

Rainer Schoch

Palast und Hütte

Zum Bedeutungswandel eines künstlerischen Motivs zwischen Aufklärung und Romantik

»Friede den Hütten! Krieg den Palästen! Im Jahre 1834 sieht es aus, als würde die Bibel Lügen gestraft. Es sieht aus, als hätte Gott die Bauern und Handwerker am fünften Tage und die Fürsten und Vornehmen am sechsten gemacht, als hätte der Herr zu diesen gesagt: »Herrschet über alles Getier, das auf Erden kriecht«, und hätte die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt. Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag; sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigene Sprache; das Volk aber liegt vor ihnen wie Dünger auf dem Acker...«¹

Im »Hessischen Landboten«, 1834 in Marburg illegal gedruckt und heimlich unter der Landbevölkerung verbreitet, entläßt Georg Büchner seinen heiligen Zorn über die soziale Ungerechtigkeit und bedient sich dabei einer alten Metapher, deren Bedeutungswandel ich an Beispielen aus Literatur und Kunst der Zeit zwischen Aufklärung und Romantik im Folgenden untersuchen möchte: Palast und Hütte.

Friede den Hütten, Krieg den Palästen: Für Georg Büchner, den radikalen Gießener Medizinstudenten, der sich in Straßburg an den frühsozialistischen Ideen von Babeuf und Blanqui begeistert hatte und der in Gießen und Darmstadt mit Studenten und Handwerkern geheime Sektionen der sozialrevolutionären »Gesellschaft der Menschenrechte« gründete, der neben seiner politischen Agitation der verarmenden Landbevölkerung an seinem Drama »Dantons Tod« arbeitete und dazu intensives Quellenstudium zur Französischen Revolution betrieb, – dieser Georg Büchner war sich bewußt, daß er eine radikale Parole der jakobinischen Volksrevolution zum Motto des »Landboten« gemacht hatte, eine Parole, in der der soziale Impetus der großen bürgerlichen Revolution schlagwortartig zusammengefaßt ist.²

»Guerre aux châteaux! Paix aux chaumières!« (also in anderer Reihenfolge als bei Büchner, der die Solidarität mit dem Volk vor die Kriegserklärung an die Mächtigen stellt) mit diesem Kampfruf zogen 1792 die revolutionären Freiwilligenheere, die ihr Vaterland in Gefahr sahen, in den Krieg gegen die preußisch-österreichische Koalition, deren erklärtes Ziel es war, den entmachteten französischen König wieder in seine alten Rechte einzusetzen. Die Parole vermittelt etwas vom weltbürgerlich-missionarischen Charakter dieser Revolutionsphase: der 1. Koalitionskrieg wurde nicht als Eroberungskrieg gegen ein Nachbarvolk sondern als Freiheitskrieg gegen die Umklammerung durch die feudalen Mächte Alteuropas verstanden. »Krieg den Palästen, Friede den Hütten«: nach dieser Losung brannten die Schlösser von Saarbrücken und Zweibrücken. Unter dieser Losung – d.h. unter den Bedingungen des Krieges und der Besetzung – lernte die deutsche Bevölkerung links des Rheins die Französische Revolution kennen.

Der 10. August 1792, der Sturm auf die Tuileries, die Amtsenthebung des Königs und die weitere Radikalisierung der Revolution bis zur Ausrufung der Republik machten auch das aufgeklärte Bürgertum in Deutschland skeptischer gegen die französische Staatsumwälzung, die es zu Anfang begeistert begrüßt hatte. Ein treffendes und differenziertes Stimmungsbild vom Spätsommer und Herbst 1792 gibt die Schüt-

scheibe, die der Haller Ratsherr und Kastenpfleger Johann Friedrich Hezel malen ließ.³ Zum Zeichen des Bruchs mit dem König ist das Standbild des guten Königs Heinrichs IV. von seinem Sockel gestoßen. Davor liegen die verehrungswürdigen Schriften Rousseaus und – zerfetzt – die liberale Verfassung von 1791, die die konstitutionelle Monarchie garantieren sollte. Am Boden zerstört die Zeichen der Feudalität, des Königtums, des Adels und des Klerus. Handel und Wirtschaft liegen darnieder, die Köpfe der eidverweigernden Priester vom 2. September rollen am Boden – aber auch die Zeichen des patriotischen Ständebündnisses: der Zweispitz mit Korde und die Bürgerkrone. Die Verfassung von 1791, der die Sympathie galt, ist gebrochen. Es triumphieren die Insignien der Volksrevolution: Pike, Sichel und Jakobinermütze. Als abschreckendes Menetekel wird rechts im Hintergrund der Sturm rotbemützter Sansculotten auf ein Schloß gezeigt; auf der Gegenseite ein friedliches kleines Wäldchen – die Abbeviatur einer ländlichen Idylle.

»Guerre aux châteaux, paix aux chaumières«: Kein wildgewordener Sansculotte hatte den französischen Kriegsfreiwilligen diese zündende Parole auf die Fahnen geschrieben, sondern ein gelehrter und empfindsamer Dichter: Sebastien Roch Nicolas Chamfort, geboren 1740 in Clermont, der in seinen erfolgreichen Theaterstücken in der Nachfolge Rousseaus den Gegensatz zwischen Zivilisation und ursprünglichem Naturzustand reflektiert und damit in den siebziger und achtziger Jahren die Gunst des Hofes, vor allem Marie-Antoinettes gewonnen hatte. Mit einer königlichen Pension wurde er 1779 Sekretär des Prinzen von Condé in Chantilly und 1781 Mitglied der Académie – später Direktor der Bibliothèque Nationale.⁴

Wie die Biographie Chamforts so ist auch der Gebrauch des Topos von »Palast und Hütte« im 18. Jahrhundert durchaus ambivalent und schillernd. Bevor ich auf die Geschichte der Politisierung dieses literarischen und künstlerischen Motivs eingehe, ist es notwendig, einen kleinen literarhistorischen Exkurs zu unternehmen. Ich folge dabei den wichtigen Arbeiten der Germanisten und Bühner-Forscher Herman Meyer und Burghard Dedner.⁵

Diderots »Encyclopédie« beschließt den Artikel »cabane«, der die Hütte unter architektonischem Gesichtspunkt betrachtet, mit dem erstaunlichen Satz: »L'architecture a commencé par les cabanes & a fini par les palais« (Die Architektur begann mit den Hütten, sie endet bei den Palästen). Der Artikel »chaumière« enthält ebenfalls einen kulturkritischen Aspekt: »Chaumière, das ist eine Hütte, wie sie die Bauern, Köhler, Kalkbrenner etc bewohnen, wohin diese sich zurückziehen, wo sie leben. Der Name kommt von dem Stroh (chaume), mit dem sie gedeckt sind, aber im allgemeinen wird der Begriff für alle Arten von Hütten benutzt. Man kann allerdings von den Hütten unserer unglücklichen Bauern nicht sagen, was Tacitus von den Finnen berichtet, daß sie sich nämlich im Alter, ohne zu arbeiten, in ihre Hütten zurückzogen.«⁶

Der zeitkritische Kommentar zu Tacitus macht deutlich, daß sich die Aufklärung des antiken Ursprungs des Topos von der Hütte als eines Ortes ursprünglicher Glückseligkeit bewußt war, daß sie ihn jedoch an der sozialen Realität zu überprüfen begann.

Bei Tacitus, Seneca und anderen römischen Autoren wird die Hütte als die glückhafte Behausung der Menschen eines früheren, glücklicheren Weltalters gesehen. So auch bei Horaz, der jedoch in seiner Frühlingsode die heitere Schilderung der erwachenden Natur plötzlich abbricht und einem dunklen Gedanken verfällt:

»Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres« (Der bleiche Tod pocht mit dem gleichen Fuß an die Hütten der Armen und an die Paläste der Könige).⁷

Hier wird eine erste polemische Zuspitzung des Gegensatzes von Palast und Hütte spürbar – leicht mißverständlich vor dem Hintergrund der christlichen Vorstellung von der Gleichheit aller Menschen vor dem Tod und vor dem Richterstuhl Gottes, die dem antiken Autor so nicht unterstellt werden kann. Horaz polemisiert vielmehr gegen die Mächtigen, die sich durch hochmütige Pläne dem gemeinen Leben glauben entziehen zu können.

So zeichnen sich bereits in der antiken Dichtung zwei Bedeutungsnuancen im Gebrauch des Hüttenmotivs ab, die uns im 18. Jahrhundert wiederbegegnen, die hier aber – im anderen politischen und sozialen Kontext – eine andere Entwicklungsdynamik gewinnen. Als Hauptströmung zieht sich durch die Literaturgeschichte von der Antike bis ins 18. Jahrhundert die Vorstellung von der Hütte als einem Ort sorglosen ursprünglichen Lebens fernab von höfischer Etikette. So schreibt etwa der literarisch ambitionierte preußische Kammerjunker Friedrich von Canitz 1727 die folgenden Verse:

»Hier merk ich, daß die Ruh in schlechten Hütten wohnet,
wenn Unglück und Verdruß nicht der Paläste schonet,
daß es viel besser ist, bey Kohl und Rüben stehn,
als in dem Labyrinth des Hofes irre gehn.«⁸

Zahlreiche ähnliche Zitate aus der Literatur der Aufklärung – etwa aus den Romanen der Sophie von La Roche⁹ – reproduzieren den Topos von der Hütte als Zufluchtsort für den des Hofes überdrüssigen Aristokraten. Sie belegen die Feststellung von Herman Meyer: »die Kritik am palatialen Dasein und das Lob des einfachen Lebens in der Rasenhütte ist ... ein Stück Selbstverständnis (Selbstanprangerung oder Selbstmitleid) der Palastbewohner selbst; das literarische Motiv von Hütte und Palast gibt dem Lebensgefühl und Lebensverständnis der höfischen Gesellschaft Ausdruck, ist selber eine höfische Angelegenheit.«¹⁰

Neben diesem – vereinfacht gesagt: »höfischen« – Traditionsstrang erhält der Begriff der Hütte bereits in der Antike gelegentlich einen bitteren Unterton und zwar dort wo er zur Beschreibung der realen Lebensverhältnisse der Bauern und tendenziell als moralisches Argument gegen die aristokratische Lebensweise dient. Hierher gehört etwa die Tatsache, daß der Hüttenbau als Tätigkeit dem Silbernen, nicht dem Goldenen Zeitalter zugeordnet wird – einer Epoche also, in der der paradiesische Urzustand bereits verloren und die Mühsal des Broterwerbs mit eigener Hände Arbeit angebrochen war. Diese Vorstellung wird auch in der christlichen Ikonographie tradiert. Seit der Frührenaissance gehören Hüttenbau und Bestellung des Landes zu den obligatorischen Beschäftigungen Adams und Evas nach dem Sündenfall.¹¹

In seiner »Abhandlung über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen« sieht auch Rousseau den Hüttenbau im Zusammenhang mit der Entstehung der Familie und dem ersten Erwerb von Besitz. Auch für ihn bezeichnet deshalb die Hütte eine erste Station auf dem verhängnisvollen Weg der Vergesellschaftlichung, der schließlich in die Ungleichheit der feudalen Ständeordnung münden mußte.¹²

Im Folgenden sollen diese beiden Traditionsstränge an Beispielen der bildenden Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts verfolgt werden: Palast und Hütte aus der

Perspektive des Hofes einerseits; andererseits die sozialkritische Konfrontation der Motive von Palast und Hütte. Dabei werden gelegentlich überraschende Überschneidungen erkennbar, die daran erinnern, daß beide Überlieferungsstränge nicht isoliert nebeneinander verlaufen, sondern als Bestandteile eines übergreifenden, gesamtgesellschaftlichen Diskurses zu verstehen sind.

Im Salon des Jahres 1751 erschien ein Gemälde, das in den Sammlungen des Louvre heute den zwar zutreffenden aber nicht authentischen Titel »La Ferme« trägt. Der Maler, Jean-Baptiste Oudry, peintre ordinaire du roi, spezialisiert auf Jagd- und Tierstücke, hatte das Bild im Auftrag des Dauphin, des Vaters Ludwigs XVI., im anspruchsvollen Format von 130 auf 212 cm gemalt: Ein typischer französischer Bauernhof, in Fachwerk gebaut, Wohn- und Wirtschaftsgebäude stoßen im rechten Winkel zusammen, so wie man ihn im Norden Frankreichs, speziell in der Picardie findet. Zwischen dem kleinen Ententeich im Vordergrund und den Feldern im Hintergrund entfaltet sich geschäftiges Treiben, das auf eine florierende Landwirtschaft schließen läßt. Das Pflügen der Felder, die Heuernte, das Spinnen der Schafwolle und das Versorgen des Viehs werden synchron – ohne Rücksicht auf die Jahreszeit – vorgeführt. In seiner Darstellung folgte Oudry flämischen Vorbildern wie David Teniers, kleidete die Szenerie jedoch in eine euphorisch heitere, rokokohafte Farbigkeit. Erstaunlich ist, daß dieses Bild ursprünglich den Titel »La France« trug und in alten Inventaren auch gelegentlich unter dem Titel »L'agriculture« erscheint.¹³

Der Bauernhof als Sinnbild Frankreichs – das verwundert umso mehr, als der Auftrag zu dem Gemälde aus dem innersten Kreis des Hofes stammte. Die Verherrlichung des »nahrungsspendenden Landes und der Notwendigkeit der ernährenden Arbeit« verweist auf die Wirtschaftstheorie der Physiokraten, derzufolge der gesellschaftliche Reichtum nicht aus dem Handel, sondern allein aus der Landwirtschaft resultieren könne: als Geschenk der Natur empfangen der Bauer einen den notwendigen Aufwand übersteigenden materiellen Überschuß. Der Dauphin gehörte zu den frühen Anhängern dieser Theorie, die in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts – etwa durch Mirabeaus Schrift »Philosophie rurale« (1764) – politischen Einfluß gewann.¹⁴ Die Reformpolitik der Physiokraten war zwar einerseits auf eine Befestigung der patriarchalischen Ordnung auf dem Lande gerichtet, berührte aber dennoch einen Nerv des Ancien Régime, da sie in ihrer Konsequenz auf die Beseitigung von Mißständen hinauslief und generell dem Bauernstand höheres Ansehen verschaffte.

Die höfische Auseinandersetzung mit dieser Theorie hatte unter anderem zur Folge, daß in den neuen Landschaftsparks sogenannte »Hameaus« (Dörfchen) angelegt wurden, oft mit festangestellten Schäfern und anderem lebendem Inventar. Die höfische Gesellschaft konnte durch gelegentliche landwirtschaftliche Symbolhandlungen spielerisch ihrer »Hochachtung« des Bauernstandes Ausdruck geben.

Einer der ersten Hameaus wurde seit 1775 im Schloßpark von Chantilly für den Prinzen von Condé angelegt, bestehend aus sieben bäuerlichen Hütten: einer Mühle, einem Stall, einer Molkerei, einer Meierei, einer Küche, einem Billard- und einem Speisesaal, umgeben von Kräuter- und Blumengärten. Ein zeitgenössischer Plan mit Grund- und Aufrissen von Billard- und Speisesaal zeigt den Kontrast zwischen dem rustikalen Äußeren und der vornehmen Innendekoration im Stil Louis XVI. Die Dekoration der Innenwände des Speisesaals mit Landschaftsmotiven,

weckte die Illusion, als speise man im Grünen.¹⁵ Diese heute bizarr anmutende Verbindung von Palast und Hütte ist einerseits typischer Ausdruck des beschriebenen Selbstverständnisses einer höfischen Kaste. Andererseits ist es nicht ohne Ironie, daß derselbe Chamfort, dem wir die Parole »Krieg den Palästen, Friede den Hütten« verdanken, 1776-78 Sekretär des Prinzen von Condé war, daß er diesen Hameau nicht nur entstehen sah, sondern sich dort vermutlich auch ergötzt hat.

Zur gleichen Zeit versuchte in Deutschland der Hessen-Darmstädtische Kriegsrat Johann Heinrich Merck, ebenfalls ein Anhänger der physiokratischen Theorie, ein geistreicher Literat, Vertreter des Sturm und Drang und später ein glühender Bewunderer der ersten Revolution in Frankreich, seine Utopie vom glücklichen Landleben in die Wirklichkeit umzusetzen. Er nahm sich vor, seinen Hof in Arheilgen bei Darmstadt als Mustergut nach neuesten Gesichtspunkten zu bewirtschaften – auch mit dem Ziel, eine neue bürgerliche Identität im einfachen Landleben zu finden – so wie er es in seiner Erzählung »Die Geschichte des Herrn Oheims« (1777) beschrieben hatte. Dieser war früh aus dem hohen Staatsdienst geschieden und hatte sich auf seinem patriarchalisch geführten Landgut zu einem neuen Menschen entpuppt. Eine Rötzelzeichnung Mercks, des an holländischen Vorbildern geschulten Dilettanten, gibt eine bildhafte Vorstellung von der erträumten Landidylle, die bewußt dem höfischen Leben entgegengesetzt wird.¹⁶ Nach dem praktischen Scheitern seines Projekts legte Merck 1782 im »Teutschen Merkur« eine Fortsetzung seiner Geschichte vor: »Herr Oheim der Jüngere, eine wahre Geschichte«. In ihr wird die Rückkehr zum naturgemäßen Leben als praktisch nicht realisierbare Utopie beschrieben. Nach wie vor erscheint jedoch auch hier das Landleben als das ideale Gegenbild zu der von der Etikette des Hofes korrumpierten Beamtenexistenz.¹⁷

Die Hütte erweist sich im aufgeklärten 18. Jahrhundert als die allgemeinste und deshalb auch nuancenreiche Bildmetapher für das einfache Landleben, das in verschiedenen sozialen Milieus mit unterschiedlichen Intentionen gepriesen wurde – als ein sozio-kulturelles Symbol ersten Ranges. Den hoch ideologisierten Begriff der Hütte illustriert ein schönes Deckfarbenblatt von Jakob Philipp Hackert, das um 1765/66 entstanden sein dürfte, als der Maler in Begleitung Johann Georg Willes ausgedehnte Wanderungen durch die Normandie unternahm und dort die Hütten der holländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts in natura vorzufinden glaubte.¹⁸ Im Atelier ausgeführte und dem Idealbild angenäherte Deckfarbenblätter wie die »Bauernhütte in der Normandie« fanden in Paris reißen den Absatz – in bürgerlichen wie in aristokratischen Kreisen. Die blühende Farbigkeit vermittelt etwas von der Euphorie, mit der die Aufklärung dem einfachen Landleben begegnete. Eingebettet in das Wachstum der Natur, selbst aus den Materialien der natürlichen Umgebung gebildet, umrankt von einem Weinstock und bestückt mit einfachen Geräten des Landbaus, erscheint die Hütte durch ihre unregelmäßige Form und den sichtbaren Verfall selbst als ein Teil der Natur. Für das äußere Erscheinungsbild der idealen Hütte lieferte die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts die Vorbilder. Die Holländermode des 18. Jahrhunderts muß auch unter diesem Gesichtspunkt als wichtiger künstlerischer Beitrag zur Kultur der Aufklärung verstanden werden.

Die Morphologie der Hütte kann hier in ihrer Erscheinungs- und Bedeutungsvielfalt nur angedeutet werden. Sie reicht von Laugiers »Urhütte« über die »Köhlerhütte«, die holländische Bauernkate und die Schweizer Berghütte und die amerika-



1 Jakob Philipp Hackert, Bauernhütte in der Normandie. Um 1765/66. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

nische »Pflanzerhütte« bis hin zur »otaheitischen Hütte« der edlen Wilden von den glückseligen Inseln. Sie kann die Bedeutung einer »Hütte der Freundschaft« ebenso annehmen wie die einer »Hütte des Philosophen« und einer »poetischen Einsiedelei«. Sie hat ihren Platz im herrschaftlichen Landschaftsgarten – mit dem Palast als unmittelbaren Bezugspunkt – aber auch in den landschaftlichen Idyllen des Bürgertums. Stets verbinden sich mit ihr Konnotationen von Ursprünglichkeit, Einfachheit, Natürlichkeit, Freundschaft, Biedersinn, Moralität, Freiheit und Inspiration.¹⁹

Mit Sicherheit ohne polemische Absicht hat der Schweizer Maler Caspar Wolf, der vor allem durch seine grandios-erhabenen Alpenszenarien bekannt geworden war, den ästhetischen Reiz des malerischen Kontrastes zwischen Palast und Hütte gespürt. Wolf hielt sich im Sommer 1781 in Düsseldorf auf und zeichnete dort Ansichten verschiedener kurpfälzischer Schlösser der Umgebung. Von der 1706-10 erbauten Schloßanlage von Bensberg ist ein ganzer Komplex von Studien erhalten, der von Wolfs intensiver Auseinandersetzung mit dem Typus der Schloßvedute im Stil Bellottos zeugt. Neben der traditionell achsensymmetrischen Perspektivaufnahme finden sich auch »pittoreske« Ansichten, in denen eine Kombination der Schloßvedute mit dem »moderneren« Typus der holländischen Dorflandschaft angestrebt ist. Auf einem Aquarell des Kunsthause Zürich steht der mächtige Barockbau auf einer kahlen Anhöhe und beherrscht die umgebende flache Landschaft mit ihren Dörfern und Feldern.²⁰ In unmittelbarer Nachbarschaft des Schlosses steht ein kleines bäuerliches Fachwerkhäus, eingebettet in eine »holländische« Dorflandschaft. Am rechten Bildrand setzt ein einzelner Baum einen malerischen Akzent. Der Ge-



2 Caspar Wolf, Ansicht von Schloß Bensberg. 1781. Zürich, Kunsthaus.

gensatz von Palast und Hütte, Herrscher und Beherrschten ist hier ohne kritische Intention thematisiert. Die Kollision zweier unterschiedlicher ästhetisch-semantischer Systeme erweist sich jedoch selbst als »kritische Form«. Auf einem Bild kämpfen zwei unverträgliche Gattungen, die barocke Schloßvedute und die »holländische Dorflandschaft« gegeneinander an. Jenseits der subjektiven Absichten des Künstlers wird ein ästhetischer Widerspruch sichtbar, der gleichwohl Reflex eines sich zuspitzenden gesellschaftlichen Widerspruchs ist.

In Deutschland hat die rebellische Generation des »Sturm und Drang« wesentlich dazu beigetragen, daß sich der Begriff der Hütte zu einem politischen Kampfbe- griff entwickeln konnte. Schon Goethes »Prometheus« (1773) sieht in der selbstge- bauten Hütte den Stützpunkt seines Selbstbewußtseins bei der Auflehnung gegen den olympischen Alleinherrscher Zeus.²¹ Und der junge Hölderlin macht sich diesen polemischen Ton zueigen in seinem von Klopstockschem Freiheitspathos getragenen Gedicht »Auf einer Heide geschrieben«, das die Hütte als Symbol der Freund- schaft und des freien Zusammenschlusses Gleichgesinnter gegen die irdische Stan- deshierarchie ins Feld führt:

»Höflinge! Bleibet,
Bleibet immerhin in eurem Wagengerassel,
Bückt euch tief auf den Narrenbühnen der Riesenpaläste
Bleibet immerhin! – Und ihr, ihr Edlere, kommt!
Edle Greise und Männer, und edle Jünglinge, kommet!
Laßt uns Hütten baun – des echten germanischen Mannsinns
Und der Freundschaft Hütten auf meiner einsamen Heide.«²²

Diese ideologische Zuspitzung des Gegensatzes zwischen Palast und Hütte in der deutschen Spätaufklärung äußert sich unter anderem in einem charakteristischen Wandel im Erscheinungsbild des Schlosses: An die Stelle der regelmäßigen »moder- nen«, d.h. barocken Schloßanlage tritt in den Darstellungen immer häufiger der Ty- pus der mittelalterlichen Zwingburg. Die wachsende Kritik an Fürstenwillkür und

Despotismus, an der überholten Herrschaftsform des Absolutismus findet so auch in einer altertümlichen architektonischen Form Ausdruck. Ein Aquarell des mit Goethe befreundeten Malers Georg Melchior Kraus, das in die Zeit um 1775 datiert werden muß, veranschaulicht diese neue Form von Palastkritik.²³ Es zeigt die mittelalterliche, von einem doppelten Mauerring umgebene Marksburg bei Braubach am Rhein, die im späten 18. Jahrhundert als hessen-darmstädtisches Staatsgefängnis diente.

Vor dem Tor spielt sich eine im einzelnen schwer deutbare – aber dennoch eindeutige – Szene ab: Ein vornehm gekleideter Herr wird von Soldaten gefangen abgeführt. Zwei liedhafte Verse bekunden Sympathie mit dem Gefangenen: »Nun weil dies Schloß uns trennen soll,/ Geliebter Hänsel fahre wohl!« Der bedrohliche und trennende Charakter des Schlosses wird unmittelbar erfahrbar – eine deutsche Baustille.

Der schwäbische Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart, der wegen seiner mutigen Kritik an der Fürstenwillkür ohne Prozeß zehn Jahre Festungshaft auf dem Hohenasperg verbüßen mußte, veröffentlichte 1785 seine »Gedichte aus dem Kerker«. Herausgeber war sein Freund, der Anwalt Gotthold Friedrich Stäudlin. Das Bändchen erschien in Zürich, in der freien Schweiz, und ist mit einem Titelkupfer versehen, das den Gegensatz von Palast und Hütte in seiner neuen Qualität zum Ausdruck bringt.²⁴ Es zeigt im Vordergrund ein bürgerliches Paar, das auf seinem Spaziergang durch die Natur des ungerechten Gegensatzes gewahr wird. Als phantastische Überzeichnung des Hohenasperg ragt im Hintergrund drohend eine mittelalterliche Festung auf. Im Kontrast zu ihr steht zu ihren Füßen eine einfache Bauernhütte, davor ein Bauer, der anklagend auf das Symbol des Despotismus weist.

Im gleichen Jahr 1785 unternahm der Nürnberger Kaufmannssohn Eibert Heinrich Gottfried Merkel eine Bildungs- und Geschäftsfreise nach Frankreich und England. Das Stammbuch, das der Siebenundzwanzigjährige mit sich führte, gibt Aufschluß über seine Bekanntschaften: In Paris begegnete er seinem Nürnberger Landsmann, dem Kupferstecher Carl Guttenberg, der sich im Kreis um Johann Georg Wille inmitten der politisch sensiblen, aufgeklärten Intellektuellen am Vorabend der Revolution bewegte.

Guttenbergs Stammbucheintrag besteht aus einem kleinen Aquarell, das eine scheinbar harmlose Genreszene mit einem anspruchsvollen Titel verbindet: »Du 18eme siècle, dit l'éclairé.«²⁵ Angelehnt an die Mauer eines statuengeschmückten herrschaftlichen Parks, steht eine armselige strohgedeckte Hütte. Armut und Reichtum, Hütte und Palast stoßen unmittelbar aneinander. Im Schloßgraben, auf dem Platz vor der Hütte gibt ein scheinbar harmloses Kinderspiel zu denken. Ein herausgeputztes Herrensöhnchen, begleitet von einem adligen Herrn, reitet auf dem Rücken des Häuslerskindes, hat diesem gar Zügel angelegt. Die verzweifelten Gebärden des herbeieilenden Kätners und seiner Frau zeigen, daß das kindliche Spiel bitter ernst zu nehmen ist. Der ironische Bildtitel verrät, daß der Künstler mit seiner Bildmetapher einen sozialen Mißstand anprangert – die feudale Ausbeutung der Bauern durch den Adel. Die Entdeckung der Kindheit und die philanthropischen Erziehungsideale der Aufklärung können nicht über dieses Grundübel hinwegtäuschen. Guttenberg nimmt in seinem Stammbuchblatt ein Bildmotiv vorweg, mit dem die revolutionäre Bildpublizistik 1789 die Ungerechtigkeit der alten Ständeordnung auf den Begriff bringen sollte. Das Bild des Bauern, der die Last feudaler Unterdrück-

kung in Gestalt eines Aristokraten und eines Klerikers buchstäblich auf seinem Rücken tragen muß, gehört zu den zugkräftigsten Motiven der Karikatur in der ersten Phase der Französischen Revolution. Die entsprechenden Blätter sind überschrieben mit dem Satz: »Hoffentlich hat dieses Spiel bald ein Ende.«²⁶

Weniger zugespitzt als in Guttenbergs Stammbuchblatt erscheint das Motiv in einer Sepiazeichnung des Landschaftsmalers Adrian Zingg, eines gebürtigen Schweizer, der nach seiner Ausbildung bei Johann Georg Wille in Paris als Lehrer an die Dresdener Akademie berufen worden war. Verglichen mit Zinggs pittoresken Ansichten aus der Sächsischen Schweiz bietet der Blick auf die nordwestliche Umfassungsmauer des Pillnitzer Schloßparks und auf das angrenzende Ackerland geringen landschaftlichen Reiz.²⁷ Doch wie Guttenberg so führt auch Zingg den Betrachter mit bedacht in diesen Grenzbereich, wo Palast und Hütte als unvereinbare Welten voneinander geschieden sind. Die Wahl des Landschaftsausschnitts und der Staffagefiguren erheben die Zeichnung über die vordergründige Landschaftsschilderung hinaus und regen zur Reflexion über die feudale Ordnung an. Jenseits der Mauer, im Schatten der Parkbäume steht der 1780 von Johann Daniel Schade erbaute klassizistische Gartenpavillon. Er kontrastiert deutlich mit einem hell von der Sonne beschienenen Bauernhaus links. Im Vordergrund nähern sich vornehm gekleidete bürgerliche Spaziergänger einem pflügenden Bauern und seinem Sohn. Die eindeutige Sympathie, die den Landleuten zuteil wird, reflektiert die Aufwertung des Bauernstandes im Sinne der physiokratischen Theorie, doch auch aus dem Kontrast zum abgegrenzten Bereich des Hofes gewinnt die Szene noch keine eindeutig polemischen Untertöne. Eine erbaulich belehrende Tendenz ist jedoch unverkennbar. Erst das Entstehungsdatum, das nach der modischen Kleidung der Spaziergänger in der Zeit unmittelbar nach 1790 liegen muß, bringt das Blatt mit einem aktuellen politischen Ereignis in Verbindung: mit dem sächsischen Bauernaufstand, der erbittertsten deutschen Landrevolte, die 1790 von der Pillnitzer Gegend ihren Ausgang nahm und deren Anführer bewußt auf Parolen der Französischen Revolution zurückgriffen.²⁸ Es ist schwer vorstellbar, daß der Künstler seine Sympathieerklärung an den Bauernstand nicht vor dem Hintergrund der gewaltsamen Niederschlagung dieser Revolte sah und mit seiner Zeichnung keine politische Stellungnahme verband.

»Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque tures.« Die eingangs zitierten Horaz-Verse, die den literarischen Topos von Palast und Hütte mitbegründeten, setzte Joseph Anton Koch, der junge revolutionsbegeisterte Akademiezögling an der Stuttgarter Hohen Carlsschule um 1790 unter eine sarkastische Standessatire, die zu einem vierteiligen Totentanz gehört.²⁹

Das Aquarell zeigt eine aufgeputzte Rokokodame mit ihrem Kavalier bei der Toilette. Beim Blick in den Spiegel erkennt sie sich selbst als Skelett. Der mit Blindheit geschlagene Galan erkennt in der Angeboteten jedoch nicht die Fratze des Todes. Ein Uniformierter im Hintergrund – bezeichnenderweise mit der Kokarde am Zweispitz – pudert hämisch grinsend eine Perücke und nächtliche Fledermäuse verkünden der Aristokratie das baldige Ende ihres frivolen Luxus. Das Blatt ist eng verwandt mit Goyas Capricho »Hasta la muerte«, das der Spanier 1798 nach einem ähnlichen Vorbild aus dem galanten Genre der französischen Graphik geschaffen haben mag.³⁰

Anders als die christlichen Totentänze des Mittelalters und der Neuzeit, die die Gleichheit der verschiedenen Stände vor dem Tod hervorheben, ist Kochs Toten-

tanz allein gegen den lasterhaften aristokratischen Lebensstil seiner Zeit gerichtet: eine »danse macabre« der Aristokratie. Er entspricht in seinem Charakter den phantastischen Karnevalsmaskeraden, mit denen Koch und andere revolutionsbegeisterte Carlsschüler 1791 der Stuttgarter Hofgesellschaft und anwesenden französischen Emigranten den Spiegel vorhielten.³¹

Wegen solcher Aktionen den Repressalien seiner Vorgesetzten ausgeliefert und vom militärischen Erziehungsstil der Carlsschule in seinem Künstlerstolz beleidigt, floh Koch im Dezember 1791 – wie ein Jahrzehnt vor ihm Friedrich Schiller – aus der Stuttgarter »Schlavenplantage«. Im freien Straßburg fand er sich im Kreis gleichgesinnter ehemaliger Mitschüler und Lehrer wieder und bekannte sich im Jakobinerklub öffentlich zur Revolution. Mit diesem bekenntnishaften Schritt darf Koch als der Prototyp des revolutionsbegeisterten deutschen Malers gelten, der seinen jakobinischen Anschauungen auch dann nicht abschwor, als er wenige Monate später weiterreiste in ein anderes »Land der Freiheit«: in die Schweiz. Man möchte es einen politischen Akt der Befreiung nennen, daß sich der dem aufgeklärten Despotismus und dem Zweckdenken der Akademie entronnene Maler in der Schweiz der scheinbar unpolitischen Landschaftsmalerei widmete. In seinen frühen Schweizer Landschaften gewinnen die von Haller und Rousseau überlieferten Idealbilder der Schweizer Freiheit neue Aktualität vor dem Hintergrund der Französischen Revolution.

Wahrscheinlich im Sommer 1794 entstand bei einer Wanderung durch das Berner Oberland das großformatige Aquarell mit der Ansicht des Haslitals, den verschneiten Gipfeln des Wetterhorns und den Reichenbachfällen, das Jahrzehnte später noch als Grundlage für die verschiedenen Gemäldefassungen des »Berner Oberlandes« diente.³²

5 Joseph Anton Koch, Oberhasli. Um 1794. Wien, Akademie der bildenden Künste.



In einem weiten, uneingeschränkten Blick geht das Auge über das Tal, stößt sich nur an einer Reihe üppiger Bäume, die den Eindruck eines fast exotischen, paradiesischen Reichtums der Natur erwecken. Die Staffagefiguren im Vordergrund – ein zielstrebig ausschreitendes Bauernpaar, eine im Gespräch vereinte Dreiergruppe und eine Korbträgerin – gehen unabhängig voneinander ihren Interessen nach. Nicht zufällig scheint der geborstene Turm einer mittelalterlichen Burg den einfachen Bauernhütten im Tal unmittelbar gegenübergestellt. Vielmehr erscheint der malerische Kontrast zwischen der Ruine der Zwingburg und dem einfachen bäuerlichen Dasein, der in Reisebeschreibungen der Aufklärung häufig wiederkehrt, als eine Aktualisierung des Topos von Palast und Hütte. In den Gemäldefassungen wird dieser Eindruck verstärkt durch das Motiv eines Bauern, der von den Zinnen der Burg herab – wie zum Triumph über die alten Mächte – das Alphorn bläst. Allerdings verwendet Koch den Topos im Sinne des 18. Jahrhunderts, als utopische Metapher, als Begleitmotiv eines Bildes vom irdischen Paradies.

Kein deutscher Maler hat das Motiv von Palast und Hütte im Zeitalter der Französischen Revolution so auf den aktuellen sozialen Widerspruch zugespitzt wie dies in der zeitgenössischen Publizistik möglich war – etwa bei Andreas Friedrich Georg Rebmann, dem radikalsten deutschen Jakobiner, der seiner Beschreibung der sozialen Verhältnisse in Berlin 1793 schon die klassenkämpferische Schärfe Georg Büchners vorwegnimmt: »Blicke noch einmal zurück auf jene Paläste, blicke auf die geputzten Spaziergänger, und dann schnell, ohne dein Auge zu wenden, hieher! Hieher auf die jämmerlichen Hütten, die den halbnackten Bewohnern den Einsturz drohen, auf Menschen, die unter schnarrenden Strumpfwirkerstühlen mit Mühe durch ununterbrochene sitzende Arbeit sich vom Hungertode zu retten vermögen, auf verkrüppelte Kinder, schmutzig und blaß – kurz auf lauter Gegenstücke, die ein feindseliger Zauberer dir auf jene Bilder der Pracht und des Reichtums vors Auge gestellt zu haben scheint.«³³

Im künstlerischen Diskurs der Jahre um 1800 ist für einen sozialen Realismus dieser Schärfe noch kein Platz. Als am Beginn des neuen Jahrhunderts unter der Ägide Bonapartes die Französische Revolution auch in Deutschland spürbare Folgen zeitigte – die Säkularisation, das Ende des Heiligen Römischen Reiches, das Erwachen eines neuen Nationalbewußtseins und stürmische Modernisierungsschritte – hatte eine neue Generation diese Veränderungen zu verarbeiten. In diesen Krisen-jahren der Aufklärung mußte die romantische Suche nach neuen Werten den Aufklärern wie eine Rehabilitierung der alten erscheinen.

Aus dieser Zeit der Neuorientierung, aus dem Jahre 1803, stammt ein Brief des Fichte-Schülers August Ludwig Hülsen an seine Freunde, die Gebrüder Schlegel. Der in der Gedankenwelt der Aufklärung verwurzelte Hülsen beobachtete die romantischen Neigungen Friedrich Schlegels zum christlich-ritterlichen Mittelalter mit Mißtrauen und Skepsis und beschwor warnend seine Freunde: »Behüte uns der Himmel, daß die alten Burgen nicht wieder aufgebaut werden. Sagt mir, liebe Freunde, wie soll ich euch darin begreifen. Ich weiß es nicht. Ihr mögt die glänzendste Seite des Rittertums hervorsuchen, sie wird so vielfach wieder verdunkelt, wenn wir es im Ganzen nur betrachten wollen. Friedrich möge nach der Schweiz reisen und unter andern nach Wallis. Die Kinder erzählen ihm noch von den ehemaligen Zwingherrn, indem sie die stolzen Burgen benennen, und das Andenken ihrer Tyrannen erscheint in den Trümmern unverwüsthlich...«

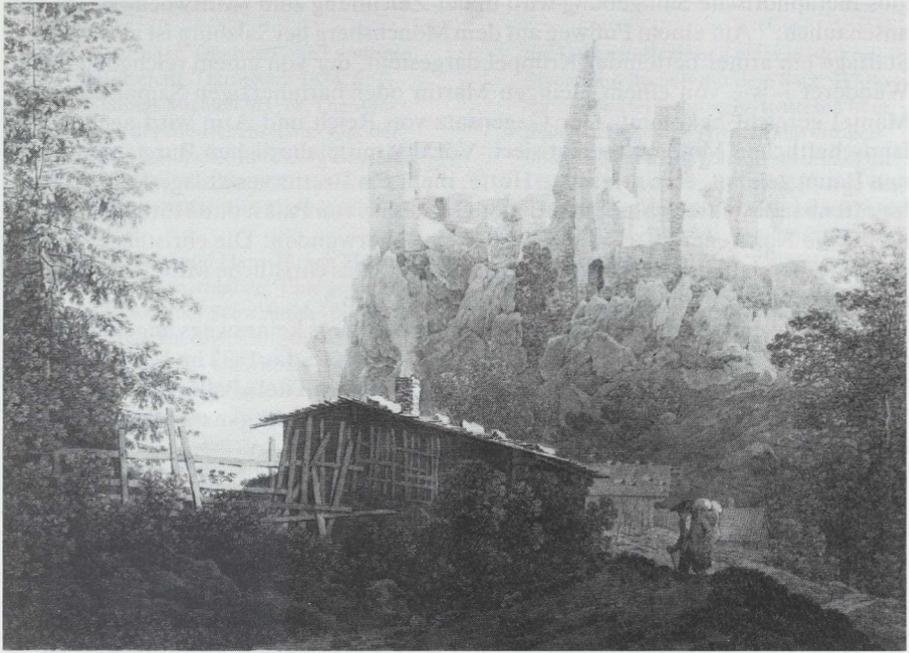
Dieser Brief, der den aufklärerischen Standpunkt und den Geschichtsbegriff des Jakobiners Joseph Anton Koch und seiner Schweizerlandschaften zu kommentieren scheint, wurde von Walter Benjamin zur Beschreibung der Krise der Aufklärung und der kritischen Umbruchsituation um 1800 herangezogen. »Der Brief gehört«, so Benjamin, »zu den seltenen Dokumenten, in denen das Grundmotiv der Aufklärung mit jenem unvergleichlichen Klange vibriert, den es über dem Resonanzboden der Romantik annimmt.«³⁴

Als Beleg für die künstlerische Neubewertung des Motivs von Palast und Hütte im Zeitalter der Romantik sei hier ein besonders schönes, aber beliebig aus einer Vielzahl von Beispielen herausgegriffenes Aquarell des Münchener Landschaftsmalers Joseph Wagenbauer angeführt, das auf einer Wanderung des Künstlers durch den Bayerischen Wald im Jahre 1805 entstand und die Ruine Weissenstein, eine im Dreißigjährigen Krieg zerstörte, mittelalterliche Burg, zeigt. Die geborstenen Mauern der Burg ragen hell, wie eine unwirkliche Erscheinung, hinter einer ärmlich im Schatten liegenden Hütte auf. Wagenbauer erspürte den ästhetischen Reiz, der aus diesem Kontrast resultiert, sicher ohne erklärte, programmatische Absicht. Sein Hauptinteresse gilt der Ruine als einer Zeugin vergangener Größe. Die Hütte steht als Bestandteil der prosaischen Gegenwart in ihrem Schatten.³⁵

Programmatisch wird das neue Verhältnis von Palast und Hütte in einem Gemälde des englischen Malers Georg August Wallis abgehandelt, der während seines römischen Aufenthaltes mit Carstens und Koch in Verbindung gekommen war, 1812-1816 in Heidelberg lebte und dort zu einem der wichtigsten Anreger der Maler der Heidelberger Romantik wurde. 1812 entstand sein Bild des »Heidelberger Schlosses unter doppeltem Regenbogen«, das heute im Besitz des Frankfurter Goethemuseums ist.³⁶ Es zeigt das Heidelberger Schloß, Gegenstand zahlreicher romantischer Vergangenheitsphantasien magisch beleuchtet unter einem gewitterschwangeren Wolkenhimmel. Die Staffagefiguren im Vordergrund zeigen, daß die Absicht des Künstlers über die malerische Vedute hinausgeht: vor einer weinranken Hütte werden Bauern durch das Gewitter aus ihrer alltäglichen Beschäftigung gerissen. Sie bestaunen die himmlische Naturerscheinung eines doppelten Regenbogens, der sich – wie zur Versöhnung – über Palast und Hütte wölbt. Nicht mehr allein die Hütte steht als Sinnbild für ein verlorenes goldenes Zeitalter, auch die Palastruine erinnert nun an ein »verlorenes Paradies«. Palast und Hütte werden gleichermaßen als Objekte nostalgischer Vergangenheitssehnsucht empfunden und auf diese Weise miteinander versöhnt.

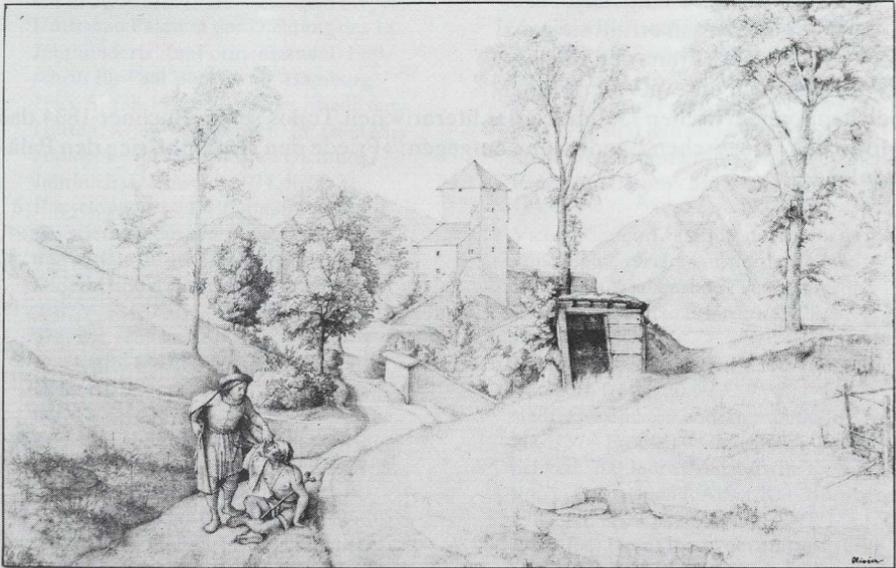
In ähnlicher Weise werden Urhütte und mittelalterliche Burg in zahlreichen romantischen Gemälden – etwa in Karl Philipp Fohrs römischer »Italienische Gebirgslandschaft mit Hirten« aus dem Jahr 1815 – zu fast synonymen Metaphern einer vergangenen Welt.³⁷

Die nazarenische Romantik eines Ferdinand Olivier hat diese Versöhnung des in der Aufklärung entwickelten Gegensatzes ideologisch noch untermauert. Als schönstes Ergebnis seiner Wanderungen durch das Salzburger Land, die er 1815 und 1817 gemeinsam mit Schnorr von Carolsfeld unternahm, brachte Olivier eine Reihe von Landschaftszeichnungen mit. Einige von ihnen wurden zusammengefaßt zu dem Zyklus der »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden. Geordnet nach den sieben Tagen der Woche, verbunden durch zwei allegorische Blätter« und 1832 lithographisch reproduziert. Die für die nazarenische Landschaft charakteristische, reli-



6 Joseph Wagenbauer, Die Ruine Weissenstein bei Regen im Walde. 1805. München, Privatsammlung.

7 Ferdinand Olivier, Fußpfad auf dem Mönchsberg bei Salzburg. 1817. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



giös-metaphorische Sinnggebung wird in der Zeichnung zum »Mittwoch« besonders anschaulich:³⁸ Auf einem Fußweg auf dem Mönchsberg bei Salzburg ist als figürliche Staffage ein armer bettelnder Krüppel dargestellt, der von einem reichgekleideten Wanderer – wie von einem Heiligen Martin oder barmherzigen Samariter – den Mantel gereicht bekommt. Der Gegensatz von Reich und Arm wird auch in den landschaftlichen Motiven thematisiert. Vor der mittelalterlichen Burg steht, an einen Baum gelehnt, eine armselige Hütte, mehr ein Brettverschlag, der dem Bettler offenbar als Unterschlupf dient. Der Gegensatz von Palast und Hütte wird auf eine für die Nazarener charakteristische Weise überwunden: Die christliche Tugend der Barmherzigkeit überbrückt die soziale Kluft. Das christliche Mittelalter wird als utopisches Motiv in die reale Landschaft einbezogen.

Auch wenn es der künstlerischen Absicht Oliviers keineswegs angemessen ist, sei hier zum Schluß aus einem Gelegenheitsstück zitiert, das 1832 im Leopoldstädter Theater zu Wien uraufgeführt wurde und das unter dem Titel »Pallast und Hütte« die Versöhnung dieses Gegensatzes auf penetrante, aber nicht ganz unaktuelle Weise betreibt. Es schließt mit den Versen:

»Im Pallast und in der Hütte
Dampft empor das Opferfeuer,
von Pallaste strömen Spenden
Für die Armut reichlich aus.
Dort im engen, niedern Haus
Siehst du dankbar die versammelt,
Die zur Zeit der höchsten Noth,
Durch die Huld des besten Herrschers
Arbeit fanden – fanden Brot
Ein vereinter Jubelchor
Steiget aus Pallast und Hütte
zu dem Ewigen empor!...
Nur ein Wunsch erfüllt sie ganz!
Gott erhalte Franz den Kaiser,
Lang noch unsern Vater Franz!«³⁹

Solchem panegyrischen Gebrauch des literarischen Topos setzte Büchner 1834 das Motto des »Hessischen Landboten« entgegen: »Friede den Hütten! Krieg den Palästen!«.

Anmerkungen:

- 1 Georg Büchner, *Der hessische Landbote. Erste Botschaft*. Darmstadt 1834, S. 1.
- 2 Vgl. Thomas Michael Mayer, Die ›Gesellschaft der Menschenrechte‹ und der Hessische Landbote. In: Georg Büchner, 1813-1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Ausst. Kat. Darmstadt 1987, S. 168-185.
- 3 Heinrich Mehl und Hans-Jürgen Flamm, Haller Schützenscheiben. Eine gemalte Chronik der Stadt Schwäbisch Hall und ihres Umlandes. Sigmaringen 1985, S. 46, Nr. 78 – Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Ausst. Kat. Nürnberg 1989, Nr. 232.
- 4 Vgl. J. Teppe, Chamfort. Sa vie, son œuvre, sa pensée. Paris 1950, passim. – R. List-Marzloff, Sebastien Roch Nicolas Chamfort. Ein Moralist im 18. Jahrhundert. München 1966.
- 5 Burghard Dedner, Topos, Ideal und Realitätspostulat. Studien zur Darstellung des Landlebens im Roman des 18. Jahrhunderts. Tübingen 1969 – Derselbe, Vom Schäferturn zur Agrarwirtschaft. Poesie und Ideologie des ›Landlebens‹ in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 7(1972), S. 79ff. – Herman Meyer, Hütte und Palast in der Dichtung des 18. Jahrhunderts. In: Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann. Hamburg 1965, S. 138-157. – Derselbe, Friede den Hütten, Krieg den Palästen. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch. Darmstadt 1974, S. 20-31.
- 6 Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Hrsg. von Diderot und d'Alembert. Paris 1751ff. ,Bd. V, S. 652 s.v. »cabane«, Bd. VII, S. 578, s.v. »chaumière«.
- 7 Q. Horatii Flacci opera. Scholarum in usum ediderunt O. Keller et J. Haessner. Leipzig 1892, S. 5.
- 8 Friedrich von Canitz, Gedichte. Hrsg. von J. O. König. Leipzig/Berlin 1927, S. 117. Zitiert nach Dedner, 1972, S. 40.
- 9 In ihrem Roman »Geschichte des Fräulein von Sternheim« (1771) beschließt Sophie von La Roche einen Bericht über die Lebensreflexionen einer aristokratischen Gesellschaft mit dem Satz: »Philosophische Betrachtungen trösteten über manchen Kummer, der auf die Großen und Reichen mehr gehäuft sei als auf die Hütten der Armen, die nur die Sorge um die Nahrung drückt.« – Zitiert nach Dedner, 1969, S. 70 (Vgl. Anm. 5).
- 10 Herman Meyer, 1974, S. 25 (Vgl. Anm. 5).
- 11 Vgl. Joachim Gaus, Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33(1971), S. 7-70.
- 12 Wörtlich schreibt Rousseau: »... und nun machte man Hütten von Baumzweigen, welche man späterhin mit Leimen bekleidete. Dies war die Zeit einer ersten großen Veränderung. Jetzt bildeten sich Niederlassungen und man teilte sich in Familien, auch mußte eine Art von Eigentum entstehen. Hier fingen vielleicht auch schon Uneinigkeiten und Kämpfe an.« Rousseaus Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Übersetzt von J. H. G. Heusinger. Bd. 6, Stuttgart 1898, S. 177.
- 13 Jean-Baptiste Oudry 1686-1755. Ausst. Kat. Paris (Grand Palais) 1982, Nr. 144 – Von Gessner bis Turner. Zeichnungen und Aquarelle 1750-1850 im Kunsthau Zürich, Graphische Sammlung. Kunsthau Zürich, Sammlungsheft 14, 1988, Nr. 46 – Hein-Th. Schulze Altcapenberg, »Le Voltaire de l'art«, Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris. Studien zur Künstler- und Kunstgeschichte der Aufklärung. Münster 1987, S. 151-153.
- 14 Victor Riquetti, Marquis de Mirabeau, Philosophie rurale. Amsterdam 1764.
- 15 Vgl. Dora Wiebenson, The Picturesque Garden in France. Princeton 1978, S. 100f.
- 16 Johann Heinrich Merck, Bauernhof unter Bäumen. Rötel; 20,5 : 32,7 cm; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. Hz 4737 – Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Ausst. Kat. Nürnberg 1989, Nr. 65.
- 17 Derselbe, Herr Oheim der Jüngere, eine wahre Geschichte. Vgl. Darmstadt in der

- Zeit des Barock und Rokoko. Ausst.Kat. Darmstadt 1980, S. 254f.
- 18 Jakob Philipp Hackert, Bauernhütte in der Normandie. Aquarell und Deckfarben über Graphit. 17,0 : 23,6 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Hz 7265. Vgl. Zeichnungen der Goethezeit. Ausst.Kat. Nürnberg 1983, Nr.31 – Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Ausst.Kat. Nürnberg 1989, Nr. 60.
- 19 Zur Hütte im Landschaftsgarten vgl. u.a. Dora Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*. Princeton 1978, passim; sowie die Hefte von J. G. Grohmanns »Ideenmagazin«, Leipzig 1797ff. – Bemerkungen zu den Bedeutungskonnotationen auch bei Hein Th. Schulze-Altcappenberg, »Le Voltaire de l'Art« (vgl. Anm. 13). Weitere Beispiele in »Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland«. Ausst.Kat. Nürnberg 1989, Nr. 57ff.
- 20 Caspar Wolf, Ansicht des Schlosses Bensberg von Osten mit Blick auf die Rheinebene. Feder, Tusche, aquarelliert; 25,0 : 45,9 cm. Zürich, Kunsthau, Inv.Nr. Z 1938/273 – Vgl. Willi Raeber, *Caspar Wolf 1735-1783. Sein Leben und sein Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizer Malerei des 18. Jahrhunderts*. Salzburg/München 1979, Nr. 495.
- 21 Vgl. Helmut Rehder, *Das Symbol der Hütte bei Goethe*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft* 15(1937), S. 403-423.
- 22 Friedrich Hölderlin, *Auf einer Haide* geschrieben. (um 1785-88) Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Bd. 1, Stuttgart 1946, S. 29f.
- 23 Georg Melchior Kraus, *Die Marksburg und die Martinskappelle bei Braubach*. Pinsel, Tusche, aquarelliert; 28,6 : 34,7 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Inv.Nr. Hz 7029. Vgl. Zeichnungen der Goethezeit. Ausst.Kat. Nürnberg 1983, Nr. 55.
- 24 Christian Daniel Friedrich Schubarts *Gedichte aus dem Kerker*. Zürich 1785. Vgl. Wieland, *Schubart*. Ausst.Kat. Marbach 1980, S. 61. Als Schubart 1789 in seinem *Freiheitsgedicht die Französische Revolution* begrüßte, bediente er sich selbst des Topos von Palast und Hütte: »...Dann flogst du zu den Schweizern, zu den Briten/ Warst seltner in Palästen als in Hütten;/ Auch bauest du ein leichtes Zelt/ Dir in Kolumbus neuer Welt...«
- 25 Paul Wolfgang Merkel und die Merkel-sche Familienstiftung. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums in Verbindung mit dem Stadtarchiv Nürnberg. Ausst.Kat. Nürnberg 1979, Nr. D 162 – Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Ausst.Kat. Nürnberg 1989, Nr. 63.
- 26 Vgl dazu zuletzt: *Politique et polémique. La caricature française et la Révolution, 1789-1799*. Ausst.Kat. Los Angeles/ Paris 1988, Nr. 36-39. – Klaus Herding und Rolf Reichardt, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*. Frankfurt a.M. 1989, S. 8ff.
- 27 Adrian Zingg, *Pflügender Bauer vor dem Schloßpark von Pillnitz*. Feder, schwarze Tinte, braun laviert; 40,1 : 31,4 cm. Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett. Inv. Nr. 11-239. – Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. Ausst.Kat. Nürnberg 1989, Nr. 413. Eine weitere Version in Zürich. Vgl. *Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung, Kunsthau Zürich*. Bearbeitet von Ursula Perucchi-Petri, Marianne Matta und Bernhard von Waldkirch. Zürich 1984, Nr. 139.
- 28 Vgl. Michael Wagner, *Der sächsische Bauernaufstand und die Französische Revolution in der Perzeption der Zeitgenossen*. In: *Soziale Unruhen in Deutschland während der Französischen Revolution* (= *Geschichte und Gesellschaft*, Sonderheft 12), Göttingen 1988, S. 149-165.
- 29 Otto von Lutterotti, *Joseph Anton Koch, 1768-1839. Mit Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers*. Berlin 1940, Z 614 – Staatsgalerie Stuttgart, Katalog der Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Bearbeitet von Ulrike Gauss. Stuttgart 1976, Nr. 737 – Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. Ausst.Kat. Nürnberg 1989, Nr. 226 d.
- 30 Francisco Goya, *Hasta la muerte*. Capricho 55, Radierung und Aquatinta. Vgl. Tomas Harris, *Goya. Engravings and Lithographs*. 2 Bde. Oxford 1964, Nr. 90.

- Gewöhnlich wird für dieses Capricho der Stich »La Folie pare la Décrépitude des ajustements de la jeunesse« von Surugue nach Coytel als Vorbild angenommen.
- 31 Vgl. Axel Kuhn, *Revolutionsbegeisterung – Revolutionsverdrängung: Die Jugendjahre des Malers Joseph Anton Koch*. In: *Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland*. Ausst. Kat. Nürnberg 1989, S. 121.
- 32 Joseph Anton Koch, *Oberhasli*. Aquarell und Deckfarben; 55,5 : 84,2 cm; Wien, Akademie der bildenden Künste. Inv.Nr. 6580. Lutterotti, 1985, Z 654 – *Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit*, Ausst. Kat. Nürnberg 1989, Nr. 412 – *Joseph Anton Koch. Ansichten der Natur*. Ausst. Kat. Stuttgart 1989, Nr. 35 – Im Zusammenhang mit diesem bildmäßig durchgeführten Blatt steht ein Aquarell in Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, Inv. Nr. K 369, bei dem die Konfrontation von Turmuine und Bauernhütte noch deutlicher hervorgehoben ist. Vgl. *Joseph Anton Koch. Ansichten der Natur*. Ausst. Kat. Stuttgart 1989, Nr. 32 – Das Gemälde »*Berner Oberland*« existiert in drei Fassungen: Wien, *Österreichische Galerie* (1815), Dresden, *Staatliche Gemälde-sammlungen, Neue Meister* (1816), Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* (1817). Vgl. Lutterotti, 1985, G 36, G 37.
- 33 Andreas Friedrich Georg Rebmann, *Kosmopolitische Wanderungen durch einen Teil Deutschlands*. Leipzig 1793, S. 115ff.
- 34 Walter Benjamin, *Krisenjahre der Frühromantik*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3, Frankfurt a.M. 1970, S. 540f.
- 35 Max Joseph Wagenbauer, *Die Ruine Weissenstein bei Regen im Wald*. Feder, graue Tinte, aquarelliert; 25,2 : 35,0 cm. München, Privatbesitz. Vgl. Barbara Heine, Max Joseph Wagenbauer. In: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 95, 1972, Nr. 104.
- 36 Georg August Wallis, *Das Heidelberger Schloß unter doppeltem Regenbogen*. Öl/Leinwand, 79 : 106 cm. Freies Deutsches Hochstift, *Frankfurter Goethe-Museum*. Inv.Nr. IV-1941-1. Vgl. *Katalog der Gemälde*, bearbeitet von Sabine Michaelis. Tübingen 1982, Nr. 309.
- 37 Carl Philipp Fohr, *Italienische Gebirgslandschaft mit Hirten*. Öl/Leinwand, 98 : 135 cm. Darmstadt, *IKH Prinzessin von Hessen und bei Rhein*. Vgl. *Karl Philipp Fohr 1795-1818*. Ausst. Kat. Frankfurt 1968, Nr. 7.
- 38 Ferdinand Olivier, *Fußpfad auf dem Mönchsberg bei Salzburg*. Bleistift, bräunlich laviert; 26,0 : 40,7 cm. *Germanisches Nationalmuseum*, Nürnberg. Inv.Nr. Hz 4951 – Vgl. *Die Nazarener*. Ausst. Kat. Frankfurt a.M. 1977, Nr. E 26 – *Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit*. Ausst. Kat. Nürnberg 1989, Nr. 415.
- 39 Zitiert nach Herman Meyer, 1974, S. 28 (vgl. Anm. 5).