Befolgung sie zugleich der allgemeinen Würde der Menschen getreu bleiben sollen. – Unmittelbar und allein dadurch, daß die Kunst wahre Kunst und die Philosophie wahre Philosophie ist, wirkt sie wohlthätig auf den Charakter ein“⁶⁵.

Auch wenn der Autonomieanspruch mit Entschiedenheit verfochten wurde, war die Funktion des Kunstwerkes nicht reiner Selbstzweck. Die Bildungsabsicht war vom Kunstwerk nicht zu trennen, und umgekehrt könnte man sagen, daß wahre Kunst nur das sei, was zu bilden vermag⁶⁶. Es liegt auf der Hand, daß aus dieser Funktionsbestimmung zentrale Forderungen an die Kunst abgeleitet werden konnten. Der Künstler mußte in seinem Werk die Schönheit in der Idealisierung der Natur zur Anschauung bringen, durfte, da der Betrachter erhoben werden sollte, auf keinen Fall bei der Abbildung der Wirklichkeit stehenbleiben. Auch die Abbildung der Gegenwart war grundsätzlich problematisch, da die Kunst ja gerade aus deren Zerrissenheit und Entfremdung herausführen sollte, durch die in der Schönheit und im Gehalt vollzogene Antizipation der Synthese von Sinnlichem und Geistigem, von Ideal und Wirklichkeit.

Ausgegrenzt aus dem Bereich „wahrer“ Kunst war damit das rein Naturalistische, das nur formal Schöne wie das nur Unterhaltende oder Didaktisch-Zweckhafte, das

⁶⁵ W. von Humboldt, a. a. O. (Anm. 62), Bd. I, S. 511 f. (Geist der Menschheit).

⁶⁶ Die Bedeutung der Bildungsfunktion der Kunst hat J. G. Herder mit größtem Nachdruck hervorgehoben. Seine Kunstauffassung, die Elemente der Aufklärungsästhetik mit der klassischen Ästhetik zu verbinden suchte, ist als eigenständiger Weg anzusehen, auf den hier, wo es um die Hauptlinien der Entwicklung ging, nicht genauer eingegangen werden konnte. Für den vorliegenden Zusammenhang relevante Stellen findet man vor allem in Herders Auseinandersetzung mit Kants Kritik der Urteilskraft, in „Kalligone“, beispielsweise im Abschnitt „Begriff der schönen Wissenschaften und Künste“: „Kurz und nochmals gesagt, den Menschen als Menschen zu erziehen und auszubilden, das Thierische in ihm gegen sich und die Gesellschaft unvermerkt und von allen Seiten auf die sanfteste, wirksamste Weise hinwegzuthun, dazu sind die Künste der Musen, oder sie sind Trödel.“ (Herders Werke, hrsg. von H. Düntzer, Berlin o. J., Bd. 18, S. 707 f.) Zur Kunstanschauung des späten Herder vgl. O. Frels, Literatur und Öffentlichkeit bei Herder, in: Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, a. a. O. (Anm. 49), S. 208 ff.; P. Bürger, Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt 1983, S. 180 ff.

als gehaltlos abgetan werden konnte. Goethes Verurteilung der Berliner Kunst ist ein wohlbekannter Beleg für die Anwendung dieses Kataloges künstlerischer „Todsünden“⁶⁷.

Bei der Festlegung dessen, was ein wirkliches Kunstwerk zu sein und zu leisten habe, ging man über die erläuterten allgemeinen Prinzipien eigentlich nicht hinaus. Vor allem kam es trotz der Ansätze in Goethes „Propyläen“ nicht zu einer klaren Festlegung eines Kanons der für die „wahre“ Kunst geeigneten Stoffe und Inhalte⁶⁸. Die althergebrachte Hierarchie der Gattungen blieb im wesentlichen gültig. Die Einstufung der einzelnen Gattungen konnte auch nach ihrer jeweiligen Nähe zum Menschlichen neu begründet werden. Von den unteren Gattungen wie Stilleben oder Tierstück konnte im Zusammenhang mit Bildung kaum die Rede sein. Auch das Porträt vermochte wegen der bei ihm implizierten Forderung nach naturalistischer Darstellung kaum große Bedeutung zu gewinnen. Selbst die Landschaftsmalerei hatte einen problematischen Stand. Das zeigt sich beispielsweise in der Beurteilung Philipp Hackerts, von dem Goethe sagte, daß in ihm die „Prospektmalerei“ ihren Gipfel erreicht habe, während er in jenen Teilen, „welche der freien poetischen Landschaftsmalerei vornehmlich angehören, nicht gegläntzt habe“⁶⁹. Seine Bilder haben nur das bescheidene Verdienst, schöne Gegenden mit großer Kunstfertigkeit genau wiedergegeben zu haben. Gerade dieses aber konnte nicht als die Aufgabe der Landschaftsmalerei in ihrer höchsten Form angesehen werden. Das idealische Landschaftsbild, für das die Werke von Nicolas Poussin und Claude Lorrain Vorbildlich waren, sollte nach einer in der Einbildungskraft erzeugten ästhetischen Idee geschaffen werden, wenn es den Betrachter in den Zustand ästhetischer Stimmung versetzen können sollte. Karl Ludwig Fernow formulierte diese Forderung so: „Wo nicht ein bestimmter Gesamteindruck, wozu die Landschaft selbst den Grund angibt, das Gefühl in Anspruch nimmt, da mangelt ihr das Wesentliche, die Poesie der Erfindung. Sie ist kein Erzeugnis dichterischer Einbildungskraft, kein echtes Kunstwerk.“ Den Wert seines Bildes sollte der Maler durch die Staffage noch steigern:

⁶⁷ J. W. Goethe, Werke, Berliner Ausgabe a. a. O. (Anm. 58), S. 358 (Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland).

⁶⁸ Wichtig besonders der auf Goethes Veranlassung hin verfaßte Aufsatz Heinrich Meyers, Über die Gegenstände der bildenden Kunst, in: Propyläen, Band 1, Heft 1, 1798, S. 20 ff.; vgl. W. Scheidig, Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57), Weimar 1958, S. 11 ff. Ein Grund dafür, daß diese Überlegungen nicht weiter verfolgt wurden, dürfte die starke Betonung des Formalen in der Schillerschen Ästhetik gewesen sein, beispielsweise im 22. Brief in: Über die ästhetische Erziehung des Menschen: „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun, denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt“ (F. Schiller, Sämtliche Werke, hrsg. von F. Fricke und G. Göpfert, Bd. 5, München 1975, S. 555).

⁶⁹ J. W. Goethe, Werke, Berliner Ausgabe a. a. O. (Anm. 58), Bd. 19, S. 697.

„Er wird dadurch, daß er der idealischen Landschaft einen bedeutenden, veredelnden Inhalt gibt, das Interesse seiner Darstellung ungemein erhöhen“⁷⁰.

Diejenigen Künstler, die diesen Forderungen am besten entsprochen haben, sind die sogenannten deutschrömischen Landschaftsmaler gewesen, allen voran Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart⁷¹. Bis zur Jahrhundertmitte sind ihre Bilder, die gerne eine mythologische oder biblische Staffage zeigen, für das Publikum Inbegriff hoher Landschaftskunst gewesen. Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich hingegen, an die heute vor allem gedacht wird, wenn es um die Landschaftsmalerei nach 1800 geht, spielten für die Zeitgenossen nur eine Außenseiterrolle⁷². Symptomatisch ist der Streit um Friedrichs „Tetschener Altar“, in dem der Kammerherr von Ramdohr Friedrich vorwarf, mit seinem Werk auf eine „pathologische Rührung“ abzielen und den eigentlichen Zweck der Kunst, die versöhnende ästhetische Rührung zu verfehlen⁷³.

Vom Aspekt des Bildungswertes her betrachtet ist der von verschiedenen Künstlern seit den späten zwanziger Jahren unternommene Versuch interessant, die Landschaftsmalerei aufzuwerten mit Geschichtsassoziationen, die in dem Betrachter durch die abgebildete Gegend und die Art ihrer Behandlung wachgerufen werden sollten. Der wichtigste Vertreter dieser Richtung war Carl Rottmann, der in München für Ludwig I. neben den schon erwähnten italienischen Landschaften auch einen Zyklus griechischer Landschaften gemalt hat⁷⁴. Seine Intention wird an der fast skizzenhaft behandelten Landschaft von Marathon in der Nationalgalerie in Berlin besonders deutlich: das Bild wird geprägt von einer gewitterschweren Atmosphäre, die aufgefaßt werden soll als Anspielung auf die Schlacht, die einst an diesem Orte tobte. Die Landschaftsmalerei versucht hier mit der dominierenden Geschichtsmalerei Schritt zu halten, ohne sich dazu herabzulassen, durch bloße topographische Treue lediglich Bildungswissen zu vermitteln.

Indirekt bestätigte dieser Versuch zur Aufwertung der Landschaftsdarstellung doch wieder die traditionell führende Stellung der Historienmalerei. In der Auffassung von den Stoffen, die die Maler behandeln sollten, gab es in der Kunstanschauung der Weimarer Klassik gegenüber jener der Aufklärung bedeutende Un-

⁷⁰ C. L. Fernow, *Römische Studien*, Bd. II, Zürich 1806, S. 24 und S. 42 f., zit. nach H. von Einem, a. a. O. (Anm. 58), S. 51 und S. 54.

⁷¹ Vgl. Heroismus und Idylle, Formen der Landschaft um 1800 bei J. P. Hackert, J. A. Koch und J. C. Reinhart, *Katalog der Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974*, mit älterer Literatur.

⁷² Runge und Friedrich wurden erst auf der Jahrtausendausstellung in Berlin 1906 „wiederentdeckt“ und in ihrer eigentlichen Bedeutung erkannt.

⁷³ S. Hinz, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1974, S. 149.

⁷⁴ E. Bierhaus-Rödiger, *Die historische Landschaftsmalerei in München unter Ludwig I.*, in: *Münchner Landschaftsmalerei 1800–1850*, *Katalog der Ausstellung im Lenbachhaus*, hrsg. von A. Zweite, München 1979, S. 126 ff.

terschiede. Zwar standen, wie beispielsweise die von Goethe in seinen Preisaufgaben vorgeschlagenen Themen belegen, die Stoffe aus der antiken Mythologie und Geschichte nach wie vor an oberster Stelle der Wertschätzung⁷⁵. Ihre Wahl aber erfolgte nach anderen Kriterien. Während für die Aufklärung der Aussagekern, die exemplarische oder allegorische Bedeutung ausschlaggebend war, wurde jetzt die Frage an den Anfang gestellt, ob das Thema kunstgerecht sei, ob es sich mit den Stilvorstellungen vereinbaren lasse. Das Autonomiepostulat wurde von Goethe unterstrichen mit der Forderung, daß das Werk sich selbst aussprechen müsse, also ohne Erläuterungen irgendwelcher Art verständlich sein müsse⁷⁶. Dabei wurde die wörtliche Umsetzung des Stoffes nur als die unterste Stufe angesehen. Das Ziel war die symbolische Darstellung, die den Stoff in das rein Menschliche erheben sollte. Dies galt übrigens auch für die religiöse Malerei, die von Heinrich Meyer ebenfalls der Untersuchung unterworfen wurde, wie weit ihre Themen kunstgerecht seien, wobei zentrale christliche Themen wie die Kreuzigung verworfen wurden, was deutlich zeigt, daß die christliche Malerei ihre religiösen Funktionen eingebüßt hatte.

Die Darstellung historischer Ereignisse, die von der Aufklärungstheorie ihrer erzieherischen Wirkung wegen gefordert wurde, geriet durch die Autonomieästhetik wieder in eine tiefe Krise. Die von dem wachsenden Geschichtsbewußtsein an die Historienmalerei gerichtete Forderung nach historischer Genauigkeit mußte notgedrungen auf eine Art von historischem Naturalismus hinführen und sich damit in einen unlösbaren Widerspruch zur Stilforderung stellen, die das Postulat der Idealisierung nicht aufgab.

Ganz offen zutage lag dieser Widerspruch dort, wo zeitgenössische Ereignisse dargestellt werden sollten, die die Verwendung des in der Gegenwart üblichen Kostüms unumgänglich machten. Ein Carstens beispielsweise hat sich nur mit größtem Widerwillen der Aufgabe gestellt, ein Ereignis aus dem Leben Friedrichs II. zu malen.

Mit der Darstellung älterer Geschichte sah es nicht viel anders aus. Es ist bezeichnend, daß sich Wilhelm Tischbein nach seiner anfänglichen Begeisterung für das deutsche Mittelalter später doch wieder ganz der Antike zuwandte⁷⁷. Auch noch um die Jahrhundertmitte, zur Blütezeit historischen Denkens, sahen sich deutsche Historienmaler in einer Verteidigungsposition gegenüber der Autonomieästhetik und versuchten, ihr Schaffen als Ideenmalerei zu rechtfertigen. Die Fresken Wilhelm Kaulbachs im Neuen Museum in Berlin waren dafür sicher eines der besten und bekanntesten Beispiele⁷⁸.

⁷⁵ W. Scheidig, a. a. O. (Anm. 68), *passim*.

⁷⁶ J. W. Goethe, Werke, Berliner Ausgabe a. a. O. (Anm. 58), Bd. 19, S. 164 ff. (Über die Gegenstände der bildenden Kunst); H. Meyer, a. a. O. (Anm. 68), S. 23.

⁷⁷ Vgl. F. Büttner, a. a. O. (Anm. 37), S. 110 f.

⁷⁸ V. Plagemann, Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 4), München 1967, S. 122 ff., S. 395 ff.

Überaus problematisch war im Rahmen dieser Kunstauffassung der Stand der Genremalerei⁷⁹. Von ihrem holländischen Vorbild her lag bei ihr der Verdacht eines puren Naturalismus besonders nahe. Sie konnte sich also nur durch die besondere Behandlung des Stoffes, seine Hebung ins Symbolische rechtfertigen, konnte versuchen, durch ein reizvoll novellistisch zugespitztes Thema oder durch das sanft verklärende Licht, das sie auf die Wirklichkeit warf, den Anschein zu erwecken, auch bildend zu sein.

Wie wichtig der Bildungsgedanke für die Kunst war, ist auch daran abzulesen, daß im 19. Jahrhundert Bildung durch Kunst zum Thema der Kunst wurde. In Darstellungen von Ereignissen aus der Kunstgeschichte⁸⁰ wurde der historische Rang der Kunst in Anekdoten veranschaulicht, die aus der Künstlerbiographik wohl vertraut waren: Kaiser Karl V. hebt Tizian den Pinsel auf, Kaiser Maximilian hält Dürer die Leiter. Diese und ähnliche Themen sind vor allem in der Museumsdekoration zu finden, für die Peter Cornelius mit seinen Entwürfen für die Alte Pinakothek in München das erste Beispiel geliefert hatte⁸¹, also in einer Kunst, der, wie im vorigen Abschnitt dargelegt, wegen ihrer Zweckhaftigkeit nicht der höchste Rang zugebilligt wurde.

Den an die „wahre“ Kunst gerichteten Forderungen entsprachen eher die in großer Zahl geschaffenen Verbildlichungen der Poesie, die als einfache Allegorien etwa im Werk Wilhelm Schadows zu finden sind oder als symbolische Darstellung beispielsweise in den Fresken von Peter Cornelius im Göttersaal der Münchner Glyptothek oder in der von den Brüdern Riepenhausen gemalten Illustration zu Schillers Gedicht „Das Mädchen aus der Fremde“⁸².

Als besonders gelungene Thematisierung des Bildungsgedankens darf das Gemälde „Apoll unter den Hirten“ gelten, das der Stuttgarter Maler Gottlieb Schick 1808 in Rom vollendete⁸³. Zum Thema dieses Bildes hieß es 1809 in einer Zeitungsbesprechung: „Jupiter, aufgebracht über die Verwegenheit des Apollo, verbannte diesen aus dem Himmel und übergab ihn dem Könige Admet, damit er dessen Heer-

⁷⁹ U. Immel, Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert, Diss. Heidelberg 1967.

⁸⁰ Ein erster Überblick bei V. Plagemann, Zur Kunsthistorienmalerei, in: Alte und Moderne Kunst, Jahrgang 14, Nr. 103, S. 2 ff.

⁸¹ S. Bielmeier, Gemalte Kunstgeschichte. Zu den Entwürfen des Peter von Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek (Miscellanea Bavarica Monacensia Heft 106), München 1983.

⁸² B. C. Tucholski, Friedrich Wilhelm von Schadow (1789–1862). Künstlerische Konzeption und poetische Malerei, Diss. Bonn 1984, S. 133 ff.; F. Büttner, a. a. O. (Anm. 43), S. 155 ff.; E. Börsch-Supan, Das Mädchen aus der Fremde, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 1975, S. 225 ff.

⁸³ U. Gauß und C. von Holst, Gottlieb Schick. Ein Maler des Klassizismus. Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1976, S. 138 ff. Das Gemälde befindet sich heute in der Stuttgarter Staatsgalerie.

den hütete. . . . Apollo, anstatt die Heerden zu führen, versammelt um sich die Thesalier, deren König Admet war, und flößte ihnen durch die Harmonie seines Gesanges Liebe der Musik und Poesie ein. . . . Unter seinen Zuhörern sieht man alle Alter beider Geschlechter, und man nimmt auf den verschiedenen Gesichtern die nach Alter und Geschlecht verschiedenen Eindrücke beider Künste wahr“⁸⁴. Die tiefere Bedeutung des Bildes wurde von einem Freund Schicks in dem Satz zusammengefaßt: „Der Künstler dachte sich unter dem Bilde dieser Fabel die göttliche Abkunft der Poesie und ihre erste Erscheinung unter den Menschen“⁸⁵.

Schick hatte das zuvor in der Kunstgeschichte kaum bekannte Thema schon 1799 in einer Zeichnung dargestellt, und man darf sicher sein, daß in diese Verbildlichung der Bildungsidee Anregungen von Wilhelm von Humboldt eingeflossen sind, der gleichzeitig mit dem Maler in Paris und Rom war und in dessen Haus Schick fast täglich verkehrte⁸⁶.

Die Zeitgenossen, die das Gemälde geradezu enthusiastisch feierten, haben seine Aussageintention sehr gut verstanden. Im Morgenblatt für gebildete Stände von 1812 hieß es: „Apoll bemüht sich, die Thesalier zu gesitteten Menschen zu machen“⁸⁷. Als besonders gelungen wurde in den Rezensionen die Darstellung des Seelischen und die Wirkung der Poesie hervorgehoben. „Die Reflexion über den Genuß einer im Innersten aufgegangenen schöneren Welt spricht sich aus mit reicher Mannigfaltigkeit in den herrlichen griechischen Gestalten“⁸⁸. Besondere Aufmerksamkeit fand das Kind in der Bildmitte, „das zwar noch keinen Theil an dem höhern Unterrichte nehmen kann, aber . . . doch den ersten Eindruck von Schönheit und Harmonie aus der Natur selber schöpft“⁸⁹. Hingewiesen wurde auch stets auf den mit den im Hintergrund sichtbaren Satyrn gegebenen Kontrast: „Sie stellen die entschiedene Gemeinheit dar, welche, unfähig, das Hohe und Göttliche zu fühlen und zu begreifen, sich lächerlicher Weise über dasselbe erhaben glaubt“⁹⁰.

Die Reaktionen auf dieses Werk sind ein deutlicher Beleg dafür, daß die Kriterien der im Kreise um Goethe, Schiller und Humboldt entwickelten Kunstauffassung

⁸⁴ Miscellen für neuste Weltkunde, Nr. 4, 14. 1. 1809; abgedruckt bei U. Gauß und C. von Holst, a. a. O., S. 189.

⁸⁵ E. Platner, Über Schicks Laufbahn und Charakter als Künstler, in: Deutsches Museum, hrsg. von F. Schlegel, Bd. 4, Wien 1813; zitiert nach U. Gauß und C. von Holst, a. a. O., S. 205.

⁸⁶ U. Gauß und C. von Holst, a. a. O., S. 55.

⁸⁷ Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 120, 19. 5. 1812; zit. nach U. Gauß und C. von Holst, a. a. O., S. 200.

⁸⁸ G. Scharffenstein in einem Brief an den Bildhauer Dannecker, zit. bei U. Gauß und C. von Holst, a. a. O., S. 200.

⁸⁹ Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 120, 19. 5. 1812; zit. nach U. Gauß und C. von Holst, a. a. O., S. 201.

⁹⁰ E. Platner, a. a. O. (Anm. 85), S. 207.

schnell zu allgemeiner Gültigkeit gelangt waren. Der Nachruf auf den schon 1812 gestorbenen Schick, den sein Freund Ernst Platner verfaßte, liest sich wie ein Resümee dieser Theorie. Schick war ein Künstler, „dessen Sinn und Bestreben einzig auf das gerichtet ist, worin das Wesentliche und ewig Gültige der Kunst besteht“⁹¹. „Er hatte die höchste Auffassung von der Kunst“. „Die Darstellung einer gemeinen Wirklichkeit der Natur konnte er nicht ihrer Bestimmung gemäß finden. . . . als die höhere Sphäre der Landschaftsmalerey betrachtete er die Darstellung unmittelbar in der Einbildungskraft des Künstlers erzeugter Naturscenen, durch welche die Natur im poetischen Sinne zu dem Zuschauer redend erscheint und alle ihre Erzeugnisse idealisch gebildet sind“. „Ein entschiedener und nur auf wahren Gehalt gerichteter Sinn war das besonders Ausgezeichnete in seinem Charakter als Künstler. . . . Das, was er hervorbrachte, war wahrhaft und lebendig in seinem Gemüthe empfunden.“ Ein eigentlich historisches Interesse an der Kunst hatte Schick nicht. Die Betrachtung älterer Kunstwerke hat „nur dazu gedient, dasjenige, was in ihm selbst lag, zu erwecken und auszubilden, und er hat ihren Geist auf eine eigenthümliche und ihm selbst angehörende Weise wieder hervorgerufen“. Schicks Werk war Paradigma: „Mögen immer mehrere unserer Nation, welche Beruf zum Künstler in sich fühlen, dieselbe Bahn betreten, und vor Allem sich von gleichem Eifer für das Wahre und Ächte, und von ebenso entschiedener Abneigung für alles Falsche, Scheinbare und Affectirte zeigen.“

IV.

Die Weiterentwicklung der um 1800 herausgebildeten Kunstauffassung und ihre Durchsetzung als die Kunstauffassung des bürgerlichen Publikums war mit einigen wichtigen Modifikationen verbunden. Der Versöhnungscharakter der Kunst wurde zunehmend stärker betont, und zwar abweichend von Schillers Konzept. Der Akzent wurde nicht mehr auf die Vermittlung von Sinnlichem und Geistigem als Wiederherstellung der zerstörten Totalität gesetzt, sondern auf die Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit, im Sinne eines Heraustretens aus der banalen Alltagswelt. Die Entfremdungskritik und das utopische Moment, die in Schillers Entwurf der Ästhetik konstitutiv waren, blieben so auf der Strecke.

Diese Entwicklung setzt mit der Popularisierung dieser Ästhetik schon sehr früh ein⁹². So heißt es beispielsweise schon 1800 mit Bezug auf die Dichter, was aber auf alle Künstler zu verallgemeinern ist: „Indem er die Einbildungskraft von den Fes-

⁹¹ E. Platner, a. a. O., S. 202; die folgenden Zitate dort S. 209 ff.

⁹² C. Bürger, Philosophische Ästhetik und Popularästhetik. Vorläufige Überlegungen zu den Ungleichzeitigkeiten im Prozeß der Institutionalisierung der Kunstautonomie, in: P. Bürger, Zum Funktionswandel der Literatur (Hefte für kritische Literaturwissenschaft, Nr. 4) Frankfurt 1983, S. 107 ff.

seln befreit, welche die täglichen Sorgen, Geschäfte und Leidenschaften ihr anlegen, indem er so unser stockendes Inneres in eine freye harmonische Thätigkeit setzt, verschafft er uns ein helles Anschauen unserer selbst“⁹³.

Selbst Wilhelm von Humboldt hat sich an der Verflachung dieser Kunstauffassung beteiligt, vor allem während seiner Tätigkeit als Vorsitzender des 1825 gegründeten preußischen Kunstvereins. Seine zwischen 1826 und 1835 verfaßten Rechenschaftsberichte des Kunstvereins sind voll von allgemeinen, seine früheren Ansichten popularisierenden Betrachtungen über Kunst. Gemälde, in denen er exemplarisch seine Kunstauffassung verwirklicht sah, waren beispielsweise Carl Friedrich Lessings „Trauerndes Königspaar“, ein Werk, das im Auftrag des Berliner Kunstvereins entstanden war, und Eduard Bendemanns „Trauernde Juden im Exil“, die beide auf der Berliner Akademieausstellung 1832 gezeigt worden waren und einen vom Kunstverein ausgesetzten Preis erhielten⁹⁴.

Bilder dieser Art ließen Humboldt und seine Zeitgenossen zu der Überzeugung kommen, „daß die Kunst sich in unseren Tagen und gerade in Deutschland mehr ihrem wahren Standpunkte genähert“ habe⁹⁵. Hier ist, wie Humboldt es formulierte, „der scheinbare Widerspruch, daß die Kunst nur innerhalb der Natur lebet und webt und der Künstler doch sich den Schranken der Wirklichkeit entheben soll“, aufgehoben⁹⁶. Hier hat „echter Kunstsinn“ „die Stille der Natur und die Bewegung des Lebens, die Vor- und Mitwelt, die Wirklichkeit und Dichtung in sein Gebiet schöpferisch“ hinübergezogen⁹⁷. Die Kunst kann in solchen Werken ihre Wirkung ganz entfalten, die Humboldt 1831 so umschrieb: „Und in der That ist die Kunst vorzugsweise geeignet, nicht nur (denn dies wäre bloß eine Täuschung gewährende Unterbrechung) von zu ernsten Begebenheiten zerstreud abzuziehen, sondern auch dem Geist gerade die Ruhe und Stärke zu verleihen, deren beider zugleich das glückliche und wirksame Leben bedürfen. In ihren, der Wirklichkeit fremden Regionen bietet sie dem Gemüth in jedem Augenblick eine sichere Freistätte dar, sie führt dasselbe in die Höhe, wo das Zufällige sich scheidet von dem Wesentlichen und Ewigen in dem Daseyn der Menschheit, und obgleich ihr Geist nur ein Gebiet der Phan-

⁹³ F. Delbrück, *Das Schöne*, Berlin 1800, S. 67; zit. nach C. Bürger, a. a. O. (Anm. 92), S. 118.

⁹⁴ Lessings Bild befindet sich heute in Leningrad, Ermitage; Bendemanns Gemälde in Köln, Wallraf-Richartz-Museum; zu beiden Bildern vgl. *Die Düsseldorfer Malerschule*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 1978, S. 390 und 263.

⁹⁵ W. von Humboldt, *Kunstvereinsbericht vom 19. März 1833*, in: ders. *Gesammelte Schriften*, Akademie-Ausgabe, Band VI, 2, Berlin 1907, S. 591.

⁹⁶ W. von Humboldt, *Gesammelte Schriften a. a. O.*, Bd. VI, 1, S. 2 (Kunstvereinsbericht vom 5. Februar 1827).

⁹⁷ W. von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. VI, 1, S. 85 (Kunstvereinsbericht vom 30. Dezember 1828).

tasie ist, so strömt der Seele daraus doch nicht minder, auch für das äußere und thätige Leben Erhebung, Heiterkeit und Kraft zu“⁹⁸.

In diesem Sinne hatte auch der Kunstkritiker Karl Schnaase das, was das Publikum von der Kunst erwartete, umschrieben: die Kunst soll darstellen, „was das Leben aus seiner bürgerlichen Enge in das rein Menschliche erhebt“⁹⁹.

Durch die Definitionen der Kunst in den großen Konversationslexika wurde die Gültigkeit dieser Kunstauffassung besiegelt. Im Brockhaus von 1824 beispielsweise heißt es: Das Kunstwerk „ist freie Darstellung des Schönen“, das „die Idee des menschlichen Lebens in seinen verschiedenen Gestalten und Äußerungen in einem organischen Bilde zur äußern Anschauung bringen“ soll¹⁰⁰. Die Bildung durch Kunst wird dort so definiert: Sie ist eine „Bildung, welche, gemäß der Idee der Kunst, die doppelte Anlage des Menschen, die sinnliche und geistige, in einen gewissen Einklang setzt, dieselben gleichmäßig anregt, und eben darum eine ächt menschliche Bildung ist, welche von der Sinnlichkeit eben so weit, als von dem einseitigen Gedankenleben, das uns der Welt entzieht, entfernt liegt, vielmehr das Ideal und die Wirklichkeit liebend verbindet und gleichsam versöhnt“.

Von den heute üblichen Vorstellungen vom 19. Jahrhundert her muß es überraschen, daß die Romantik keinen besonderen Anteil an der Ausbildung der bildungsbürgerlichen Kunstauffassung gehabt zu haben scheint. In der Tat ist ihre Radikalisierung der Subjektivität, soweit sie über die in der Weimarer Klassik geprägten Lehre vom Gehalt des Kunstwerkes hinausging, suspekt geblieben. Nach heutigem Urteil führende Künstler wie Friedrich oder Runge fanden, wie schon angedeutet wurde, kaum Resonanz. Das Bemühen der Nazarener, die Kunst in ihre vermeintlich ursprüngliche Bedingtheit zurückzuführen, ist zwar nicht ganz erfolglos geblieben. Ihre Werke jedoch wurden, soweit sie sich nicht wie Cornelius in seinem Spätwerk zu einem neuen Klassizismus hinwandten, als Kunst geringeren Ranges eingestuft. Die Autonomieästhetik behielt die Oberhand.

Einen wichtigen Beitrag jedoch hat die romantische Richtung insgesamt bei der Zurückdrängung des Postulates der Antikennachahmung geleistet, obwohl hier letztlich der aufkommende Naturalismus die entscheidende Bedeutung gehabt haben dürfte, durch den nicht nur die formalen Antikenzitate, sondern auch die antiken Themen obsolet wurden.

Bürgerliche Kunstauffassung und romantische Malerei haben erst in der Phase der Spätromantik zusammengefunden. Die Gemälde von Ludwig Richter und Mo-

⁹⁸ W. von Humboldt, Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. VI, 2, S. 555 (Kunstvereinsbericht vom 15. Januar 1831).

⁹⁹ C. Schnaase, Über die Richtung der Malerei in unserer Zeit, in: Kunstblatt, Jahrgang 1831, Nr. 82, S. 225 ff.; zit. nach W. Schlink, Jakob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz (Frankfurter historische Vorträge, Heft 8), Wiesbaden 1982, S. 11.

¹⁰⁰ Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, Band 5, Leipzig 1824, S. 486; die folgenden Zitate ebd., und S. 491 f.

ritz von Schwind sind geradezu Paradebeispiele der künstlerischen Verwirklichung des Versöhnungspostulats¹⁰¹. Sie hatten einigen Anteil daran, daß die Kunstanschauungen der Weimarer Klassik in die zweite Jahrhunderthälfte hinübergetragen werden konnten, in der das konservative Publikum unbeirrt an diesen zu Lehrsätzen verknöcherten Ideen festhielt und mit ihnen beharrlich gegen alle neuen Kunsttendenzen stritt. Einer der bekanntesten Sprecher dieses Publikums war der schon einmal erwähnte Friedrich Pecht, Maler und Journalist, Herausgeber der populären und einflußreichen Zeitschrift „Kunst für alle“. Für ihn hatte, wie er unermüdlisch darlegte, die Kunst die Aufgabe, der rauhen Wirklichkeit die Schönheit zuzugesellen. Die als Schönheit dargestellte „moralische Gesundheit in der Anschauung menschlicher Verhältnisse“ stellt „den Glauben an alles Edle in ihr wieder her“ und versöhnt mit der Wirklichkeit¹⁰².

Nicht anders sah Kaiser Wilhelm II. die Kunst. In seiner vielzitierten Rede zur Eröffnung der Berliner Siegesallee forderte er von der Kunst: „Sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. . . . Wenn nun die Kunst, wie es jetzt geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann veründigt sie sich damit an dem deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit“¹⁰³.

Der Widerstreit zwischen der bildungsbürgerlichen Kunstauffassung und dem Naturalismus kam in der wilhelminischen Kunstpolitik zu einem letzten Höhepunkt. Er war in der Synthese der Vorstellungen von Bildung und Kunst von vornherein angelegt, da diese das Sich-Bilden an der unmittelbar gegebenen Alltagswirklichkeit ausschloß. Je mehr nun die naturalistische Auffassung der Kunst seit den späten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts an Boden gewann, entscheidend gefördert durch ein naturwissenschaftliches Denken und eine Art von künstlerischem Positivismus, desto heftiger wurde der Streit, da durch diese neue Kunstauffassung ein Grundpfeiler des theoretischen Gebäudes, das Schönheitspostulat in Frage gestellt wurde. Aber dieses war es nicht allein. Die Verteidiger der hergebrachten Kunstauffassung sahen sehr wohl, daß damit auch ihre Vorstellungen von den Funktionen der Kunst und die Bildungsidee schlechthin abgelehnt wurden, weil ein Kunstwerk, das nur die Wirklichkeit zeigt, mit scharfem Blick beobachtet und präzise dargestellt, unmöglich zum Gegenstand eines Bildungserlebnisses werden kann, da ihm das Erhebende und Versöhnende fehlt. Letztlich wurde sogar, so mußte man argwöhnen, das hinter dieser Bildungsauffassung stehende Menschenbild, die schöne Idee einer Überwindung des Dualismus, negiert, die Autonomie der sittlichen Per-

¹⁰¹ Vgl. zuletzt: Ludwig Richter und sein Kreis, Katalog der Ausstellung Dresden 1984. Leipzig 1984.

¹⁰² F. Pecht zit. nach M. Bringmann, a. a. O. (Anm. 48), S. 115.

¹⁰³ J. Penzler, Die Reden Kaiser Wilhelms II., Leipzig 1907, Bd. III, S. 61 f.

sönlichkeit gelegnet. Es war also nicht nur die Ablehnung einer künstlerischen Modeströmung, es war die Weigerung, ein zur festen Überzeugung gewordenenes Selbstverständnis zu revidieren, die den Streit gegen den Naturalismus so heftig werden ließ.

Nachdem sich die Entwicklung der modernen Kunst als stärker und nicht korrigierbar erwies, gab sich das konservative Publikum nicht einfach geschlagen. Es zeigte nun eine wachsende Bereitschaft zur Rückwärtsorientierung auch in der Kunstgeschichte, eine so zuvor nicht feststellbare Ausschließlichkeit der Hinwendung zur älteren Kunst, in der es das Bildungserlebnis zu finden hoffte, das die moderne Kunst ihm verweigerte. So fand die seit der Romantik sich abzeichnende Tendenz einer zunehmenden Historisierung des Umganges mit der Kunst auch von den Bildungsvorstellungen her endgültig ihre Rechtfertigung. Nun erhielt das historische Wissen von Kunst ein immer größeres Gewicht, die Kennerschaft konnte, wie im ersten Abschnitt schon angedeutet, auf einer höheren Ebene neu aufblühen und die Einrichtung und der Ausbau der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin, die dieses Bildungswissen verwalten und mehren sollte, war eine geradezu notwendige Folge.



Abbildung
Gottlieb Schick, Apoll unter den Hirten, Stuttgart, Staatsgalerie