



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

4. Die Kunstzustände in England und Amerika

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

nach. *Johann Matejko* in Krakau (No. 288, 4) liefert dafür das beste Beispiel. Während früher deutsche Kunstschulen regelmäßig aufgefucht wurden, ist seit einiger Zeit Paris das Ziel dieser Künstler und die französische Malweise ihr Ideal geworden. Hier haben *Jaroslav Czermak* (1831—1878), der Magyare *Michael Munkácsy* (No. 287, 4), der Ruffisch-Pole *H. Siemiradsky* (No. 288, 3) reiche Erfolge errungen.

4. Die Kunstzustände in England und Amerika.

Von Hogarth bis zu dem humoristischen Zeichner des Punch *John Leech* (1817—1864), von dem in England eingebürgerten Schweizer *Heinrich Füßli* (No. 263, 1), dessen Bilder in der berühmten Shakespeare-Gallerie Boydell's den Beinamen des Künstlers „der englische Michelangelo“ gewiß nicht vermuthen lassen, bis zu Millais und Rossetti ist ein weiter Weg. Für einen Fremden hält es überaus schwer, sich auf demselben zurecht zu finden und namentlich, daß er der gerade, der richtige und nothwendige Weg war, zu begreifen. Was die Engländer mit besonderer Wärme an ihrer Kunst preisen, den vorzüglichen nationalen Charakter, hindert das rasche Verständniß bei dem kontinentalen Menschen. Die englischen Kunstwerke wollen mit englischen Augen angesehen werden. Nicht, als ob sich die englischen Künstler gewaltsam gegen den Einfluß der europäischen Kunstwelt abgesperrt hätten. Abgesehen von den zahlreichen Kunstjüngern, welche noch immer an deutschen Akademien und in Pariser Ateliers studiren, haben sich z. B. einer der berühmtesten neueren Bildhauer Englands, *John Gibson* (No. 298, 6), welcher sich dem römischen Künstlerkreise eng angeschlossen hatte, oder der langjährige Präsident der Londoner Akademie, *Charles Eastlake* (No. 265, 1), den zu ihrer Zeit herrschenden europäischen Kunstweisen vollkommen unterworfen. Doch sind das immer fremde Blutstropfen im englischen Kunstkörper. Die Künstlererziehung, der Widerstand, auf welchen mythologische Darstellungen und Schilderungen des Nackten im Volksglauben und in der Volkssitte stießen, der Mangel einer festen Tradition und einer älteren monumentalen Kunst machten es dem klassischen Stile unmöglich, sich in England einzubürgern. Versuche in dieser Richtung, wie sie z. B. *Benj. West* angestellt hatte, scheiterten. Frei von allen hohen Vorbildern, unbeirrt durch Theorien und Systeme, entwickelte die moderne englische Malerei ihren eigenthümlichen Charakter in seinen starken wie in seinen schwachen Seiten. Die letzteren liegen, wie es scheint, vorwiegend in der schrankenlosen Herrschaft des individuellen Formenfinnes und, was den Inhalt betrifft, in der Scheu, über das Konventionelle hinauszugehen, den Betrachter aus dem alltäglichen Empfindungskreise zu reißen.

Die Landschaftsmalerei kam in England in unserem Jahrhunderte zuerst zu einer bedeutenden selbständigen Blüthe und darf sich rühmen, der Landschaftsmalerei des Kontinents vielfach die Pfade gewiesen zu haben. Nachdem *John Crome* (1769—1821) den Anfang gemacht, selbst ganz einfachen Naturmotiven durch eine liebevoll wahre Auffassung und harmonische Färbung einen tiefen Reiz abzugewinnen, drang *John Constable* mit dem ehrlichen, ungeschminkten Naturalismus siegreich durch. Er ist in seinen Bildern zu reich. Seine begeisterte Liebe zur Natur läßt ihn mit der Einzelschilderung kein Ende finden. Vom äußersten Vordergrund bis in den weitesten Hintergrund entdeckt er so viel des Interessanten, was er nothwendig wiedergeben muß, daß darüber nicht selten die Einheit verloren geht. Wie lebendig weiß er aber auch jede Einzelheit aufzufassen, wie vortrefflich versteht er sich namentlich auch auf das Wolken-spiel und die Luftstimmung (No. 263, 2). Einen längeren Umweg, ehe er das Ziel eines virtuosen Koloristen erreicht, machte *William Turner*, der berühmteste Landschaftsmaler in England. Lange Zeit war *Claude Lorrain* sein Muster gewesen. Mit breitem Pinsel malte er idyllische Landschaften oder Strandbilder und legte bei aller Tiefe des Tones und reichen Färbung doch auch auf die mächtigen, klar gezeichneten Formen den Nachdruck. Später hatte er nur für die Beleuchtung ein offenes Auge (No. 264, 2) und suchte durch phantastische Farbeneffekte, durch die Einhüllung der Landschaft in einen einzigen, wenn auch mannigfach abgestuften Ton, z. B. Gelb, Blau, durch Auflösung aller Formen in ein farbiges Nebelmeer den Betrachter zu verblüffen.

So abgeschlossen die englische Malerei im allgemeinen auftritt, so besitzt sie dennoch außer *Constable* noch einen Meister, dessen Einfluß weit über die Grenzen Englands reichte, den man geradezu als einen europäischen Künstler bezeichnen kann. Das ist der älteste und zugleich bedeutendste Genremaler, welchen England bis jetzt aufzuweisen hat, *David Wilkie*. In Schottland geboren und zuerst in der *Edinburger Akademie* unterrichtet, brach sich *Wilkie* für einen Autodidacten, der er doch eigentlich war, merkwürdig früh Bahn. Sein Ruhm datirt vom Jahre 1806, wo er in London seine „Dorfpolitiker“ ausstellte. Ununterbrochen folgte seitdem ein Triumph dem anderen bis zum Jahre 1825. Die letzte Zeit seines Lebens war *Wilkie* leider nicht bloß körperlich gebrochen, sondern auch geistig erschöpft. *Wilkie's* Gemälde gelangten äußerst selten auf das Festland, dagegen sind Nachbildungen durch den Kupferstich, ähnlich wie es den Werken des bekannten Thiermalers *Edwin Landseer* (No. 263, 5) erging, in den weitesten Kreisen verbreitet. So lernten wir seine Kompositionen bewundern und vielfach auch nachahmen. *Wilkie* ist kein Farbenvirtuose, er räumt dem Kolorit keine be-

fonders hervorragende Wirkungskraft ein. Den Hauptnachdruck legt er auf die natürliche Lebendigkeit der Schilderung, die naive Wahrheit des Ausdruckes. Ein leiser Anflug von Humor, die lichte, freundliche Färbung helfen wesentlich mit, den Eindruck der liebevollen Verherrlichung des englischen Volkslebens zu erhöhen. Gleichviel ob uns Wilkie einfache Familienscenen vorführt (No. 263, 3) oder in breiteren Zügen von den Gebräuchen, Vergnügungen des Volkes erzählt, wie im Zinstage (No. 263, 4), im Blindenkuhspiel, in der Dorfkirmess u. s. w., immer lagert ein naturfrischer poetischer Hauch über den Bildern. Die Persönlichkeit des Künstlers drängt sich nirgends vor, aber jede Gestalt, jeder Kopf offenbart die feine, in die Tiefe dringende Empfindung des Meisters.

Die Genremalerei hat seit Wilkie's epochemachendem Vorgange eine unendlich reiche Vertretung (*Mulready* u. a.) gefunden. Zuweilen werden aus dem italienischen Volksleben oder aus der Antike die Motive geholt, vorwiegend beharren aber die Maler auf dem heimischen Boden. Eine Zeit lang borgten viele Künstler die Gegenstände der Darstellung von den Dichtern, z. B. *William Powell Frith* (No. 264, 4) in feinen älteren Werken, oder der mit dem älteren Thier- und Landschaftsmaler *James Ward* gleichnamige *Edward Matthew Ward* (1816—1879), dessen Bild: Doctor Johnson liest das Manuscript des Vicar of Wakefield (No. 264, 1), bei seiner Ausstellung 1843 großes Aufsehen erregte. Natürlich lockte auch der Orient die Phantasie an, ebenso wie das sogenannte historische Genre, die Kostümmalerei zahlreiche Vertreter fand (*John Gilbert, Calderon, Orchardson* u. a.). Eine genaue Zeichnung, die Vorliebe auf der einen Seite für scharf geschnittene, bis an das Sonderbare anstreichende Charaktere, auf der anderen Seite für zarte, noch nicht erschlossene Naturen, wie z. B. jugendliche Mädchengestalten, das bessere Verständniß für stille Stimmungen als für laute dramatische Aktionen werden am häufigsten bei englischen Malern bemerkt und zeigen sich z. B. in den Werken *G. D. Leslie's, G. H. Boughton's* (No. 266, 3) u. a. Man erkennt überall die nationale Auffassung, entdeckt aber zugleich das feine Verständniß für das ächt und allgemein Menschliche in Stimmungen und Empfindungen. Stärker und ausschließlicher herrscht das eigenthümlich nationale Element in der Farbengebung der meisten Künstler. Offenbar wird dieselbe durch die Eindrücke der landschaftlichen Umgebung und die dadurch bedingte Organisation des Auges bestimmt. Hervorgehoben muß vor allem die erstaunliche Virtuosität in der Aquarellmalerei werden. Sie wetteifert, was die Tiefe und Sättigung der Töne betrifft, mit der Oelmalerei, wird auch von vielen Oelmalern wie z. B. *H. L. Marks* (No. 266, 4), *Herkomer* u. a., mit dem größten Erfolge betrieben. Für die Farbenstimmung erscheinen nicht selten

andere Grundsätze als in den übrigen Schulen Europas maßgebend; wir glauben auf die Extreme eines hellbunten Kolorits und einer unbestimmten nebelhaften Färbung hier häufiger zu stoßen. Von der Absonderlichkeit der englischen Malweise und der Seltsamkeit der englischen Phantasierichtung überzeugten wir uns am deutlichsten, als am Ende der vierziger Jahre, literarisch durch den berühmten Kunstkenner Ruskin vertheidigt, die Präraphaeliten aufkamen, welche in der sogenannten „Intensity-school“ sich bis auf unsere Tage fortsetzen. Aus einem zum Theile berechtigten Widerstande gegen das Konventionelle, Akademische hervorgegangen, verdammt die Sekte der Präraphaeliten auch alle Errungenschaften der späteren Kunstentwicklung. Sie hielt die Unvollkommenheit der ältesten Maler (daher der Name) für naive Poesie und belegte die wohldurchdachte Komposition, die sorgsam gewählte Gruppierung, die Luftperspektive mit dem stärksten Banne. Die Präraphaeliten, Verehrer der reinen Natur, sehen dieselbe bald mit den Augen eines Kindes, bald mit den Augen eines überfättigten Greises an. Sie zählen die feinsten Blättchen einer Pflanze, die einzelnen Ziegel einer Mauer, sie entwerfen aber von den menschlichen Gestalten oft nur eine matte Silhouette und lassen sie wie in einem Aether verschwimmen oder verleihen ihr eine übertriebene Schärfe und Härte des Ausdruckes. Der begabteste Präraphaelite war *John Everett Millais* (No. 266, 2), welcher aber im Laufe seiner Entwicklung die Malweise wirksam änderte und in seinen Porträten und Porträtgruppen wieder der älteren natürlichen Auffassung huldigte. Zu der Intensity-school gehören ferner *E. Burne Jones*, *Holman Hunt*, *Gabriel Rossetti* u. a. Ob diese Schule, welche auch einem eigenthümlichen religiösen Mysticismus zuneigt, sich noch ferner Bahn brechen wird, ist vorläufig ebenso ungewiß wie der Erfolg der wiederholten Versuche, die Malerei hohen Stiles in England einzubürgern. *Haydon*, *Etty*, der wunderliche *Martin* sind vor einem Menschenalter gescheitert. Gegenwärtig bemüht sich außer dem wenig bedeutenden *E. Armitage* (No. 266, 1) u. a. namentlich der reichgebildete vielseitige *Frederic Leighton* (No. 266, 5), die englische Malerei mit der allgemeinen europäischen Kunstbildung enger zu verknüpfen und den Cultus der Antike in ihre Kreise einzuführen. Zunächst steht noch immer neben der Genremalerei das Fach der Porträt- und insbesondere der Landschaftsmalerei im Vordergrunde.

Bis vor Kurzem wußten wir von Amerika nur, daß ein schwunghafter Handel mit Kunstwerken nicht immer der besten Art dorthin von Europa aus betrieben werde, daß amerikanische Bildhauer in römischen Werkstätten ihre Ausbildung fanden, amerikanische Maler sich in deutschen Akademien und Pariser Ateliers zu-

weilen als Schüler einstellten und mehrere europäische Künstler, wie der Düffeldorfer *Emmanuel Leutze* (1816—1868), *A. Bierstadt*, *Hendrick de Haas* (No. 266, 7) u. a., ihr Glück in Amerika suchten. Seit den letzten Jahrzehnten hören wir aber auch von selbständigen amerikanischen Kunstbestrebungen. In der Genremalerei erscheinen die Spuren europäischer Einflüsse noch nicht verwischt. Den Werken *Eastman Johnson's* (No. 265, 3), *Shirlaw's* u. a. sieht man die deutsche Schule deutlich an. Von den französischen Malern übte Millet, wie es scheint, große Anziehungskraft auf amerikanische Künstler, wie z. B. auf *W. Morris Hunt* (No. 266, 6). In der Landschaftsmalerei dagegen, welche in *Thomas Cole* ihren ersten Begründer verehrt, tritt allerdings eine selbständige Tendenz offenbar zu Tage. Zwar sind auch hier zuweilen, wie in *Jasper Francis Cropsey's* Herbstlandschaften (No. 265, 4), Einwirkungen der englischen Schulen nachweisbar. Dagegen tragen die tropischen Schilderungen des *Frederick Edwin Church*, die amerikanischen Scenerien des *Sanford Gifford* († 1880), *John Bristol* u. a. in Auffassung und Formensprache ein eigenthümliches Gepräge an sich. Die öffentliche Meinung in Amerika blickt hoffnungsvoll in die Zukunft und glaubt in nicht zu langer Frist der überdieß alternden europäischen Kunst ebenbürtige Leistungen entgegenstellen zu können.

Die Fülle und den Reichthum des gegenwärtigen Kunstlebens zu beweisen, thut nicht Noth; denn Niemand zweifelt daran. Erfprießlicher dürfte es sein, die Augen nicht zu verschließen vor den Gefahren, welche sich dem ferneren Aufschwung unserer Kunst hemmend in den Weg stellen. Das Schicksal der Hausmusik, welche einem erbärmlichen Halbvirtuosenthum weichen mußte, macht uns für die Zukunft unserer Hauskunst besorgt. Die ausschließliche Betonung der technischen Meisterschaft und des formalen Effektes würde die Kunst aus dem Volksleben verdrängen und den genußfüchtigen Liebhabern ausliefern. Von mancher Seite wird als die allein mögliche, allein würdige Aufgabe der Kunst die Schilderung der Natur und des Menschen in seinem natürlichen Verhalten behauptet. Einzelne Richtungen in unserem Kulturleben fördern diese Ansicht. Auch das giebt zu denken. Wo Götter fehlen, stellen sich rasch Geister und Gespenster ein. Wer an Ideale in der Kunst nicht glaubt, rettet sich schwer vor der bloßen Manier. Das dekorative Element macht sich in unserer Kunst immer mehr geltend. Es soll aber nicht der Glanz und der lockende Farbenschein eines Produktes der Kunstindustrie den Stil des Kunstwerkes bestimmen, die Kunst vielmehr dem Kunsthandwerke die Regeln diktiren. Endlich wird

ein immer weiteres Sicher-schließen gegen fremde Kunstweisen als Ziel-punkt vielfach empfohlen. Hier ist gleichfalls, bei aller Anerkennung dessen, was wir den Wechselbeziehungen mit andern Völkern ver-danken, ein festes Maßhalten rathsam. Würde es einmal zu einer unterschiedslosen europäischen Kunst kommen, so wäre es, gerade so wie wenn eine einzige gemeinsame europäische Sprache zur Herr-schaft gelange, mit unserer lebendigen Kultur zu Ende.

