

Helmut Börsch-Supan

Die ›Geschichte der neueren deutschen Kunst‹ von Athanasius Graf Raczyński

Die kunstgeschichtliche Forschung hat dem dreibändigen Werk des Grafen Raczyński ›Geschichte der neueren deutschen Kunst‹ nur wenig Beachtung geschenkt, obgleich diese Leistung in verschiedener Hinsicht eine Würdigung verdient. Die drei 1836, 1838 und 1841 gleichzeitig in Paris in französischer Sprache und in Berlin in deutscher Übersetzung von Friedrich Heinrich von Hagen erschienenen Bände sind der erste Versuch, die deutsche Kunst des frühen 19. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit darzustellen¹. Da ein großer Teil der Angaben des Werkes auf eigenen Ermittlungen beruht, hat es den Wert einer Quellenschrift. Schließlich ist es durch seinen Umfang und seine repräsentative Ausstattung bemerkenswert. Das Künstlerregister füllt einen eigenen Band, der 1842, allerdings nur für die französische Ausgabe, erschienen ist. Mehr als neunhundert deutsche Maler des 19. Jahrhunderts sind – z.T. freilich nur als Namen – erwähnt. Das mag den Umfang der Sammelarbeit Raczyńskis andeuten. Den drei Textbänden ist ein Atlas in Großfolioformat mit 38 Reproduktionen wichtiger Werke als Radierung oder Lithographie beigelegt. Weitere 38 ganzseitige Reproduktionen sind in den Textbänden enthalten, dazu 179 kleine Illustrationen im Holzschnitt. Das Format der Bände ist mit 25 x 31 cm weit größer als das normaler Kunstgeschichten der Zeit. Durch eine sehr große Type, Einfassungen des Satzspiegels durch Linien, breite Ränder und starkes Papier werden die einzelnen Bände mit 414, 752 und 631 Seiten sehr dick. Jedem der Bände ist ein allegorisches Titelblatt vorangestellt, dem ersten eine Radierung von Adolf Schrödter, dem zweiten ein Stich nach Zeichnungen von Kaulbach von Heinrich Lödel, den Raczyński für »einen der geschicktesten Holzschneider in Deutschland« hält (III, 242), dem dritten eine Lithographie von Adolph Menzel.

Die Kostbarkeit des Werkes hat seiner Verbreitung gewiß Abbruch getan. Die Ursache für die geringe Berücksichtigung durch die Forschung ist jedoch wohl hauptsächlich in Mängeln des Textes zu suchen. Neben Gelehrten wie Kugler, Waagen oder Schnaase erscheint Raczyński als ein Dilettant, der freilich auch dessen Vorzüge besitzt: ein leidenschaftliches Engagement, von dem besonders auch seine bedeutende – in Posen erhaltene – Sammlung deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts ein Zeugnis ablegt². Die Subjektivität seines

Urteils, verbunden mit einer Bereitschaft, sich von allem ansprechen zu lassen und unter dem Eindruck künstlerischer Qualität seinen ästhetischen Theorien untreu zu werden, verleiht dem Werk viel Lebendigkeit und kann daher eher als ein Beispiel für die Wirkung der deutschen Kunst des frühen 19. Jahrhunderts auf die Zeitgenossen dienen als irgend ein hervorragendes wissenschaftliches Werk. Die Abgrenzung gegen die Wissenschaft ist bewußt vollzogen, und obgleich Raczyński ein eifriger Sammler von kunstgeschichtlichen Fakten ist, tadelt er die ›Pedanten‹ und legt eine Verstandesfeindlichkeit an den Tag, wenn er den ›Systemmännern‹, »deren Geist geneigt ist zu grübeln, deren Gedächtnis die Thätigkeit der Seele hemmt«, Hochmut vorwirft (I, 31). Mit diesem Vorurteil, das auf dem Gegensatz von Geist und Herz aufbaut, und mit der Berufung auf Gefühl und Geschmack als richtende Instanz rechtfertigt er die Unschärfe seiner Betrachtungsweise.

Bezeichnend für Raczyńskis Auffassung, die ein gefestigtes Geschichtsbewußtsein und undogmatische Offenheit gegenüber der Fülle der künstlerischen Erscheinungen, Prinzipientreue und Liberalität vereint, ist schon der Aufbau des Werkes. Die Gliederung in drei Bände entspricht seiner Vorstellung von der deutschen Kunstlandschaft, in der drei Zentren unterschieden werden: Düsseldorf, München und Berlin. Jeder der drei Bände ist einem hervorragenden, beziehungsweise dem hervorragendsten Repräsentanten der Kunst dieser Städte gewidmet, zu dem der Graf in persönlicher Beziehung stand, der erste Wilhelm Schadow, der zweite Wilhelm Kaulbach, der dritte Karl Friedrich Schinkel (Abb. 1)³.

Mit Düsseldorf zusammen sind die westdeutschen Nebenzentren Köln, Frankfurt, Darmstadt und Mannheim behandelt. Als Exkurs ist der »Ausflug nach Paris im Frühling 1836« angefügt. An die Darstellung der Münchner Schule schließen sich Kapitel über Stuttgart, Karlsruhe, Prag und Wien an, letztere drei von anderen, anonym gebliebenen Autoren. In dem folgenden Exkurs über Italien schrieb Ernst Förster die Beiträge über die zeitgenössische Kunst in Rom und Florenz. Im letzten Band sind neben Berlin und Dresden sehr kurz Hamburg, Weimar, Halberstadt und Göttingen abgehandelt. Ein ausführliches Kapitel befaßt sich mit der deutschen Kunst in Rom. Daran schließt sich eine Untersuchung des Barons von Rumohr

»Über den Einfluß der Literatur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen« an, in der die weitgehende Unabhängigkeit der bildenden Kunst von den literarischen Strömungen behauptet wird.

Es folgen Kapitel, in denen Raczyński Themen erörtert, die ihm für die Situation der Kunst wichtig erscheinen: Kunstvereine, Kunstausstellungen und neue Reproduktionstechniken, hinzu kommen Nachträge zu den früheren Bänden aufgrund neuerlicher Reisen nach Düsseldorf 1838 und Paris 1839. In den »Ausflügen« wird die Kunstszene in Holland, Belgien, England, in der Schweiz, in Polen, Rußland, Schweden, Dänemark und Nordamerika beschrieben. Überraschend und als eigenwillige Abschweifung vom eigentlichen Thema wirkt die 70 Seiten lange Einleitung zum zweiten Band, in der Raczyński zur Einstimmung des Lesers in die Münchner Kunst die Nibelungensage nacherzählt und die Dichter Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide behandelt.

Beengtheit und Weite des geistigen Horizontes Raczyńskis erklären sich zum Teil durch seine Biographie⁴. Er wurde 1788 als zweiter Sohn des polnischen Generalmajors Graf Philipp Raczyński in Posen geboren, war also gleichaltrig mit Franz Pfaff und Wilhelm Schadow, fünf Jahre jünger als Cornelius, sieben jünger als Schinkel und elf als Runge, aber 17 Jahre älter als Kaulbach, für den er sich so sehr begeisterte. Aufgrund seines Alters gehört er durchaus noch zur Generation der Frühromantik, sein Interesse wandte sich jedoch sehr entschieden den Jüngeren zu, und bis zu seinem Tode blieb er dem jeweils Neuen gegenüber aufgeschlossen. So kaufte er 1868 und 1870 noch Werke von Hans Makart.

Als Sechzehnjähriger bezog er 1804 die Universität in Frankfurt an der Oder, setzte seine Studien in Berlin fort und ging 1806 nach Dresden, wo sein Sinn für Kunst geweckt wurde. Er erhielt Zeichenunterricht bei Johann Christian Klengel, von dem er auch eine kleine Landschaft in seiner Galerie besaß, aber diese frühen Dresdner Eindrücke müssen später verwischt worden sein, denn die Dresdner Schule und speziell deren Landschaftsmalerei sind in seinem Buch nur unzureichend behandelt. 1807 meldete er sich als Freiwilliger zur Armee Napoleons, der den polnischen Patriotismus förderte, und nahm an der Belagerung Danzigs teil. 1811 trat er in den diplomatischen Dienst ein und wurde, da Friedrich August I. von Sachsen gleichzeitig der Regent des neu gebildeten Großherzogtums Warschau war, sächsischer Kammerherr und Legationsrat. Als solcher war er 1813-1815 Mitglied der Gesandtschaften in Kopenhagen und Paris. Nach dem Sturz Napoleons und der Aufrichtung der russischen Herrschaft in Polen gehörte Raczyński zu den polnischen Adligen, die sich Preußen zuwandten. Er heiratete 1816 die Prinzessin Anna Radziwiłł und unternahm in der Folgezeit viele Reisen, so 1820 nach Italien, 1824 nach Frankreich und 1828 abermals nach Italien. Nunmehr in preußischen Diensten, war er 1830 bis 1834 als Geschäftsträger in Kopenhagen tätig. Nach Erscheinen seiner »Geschichte der neueren deutschen Kunst« wurde er 1842 zum preußischen Gesandten in Lissabon ernannt, wo er bis 1848 blieb,

um anschließend bis 1852 in gleicher Funktion in Madrid tätig zu sein. Als 64jähriger zog er sich 1852 ins Privatleben zurück. Seine seit 1820 gesammelte Gemäldegalerie brachte er 1834 in einem von Schinkel umgestalteten Haus Unter den Linden und seit 1844 in einem von Johann Heinrich Strack errichteten Palais am Königsplatz unter. Es wurde 1884 abgerissen, als an dieser Stelle das Reichstagsgebäude errichtet wurde. 10 Jahre zuvor starb Raczyński in Berlin.

Raczyński war Katholik und Pole, so konnte er in Berlin nur eine kosmopolitische Haltung vertreten. Seine Fähigkeit, aufzunehmen – nicht nur Kunst, sondern auch leibliche Genüsse – bezeugen Briefe von und an Kaulbach⁵. Lionel von Donop charakterisiert 1888 den Grafen mit den Sätzen: »In seiner praktischen Gesinnung streng konservativ, hielt Graf Raczyński die Kräftigung des religiösen Bewußtseins im Volke, ferner die Pflege des Handels, der Industrie und der Landwirtschaft für die geeignetsten Mittel zur Hebung allgemeiner Wohlfahrt und Beseitigung socialer Gefahren. Als Aristokrat im besten Sinne erwarb er sich im Leben durch Einfachheit seines Wesens, Offenherzigkeit und Wohltätigkeitssinn zahlreiche Freunde⁶.« In dieser Gesinnung wurzelt sein Mäzenatentum, dessen schönstes Zeugnis neben seiner Sammlung die – laut Titelblatt – »auf Kosten des Verfassers« gedruckte »Geschichte der neueren deutschen Kunst« ist.

Die Absicht Raczyńskis war es, nach seinen eigenen Worten, »das Ausland auf die deutschen Künstler aufmerksam zu machen« (I 41). Deswegen erschien das Werk nicht nur in Berlin sondern auch in Paris, und vielleicht ist auch die repräsentative Aufmachung zum Teil durch diesen Zweck zu erklären, den Raczyński freilich nur zu einem geringen Teil erreicht hat. Er bewertet die deutsche Kunst nicht nur als der französischen gleichrangig, nach seiner Überzeugung war es im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts dem »germanischen Geist« gelungen, die Kunst nach den Zeiten des Verfalls im 17. und 18. Jahrhundert wieder zur Blüte zu bringen, nachdem Frankreich bei diesem Abstieg im 18. Jahrhundert mit Watteau und Boucher einen Tiefpunkt erreicht hatte. Der gegenwärtigen Kunst in Frankreich wirft er vor, der »Meinung oder der Macht zu schmeicheln« (I, 390). Sein mäzenatischer Eifer für die deutsche Kunst seiner Zeit ist überhaupt nur durch eine ganz Europa einbeziehende kunsthistorische Perspektive zu erklären, die die Entwicklung seit dem späten 18. Jahrhundert als einen nur der Frührenaissance vergleichbaren Aufschwung beurteilte, vor sich aber noch einen Gipfel ahnte, der in ungefähr zwanzig Jahren erreicht sein würde (II, 203) und der die äußersten Anstrengungen erforderte, zumal Raczyński bereits verderbliche Kräfte am Werk sah. Diese Ansichten kennzeichnen eine allgemeine Zeitstimmung, denn der Glaube, in der Kunst einen Höhepunkt erreicht zu haben, die Hoffnung auf eine noch glänzendere Zukunft und zugleich das Gefühl einer Gefährdung, ausgelöst durch die Diskussionen über Realismus und Idealismus, vor allem im Zusammenhang mit der Düsseldorfer Schule, sind charakteristisch für die Jahre zwischen 1830 und 1840.



1 K. F. Schinkel, Blick auf Dresden, 1829

Raczyńskis Begeisterung für die deutsche Kunst ist dennoch frei von Chauvinismus. So beschäftigte er für die Reproduktionen nicht nur deutsche, sondern auch englische und französische Künstler. In den Exkursen beschreibt er die Kunst des Auslandes unbefangen, wenn auch wertend aus seiner Sicht. Wenn Géricault und Delacroix nur flüchtig behandelt werden oder die Kopenhagener Landschaftsmalerei in der Nachfolge von Eckersberg keine ihrem Rang entsprechende Erwähnung findet, so ist die Ursache dafür keine durch nationale Emotionen bedingte Blindheit, sondern die Befangenheit Raczyńskis in seiner Meinung über Kunst. So kann er Delaroche ein hohes Lob spenden (I, 353). Gérard wird als Autorität anerkannt, wenn Raczyński dessen Brief an Cornelius abdruckt, in dem der Franzose seine Bewunderung für den Deutschen ausspricht (II, 206). Schließlich hat Raczyński für seine Sammlung – allerdings hauptsächlich in der späteren Zeit – Werke von zeitgenössischen Künstlern des Auslandes erworben, u. a. von Bonington, Coignet, Decamps, Delaroche, Gallait, Granet, Le Poittevin, Ary Scheffer und Watelet.

Seine Vorstellung vom historischen Standort der Gegenwart hat Raczyński im zweiten Kapitel des ersten Bandes »Umwandlungen der Kunst und des Geschmacks in den letzten dreißig Jahren« erläutert. Dazu finden sich ergänzende Mitteilungen an anderen Stellen. Mit Mengs und Winckelmann beginnt die Überwindung des

»schlechten Geschmacks«. Der eigentliche Erneuerer der Kunst ist Carstens, sein Weg aus dem Norden, von Schleswig nach Rom, wird ebenso wie die Übersiedlung des Isländers Thorwaldsen dorthin als Mission des Germanentums im Sinne einer Art künstlerischer Heilsgeschichte gedeutet, und gewiß nicht ohne tiefere Absicht bezeichnet Raczyński den mit den Fresken der Nazarener geschmückten Raum der Casa Bartholdy als die »Krippe, aus der das in Armut geborene, aber am heiligen Geiste reiche Kind, die neue deutsche Kunst, mit lebensvollen Augen mich ansah.«

Mit dem Auftreten der Nazarener beginnt für Raczyński eine zweite Periode, die sich durch ihr religiöses Empfinden und ihre Vorliebe für das christliche Mittelalter im Gegensatz zur Orientierung an der Antike in der ersten Periode auszeichnet. Die Künstler der zweiten Phase, die bis gegen 1830 reicht, werden wegen der Reinheit ihrer Gesinnung gelobt, die Nachahmung altdeutscher Kunst und die damit verbundene Härte und Steifheit jedoch getadelt. Mit der Überwindung dieser Fehler beginnt eine neue Periode, als deren wichtigste Ergebnisse die Düsseldorfer Schule und die des Cornelius in München gefeiert werden, damit springt der in Rom gezündete Funke auf Deutschland über. Auch in Berlin beginnt für Raczyński die Blüte der Malerei mit der Heimkehr der »Apostel« Wach und Begas aus Rom 1819 bzw. 1824. Ihre vorher in Paris empfangenen

Eindrücke können innerhalb dieser Konstruktion keine besondere Beachtung finden. Für die deutsche Kunst in Rom sieht Raczyński in der dritten Phase die Gefahr einer zu starken Betonung der Mittel auf Kosten des geistigen Gehaltes.

Im allgemeinen ist Raczyński jedoch positiv beeindruckt von der Fülle der Talente in den 1830er Jahren. An anderer Stelle charakterisiert er noch einmal die drei Entwicklungsstufen der neueren deutschen Kunst: »Anfangs war die Antike der Gegenstand ihrer Verehrung; dann kam das Altdeutsche und das Giotto'sche, und endlich ist jeglicher in die Bahn eingetreten, welche ihm durch seine natürlichen Anlagen angewiesen war. Diesen Gang haben Cornelius, Wach, Begas, Schnorr, Schick und viele ihrer Mitarbeiter genommen« (II, 515). Dieser Reifeprozess wird als Wiederholung eines zyklischen Vorganges angesehen. Die Zeit Papst Leo X. in Italien und die perikleische Ära in Griechenland gelten als entsprechende Phasen in der Vergangenheit, während der in den Künsten ein idealer Zustand erreicht war. Damit hebt sich die neuere deutsche Kunst als eine helle Erscheinung vor dem dunklen Hintergrund des 17. und 18. Jahrhunderts ab, im Gegensatz zur gleichzeitigen Malerei in Frankreich. Am Klassizismus Davids und seiner Schule tadelt Raczyński die Affektiertheit der Posen und sieht in den »Verirrungen« dieser Richtung eine abstoßende Antriebskraft für die deutsche Malerei (I, 82). Er läßt – von Cherrier in Paris – drei Gemälde der Revolutionszeit, davon zwei als »Bild im Bild«, zu einer lächerlichen Häufung von pathetischen Ausdrucksfiguren kombinieren: Davids »Schwur der Horatier«, Guérins »Coriolan« und Drouais' »Marius und Minturn«. Dennoch erkennt Raczyński auch bei David Schönheiten an, wo sie nach seiner Meinung anzutreffen sind, so beim »Raub der Sabinerinnen« (I, 81).

Was die neuere deutsche Kunst für Raczyński auszeichnet, ist – wie er vor allem in den »Vorbetrachtungen« darlegt – ihre Ausrichtung an sittlichen Normen; die Verselbständigung der künstlerischen Mittel um eines bloßen sinnlichen Effektes willen ist Abirrung vom rechten Weg. Die Normen sind durch das Christentum gegeben. Wie die antike Skulptur unerreichbar ist, weil der Geist des Heidentums hier seine ihm entsprechende Vollendung gefunden hat, so ist die Malerei mit ihren Möglichkeiten, das Sinnhafte zu vergeistigen, eine spezifisch christliche Kunst (I, 6). Im höchsten Sinne kann dieses Ideal nur von der Geschichtsmalerei verwirklicht werden, und die Künstler, die hier das Vorbildliche geleistet haben, sind Raffael und Michelangelo.

Das Historienbild muß Stil besitzen. Darunter versteht Raczyński, noch in Anlehnung an das Winckelmannsche Kunstideal, Würde verbunden mit Einfachheit und Größe, nur so kann die Geschichtsmalerei eine moralisch belehrende Wirkung überzeugend ausüben. In der Definition des Begriffes »Stil« schwingt Standesbewußtsein mit, wenn Raczyński bemerkt, Stil bezeichne »immer einen gewissen Adel« (I, 207). Bei der Besprechung der Kunst in Nordamerika äußert er vorsichtig die Vermutung, »daß die Volksherrschaft der

Poesie, der Zartheit des Geschmacks und einem beharrlichen Streben nach dem idealen Schönen nicht sonderlich günstig ist.« Andererseits hütet er sich, aus der Existenz einer Aristokratie eine Förderung der Künste abzuleiten, und verweist auf England und Österreich als Beispiele, wo der Adel in dieser Hinsicht versagt (II, 605). Diesem aristokratischen, dabei jedoch durchaus von politischem Verantwortungsbewußtsein getragenen Kunstideal entsprechen Rangordnung der Bildgegenstände und ihrer Auffassung durch den Künstler. So will Raczyński den Begriff »Stil« nicht auf Werke von Pieter Breughel, Adriaen van Ostade und Paulus Potter angewendet wissen, wohl aber auf die Kunst Claude Lorrains.

Unter dem Zwang solcher Wertung engt sich Raczyńskis Vorstellung von Natur ein. Die Natur als Schöpfung Gottes ist schön, diese Schönheit nachzuzahlen, ist der eigentliche Sinn der Kunst: »Die Natur wieder hervorzubringen, ohne jemals, weder den Ausdruck, noch die Gestalt, noch die Farbe zu übertreiben, das, glaube ich, ist das höchste Ziel, welches die Kunst, in ihrer edelsten, würdigsten und wahrhaftesten Bedeutung erreichen kann« (I, 13).

Während bei der Figurenmalerei das Modell niemals ein wahres Abbild des darzustellenden Gegenstandes sein kann – »Man wird nimmer aus einem Lastträger in kunstgerechter Stellung einen Herkules machen« (I, 247) – ist für die Landschaftsmalerei die Wahrheit stets im Naturmotiv gegeben, das der Maler nur so getreu wie möglich abbilden kann: »Der Schöpfer kennt für die Darstellung keinen Nebenbuhler« (I, 248). Claude Lorrain, dem er wegen des Ausdrucks seiner Landschaften zugebilligt hat Stil zu besitzen, wird wie Dughet und andere Landschaftler der »poetischen« Richtung zwar gewürdigt, aber doch nicht als Vorbild anerkannt. Das mangelnde Verständnis für Landschaftsmalerei, das notwendig mit seinem Ideal des Historienbildes zusammenhängt, kommt besonders deutlich zum Ausdruck, wenn er statt dessen Ruisdael und Hobbema als Naturalisten zur Nachahmung empfiehlt (I, 250). Die Unterbewertung der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts bewirkt denn auch den wesentlichsten Unterschied zwischen Raczyńskis und unserer Beurteilung der deutschen Malerei dieser Zeit.

Seine Forderung unbedingter Naturnachahmung verstellt ihm den Blick dafür, daß die Landschaft in der freien Darstellung vergeistigt und damit unter Umständen zu einem religiösen Medium werden kann. Bezeichnend hierfür ist die Besprechung von Koch, der als Historienmaler ebenso ausführlich wie als Landschaftsmaler behandelt wird (II, 306). Nach seiner Meinung – im Gegensatz zu der Kochs – sind Historien als Zeugnisse vom Leben des Geistes – soweit ihr Inhalt gewichtig ist – von Schilderungen des Lebens in der Natur zu sondern, weil eine Unterbewertung bedeutender Gehalte darin liegt, sie als Staffage zu geben. So ist für Raczyński eine Landschaft mit einem Opfer Noahs als Staffage denkbar, mit einer Kreuzigung, einem Gebet am Ölberg oder einem Abendmahl dagegen nicht. Die Durchdringung von landschaftlicher und figürlicher Aussage in Kreuzigungsdarstellungen der altdeutschen Kunst,

z. B. in Cranachs ›Kreuzigung‹ von 1503 in München, war Raczyński hier nicht gegenwärtig; die Landschaft als Bestandteil des Kosmos und damit als pars pro toto zu sehen, ist ihm ebensowenig möglich. Zu Ferdinand Oliviers Kunst gewinnt er über persönlichen Kontakt ein Verhältnis und kauft auf den Rat von Cornelius Oliviers ›Große Ideallandschaft mit Abtei‹. Ein Text wie der über Rottmann zeigt jedoch wieder, wie sehr ihm das Organ für Landschaftsmalerei fehlt (II, 381). Völlig verschlossen ist Raczyński die Kunst Caspar David Friedrichs. Über Runge urteilt er zweifelnd: »Er war einer der ersten, welche die Kunst wiederum zu heben suchten ... Ich kenne von seinen Werken nur die vier Tageszeiten: aber hienach ... finde ich, daß es ihm an Deutlichkeit fehlt. Die Wendung seiner Vorstellungen und die Natur seines künstlerischen Talentes ziehen mich nicht sonderlich an: seine Bewunderer aber sind zahlreich, und ich er- suche meine Leser, es mit diesen zu halten« (III, 235).

Raczyński befindet sich bei seinen grundsätzlichen Überlegungen, wie er ausdrücklich bemerkt (I, 145), in Übereinstimmung mit den Auffassungen Wilhelm Schadows, von dem er zwei Beiträge in den Anhang dieses Bandes aufgenommen hat⁷. Man darf sogar annehmen, daß Raczyński wesentlich von Schadow beeinflusst worden ist. Das würde erklären, warum er an anderen Stellen, wo er spontaner zu urteilen scheint, von diesen Grundsätzen abweicht.

Er folgt ihnen jedoch bei seinen Vorstellungen von der Aufgabe der Museen, die er im Zusammenhang mit einer Kritik an der kunsthistorisch dokumentierenden Systematik der Berliner Gemäldegalerie erläutert (III, 17-10). Daß er auch entgegengesetzte Ansichten von Wilhelm Wach und Johann Gottlob von Quandt zu Wort kommen läßt, ist wieder ein sympathisches Zeichen seiner Toleranz (III, 425-434). Dem von Alois Hirt begonnenen historischen Aufbau der Sammlung wirft er vor, zuviel Werke aus minder bedeutenden Epochen zu zeigen, und geht sogar so weit, eine Liste von Kunstwerken aufzustellen, die nach seiner Meinung in die Magazine verbannt werden sollten (III, 18).

Diese Geringschätzung objektiver geschichtlicher Erkenntnis zu- gunsten einer idealistischen Geschichtskonstruktion zeigt sich dann auch in einer Fehlerhaftigkeit überall dort, wo Raczyński bei der Beschreibung der Kunst einzelner Städte weiter ausholt und einen geschichtlichen Überblick gibt. Besonders erstaunlich ist sein geringes Wissen über die Berliner Malerei des 18. Jahrhunderts, Antoine Pesne zum Beispiel wird als Begründer einer Schule überhaupt nicht gewürdigt. Das Museum ist für ihn ein »Tempel des Geschmacks« (III, 18), in dem nicht kunstgeschichtliches Wissen vermittelt, sondern Vorbildliches für die künstlerische Bildung des Volkes gezeigt werden soll, das er freilich nur zu einem Teil solcher Bildung für fähig hält. Raczyński läßt sich bei diesen Gedanken durchaus von einem kulturpolitischen Konzept leiten, das auf einen sittlichen Nutzen der Kunst zielt. So fordert er »die Paläste des Königs und der Prinzen, die öffentlichen Gebäude sollten nur schöne Kunstwerke enthalten« (III, 15), womit er vor allem die Ankäufe

Friedrich Wilhelms III. kritisiert, der nach seiner Meinung aus cari- tativen Erwägungen zu wenig bedeutende Historienmaler und zu viele Landschaften und Genrebilder mittelmäßiger Künstler gekauft hat. Raczyński hat damit unausgesprochen seine eigene, ganz anders aufgebaute Sammlung als vorbildlich hingestellt. »Die Regierungen sind verantwortlich für den schlechten Geschmack« (III, 15), sagt er und fordert damit eine zielbewußte staatliche Lenkung der Kunst. Für Berlin macht er in diesem Zusammenhang präzise Vorschläge, man solle, um die »poetische und erhabene« Richtung zu unter- stützen, Kaulbach, Steinle und Bendemann hierher berufen, Wach und Begas müßten ihnen gemäßige Arbeiten übertragen werden. Wach die Ausmalung eines Saales im Berliner Schloß und Begas die Schaffung eines neuen Altarbildes für den Berliner Dom. Ohne es ausdrücklich zu sagen, verweist er die preußische Regierung auf das München Ludwigs I. als Vorbild.

Während Raczyński seine Vorstellungen über Ziele und Zwecke der Kunst recht deutlich angibt, sind seine Äußerungen über die vermeintlichen Irrwege unpräzise. Er spricht immer wieder abfällig von der ›Mode‹ und dem ›Zeitgeschmack‹, den er vom ›Geschmack‹ unterscheidet. Das ›Erzeugnis des Zeitgeschmacks‹ ist das Gegenteil von Kunst (I, 7), weil es sich nicht an ewigen Werten sondern am Tagesgeschehen orientiert. Welche Künstler und Richtungen er hiermit angreift, läßt sich nur ahnen, denn bei der Behandlung der einzelnen Künstler ist Raczyński mit seinem Tadel sehr sparsam, sei es aus Zartgefühl, sei es aus Respekt auch vor bescheidenen Talenten. Die härteste Rüge, die er einem zeitgenössischen Künstler erteilt hat, traf Eugen Napoleon Neureuther wegen seiner Illustrationen zu französischen Revolutionsliedern, die dieser im Auftrag Cottas unmittelbar nach der Julirevolution von 1830 in Paris geschaffen hatte. Daraus läßt sich schließen, daß Raczyński mit modischer Kunst besonders auch revolutionäre Tendenzen ablehnte. Ob er auch die zunehmende Orientierung der Kunst an den Wünschen eines immer breiter werdenden Publikums kritisieren wollte, wird nicht hon- länglich deutlich. In dem bereits erwähnten Kapitel über die deut- sche Kunst in Rom beklagt er jedenfalls die dort zu beobachtende Verflachung der Malerei (III, 252). Andererseits bedenkt er die führenden Genremaler mit großem Lob und räumt dieser Gattung ihre volle Daseinsberechtigung ein. Die Begriffe ›Mode‹ und ›herr- schender Geschmack‹ begegnen ohne Abwertung bei der allge- meinen Charakterisierung der Genremalerei im Zusammenhang mit der Besprechung der Düsseldorfer Malerei. Ein Gemälde wie Adolf Schröders ›Don Quichote, den Amadis lesend‹ von 1834 ist trotz der darin enthaltenen Verspottung gedankenbefrachteter Dar- stellungen aus der mittelalterlichen Geschichte ausführlich gewür- digt. Obgleich Raczyński zwischen der Geschichtsmalerei und der Genremalerei Übergänge sieht – so steht für ihn Theodor Hilde- brandt mit einem Teil seines Oeuvres zwischen beiden Gattungen, unterscheidet er scharf zwischen den für die einzelnen Gattungen geltenden Regeln: »In keinem Falle ist es der Geschichte erlaubt,

gemein oder spaßhaft zu sein; und das Genre muß vor allem sich hüten, abgeschmackt und langweilig zu sein« (I, 209, 210). Deutlicher spricht Raczyński seine Warnungen vor Fehlern auf dem Gebiet der technischen Durchführung aus. Kühnheit des Pinselstrichs und »kecker Farbauftrag« sind ihm ein zweifelhaftes Lob (I, 24). Er sieht in diesen malerischen Methoden Mangel an Ausdauer, Hochmut, Ungeduld und »Abscheu vor jeglichem Zwang und Zaum« (I, 6). Er bemerkt nicht, daß Verzicht auf zeichnerische Präzision den Zweck haben kann, subtile seelische Qualitäten zu erfassen, sondern denkt hier nur an Zurschaustellung malerischer Bravour auf Kosten gedanklicher Substanz. Mit Zurückhaltung beurteilt er daher die venezianische Schule, kritisiert Tizian (I, 27) und sieht mit Besorgnis einen Einfluß der venezianischen Malerei auf Schadow und seine Schule seit der Mitte der dreißiger Jahre (III, 398 f.). Mit Befremden stellt er auch fest, daß die Münchner Akademie, die er im übrigen lobt, »übereingekommen sei, vor dem Talente des Rubens große Ehrfurcht zu hegen«. Er verkennt »in seinen zahllosen Hervorbringungen keineswegs ein kühnes und fruchtbares Genie, und ein hervorragendes Talent der Composition; aber der meiste Teil seiner Werke scheint mit Nachlässigkeit, Übertreibung und Geschmacklosigkeit behaftet« (II, 517); Raczyński mag auch hier mit einem Blick auf Frankreich und Belgien revolutionären Elan befürchten, es entspricht der konservativen Haltung des Grafen, wenn er demgegenüber Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt in der Ausführung vorzieht (I, 30). Solche Urteile, mit denen er Eigenschaften der deutschen Kunst des frühen 19. Jahrhunderts in ihrem Wert erkennt, verstellen ihm keineswegs immer den Blick für andere Qualitäten. So würdigt er die Größe Blechens und gibt freimütig zu, er habe den Maler lange nicht zu schätzen gewußt. Blechen besitze »die Gabe, in der Natur Wirkungen zu entdecken, die vor ihm niemand darin spürte, und von welchen die akademischen Lehren nichts wissen; Wirkungen, deren tiefen Sinn die Mehrheit des Publikums nicht zu fassen vermag. Blechen hat neue Pfade eingeschlagen, die ihn zur Bekanntschaft mit Geheimnissen geführt haben, welchen er durch die Art, wie er sie offenbart, einen ganz besonderen Reiz verleiht« (III, 98). Hier überwindet Raczyński den Standpunkt des Naturalismus in der Landschaftsmalerei, ohne freilich den eigentlichen Gehalt der Malerei Blechens zu erfassen. Der Maler ist auch mit einem kleinen Bild in seiner Sammlung vertreten.

Das Einfühlungsvermögen, mit dem Raczyński Blechen würdigt, liegt seinen Urteilen nicht immer zugrunde. Im allgemeinen beurteilt er die Kunst – wie es der Zeit entsprach und in den Ausstellungskritiken in der Regel zu lesen ist – vor allem vom gedanklichen Inhalt her, seine Beschreibung wird genau, wo sich in der Darstellung von Handlungen oder Zuständen Ideen äußern, Formales als Ausdruck eines Gehaltes erfaßt er nur selten. Als ein Beispiel sei Raczyńskis Besprechung der von ihm besonders geschätzten »Caritas« von Wilhelm Schadow (Abb. 2) zitiert: »Die Gestalt der Caritas ist eine Eingebung des edelsten und lebenswürdigsten Gemüths. Die Stel-

lung hat Einfalt und Adel; in der Gesichtsbildung malt sich die reinste Liebe, und jenes süße Gefühl der Ruhe und der Glückseligkeit, welches das Wohlthun begleitet. Die Kinder haben in ihren Bewegungen viel Anmuth; das Fleisch ist mit einem Talent gemalt, welches sehr wenig Künstler unserer Zeit erreichen« (I, 143). Diese Bemerkungen sind nicht viel mehr als ein Lob, die Beschreibung erfaßt nur den Gefühlsausdruck. Mit keinem Wort erwähnt Raczyński die Kompliziertheit der Komposition, auf die Schadow große Sorgfalt verwendet hat, die übergreifenden Formzusammenhänge, die sich durch die Berührungen und Bewegungen der Körper ergeben, das Linienspiel der Umrisse und die Musikalität des Faltenwurfes. Er bemerkt auch nicht, daß der Gedanke der Caritas hier auf das schwärmerische Glücksgefühl einer Mutter angesichts der sie umschmeichelnden Kinder reduziert ist⁸. Die Eleganz der Form und die Virtuosität der Komposition tragen zu dieser Wirkung bei. Die Harmonie, die das Bild ausstrahlt, beruht auf einer Idealisierung des menschlichen Verhaltens, die nicht so sehr als das Allgemeine der Allegorie sondern mehr als die Steigerung eines Porträts empfunden wird und an eine gehobene gesellschaftliche Sphäre denken läßt. Dem entspricht die Einbeziehung der Landschaft, die in ihrer Weise die Vereinigung von Ideal und Natur zum Ausdruck bringt.

Die Rangordnung der deutschen Künstler, wie sie für Raczyński bestand, läßt sich, soweit er sich nicht ausdrücklich darüber ausspricht, aus der Länge der ihnen gewidmeten Texte und an der Zahl der Abbildungen ihrer Werke erkennen. In großen Zügen deckt sich seine Wertung mit der allgemeinen Meinung, wie sie an den zeitgenössischen Ausstellungskritiken abgelesen werden kann. Als die drei führenden Künstler Deutschlands sieht Raczyński Schadow, Cornelius und Schinkel an, wobei er über Schinkel am wenigsten zu sagen weiß, weil ihm die Architektur ferner lag als die Malerei. So wird außer Schinkel und seiner Schule fast nur noch die Architektur in München besprochen. Schinkel als Maler wird in lediglich sechs Zeilen abgehandelt, die nichts über den Gehalt seiner Landschaftsdarstellungen besagen. Sein Rang als Architekt ist jedoch mit dem Satz gekennzeichnet: »Die Baukunst hat, durch Schinkels Genius, eine sonst in Deutschland gänzlich unbekannte Höhe erreicht« (III, 15). Schinkel ist es, der durch seine Bauten Berlin als Kunststadt auf die gleiche Ebene wie München und Düsseldorf gehoben hat, deren Glanz auf der Pflege der Malerei beruht.

Schadow und Cornelius bewundert er nicht nur als Maler sondern auch als Begründer von Schulen, den einzigen, die es außer der Davids in der neueren Zeit gibt. Angesichts der Aufgabe, Kunst und künstlerische Bildung im Volk zu verbreiten, muß Raczyński einer Schule, die lehrbare Grundsätze besaß, großen Wert beimessen. Im Unterschied zu den Akademien, deren Existenz er als Schutz vor »Schwärmerei« und »Willkür« bejaht (II, 514), denen er aber – am Beispiel Münchens ist das gesagt – den »belebenden schöpferischen Geist« abspricht, erhält die Schule ihre Bedeutung von der Ausstrahlung eines überragenden Genies. Die von einem Gemeinschafts-



2 W. Schadow, Caritas, 1828

gefühl bestimmte Atmosphäre der Frühzeit der Düsseldorfer Schule, die sich bis zur Italienreise Schadows 1830/31 erhielt, wird voller Wärme geschildert. Man muß sich diese Stimmung vergegenwärtigen, um den Wirklichkeitsgehalt in der Harmonie der Schadowschen Kunst zu erfassen und sie nicht vorschnell als lebensfern zu verurteilen.

Raczyński hat, begeistert von dieser Übereinstimmung von Leben und Kunst, vor den Zerfallerscheinungen der Düsseldorfer Schule die Augen verschlossen. Auch in den ergänzenden Bemerkungen zur Düsseldorfer Schule im dritten Band, wo er Eindrücke seines dortigen Aufenthaltes von 1838 wiedergibt, findet sich kein Hinweis auf die Krise. Vielleicht hat er als Parteigänger Schadows dessen Differenzen mit seinen Schülern nicht sehen wollen, er ist jedoch so

objektiv, einen Antipoden Schadows wie Adolf Schrödter gebührend zu würdigen, für Karl Friedrich Lessing begeistert er sich beinahe ebenso wie für Schadow. Ebenso wie bei jenem sieht er auch bei Lessing das Werk im Zusammenhang mit dem Charakter des Künstlers.

Die Entfremdung zwischen Cornelius und Ludwig I. begann bald nach dem Erscheinen des zweiten, München gewidmeten Bandes, in dem Raczyński das Zusammenwirken des Königs und Cornelius' so überschwänglich gepriesen hat. So war er hier der Notwendigkeit enthoben, dieses deutlichste Anzeichen einer tiefen Erschütterung der deutschen Kunst zu erwähnen. Raczyński feiert damit eine Epoche deutscher Kunst als vorbildlich und zukunftsweisend in dem Moment, wo ihr Ende sich bereits ankündigt. So wenig Raczyński

Lessings Abweichungen von dem Ideal Schadows in seinen Konsequenzen erfaßt, so wenig erkennt er auch die tiefe Kluft zwischen Cornelius und Kaulbach, den er mit Lessing vergleicht. Er deutet zwar die problematischen Seiten von Kaulbachs Charakter an, wenn er ihn »argwöhnisch, empfindlich, nicht frei von Stolz, leidenschaftlich, ruhmbegierig« nennt (II, 275), es überwiegen für ihn jedoch die wertvollen Eigenschaften seines Wesens, und er ist von der Größe Kaulbachs als Künstler völlig überzeugt. Ein Bekenntnis zu ihm ist auch der Auftrag, die »Hunnenschlacht«, das frühe Hauptwerk Kaulbachs, zu einem Preis von 4000 Talern auszuführen. Der Graf rühmt es mit den Worten: »Dieses Bild ist über jedes Lob erhaben, und macht auf mich die Wirkung, als wäre es das bedeutendste und vollkommenste, was die Kunst jemals hervorgebracht hat« (II, 269). Raczyński übersieht hier – was ihm an anderer Stelle bewußt war –, daß der lineare zeichnerische Stil, wie er von Carstens eingeführt worden war, zu einer maßvollen Gestaltung verpflichtet und daß jede Übersteigerung des szenischen Aufwandes auf Kosten des inhaltlichen Gewichtes geht und ins Ornamentale ausföhrt.

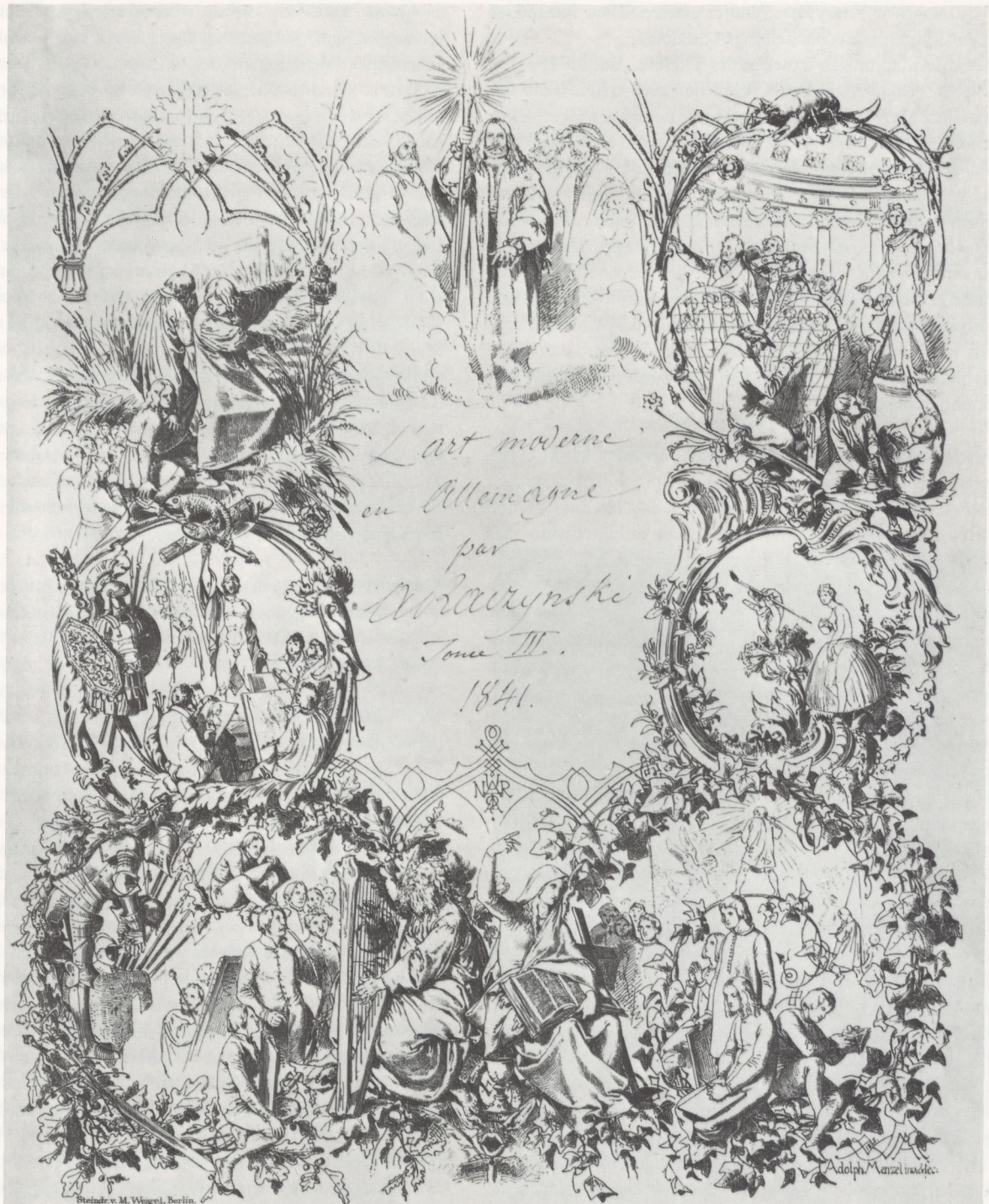
Jüngere Maler wie Andreas Achenbach oder Adolph Menzel, die sich von den nazarenischen Idealen abkehren und sich unmittelbarer am Sichtbaren orientieren, werden zwar behandelt, stehen aber doch zu sehr am Beginn ihres Weges, als daß Raczyński hier verpflichtet gewesen wäre, die neueren Tendenzen eingehend zu behandeln. Wie indes jüngere Künstler die Theorien Raczyńskis überholen, zeigt nichts so treffend wie Menzels bereits 1835 gezeichnetes Titelblatt zu dem erst 1841 erschienenen dritten Band der Kunstgeschichte (Abb. 3)⁹.

Menzel äußert sich in sieben durch Rankenwerk voneinander abgetrennten Bildern zur Geschichte der neueren deutschen Kunst. Unten erscheint unter dem Wort »Natur«, das mit einem Fragezeichen versehen ist, rechts eine Allegorie der Religion, von der Efeuranken ausgehen, links die der heldischen Dichtung in Gestalt eines die Harfe spielenden Barden mit Eichenlaub, um die nationale Gesinnung zu kennzeichnen. Der Religion lauscht andächtig eine Gruppe nazarenischer Maler, unter denen man in einer knieenden Gestalt mit gefalteten Händen über dem Zeichenpapier Overbeck erkennt. Mit dem auf einer Efeuranke stehenden Maler eines monumentalen Bildes ist vermutlich Cornelius gemeint, der damals gerade seinen Karton für das »Jüngste Gericht« in der Ludwigskirche fertiggestellt hatte, vielleicht ist der schwebende Engel links als Anspielung darauf zu verstehen. Dem Barden hören die Düsseldorfer Maler zu, unter denen man den Stehenden mit dem Schnauzbart wohl als Lessing identifizieren kann. Hinter ihnen deuten Ritterrüstungen die Vorliebe dieser Schule für Szenen aus dem deutschen Mittelalter an. Das Eichenlaub verwandelt sich in Akanthus, um darüber ein Feld zu rahmen, das dem Klassizismus David'scher Prägung gewidmet ist. Hier zeichnen Schüler nach einer Statue des Mars, das Liktorenbündel und die Main de Justice nehmen ironisch auf den Wandel von der Republik zum Kaiserreich Bezug. Darüber hockt ein Chamä-

leon, das zu dem obersten Feld auf der linken Seite überleitet. Dieses ist oben von gotischem Maßwerk abgeschlossen, das rechts aus einem Weihrauchgefäß, links aus einem Bierseidel aufwächst und in der Mitte von einem von Flammen umgebenen Kreuz überschritten wird. Darunter sieht man einen in langem Gewand mit gesenktem Haupt und betend emporgehobenen Händen bergauf Gehenden und neben ihm einen Mann mit nazarenischer Haartracht, der den Kopf einer nachfolgenden Schar von Schülern zuwendet und mit der anderen Hand auf die Gestalt Dürers in der Mitte des Blattes oben deutet. Ein Wegweiser zeigt, daß der Weg, der hier beschriftet wird, in die verkehrte Richtung führt. Menzel meint mit den beiden Gestalten vermutlich Wach und Begas, die zunächst in Paris studierten, sich dann den Nazarenern anschlossen und nun zahlreiche Schüler ausbildeten. Das Chamäleon spielt sowohl auf die politische Entwicklung in Frankreich wie auf den Stil- und Gesinnungswandel von Wach und Begas an. Dürer erscheint auf Wolken, eine Fackel in der Rechten haltend, hinter ihm Peter Vischer, Lukas Cranach d. Ä. und Hans Holbein d. J. Die im 19. Jahrhundert oft vorgenommene Stilisierung Dürers zu einer Christus ähnlichen Gestalt ist hier ironisch zitiert¹⁰. Möglicherweise wollte Menzel mit der Komposition des Ganzen auf Darstellungen des Jüngsten Gerichtes anspielen. In dem Feld rechts oben steht Goethe in einer klassizistischen Rotunde, er kehrt dem Apoll vom Belvedere, den ein Museumsdiener gerade mit einem Feigenblatt versieht, den Rücken zu und weist ebenfalls auf Dürer, während im Vordergrund ein Maler damit beschäftigt ist, Darstellungen der drei Grazien kopierend zu multiplizieren. Das Rankenwerk besteht hier aus Akanthus, aus dem gotisches Astwerk herauswächst, über der Apollstatue erscheint eine Sonnenblume. Die ganze Szene ist von einem Krebs bekrönt, der auch den deutschen Klassizismus als eine rückwärts gewandte Epoche bezeichnet. Darunter erscheint das Rokoko, dem die Sympathie Menzels gilt. Das Ornament wird in seinem Schillern zwischen Naturhaftem und Künstlichem begriffen, die bekrönende Faunsmaske ist Symbol dafür ebenso wie die Venus von Medici, für die der Hut eines Pilzes zur Krinoline wird. Die Hand mit dem Pinsel, die aus einer Blume herauswächst, ist ein Bekenntnis zum Wert handwerklicher Geschicklichkeit und zugleich zum malerischen Prinzip.

Im Titelblatt wird der Geist des von Raczyński verachteten französischen und preußischen Rokoko verherrlicht. Der in der Mitte in flüssiger Handschrift hingeschriebene Titel des Bandes steht in provokativem Widerspruch zu der übrigen repräsentativen Gestaltung der Typographie. Ein letzter Affront, zwar nicht direkt gegen Raczyński aber doch gegen die Kunstkritik, besteht in dem Kopf eines Esels unter dem Kelch der Religion. Der Esel hält eine Feder in der Hand und schreibt, das Maul weit aufsperrend, in einem Buch, auf dessen Deckel »Rezensent« steht.

Vielleicht war die verhältnismäßig zurückhaltende Beurteilung Menzels im dritten Band als eine kleine Strafe für dieses Titelblatt gemeint, aber es spricht doch für die Großzügigkeit, vielleicht auch



3 A. Menzel, Titelblatt zum dritten Band der ›Geschichte der neueren deutschen Kunst‹, 1835 (französische Ausgabe)

für die Unsicherheit Raczyńskis, daß er einen solchen spottenden Widerspruch gegen seine Vorstellungen duldet.

Recht bieder nimmt sich daneben das Titelblatt des im Text viel ausführlicher behandelten Adolf Schrödter zum ersten Band aus (Abb. 4). Ein Engel umfängt die Personifikationen der Geschichte, der Poesie, des Glaubens und eine Gestalt, die wohl als Sinnbild der unschuldigen Natürlichkeit gedeutet werden kann, die geistigen Impulse, aus denen die bildende Kunst entsteht. Eine blühende Distel links und eine Lilie rechts bezeichnen Fleiß und reine Gesinnung als weitere Voraussetzungen. Die Figurengruppen, die sich in den Ranken tummeln, veranschaulichen verschiedene Motive der Genremalerei, der Domäne Schrödters. Vollends konventionell und deckungsgleich mit den Anschauungen Raczyńskis ist schließlich das Titelblatt von Kaulbach und Lödel zum zweiten Band, das neben allegorischem Beiwerk die Statuen von Cornelius, Schadow, Thorwaldsen und Schinkel zeigt.

Die Ansichten Raczyńskis zur Kenntnis zu nehmen, kann in verschiedener Hinsicht lehrreich sein. Ihre Widersprüchlichkeit spiegelt die zunehmende Unsicherheit des allgemeinen Geschmacks und Kunsturteils seit etwa 1830 und kündigt den Stilpluralismus des späteren 19. Jahrhunderts an. Die Persönlichkeit des Grafen kann Aufmerksamkeit erwecken für das Beispiel eines begeisterten Sammlers des 19. Jahrhunderts, der wohl Grundsätzen folgte, diese aber in seinem langen Leben mit dem Blick auf die neueste Kunst weitgehend zu korrigieren bereit war. Als psychologischer Typus könnte er auch mit Sammlern und Kunstschriftstellern des 20. Jahrhunderts verglichen werden; dabei würde sich zeigen, daß es neben ihm kein zweites Beispiel gibt, wo Eifer und Anspruch des Sammelns und des Publizierens auf eigene Kosten sich in dieser Weise die Waage halten. Ähnliches gibt es nach Raczyński nur im öffentlichen Sammelwesen.

Nützlicher aber scheint es, sich zu vergegenwärtigen, wie sehr ein keineswegs in Dogmen befangener Betrachter der zeitgenössischen Kunstszene Vieles von dem übersehen und unterschätzt hat, was dem 20. Jahrhundert als die eigentliche Leistung der deutschen Kunst dieser Zeit erscheint. Es wäre müßig, diese Unterschiede in der Beurteilung lediglich als durch mangelnde Distanz zu erklärende Irrtümer auf Seiten der Zeitgenossen zu registrieren, oder gar das Glücksgefühl des eigenen Besserwissens auszukosten, wie es bei der Beschäftigung vor allem mit der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts manchmal beliebt ist¹¹. Distanz vermittelt nicht nur Überblicke, sie läßt auch Einzelheiten übersehen. Ausgehend von der Einsicht, daß auch die moderne Betrachtungsweise der Kunst des 19. Jahrhunderts durch zeitbedingte Wertvorstellungen behindert ist, kann ein Vergleich mit Urteilen der Vergangenheit, die durch andere Bedingungen beschränkt sind, den Horizont erweitern. Die Überwindung des bloßen Geschmacksurteils zugunsten eines Verstehens auch dessen, was dem eigenen Geschmack nicht

entspricht, kann der Nutzen solcher urteilsgeschichtlicher Untersuchungen sein. Subjektives Urteil sucht eine Rechtfertigung für vehementes Verdammnis des ehemals Geschätzten oft in den schöpferischen Ideen der jeweiligen Gegenwart – Raczyński verfährt selber so, wenn er das 18. Jahrhundert aburteilt, aber das Schöpferische sucht zusätzliche Kraft im Rausch und verzichtet auf Gerechtigkeit. Raczyńskis an Helldunkelkontrasten reiches Geschichtsbild wirkt naiv neben Ferdinand Oliviers weisen Vorstellungen von einer Kontinuität in der Entwicklung der Kunst. Es ehrt Raczyński freilich, wenn er diese ihm widersprechenden Ansichten mit Respekt referiert: »Er [Olivier] ist der Meinung, daß die Malerei niemals die alten Überlieferungen verläßt ohne Gefahr, in Ermangelung des Führers, zu Grunde zu gehen; er will, daß die Erfahrung der alten Maler den neueren zu Gute komme; nach ihm ist eine neue Bahn minder leicht und minder sicher zu durchlaufen, als eine bekannte« (II, 376). Auch Olivier war davon überzeugt, daß die deutsche Kunst sich im frühen 19. Jahrhundert erneuert hat, aber seine Darstellung von dieser Entwicklung im Gleichnis eines Baumes, wie es das Zueignungsblatt zu den »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden« zeigt, ist doch organischer und in seiner Einbettung in religiöse Empfindungen bescheidener.

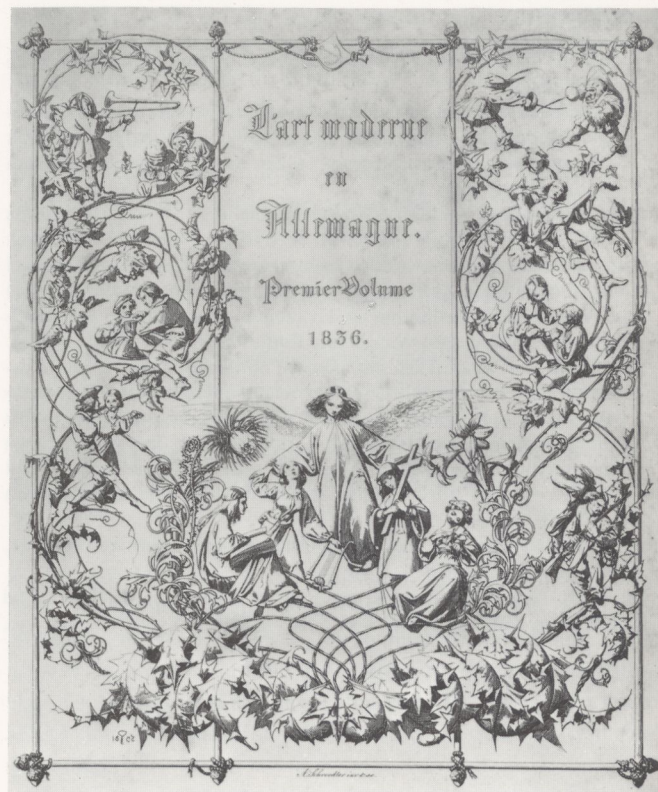
Raczyńskis Wertungen der deutschen Kunst von 1800 bis 1840 sind auch in den folgenden Jahrzehnten im Wesentlichen anerkannt worden¹². Am schnellsten noch verblaßte der Stern Wilhelm Schadows; das herbe Urteil über Wilhelm Kaulbach sprach Friedrich Pecht 1879 aus¹³. Revolutionierend in der Bewertung dieser Zeit wirkte erst die Jahrhundertausstellung von 1906. Die Einseitigkeiten dieser gewaltigen Ausstellungsleistung, die ihre Inspiration vom Geist des Impressionismus nicht verleugnen konnte, wurden schon früher bemerkt, z. B. von Karl Koetschau in seiner »Rheinischen Malerei der Biedermeierzeit« (1926); die allgemeine Vorstellung von der Malerei der Epoche, wie unsere Museen sie spiegeln, blieb dennoch bis heute von den Wertsetzungen dieser Ausstellung geprägt. Eine Reihe von Künstlern, die Raczyński nicht oder nur sehr flüchtig erwähnt hat, gelangten auf der Jahrhundertausstellung zu neuem Ansehen. Dabei muß bedacht werden, daß aus dem Zeitraum, den Raczyński behandelt, immerhin an die 200 Künstler auf der Ausstellung vertreten waren. Dieser Zahl stehen die etwa 900 Maler gegenüber, von denen Raczyński Notiz genommen hat und von denen ein sehr großer Teil gewiß zurecht unberücksichtigt geblieben ist. Folgende wichtigere Maler, die auf der Jahrhundertausstellung zum Teil mit relativ vielen Bildern gezeigt wurden, hat Raczyński übersehen: Louis Asher (1), Caroline Bardua (1), Wilhelm Brücke (3), Carl Gustav Carus (2), Sophus Claudius (1), Johann Georg v. Edlinger (1), Christian Friedrich Gille (2), Friedrich Karl Groeger (3), Joseph Hauber (3), Georg Wilhelm Issel (7), Viktor Emil Janssen (2), Georg Friedrich Kersting (8), Ernst Ferdinand Oehme (1), Julius Oldach (12), Johann Baptist Pflug (4), Anton Radl (1), Ferdinand

von Rayski (2), Theodor Rehbenitz (1), Karl Spitzweg (33), Franz Seraph Stirnbrand (1). Rayski und Spitzweg hätte Raczyński in ihren Anfängen kennen lernen können. Nicht ihrer Bedeutung entsprechend sind besonders Johann Christian Dahl (22), Caspar David Friedrich (37), Eduard Gaertner (12), Anton Graff (22), Johann Erdmann Hummel (7), Wilhelm von Kobell (17), Ludwig Richter (5), Karl Friedrich Schinkel als Maler (5), Ferdinand Georg Waldmüller (36) und Friedrich Wasmann (32) gewürdigt. Die Zahl der Gemälde, mit der diese Künstler auf der Jahrhundertausstellung vertreten waren, ist allerdings auch kein zuverlässiger Gradmesser ihrer Bedeutung, wie beispielsweise das Verhältnis der 32 gezeigten Bilder Wasmanns zu den 5 von Richter beweist. Aus dieser Übersicht ergibt sich bei Raczyński eine Unterbewertung vor allem Hamburgs und Dresdens, die durch seine Vorstellung von Düsseldorf und München als Zentren der zeitgenössischen Malerei in Deutschland und im Zusammenhang damit auch durch die hohe Bewertung der Historienmalerei bedingt ist. Besonders Landschafts- und Bildnismaler hat er verkannt. Die Verbindung von Wahrhaftigkeit und freundschaftlicher Sympathie, die von Anton Graff bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hin viele deutsche Bildnisse als Dokumente einer vorbildlichen Humanität kennzeichnet, hat Raczyński – der das Herz über den Geist stellt (I, 31) – kaum als etwas Rühmendes bemerkt. Seine Sicht der neueren deutschen Kunst war wohl zu sehr von Vorstellungen einer kulturpolitischen Mission und einer sich in Schulen manifestierenden Einheit bestimmt, um unbefangen genug die Einzelleistungen in ihrem menschlichen Tiefgang zu erfassen. Raczyńskis Bild vom großen Künstler ist dem des großen Staatsmannes nachgeformt, die Wirkung des Künstlers beruht auf erziehenden und bildenden Ideen, die über den rein künstlerischen Bereich hinausgehen. Mit Schinkel und Cornelius standen ihm überzeugende Beispiele dieses Künstlertyps vor Augen, insbesondere war er von dem Zusammenwirken von Ludwig I. und Cornelius beeindruckt. Indem Raczyński – gewiß beeinflusst durch seine katholische Konfession, seine aristokratische Herkunft und seine politische Tätigkeit – die politische Zweckbestimmung der Kunst betonte, übersah er zugleich ihre Bedeutung als Ausdruck des Individuums und als Versuch, unbewältigte menschliche Problematik des Einzelnen zu lösen. Religiöses in der Kunst konnte er nur wahrnehmen, soweit es mit den Lehren der Kirche übereinstimmte.

Das wiedererwachte Verständnis für den Barock, besonders für Rembrandt, ist neben dem Impressionismus eine wichtige Voraussetzung für die Umwertung, die sich in der Jahrhundertausstellung abzeichnet. Damit geht jedoch zugleich der Blick für die Qualitäten verloren, die Raczyński und seinen Zeitgenossen wichtig waren. Von den 26 Gemälden, die der Graf in seinem Tafelband abgebildet hat, sind nur Schicks ›Apollo unter den Hirten‹, Overbecks ›Sieben magere Jahre‹ und Veits ›Sieben fette Jahre‹, also Werke aus der Epoche der Frühromantik, auf der Jahrhundertausstellung gezeigt worden. Die Düsseldorfer, Münchner und Berliner Historienmalerei zwi-

schen 1820 und 1830 war – mit Ausnahme der Skizze zu Bendemanns ›Trauernde Juden‹ und zwei kleinformatigen Bildern Rethels – überhaupt nicht vertreten: Schadow, Hübner, Hildebrandt, Begas, Wach und Kaulbach wurden nur als Bildnismaler, Lessing mit zwei Beispielen nur als Landschaftsmaler vorgestellt, andere wichtige Historienmaler übergangen: Wilhelm Camphausen, Eduard Dagee, Ernst Deger, Adam Eberle – den Raczyński besonders hochschätzte –, Carl Eggers, Maria Ellenrieder, Jakob Götzberger, Ferdinand Hartmann, August v. Klöber, Christian Köhler, Karl Wilhelm Kolbe d.J., Johann Heinrich Karl Kretschmar, Leopold Kupelwieser, Johann Peter Langer, Friedrich Matthäi, Heinrich Mücke, Theobald von Oer, Hermann Plüddemann, die Brüder Riepenhausen, Karl Schorn, Eduard Steinbrück, Hermann Stilke, Eberhard Wächter und Joseph Wintergerst. Unter den Genremalern vermißt man besonders Jakob Becker, Ludwig Elsholtz, August Krafft, Johann Georg Meyer von Bremen und Eduard Pistorius.

Die Lücken unter den Landschafts- und Bildnismalern sind zwar nicht weniger zahlreich, hier ist jedoch nicht in gleicher Weise das



4 A. Schrödter, Titelblatt zum ersten Band der ›Geschichte der neueren deutschen Kunst‹, 1835 (französische Ausgabe)

Bemühen zu beobachten, durch Weglassen das überkommene Bild der romantischen Kunst zu korrigieren; die Landschaftsmalerei und das Bildnis dominierten auf der Jahrtausstellung, die Schulen von Schadow und Cornelius waren zugunsten der Hamburger und der Dresdner Kunst in den Hintergrund gedrängt, die Malerei der ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts wurde höher bewertet als die der folgenden.

Das sind in groben Umrissen die Unterschiede zwischen dem von der Jahrtausstellung und dem von Raczyński's Werk vermittelten Bild der Epoche von 1800 bis 1840. Man kann diese beiden Darstellungen extrem verschieden nennen, dabei sind die Initiatoren der Ausstellung, vor allem Hugo von Tschudi, Woldemar von Seidlitz, Alfred Lichtwark und Karl Woermann im Prinzip so verfahren, wie Raczyński empfohlen hat: sie haben sich ihrem Geschmack anvertraut! Ihr Verdienst, bedeutende Künstler wie Friedrich und Runge wieder bekannt gemacht zu haben, ist unbestreitbar, aber ihr Bild von der Epoche, so eindringlich es auch auf das Publikum gewirkt hat, war doch ein verzerrtes, weil beabsichtigt war, die Epoche

sympathisch erscheinen zu lassen, nicht aber ihre schwer verständlich gewordenen Leistungen wieder vor Augen zu führen.

Mit Raczyński's Kunstgeschichte begegnet zum ersten Mal für die 1820iger und 1830iger Jahre das Phänomen, daß die Bewertung der zeitgenössischen Kunst durch die Zeitgenossen entschieden abweicht von der durch die späteren Generationen, die nicht etwa diese Epoche im Ganzen ablehnen, wie der Klassizismus das Rokoko, sondern die Akzente gerade dort setzen, wo die Zeitgenossen sie nicht setzen. Anderthalb Jahrhunderte später hat sich das Urteil noch nicht auf eine gerechte Einschätzung aller Strömungen eingependelt, obgleich die moderne Kunstgeschichte als Wissenschaft etwa ebenso alt ist. Diese Feststellung weckt nicht nur den Forschungseifer des Wissenschaftlers, sie führt auch die Besorgnis des Konservators vor Augen: die Bewertung eines Kunstwerks entscheidet oft über seinen Fortbestand. Sind aber Kunstwerke spurlos untergegangen, so ist eine Korrektur ihrer Beurteilung nicht mehr möglich. Manche Künstler, die Graf Raczyński geschätzt hat, bleiben für uns heute Namen, ihre Werke sind verloren.

Anmerkungen

- (1) Der Titel der französischen Ausgabe lautet: *Histoire de l'art moderne en Allemagne*.
- (2) Katalog der Raczyński'schen Bildersammlung, verfaßt von Graf Athanasius Raczyński, Berlin 1866. – Gut bebildert ist der Katalog von M. Gumowski, *Galerja obrazów A. Hr. Raczyńskiego w muzeum wielkopolski*, Poznań 1931.
- (3) Im schriftlichen Nachlaß Schinkels erscheint der Name Raczyński nicht. Als Schinkel und Raczyński 1829 in der Nähe von Dresden in unmittelbarer Nachbarschaft zusammenwohnten, widmete Schinkel dem Grafen eine Zeichnung, von der dieser im Katalog (S. 100) schreibt: »Diese Zeichnung ist ein theures Geschenk des unvergeßlichen Schinkel, dessen Wirken und Einfluß Preußen so viel verdankt. Im Jahre 1829 brachte ich mit meiner Familie den Sommer bei Dresden auf dem Finlederschen Weinberge zu. Schinkel war mein Nachbar. Ich theilte ihm einen Aufsatz mit. In dieser Zeichnung hat er sich vorgenommen, meinen Ideen eine Form in den drei über dem Rahmen angebrachten allegorischen Figuren zu geben. Die Landschaft stellt Dresden vor, im Vordergrund ist das Haus zu sehen, welches ich bewohnte.«
- (4) P. O. Rave, Über die Sammlung Raczyński, in: *Berliner Museen*, NF III, 1953, S. 4-7.
- (5) J. Dürck-Kaulbach, *Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus*, München 1917, S. 29, 172, 178, 186, 197, 303, 322, 323, 330, 347.
- (6) *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. xxvii, Leipzig 1888, S. 106f.
- (7) *Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers*, Bd. I, S. 319-330; *Von dem echten Geiste der Kunstbeurtheilung*, Bd. I, S. 331-334.
- (8) Das wird besonders deutlich bei einem Vergleich mit Raffaels »Caritas« in der Predella der »Grablegung«. Jene hat Schadow vermutlich als Anregung gedient.
- (9) E. Bock, Adolph Menzel, *Verzeichnis seines graphischen Werkes*, Berlin 1923, Nr. 125. Die Erklärung Bocks erfaßt den Gedankengang Menzels nicht. B. Hinz bildet das Blatt in seinem Katalog Dürers Gloria, Berlin 1971, Abb. 27, zwar ab, verzichtet jedoch auf eine Interpretation.
- (10) M. Mende, *Das Dürer-Denkmal in Nürnberg*, in: *Denkmäler im 19. Jahrhundert, Deutung und Kritik*, hrsg. von Hans-Ernst Mittig und Volker Plagemann, München 1972, S. 172.
- (11) W. Hofmann, T. Osterwold, *Ein Geschmack wird untersucht*, die G. C. Schwabe-Stiftung, Hamburg o. J.
- (12) Man vergleiche vor allem die 1. und 2. allgemeine deutsche und historische Kunst-Ausstellung in München 1858 und in Köln 1861.
- (13) F. Pecht, *Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. II, Nördlingen 1879, S. 64-118.