

[209]

In vorigen Jahre tauchte in Berlin eine Marmorbüste Kants auf, die ich für das Kaiser-Friedrich-Museum erworben konnte. Sie war für unsere Sammlung doppelt wertvoll - als eine der nicht häufigen plastischen Darstellungen des Philosophen, die nur in diesem einem Exemplar erhalten scheint und lange ein verborgenes Dasein geführt hatte; dann aber auch als ein Werk des Berliner Bildhauers Bardou. Von den Arbeiten dieses älteren Zeitgenossen Gottfried Schadows, unter denen die Reiterstatuette Friedrichs des Großen durch viele Nachbildungen bekannt und populär geworden ist, scheint ein großer Teil nicht erhalten oder vergessen zu sein; ein Schicksal, das der treffliche Bildniskünstler nicht verdient.

Die Büste von Bardou gibt nunmehr, da der 200. Geburtstag Kants bevorsteht, den willkommenen Anlaß, auch die anderen Bildnisse des Philosophen ans Licht zu ziehen, die Berlin besitzt. Unsere Sammlungen besteht dabei mit Ehren. Auch abgesehen von den graphischen Darstellungen im Kupferstichkabinett, die ich hier übergehe, weil sie öfters besprochen worden sind, findet man in unseren Museen, die hier in Betracht kommen, wichtige und wenig bekannte Stücke, die sich zu einer kleinen Ikonographie des großen Mannes runden.

Da Kant Königsberg und seine Umgebung nie verlassen hat, gibt es aus seinen Lebzeiten nur Bildnisse von lokalen Meistern und von reisenden Künstlern, die sich in Königsberg aufhielten. In seiner Vaterstadt begann sein Ruhm früh genug. Der Buchhändler Kanter, der 1768 sein vielbesuchtes Geschäft mit den Gemälden von zwölf Zierden der Wissenschaft ausstatten ließ, nahm ihn in diesen Kreis auf. Leider fand sich damals nur ein sehr mäßiger Maler namens Becker; ihm verdanken wir das früheste Kantbildnis, das in einer schlechten Copie 1770 nach Berlin kam, und hier von Schleuen gestochen wurde.<sup>\*)</sup>

Beckers Bild, sei es im Original (das beste Exemplar heute im Besitz der Stadt Königsberg), oder in der erwähnten Copie, hat dem Schöpfer unseres ersten Kantbildes zum Vorbild gedient. Es befindet sich unter den – wenig bekannten – Kunstwerken in der Preußischen Staatsbibliothek (Abb.1), die es von dem 1878 verstorbenen Bibliothekar Friedländer als Geschenk erhalten hat. Der Autor ist unbekannt, er ist sicher in Berlin zu suchen. Er ist kein gewöhnlicher Copist; was er gibt, ist ein ganz neues Bild, das mit dem Beckerschen nur die allgemeine Anordnung gemein hat. Buch und Hand und allerlei Einzelheiten der Tracht sind unterdrückt, die gezwungene Haltung verschwunden, der malerische Vortrag ist ebenso leicht und flüssig, wie er bei dem Königsberger Maler pedantisch und trocken war. Und so hat auch Kant etwas weltmännisch ungezwungenes bekommen. Freilich nur jene unverbindliche, etwas konventionelle Liebenswürdigkeit vieler zeitgenössischer Bildnisse. Der historische Kant, der geistreiche, witzige Gesellschafter im Kreis seiner weltkundigen Freunde aus allerlei Berufen ist es nicht, der hier erscheint. Ihn hat der Maler, der nur dem provinziellen Bilde Beckers den gesellschaftlichen Schliff gab, nicht gekannt.

Viel näher an die wirkliche Erscheinung führt uns ein kleines Relief in schwarzem Steingut, das im Schloßmuseum bewahrt wird (Abb.2). Die Bezeichnung auf der Rückseite lautet: „Professor Kant. Fabrique der Gebrüd. Collin in Königsberg. Paul Heinrich Collin Sculpt“. Dieses schlichte, ungemein lebendige kleine Reliefbildnis in Medaillen-Form rührt von einem Königsberger her, der eine Reihe ähnlicher Porträtmedaillons für seine Fayence-Vasen schuf. Die „Fabrik“, die „schwarze Basaltware“ in der Art von Wedgwood herstellte, bestand von 1776-1785. Kants Bildnis kam in drei Größen in den Handel; das Schloßmuseum besitzt außer dem abgebildeten Stück noch ein Tonrelief in derselben Größe (8,8 cm hoch) mit ähnlicher Inschrift auf der Rückseite. Ueber den Urheber berichtet Kants Schüler und Biograph Borowski: „Da lebte unter uns Collin, der die Fayencefabrik hatte und zuletzt Mäkler ward. Ohne je Unterricht erhalten zu haben, arbeitete er, aus Trieb für die Sache, unvergleichlich – und von ihm ist die Paste, worin Kant am besten getroffen ist“ – – –. Gegen diesen Collin, der ein sonntäglicher Mitgesellschafter an Motherbys Tische war, bewies Kant ungemeine Wertschätzung und dachte oft daran, wieviel die Kunst durch seinen frühen

---

<sup>\*)</sup> vergl. Kants Brief an Nicolai vom 25 Oktober 1773, abgedruckt in der Ausgabe der Werke von Rosenkranz und Schubert XI, I. S. 70.

Tod verloren habe. Um ein Gespräch an Kants Tische auch in seinem letzten Lebensjahre recht lebhaft zu machen, bedürfe es weiter nichts, als an diesen Collin – – zu erinnern. „Da raffte dann der schon abgestumpfte Weise noch jede übrige Kraft zusammen, um sein Lob zu sprechen.“

Was Paul Heinrich Collin, der 1789 mit 41 Jahren starb, uns in diesem kleinen Medaillon hinterlassen hat, hat also schon als Urkunde einen ungewöhnlich hohen Wert. Schubert berichtet in seiner Kantbiographie von 1842, daß der Philosoph im Juni 1782 dem Künstler gesessen hat. Das Tonmodell entstand im Oktober desselben Jahres. Wir haben also den 58jährigen vor uns, in voller Frische, noch ohne die Zeichen des Alters, die für alle folgenden Bildnisse charakteristisch sind. Kein anderes zeigt ihn so kraftvoll, zeigt die kühne Nase und den Mund mit seiner

[210]

leisen Ironie sprechend lebendig, keines gibt mit so ungesuchter Anschaulichkeit den hageren schmalbrüstigen Mann, der schon früh in seiner Vaterstadt ein Gegenstand unbegrenzter Verehrung gewesen ist. Seine Bescheidenheit und Güte, gepaart mit dem vollen Bewußtsein seines Wertes und der Stellung, die ihm zukam, seine weltoffene Klugheit und jene Sicherheit der Form, gewonnen aus der Durchdringung des ganzen Lebensinhalts mit dem Geist und den Maximen seiner Philosophie, die Abrundung seiner ganz in sich selbst ruhenden Persönlichkeit – von alledem, was die Freunde und Schüler nicht müde wurden, zu schildern, verspürt man einen Abglanz in der knappen und ungemein bezeichnenden Formensprache dieses Bildnisses. Die Gattung des kleinen Reliefporträts wird in diesen Jahrzehnten mit besonderer Liebe gepflegt; die besten Künstler wetteifern darin, mit kargen Mitteln individuelles Leben und geistigen Gehalt auszudrücken, in schlichte Umrißformen Anmut und Würde zu legen. Unter der Fülle zeitgenössischer Konkurrenten behauptet unser Collin auch als Künstler seinen Platz: was er vor allen späteren Schilderern Kants voraus hat, ist die frische Liebenswürdigkeit seiner Stilisierung, die nicht von außen an den Kopf herangebracht, sondern aus intimer Kenntnis seiner Eigenart entwickelt ist.

Seit den achtziger Jahren war Kant eine europäische Berühmtheit: 1781 war die „Kritik der reinen Vernunft“ erschienen. Die wichtigsten Bildnisse der Folgezeit rühren von auswärtigen, vor allem von Berliner Künstlern her. An der Spitze steht der Medailleur Abramson; von dessen zwei Medaillen auf Kant wir die erste als die am besten gelungene, nach dem Silber-Exemplar unseres Münzkabinetts abbilden (Abb.3). Sie wurde dem 60jährigen 1784 von einer Anzahl Studierender in Gold überreicht. Das falsche Geburtsdatum 1723, das sich – nach dem Vorbild einiger Exemplare der Collinschen Tonpaste – auf der Rückseite findet, dämpfte die Freude Kants etwas: er machte in einer Randbemerkung zu Borowskis Manuskript seiner Biographie selbst auf den Fehler aufmerksam, der wahrhaftig leicht zu vermeiden gewesen wäre.

Abramson eröffnet die Reihe der Künstler, die einen stärker stilisierten, eine idealen Kant zu geben unternehmen. Daß Collins Medaillon sein Vorbild war, ist durch die Zeitgenossen und überdies durch jene Fehler gut bezeugt. Um so stärker drängt sich die Abweichung auf. Der hagere Alte, ohne Perücke, mit offenem Hals, trägt bei aller Betonung der geistigen Energie typische Züge des Greisentums, die dem zwei Jahre zuvor entstandenen Collinschen Kopf völlig fehlen. Ob die Schilderungen der Freunde Kants den Künstler beeinflussten („äußerst mager, solange ich ihn kenne; zuletzt vertrocknet wie eine Scherbe“, sagt Borowski), oder ob er die Geisteskraft des Philosophen durch einen abgezehrten Körper glaubte anschaulicher machen zu können, – sicher ist soviel, daß Abramsons Auffassung ihrerseits auf die folgenden Darsteller einwirkt. In der Form von Kopf und Hals, in der Anordnung der Haare und in anderen Einzelheiten greift z.B. Bardou ganz offenbar auf ihn zurück. Aber auch Hagemann und Schadow gehen von diesem Typus aus, der, wenn wir Collin Glauben schenken dürfen, den historischen Kant wesentlich umgebildet und – verallgemeinert hat. – Die Rückseite von Abramsons Medaille zeigt eine Sphinx zu Füßen des schiefen Turms von Pisa, von

[211]

dessen Höhe ein Senkblei herabhängt. Aus Borowskis Worten muß man schließen, daß weder ihm noch Kant selbst dieses Bild geläufig war. Borowski spricht nun von „einem erhabenen Turm“ und Kant schreibt an den Rand: „aber schief stehenden“. Der

unbekannte Erfinder dieser Rückseite verbindet das Symbol durch den Spruch: „Perscrutatis fundamentis stabilitur veritas“ in geistvoller Weise mit Kants erkenntnistheoretischem Hauptwerk. –

Die zweite Medaille Abramsons entstand 1804; das Gesicht ist, wohl unter dem Einfluß anderer Bildnisse, stärker detailliert; die Schlagkraft der ersten Conception ist nicht erreicht. Die Rückseite verzeichnet das Todesjahr 1804 und die bildliche Darstellung nimmt Bezug darauf: es ist die sitzende Minerva mit der Eule; dazu die von Zoellner herrührende Devise: *Altius volantem arcuit*.

Abramsons erste Schöpfung gab, wie erwähnt, auch die Grundlage zu der Marmorbüste Bardous (Abb.4). Ich habe sie an derer Stelle (Kantstudien Band 29) ausführlich gewürdigt und kann mich hier auf ein paar kurze Hinweise beschränken. 1798 aus unbekanntem Anlaß entstanden, gelangte sie, vielleicht 1818, als ihr Schöpfer, Emanuel Bardou, ein hoher Siebziger und ein angesehenes Mitglied der berliner Akademie, starb, in den Besitz Christian Rauchs, und scheint in dessen Atelier ein wenig beachtetes Dasein geführt zu haben. Rauch gab sie 1844 an seinen Schwiegersohn d'Alton in Halle, dessen Villa (von Strack) er mit einer großen Anzahl eigener und fremder Arbeiten und Abgüssen aus seinem Berliner „Lagerhaus“ schmückte. Aus dem Besitz einer Verwandten des Historikers Dümmler, der 1854 das Haus erharb, gelangte die bis dahin ziemlich unbekannte Marmorbüste wieder in die Öffentlichkeit. – Als Urkunde über Kants äußere Erscheinung in jenem Jahr darf sie so wenig gelten, wie die Medaille Abramsons; denn während er dort in zwei Jahren plötzlich gealtert sein müßte, würden wir hier, 14 Jahre später, ihn auf der gleichen Stufe, ja eher jünger finden als 1784. In Wahrheit wollen beide Künstler ein zeitloses Porträt des Weisen geben, das mehr seiner geistigen Bedeutung gerecht wird als den Zufälligkeiten seiner äußeren Erscheinung. Bardou hat den Zügen eine Milde und Abgeklärtheit gegeben, die, vor allem in der Seitenansicht, ergreifend wirkt. Seine Auffassung, mag sie sich von den historischen Tatsachen auch entfernen, steht künstlerisch hoch durch ihre Einheitlichkeit, durch den stillen, unaufdringlichen, aber sehr gewählten Reiz der Formgebung. Abramsons Profil wirkt fast hart und trocken neben dem seinen.

Die Miniatur von der Hand V.C. Vernets (in der Gemäldegalerie, Abb.5) führt uns zurück zur Wirklichkeit. Vernet, ein Schüler der Anna Dorothea Therbusch in Berlin, befand sich in den neunziger Jahren in Königsberg; sein Aufenthalt fällt zeitlich etwa zusammen mit dem des Berliner Döbler, dem man das bekannteste unter allen gemalten Kantbildnissen verdankt. Als Kunstwerk repräsentiert Vernets Miniatur einen guten Durchschnitt; „ähnlich“ in allen Äußerlichkeiten ist sie ganz gewiß. Freilich erscheint Kants Greisengesicht den Zeitgenossen und der unmittelbar nachfolgenden Generation hier entstellt; aber wenn z.B. Schubert (a. a. O. S. 207) von „sehr gemeiner Auffassung“ redet, so sieht man doch, daß nicht die mangelnde Aehnlichkeit getadelt wird, sondern das Hervortreten des Aeußeren, des Vergänglichen und Einzelnen, wo man Unsterlichkeit in den irdischen Zügen lesen und wiederfinden wollte. Dazu freilich hätte es eines Rembrandt bedurft. Uns, die wir Kant nicht mehr gesehen haben, gibt dieses kleine, nicht auf Repräsentation gestellte Bildchen doch mehr, als jenen Kritikern des 19. Jahrhunderts. Wir fühlen uns dem alten Manne nah, ähnlich nah wie beim Lesen der drei eigenartig ergreifenden Biographien von Zeitgenossen, die ihn in seiner Menschlichkeit vorführen (Borowski Jachmann Wasianski, alle neu gedruckt in einem kl. Band der „Deutschen Bibliothek“ in Berlin.

[212]

In Kants letzten Lebensjahren – 1801 – ist noch ein junger Künstler, ein früh verstorbener, nicht zur Reife gekommener Bildhauer, an die große Aufgabe einer Büste nach dem Leben gelangt. Es war der von den Freunden nach Königsberg gerufene C. F. Hagemann, Schadows Schüler, der hier sein Meisterwerk schuf (Abb 6). Das Marmororiginal in Königsberg ist für den Hamburger Kantverehrer Heß wiederholt worden; dieses Hamburger Exemplar, jetzt in der Kunsthalle, gibt unser Bild wieder. Berlin besitzt eine Bronzekopie; sie steht in der allzu wenig besuchten Bildnissammlung in Schinkels Bauakademie. „So alt und häßlich wie er nun wäre, dürfte er ihn aber nicht machen“, sagt Kant zu dem Künstler, dem er im Jahre 1801 gesessen hat. Hagemann hat diesen Wunsch erfüllt, er gibt ihn alt, aber nicht müde, ohne die Zeichen des Verfalls, die in der Miniatur sichtbar werden. Aber er gibt mehr. Die Frische, mit der er seine Aufgabe anpackt, hat etwas Bezwingendes. Der glättende ausgleichende Zeitstil, jenes klassizistische Vereinfachen, das nicht immer ein Verinnerlichen bedeutet, ist

auch hier wirksam. Aber wenn das Ergebnis so manchmal mehr eine trockene Formel darstellt, als eine in ihrem Kern erfaßte Individualität – hier ist der Eindruck des lebendigen Modells stark genug geblieben, um die akademische Kühle von dem Marmor fernzuhalten. In der Bewegung des gebeugten Hauptes, im Schnitt des Mundes und des Kinnes hat der junge Künstler mit glücklichem Temperament wesentliche Züge zu einer starken überzeugenden Form verschmolzen. Es ist merkwürdig, daß Hagemanns Kant, der, für sich betrachtet, viel naturalistischer wirkt als die Büsten, die vor und nach ihm entstanden, doch in vielem in die Bahn einlenkt, die Abramson und Bardou beschritten hatten. Die völlige Einheit, das Durchscheinen des Ewigen durch die ganze irdische Erscheinung, hat er nicht erreicht. Sein Werk ist mehr Verheißung als Erfüllung. Man muß sich damit abfinden, daß die Kunst dem deutschen Volk das ideale Bildnis seines tiefsten Denkers schuldig geblieben ist.