

**Clasen, Karl-Heinz: Kant-Bildnisse. Mit Unterstützung der Stadt
Königsberg hrsg. v. der Königsberger Ortsgruppe der Kant-
Gesellschaft. Königsberg, Pr.: Gräfe und Unzer, 1923, 30 Seiten.**

Kant-Bildnisse

Mit Unterstützung der Stadt Königsberg herausgegeben
von der Königsberger Ortsgruppe der Kant-Gesellschaft

*

Bearbeitet von Dr. Karl Heinz Clasen
Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Königsberg

Gräfe & Unzer, Verlag, Königsberg i. Pr.
1924

Dr. Carl Heinz Clasen

Kant-Bildnisse

Vorwort.

Über die Darstellung Immanuel Kants durch zeitgenössische Porträtisten berichtet zum ersten Mal zusammenhängend Schubert in seiner Kantbiographie (Roserkranz-Schubert, Kants sämtliche Werke, Leipzig 1842, Bd. XI). Nach ihm gab Minden in einem Vortrage eine Zusammenstellung aller bis zum Jahre 1868 bekannt gewordenen Kantbildnisse (Bericht darüber in den „Schriften der physikalisch-ökonomischen Gesellschaft zu Königsberg“, 9. Jahrgang, Sitzungsberichte für das Jahr 1868, S. 24). Trotz dieser verdienstvollen Vorarbeiten fehlte bis jetzt eine würdige Herausgabe der überlieferten Bildnisse Kants etwa in der Weise, wie sie von anderen Geistesgrößen, Goethe, Leibniz, Schopenhauer usw. schon lange vorliegt. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages versucht die Kantgesellschaft der Heimatstadt des Philosophen die lange gefühlte Lücke auszufüllen. Die Anregung zu dem Unternehmen geht in erster Linie von dem Professor an der Staatlichen Kunstakademie Heinrich Wolff aus, dem auch letzten Endes das Bekanntwerden der Büste von Bardou zugeschrieben werden muß. Zum Gelingen der Herausgabe trug die Stadt Königsberg durch wertvolle finanzielle Unterstützung bei. An den Vorarbeiten hat sich der verdienstvolle Kantforscher Herr Amtsgerichtsrat A. Warda in Königsberg durch wichtige Hinweise beteiligt. Doch wäre das Unternehmen wohl kaum möglich gewesen ohne die tatkräftige und opferwillige Unterstützung, die Herr Oscar Schlicht in Dresden dem Werk angedeihen ließ. Ihm ist vor allem die Ausstattung mit farbigen Lichtdrucken zu verdanken. Nicht an letzter Stelle stehen die Bemühungen der Verlags- buchhandlung Gräfe & Unzer. Entsprechend ihrer Tradition, die auf enge Beziehung zu Kant selbst zurückgeht und die den Anlaß zur Anlage und Pflege einer reichhaltigen Sammlung von Kantbildnissen gab, erklärte sie sich sofort bereit, trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse den Verlag zu übernehmen. Bei täglich wachsenden Schwierigkeiten gelang es ihr, die Herausgabe möglich zu machen.

Königsberg, Dezember 1923.
Clasen.

Karl Heinz

Die Bildnisse nach dem Leben.

Einleitung.

Von den Bildnissen Immanuel Kants, die unmittelbar nach dem Leben des großen Philosophen entstanden, wird man von vornherein nicht annehmen, daß sie einen besonders breiten Raum in der Geschichte der Porträtkunst beanspruchen oder etwa gar hervorragenden kunstgeschichtlichen Wert besitzen. Alle hemmenden Momente, die vor der Erfindung der Photographie einer guten und häufigen Wiedergabe der menschlichen Erscheinung entgegenstanden, scheinen sich im Leben Kants gehäuft zu haben. Die Überlieferung der äußeren Gestalt eines Menschen auf die Nachwelt blieb damals in erster Linie abhängig davon, daß eine genügende Anzahl tüchtiger und porträtistisch geschulter Künstler Gelegenheit hatte, mit ihm zusammenzukommen. Goethe, der im Herzen Deutschlands wohnte und weite Reisen machte, hat fast allen bedeutenden Künstlern seiner Zeit gesessen, sicherlich nicht nur, weil sein Ruhm den des Philosophen überstrahlte, sondern weil Weimar für jeden bequem zu erreichen war und sich auch sonst genügend Gelegenheit bot, den Dichter zu sehen. Kant aber lebte in Königsberg fast gänzlich abgeschlossen von dem großen Entwicklungsstrom, der durch die westlichen Kunstzentren floß. Bedeutende Künstler fanden den Weg nach dem Osten nicht einmal, wenn sie hingerufen wurden. So schickte Schadow, als er 1801 die Büste Kants modellieren sollte, als Ersatz seinen Gehilfen Hagemann, wohl kaum, weil er den Philosophen nicht hoch genug einschätzte. Schadow mit seinem lebhaften wissenschaftlichen Interesse für Schädelbildungen würde ohne Zweifel gerade Kant gern selbst aufgesucht haben, wenn nicht die Reise von Berlin nach Königsberg für ihn einen fast unmöglichen Aufwand an Kraft und Zeit bedeutet hätte. Kant selbst aber verließ bekanntlich nie den Bereich seiner Heimatprovinz, ein Umstand, der besonders schwerwiegend auf die Überlieferung seiner Außenerscheinung durch gute Künstler einwirkte. So blieb denn die Anfertigung von Kantporträts in erster Linie den in Königsberg ansässigen und den gelegentlich durchreisenden Künstlern überlassen, ihnen verdanken wir in der Hauptsache unsere Kenntnis vom Aussehen des Philosophen. Von einem eigentlichen Kunstleben in Königsberg als Nährboden für tüchtige Künstlerpersönlichkeiten kann jedoch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht die Rede sein. Es gab zeitweilig einige Maler, wie Becker und Lowe, aber schon der Porträtgraphiker, den keine größere Stadt entbehren konnte, fehlte, und auch die Maler hielten es in der Regel nicht allzulange aus. Selbst der Porzellanplastiker Collin spielte als Künstler nur eine kurze und unbedeutende Rolle. Die Kunstübung der Stadt beherrschte ein starker Dilettantismus, dem es gelang, die dringendsten Bedürfnisse an Porträtdarstellung zu befriedigen. Den einzigen frischen, lebendigen Zug brachten in diese geringen Ansätze einheimischer Kunsttätigkeit die durchreisenden Künstler hinein, die, meist auf der Fahrt nach Rußland, sich in der Regel einige Zeit in Königsberg aufhielten und dort anscheinend dankbar aufgenommen und reichlich mit Aufträgen versehen wurden. So kamen wohl die meisten Kantporträtisten zu ihrem Bilde des großen Philosophen. Aber auch diese reisenden Künstler, die gewöhnlich des leichteren Broterwerbs wegen sich von ihrer westlichen Heimat entfernten, waren meist untergeordneten Ranges und nicht in der Lage, Kants äußere Erscheinung durch ein bedeutendes Kunstwerk der Nachwelt zu überliefern. Alle diese Umstände trugen dazu bei, daß Zahl

und Kunstwert der Kantporträts sich in einer bescheidenen Grenze halten. Von den meiste kleineren Gelehrten des westlichen Deutschland gibt es mehr und bessere Bildnisse als von dem schon zu seinen Lebzeiten hochberühmten Königsberger Philosophen.

Es bleibt bei dieser Häufung ungünstiger Verhältnisse immerhin erstaunlich, wie zahlreich dennoch die überlieferten Darstellungen Kants vor uns liegen. Sie geben uns in großen fügen ein fast lückenloses Bild von der Entwicklung seiner äußeren Erscheinung. An fördernden Momenten neben den hemmenden hat es zum Glück nicht gefehlt. Vor allem lockte der große Ruhm, der 1781 nach dem Erscheinen der „Kritik der reinen Vernunft“ einsetzte und sich im letzten Lebensviertel Kants von Jahr zu Jahr steigerte, die Porträtisten heran. So erklärt es sich, daß seit 1782 in kurzen Abständen immer wieder Bildnisse des Philosophen entstehen. Ganz besonders haben auch die persönlichen Freunde Kants für die künstlerische Wiedergabe seines Aussehens gesorgt, ihrer Bestellung und Vermittlung verdanken wir mehrere wertvolle Porträts. Kant selbst scheint nie die Initiative zu einer Porträtierung ergriffen zu haben, wie es z. B. bei Schopenhauer so häufig der Fall war. Das eine der beiden Beckerschen Bilder befand sich zwar in seinem Besitz, doch geht allem Anschein nach seine Entstehung letzten Endes zurück auf die Bestellung eines Kaufbildes, die der Buchhändler Kanter bei dem Künstler machte.

Literarische Berichte über das Aussehen und die Körperbeschaffenheit des Philosophen sind recht zahlreich, sie brauchen hier nur genannt zu werden, soweit sie die typischen Eigenschaften festlegen. Über die Gesamthaltung seines nach den Mitteilungen von Jachmann, Reusch, Mortzfeld u. a. schwächling ausgebildeten Körpers gehen die Überlieferungen auseinander, je nach dem es sich um die Jugend oder das Alter des Philosophen handelt. In der Jugend soll nach Rink (Ansichten aus Immanuel Kants Leben S, 93). Gestalt und Ansehen „sehr angenehm und fein“ gewesen sein, auch sonst (Anonyme Biographie 1804) rühmt man ein „schönes, volles und Lebhaftes Ansehen“ (Bd. I, S. 205f.). Im Alter brachten die Verfallserscheinungen die Eigentümlichkeiten und Fehler seines Körpers immer stärker zum Ausdruck „sein tiefestes Gesicht, sein zur Seite etwas gesenkter Kopf“ (Reusch, Historische Erinnerungen S.220), der „einen zu großen Umfang gegen seinen zusammengesunkenen und dünnen Körper“ hatte (Rink S.93), wird hervorgehoben. Die Brust war eingefallen (Rink S, 13, 93, 132). Eine Verwachsung des rechten Schulterknochens ließ den Rücken an dieser Stelle im Alter stärker vortreten, ohne jedoch einen Buckel zu bilden (Rink S. 93, vergl. dazu die Hagemannsche Zeichnung, die eine starke Rückgratverkrümmung angibt). Über die angenehme Bildung der Gesichtszüge die nach Rinks Aussage (S. 133) viel „Rede und Ausdruck“ hatten, also ein lebhaftes Minenspiel zeigten, besteht volle Einigkeit. Schnorr von Carolsfeld gibt in seiner Lebensbeschreibung eine wichtige und interessante Schilderung seines Eindrucks von Kants äußerer Erscheinung: Der Philosoph machte ihn aufmerksam: „Sie werden an meinem Gesicht zweierlei Seiten finden, die eine magerer als die andere.“ Schnorr wählte „das so charakteristische Dreieck seines scharf gezeichneten Profils.“ „Kaum hatte sich Kant gesetzt, als auch schon sein Blick vor sich hin - des jetzt zusammengesunkenen Körpers ganz vergessend - in das weite Universum sich verlor.“ Die vollständigste Beschreibung von Kants körperlicher Beschaffenheit erhalten wir durch Jachmann in seinem Buch: Immanuel Kant, geschildert in Briefen an einen Freund: „Das ganze Gebäude seines Körpers war so schwach, daß nur ein Kant es so viele Jahre unterstützen und erhalten konnte.“ „Sein Körper war kaum fünf Fuß hoch; der Kopf im Verhältnis zu

dem übrigen Körper sehr groß; die Brust sehr flach und beinahe eingebogen; der rechte Schulterknochen hinterwärts etwas herausgedehnt. Die übrigen Teile des Körpers hatten untereinander ein gehöriges Ebenmaß. Sein Knochenbau war äußerst schwach, schwächer aber noch seine Muskelkraft. Der ganze Körper war mit so wenigem Fleisch bedeckt, daß er seine Kleider nur durch künstliche Mittel halten konnte.“ „Kants Gesicht hatte eine sehr angenehme Bildung und muß in jüngeren Jahren sehr hübsch gewesen seyn. Sein Haar war blond, seine Gesichtsfarbe frisch und seine Wangen hatten noch im hohen Alter eine gesunde Röte. Aber wo nehme ich die

[9]

Worte her, Ihnen sein Auge zu schildern! Kants Auge war wie vom himmlischen Äther gebildet, aus welchem der tiefe Geistesblick, dessen Feuerstrahl durch ein leichtes Gewölk etwas gedämpft wurde, sichtbar hervorleuchtete. Es ist unmöglich, den bezaubernden Anblick und mein Gefühl dabei zu beschreiben, wenn Kant mir gegenüber saß, seine Augen nach unten gerichtet hatte, sie dann plötzlich in die Höhe hob und mich ansah. Mir war es dann immer, als wenn ich durch dieses blaue ätherische Feuer in Minervens inneres Heiligtum blickte.“

Die Kleidung wird von Jachmann und Reusch eingehend beschrieben. „Er war stets sehr sauber gekleidet und sein tiefernstes Gesicht, sein zur Seite etwas gesenkter Kopf, sein regelmäßiger, doch nicht zu langsamer Schritt, zogen ehrerbietiges Anschauen bei seiner Erscheinung auf sich. Die helle Sandfarbe seines Kleides, die später einer tieferen bräunlichen wich, darf nicht auffallen; helle Farben aller Art waren damaligen Geschmacks und die schwarze den Begräbnissen und der Trauer vorbehalten. Bei warmen Tagen ging er nach damaliger Sitte mit abgezogenem, auf den goldenen Knopf des Rohrstocks gehaltenem Hut, alsdann die feingepuderte Perücke den Kopf zierte. Seidenstrümpfe und Schuhe gehörten damals auch zur gewöhnlichen Tracht eines wohlgekleideten Mannes“ (Reusch S. 290). „Er trug einen kleinen dreieckigen Hut, eine kleine blondhaarige, weißgepuderte Perücke mit einem Haarbeutel; eine schwarze Halsbinde und ein Oberhemde mit einer Halskrause und mit Manschetten, ein mit Seide gefüttertes Kleid von feinem, gewöhnlich schwarz-, braun- und gelbmeliertem Tuche, wovon auch die Weste und die Beinkleider gefertigt waren, grauseidene Strümpfe, Schuhe mit silbernen Schnallen, und einen Degen, als dieser in Gesellschaften noch Mode war, nachmals einen gewöhnlichen Rohrstock. Nach der herrschenden Mode waren Rock, Weste und Beinkleider auch mit einer Goldschnur eingefast und die Knöpfe mit Gold oder mit Seide besponnen.“ (Jachmann S. 108).

Die Zeichnung der Gräfin Keyserling.

Nachdem Kant seine Universitätsstudien beendet hatte, sah er sich nach eigener Aussage und nach den Berichten der Freunde gezwungen, eine Reihe von Jahren als Hauslehrer seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Einer Überlieferung nach unterrichtete er frühestens vom Jahre 1753 an in der Familie des Grafen von Keyserling, dessen Hauptbesitz das Majorat Rautenburg bildete. Auch nach der Hauslehrertätigkeit, die mit Kants Promotion und Habilitation im Jahre 1755 ihren Abschluß erreicht haben muß, blieben die Verbindungen mit dem gräflichen Hause bestehen. Er war häufiger Gast der Gräfin und wirkte zudem bei der Erziehung ihrer

beiden Neffen mit, die auf dem Gute Capustigall in der Nähe von Königsberg aufwuchsen.

In der Majoratsbibliothek zu Rautenburg wird ein umfangreicher Band mit Handzeichnungen aufbewahrt, unter denen sich das früheste uns bekannte Kantbildnis befindet. Die Zeichnungen stammen zweifellos von der Gräfin Karoline Charlotte Amalie von Keyserling, geb. Reichsgräfin von Truchseß-Waldburg, eben jener Gräfin, in deren Hause Kant unterrichtete und freundschaftlich verkehrte. Sie wird als außerordentlich geistvolle und gebildete Frau geschildert, die sich auch, wohl mehr dilettantisch, mit dem Malen von Miniaturen, historischen Darstellungen und heiligen Gegenständen beschäftigte und recht lebenswahre Porträts zu zeichnen verstand. Das Kantbildnis, das durch eine Mitteilung der Altertumsgesellschaft Prussia in Königsberg im Jahre 1895 zum ersten Male breiteren Kreisen bekannt wurde, verbürgt sich als solches durch seine Ähnlichkeit mit späteren Darstellungen und durch die Herkunft. Die Entstehungszeit des Bildes muß um das Jahr 1755 herum liegen; denn da die Gräfin auch nach dem Abschluß der Hauslehrertätigkeit noch genügend Gelegenheit hatte, Kant zu sehen, bildet seine dauernde Anwesenheit in ihrem Hause nicht die einzige Möglichkeit für seine Datierung.. Doch darf andererseits die Entstehung nicht allzu weit über das

[10]

Jahr 1755 hinaus verlegt werden, da das Aussehen des Dargestellten noch sehr jugendlich wirkt und gerade darin in einem ziemlichen Abstand von dem nächsten Bild, um 1768, steht.

Die Gräfin gibt Kant auf der großformatigen, schwarz-weißen Kreidezeichnung fast ganz in Vorderansicht wieder, nur wenig dreht sich der Kopf nach der linken Bildseite. Die Stirn sitzt als große, beherrschende, fast rechteckige Fläche mit einem Ausdehnungsverhältnis von 4: 7 (mittlere Höhe mal mittlere Breite) über einem Paar weiter, in die Ferne gerichteter Augen, die neben der Stirne am stärksten zur Porträtwirkung beitragen. Der Eindruck ihres besonderen Umfanges wird namentlich hervorgerufen durch die hochaufsteigenden Brauen, die der ganzen Augenform etwas Kreisförmiges verleihen. Die oberen Augenlider senken sich ein wenig schwer über die Pupillen. Die Nase erscheint gerade, lang, schmal und spitz auslaufend. Am ungünstigsten wirkt der Mund; mit seinen dünnen, zusammengekniffenen Lippen kommt er als scharfer, langer Strich zum Ausdruck. Ein schmales Kinn und vortretende Backenknochen geben den Anschein jugendlicher Magerkeit. Der Kopf sitzt auf einem scharf beschnittenen, büstenartig gehaltenen Oberkörper, dessen Schultern steil abfallen. Kant trägt schon hier die Tracht, die in ihrer Grundform für die ganze spätere Zeit charakteristisch wird: Perücke mit Ohrlocken und Zopf, dessen Schleife als schwarzer Flügel vorsteht, niedriger Kragen mit kleiner schwarzer Krawatte, bis zum Halse zuzuknöpfender Rode, von dem drei Knöpfe und sechs Knopflöcher sichtbar werden, und ebenfalls hochansteigende Weste mit zwei Knöpfen und schmaler Halskrause.

Die Technik dieser Zeichnung bleibt verhältnismäßig primitiv mit ihren einfachen, weichen Strichen und Schraffuren, Ein künstlerischer Ausdruck wurde nicht gefunden, aber das Bild macht doch als Ganzes den Eindruck objektiver Naturtreue, die nur in Einzelheiten, z. B. beim Mund, etwas ungeschickt wird. Für unsere Kenntnis von Kants äußerer Erscheinung besitzt dieses erste Porträt außerordentlichen Wert, schon deshalb, weil wir ihm kein zweites aus so früher Zeit zur Seite stellen können. Die Zeichnung verrät, namentlich in den noch nicht fest ausgeprägten Formen der unteren Gesichtshälfte, die sich noch entwickelnde

Persönlichkeit, deren große Fähigkeiten sich bereits in der Stirn- und Augenpartie aussprechen.

Die Beckerschen Bilder.

Das siebente Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hat in Kants äußerer Entwicklung eine umwälzende Rolle gespielt. Aus dem bescheidenen Hauslehrer, der gegen seine innere Berufung gezwungen war, sich der ihm fernliegenden Kunst der Kindererziehung zu widmen, aus dem armen Privatdozenten der fünfziger Jahre, dessen einziger Rock zuletzt ein solches Aussehen angenommen hatte, daß seine Freunde es nicht länger ertragen konnten, wurde allmählich „der elegante Magister“ von tonangebender Bedeutung in den Königsberger Gesellschaftskreisen. Kants Ruhm als Gelehrter hatte sich durchgesetzt und verschaffte ihm die Grundlage für eine höhere Art der Lebensführung.

Wir besitzen aus dieser Wendezeit eine Gruppe von Bildnissen, die auf den Königsberger Porträtmaler Becker zurückgeht. Von den beiden Gemälden kommt zunächst ein Exemplar in Betracht, das nach manchen Irrfahrten nun seinen festen Platz im Kantzimmer der Stadt Königsberg gefunden hat. In einem Briefe vom 25. Oktober 1773 schreibt Kant an Friedrich Nicolai anläßlich des Stiches von Schleuen im 20. Bande der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“: „Das Bildnis ist allem Vermuten nach von einer Kopie meines Porträts, welches Herr Herz nach Berlin nahm, gemacht . . .“ Kants Freund, der Arzt Marcus Herz, hatte Königsberg im Herbst 1770 verlassen. Am 9. Juli 1771 schreibt er an Kant: „Ich bin jetzt so glücklich, Ihr Bildniß über meinem Studiertisch zu haben.“ Das Original der Herzschen Kopie muß mit aller Wahrscheinlichkeit in diesem Bilde gesucht werden, das sich unter dem Nachlaß Kants befand, also von der Entstehungszeit an dauernd

[11]

in seinem Besitze war. Man wird annehmen dürfen, daß Kant es anfertigen ließ, wohl im Anschluß an die Bestellung des zweiten Beckerschen Bildes, zu einer Zeit, als sein Ruhm wuchs und seine Einnahmen sich vermehrten, frühestens also gegen die Mitte des siebenten Jahrzehnts. Bei der Versteigerung des Nachlasses erwarb es der Gastwirt Meyer, der Kants Haus kaufte; durch Vererbung gelangte es zuletzt in den Besitz des Rentiers Kinze in Dresden, von dem es der Königsberger Stadtrat Professor Dr. Walter Simon für den dauernden Verbleib in der Heimatstadt des Philosophen zurückkaufte.

Dieses Porträt im Königsberger Kantzimmer besitzt ungefähr Lebensgröße und stellt Kant im Brustbild dar. Der Oberkörper wurde schräg in die Bildfläche hineingestellt, der Kopf leicht herausgedreht, so daß er in einem starken Dreiviertelprofil erscheint. Der rechte Unterarm liegt etwas nach oben ansteigend über dem Leib, die Hand hält ein gesenktes Buch mit unleserlicher Schrift. Der Rock, ebenso wie die Weste von ziemlich dunkler, brauner Färbung, weist als besonderen Schmuck einen eleganten schwarzen Kragen und Ärmelumschläge mit Knöpfen und Litzen auf. Hals- und Ärmelkrause, sowie Kragen und Perücke unterscheiden sich in ihrer Anordnung nicht wesentlich von der Tracht auf der Keyserlingschen Zeichnung. Der Blick des Philosophen geht nach rechts, ohne jedoch fest auf einen Gegenstand gerichtet zu sein. Das Auge besitzt wiederum die große, rundliche Form und die etwas schweren Lider. Die gesamten Gesichtsformen zeigen eine Weichheit, die

gerade für dieses Porträt bezeichnend ist und so betont sonst nirgends mehr vorkommt. Ein kleiner, sich langhinziehender Höcker gibt dem Nasenrücken eine charakteristische Linie, Die untere Begrenzung des Nasenflügels zieht sich schräg nach unten, wodurch die Nasenkuppe eine spitze Form erhält. Auch auf diesem Bilde werden die Lippen, ebenso wie schon auf der Keyserlingschen Zeichnung, noch deutlich erkennbar aufeinander gepreßt, es muß sich also dabei um eine Eigentümlichkeit Kants handeln. Die Falten um Nase und Mund verschwinden fast gänzlich in der Weichheit des Fleisches, auch die Backenknochen verlieren sich in der vollen Rundung des Gesichtes. Die Stirn weist eine mittlere Höhe von 6 cm und eine mittlere Breite von 12 cm auf, das Gesicht hat eine Gesamthöhe von 18 cm und in Augenhöhe eine Breite von 13 cm. Der Erhaltungszustand des Bildes muß, abgesehen von den geringen Spuren einer geschickten Restaurierung, als durchaus gut bezeichnet werden. An der Porträtwirkung kann sich jedenfalls nicht das geringste geändert haben.

Das zweite Gemälde dieser Gruppe befindet sich im Besitz der Königsberger Buchhandlung von Gräfe und Unzer. Am 28. August 1768 schreibt Hamann an Herder: „Kanter (ein früherer Inhaber der Buchhandlung von Gräfe und Linzer) will diese Woche seinen Laden beziehen. In der Schreibstube des Ladens werden gemalte Köpfe sein, wovon er Moses und Ramler von Berlin mitgebracht, und hier Scheffner, Willamow, Hippel, Lindner gesammelt. Auch Kant sitzt bereits ...“ Damit ist das Jahr 1768 als Entstehungszeit für dieses Kantporträt festgelegt. Die Zuschreibung an Becker beruht auf Tradition und findet sich zuerst 1821 in einem Nachtrag zu der Lebensbeschreibung Herders von Ludwig von Baczko, (Beiträge zur Kunde Preußens IV, S. 173. Königsb. 1821.)

Dieses zweite Kantbild der sechziger Jahre stimmt nun mit dem ersterwähnten in Auffassung und Technik so stark überein, daß es sich zweifellos bei beiden um den gleichen Maler handelt. Die Abweichungen beziehen sich nur auf Einzelheiten, treten allerdings so wichtig in Erscheinung, daß das Aussehen Kants auf dem zweiten Bilde sich nicht unwesentlich ändert. Die Gesamthaltung des Dargestellten bleibt dabei vollständig dieselbe, nur umgibt das Porträt innerhalb des Rahmenvierecks noch ein ovaler Ausschnitt. Im Gesicht dagegen treten Unterschiede in der Bildung der einzelnen Formen auf, die den Philosophen etwas älter aussehen lassen. Vor allem wurden die Einzelzüge schärfer und härter herausgearbeitet, z. B. die untere Begrenzung der Nase, die Falten von Nase und Mund und anderes mehr. Durch stärkere Betonung der Schlagschatten erhält die Nase einen schmälern Rücken und die Unterlippe wird leicht vorgestülpt; die Backenknochen

[12]

werden sichtbar. Die größere Schmalheit namentlich der linken Gesichtshälfte ist eine Fälschung, die durch Überdecken eines Randstreifens gelegentlich einer späteren Wiederherstellung entstand. Auch der Erhaltungszustand dieses zweiten Bildes ist trotz der ungeschickten Restaurierung, die sich jedoch leicht beseitigen ließe, durchaus einwandfrei.

Nun hat sich zu diesen beiden Beckerschen Bildern ein drittes gefunden, von kleinerem Format und in Pastell gemalt. Seine Herkunft kennzeichnet es als ein sicheres Original; denn es stammt aus dem Besitz von Kants Bruder, der Pastor zu Alt-Rahden in Kurland war. Kant hatte es ihm selbst geschenkt. Nach dem Tode des Bruders brachte es dessen Frau mit nach dem Pfarrhause in Durben, wo es, wie Augenzeugen berichten, bis zum Jahre 1854 hing. Später übernahm es der

Schwiegersohn Pastor von Schoen und dann dessen Sohn, Musiklehrer Alfons von Schoen in Libau.

Schon auf den ersten Blick erkennt man, daß dieses Pastellbild mit dem erstgenannten Gemälde von Becker zusammengehört. Das Gesicht hat bis in alle Einzelheiten hinein die gleiche Anordnung und Weichheit und sieht sehr fein und sorgsam gemalt aus. Die Körperhaltung stimmt in der Gesamtauffassung mit der auf dem Gemälde überein. Aber gerade sie zeigt ein paar Abweichungen von größter Bedeutung. So ist die rechte Schulter- und Armlinie nur ganz schematisch ohne Einzelheiten gezeichnet, ebenso setzt der Unterarm ohne stärkeres Durchfühlen eckig im rechten Winkel an. Der Rockkante fehlt der sanfte Schwung, sie wirkt gerade und hart. Der Ausschnitt des Kragens wurde roh symmetrisch gegeben, während er bei dem Gemälde eine interessante Gestalt erhielt. Aus allen diesen Einzelzügen ersieht man, daß die Brustpartie als etwas für die Porträtwirkung Unwesentliches mit großen Linien heruntergezeichnet wurde und erst auf dem Gemälde die feinere Durcharbeit erhielt. Das Pastell muß demnach die Vorstudie zu dem ersten Gemälde und damit die ursprüngliche Fassung nach dem Leben sein. Aus einer Äußerlichkeit geht das noch deutlicher hervor. Über das ganze Bild läuft ein quadratisches Netz von weißen Hilfslinien, das zur leichteren Übertragung der Studie auf eine größere Fläche angelegt wurde. Dieses Verfahren bildet in der älteren Malerei die Regel und genügte an sich schon, das Pastellbild als ersten Entwurf zu kennzeichnen.

Über die Entstehungszeit von Becker I gibt vielleicht dieses Pastellbild einen wertvollen Aufschluß. Das Buch in Kants Hand weist hier noch eine deutlich lesbare Schrift auf, die bei dem Gemälde im Sinne einer natürlicheren Wirkung malerisch verschwimmt. Sie wird irgendwie mit dem Zeitpunkt der Porträtsitzung zusammenhängen. Die Worte: Anthropologie oder Naturkenntnis des Menschen - das dritte Wort ist nicht mehr ganz deutlich -, wie die Inschrift lautet, sei sie nun als Buchtitel oder sonstwie zu verstehen, deutet auf Kants Beschäftigung mit der Anthropologie hin. Durch Borowski (Über Immanuel Kant. Königsb. 1804, S. 84) wissen wir, daß Kant erst nach 1765 die Anthropologie in die Reihe seiner Vorlesungen einfügte, sie wird ihn damals als etwas Neues besonders beschäftigt haben. Zeichnung und Gemälde müssen also zwischen den Jahren 1765 und 1770 (Abreise von Herz) entstanden sein.

Nun bildet eine wichtige Frage das Verhältnis der beiden Gemälde zueinander. Man hat bald das eine, bald das andere als Original oder Kopie bezeichnet und auch andererseits angenommen, Kant müsse zu jedem Bilde besonders gesessen haben. Zwei Sitzungen innerhalb von zwei bis drei Jahren, - denn die eine bleibt ja auf 1768 festgelegt, - erscheinen aber an sich schon unwahrscheinlich; hinzu kommt noch die weitgehende Ähnlichkeit gerade in den leicht veränderlichen Teilen der Gewandanordnung. Vergleicht man daraufhin die Gemälde genauer, so ergeben sich Übereinstimmungen, wie z. B. beim Kragenausschnitt und in der Anordnung der Halskrause, die nur auf ein Abschreiben zurückgehen können. Dann wäre immerhin noch eine Neufassung der Kopfpartie möglich. Aber auch bei ihr bleibt die Gesamtanordnung so gleich, daß man sich nur schwer entschließen möchte, eine neue Sitzung anzunehmen, zumal ein Zeitraum von zwei bis drei Jahren

[13]

wohl kaum derartige Veränderungen in der Gesichtsbildung hervorrufen kann. Es bleibt daher nur eine Erklärung möglich..

Becker hat Kant, wie Hamann bezeugt, im August 1768 gemalt, und zwar zunächst als Pastellentwurf für ein Gemälde im Auftrage Kanters, das er später zu Hause ausführen wollte. Becker „schmeichelte“, wie es bei geringeren Porträtmalern, ebenso wie heute bei den Photographen, nichts Außergewöhnliches war, indem er Kants Erscheinung voller, frischer, jugendlicher auffaßte, Kant, dem der Entwurf gefiel, bestellte sich ein Bild und übernahm auch den Entwurf als Geschenk für seinen Bruder. Gleichzeitig hatte der Maler ein Bild für den Kanterschen Buchladen zu liefern. Hier kam es nun darauf an, Kant im Kreise bedeutender Männer gerade als Gelehrten hervortreten zu lassen; er gab deshalb seinem Gesicht eine schärfere Betonung durch vergeistigende Magerkeit. Den Unterschied zwischen den beiden Gemälden wird man am ehesten so fassen: Bei Becker I zeigt der Maler den „eleganten Magister“, der als solcher in den Gesellschaftskreisen eine Rolle spielte, während bei Becker II der geistreiche Philosoph hervorgehoben werden mußte, zumal Kant noch ein wenig früh zu der großen Ehrung kam. Dabei wird man aber wohl annehmen dürfen, daß die Korrekturen bei Becker II im Sinne stärkerer Naturtreue ausfielen, weil ja dieses Bild für die breite Öffentlichkeit bestimmt war, die nur ein Interesse daran hatte, Kant „ungeschmeichelt“, zu sehen. Zudem schließt sich das Gemälde Becker II besser an die Keyserlingsche Zeichnung an, die bereits das scharfe Vortreten einzelner Gesichtsteile, z. B. der Backenknochen in noch erhöhtem Maße aufweist, und auch bei späteren Bildern ist die Schärfe der Gesichtszüge ein charakteristisches Merkmal des Kantschen Porträts.

Das Relief von Collin.

Zu den Freunden Kants gehörte Paul Heinrich Collin, der als Kaufmann einige Jahre in England lebte und von dort die Steinguttechnik des Josiah Wedgwood mitbrachte. Er versuchte sie in Deutschland zu verwerten und gründete zu diesem Zwecke in Königsberg eine Steingutfabrik, die jedoch nur 9 Jahre bestand und bereits 1785 einging. Von Collin stammt ein Kantrelief von 4,6 cm Höhe, das meist auf ovalen, 8 x 10 cm großen Medaillons von schwarzem oder gelblichem Steingut, aber auch in Gips, Zink, Wachs und außerdem auf Vasen vorkommt. Diese Reliefs wurden mit Ausnahme einer Paste aus gelb-braunem Wachs im Besitz der Altertumsgesellschaft Prussia alle von derselben Matritze geformt; denn Größe und Einzelbildungen stimmen immer überein. Die Wachspaste ist etwas kleiner und zeigt Abweichungen von dem gewöhnlichen Typ. Sie liegt auf schwarzem Stoffgrund auf und unterscheidet sich im ganzen von den übrigen Exemplaren des Reliefs durch die geringere Schärfe der Formen, was jedoch bei der Weichheit des Materials auf die Einwirkung der Zeit zurückgeführt werden muß. Nur Haar und Haarschleife weisen eine klarere Formung auf, man erkennt hier noch deutlich die Bearbeitung mit dem Modellierholz. Die rechte Rockhälfte steht am Hals höher vor als bei dem gewöhnlichen Typ, dagegen fehlt die linke Rockkante gänzlich. Zwischen Rücken und Zopf liegt eine weniger starke Eintiefung, auch kommt der Hals in seiner Rundung und in seinen Einzelformen nicht mehr so gut zum Ausdruck. Die Haarschleife geht höher hinauf, die hintere Haarlinie verläuft flacher und die Linie vom Hals zum Kinn steiler. Ohne Zweifel handelt es sich bei dieser Paste um ein mit der Hand modelliertes Exemplar, und da sie in der künstlerischen Auffassung und im Gesamtcharakter mit den übrigen Reliefs von Collin übereinstimmt, kann sie nur von ihm selbst ausgeführt worden sein. Obwohl diese Paste also das oder wenigstens eins der Originale darstellt, sind die aus der Matritze geformten Exemplare wertvoller

für uns, weil sie mit Ausnahme der Gipsabgüsse die Erscheinung bis in alle Einzelheiten hinein treu bewahrt haben.

Das Collinsche Kantrelief zeigt das Brustbild des Philosophen in strengem Profil nach rechts. Die Stirn verläuft fast gerade, nur in ihrem oberen Teil biegt sie zu den Haaren hin ein. Ihre

[14]

genaue Verlängerung trifft die Spitze der geraden, im unteren Teil etwas hoch und plump wirkenden Nase; dann geht die Profillinie in verhältnismäßig kleinem Winkel über den wenig vorstehenden Mund zu dem rundlichen Kinn. Die Kinnlade liegt fast wagerecht; da der Kopf jedoch etwas zurückgelegt wird, steigt die Linie vom Kinn zum Hals schräg ab. Perücke und bis zum Halse hochgehender, geschlossener Rock bilden die Tracht. Nach Borowski (Über Immanuel Kant. Kgb. 1804, S. 177) ist Kant auf der Collinschen Paste am besten getroffen. 1784 benutzte sie Abramson als Vorbild für den Kantkopf einer Medaille, die von mehreren Studenten gestiftet wurde.

Die Steingutmedaillons wurden vor dem Brande mit einer Inschrift versehen, die den Dargestellten, den Verfertiger und die Fabrik angeben. Auf einigen kommt auch das Jahr ihrer Anfertigung vor. Die vollständigste Inschrift hat ein Exemplar in schwarzem Steingut, das im Kunstgewerbemuseum zu Königsberg aufbewahrt wird. Sie lautet: Mons. Eman. Kant Professeur a Koenigsberg né en 1'année 1723 pris de nature par Paul Henri Collin en Juin 1782 fabrique des frères Collin a Koenigsberg.

Die Silhouette aus Hippels Nachlaß.
(Abbildung auf dem Titelblatt.)

In einem Briefe an Nippel vom 15. März 1784 schreibt Kant: „Beyliegende mir von Hn. Buck zugeschickte Silhouette habe die Ehre Ew. Wohlgeb. verlangen gemäß hiemit zu übergeben, ob ich zwar zweifle, daß sie genau genug abgenommen seyn. Doch möchte das loosbeyliegende Stück in Ansehung der Unterlippe weniger unrichtig seyn; beyde aber fehlen in Ansehung der mir angedichteten Fettigkeit unter dem Kinne (dem sogenannten Kader) welche man vielleicht vermittels der Scheere verbessern könnte.“ (Altpr. Monatsschrift 1900, S. 141.)

Unter den Bildnissen der Stadtbibliothek zu Königsberg, die aus dem Hippelschen Nachlaß stammen, fand A. Warda 1900, aufgeklebt auf einen Bogen Papier und mit der Unterschrift: Immanuel Kant, Prof. Log; et Metaphisices, von unbekannter Hand versehen, eine schwarze Silhouette, die wahrscheinlich mit einem der im Brief erwähnten Exemplare identisch ist. Jedenfalls steht sie zeitlich der Collinschen Paste und der Loweschen Miniatur nahe.

Das Profil der Silhouette in Büstenform wendet sich nach links, Der Profilwinkel stimmt mit dem der Collinschen Paste überein, ebenso der Verlauf der Stirn- und Nasenlinie. Unterschiede zeigen sich vor allem an Mund und Kinn. Der Mund steht weniger vor, ein Eindruck, der besonders dadurch erzeugt wird, daß die Linie von der Unterlippe zum Kinn zu schräg und zu gleichmäßig abfällt, Die untere Kinnlinie hängt in der Mitte ein wenig, während sie sich bei den anderen Bildnissen stärker zum Halse hinneigt. Dadurch entsteht der Kader, den Kant in seinem Briefe rügt. Der Zopf mit der Schleife steht, im Gegensatz zu anderen Profilbildern, vom Halse ab, wohl um der schwarzen Fläche eine interessante, malerische Auflösung zu geben.

Der Townleysche Stich nach Lowe.

Vom Jahre 1789 datiert ein Stich in Punktiermanier, den der Berliner Stecher C. Townley nach einer gemalten Vorlage von M. S. Lowe ausführte. Über die Anfertigung eines Kantporträts durch Lowe berichtet Schubert in seiner Kantbiographie ausführlich. Der Maler hielt sich 1784 von Berlin aus vorübergehend in Königsberg auf, und Kant gewährte ihm einige Sitzungen. Lowe malte eine Miniatur, die aber Kant nicht gefiel und auch den Künstler zu der Äußerung veranlaßte, er selbst sei nicht recht damit einverstanden, Die Freunde Kants erklärten ebenfalls ihr Mißfallen: sie fanden das Aussehen des Philosophen zu jüdisch. (Jachmann a. a. O, S. 111.) Lowe nahm wahrscheinlich die Miniatur, die er mit der Unterschrift: „ad vivum pinxit 1784“ versah, mit

[15]

nach Berlin, wo er sie allem Anschein nach Townley für seinen Stich überließ. 1820 wurde sie möglicherweise noch einmal zu dem Kupferstich von Clar in der Allgemeinen Preußischen Personal-Chronik benutzt. Seitdem blieb sie verschollen.

Auf dem Townleyschen Stich ist der Kopf Kants im scharfen Profil nach rechts gewendet, das Lowesche Original muß also ein Linksprofil gezeigt haben. Die Tracht unterscheidet sich von der auf der Collinschen Paste nur durch den höheren weißen Kragen und durch die Halskrause. In den Gesichtszügen zeigen sich starke Abweichungen von der Collinschen Wiedergabe, vor allem ist der Profilwinkel bedeutend stumpfer, wodurch der Gesamteindruck des Kopfes nicht unwesentlich verändert wird. Um die Kinnlinie herum liegt eine muskulöse Fülle, die fremd erscheint. Der Mund ist etwas stärker eingezogen, die Nase nicht so gerade. Am merkwürdigsten wirkt das Auge durch die im Winkel hochgehenden Augenbrauen. Die Stirn nimmt wiederum ca. ein Drittel der ganzen Gesichtshöhe ein. Hart und eckig laufen die Begrenzungen der Haare.

Über den Maler Moses Siegfried Löwe oder, wie er sich später nannte, Johann Michael Siegfried Lowe, unterrichtet ein Aufsatz von August Hagen in den neuen Preußischen Provinzial-Blättern von 1853. Lowe war geborener Königsberger, machte weite Reisen und lebte meist in Berlin als Miniaturmaler und Kupferstecher. 1828 kam er nach Königsberg zurück und starb dort 1831. Sein Bildnis Kants besitzt, obwohl es so viel geschmäht wurde, doch einen gewissen Wert für uns, weil eine allgemeine Porträtähnlichkeit unverkennbar bleibt und Einzelzüge durch ihre Übereinstimmung mit anderen Bildnissen mit zu der Vorstellung von der äußeren Erscheinung Kants beitragen.

Ein anderer Stich nach Lowe, der von Liebe im 39. Bande der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, Leipzig 1789“, bleibt ohne jede Bedeutung für unsere Kenntnis von Lowes Kantbild, da er sich bei näherer Betrachtung als Nachstich nach Townley herausstellt. Schon die Tatsache, daß er die Townleysche Büste des Philosophen im Gegensinne gibt, mag als Beweis dienen. Außerdem bildet Liebe den Townleyschen Stich Zug für Zug ängstlich nach, immer im Gegensinne, und selbst die Schnörkel der Schrift verraten das Plagiat.

Die Bilder von Senewaldt.

Einer der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Preußen umherreisenden Künstler war Friedrich Wilhelm Senewaldt. Die zeitgenössischen Künstlerlexika von Füssli und Meusel erwähnen ihn nicht, erst Nagler nennt ihn als Porträtmaler in Öl und in Miniatur, der um 1785 seine Tätigkeit ausübte. Wie es scheint, war Senewaldt Reisebegleiter eines Grafen von Hochberg, mit dem er Schlesien und Österreich bereiste. Aus dem Besitz dieses Grafen stammt nämlich ein großes Album mit 159 in Wasserfarben ausgeführten schlesischen und österreichischen Landschaften, jetzt in der Majoratsbibliothek des Fürsten von Pleß in Fürstenstein. Ein zweites Album in derselben Bibliothek, ebenfalls aus dem Besitze des Grafen von Hochberg, der es aus dem Nachlaß des Künstlers erwarb, enthält 315 Porträts, unter denen neben zahlreichen Schlesiern auch Immanuel Kant vorkommt. Das gleiche Kantbildnis von Senewaldt besitzt in einer Wiederholung der Graf von Dohna-Schlobitten. Miniaturen von Senewaldt gibt es, namentlich in Schlesien, auch sonst noch, doch lassen sich Gemälde bis jetzt nicht nachweisen.

Von den beiden Kantbildnissen dürfte das ursprüngliche sich in der Fürstensteiner Bibliothek befinden; denn es stammt aus dem Nachlaß des Künstlers, trägt die Unterschrift: „Professor Kant in Königsberg“ und die Datierung in Höhe des vierten Knopfloches: 25. Oktober 1786. Durch diese Datierung, die nur einen Sinn hat, wenn sie sich auf den Tag der Sitzung bezieht, wird bewiesen, daß es sich um ein Porträt nach dem Leben handelt. Das Dohnasche Exemplar weicht jedoch in der Porträtwirkung und in der künstlerischen Auffassung nicht von dem Original ab,

[16]

besitzt also für uns den gleichen Wert. Auch die Technik der beiden Bilder stimmt überein. Sie sind sehr farbenarm mit einer zartgrauen Wasserfarbe in dünnen Pinselstrichen ausgeführt, hellere und dunklere Töne bilden die einzigen Abstufungen.

Senewaldt gibt den Philosophen ebenfalls in einem Linksprofil. Der Kopf sitzt aufgerichtet und geradeaus blickend auf der langen und schmalen Büste des Oberkörpers. Der Profilwinkel weicht von dem des Scherenschnittes und der Collinschen Paste durch seine Stumpfheit bedeutend ab und geht wieder mehr mit der Gesichtsform der Loweschen Miniatur zusammen. Besonders ausdrucksvoll wirkt bei Senewaldt der Verlauf der hohen, im oberen Teil leicht gewölbten Stirnlinie, die in die langgezogene, gerade, stark zugespitzte Nase übergeht. Ein großes, tief eingesetztes und leicht vorgewölbtes Auge verleiht dem Kopf eine sprühende Lebendigkeit. Auch die Mund- und Kinnlinie brachte der Künstler scharf und charakteristisch zum Ausdruck: die fleischige Unterlippe hängt deutlich vor, und auch das fast zierlich zu nennende Kinn biegt sich rundlich heraus. Als eine hart begrenzende Kante drückt sich der Unterkiefer zwischen Kinn und Ohr durch, sein ziemlich gerader Verlauf bildet eine Linie, die das lange, spitz zum Kinn vorstoßende Gesichtsdreieck nach unten hin schließt, Auch der Backenknochen hebt sich durch die tiefe Schattierung deutlich heraus. Der Eindruck faltiger Haut wird namentlich am Auge und am Kinn durch die strichige Technik hervorgehoben. Die übliche Tracht unterscheidet sich hier durch eine größere Halskrause, auch die Zopfschleife tritt mehr hervor. Diese Senewaldtsche Miniatur gehört durch ihre gute Charakteristik und ihren lebendigen Ausdruck zu den wirkungsvollsten und sicherlich auch zu den treuesten Abbildungen, die wir von Kant besitzen.

Die Stammbuch-Silhouette von 1788.

In zwei Exemplaren erhielt sich eine Silhouette aus schwarzem Papier, die Kant in Büstenform darstellt. Beidemale befindet sie sich aufgeklebt auf einem Albumblatt mit einer eigenhändigen Eintragung des Philosophen und einem Datum vom März 1788. Mit dem Spruch: Quod petis, in te est - ne te quaesiveris extra, der Unterschrift: I. Kant. Log. et Metaph. P. O. und dem Datum: Regiom. d. 18. Mart. 1788 versehen, stammt sie aus dem Album des Pfarrers Stein in Juditten und ist jetzt im Besitz des Professors D Dr. Henrici in Leipzig. Das andere Exemplar geht auf das Stammbuch des Pfarrers Häbler in Marienburg zurück. Dieses Blatt trägt den Spruch: Animum rege, qui nisi pareat, imperat, und die Unterschrift: I. Kant, Log. et Met. Prof. Ord. Reg. Acad. Scient. Berol. Socius. Das Datum vom 30. März 1788 wurde von anderer Hand hinzugefügt.

Das Rechtsprofil des Schattenrisses zeigt den etwas volleren Kopftyp, den auch die Collinsche Paste, der Townleysche Stich, die Bildnisse von Senewaldt und Schnorr, alle in den achtziger Jahren entstanden, mehr oder weniger betont aufweisen. Die Profillinie verläuft etwas stumpfer als bei Collin, doch lange nicht so flach wie bei Senewaldt. Die gerade Stirn und der leicht vorgestülpte Mund haben ebenso wie die rundliche Nasenspitze und die schräge Kinnlinie eine große Ähnlichkeit mit dem Collinschen Relief. Durch die recht breit gegebene schwarze Fläche mit dem lebhaften, doch nicht ausladend bewegten Umriß erhält der Schattenriß eine Wirkung von einem gewissen ästhetischen Reiz.

[17]

Die Zeichnung von Schnorr von Carolsfeld.

Aus den Unterschriften auf den Stichen von Bause und anderen Kupferstechern war die Tatsache bekannt, daß Veit Hans Schnorr von Carolsfeld 1789 Kant nach der Natur gezeichnet hatte. Diese Zeichnung galt als verloren, bis sie der Archivrat Dr. Distel in dem Dresdener Kupferstichkabinett wiederfand und 1909 in den Kantstudien veröffentlichte. Es ist eine abgetönte Bleistiftzeichnung auf Pergament von ovaler Form mit der Inschrift:

Königsberg 1789.
v. H. Schnorr v. K.
n. d. Leben.

Von der Hand Hippels geschrieben, steht auf der Rückseite die Bemerkung: „Außerordentlich ähnlich! ... Hippel a. 13. Mai 89.“ Über die Entstehung der Zeichnung erfahren wir noch Einzelheiten durch die bereits in der Einleitung teilweise angeführte Schilderung aus Schnorrs handschriftlicher Lebensbeschreibung. Danach vermittelte Hippel die Sitzung, nachdem Schnorr vorher den Philosophen persönlich kennen gelernt hatte. Hippel war über die Zeichnung so erfreut, daß er sich veranlaßt fühlte, die oben erwähnte Bemerkung auf die Rückseite zu schreiben. Bis 1836 blieb das Bild im Besitz des Künstlers, der es gelegentlich zur Anfertigung graphischer Reproduktionen zur Verfügung stellte.

Schnorr wählte für sein Bildnis die linke Gesichtshälfte in scharfem Profil, weil er nach seinen eigenen Worten gerade diese Stellung für besonders charakteristisch hielt. Der Profilwinkel ist stumpf gebildet wie bei Senewaldt im Gegensatz zu jenen Porträts mit spitzerem Verlauf der Umrißlinie. Doch weist seine Zeichnung keineswegs das von ihm hervorgehobene „charakteristische Dreieck“ des Gesichtes auf, wie es z. B. Senewaldt, wenn auch etwas übertrieben, zum Ausdruck bringt und

wie es sich auch bei Lowe und den Büsten von Bardou und Hagemann noch deutlich erkennbar vorfindet. Die Begrenzung der Kinnlade auf Schnorrs Kantporträt verläuft dagegen bis zum Halsansatz wagerecht und steigt dann erst steil zum Ohre auf. Dadurch erhält die ganze Gesichtsfläche etwas Rechteckiges wie bei Collins Paste. Auch die Stirnlinie ist rundlicher in ihrem oberen Verlauf; darin ebenfalls vergleichbar dem Bardouschen Kopf. Der Mund steht etwas schematisch spitz vor, die Nasenlinie zeigt, wie auf früheren Bildern, wieder eine kleine Ausbiegung. Man wird von diesem Kantbildnis sagen müssen, daß es zwar im ganzen recht sorgsam die Porträthaftigkeit festzuhalten versucht, aber doch eine gewisse Trockenheit und Leere besitzt und auch in Einzelheiten sicherlich nicht restlos zuverlässig bleibt. Die Kleidung Kants, Perücke, Rock, Kragen und Halskrause, weist die üblichen Formen auf.

Das Gemälde aus dem Dresdener Kunsthandel.

Die Alterserscheinungen, die sich auf der Senewaldtschen Miniatur und der Zeichnung von Schnorr von Carolsfeld durch Schwund der Muskulatur und das damit zusammenhängende schärfere Heraustreten der Falten und Knochenränder bemerkbar machen, finden sich auch auf einem Gemälde, das im Jahre 1896 im Dresdener Kunsthandel zum Vorschein kam und von der Stadt Königsberg erworben wurde. Alle Nachforschungen über die Herkunft des Bildes blieben ergebnislos, kein Weg führte zum Maler oder zu Kant. Trotzdem handelt es sich zweifellos um ein Bildnis Kants nach dem Leben.

Das Gemälde gibt in etwa zweidrittel Lebensgröße den Kopf und einen Teil des Oberkörpers wieder. Der Kopf, nach vorn geneigt und daher stark von oben gesehen, steckt tief zwischen den weit ausladenden Schultern. Er dreht sich nach rechts so daß das Gesicht im Dreiviertelprofil erscheint, während der Blick sich sinnend nach unten richtet. Die Tracht weicht von der üblichen nur

[18]

durch geringere Betonung der Einzelheiten ab und durch die kleinere Halskrause, die zu einem rundlichen Fleck zusammengedrängt unmittelbar unter dem Kinn sitzt. Zum Vergleich zieht man am besten Bildnisse heran, die wie die Vernetsche Miniatur, das Döblersche Gemälde und der Stich von Meno Haas den Philosophen ebenfalls im Dreiviertelprofil zeigen. Das Auge mit der eigenartig hochgeschwungenen Braue, tief liegend und rundlich vorgewölbt, kommt namentlich bei Meno Haas, aber auch bei Vernet vor und läßt sich auch aus anderen Porträts erschließen. Die spitze, langgezogene Nase mit einer leichten Schwellung des Rückens findet sich auf den Bildern von Becker, Collin, Lowe, Senewaldt und anderen; auf dem Gemälde aus dem Dresdener Kunsthandel noch mehr seitlich gesehen, wirkt sie etwas breiter. Auch die Falten von Nase und Mund, sowie der hart vorstehende Backenknochen und das kleine rundliche Kinn sind von anderen Kantbildern her bekannt, Nur der Mund befremdet ein wenig, zwar hängt auch dieses Mal die Unterlippe etwas vor, das feste Zusammenpressen ist ebenfalls ein gewohnter Zug, aber im ganzen bleibt er zu hager und zu langgestreckt. Die Stirn wird durch die Neigung des Kopfes vorherrschend zur Erscheinung gebracht, wodurch sich der geistige Ausdruck des Porträts nicht unbedeutend hebt, andererseits aber auch wieder befremdlich wirkt.

Da schon dieser Vergleich den Beweis erbringt, daß es sich bei dem Dargestellten wirklich um Kant handelt, so müssen vorhandene Bedenken erst recht verschwinden, wenn die Tatsache des Bildbefundes mit herangezogen werden. Die Untersuchung und Wiederherstellung durch einen Kenner, wie es der Berliner Restaurator Hauser war, ergaben einwandfrei die Entstehungszeit und die Person des Dargestellten. Seiner ganzen Technik nach stammt das Bild aus der Schule des Anton Graff, muß jedenfalls noch zu Lebzeiten Kants entstanden sein, und auch die Inschrift: „Immanuel Kant.“ in der oberen linken Ecke erwies sich als durchaus echt und zeitgenössisch. Dann aber kann es sich nur um ein Porträt nach dem Leben oder schlimmsten Falls um eine Kopie nach einem verloren gegangenen Originalbildnis handeln; denn die Auffassung und auch die Einzelformen sind anderen Kantporträts durchaus fremd. Eine Neuschöpfung etwa nach anderen Bildnissen, - es kämen bei der verhältnismäßig frühen Entstehungszeit dieses Porträts nur wenige in Frage -, ist bei der Schärfe und sachlichen Klarheit der Einzelzüge ganz ausgeschlossen. Es wird auch hier wieder einer der vielen durch Königsberg reisenden Maler von geringerer künstlerischer Bedeutung die Gelegenheit benutzt haben, den Philosophen zu malen, in der Hoffnung, im Westen Deutschlands einen Käufer zu finden. Dafür zeugt auch das kleine Format, das auf bequeme Transportmöglichkeit Rücksicht zu nehmen scheint.

Die Entstehungszeit muß, wie bereits betont wurde, in der Nähe der Bilder von Senewaldt und Schnorr, also um 1790 herum liegen. Auch mit dem Gemälde von Döbler, das 1791 entstand, zeigt sich Verwandtschaft, doch erweckt dieses ebenso wie die späteren Bildnisse schon den Eindruck höheren Alters. Nach der Wiederherstellung durch Hauser befindet sich das Gemälde in einem vorzüglichen Erhaltungszustand und wirkt farbig mit seinen hellen, etwas kalten Tönen außerordentlich lebhaft. Der Rand der Perücke wurde, wie man noch deutlich erkennt, später nach der Stirn hin verbreitert, die helle Fleischfarbe kommt in einem schmalen Streifen unter der Übermalung zum Vorschein. Ebenso wurde die linke Schulter nachträglich tiefer gerückt. Doch muß nach dem Zeugnis Hausers unbedingt der Künstler selbst die Änderungen vorgenommen haben.

Das Gemälde von Döbler.

Die Totenkopflage zu Königsberg bewahrt als kostbares Besitztum ein Kanlbildnis von etwas unter halber Lebensgröße. Kant sitzt neben seinem Schreibtisch vor einem grünen Vorhang. Der linke Unterarm ist lässig aufgelegt, die Hand hängt über die Schreibtischkante herunter, während die andere auf dem rechten Oberschenkel ruht. Infolge zu starker Obersicht, wohl durch ein zu

[19]

nahes Sitzen in einem engen Zimmer bedingt, erscheint die Haltung des zum Schreibtisch hingebogenen Körpers wie stehend, und auch das Liegen der Hand wird nicht deutlich. Kant trägt ein dunkelbraunes Jakett mit großen ornamentierten Knöpfen, eine Weste von gleicher Farbe, Hals- und Armkrausen und eine schwarze Hose. Auf dem Tisch liegt vorn ein rotes Tuch, dahinter steht ein Schreibzeug mit Streusandbüchse, Tintenfaß, Federbüchse und zwei Federn. Im Hintergrund wird ein Globus sichtbar. Den Kopf neigt der Philosoph der Biegung des Körpers folgend leicht zum Schreibtisch hin, während er das Gesicht etwas nach der anderen Seite

dreht, Der Blick der Augen geht am Beschauer vorbei ins Weite. Die Einzelzüge des Gesichtes wirken von den anderen Bildern her vollständig vertraut, nur treten sie infolge des höheren Alters schärfer und runzlicher hervor, Die Umgrenzungslinien der großen Augen sind knittrig und faltig, ebenso die Züge um Mund und Nase, sowie die Wangen- und Kinn Grenzen. Die Nase zeigt ihre schmale, lange Form, und der Mund, besonders aber die Unterlippe, steht stark vor. Über die Stirn ziehen sich wellige Parallelfalten..

Die Zuschreibung dieses Gemäldes an den Maler Döbler beruht wiederum auf Tradition. Schubert nennt ihn in seiner Lebensbeschreibung Kants und gibt an, daß er ein Schüler des Schotten Edmund Francis Cuninghame gewesen sei; 1795 soll er sich in Berlin entleibt haben, In der Kunstgeschichte blieb er vollständig unbekannt, irgendwelche Einzelheiten über sein Leben und seine Werke lassen sich nicht mehr in Erfahrung bringen. Er wird Kant, wie es so häufig der Fall war, bei einer Reise durch Königsberg gemalt haben. Sein Bild schenkte er dann der Totenkopflage.

Das Kantporträt von Döbler ist mit vollem Recht als eins der besten und über die äußere Erscheinung des Philosophen aufschlußreichsten bezeichnet worden. Es besitzt einen wohlthuenden Reiz in seiner farbigen Weichheit und Wärme und in der lebendigen, strichigen Malart des Gesichtes. Darin bleibt es stark von der englischen Schule der Zeit abhängig.

Die Miniaturen von Vernet.

Einer jener reisenden Künstler war auch C. Vernet, der, wie Schubert angibt, aus der Schule der Berliner Malerin Anna Dorothea Terbusch stammte und sich einige Zeit in Königsberg aufhielt, wo er im jugendlichen Alter starb. Seine Spuren lassen sich vorläufig noch nicht über Königsberg hinaus verfolgen, er kann auch kaum zu einer umfassenden künstlerischen Tätigkeit gelangt sein. Die Entstehungszeit seines Kantbildnisses in Miniaturformat wird durch eine Nachricht festgelegt, die Borowski in dem 1792 ausgearbeiteten Vortrag über Kant gibt: „Jetzt eben ist er von Wernern gemalt, damit nach dieser Zeichnung ein richtiger Kupferstich vor ein neues Journal, das Hufeland in Jena herausgeben will, gebracht werde,“ (Borowski, Über Immanuel Kant, S. 96.) Wie es scheint, hat es Vernet im Gegensatz zu anderen Künstlern dieser Art besser verstanden, mit seinem Kantporträt ein gutes Geschäft zu machen; denn seine Miniaturbildchen kommen in einer ganzen Anzahl von Exemplaren vor. Wie Schubert mitteilt, fertigte er Kopien für Kupferstecher: 1793 erscheint nach seiner Miniatur ein Stich von H. Lips, 1794 einer von J. M. Bolt. Doch muß er auch in Kants Freundeskreis zahlreiche Käufer gefunden haben, da die meisten Vernetschen Miniaturen sich auf bestimmte Freunde Kants zurückführen lassen. Welche von diesen Miniaturen das Original ist und als Grundlage für die Kopien diente, wird sich kaum feststellen lassen, weil eine genaue Vergleichung der weit verstreuten Bildnisse nicht durchführbar ist. Das einzige bezeichnete und datierte Exemplar, allerdings erst aus dem Jahre 1795, ist das der Altertumsgesellschaft Prussia in Königsberg. Es ist auch das einzige, mir bekannt gewordene Bild mit einem gemalten Rahmen, der die Inschrift aufweist: „Immanuel Kant, nat, MDCCXXIV. D.XXII April (- der Platz für den Todestag ist freigelassen -) Vernet pinx. MDCCXCV.“ Die Art der Auffassung, die Vernet

gerade auf diesem Bilde von Kant gibt, stimmt besser mit zeitlich benachbarten Bildnissen überein als auf manchen anderen Vernetschen Miniaturen, die auch meist glatter und geläufiger hingemalt sind, infolgedessen rein äußerlich angenehmer wirken. Kant erscheint auf dem Prussia-Bilde etwas älter und häßlicher als sonst, übereinstimmend mit dem Bericht Schuberts, Vernet hätte den Philosophen in gemeiner Auffassung gemalt. Farbiger übertrifft dieses Exemplar die anderen Fassungen, soweit sie herangezogen werden konnten, bei weitem. Es könnte vielleicht 1795 als zweites Bild nach dem Leben entstanden sein, wodurch die auffallende Tatsache der Bezeichnung und Datierung eine Erklärung fände. Als charakteristisches Beispiel für die übrigen Kantbildnisse von Vernet mag das Exemplar im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum dienen.

Das Porträt der Altertumsgesellschaft Prussia, als ovale Miniatur auf Pergament gemalt, zeigt, wie alle Kantbildnisse von Vernet, den Philosophen im Brustbild in Dreiviertelprofil. Lebendige blaue Augen leuchten dem Beschauer eindringlich entgegen. Die Nase ist etwas dicker als auf den Kantbildnissen anderer Künstler, auch die von scharfen Falten umgebenen Lippen scheinen mehr vorgestülpt. Die Tracht besteht wie üblich aus braunem Rode und Weste, weißem Kragen mit schwarzer Binde und weißer Halskrause, dazu die Perücke mit Zopf und Schleife. Der Hintergrund und der gemalte Rahmen haben eine grau-braune Färbung. In den Schatten des Gesichtes ist das Bild etwas fleckig geworden.

Im Gegensatz zu den Versuchen anderer Künstler, in erster Linie die geistige Bedeutung Kants zum Ausdruck zu bringen, gibt Vernet ihn, wie schon Schubert bemerkt, etwas alltäglich. Aber vielleicht gewinnt gerade dadurch sein Bildnis eine besonders wertvolle Note für uns. Jedenfalls beruht die Vorstellung, die wir uns von dem alten Kant machen, nicht zuletzt auch auf Vernets Miniatur. Künstlerisch besitzt sie durch ihre feine Farbgebung Werte, die durchaus an die Miniaturkunst der Zeit heranreichen, wie man leicht bei dem Berliner Exemplar durch Vergleich mit zeitgenössischen Bildern in demselben Kasten feststellen kann, obwohl gerade dieses Berliner Bild viel blasser und reizloser in der Farbe bleibt.

Die Büste von Mattersberger.

In seinem Aufsatz über die Kantbildnisse erwähnt Minden mit einigen absprechenden Worten die Büste von Mattersberger, der er weder künstlerischen noch Ähnlichkeitswert beimißt. Er geht mit seinem Urteil wahrscheinlich auf Sdmber zurück, dem diese Kantbüste ebenfalls in jeder Beziehung wertlos erschien. So erklärt es sich wohl, daß gerade Mattersbergers Darstellung des Philosophen recht unbeliebt wurde und zu der Vorstellung, die wir uns von dem Aussehen Kants machen, wenig beitrug. Nach dem Modell, das Mattersberger formte, scheint ein Bildwerk aus edlerem Material, Stein oder Metall, nicht angefertigt worden zu sein; denn die Büste kommt nur in Gips vor, Ein zweifellos alter Abguß befindet sich in der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg. Er trug früher den Namen Rosenkranz-Büste und stammt wahrscheinlich aus dem Nachlaß des Philosophen Rosenkranz, der 1879 starb. Schon das Alter des Gipses und die Form des Fußes beweisen zur Genüge die frühe Entstehungszeit dieses Abgusses. Von den Mattersbergersehen Büsten wurden nämlich wiederholt Nachgüsse hergestellt, so erwähnt z. B. Schubert solche von Qittschreiber u. a. . . 1880 fertigte der Bildhauer Rudolph in Halle nach einem Exemplar im Besitze des Kantianers Joh. Heinr.

Tieftrunk neue Nachgüsse an. Diese (Abb. in den „Kant-Studien“ X) unterscheiden sich von dem hier beschriebenen Exemplar vor allem in der Gewandbehandlung und in der Bildung des Büstenfußes. Auch zeigt der Kopf eine stärkere Drehung zur Seite und in Einzelheiten abweichende Formen. Mattersberger besaß also zwei verschiedene Gußformen für seine Kantbüste.

[21]

Die Büste der Königsberger Staats- und Universitätsbibliothek in der Gesamthöhe von 63 cm steht auf einem 17 cm hohen, runden Fuß. Auf dem mit hemdartigem Gewand bekleideten Oberkörper sitzt der Hals schief, d. h. nach der rechten Körperseite hin geneigt, der Kopf dagegen gerade und bis zum Dreiviertelprofil nach links gedreht. Das Gesicht berührt in der Tat zunächst fremdartig, doch ist die Ähnlichkeit durchaus nicht zu verkennen. Es fällt bei diesem Bildwerk die viel stärkere Ausbildung der linken Gesichtshälfte, die Kant, nach seinen eigenen Worten und nach der Totenmaske und dem Schädel zu urteilen, unzweifelhaft besaß, ganz besonders auf. Der linke Backenknochen, die Kinnlade und die Augenknochen stehen weiter vor, auch die linke Schädelhälfte wölbt sich mehr heraus, so daß die Stirn schief wird. Die Einzelzüge des Gesichtes stimmen im Gesamtverlauf durchaus mit denen anderer Bildnisse überein, wurden aber so merkwürdig starr, verzerrt und wenig charakteristisch ausgeprägt, daß ein ganz anderes Minenspiel entsteht. Gerade hierin liegt der befremdliche Sonderausdruck dieses Kopfes: eine nicht restlos geglückte geistige Überlegenheit scheint die Absicht des Künstlers gewesen zu sein. Die Nase hat eine vielleicht etwas zu rundliche Form, die Stirn ebenfalls, ähnlich wie bei Schnorr. Der starre Mund, in seiner linken Hälfte fleischiger als in der anderen, wird durch die zu wenig vorstehende Unterlippe nicht genügend charakterisiert. Mächtig wölbt sich, im Profil gesehen, das Hinterhaupt heraus. Den Kopf bedeckt kurzes, fast lockiges Haar,

Trotz der fremden Züge, namentlich um Mund und Augen, und trotz des etwas starren Minenspiels besitzt die Büste einen Ähnlichkeitswert, der nicht unterschätzt werden dürfte. Sie muß nach dem Leben modelliert worden sein, sogar mit einem ganz besonderen Blick für die Eigenheiten der Gesichtsbildungen, die dann allerdings leicht übertrieben wurden. Die Wiedergabe der ungleichen Schädelteile, wie sie sich ähnlich nirgends findet, liefert den Beweis dafür. Doch scheint eine merkbare Flüchtigkeit bei der Herstellung des Modells nicht genügend Zeit für die genauere Ausgestaltung zugelassen zu haben. Vielleicht hängt das auch mit der künstlerischen Richtung zusammen, die Mattersberger vertrat. Er gehörte zu den süddeutschen Bildhauern, die am Ende des 18. Jahrhunderts noch viel tiefer in der mehr malerischen Auffassung des Rokokostils steckten als etwa die Berliner Bardou und Hagemann. Mattersbergers Büste erhält durch die lebhaftere Auflösung der Oberfläche eine leichte Lebendigkeit, die in einen Gegensatz zu unserer Vorstellung von der geistigen Bedeutung des Philosophen tritt. Auch darin mag die geringe Wirkung gerade dieses Bildwerks begründet sein.

Doch steht es als Kunstwerk sicherlich höher als manche der besser bekannten Kantbildnisse. Josef Mattersberger oder Mattersperger, aus Tirol gebürtig, war ein weitgereister Künstler, der, nachdem er in Oberitalien, Dresden und Rußland gewesen war, zuletzt als Professor an der Kunstschule zu Breslau wirkte. Auf seiner Reise nach Rußland - 1804 kommt er zurück - muß er das Modell der Kantbüste angefertigt haben. Das Königsberger Exemplar trägt auf dem Hemdumschlag eine Inschrift, von der nur Name und Geburtsjahr des Philosophen zu lesen ist, auf den

Abgüssen nach dem Tieftrunkschen Exemplar findet sich jedoch auf der Rückseite die Bezeichnung: Immanuel Kant Nat. d. 22. Aug. J. Mattersberger fec. 1795.

Der Stich von Meno Haas.

<Nach einer Zeichnung der Elisabeth von Stägemann.>

Im zweiten Bande der „Jahrbücher der Preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms III.“ vom Jahre 1799 befindet sich als Titelkupfer ein Kantporträt in Punktiermanier mit der Unterschrift: Meno Haas S. Berlin 1799. A. Warda hat es in einem Aufsatz im 42. Bande der Altpreußischen Monatsschrift bis zum höchsten Grade wahrscheinlich gemacht, daß diesem Stich

[22]

eine Zeichnung der Elisabeth von Stägemann als Vorlage diene. Durch ihren Briefwechsel erfahren wir, daß sie die Zeichnung im November des Jahres 1796 anfertigte und an Reichardt schickte, der sie dann dem Verlag Unger in Berlin zur Herstellung eines Stiches übersandte. In diesem selben Verlage erschien drei Jahre später das Bild von Meno Haas. Der große Zeitunterschied zwischen der Übersendung der Zeichnung und der Anfertigung und Herausgabe des Stiches mag zwar befremden, ließe sich aber durch mehr als eine Möglichkeit erklären.

Warda wies bereits darauf hin, daß es sich bei dem Haas'schen Stich nur teilweise um ein Originalbildnis handeln kann, weil seine Ähnlichkeit mit der Vernetschen Miniatur zu groß ist. Es muß darüber hinaus sogar festgestellt werden, daß beide, sowohl die Zeichnung der Elisabeth von Stägemann wie auch der Stich von Meno Haas nicht nach dem Leben gemacht sein können, wodurch ein weiterer Beweis für ihre Identität erbracht wird. Elisabeth von Stägemann erklärt ausdrücklich, daß sie sich an die vorhandenen, ihr nicht genügenden Gemälde habe halten müssen, im übrigen, um das Bild nach Wunsch zu gestalten, nur auf ihre Einbildungskraft angewiesen gewesen sei. Als ein weit verbreitetes und leicht zu erreichendes Kantbildnis kam eigentlich nur das von Vernet als Vorbild für sie in Betracht. Auch der Haas'sche Stich geht auf Vernet zurück und ändert nur verhältnismäßig wenig an dieser Vorlage, aber gerade die Änderungen geben einen charakteristisch vertieften Ausdruck des Gesichtes und beweisen zugleich, daß die Zeichnung zu dem Stich nicht nach der Natur, sondern nur mit Hilfe der „Einbildungskraft“ gemacht sein kann.

Die rechte Kopfhälfte auf dem Haas'schen Stich stimmt Zug für Zug mit der des Vernet'schen Bildes überein. Die Linie der Perücke, ihre drei Locken, der Verlauf von Ohr- und Unterkieferbegrenzung, das Auge und die Braue haben auf Stich und Miniatur völlig gleiche Formen, die auf dem Stich nur etwas stärker betont und stellenweise übertrieben werden. Auch in Stirn, Nase, Mund, dem Schatten unter dem Mund und dem kleinen Kinn weicht er nur unwesentlich von der Miniatur ab. Dagegen erscheint die linke Gesichtshälfte im ersten Augenblick gänzlich anders, sie ist es auch, die den; Bilde zunächst das ungewohnte Aussehen gibt. Aber bei näherer Untersuchung wird man auch hier feststellen müssen, daß Auge, Braue und Backenlinie wiederum mit den typischen Betonungen und Übertreibungen der Miniatur entlehnt sind. Die Gesamtform dieser Gesichtshälfte wurde auseinandergezogen, verbreitert, so daß der Eindruck entsteht, der Kopf sei mehr

nach dem linken Bildrande hin gedreht. Wäre nun diese Wendung wirklich nach dem Leben beobachtet worden, dann hätten sich unbedingt die Einzelformen der rechten Kopfhälfte, Locke, Ohr usw. deutlich verschieben müssen. Wir haben also in der Tatsache der Übereinstimmung mit Vernets Miniatur trotz der veränderten Kopfdrehung den vollen Beweis dafür, daß der Stich nicht auf eine Zeichnung nach dem Leben zurückgeht, demnach eigentlich aus der Zahl der Originalbildnisse zu streichen wäre.

Trotzdem wird er seinen Platz unter den Kantbildnissen immer behaupten können. Wenn die rein körperlichen Züge des Gesichtes auch gänzlich einem gemalten Vorbild entlehnt wurden, etwas völlig Neues und Aufschlußreiches liegt für uns dennoch gerade in diesem Stich. Es ist die geistige Größe, die uns daraus anspricht und die durchaus porträtthaft, nicht etwa idealisierend wirkt. Elisabeth von Stägemann hätte sicherlich genügend Gelegenheit gehabt, Kant nach dem Leben zu zeichnen, aber wie aus ihren Briefen hervorgeht, kam es ihr mehr darauf an, aus ihren Erlebnissen heraus sein geistiges Porträt zu gestalten. Sie hat zu diesem Zweck an der Vernetschen Miniatur kleine, aber doch recht eindringliche Umänderungen vorgenommen. Die Zeittracht ersetzt sie durch eine zeitloser anmutende, hemdartige Bekleidung. Der Kopf sitzt aufgerichtet auf dem Oberkörper und wird dem Beschauer mit den oft gerühmten, gütig strahlenden Augen voll zugewendet. Es bleibt erstaunlich, wie menschlich vertieft die Züge um Mund und Auge hier wirken, obwohl sie in ihrem Verlauf kaum von der Vernetschen Vorlage abweichen. Es kann

[23]

sich bei diesem Kantbildnis nur um das Porträt der Elisabeth von Stägemann handeln, von deren Bildnissen Kant bereits sagte: „Der Geist des Dargestellten spricht uns daraus an,“ (Verlorener Brief Kants. Zitiert bei A. Warda, siehe Anmerkung.)

Die Büste von Bardou.

In dem Werke der Brüder Eggert über Christian Rauch wird die plastische Ausschmückung des Hauses in Halle erwähnt, das der Bildhauer für seinen Schwiegersohn, den Professor der Anatomie d'Alton, bauen ließ, und angeführt, daß Rauch unter anderen Skulpturen auch eine Kantbüste aus seiner Werkstatt verwandte, um sie, mit dem sogenannten Winkelmannschen Faun als Gegenstück, in dem Garten des Hauses auf fünf Fuß hohen Marmorsäulen aufzustellen. Aus eben diesem Garten stammt die Kantbüste, die zu Anfang des Jahres 1922 in Berlin wieder zum Vorschein kam. Eine alte Abbildung, die noch den Standort der Büste im Garten festhält, ermöglicht es, die Identität des Bildwerks aus Rauchs Atelier mit der Berliner Skulptur festzustellen, abgesehen davon, daß auch die Angaben der früheren Besitzerin die Herkunft des Bildnisses aus dem Hause d'Alton in Halle beweisen. Durch Kauf ging die Kantbüste in den Besitz des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums über.

Wie die Inschrift: „E. Bardou fecit 1798“ auf der Rückseite der Marmorbüste dartut, stammt nun dieses neuentdeckte Kantbildnis nicht von Rauch, sondern von dem Bildhauer Emanuel Bardou, der in den letzten Jahrzehnten des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts in Berlin tätig war. Bardou, der 1744 in Basel geboren wurde,

entstammte einer französischen Réfugié-Familie. Er trat früh bei dem Bildhauer Sigisbert Michel in die Lehre, der 1761 von Friedrich II. nach Potsdam berufen wurde. 1770 nach beendeter Lehrzeit begleitete Bardou seinen Meister nach Paris, kehrte jedoch nach einigen Jahren wieder nach Berlin zurück. Bis 1786 war er für die Berliner Porzellanmanufaktur als Bildhauer und Modellierer tätig. 1777 besuchte er in Petersburg seinen jüngeren Bruder, der dort als angesehener Maler bis zu seiner Übersiedelung nach Berlin gegen Ende des Jahrhunderts lebte. Nur wenige Bildwerke von der Hand Emanuel Bardous sind augenblicklich bekannt, obwohl sein Schaffen sicherlich recht umfangreich war. Bardou war Mitglied der Akademie der Künste und starb in Berlin im Jahre 1818.

Die Büste trägt auf der Vorderseite die Unterschrift: „Emanuel Kant.“ Da sie im Jahre 1798 entstand, zeigt sie den Philosophen am Anfang seiner letzten Lebensperiode, die durch zunehmende Altersschwäche und Verfall des Körpers charakterisiert wird. Auf dem fast quadratischen Block des Oberkörpers sitzt der Kopf gerade aufgerichtet. Seine in voller Vorderansicht rundliche Form wirkt ungewohnt und befremdlich, da die Kinnladen zu stark und die Backenknochen zu wenig herausgearbeitet sind. Im übrigen zeigen die Züge des Gesichtes durchaus die gewohnten Formen, die welligen Stirnfalten, die Augen tief in den Höhlen, die Falten um Nase und Mund, die vorhängende Unterlippe und die spitze Nase. Der geistige Ausdruck des Kopfes bleibt jedoch stumpfer, als es bei älteren Bildnissen der Fall war, was wenigstens zum Teil mit dem schlechten Erhaltungszustand der Büste zusammenhängen dürfte. Während der Hinterkopf sich stärker herauswölbt, verläuft das Gesichtsprofil in ziemlich großem Winkel. An dem mageren Halse treten die Sehnen stark hervor. Bei diesem Kantbildnis fehlt zum ersten Mal die Perücke: kurzes, dünnes Haar bedeckt den Kopf. Auch auf die Kleidung verzichtete der Künstler, ein über beide Schultern gelegtes Tuch, rechts herunterhängend, drapiert den Oberkörper.

Da die Büste lange Jahre im Freien stand, sind Politur und ca. 2 mm von ihrer Oberfläche abgewittert, wodurch der etwas weiche, flauere Eindruck mit hervorgerufen wird. Die künstlerische Bedeutung hält sich auf dem französisch beeinflussten Niveau der Zeit. Der repräsentativ strenge Charakter des Bildwerkes gelangt jedoch nicht zu größerer Erhebung, erst recht fehlt ihm die

[24]

Lebendigkeit, die uns die Hagemannsche Büste so wert macht, Daß es sich aber um ein Bildwerk nach dem Leben handelt, geht aus der getreuen Wiedergabe der Einzelzüge und der Selbständigkeit im ganzen hervor. Für eine Neuschöpfung aus der an anderen Bildnissen gewonnenen Vorstellung ist es nicht frei genug. Da jede Nachricht über die Bestellung einer Kantbüste bei Bardou fehlt, da zudem das Bildwerk wahrscheinlich aus Bardous Nachlaß in den Besitz von Rauch kam, wird man einstweilen annehmen müssen, daß der Künstler das Modell dazu auf einer Reise nach Königsberg für sich anfertigte und zu Hause in Marmor ausführte, in der Hoffnung, bei der Bedeutung Kants in Berlin bereitwillige Abnehmer zu finden. Die Reise nach Petersburg im Jahre 1777 kann für die Anfertigung des Modells nicht in Betracht kommen, da Kant damals jugendlicher aussah, 1780 arbeitete Bardou, wie Schadow erwähnt, wieder in Berlin, doch bleibt es sehr wohl möglich, daß er in den neunziger Jahren noch einmal zu seinem Bruder nach Petersburg fuhr, zumal er dort bei seinem ersten Aufenthalt reichlich Aufträge erhalten hatte.

Die Zeichnung von Puttrich.

Im November des Jahres 1798 erschien bei Unzer in Königsberg ein Stich in Punktiermanier, der von dem Berliner Kupferstecher Berger herrührt und auf eine Zeichnung eines reisenden Porträtisten aus Sachsen namens Puttrich zurückgeht. Puttrich scheint ähnlich wie Vernet seine Zeichnung wiederholt angefertigt zu haben, ohne jedoch für sie die gleiche Verbreitung zu finden. Es wurden bis jetzt zwei Exemplare bekannt, von denen sich das eine mit der Bezeichnung: Puttrich fecit, im Besitze der Altertumsgesellschaft Prussia in Königsberg befindet; das andere, ebenfalls bezeichnete, gehört Prof. Dr. Baesecke in Halle.

Besonders wertvoll bei dieser Puttrichschen Zeichnung ist der Umstand, daß sie Kant in ganzer Figur gibt und wir damit zum ersten Mal Näheres über seine gesamte Körperhaltung erfahren. Einer Vorliebe der Zeit folgend, zeichnet Puttrich den Philosophen als Silhouette im scharf umrissenen Profil. Kant im langen Rock hält Stock und Hut in der linken Hand vor dem Körper, während die rechte sich über dem Leib in den Rockschlitz hineinschiebt. Er befindet sich auf einem Spaziergang, in der langsamen Schrittstellung kommt die Mühe des Alters treffend zum Ausdruck. Der Oberkörper legt sich noch energisch zurück, die Brust ist eingefallen flach, wie schon auf den Bildnissen von Collin und Senewaldt. Durch diese Körperhaltung bedingt, läuft der Umriß vorn im flachen Bogen über den vorstehenden Leib, während er hinten in entsprechender Weise einbiegt. Von dem leicht gerundeten Rücken führt die Silhouettenlinie in gerader Verlängerung, zackig unterbrochen von der Zopfschleife, am Hinterhaupt entlang, so daß der Kopf schwer nach vorn hängt und die untere Kinnbegrenzung im spitzen Winkel mit der Brustlinie zusammenstößt. Das Gesichtsprofil läßt trotz seiner Kleinheit jeden einzelnen Teil als typisch für Kant hervortreten: Stirn, Nase und vor allem die vorhängende Unterlippe und das kleine Kinn geben volle Porträtähnlichkeit. Da sich in der gebückten Haltung des Philosophen bereits Alterserscheinungen andeuten, kann die Zeichnung nicht viel vor der Anfertigung des Stiches entstanden sein.

In die schwarze Silhouettenfläche setzte Puttrich mit weißer und bläulicher Zeichnung Haare, Kragen, Knöpfe, Falten und andere Einzelheiten hinein. Brusttuch, Handschuh und Strümpfe sind blau mit weißer Zeichnung. Der Stock wurde braun, die Troddeln blau-weiß und der Boden mit dem Graswuchse schwarz und grau ausgetuscht. Neben der Bedeutung als bestes und charakteristischstes Bildnis in ganzer Figur besitzt dieses kleine Bildchen einen besonderen ästhetischen Wert gerade in diesen farbigen Aufhöhungen und der interessanten Linienführung des Umrisses, obwohl Puttrich, von dem im übrigen nichts Näheres mehr in Erfahrung zu bringen ist, wohl mehr einfacher Porträtist als wirklicher Künstler war.

Die Hagemannschen Büsten.

In seiner Lebensbeschreibung erzählt der Kriegsrat Scheffner von einer Marmorbüste Kants die der Königsberger Regierungsrat Müller auf Veranlassung der Freunde und Verehrer des Philosophen durch Schadow in Berlin hatte besorgen lassen. Bei einer anderen Gelegenheit erwähnt Scheffner, daß der berühmte Bildhauer seinen Schüler Hagemann nach Königsberg schickte, „um den alten Philosophen zum Behuf der Marmorbüste zu modellieren.“ Aus dieser Zeit stammt ein Notizzettel Kants, der sich auf die Anfertigung der Büste mit folgenden Worten bezieht: „Herr Kriegsrath Müller, Oberbaudirector, wohnhaft auf dem Schloß, verlangt, dass der Herr Bildhauer Hagemann aus Berlin, der blos darum hergekommen ist, um meine Büste abzunehmen, die Zeit dazu bestimmen solle, wenn dies geschehe. Verlangt dass Montags um 10 bis 11 Uhr dies Geschäft verrichte. Soll von weissem cararischen Marmor verfertigt werden.“ Es war anscheinend in den Kreisen der Freunde Kants vielfach die Ansicht verbreitet, Hagemann habe nur das Modell verfertigt, Schadow dagegen die Büste gehauen. Auch in einem Briefe Müllers an den Akademischen Senat anlässlich der Überführung der Büste von der Grabstätte Kants, der sogenannten Stoa Kantiana, in die Universität kommt diese Ansicht zum Ausdruck. Die Frage der Urhebererschaft findet jedoch ihre restlose Klärung durch zeitgenössische Berichte über Hagemann und durch die Aussagen, die Schadow selbst macht. In seinem Buche „Kunstwerke und Kunstansichten“ erwähnt er die Reise Hagemanns und das nach dem Leben genommene Modell in Verbindung mit seiner eigenen, für die Walhalla bestimmten Kantbüste. An anderer Stelle, in seinem Aufsatz „Die Werkstätte des Bildhauers“ spricht er noch ausführlicher über die Entstehung der Büste: „Am besten vorgestellt ist Immanuel Kant von meinem Gehülfen Hagemann, der die Reise nach Königsberg deshalb machte, und den Kopf dieses Weltweisen also noch im Leben nachbilden konnte. Seine Verehrer warteten nicht auf seinen Tod, um ihn so zu ehren; auch ist dieses Brustbild schon zweimal in Marmor ausgeführt worden.“ Aus all dem geht hervor, daß Hagemann selbst die Büste gehauen hat. Schadow läßt sie als Werk seines Schülers gelten und erwähnt nirgends einen Anteil an der Arbeit. Auch wird sie schon 1803 als Hagemanns Werk gerühmt und 1808 unmittelbar nach seinem Tode in Meusels Künstlerlexikon unter seinem Namen aufgeführt.

Auch Schubert weiß von der zweiten Büste, die Schadow in seinem Aufsatz erwähnt. Sie wurde auf Bestellung des Kantverehrers von Hess in Hamburg gearbeitet und gelangte später in die dortige Kunsthalle, Die Königsberger Universitätsbüste und das Hamburger Bildnis gehen, wie aus Schadows Worten geschlossen werden muß und durch die Übereinstimmung der beiden Bildwerke bewiesen wird, auf das gleiche Tonmodell zurück. Wann Hagemann dieses Modell anfertigte, wann er also in Königsberg war, läßt sich aus einigen zeitgenössischen Angaben mit Bestimmtheit ersehen. Am 19. Januar 1801 melden die Kgl. Preuß. Staats-, Krieges- und Friedenszeitungen. 6. Stück. Zweite Beilage: „Einpassirte Fremde vom 14. bis 16. Januar 1801 . . . Der Bildhauer Hagemann, kommt von Berlin, log. im Deutschen Hause in der Kehr wiederstr.“ -- Auf einer noch zu besprechenden Zeichnung Hagemanns anlässlich seines Aufenthalts in Königsberg wird das Jahr 1801 angegeben; ebenso ist das Hamburger Exemplar durch die Inschrift: Emanuel Kant 1801 datiert. Wenn Schubert in seiner Kantbiographie 1802 als Entstehungsjahr der Büste nennt und Schadow in seinem Buche: „Kunstwerke und Kunstansichten“ die Anfertigung ebenfalls unter den Ereignissen des Jahres 1802 aufführt, so sind das

Erinnerungsfehler, die durch die späte Abfassung der beiden Schriften hinreichende Erklärung finden.

Durch Scheffner erfahren wir in seiner Lebensbeschreibung über die Anfertigung der Büste noch eine Einzelheit, die vielleicht nicht ganz unwichtig ist und mithelfen kann, die geringen Unterschiede zwischen den beiden vorhandenen Exemplaren zu erklären. Als Hagemann bei seiner

[26]

Ankunft den Philosophen fragte, ob er ihn ganz treu nachbilden solle, antwortete dieser: „So alt und häßlich, wie ich nun bin, dürfen Sie mich eben nicht machen.“ Hagemann ließ sich anscheinend durch diesen Wunsch wenigstens bei dem Königsberger Exemplar beeinflussen; denn es wird an realistischer Schärfe unzweifelhaft von der Hamburger Büste übertroffen, die ja dem Philosophen nie vor Augen kommen konnte und deshalb von persönlichen Wünschen unabhängiger war. Schon die schiefe Stellung des Kopfes, die bei dem Bildwerk in Königsberg als zu wenig repräsentativ in eine monumentale Geradheit verändert wurde, ist bezeichnend dafür. Die Einzelzüge wirken bei dem Königsberger Exemplar ruhiger, aber auch flauer, während die Hamburger Büste gerade durch die schärfer betonten Linien und Falten des Gesichtes einen lebendigeren und auch geistig tieferen Ausdruck hervorruft. Letztere muß daher als die bessere und lebenswahrere angesprochen werden, bei dem anderen Exemplar dagegen tritt eine gewisse Befangenheit mit in Erscheinung. Es wiederholt sich also bei den Hagemannschen Büsten ein ähnlicher Vorgang, wie er schon einmal bei den Gemälden von Becker zu beobachten war.

In der künstlerischen Auffassung verraten die Hagemannschen Büsten eine auffallende Ähnlichkeit mit der Skulptur von Bardou. Auch sie stellen Kant ohne Perücke dar, das kurze Haar stimmt in Charakter und Behandlungsweise, stellenweise wie z. B. im Nacken sogar in der Einzelbildung mit dem bei Bardou überein. Auch das drapierend über die Schultern gelegte Tuch findet sich bei Hagemann wieder, in der Königsberger Ausführung sogar mit dem gleichen, allerdings über die linke, nicht über die rechte Schulter niederfallenden Zipfel, ein Motiv, das bei dem Hamburger Exemplar fehlt. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß Hagemann die ältere Büste gekannt hat. Die rundliche Gesichtsform des Bardouschen Kant verwandelt sich bei Hagemann schon durch die stärkere Betonung des vorgerückten Alters in eine eckige und scharf modellierte. Das Ungleichmäßige in der Kopfbildung kommt bei diesem Altersbild Kants wiederum deutlicher zum Ausdruck, als es bei vielen früher entstandenen Porträts der Fall war. Die linke Gesichtshälfte, vor allem Backenknochen und Unterkiefer wölben sich mehr heraus. Dadurch wird auch der linke Teil des Mundes fleischiger als der rechte, und die Augenpartie links wirkt ebenfalls größer als die auf der anderen Seite. Im übrigen unterscheiden sich die Einzelzüge des Gesichtes nicht von den aus den vorhergehenden Bildnissen festgelegten Formen: die hohe und breite Stirn, mit ihren parallel welligen Falten, die lange, gerade Nase, der vorgestülpte Mund und das rundliche, kleine Kinn, die großen Augen usw, finden sich auch hier, nur durch das vorgerückte Alter noch schärfer herausgearbeitet.

Für unsere Kenntnis von Kants äußerer Erscheinung hat gerade dieses letzte Bildnis des Philosophen einen ganz besonderen Wert; denn es faßt noch einmal

gewissermaßen als Schlußsatz die Vorstellung zusammen, die sich aus der Reihe der früheren Porträts nach und nach für uns ergab. Es ist der Kant geworden, den wir innerlich zu sehen glauben, obwohl, was nicht vergessen werden darf, die geistige Tiefe und Bedeutung des Philosophen hier nur noch dämmernd hinter der körperlichen Hülle flackert und nicht im entferntesten mehr der sprühenden Kraft gleichkommt, die uns bei Döbler oder dem Haas'schen Stich entgegentrat. Auch als Kunstwerk stellt die Hagemannsche Büste einen Abschluß dar, der die vorhergehenden Bildnisse zurücktreten läßt, denn an ihre Kraft und ihren Reichtum der Formprägung, ihre monumentale Größe bei aller Lebendigkeit reichen auch die großen Gemälde und die Büste von Bardou nicht heran.

Der Bildhauer Friedrich Hagemann, der sie schuf, war ein Künstler, auf den man die besten Hoffnungen setzen durfte. Schadow und seine Zeitgenossen erwähnen seine Werke nur rühmend. Aber sein „unbändig rohes Naturell“, von dem Schadow spricht, trieb ihn zu einer Lebensweise, die bereits 1806 seinen frühen Tod herbeiführte.

[27]

Die Zeichnung Hagemanns.

Frei Gelegenheit seines Aufenthalts in Königsberg fertigte Hagemann eine flüchtige, 8 cm hohe Federzeichnung an, die Kant in ganzer Figur stehend wiedergibt. Von unbekannter Hand wurde auf dem ca. 9 : 16 cm großen Blatt folgende Beischrift zugefügt: „Die Figur Emanuel Kants, wie er für seine Tischgenossen den Senf zubereitet, gezeichnet von dem Bildhauer Hagemann zur Zeit er dessen Büste modelliert im Jahre 1801.“ Das Blatt gehört der Gesellschaft der Freunde Kants und wird jetzt im Kantzimmer zu Königsberg aufbewahrt.

Die kleinstrichig hingekritzelte Zeichnung gibt eine rührende Vorstellung von der Körperbeschaffenheit des alten Kant. Er steht mit leicht vorgestelltem rechten Bein und hält mit der linken Hand den Mörser, die Funktion der anderen Hand bleibt ungewiß, Der Kopf neigt sich tief nach vorn über das Gefäß. Dabei biegt sich der Rücken so rund heraus, das seine obere Begrenzung zusammen mit der Linie des Hinterkopfes ganz wagerecht verläuft. Trotz des kleinen Formates werden die Gesichtszüge deutlich, ohne jedoch stärkere Porträtähnlichkeit zu geben. Kant trägt als Kleidung: Kniehosen mit Gamaschen, einen Rock, der bis zum Knie reicht, und eine Perücke mit Zopf und Schleife.

Kopfmaske und Schädel.

Über die eigenartige Kopfbildung Kants, die bei den verschiedensten Bildnissen immer wieder zum Ausdruck kam, unterrichten uns auf das genaueste zwei wertvolle Reliquien: die Totenmaske und der Schädel.

Unmittelbar nach dem Tode des Philosophen wurde sein Kopf von dem Professor an der Königsberger Kunstschule Knorre abgeformt und eine büstenartige Maske in drei Exemplaren gegossen. Von diesen drei Kopfmasken gelangte eine in das anatomische Museum zu Berlin. Die zweite, im Besitze der Altertumsgesellschaft Prussia, wurde stark beschädigt und neuerdings ergänzt. Das dritte Exemplar in tadellosem Erhaltungszustand bewahrt das Staatsarchiv in Königsberg.

Durch die vollständige Abmagerung - nur die Haut liegt noch auf den Knochen - treten alle Einzelheiten des Schädels deutlich in Erscheinung. Die Nase steht schief. Ein einziger, vorstehender Zahn verschiebt den Mund nach rechts. Die mächtige Ausbildung des Hinterkopfes fällt besonders in der Profilansicht auf.

Am 24. Juni 1880 wurden in der Stoa Kantia, der Begräbnisstätte Kants, die Gebeine des Philosophen ausgegraben. Den Schädel, der in der anthropologischen Wissenschaft ganz besonderes Interesse erregte, machte man durch mehrere Publikationen mit ausreichenden Photographien genügend bekannt, so im 13. Bande des Archivs für Anthropologie, Braunschweig 1881, in einer selbständigen Mappe von Kupffer und Bessel-Hagen unter dem Titel: „Immanuel Kants Schädel“ und in einem Aufsatz von Bessel-Hagen: „Die Grabstätte Immanuel Kants“ im 17. Bande der Altpreußischen Monatsschrift, Königsberg 1880. Es erübrigt sich daher, an dieser Stelle auf seine wissenschaftliche Bedeutung einzugehen. Für das Aussehen Kants gibt er uns einen allgemeinen Anhalt und zugleich die einwandfreie Erklärung für die Unregelmäßigkeiten der Gesichtsbildung, die sich auf den Bildnissen vorfinden. Da aber gerade die Weichteile in erster Linie die charakteristische Prägung eines Gesichtes ausmachen, wird im einzelnen der Schädel nicht viel zu der Vorstellung von der äußeren Erscheinung des Philosophen beitragen können.

[28]

Anmerkungen

Zur Einleitung.

Die für Kants äußere Erscheinung hier in der Hauptsache benutzte Literatur ist folgende:

R. B. Jachmann, Immanuel Kant geschildert in Briefen an einen Freund. Königsberg 1804.

C. F. Reusch, Historische Erinnerungen. Neue Preußische Provinzial-Blätter. Bd. V, S. 288, Königsberg 1848.

Mortzfeld, Fragmente aus Kants Leben. Die Stelle aus Schnorrs ungedrucktem Tagebuch zitiert Distel in Kantstudien Bd. 14 <1909>, S. 144.

Zur Zeichnung der Gräfin Keyserling.

Literatur:

Sitzungsberichte d. Altertumsgesellschaft Prussia 20. Heft, S. 109. Königsberg 1896.

E. Fromm, Das Kantbildnis der Gräfin Karoline Charlotte Amalie von Keyserling, Kantstudien Bd. 2 <1898>, S. 145 ff.

Kantstudien Bd. 2 <1898>, S. 142.

Zu den Beckerschen Bildern.

Literatur:

Schubert in "Rosenkranz-Schubert", Kants Sämtliche Werke Bd.XI. Leipzig 1842.

Minden, Vortrag über die Kantbildnisse. Schriften der ökonomischen Gesellschaft zu Königsberg, 9, Jahrg. Sitzungsberichte f. d. Jahr 1868, S. 24.

Altpreuß. Monatsschrift. 18. Bd. <1881>, S. 511.

Kantstudien Bd. 3 <1899>, S. 255.

Das Simonsche Kantbild. Kantstudien Bd. 6 <1901>, S. 110.

Von dem Bilde in Libau befindet sich seit 1902 auf der Königsberger Staats- u. Universitätsbibliothek eine Photographie und ein Brief mit näheren Angaben, ohne daß die Bedeutung als Vorzeichnung erkannt wurde. Den Hinweis auf die Photographie verdanke ich Herrn Amtsgerichtsrat Warda..

Zum Relief von Collin.

Literatur:

Schubert a. a. 0.

Minden a. a. 0.

Kantstudien Bd. 7 <1902>, S. 168, 382, 505.

Dr. Justus Brinkmann, Beiträge zur Geschichte der Töpferkunst in Deutschland. Jahrbuch der Hamburger Wissenschaftlichen Anstalten XIII. Hamburg 1896.

Zur Silhouette aus Hippels Nachlaß.

Literatur:

A. Warda, Eine historische Kantsilhouette, Altpreuß. Monatsschrift Bd.37, Kgb. 1900. S.141.

Zum Townleyschen Stich nach Lowe.

Literatur:

Schubert a. a. 0.

Minden a. a. 0.

A. Hagen, Der Maler und Kupferstecher Lowe. Neue Preußische Provinzial-Blätter Bd. 111, S. 317. Königsberg 1853.

Zu den Bildern von Senewaldt.

Literatur:

P. v. Lind, Das Kantbild des Fürsten von Pleß. Kantstudien Bd. 4 <1900>, S. 102.

Kantstudien Bd. 4 <1900>, S. 356.

Erwin Hintze, Schlesische Miniaturmaler des 19. Jahrhunderts in Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift III. Bd., S. 117. Breslau 1904.

Zu den Stammbuch-Silhouetten von 1788.

Literatur:

Kantstudien Bd. 2 <1898>, S.502.

Kantstudien Bd. 9 <1904>, S. 342.

Siehe auch Anmerkung im Verzeichnis S. 30.

Zur Zeichnung von Schnorr von Carolsfeld.

Literatur:

Schubert a. a. 0. gibt an, die Zeichnung sei nach Collins Paste.
Fehlt bei Minden.

Das Original von Schnorrs Kantbild. Kantstudien Bd. 14 <1909>, S..143.

Zum Gemälde aus dem Dresdener Kunsthandel.

Literatur:

Kantstudien Bd. 2 <1898>, S. 490.

Altpreußische Monatsschrift 35. Bd., S. 195. Königsberg 1898.

[29]

Karl Lubowski, Ein neues Kantbildnis, Kantstudien Bd. 3 <1899>, S. 160.

Das "Dresdener Kantbild" - ein Werk von Elisabeth von Stägemann?
Kantstudien Bd. 6
<1901>, S. 113.

Zum Gemälde von Döbler,

Literatur:

Schubert a. a. 0.

Minden a. a. 0.

Zu den Miniaturen von Vernet.

Literatur:

Schubert a. a. 0.

Minden a. a. 0.

Das Helmholtz-Zellersche Kantbild. Kantstudien Bd. 5 <1901>, S. 143.

Zur Büste von Mattersberger.

Literatur:

Schubert a. a. 0.

Minden a. a. 0.

Die Mattersbergersche Kantbüste. Kantstudien Bd. 10 <1905>, S. 236.

Zum Stich von Meno Haas

Literatur:

Minden a. a. 0.

P. v. Lind, Ein Stägemannsches Kantbild. Kantstudien Bd. 3 <1899>, S. 255.

A. Warda, Das Kantbildnis Elisabeths von Stägemann. Altpreuß. Monatschrift. 2. Bd. S. 305. Königsberg 1905.

Zur Büste von Bardou.

Literatur:

Eggers, Christian Daniel Rauch. III.. Bd., S. 41.

R. Walden, Die Chodowiecki-Büste des Vereins für die Geschichte Berlins. Schriften des Ver. für die Geschichte Berlins. Heft 37, S. 1.

Zur Zeichnung von Puttrich

Literatur:

Schubert a, a. 0.

Minden a. a. 0.

Das Puttrichsche Kantbild. Kantstudien Bd. 11 <1906>, S, 140,

Kantstudien Bd. 11 <1906>, S. 292.

Zu den Hagemannschen Büsten.

Literatur:

Schubert a. a. 0.

Minden a. a. 0.

Schadow, Kunstwerke u. Kunstansichten, Berlin 1849. S, 65, 71, 83, 95.

Schadow, Aufsätze und Briefe. Düsseldorf 1864, S.61.

J. G. Scheffner, Mein Leben. Königsberg 1821. S. 294, 306.

Zur Zeichnung Hagemanns.

Literatur:

Minden a. a. 0.

Zu Kopfmaske und Schädel.

Literatur:

Dr. Rabe-Rückhard, Ein Gipsabguß des Kopfes von Kant. Zeitschrift für Ethnologie. 12. Jahrgang. 1880. S. 204.

Handschriftlicher Katalog der Sammlung vaterländischer Altertümer im Staatsarchiv zu Königsberg i. Pr. von Archivrat Philippi. Die Hauptliteratur wurde im Text erwähnt

[30]

Verzeichnis der zu Lebzeiten Kants entstandenen Bildnisse.

1, Zeichnung der Gräfin Carolina, Charlotte, Amalia von Keyserling. Um 1755. Schloß Rautenburg in Ostpreußen. Größe: 25:35 cm.
Tafel 1.

2. Gemälde von Becker, I. Um 1768. Königsberg i. Pr. Kantzimmer, Größe: 46:60 cm.
3. Studie zu den Bildern von Becker. Um 1768. Musiklehrer Alfons von Schoen in Libau <Kurland>. Größe: 36:45 cm.
Tafel 2.
4. Gemälde von Becker, II. 1768. Buchhandlung Gräfe & Unzer Königsberg. Größe: 46: 59.
Tafel 3.
5. Relief von Paul Heinrich Collin. 1782. Kommt in Wachs, schwarzem, gelbem und weißem Steingut, Zink, Gips und meist in ovaler Medaillonform vor. Die Abbildung gibt das Exemplar der Buchhandlung Gräfe & Unzer aus gelblichem Steingut wieder.
Höhe der
Büste : 4,6 cm.
Tafel 4.
6. Silhouette aus Hippels Nachlaß. 1784, Königsberg, Stadtbibliothek. Höhe: 6,5 cm.
Titelblatt.
7. C. Townley, Stich nach Lowes Miniatur von 1784. 2 Zustände: vor der Schrift und mit der Schrift. Gedruckt von der Königl. Hofkupferstich Officin. Oval. Bildgröße: 7,6:8,3 cm.
Tafel 5.
8. Die Miniaturen von Fr. W. Senewaldt. 1786.
1. Oval. Größe: 9,8: 13,3 cm. Schloß Fürstenstein in Schlesien. Majoratsbibliothek des Fürsten Pleß.
2, Oval. Größe: 10: 13 cm. Schlobitten in Ostpr. Majoratsbibliothek des Grafen Dohna-Schlobitten.
Die Abb. gibt das zweite Exemplar wieder.
Tafel 6.
9. Zu den Stammbuchsilhouetten von 1788. 2 Exemplare:
1. Stammbuch Stein. Besitzer Prof. Dr. Heinrici, Leipzig. Abb. im Text, S. 16 <links>.
2. Stammbuch Häbler. Früher bei Dr. Nagler, Elbing. Diese Silhouette tauchte während der Korrektur im Leipziger Antiquitätenhandel auf. Es stellte sich heraus, daß sie von dem 1. Exemplar in Einzelheiten abweicht. Zweifellos ist sie jedoch von derselben Hand, denn sie zeigt in der Umrißführung viele Übereinstimmungen und weicht auch im Gesichtsprofil nicht wesentlich ab. Möglicherweise gehen beide Exemplare auf den gleichen Schnitt zurück und wurden erst nachträglich modifiziert.
A b b. i m T e x t, S. 16 <rechts>).
10. Zeichnung von Veit Hans Schnorr von Carolsfeld. 1789. Dresden, Kupferstichkabinett. Gr.: 11:8,7cm..
Tafel 7.
11. Gemälde aus dem Dresdener Kunsthandel. Um 1790. Königsbg. i. Pr. Kantzimmer, Gr.: 38: 53 cm.
T a f e 18.

12. Gemälde von Döbler. 1791, Königsberg, Totenkopflage. Größe: 28,5: 33 cm.
Tafel 9.

13. Miniaturen von Vernet. 1792.

1. Exemplar der Altertumsgesellschaft Prussia, Königsberg, Kantzimmer.
Größe mit gemaltem Rahmen: 10: 13 cm.

Tafel 10.

2. Exemplar in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Größe: 8:10,5 cm.

Tafel 11.

14. Büste von Mattersberger. 1795. Mehrere Exemplare in Gips. Abgebildet ist das Exemplar der Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg.

Tafel 12 u. 13.

15. Stich von Meno Haas nach einer Zeichnung der Elisabeth von Stägemann. Um 1796. Titelporträt von "Jahrbücher der preußischen Monarchie." Jahrg. 1799. Bd. 2. Bildgröße: 7: 8,5 cm.

Tafel 5.

16. Büste von Emanuel Bardou, 1798. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Tafel 14 u. 15.

17. Zeichnung von Puttrich. Vor 1798. Königsberg, Altertumsgesellschaft Prussia, Kantzimmer. Blattgröße: 14: 21 cm. Ein zweites Exemplar von ungefähr gleicher Größe im Besitze von Prof. Dr. Baesecke, Halle. Nach der Zeichnung wurde 1798 ein Stich in Punktiermanier angefertigt, der bei Unzer in Königsberg erschien.

Tafel 16.

18. Die Büsten von Friedrich Hagemann, 1801.

1. Exemplar: Hamburg, Kunsthalle.

2. Exemplar: Königsberg, Universität.

Nach dem Tonmodell von Hagemann meißelte Schadow seine Kantbüste für die Walhalla.

Tafel 17 u. 18.

19. Zeichnung von Fr. Hagemann, 1801. Königsberg, Gesellschaft der Freunde Kants. Blattgröße: 9: 16 cm, Höhe der Zeichnung: 8 cm.
A b b . i m T e x t , S . 27 .

20. Kopfmassage. Abgeformt von J. Knarre. Königsberg, Staatsarchiv.

Tafel 19.

21. Schädel. Nach den Abbildungen im 13. Bande des Archivs für Anthropologie.

Tafel 20.