

Besprechungsaufsatz:

Herbert von Einem: Carl Ludwig Fernow, eine Studie zum deutschen Klassizismus. Jahrgabe des Deutschen Verein« für Kunstwissenschaft, Berlin, 1935, für Nichtmitglieder 20,— RM.*

Es geht in diesem Buch zunächst darum, den fast vergessenen Pommern C. L. Fernow in seiner Bedeutung für die deutsche Geistesgeschichte wieder sichtbar zu machen, die unter dem Vorurteil der schon bei seinen Lebzeiten nachdrängenden romantischen Kunstanschauungen bisher verhüllt und geschmäleret war: Fernow ist der Kunstphilosoph des deutschen Klassizismus. Er ist als Theoretiker mit dem künstlerischen Schaffen seiner Zeit in einer weise verbunden, wie sie schon äußerlich und fast symbolisch in seiner engen Freundschaft mit dem Maler Carstens, die bis zu dessen Tode dauert, und sodann in seiner durch Goethe vermittelten Berufung nach Weimar zum Ausdruck kommt. Fernow ist ganz gewiß — das zeigt auch die neue Darstellung sehr deutlich — kein wirklich ursprünglicher und schöpferischer Denker, der von sich aus neue Impulse in die Zeit hineingetragen hätte, aber gerade dadurch wird er zum um so reineren Ausdruck der künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit, die er in der Durchdringung mit den Ergebnissen der philosophischen Begegnung zu begrifflicher Klarheit bringt.

Damit ermöglicht die Darstellung Fernows zugleich ein weiteres: nämlich an seinem Beispiel das Wesen des deutschen Klassizismus über» Haupt genauer zu bestimmen. Dieser zunächst verwunderlich (und bei einem Vertreter der Kunstgeschichte doppelt verwunderlich) erscheinende weg, eine bestimmte Epoche der bildenden Kunst von ihrer Theorie her aufzuschließen, ergibt sich notwendig aus dem besonderen Wesen gerade dieser Zeit, die tief von der Möglichkeit überzeugt war, von der [191/192] Philosophie her die bildende Kunst zu erneuern. 2c> führt hier eine glückliche Vereinigung kunstgeschichtlicher und philosophiegeschichtlicher Gesichtspunkte zu einem vertieften Einblick in das geistige Geschehen dieser Zeit.

Aus dieser weitgespannten Absicht versteht man dann den Aufbau der Arbeit: Ein erster Teil bringt zunächst eine Darstellung der Lehre Fernows, wie sie sich unabhängig von den geschichtlichen Bezügen darstellt. Zu diesem Zweck werden die in den verschiedenen einzelnen Aufsätzen zerstreuten Gedanken einheitlich zusammengenommen, und sie erweisen sich dann in der Tat als ein in sich geschlossenes Ganzes, in dem eine Theorie der bildenden Künste allseitig durchgeführt wird. Erst nach dieser Darstellung erfolgt dann die Einordnung Fernows in die geschichtlichen Zusammenhänge und führt in der Untersuchung der verschiedenen Abhängigkeiten, Abweichungen und Übereinstimmungen zur Bestimmung seiner Stellung im geistigen Geschehen seiner Zeit. Indem so die besondere Gestalt in den umfassenden Rahmen seiner Zeit hineingestellt wird, tritt das Typische dieser Zeit um so klarer hervor.

Fernows entscheidendes Ziel lag „in der Zurückführung der bildenden Künste auf philosophische Prinzipien und der gegenseitigen Anwendung dieser auf jene in der Beurteilung“ (S. 10)¹. Seine Sonderstellung ist dabei dadurch bedingt, daß er auf dem Gebiet der bildenden Künste als einziger den inneren Zusammenhang mit der Kantischen Transzendentalphilosophie erkannt und ausgewertet hat. Dabei ist ihm die Kantische Philosophie nicht ein beliebige

* Erschienen in: Göttingische Gelehrte Anzeigen unter der Aufsicht der Gesellschaft der Wissenschaften, 199. Jahrgang 1937, Nr. 5, S. 191-195. Die Seitenumbrüche des Erstdrucks sind in den fortlaufenden Text eingefügt.

¹ Wörtlich angeführte Sätze bedeuten Formulierungen von Fernow selbst, nicht solche der angezeigten Darstellung.

ges Mittel, mit dessen Hilfe er eine Theorie der bildenden Künste entwickeln wollte, sondern die dort vollzogene transzendente Wendung steht in einer vorgängigen ursprünglichen Beziehung mit den tiefsten künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit. Klassizistische Kunst und kritische Philosophie sind der doppelte Ausdruck einer einheitlichen großen geschichtlichen Bewegung, deren ausdrückliche Verbindung dann in Fernow vollzogen wird. So ergibt sich aus dieser Darstellung ein unerwartetes neues Licht auf die Stellung Kants in der geistesgeschichtlichen Gesamtbewegung.

Der Verfasser entwickelt die klassizistische Kunstlehre Fernows unter zwei entscheidenden Begriffen: dem der Objektivität und dem der Autonomie, wobei allerdings wegen der leicht sich einschleichenden Zweideutigkeiten darauf zu achten ist, daß beide genau in dem dort gemeinten Sinn genommen werden. [192/193] In dem Begriff der Objektivität kommt der Glaube dieser Zeit zum Ausdruck, daß es Gesetze der Kunst gäbe, die schlechthin allgemeingültig, d. h. verbindlich für alle Zeiten und alle Völker seien, und nach denen dann die einzelnen Kunstwerke beurteilt werden müßten. Die diesen Gesetzen genügenden Formen können sich nach der Anschauung dieses ungeschichtlichen Weltbilds zwar im Verlauf der Zeit langsam zur Vollkommenheit entwickeln, aber nachdem die Vollkommenheit einmal erreicht ist, können sie nur nach neuen Stoffen abgewandelt, nicht aber mehr im grundsätzlichen verändert werden. Diese Vollkommenheit sei für die Plastik von den Griechen erreicht worden, so daß von hier aus die Antike ihre vorbildliche Stellung erhält. Für die Malerei sei diese Vollendung nicht erreicht, am weitesten dagegen in der Zeit Raphaels angenähert worden. Ganz im Sinn dieser Auffassung steht die Unterscheidung zwischen Manier und Stil. während die Manier von der persönlichen Eigenart des einzelnen Künstlers abhängt, ist der Stil wesensmäßig ein einziger, und es ist die Aufgabe des Künstlers, zu diesem reinen Stil durchzudringen: „Seine Kunstwerke sollen nicht maniert sein“ (S. 35 f.). Diese Anschauung ergibt sich als notwendiger Ausdruck eines „idealischen“ Weltbilds: Alles Le^o sondere und Individuelle ist nur das getrübe Abbild ewiger Urbilder, und die Aufgabe der Kunst ist im Individuellen die „Gattung“ sichtbar zu machen: die „Darstellung eines besonderen Gattungsbegriffs durch ein demselben entsprechendes Bild (S. 24).

Aber bezeichnend für den neuen Einsatz ist jetzt die Begründung, auf die die Verbindlichkeit allgemeiner Kunstgesetze gestützt wird, denn durch diese unterscheidet sich Fernow von dem früheren, in Winckelmann verkörperten Klassizismus: Die Objektivität der Kunst ergibt sich nicht unmittelbar, gleichsam von außen her, sondern erst in transzendentaler Wendung im Rückgang auf die Vernunftorganisation des Menschen. Darum ist die Aufstellung dieser Gesetze aus reiner Vernunft heraus möglich und unabhängig davon, ob eine ihnen entsprechende Kunst in der Geschichte je verwirklicht worden ist. Es handelt sich also um eine solche Verbindung von Objektivität und Subjektivität, bei der sich erst aus dem Grunde der echten Subjektivität dann ein Objektives ergibt.

Ausdruck dieser selben transzendentalen Haltung ist dann auch der Begriff der Autonomie. Er bedeutet nicht eine äußere Loslösung der Kunst von den andern geschichtlichen Mächten, sondern die Eigengesetzlichkeit der Kunst, die besagt, daß sich die künstlerische Gegenständlichkeit von innen her, aus den inneren Kräften des Menschen [193/194] heraus aufbaut, von hier aus wird der überlieferte Begriff der Nachahmung entscheidend umgedeutet: Es handelt sich nicht um die Abbildung eines gegebenen äußeren Gegenstands, sondern dieser bietet nur

den Stoff dar, der dann erst in der schöpferischen Leistung der Einbildungskraft zum Kunstwerk geformt wird.

Der Weg, der von dem transzendentalen Ansatz zu einer umfassenden Theorie der Kunst hinüberführt und dann die Anwendung auf die einzelnen Gattungen der Kunst (auf Plastik, Malerei und Architektur) ermöglicht, kann hier nicht verfolgt werden, und ebenso nicht das (mit großer Sorgfalt untersuchte) Verhältnis Fernows zu den einzelnen seiner Zeitgenossen und Vorgänger. Es muß genügen, das wesentliche Ergebnis hervorzuheben, das aus dieser Betrachtung für, das Verständnis des deutschen Klassizismus und der mit ihm gleichzeitigen allgemeinen Entwicklung folgt, vom Klassizismus her gesehen ergibt sich die Unterscheidung zweier scharf geschiedener Generationen, von denen die eine durch Canova, Mengs und Angelica Kauffmann, Winckelmann und Lessing, die andere dann durch Carstens, Thorwaldsen und Fernow (im Zusammenhang mit Goethe und Schiller) verkörpert wird. Gemeinsam ist beiden die objektive Richtung und der Bezug zur Antike, aber unterschieden sind sie dadurch, daß diese Objektivität jetzt von der zweiten Generation auf subjektiver oder transzendentaler Grundlage aufgebaut wird. Und v. Einem faßt das Ergebnis so zusammen, „daß in dem letzten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts (ca. 1790 bis ca. 1800) ein Klassizismus entsteht, der (trotz gemeinsamer Tendenzen) nicht einfach als späte oder gar verspätete Fortsetzung jener früheren Winckelmannscher Prägung aufgefaßt werden darf“ (S. 176). Ein ausführlicher Tafelanhang läßt an geschickt ausgewählten Beispielen die beiden Phasen des Klassizismus auch in der Kunst selbst hervortreten und macht die Parallele zwischen der künstlerischen Entwicklung selbst und ihrer Theorie ganz deutlich. Namentlich der (hier zum ersten Mal in guten Abbildungen vollständig zugänglich gewordene) „Argonautenzug“ Carstens' erschließt sich im Licht der Fernowschen Kunstlehre zum ergreifenden Dokument dieser in ihrer Einfachheit und Stille erhabenen Zeit.

Aber das vertiefte Verständnis des Klassizismus ermöglicht zugleich einen neuen Einblick in die mit ihm zeitgenössische geistige Bewegung im ganzen. Es zeigt sich, daß jene Wendung „vom Objekt zum Subjekt“, die sich philosophisch in Kant ausdrückt und dort wie isoliert erscheint, eingebettet in eine allgemeinere Entwicklung ist, die sich gleichursprünglich auch in der bildenden Kunst (und, worauf neuer- [194/195] dings eine unter Zenck entstandene Arbeit Werkmeisters² hinweist, auch in der Musik) vollzieht. Aber bezeichnend ist jetzt, wie der Sturm und Drang, der in der Geschichte der Dichtung den abrupten Einsatz des extremen Subjektivismus bedeutet, auf die bildende Kunst keinen Einfluß gewinnt, und die im Anschluß an Kant gewonnene Objektivität des Subjektiven ermöglicht hier einen viel engeren Anschluß der beginnenden subjektiven Haltung an die ältere Phase des Klassizismus, die selber noch ein letztes Ausklingen der großen objektiven Welt des Barock bedeutet. Die grundsätzliche Wendung der Geistesentwicklung fällt also in der bildenden Kunst nicht mit dem Einschnitt zwischen den Stilen zusammen, sondern geschieht gleichsam verschleiert und wie verborgen unter dem Anschein einer stetigen Entwicklung, indem das Ende der einen und der Anfang der andern Zeit sich stetig zusammenschließen in dem bei aller Verschiedenheit doch einheitlichen Phänomen des deutschen Klassizismus.

Göttingen.

Otto Friedrich Bollnow.

² Wilhelm Werkmeister, Der Stilwandel in deutscher Dichtung und Musik des 18. Jahrhunderts. Neue Deutsche Forschungen, Band 97, Berlin, 1936.