



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Die naturalistische Unterströmung in der Malerei während der
klassizistisch-romantischen Epoche

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-82187)

Die naturalistische Unterströmung in der Malerei während der klassizistisch-romantischen Epoche

Sicherlich waren es die großen Klassizisten und Romantiker, die dem Geiste ihrer Zeit den bedeutendsten Ausdruck zu verleihen und zugleich die Eigenart ihres Volkes am klarsten widerzuspiegeln vermochten. So wenig wie die David und Ingres aus der französischen, Canova aus der italienischen, Thorwaldsen aus der dänischen, so wenig lassen sich die Carstens und Cornelius, Schwind und Spitzweg, Richter und Rethel, Rauch und Schinkel aus der deutschen Geistesgeschichte streichen. Was immer die Kritik der nachlebenden Geschlechter an ihnen aussetzen mag, den Besten ihrer Zeit haben sie genug getan, einen Feuerbrand hellauflodernder Begeisterung in den Herzen ihrer Mitmenschen entzündet.

Indessen machte sich neben der von jenen Künstlern bedeutsam vertretenen idealistischen Hauptrichtung zu allen Zeiten eine naturalistische Unterströmung geltend, neben der Gedankenkunst eine solche, die sich damit begnügte, die es dafür aber auch sehr genau damit nahm, bildende Kunst zu sein. Auch im Zeitalter des ausgeprägtesten Idealismus war es nicht möglich, daß alle Welt auf dem Kothurn einherstolzte. Nicht möglich, daß sich alle Maler mit dem Zeichnstift als Hauptausdrucksmittel begnügten oder wenigstens ihre Bilder von zeichnerischen Gesichtspunkten aus anlegten, nachdem einmal ein Tizian, ein Velazquez, ein Rubens, ein Rembrandt die Welt beglückt hatten. Nein und abermals nein! — Die Freude an farbiger Wiedergabe des umgebenden Lebens ließ sich auch in der Ära der Kartonzeichnung nicht mit Stumpf und Stiel ausrotten. Mochten auch die geistig bedeutendsten unter den bildenden Künstlern weltfernen Träumen nachjagen und kraft ihrer überragenden Begabung die Zeitgenossen zu Nachfolge und Beifall zwingen, so war ihr Sieg wohl ein glänzender, aber doch kein unbedingter und allgemeiner. Vermochten sie es ja selbst nicht einmal, sich der schlichten Wiedergabe des sie rings umflutenden Lebens ständig zu enthalten. Dies ist wohl nur dem Starrsten unter den Starren, Peter Cornelius, dauernd gelungen. Dagegen hat David z. B. vorzügliche Bildnisse gemalt und Ingres noch bessere Bildnisse gezeichnet. Schwind griff gelegentlich mit bewußter Absicht ins volle Menschenleben hinein. Der große romantische Humorist Spitzweg war ein ebenso großer Maler und Kolorist. Bei dem Berliner Bildhauer Schadow überwog der Naturalismus bei weitem den Klassizismus, und ebensowenig begnügte man sich in der Baukunst ausschließlich mit der Anwendung der griechischen Säule oder des gotischen Spitzbogens, richtete sein Augenmerk nicht immer und ausschließlich auf die stilgerechte Schauseite allein, sondern bemühte sich auch ehrlich um die hauptsächlichste Aufgabe aller Baukunst, um die Schöpfung zweckentsprechender und schöner Innenräume. Das Schauspielhaus zu Berlin und die Münchener Alte Pinakothek sind des klassische Zeugen.

Neben den klassizistischen und romantischen Idealisten, jenen Kunstrevolutionären und weltfremden Träumern, die sich nur gelegentlich zur naturalistischen Wiedergabe ihrer Zeit und Umgebung gleichsam herabließen, haben auf dem Gebiete der Malerei eine ganze Anzahl von ausgesprochenen Naturalisten gewirkt.



Abb. 139 Landschaft mit Windmühle von John Crome
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

Namentlich in dem konservativen England, in dem der Faden der Tradition eigentlich niemals abgerissen, vielmehr das Gute der vergangenen Jahrhunderte für die Kultur des 19. gerettet wurde. Hier war die Überlieferung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts das ganze 18. hindurch gepflegt worden. Und dies kam den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zugute. Damals blühten in der englischen Malerei Porträt, Genre, einfaches Existenzbild, Geschichtsbild, Tierstück, Marine und Landschaft. Ganz besonders die Landschaft.

„Während die Deutschen über den ästhetischen und nationalen Wert der Bauten vom Schlage der ‚Walhalla‘ berieten, während die altbayerische Landbevölkerung

staunend zu dem neuartigen Fest der Einweihung dieses Tempels ‚deutscher Ehren‘ zusammenströmte, saß ein englischer Maler an der Landstraße und malte den Sonnennebel, den Staub, die strömende, bunte Menge und im Hintergrund auch den bayerisch-griechischen Tempel mit dem nordischen Namen und dem Zweck, eine nicht vorhandene Einheit zu feiern. Er sah die Schönheit nicht in der Idee und nicht in der klassischen Form, sondern in dem farbigen Eindruck des Lichtes und in den Stimmungswerten. Es war Turner.“

Wahrlich, ich wüßte mir keinen besseren Anfang für die Besprechung der englischen Landschaftsmalerei als diesen Absatz aus dem geistreichen Werke Cornelius Gurlitts über „Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts“. — Während die Malerei des Festlandes noch tief in politischen und nationalen Nebengedanken befangen war, entwickelte sich in England bereits eine Kunst, die nichts als Kunst sein will. Während die Malerei des Festlandes noch von der Nachahmung der Antike beherrscht wurde, wuchs in England bereits eine freie selbstherrliche Kunst empor, und zwar eine Landschaftskunst. Diese englische Landschaftsmalerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts war nun aber nicht etwas von Grund aus Neues, vielmehr eine organische Weiterbildung der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, die in Ruysdael, Hobbema, Claude Lorrain und anderen Großen ihre Höhepunkte erreicht hatte. Die klassische Auffassung des 17. Jahrhunderts war von England übernommen und das ganze 18. Jahrhundert hindurch gepflegt worden. Nun feierte sie im Anfang des 19. ihre Triumphe. Diese neue englische Landschaftsmalerei steht vielleicht an geschlossener Bildwirkung hinter der klassi-

schen französischen, an Kraft des Ausdrucks und an anheimelnder Innigkeit hinter der niederländischen zurück, aber sie übertrifft sie durch ihre noch größere Naturwahrheit, durch die glückliche Lösung bisher noch gar nicht beachteter Beleuchtungsprobleme. Mit der gleichzeitigen klassizistischen Landschaftsmalerei des Festlandes in der Art Rottmanns hat sie die Größe der Linie gemein, während sie ihr an Wärme des Gefühls und Fülle des Lebens weit überlegen war. Von dieser englischen Landschaftsmalerei vermag man sich nur in London einen Begriff zu machen. Was von den Engländern zuerst erstrebt und erreicht wurde, haben dann im Laufe des 19. Jahrhunderts die Franzosen an verschiedenen Wendepunkten der Entwicklung ihrer malerischen Kultur wieder aufgenommen und weiter gebildet.

Hatte *Richard Wilson* (1714—82) noch an die französischen Klassizisten des 17. Jahrhunderts und der berühmte Porträtist *Thomas Gainsborough* (1727—88), dem man nachsagt, daß er eine heimliche Liebe für die Landschaftsmalerei besessen habe, als Landschaftler an den französischen Rokokokünstler *Watteau* angeknüpft, so ging *John Crome* (1768—1821) einen entschiedenen Schritt zur intimen Erfassung der Landschaft weiter, indem er sich die Holländer des 17. Jahrhunderts zu Vorbildern erkor. Er hat herrliche Bilder gemalt, dieser „Old Crome“. Wie die Holländer pflegte er prachtvolle, weit ausgedehnte Baumsilhouetten zu geben, der Lichtführung und Beleuchtungswirkung eine bedeutende Stellung in der Gesamtkonomie seiner Kunstwerke einzuräumen, ja sogar seine Gemälde auf einen echt altholländischen Galerieton zu stimmen (Abb. 139).

Dagegen stimmte *John Constable*¹⁰¹⁾ (1776—1837), mithin ein Künstler, der im wesentlichen bereits dem 19. Jahrhundert angehört, seine Bilder nun nicht mehr auf den altholländischen Galerieton. Es klingt dies sehr einfach, stellt aber in Wirklichkeit eine Tat von größter kunstgeschichtlicher Bedeutung dar. Constable erweist sich darin als der erste ausgesprochen „moderne“ Landschaftler, als einer der wichtigsten bahnbrechenden Vorläufer der gesamten modernen Kunstbewegung. Von seinen Bildern, die seinerzeit in England gar nicht gefielen, so daß der Künstler, dessen Werke später mit Gold aufgewogen wurden, als ein armer Teufel starb, waren einige im Jahre 1824 in Paris ausgestellt, erregten dort einen Sturm der Begeisterung bei den Malern und gaben so den Hauptanstoß zur modernen französischen Landschaft, die ihrerseits von Paris aus die gesamte abendländische Kulturwelt entscheidend beeinflussen sollte. Wenn hier in der Darstellung der geschichtlichen Entwicklung vorausgegriffen wird, so ist dies nötig, um die grundsätzliche Wichtigkeit der Constableschen Tat zu erhärten. Der Katalog der Londoner Nationalgalerie hebt hervor, um Constables Bedeutung voll zu erfassen, müsse man sich daran erinnern, daß zur Zeit, als er auftrat und anfang, die Meinung verbreitet war, man müsse die Farben, so wie man sie in der Natur sieht, „in die braunen Töne einer alten Cremonenser Geige“ umsetzen. Aber „Constable vergaß, wie er sagte, vor der Natur alles, was er je von den Bildern anderer gesehen hatte, um sich auf sein Auge zu verlassen“¹⁰²⁾. Das ist es ja schließlich, was überhaupt das Genie vom Talent und erst recht den Künstler vom Laien unterscheidet. Wir anderen sehen — besten Falles! — die Natur, wie sie die Künstler vor uns gemalt haben, selbst die nur talentvollen Maler betrachten die Natur mit den Augen ihrer genialen Vorgänger, so Crome mit den Augen der Holländer des 17. Jahrhunderts, ein wahrhaft schöpferisch veranlagter Künstler wie Constable sieht sie dagegen mit eigenen Augen. Er gewährte auch zuerst die Sonderart der englischen Landschaftsstimmungen, die durch den starken Feuchtigkeitsgehalt der Luft bewirkt wird, der gleichsam einen feinen, weichen und zarten Schleier über alles verbreitet. So ward Constable zum ersten der eigentlichen Licht- und Luftmaler des 19. Jahrhunderts.

Als Zwischenstufe zwischen Constable und seinen im holländischen Galerieton befangenen Vorläufern vom Schlage Cromes führt Richard Muther¹⁰³⁾ die von jeher gerade in England besonders zahlreichen Dilettanten auf dem Gebiet der Aquarell-Malerei an, die, ohne Rücksicht auf die herrschende Mode zu nehmen, die Dinge frank und frei so geben können, wie sie sie sehen. Ihre Lebensarbeit sei Constable zustatten gekommen, er habe, wie sie in Aquarell, in Öl gemalt und ihre Er-rungenschaften auf die ernste und große Kunst angewandt. Auch erreichte er nicht mit einem Sprunge sein Ziel, vielmehr ging auch er von den alten Holländern aus und machte eine allmähliche Entwicklung zu immer größerer Selbständigkeit und Freiheit durch, rang auch er sich von anfangs trocknerer Behandlung zu immer saftigeren Farben hindurch, zu einer Frische und Leuchtkraft, wie sie erst wieder von den großen Franzosen von Barbizon erreicht wurde. Am kühnsten und freiesten bewegte er sich in seinen Skizzen. Es macht aber auch einen unbeschreiblichen Eindruck, die großen Gemälde von Constable in der Londoner Nationalgalerie (Kenotaph, Farm, Kornfeld) nebeneinander hängen zu sehen. Sie übertreffen alles weit umher! — Gainsboroughs Landschaften üben daneben nur eine gobelinhaft dekorative Wirkung aus: Alles en masse und ein wenig flach. Crome erscheint zwar ungleich naturwahrer, aber von der dünnen Art der Hamburger Landschaftler des beginnenden 19. Jahrhunderts. Wie überstrahlt sie alle Constable! Welche Kraft, Plastik, räumliche Vertiefung, welch festliche Farbenfreude, dabei niemals ein Sichgehenlassen, sondern stets in Strich und Ton ein Folgen der Form, eine Versenkung in die Natur. Es weht wirklich Luft zwischen seinen Bäumen, und der Raum dehnt sich zwischen den einzelnen landschaftlichen Gegenständen aus. Nicht die Spur von Atelierton, vielmehr ist alles nach der Natur selbständig klar und wahr erschaut.

Constable malte die charakteristische englische Flachlandschaft mit ein wenig menschlicher Staffage und etwas Menschenwerk, etwa einem Landhaus, einer Windmühle oder einer Schleuse (Abb. 140, vgl. auch die Kunstbeilage). Dem Himmel ist der weiteste Spielraum auf seinen Bildern vergönnt. Constable liebte dunkle Stimmungen bei trübem Wetter, schwer und tief vom Himmel herab-hängende Wolken, und nun — und das ist das Hauptthema seiner Malerei — durchbricht die Sonne diese Wolken, und es entspinnt sich am Himmel ein Kampf zwischen Licht und Finsternis, der sich auf die Erde seiner englischen Heimat erstreckt. Der Vordergrund etwa liegt im tiefsten Dunkel, weiter nach hinten zu ist die Landschaft hell erleuchtet. Auf großen Helldunkelgegensätzen beruht die Hauptwirkung der meisten seiner Gemälde, aber auch die Linie kommt durch-aus zu ihrem Recht. Auf dem Pariser Louvrebild „La baie de Weymouth“ setzt sich der Strand in mächtigem, schier gewaltigem Bogen gegen das Meer ab. Auf dem hier abgebildeten Gemälde (Abb. 140) gewahren wir eine kräftige Diagonale, die die ganze Komposition von unten links nach rechts oben durchzieht und wesentlich dazu beiträgt, das durch die reichen Lichtabstufungen bewirkte Leben im Bilde zu verstärken. Das vorwärts schreitende Pferd bildet noch einen be-sonderen Auftakt für sich. John Constables Bilder sind in einer kühnen und freien und dabei doch ruhigen Technik gehalten. Am Himmel steht wenig Blau, dafür viel und reich abgestuftes Grau, daneben ein wenig Gelb. Die von der Sonne durch-leuchteten und daher weißen Wolken sind sehr pastos und körperhaft gemalt, Erde und Bäume in bräunlich-rötlichen Sepiatönen gegeben, das Wasser blau mit weißen Lichtern. Die Staffagefigürchen bringen besondere farbige Akzente, etwa in Rot, hinzu. Auf dem berühmten „Kornfeld“ der Londoner Nationalgalerie hat sich ein Bub am Wasser niedergeworfen, um seinen Durst zu löschen. Seine rote Weste, seine gelbe Hose, seine weißen Hemdärmel und sein frisch gerötetes Gesicht sprechen in der farbigen Gesamtharmonie kräftig mit. Alle Farben gehen stets zu wunder-

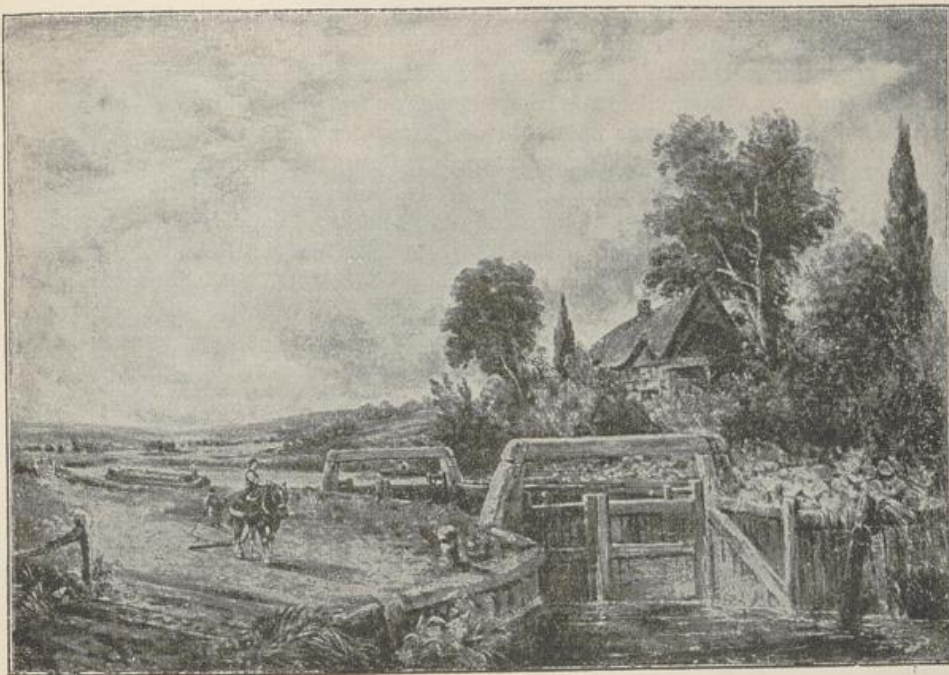


Abb. 140 An der Schleuse von John Constable

voller Harmonie, zu einer herrlich schönen tonigen Wirkung zusammen. Und darin beruht das Wunderbare und schier Einzigartige der Gemälde Constables, daß das Bild ganze bis in die tiefen und starken farbigen Schatten hinein von der Sonne voll durchleuchtet ist, daher Erde, Himmel und Staffage bei aller erstaunlichen Leichtigkeit und Flüssigkeit der Behandlung einen vollkommen körperhaften Eindruck hervorrufen. Unsere farbige Tafel nach dem wunderbar schönen Pinakothekbilde läßt dies klar erkennen.

Er selbst faßte sein künstlerisches Glaubensbekenntnis in die gerade durch ihre Schlichtheit ergreifenden Worte zusammen: „I never saw an ugly thing in my life.“ „Ich sah nie etwas Häßliches in meinem Leben.“ Und so ist auch seine Kunst von reichster Naturanschauung gesättigt, dabei licht, freundlich, beglückend, lebenswürdig, äußerst mannigfaltig, aber immer idyllisch. Als Beweis für seine Bedeutung führt der Katalog der Londoner Nationalgalerie an, daß seine Bilder zahlreiche Nachahmer, Kopisten und Fälscher in Bewegung setzen. Seine Palette mit den malerisch durcheinander wirbelnden weißen, grauen, roten, gelben, grünen und schwarzen Farbentönen wurde pietätvoll in einem Saal der Londoner Nationalgalerie ausgestellt. Etwas ausgesprochen englisch Ruhiges, Vornehmes, Abgeklärtes ist seinen Gemälden eigen. Er fordert nicht zu leidenschaftlicher Stellungnahme heraus, sondern findet überall Freunde. Es läßt sich im Ernst nicht ausdenken, daß Constable auf künstlerische Gegnerschaft stoßen könnte.

Dagegen ist *William Turner* (1775—1851)¹⁰⁴⁾ eine leidenschaftlich umstrittene Persönlichkeit, die von den einen in den Himmel erhoben, von den anderen fast für einen künstlerischen Scharlatan erklärt wird. Jedenfalls gehört er zu den interessantesten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts und erwies sich schon in der Problemstellung äußerst originell, nicht allein, daß er, der unter den Malern zuerst durch und durch modern empfand, auch der erste ge-

wesen ist, der eine Eisenbahn gemalt hat, vielmehr wegen seiner denkbar kühnsten Stellungnahme gegenüber dem Lichtproblem.

Während prachtvolle Eichen in die Jugendträume Constables hereinrauschten, der als Sohn eines Windmüllers von Kindesbeinen an frei und weit in die Welt hinausschauen konnte, kam Turner mitten in der Enge der Großstadt London als Sohn eines Friseurs zur Welt, in Maiden Lane, dem Jungferngäßchen, unweit vom „Strand“, der aber damals schon längst kein Strand mehr war, wie ehemals, als sich an ihm die Paläste des Adels und der Geistlichkeit erhoben und ihre Gärten bis an die Themse heranreichten, vielmehr damals schon, auf beiden Seiten von Häusern bestanden, eine Hauptverkehrsader zwischen City und Westen bildete. Also im lebhaftesten Großstadtgetriebe ist der nachmalige eigenartige Landschaftler und großartige Phantasiakünstler aufgewachsen. Bereits mit 13 Jahren arbeitete er, um sich Geld zu verdienen, im Solde von Architekten an Architektur- und topographischen Werken mit. Und diese Beschäftigung seiner Kindheit hat niemals aufgehört, in seinem späteren Schaffen fortzuwirken. Im Jahre 1789 bezog er die Akademie, wo er nach der Antike wie nach dem Leben zeichnen lernte, und stellte ein Jahr später an der Akademie bereits eine „Ansicht des erzbischöflichen Palastes von Lambeth“ aus. Er unternahm Reisen nach Schottland, nach Frankreich, in die Schweiz, an den Rhein und nach Italien, das er dreimal, 1819, 1829 und 1840 besuchte. Besonders scheint es ihm in Italien — und darin erwies er sich als echter Engländer — Venedig, die Stadt der Farbe und der wunderbaren Beleuchtungswirkungen, und andererseits wieder die Bucht von Bajä angetan zu haben. Schon 1807 wurde er zum Akademieprofessor für Perspektive ernannt, welches Amt er indessen nur wenige Jahre innehatte, und 1808 begann er in Nacheiferung von Claudes Lorrain's „Liber Veritatis“ eine Sammlung von Skizzen unter dem Titel: „Liber Studiorum“ herauszugeben. Sein gesamtes Schaffen währte volle 60 Jahre, und man zählt von ihm 500 Bilder, die sich fast ausnahmslos in England befinden, abgesehen von zahllosen Aquarellen und zahlreichen Illustrationen zu Luxusausgaben von Scott, Byron und anderen englischen Schriftstellern. Im Jahre 1812 bezog der Friseursohn aus Maiden Lane ein eigenes Haus in der Queen Anne Street, im vornehmsten Viertel Londons, zwischen Regent- und Hyde Park. Aber gegen Ende seines Lebens verließ er dieses Haus wieder und tauchte in das Dunkel zurück, aus dem er hervorgegangen war. In der armen Außenstadt Chelsea hauste er, und allerlei Geschichten werden von ihm erzählt — daß er jeden Verkehr abgebrochen, daß er seinen Namen nicht einmal seiner Hausfrau genannt oder gar ganz aufgegeben, daß er, der alte Junggesell, mit einer Geliebten zusammengewohnt habe usw. In Wahrheit handelte es sich wohl um eine Flucht in die Einsamkeit, um sich ganz in sein Inneres zu versenken und auf den Tod vorzubereiten, wie es bei greisen Menschen des öfteren geschieht, wofür Kaiser Karl V. das klassische Beispiel geliefert und was in unseren Zeitläuften mit tragischem Ausgang Graf Tolstoi wiederholt hat. Als Turner starb, hinterließ er 200000 Pfund Sterling für ein Asyl armer Künstler und vermachte 100 Bilder an die Londoner Nationalgalerie unter der Bedingung, daß sie würdig aufgehängt würden, im besonderen, daß sein „Sonnenaufgang bei Nebel“ und die „Erbauung Karthagos durch Dido“ neben Werke seines verehrten Vorbildes Claude zu hängen kämen, sowie daß sein Leichnam in der St.-Pauls-Kathedrale, dem Londoner St. Peter, neben dem größten und berühmtesten englischen Maler der Vergangenheit, Sir Joshua Reynolds, beigesetzt würde.

Turners Werke sind unter sich außerordentlich verschieden: neben rein topographischen Reisenotizen schlicht naturalistische Studien nach der einheimischen Landschaft, neben Historienbildern aus der englischen Geschichte, besonders aus der Geschichte der englischen Seekriege, Szenen aus der Odyssee und sonstigen Mythologie, neben rein optischen Experimenten phantasievolle Nachschöpfungen



Landschaft von John Constable

München, Neue Pinakothek

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

der Natur von tiefster symbolischer Bedeutung. Indessen sind alle diese Bilder (mit alleiniger Ausnahme einiger weniger Stücke aus der Jugendzeit) in Wahrheit durchweg Landschaften, die allerdings meist von Figuren belebt sind, aber diese Figuren gelangen niemals über die Bedeutung bloßer Staffage hinaus. Im Mittelpunkt aller seiner Bemühungen aber steht das Bestreben, das Licht — die Sonne zu malen. In diesem Bestreben schloß sich Turner, der von der topographischen Architekturdarstellung und der Aquarelltechnik ausgegangen war, an Wilson und besonders an Claude Lorrain an, den er sich geradezu zum Leitstern für sein künstlerisches Dasein erkor, über den er aber in Wahrheit weit hinausgekommen ist. Man unterscheidet gemeinhin in seinem Schaffen drei Perioden. Die erste reicht bis 1802, dem Jahre der Reise nach Frankreich. Während dieser Periode betätigte er sich hauptsächlich als Aquarellist und befließigte sich der sorgfältigsten Ausführung. Die Färbung ist noch ziemlich zahm, wenn sich auch bereits kräftige Licht- und Schattengegensätze bemerkbar machen. Die zweite Periode währte von 1802 bis zur zweiten italienischen Reise im Jahre 1830 und wird durch meisterhafte und kräftige Ausführung sowie durch unerreichbaren Glanz des Kolorits gekennzeichnet; die meisten seiner umfangreichen Gemälde gehören hierher. In den letzten 20 Jahren seines Lebens malte Turner schlechthin das Licht — das Licht mit allen seinen prismatischen Verschiedenheiten. In dieser letzten Periode entstanden einige seiner allerbedeutendsten Werke, so Childe Harolds Pilgerfahrt 1832 und der Fighting Téméraire 1839 (vgl. die Kunstbeilage). Die allerletzten Gemälde lassen sich als solche leicht an ihrem wortwörtlich weißen Hintergrund erkennen, von dem sich Scharlachrot und Gelb aller Nuancen, so Gold wie Orange, als Dominanten abheben, denen Blaugrün, liches Hellblau und zartes Silbergrau zur Seite stehen. Die Umrisse zerfließen vollkommen, man erkennt oft nur mit Mühe, was eigentlich dargestellt sein soll. Dabei handelt es sich bisweilen um auch gegenständlich bedeutungsvolle Vorwürfe, wie den „Konstantinsbogen in Rom“, „Merkurs Botschaft an Äneas“, „Napoleon auf St. Helena“ oder großartige Phantasien wie „Seeungeheuer bei Sonnenaufgang“. Aber alle diese Vorwürfe bilden für den Künstler nur noch den äußeren Anlaß zu den kühnsten und eigenartigsten, mehr oder weniger selbst erfundenen Licht- und Farbensymphonien. Turner gibt die Natur nicht mehr schlicht wieder oder wenigstens nur noch in ihrem linearen und konstruktiven Aufbau, während er ihr — ein selbst- und neuschöpferischer Geist — die Licht- und Farbenwerte nachdichtet. Alle Gegenstände erscheinen bald wie durch Nebel gesehen, bald erinnern sie an den Regenbogen oder gar an ein Brillantfeuerwerk.

Wie sich Böcklin aus dem als nüchtern verschrienen Schweizer Volke heraushebt (von dem man allerdings gemeinhin zu vergessen pflegt, daß es in Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer zwei der größten und phantasievollsten deutschen Dichter des ganzen 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat), wie Rembrandt als der einzige Phantasiekünstler unter den Hunderten von holländischen Naturalisten des 17. Jahrhunderts dasteht, so nimmt Turner auch in der gesamten bildenden Kunst seiner Heimat eine einzigartige Stellung ein. Daher läßt er sich auch nicht mit Constable vergleichen, sondern kann nur an sich selbst gemessen werden. Überstrahlen Constables Bilder alle anderen englischen Landschaften rings umher, so sind Turners Gemälde, die auch in besonderen Sälen für sich aufgehängt zu werden pflegen, schlechthin von allen anderen grundverschieden. Für seine allerletzten Gemälde mit ihrem scharlachroten und goldgelben Gefunkel auf weißem Hintergrunde läßt sich eben in der ganzen Kunstgeschichte kein Beispiel finden. Man muß sie selbst mit eigenen Augen gesehen haben, um sich von ihrer einzigartigen Wirkung einen Begriff machen zu können. Wir geben hier von William Turners Kunst zwei Proben (Abb. 141 und die Kunstbeilage), beides Seestücke, die für den



Abb. 141 Seestück von William Turner in der Londoner Nationalgalerie

Künstler wie für das meurfahrende Volk gleich bezeichnend sind. Natürlich vermögen diese Abbildungen leider nur eine äußerst schwache Vorstellung von den Originalen zu geben, immerhin erwecken sie doch den Eindruck großer Natürlichkeit und ebenso großer Leidenschaftlichkeit. Das „Seestück“ (Abb. 141) führt uns mitten in einen heißen Kampf der Elemente hinein, der an dem wolkenbedeckten Himmel und auf der sturmgepeitschten See tobt. Unweit vom Hafen ist ein Schiff gestrandet, Rettungsboote sind zu ihm hinausgefahren und kämpfen mit den Wellen. Das Bild ist im Jahre 1802, also an der Scheide von der ersten und zweiten Periode, gemalt. Der *Fighting Téméraire* (vgl. die Kunstbeilage) vom Jahre 1839, also vom Ende des ersten Jahrzehnts seiner letzten Epoche, offenbart Turners Besonderheit noch charakteristischer. Der *Téméraire*, so genannt nach einem 1759 eroberten französischen Kriegsschiff, wurde 1798 vom Stapel gelassen. Es kämpfte 1805 in der Schlacht von Trafalgar als zweites Schiff in Lord Nelsons Division und eroberte das französische Schiff „*Fougueux*“, wobei 47 Mann an Bord fielen und 76 verwundet wurden. Auf unserem Bilde ist nun der Augenblick dargestellt, in dem das alte Kriegsschiff im Jahre 1838 von einem kleinen Schleppdampfer ans Land gezogen ward, um abgetakelt zu werden. Unterdessen geht in seltener Pracht die Sonne unter, wirft ihre gelben, goldenen und roten Strahlen auf die Schiffe, auf den Dampf, der aus dem Schornstein des Schleppers emporsteigt, auf den Himmel, der charakteristischerweise den größten Teil des Bildes einnimmt, und besonders auf das Meer, in dem sie sich in ihrer strahlenden Farbenpracht widerspiegelt — eine Wirkung, die durch den Gegensatz zu dem dunkeln Pflock, der im Vordergrund rechts aus dem Wasser hervorragt, doppelt hervorgehoben wird. Es ist nun unbeschreiblich, mit welcher eindringender Naturbeobachtung dies alles gesehen ist, wie Himmel, Meer und



Der „Fighting Téméraire“ von William Turner

London, Nationalgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Schiffe zu einem farbigen Ganzen zusammengeschaut sind, wie der Raum sich in dem Bilde ausdehnt und mit welcher Plastik sich die Schiffe wieder in dem Raume bewegen. Die Krone des Ganzen bildet aber doch die tiefe Symbolik, die das Gemälde durchweht, das Einzelne zur typischen Bedeutung steigert, in dem Schicksal des alten stolzen Heldenschiffes das Schicksal alles Seienden widerspiegelt und so den empfänglichen Beschauer im tiefsten Innern erschüttert.

Solange Turner Claude Lorrain nacheiferte, wurde er von seinen Zeitgenossen hoch anerkannt, sobald er aber über Claude in der Kühnheit der Behandlung des Lichtproblems hinausgelangt war, wurde er nicht mehr verstanden; ja, man konnte sich das Neu- und Eigenartige seiner Kunst nur aus einem Augenübel ihres Schöpfers erklären! — Da trat als leidenschaftlicher Vorkämpfer Turners der Kunstphilosoph *John Ruskin* auf (geb. in London 1819, gest. 1900). Turner, der von der Liebe zur einzelnen Pflanze wie von der ganzen Natur ausgegangen sei, ist für Ruskin geradezu der Maler, wie er sein soll, der wahrhaft schöpferische Künstler. Mit dem Beginn unseres Jahrhunderts fing man in London an, mit Turner einen großartigen Kultus zu treiben. Ganze Säle wurden ihm in der National- wie in der Tategalerie eingeräumt. Nicht nur seine Palette, auch sein Malkasten, die Handschriften seiner Vorlesungen als Professor für Perspektive an der Akademie, seine Bücher, darunter Goethes Farbenlehre, mit handschriftlichen Bemerkungen von seiner Hand, wurden in der Tategalerie zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt. Der einflußreiche moderne deutsche Kunstkritiker Meier-Gräfe lehnte Turner in strenger Befolgung seines von den modernen Franzosen, wie von Hans von Marées abgezogenen *L'art-pour-l'art*-Standpunktes, der nur die Malerei um der Malerei willen gelten läßt und jegliches Hineintragen von dichterischer Phantasie und tieferer Symbolik verurteilt, ab. Gegen Meier-Gräfe wandte sich Muther in seinem letzten Werke vom Jahre 1909 und bezeichnete Turners Kunst ausdrücklich als einen „Gipfelpunkt in der Geschichte der Lichtmalerei“. Weder dieser noch jener dürfte das Problem Turner erschöpft haben, das unerschöpflich ist. Turner hat als der erste das Lichtproblem, eines der Hauptprobleme der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts, an der Schwelle dieses Jahrhunderts zuerst aufgegriffen und so einen ungeheuren Einfluß ausgeübt. Der Verfasser dieses Buches gesteht, daß er persönlich noch tiefere und unmittelbare Eindrücke als von dem Gesamtschaffen Turners empfangen hat, während ihn einzelne Bilder, wie der *Téméraire*, ohne weiteres überwältigten. Turner wird einem um so lieber, je mehr man von ihm sieht und je mehr man sich in seine Bilder hineinsieht. Wo sie (wie 1910 im South Kensington Museum) unter anderen Bildern verstreut hängen, ziehen sie sofort wie mit magischer Gewalt die Aufmerksamkeit des Galeriebesuchers auf sich. Mag Turner nicht alle Probleme, die er angeschnitten, restlos gelöst, mag er sich bisweilen in seinen Mitteln vergriffen, ja sogar in seinen Absichten geirrt haben, er war zweifellos ein hervorragender Maler, ein großer Künstler, ein tiefer und kühner Geist. Schon daß er vor dem kühnsten und schwierigsten malerischen Unterfangen nicht zurückschreckte, die Sonne selbst in all ihrer Pracht, Herrlichkeit und Leuchtkraft auf die Leinwand zu zaubern! Turner steht als die eine der beiden größten Erscheinungen am Anfang der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, als Vorläufer und zugleich Begründer der nachmals modernen Kunstbewegung. Es ist sicherlich kein Zufall, vielmehr tief bedeutsam, daß Goya, der Spanier, also der Romane, die moderne Figurendarstellung, Turner, der Engländer, der Germane, die moderne Landschaftsmalerei begründet und sich sogleich in ihr als tiefgründiger Symboliker bewährt hat: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.“

Über Turner und Constable darf *Richard Parkes Bonington* (1801—28) nicht vergessen werden, der in seiner kurzen Lebenszeit von nur 27 Jahren geradezu Erstaunliches leistete, die koloristisch-geschichtlich-renaissancistische Richtung in der



Abb. 142 Ansicht vom Park von Versailles von Richard Parkes Bonington
Paris, Louvre

Art der Delacroix und Delaroche wie die impressionistisch-pleinairistische Richtung der modernen Franzosen gleichsam vorwegnehmen sollte. Auch Bonington gehört zu den interessantesten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Dieser Künstler, der von seinem Vater, einem Bildnis- und Landschaftsmaler, schon mit 15 Jahren nach Paris mitgenommen wurde und damals bereits im Louvre kopierte, der überhaupt eine französische Kunsterziehung erhalten hat, ist auch gerade im Louvre sehr mannigfaltig und bedeutsam mit sechs Gemälden vertreten, darunter zwei Geschichtsbildern: Franz I. (nach dem bekannten Tizianbildnis) und die Herzogin d'Étampes, Mazarin und Anna von Österreich — Gemälden, die, wenn auch nur von kleinem Format, dennoch im Helldunkel, in ihrer bedeutenden Tonschönheit und in der Auffassung an die großen alten Koloristen, besonders an Rubens erinnern. Daneben das ungefähr lebensgroße Bildnis einer alten „Gouvernante“, mit kräftigen Pinselstrichen breit hingesezt, gleichsam hingebürstet, dessen künstlerische Wirkung hauptsächlich auf dem reizvollen Helldunkel beruht. Vor allem ist es das Gesicht der Alten, demnach sind es die Haube, das Halstuch und die Hände, die sich aus dem umgebenden Dunkel hell herausheben. Zwischen den Fingern glühen rötliche Lichter auf. Man fühlt sich an Rembrandt, man fühlt sich noch mehr an Frans Hals erinnert. Wenn so Boningtons Figurenbilder einen ausschlaggebenden Einfluß der Niederländer erkennen lassen, ist seine Auffassung von der Landschaft vollkommen selbständig, vollkommen modern. Die „Vue de Venise“ beruht zwar noch auf Helldunkelgrundsätzen, leidet etwas an schweren, undurchsichtigen Schatten und klebt noch ein wenig am Stofflichen, aber in der „Vue du parc de Versailles“ (Abb. 142) ist der

Vorwurf bereits ins rein Künstlerische erhoben: Schloß, Wasserbecken, menschliche Staffage und der an mannigfaltigen Wolkenbildungen reiche Himmel, der fast drei Viertel der gesamten Bildfläche einnimmt, in ein einziges künstlerisch angeschauten koloristisches Ganzes umgesetzt und mit kräftigen Farbentönen frisch und hell auf die Leinwand gebracht — eine Harmonie in Gelb und Grün, daneben spielt Weiß eine große Rolle, das im Schloß, im Wasserbecken sowie am Himmel vorkommt und sich in den Frauenhauben wie im Lederzeug des französischen Kürassiers wiederholt. Ein besonderer Akzent ist der roten Farbe vorbehalten. Man bedenke, daß ein derartiges Bild bereits im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gemalt wurde! — Bonington geht darin mit seiner modernen koloristischen impressionistischen Anschauungsweise sogar über Constable hinaus. Noch moderner, noch impressionistischer ist die „Vue des côtes normandes“ behandelt. Der denkbar einfachste Gegenstand: ein wenig Strand und Meer und eine unendliche Himmelsfläche spiegeln sich künstlerisch in einer hell in hell gemalten Harmonie von sehr viel Gelb und etwas Blau wider. Ein unsagbar fein und zart empfundenes Gemälde! —

Neben der Landschaft stand die Genremalerei¹⁰⁵, die in *David Wilkie* (1785 bis 1841) ihren Begründer und bedeutendsten Vertreter fand, dem nach unserer Auffassung eine außergewöhnlich große, allgemein kunstgeschichtliche Bedeutung zukommt, da die ganze weitverzweigte Genremalerei des 19. Jahrhunderts, von der wir in den Düsseldorfern wie in dem Münchener Spitzweg bereits im zweiten Kapitel Vertreter genannt haben, im letzten Grunde auf ihn zurückzugehen scheint, dessen Genrebilder durch gestochene Nachbildungen zum Gemeingut des Abendlandes wurden (Abb. 143). Auch Historienbilder im Sinne Delaroches, wie wir sie im dritten Kapitel charakterisieren werden, hat Wilkie gemalt. Indessen scheint er nach dieser Richtung der Empfangende gewesen zu sein. Wenigstens waren Delaroches Hauptbilder im Louvre: „Der Tod der Königin Elisabeth“ und „Die Kinder Eduards IV.“ (Abb. 181) bereits auf den Ausstellungen des Salons von 1827 und 1831 ausgestellt, während Wilkies Hauptwerk dieser Richtung: „The Preaching of Knox before the Lords of the Congregation, 10th June 1559“ erst „1832“ inschriftlich datiert ist.



Abb. 143 Blinde Kuh von David Wilkie



Abb. 144 Die Schauspieler Szene in Hamlet von Daniel Maclise
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

Wilkies Vorbilder waren Teniers und Brouwer, hinter denen er allerdings im Farbenton, in der Kraft der Auffassung, in der stofflichen Charakteristik, in der Raumillusion und in der Plastik der Figuren weit zurücksteht, wie er auf die Technik und überhaupt auf die rein künstlerischen Qualitäten weniger Wert gelegt zu haben scheint als auf das Ausspinnen des novellistischen Inhalts: er läßt aus einem dargestellten Augenblick auf eine reiche Vergangenheit schließen und öffnet weite Ausblicke in die Zukunft. Den Witz, wie ihn auch Spitzweg pflegen und Grützner zu Tode hetzen sollte, und der seiner ganzen Natur nach eigentlich in die Illustration gehört, scheint dann Wilkies Landsmann und Nachfolger *Theodor Lane* (1800–28) in die Ölmalerei eingeführt zu haben. Wenigstens stellte er bereits 1828 ein Ölbild aus, das einen „Angler“ darstellt, den die Gicht ans Zimmer bannt, wo er seine Medizin neben sich auf dem Tisch zu stehen hat, und wo er nun aus einem großen Waschfaß die eigens dazu hineingesetzten Fische angelt. Dagegen erhob sich *Thomas Sword Good* (1789–1872) durch räumliche Vertiefung, plastische Rundung der Figuren und tüchtige koloristische Behandlung über Wilkie hinaus und wirkt namentlich auch durch die Betonung der Stoffmalerei wie ein Vorläufer von Meissonier.

Wilkies genremäßige Wiedergabe historisch-romantisch-literarischer Stoffe wurde von *Daniel Maclise* (1806–70) (die Schauspieler Szene aus dem Hamlet, Abb. 144) und *Augustus L. Egg* (1816–63) (Szenen aus dem „Hinkenden Teufel“ von Le Sage und aus der Novelle „Esmond“ von Thackeray) in einer schwächlichen, süßlichen, gemachten und langweiligen Auffassung fortgesetzt, während sich *Charles R. Leslie* (1794–1859) als der Tüchtigste dieser Gruppe von Lebens-, Geschichts- und Dichterillustratoren bewährte. Besonders sein berühmtes Gemälde „Die Witwe Wadman und Onkel Tobias“ ist ein in der Frische der Auffassung wie in der Kraft und in dem Glanz der Farben gleich ausgezeichnetes Werk (Abb. 145). „Ich muß Ihnen widersprechen, gnädige Frau,“ sagte mein Onkel Tobias, „ich kann durchaus nichts in Ihrem Auge bemerken.“ „Es ist nicht im Weißen,“ erwiderte Mrs. Wadman, und mein Onkel Tobias betrachtete mit gespannter Aufmerksamkeit die Pupille. — Tristram Shandy. Die kräftige Koloristik dieses Bildes zieht den Besucher der

Tategalerie sofort an, der rote Rock und die weißen Strümpfe des Mannes bilden mit dem dunkelgrünen Gewand der Witwe einen wirkungsvollen Dreiklang. Dagegen vermögen wir dem von anderer Seite (Max Schmid) hochgestellten *William Etty* (1787—1849) nur wenig Geschmack abzugewinnen. Weder vermochte er viel-figurige Gruppen geschmackvoll zusammenzustellen noch koloristisch zu wirken. Vor allem aber war es ihm bei der Darstellung des unbekleideten Frauenkörpers, des „ruhmreichsten Werkes Gottes“, nicht gegeben, das wirkliche Leben und Atmen der Natur überzeugend zur Darstellung zu bringen.

Die größte Volkstümlichkeit sollte *Landseer* (1802—73) erringen, welcher der ganzen Welt, ganz besonders aber doch seinen sportlustigen und tierliebenden Landsleuten zur Freude mit scharfer Beobachtung Schafe, Rehe, Hirsche, seltener Pferde, zumeist aber Hunde und immer wieder Hunde, in mannigfaltigster Haltung und Bewegung darstellte (Abb. 147). Eines kennzeichnet Landseer vor allem, das ihm in den Augen der Künstler und Kenner ebenso schaden wie der großen Menge gegenüber nutzen sollte: seine ganz eigene Art, die Tiere zu vermenschlichen. — In gewisser Beziehung vom geschichtlichen Standpunkt aus der interessanteste Künstler unter allen englischen Figurenmalern dieser ganzen Zeit aber war der wenigstens noch mit den letzten Jahrzehnten seines langen Lebens dem 19. Jahrhundert angehörige, aus Amerika gebürtige Nachfolger von Reynolds auf dem Präsidentenstuhl der Akademie, *Benjamin West* (1738 bis 1820), der 1768 mit seinem „Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebec“ zum erstenmal ein zeitgenössisches geschichtliches Ereignis (aus dem Jahre 1759) gemalt hat. Mit West wetteiferte sein amerikanischer Landsmann und Altersgenosse *John Singleton Copley* (1737—1815) in schlicht natürlicher Wiedergabe hervorragender Geschehnisse aus der eigenen Zeit (Tod des Grafen von Chatham während der Parlamentssitzung 7. April 1778, Verteidigung von Gibraltar, Abb. 146), nur daß bei ihm noch eine gute kräftige Färbung hinzukam, wozu er den Grund wohl durch das Studium Tizians und der alten Niederländer gelegt hatte.



Abb. 145 Onkel Tobias und die Witwe Wadman von Charles Leslie
London, Tate Gallery



Abb. 146 Die Belagerung und der Entsatz von Gibraltar von John Copley
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 199)

Wie stark auch die rückwärts schauende Betrachtungsweise bei den Franzosen um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts ausgebildet sein mochte, unmöglich konnte sie den Geist eines Volkes ganz beherrschen, das in der Gegenwart in so hohem Maße selbst Geschichte machte. Schon David, das Haupt der klassizistischen Schule, hatte außer seinen Griechen und Römern den Kaiser Napoleon dargestellt, allerdings in echt klassizistischer Pose: auf Bergeshöhe im Sturmgebräus und von wehendem, antikisierendem Mantel umwallt. Was Wunder daher, wenn sich unter Davids Schülern eine ganze große Gruppe von Soldatenmalern bildete, die sich bemühten, Persönlichkeiten und Ereignisse der kriegerischen Gegenwart, und zwar — soweit es einem Franzosen überhaupt und einem Franzosen des klassizistischen Zeitalters im besonderen möglich war — in vollkommener Schlichtheit und Natürlichkeit darzustellen. *Antoine Jean Gros*¹⁰⁶ (1771—1835) zeichnete sich als der große Tragöde unter diesen Schlachtenmalern aus, der den Krieg in seiner ganzen Furchtbarkeit auffaßte, alle seine Schrecken und Entsetzen schilderte, dabei aber doch so sehr Franzose, Klassizist und Bonapartist blieb, daß er von diesem düsteren Hintergrund den Kaiser Napoleon sich wie eine junge, verklarte Licht- und Heldengestalt, wie einen wiedererstandenen Achilles abheben ließ. Gros führt uns auf einem seiner berühmtesten Gemälde nach Jaffa, in den wunderbar geheimnisvollen Arkadenhof einer Moschee, die zum Pestlazarett umgewandelt ist. Soldaten in abgerissenen Uniformen, halb oder völlig entblößt, stehen und sitzen umher, liegen am Boden und winden sich in furchtbaren Schmerzen. Und in diese schreckliche Versammlung von Unglücklichen tritt der Kaiser mit seinem Gefolge im vollen Glanz funkelnder Uniformen, in voller Frische gesunder, geschmeidiger Glieder. Kühn legt er seine Hände in die Wunden der Schwerkranken, während sich seine Begleiter schauernd Mund und Nase zuhalten, um sich vor grauenhaftem Pest-

hauch und drohender Ansteckung zu bewahren. Welchen Eindruck mußte solcher Heldenmut, welchen Eindruck mußte aber auch die bildkünstlerische Wiedergabe solchen Heldenmutes auf die Franzosen vom Jahr 1804 ausüben! — *Nicolas-Toussaint Charlet* (1792—1845) versenkte sich in die Seele des einfachen Soldaten, des Gemeinen, des *Troupiers*. Aus ihr heraus suchte er die großen Ereignisse der kriegerischen Zeit zu begreifen. Jeder von diesen wetterharten, gebräunten, sehnigen, abenteuerlichen Bärenkerlen, die Charlet gemalt hat, trägt in sich das stolze Bewußtsein, ein wichtiges Glied der gewaltigen Kette zu bilden, mit der die ganze Welt gefesselt darniederhält — Er, „der kleine Korporal“, der Kaiser, der wohl in grauem, schlichtem Mantel auf seinem geschichtlich gewordenen Schimmel miniaturartig im Hintergrunde des Bildes erscheint, dessen Vordergrund in ganzer großer Figur, in stolzer, fester, soldatischer und dennoch so echt französisch ungezwungener Haltung der Grenadier der alten Garde einnimmt. Wie Charlet den einzelnen Soldaten, so schildert sein großer Schüler *Auguste Marie Raffet* (1794—1860) die Masse, die sich in die Unendlichkeit verlierende Heeres säule, und zugleich das feste Zusammengewachsensein der Truppenkörper, das Ein Schritt, Ein Wille, Ein Ziel. Sein bedeutendstes Bild ist eine glückliche Verbindung von angeschauter Wirklichkeit und kühner Einbildungskraft: die „*Revue des morts*“ (Abb. 148 und 149). Den höchsten Ruhm unter den französischen Schlachtenmalern hat *Horace Vernet* (geb. 1789 zu Paris, gest. daselbst 1863) geerntet, nicht infolge künstlerischer Vorzüge, vielmehr durch seine Schnell- und Vielmalerei, durch die leichte Verständlichkeit und das stoffliche Interesse seiner Bilder. In dem Museumsanbau des Versailler Schlosses, den der Bürgerkönig Louis Philipp Egalité „à toutes les gloires de la France“ errichten ließ, starren die Wände von ellenlangen Leinwänden, auf denen Vernet mit manch anderem, ebensowenig hervorragendem Kollegen die französische Kriegsgeschichte bis aufs 19. Jahrhundert herab mit besonderer Berücksichtigung der napoleonischen Waffentaten geschildert hat. Diesen Kriegsbildern



Abb. 147 Hühnerhund und Affenpinscher von Edwin Landseer
(Zu Seite 199)

geht der natürliche Schrecken des Krieges völlig ab. Die im Schlachtgewühl dargestellten Soldaten sehen aus, wie wenn sie im Zirkus eine Pantomime aufführten, wie wenn ihre Köpfe nur zum Schein verbunden und die Ströme Blutes, die ihren Wunden entquellen, eben nur gemalt wären. Es ist eine Geschichtsmalerei von



Abb. 148 Die nächtliche Heerschau von Auguste Raffet (Zu Seite 201)

vollendeter äußerlicher Treue der Uniformen, des Sattelzeuges, der Formationen, der Porträtköpfe und des Geländes, aber ohne Wucht und Leidenschaft, ohne Größe der Auffassung und ohne den Geist der Geschichte, dazu in einer zwar staunenswert fertigen, aber trockenen Technik, ohne Plastik und mit nur geringer Raumillusion ausgeführt. Am prägnantesten vertritt diese ganze Richtung die in Stahlstichabbildung allgemein bekannte Einnahme der Smalah, des Lagers Abd el Kaders, ein Breitbild in der ungeheuren Ausdehnung von 21 Metern Breite zu 5 Metern Höhe, das kompositionell in eine Anzahl von äußerlich aneinandergereihten Episoden zerfällt. Nichts kennzeichnet Horace Vernet besser als die Karikatur, die ihn hoch zu Rosse darstellt, wie er an einer Riesenleinwand im Galopp vorbeisprengt und sie im Vorbeireiten bemalt. Dabei verstand es dieser Schnellmaler nicht nur, beim einfachen Manne wie beim gekrönten Haupte, bei Offizieren wie bei Soldaten, die er in Generalsuniform (!) auf ihren Märschen zu begleiten pflegte, Anerkennung, ja Bewunderung wachzurufen, sondern er hat auch fortgezeugt diesseits wie jenseits der Vogesen, bis auf den bekannten Berliner Akademiedirektor, bis auf Anton von Werner herab.

Dem Soldatenbild, dem Bildnis und der Landschaft ist es zu danken, daß auch im Zeitalter der Gedankenmalerei die auf unmittelbarer Anschauung der Natur beruhende Kunst niemals völlig ausstarb. Niemals und nirgends, auch nicht in Deutschland. Zwar hat Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen Constable und keinen Turner an der Arbeit gesehen, aber neben den Cornelius und Kaulbach, die bei uns das große Wort führten, neben den

Schwind, Richter und Rethel, die auf zeichnerischer Grundlage bleibende Werte schufen, ist doch auch in Deutschland manch bescheidener Künstler am Werke gewesen, der an dem Faden malerischer Kultur, den eine im künstlerischen Sinn höher veranlagte Vergangenheit angesponnen hatte, weiter gearbeitet und dadurch zugleich die malerische Kultur der Gegenwart vorbereitet hat. Die verstaubten und vergessenen Werke stiller, versteckter Maler wieder ans Licht gezogen und zu einem neuen gedeihlichen Weiterleben in der Gegenwart gebracht zu haben, ist einer der Ruhmestitel der Berliner Jahrhundert-Ausstellung vom Jahre 1906, welche die deutsche Malerei von 1775—1875 umfaßte¹⁰⁷⁾.

Während wir die großen Gedankenmaler des Klassizismus und der Romantik an den Brennpunkten der deutschen künstlerischen Tätigkeit, in München, Berlin, Düsseldorf und — Rom, suchen müssen, blühte die Malkunst schlicht naturalistischer Richtung außer in den eben genannten deutschen Städten auch in Wien, Dresden, Hamburg, am Rhein entlang und in der Schweiz. Während die Gedankenmaler vom Schlage der Cornelius und Kaulbach ein allgemeines und allumfassendes Deutschtum im Sinn hatten, haben die Naturalisten, der deutschen Individualistik entsprechend, scharf ausgeprägte Lokalschulen gebildet. Nach Lokalschulen wurde daher auch die Berliner Jahrhundert-Ausstellung in vielen literarischen Sonderveröffentlichungen behandelt. Wir aber wollen, dem Wesen unserer geschichtlichen Darstellung entsprechend, zu erfassen trachten, was den Künstlern der verschiedenen Schulen stofflich, stilistisch und seelisch gemeinsam war.

Der älteste unter den bedeutenderen deutschen naturalistischen Malern des 19. Jahrhunderts, *Wilhelm von Kobell* (geb. 1766 in Mannheim, gest. 1855 in München), ein Sohn des Landschafters *Ferdinand von Kobell* (1740—99), malte weitschichtige und figurenreiche Schlachtenbilder von äußerster Schlichtheit der Auffassung und Genauigkeit der Naturwiedergabe, mit scharfem Herausarbeiten der Hauptmomente und merkwürdig feiner Beobachtung der Beleuchtungswirkungen (z. B. Treffen bei Bar sur Aube 1814 oder Belagerung von Kosel 1806, München, Armeemuseum). Wilhelm von Kobell gelangen aber auch Landschafts- und Tierstücke voll Poesie der Beleuchtung, der Raumwirkung und der Naturwiedergabe (Abb. 150). Trockener in der malerischen Behandlung und abhängiger von niederländischen Vorbildern erwies sich der Münchener Tiermaler und Landschaftler *Max Joseph Wagenbauer* (1775—1829), während *Heinrich Bürkel* (geb. 1802 in Pirmasens, gest. 1869 in München) eine große echt Pfälzer Freudigkeit und lebhafte Empfindlichkeit den neuartigen Eindrücken des bayerischen Gebirgs entgegenbrachte



Abb. 149 Denkmal des Schlachtenmalers Raffet von Emmanuel Frémiet in einem der kleinen Louvre-Gärten zu Paris (Zu Seite 201)

und gewaltige Felsen, an denen vorbei man in die weite Ebene hinausschaut, üppige Baumgruppen, blumengeschmückte Holzhäuser mit steinbeschwerten Dächern und eine reich bewegte und malerisch gruppierte Staffage von Bauer und Holzknecht, Kellnerin und Reitersmann, Wanderer und Sennerin, Rind und Roß, Geiß und Huhn mit zeichnerisch höchst genauer Wiedergabe der Natur zu gar lustigen wundernetten Bildern zusammenfügte, vor denen, erscheinen sie dem gegenwärtigen Geschlecht der Künstler und Kunstliebhaber auch trocken und spitzpinselig hingetüpfelt, trotzdem auch heute noch jedem Freund des Gebirges das Herz im Leibe lacht. Wir gewahren auf unserer Abbildung (151) das stattliche Wirtshaus im Dorfe Zirl in Nordtirol. Auf grauem, steinernem Untergeschoß erhebt sich der rötlichbraune Holzbau mit ringsumlaufender Altane, stark ausladendem Dach und weit vorspringendem hölzernen Wasserablauf. Die Scheibe unterm Dach weist auf die stärkste Leidenschaft der Alpenbewohner hin. Beim Wirtshaus ist gerade ein Transport von sechs Rossen angelangt, die nun von einigen Gebirglern gemustert werden, während die Kellnerin dem Rosselenker einen kühlen Trunk bringt. Ein Hund und einiges Federvieh beleben den Vordergrund. Zur Linken entfließt dem urtümlichen Holzbrunnen das köstlich frische Gebirgswasser. Zur Dorfasse herein schleppt ein Spielmann seine schwere Baßgeige. Über sein Haupt und die Dachfirste hinweg gewahren wir die bläulich-violetten Berge des Hintergrundes. Der hellblaue Himmel ist mit weißen Wölkchen bedeckt. Wie mag wohl an Rußlands Grenze im fernen Königsberg, wo das Original unserer Abbildung im Museum hängt, so mancher Jüngling vor diesem Bilde zum erstenmal von Verlangen nach dem landschaftlichen Reiz und dem behaglichen Leben im Gebirge ergriffen werden, mancher Greis voll Wehmut daran zurückdenken! — Der Maler dieses Bildes aber, Heinrich Bürkel, war nicht nur in München, sondern auch in Rom tätig und entrichtete sogar dem Klassizismus seinen Zoll, indem er, wenn auch stets mit gesundem Naturalismus, römische Veduten, das Kolosseum und Abendstimmungen in der Campagna malte. Eine ähnliche Richtung wie Bürkel in seinen Pferdestaffage-Bildern verfolgte der tüchtige Nürnberger *Johann Adam Klein* (1792—1875), den Pferd und Fuhrmann und besonders der vierspännige bayerische Brauerwagen, der Stolz des Besitzers, zu zeichnerisch haarscharfer und koloristisch kleinkläubelnder Darstellung anregten (Abb. 152).



Abb. 150 Italienische Gebirgslandschaft von Ferdinand v. Kobell
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“
(Zu Seite 203))

Als Soldatenmaler fand Wilhelm von Kobell zahlreiche Nachfolger. Die fortwährenden Durchzüge französischer, russischer, preussischer, bayerischer und anderer Truppen durch Deutschland im Anfang des soldatischen 19. Jahrhunderts mußten als bunte, anregende, abwechslungsreiche Unterbrechung der grauen Alltäglichkeit auf alle jene von Einfluß sein, denen die Gabe verliehen war, die vorübergehenden Bilder des Lebens mit Stift und Pinsel festzuhalten. So hat es uns der ehemalige Nördlinger Konditorlehrling



Abb. 151 Wirtshaus im Dorfe Zirl in Nordtirol von Heinrich Bürkel
Königsberg, Städtisches Museum
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

und spätere hochangesehene Münchener Soldaten-, Pferde- und Schlachtenmaler *Albrecht Adam* (1786–1862) in seiner kunst- wie kulturgeschichtlich gleich interessanten Autobiographie selbst erzählt¹⁰⁸). Unter Anlehnung an die Niederländer des 17. Jahrhunderts verfolgte er bescheidene koloristische Absichten, sein Bestes hat er aber doch bei strengem Anschluß an die Natur gegeben, wie man es an dem hier abgebildeten Gemälde sehr gut beobachten kann. Das Pferd, der gescheckte Arbeitsgaul, der sich so rein und klar vom Hintergrund abhebt, auf streng zeichnerischer Grundlage beruht, aber auch wirklich bis auf alle Einzelheiten des organischen Aufbaues prachtvoll durchgezeichnet ist, verrät ein liebevoll eingehendes Studium der Natur, während das äußerlich hinzugefügte Drumherum der malerisch aufgefaßten Landschaft: die bräunliche Erde, das grünlich-braune Wasser mitsamt dem regenschwangeren, von dunkelgrauen Wolken bedeckten Himmel und der menschlichen Staffage den geliebten Pinakothekniederländern nachempfunden ist (Abb. 153). Der Schöpfer dieses Bildes, Albrecht Adam, ist der Stammvater einer bis auf die Gegenwart herabreichenden Malerfamilie, in der sich mit der künstlerischen Überlieferung auch die Vorliebe für die von dem Ahnherrn gepflegten Fächer forterbte, nur daß sich dem Geiste der Zeit entsprechend eine engere Spezialisierung bei den einzelnen Familienmitgliedern gleichsam von selbst ergab. Eine ungleich härtere und malerisch trockener Soldatenmalerei als die Kobell und Adam ohne Luft- und Raumwirkung übte *H. M. O. Monten* (1799–1843) aus, ein Schüler von *Peter Heß* (1792–1871), welcher letzterer zum Unterschied von seinem jüngeren Bruder *Heinrich Heß* (1798 bis 1863), dem Heiligenmaler, als Griechen-Heß anzusprechen ist, weil er die

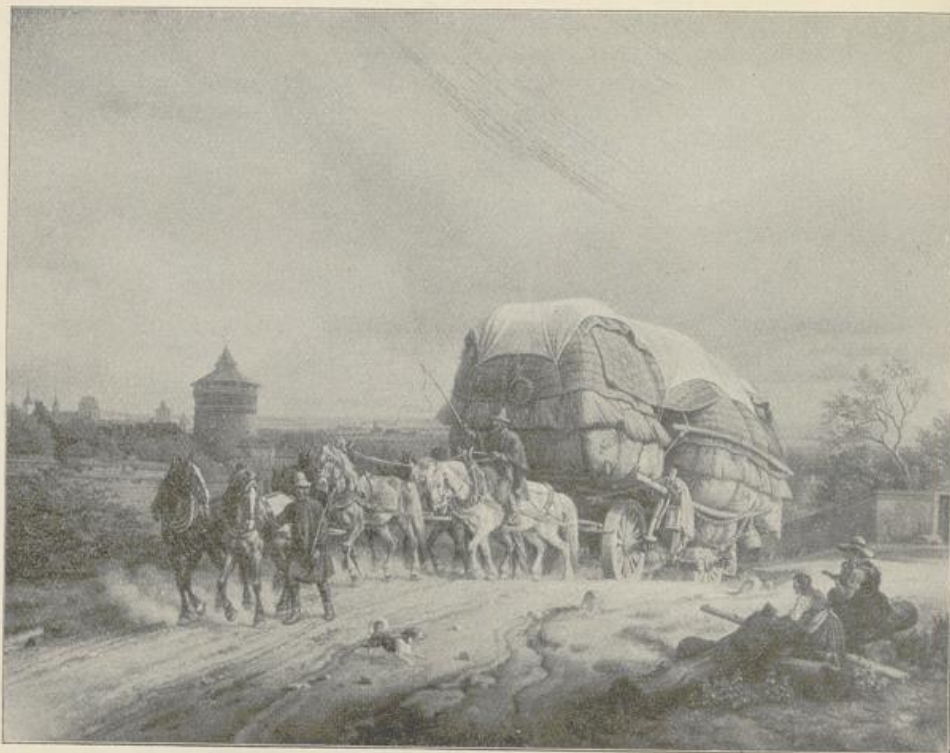


Abb. 152 Frachtwagen beim neuen Tor in Nürnberg von Johann Adam Klein
Nürnberg, Städtische Galerie (Zu Seite 204)

Geschichte des Griechenkönigs Otto aus dem Wittelsbacher Hause mit großer kostümlicher, szenischer, landschaftlicher und bildnisartiger Treue durch umfangreiche Bilder in der Art von kolorierten Bilderbogen festgehalten hat. Der Württemberger *J. J. von Schnizer* (1792—1870) trug den damaligen Schlachtenbilderstil in einer äußerst fixen, lebhaften und lebendigen, aber ans Groteske streifenden Manier vor (Württembergische Artillerie in der Schlacht von Brienne). Im allgemeinen riefen die Befreiungskriege wohl einen großen — steinernen Widerhall in der Berliner Baukunst und Bildnerei hervor, die deutsche Malerei aber haben sie nicht wesentlich beeinflusst. Anders in Österreich. Auch dort hat das Volk einen Befreiungskampf gekämpft, der aber, weil er unglücklich ausging, über dem preußischen vergessen zu werden pflegt, obgleich der Funken der Freiheits- und Vaterlandsliebe gerade zuerst in Österreich zu glühen begann! — Dieser österreichische Befreiungskampf hat nun die sympathischen vaterländischen Bilder *Peter Krafft's* (1780—1856) ins Leben gerufen, der sich darin als würdiger Vorläufer Defreggers erweist¹⁰⁹⁾ (Abb. 155).

In Berlin finden wir Albrecht Adams Abbild in *Franz Krüger*¹¹⁰⁾ wieder, dem „Pferdekrüger“ (1797—1857), der auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung mit 33 Nummern, darunter höchst umfangreichen Leinwänden, vertreten war. Des alten Albrecht Adam Stern leuchtet zurzeit bei weitem nicht so hell, trotzdem ihm ohne Zweifel die Priorität gebührt. Indessen läßt der Berliner Pferdemaier den Münchener auch entschieden hinter sich. Schon in der Darstellung des Tieres selbst, man vergleiche daraufhin unsere Abb. 153 mit Abb. 154. So verschiedenartig auch die dargestellten Tiere an sich sein mögen — der Adamsche Bauern-



Abb. 153 Ein geflecktes Fuhrpferd von Albrecht Adam
München, Neue Pinakothek
(Zu Seite 205 und 206)



Abb. 154 Stallmeister Sachse von Franz Krüger
Steindruck (Nach „Kunst und Künstler“)



Abb. 155 Der Abschied des Landwehrmanns von Peter Krafft
Wien, Gemäldegalerie (Zu Seite 206)

gaul mit dem dicken Heubauch und das hochedel gezüchtete Roß, das Krüger gezeichnet hat, so viel läßt sich doch erkennen, daß jener Gaul, auch rein künstlerisch genommen, so vortrefflich er immer gemalt sein mag, dennoch hinter der geradezu sprühend lebensvollen Naturwiedergabe dieses Pferdes zurücksteht. Mit welcher Ruhe, Anmut und Sicherheit meistert der damals in Berliner Reiterkreisen wohlbekannte Stallmeister Sachse das wundervoll gebaute Tier! – Dieses, vermutlich ein Trakehner, dessen edler Kopf arabisches Blut verrät, macht Schwierigkeiten im Maul, wird in der Ganasche links abgebrochen und links gestellt, auf der Stelle auf die Hanken gesetzt und zum Piaffieren gebracht, woraus sich dann in der Vorwärtsbewegung der spanische Tritt entwickelt. Im Hintergrunde schauen, in ganz kleinem Format gegeben, zwei Offiziere auf gleichfalls vortrefflich gebauten, lebensvoll nach der Natur erhaschten Pferden zu. Ein Bursche trabt mit einem ledigen Gaul am Zügel vortüber. Wie unser Steindruck auch gegenwärtig noch das Entzücken aller Reiter und Pferdeliebhaber bilden dürfte, so ist er zugleich eine nicht unbedeutende künstlerische Leistung. Ferner verquickte Krüger sein eigenes frisches Naturstudium nicht wie Adam äußerlich mit niederländischer Nachempfindung, vielmehr vermochte er Roß und Reiter, landschaftliche und architektonische Umgebung als künstlerische Einheit anzuschauen, ja sogar ganze Paraden mitsamt ihrem architektonischen Rahmen, den damals gerade entstandenen und entstehenden guten klassizistischen Berliner Bauten und Bildwerken und mit einer Fülle von mannigfaltig bewegten und reich individualisierten Zuschauern zu lebensvollen und interessanten Gemälden von geschlossener Haltung und guter Luft- und Linienperspektive, wenn auch nüchterner und trockener Malweise, voll

inneren Zusammenhanges zu verarbeiten. In solchen Bildern lebt das alte vormärzliche, im Verhältnis zur späteren Reichshauptstadt urgemütliche Berlin ewig fort. In den Zuschauern der Parade verstand es Krüger, alle damaligen Prinzen, Generale und Diplomaten, sowie die ganze geistige Elite — die Damen oft von entzückender Anmut — festzuhalten, wie er überhaupt nicht nur ein guter Pferde- und Soldatenmaler, sondern zugleich auch ein ausgezeichneter Porträtist war. Er hat Einzelbrustbilder in dem damals so beliebten ovalen Format gemalt von einer solchen Schlichtheit, Natürlichkeit und dabei Liebenswürdigkeit der Auffassung, daß sie selbst heute noch, namentlich auf Schwarz und Weiß zurückgeführt, eine unbedingt zwingende Wirkung ausüben. Das „Junge Mädchen mit Blumen“ (Abb. 156) hebt sich in einem weiß, braun und graublau gestreiften Kleid und der schwarzen Mantille wirkungsvoll vom grauen Hintergrunde wie von der dunkelmattgrünen Tischdecke ab. Die Blumen in kühlem Blau, Rot und Rosa. Dargestellt ist eine Nichte des Künstlers, Christine Michaelis, die spätere Gattin des berühmten Wiener Anatomen Billroth. Insgesamt bildet Franz Krüger ein wichtiges Mittelglied zwischen dem bedeutenden Schilderer Berliner Lebens im 18. Jahrhundert: Daniel Chodowiecki und dem größten Berliner Künstler des 19. Jahrhunderts: Adolf Menzel. Als tüchtiger Bildnismaler war unserm Krüger der an Gérard gebildete Düsseldorfer *Heinrich Kolbe* (1772—1836) vorausgegangen, der seine Modelle, und mochten sie ihm noch so derbschlächtig sitzen, mit ungeschminkter Naturwahrheit und in einer derb zupackenden, fürwahr nicht kleinlichen, dabei echt biedermeierisch gestimmten Auffassung auf die Leinwand brachte und zugleich als Kolorist wacker seinen Mann stand. Im Gegensatz zu dem ein Menschenalter älteren Kolbe stand der fast aufs Jahr mit Krüger gleichaltrige Berliner *Karl Begas der Ältere* (1794 bis 1854) auch genau auf der gleichen Stilstufe der Porträtmalerei. Während aber der feinste Reiz von Krügers Bildnissen gerade in der unbedingten Schlichtheit beruht, legte Begas die seinigen bewußt auf geistigen Ausdruck hin an. Und er liebte es, auf Familienbildern die einzelnen Personen so zu gruppieren, zu bewegen, sowie ihnen solche Beigaben zu verleihen, daß ihre Neigungen, Beschäftigungen und ihre gegenseitigen Beziehungen zueinander möglichst klar hervortreten. In der so beabsichtigten Durchgeistigung und in dem Bestreben, in ein solches Gruppenbild gleich eine artige Erzählung einzuflechten, ging der Hamburger *Günther Gensler* (1803 bis



Abb. 156 Junges Mädchen mit Blumen von Franz Krüger
Wien, Privatbesitz



Abb. 157 Bildnis des Astronomen Karl und der Auguste von Littrow
von Joseph Danhauser
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

1884) noch weiter, und der Wiener *Joseph Danhauser* (1805—45) erst recht. Wie weich und empfindsam Danhauser war, spricht sich schon in der kurvenreichen Kontur seiner Gruppen aus, seine Gestalten schmiegen sich aneinander und sind in inniger seelischer Gemeinschaft miteinander in irgend eine holde Schwärmerie oder hohe Begeisterung versunken (Abb. 157). Gelegentlich führt uns dieser Künstler in die musikalischen Salons, deren Mittelpunkt der von Männlein und Weiblein, lauter Porträts, umschwärmte Liszt bildet. Während Danhauser so in Gefühl und Ausdruck geradezu schwelgte, erscheint sein gro-

ßer Wiener Landsmann *Ferdinand Waldmüller* (1793—1865)¹¹¹, der Zeitgenosse des Berliner Malers Krüger, in seinen Bildnissen genau so sachlich, schlicht, natürlich, dabei doch charaktärvoll und liebenswürdig wie dieser (Abb. 158). Krüger und Waldmüller sind überhaupt als die kernigsten und bedeutendsten Malerpersönlichkeiten schlicht naturalistischer Richtung ihrer Zeit anzusprechen, dabei verkörpern ihre Bildnisse in zarter Nuance die beiden verschiedenartigen Volkscharaktere, bei Waldmüller finden wir mehr Behagen, alte, feine Kultur und Selbstgenügsamkeit, bei Krüger eine noch größere Nüchternheit, andererseits stärkeres geistiges Ringen und mehr natürliche Munterkeit. Indessen war Waldmüller von den beiden der mannigfaltiger und stimmungsvoller veranlagte Künstler. Zwar hat er nicht wie sein preußischer Kollege Soldaten und Pferde gemalt, dafür aber viel anmutige Genrebilder und gelegentlich auch Landschaften schlechthin von durchaus nicht kleinlichem, vielmehr ausgesprochen ernstem Charakter (Abb. 160). Wir geben hier auch ein Gemälde wieder, in dem sowohl der Landschaftler wie der Genremaler aus seiner heiteren, beglückenden, echt österreichisch

liebenswürdigen Weltanschauung heraus zu uns spricht (Abb. 159). „Das scherzende Paar“ ist ohne besondere anekdotische Zuspitzung gegeben, andererseits auch die unvernünftige Kreatur mit warmer Künstlerliebe umfaßt — Menschen, Tiere und Landschaft aber linear und koloristisch als Ganzes erfaßt und hell, klar und duftig unter kräftiger Betonung der Schlagschatten auf die Leinwand gezaubert. Die dunklen Bäume wie im Hintergrund der bläulichgraue Waldberg sind in feinen Duft gehüllt. Dieses Bild hat Waldmüller als Greis und zwar, vorausgesetzt, daß die letzte Ziffer der Künstlerinschrift richtig gelesen wird, erst 1864, also ein Jahr vor seinem Tode, gemalt! — Äußerst liebenswürdig im Bildnis war auch der Hamburger *Julius Luis Asher* (1804–78); bei aller Pose etwas weich und mattschwarz, aber immer sorgfältig *Franz Xaver Winterhalter* (1806–73). Als Wiener Porträtist sei noch *Franz Eybl* (1806–80) genannt. An maleischer Kraft übertraf *Friedrich von Amerling* (1803–87), der mit breitem wuchtigem Pinselstrich arbeitete und sich in starken Licht- und Schattengegensätzen erging, gleichfalls ein Wiener, alle seine bildnismalenden Zeitgenossen



Abb. 158 Bildnis von F. Waldmüller
Bes. Dr. Ullmann, Wien
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert
deutscher Kunst“)



Abb. 159 Scherzendes Paar in Gebirgslandschaft von Ferdinand Waldmüller
Sammlung der Stadt Wien

mit Ausnahme allein des Dresdeners Ferdinand von Rayski und des Hamburgers Runge.

Philipp Otto Runge (1777—1810)¹¹²⁾ ist vielleicht die interessanteste Erscheinung von allen deutschen Künstlern, die in diesem Kapitel zur Besprechung gelangen. Es ist schwer, ihn in irgend eine Kategorie einzugliedern, weil er nach allen Sternen zugleich gegriffen, die Natur mit eigener starker Faust zu packen und zugleich in Symbolen zu sprechen versucht hat. Quattrocentistisch herb malte er die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“; die Idee des „Morgens“ bemühte er sich in immer neuen Fassungen symbolistisch zu erschöpfen; die Landschaft zog er bisweilen in seine Bildnisse herein; Pflanzen wußte er gelegentlich in völlig selbständiger, ebenso naturgetreuer wie dekorativ wirksamer Weise in seinen Bildnissen zu verwenden, aber im wesentlichen ist er doch Porträtist gewesen. Als solcher wieder von erstaunlicher Mannigfaltigkeit und Wandlungsfähigkeit der Auffassung: Auf dem berühmten Gemälde, das seine Eltern mit ihren zwei kleinen Kindern darstellt, von einer schier peinlichen Herbheit, auf dem nicht minder berühmten Bildnis der „Hulsenlangskischen Kinder“ von einer unmittelbar zum Herzen sprechenden Innigkeit, auf dem hier wiedergegebenen Bildnis seiner selbst mit seiner Frau und seinem Bruder von einem Gefühlsüberschwang, der geradezu an Werthersche Rührseligkeit streift (Abb. 161). Immer aber ist seine psychologische Charakteristik ernst und eindringend, seine Auffassung groß und markig, seine Behandlung von Grund aus mantegnesk zeichnerisch, während zugleich die einzelnen Farbentöne selbständig beobachtet und unvertrieben nebeneinander gesetzt sind. Runge suchte Beleuchtungsprobleme auf und scheute weder vor blauen Schatten im Fleisch noch vor einer Gesamtstimmung in Lila zurück. Aber er war kühner im Wollen als sicher im Können. Man nimmt von

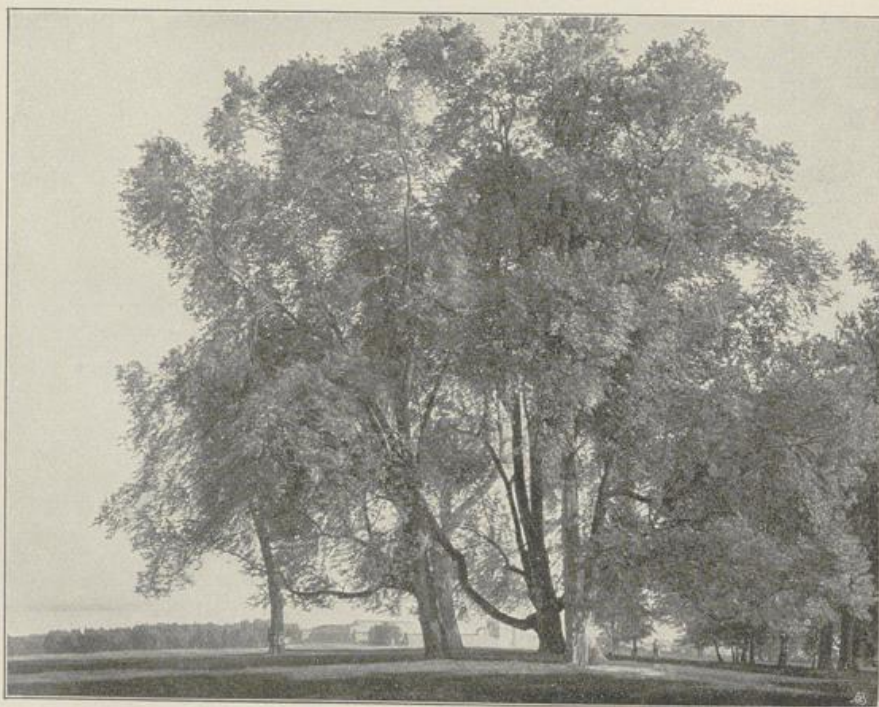


Abb. 160 Praterlandschaft von Ferdinand Waldmüller Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 210)



Abb. 161 Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau und seinem Bruder von Philipp Otto Runge
Hamburg, Kunsthalle
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

Runge keinen voll beglückenden und rein befriedigenden Eindruck mit, aber man scheidet von ihm mit der Überzeugung, daß er eine bedeutende Persönlichkeit war. Mit ihm vermag sich keiner von den übrigen Hamburger Malern zu messen. *Erwin Speckter* (1806—35) am wenigsten. Eher *Julius Oldach* (1804—30), wenn er wirklich, wovon wir uns nicht zu überzeugen vermochten, das ausgezeichnete Bildnis des „alten Müllers“ (Hamburger Kunsthalle) gemalt hätte. Wasmann ist als Landschaftler (vgl. S. 219) bedeutender denn als Porträtist.

Der oben bereits erwähnte Dresdener Bildnismaler *Ferdinand von Rayski* (1807—90)¹¹⁹ wirkte auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung von 1906 geradezu wie eine Offenbarung. Vorher war er nicht einmal dem Namen nach bekannt. In Muthers Geschichte der Malerei von 1893 wird er ebensowenig erwähnt wie in Meyer-Gräfes Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst von 1904. Auf der Jahrhundert-Ausstellung nun war er mit einem Bildnis des Domherrn von Schroeter, stehend, in ganzer Figur, aus dem Jahre 1843, vertreten, das durch seine kühne, breite impressionistische Behandlung der Figur wie auch des Beiwerks alle Welt in helles Erstaunen und Entzücken versetzte (Abb. 163). Vornehm, selbstbewußt, nicht ganz ohne Pose steht der Porträtierte, ein Mann in den besten Jahren und von frischer gesunder Kraft mit roten Wangen, vor uns. Herrlich ist das Schwarz des Anzuges wiedergegeben. Das Rosaviolett des Ordensbandes kehrt in dem Sammetbezug des Lehnstuhles wieder, wie sich in dessen Holz die lichtbraune Farbe des Haares genau wiederholt. Auf dem Pechschwarz der Stiefel reinweiße Lichter. Von demselben Künstler war ferner ein Gemälde ausgestellt, das bei völlig verschiedener Stoffwahl — es handelt sich um eine Darstellung von Wildschweinen — genau die gleichen künstlerischen Eigenschaften und Vorzüge be-

sitzt (Abb. 162). Später kamen noch eine ganze Reihe anderer Bilder hinzu. Rayski ist ursprünglich Offizier gewesen, hat aber die Uniform bald ausgezogen, um sich ganz der Malerei zu widmen. Aber auch die Malerei hat der geborene Edelmann wie die Jagd oder sonst eine vornehme Leidenschaft gepflegt und einen gewissen dilettantischen Zug, insbesondere in seinen großangelegten landschaftlichen Ausblicken aus Schlössern oder auf Schlösser niemals ganz verwunden. Künstlerisch in sich vollendeter sind zweifellos die Bildnisse seiner Standesgenossen, meist schöner und stets vornehm aufgefaßter, vornehmer Menschen, und seine Jagdbilder. Das Kleine und Peinliche, das nach Sorge, Not und besonders nach harter Arbeit aussieht und das der deutschen Kunst so oft als erdschwerer Rest anhaftet, fehlt seiner adligen Malerei durchaus. Sie ist immer frei, groß und kühn. Der breite, leichte, flotte Pinselstrich, die Großzügigkeit der Erfindung und Anordnung, der Geschmack, mit dem die Farbentöne in sicher getroffenen Werten zusammengefügt sind, erheben seine Gemälde zu einer seltenen Augenweide. In der Berliner Nationalgalerie hängt jetzt u. a. ein umfangreicher Reiterangriff in Sepia, der ihn wieder von einer anderen Seite kennen lehrt und, was Schwung und Schneid, Temperament und Leidenschaft betrifft, hoch über der Mehrzahl gleichzeitiger und späterer Schlachtenbilder einzuschätzen ist. Rayski soll in seiner Jugend eine Studienreise nach Paris unternommen und daselbst Vernet (vgl. S. 201) und Delaroche (S. 233) studiert haben. Von ihnen konnte er aber seine Kunst sicherlich nicht erlernen, denn sie steht ungleich höher. Auch auf die innere Verwandtschaft der vornehmen Bildniskunst Rayskis mit dem Engländer Lawrence ist hingewiesen worden. Das Beste dürfte er aber doch wohl sich selbst, seiner eigenen angeborenen hervorragenden Begabung verdanken. Jedenfalls gehört Ferdinand von Rayski zu den erstaunlichsten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, zu den markantesten Vorläufern der nachmals modernen malerischen Anschauung und Behandlung.



Abb. 162 Wildschweine von Ferdinand von Rayski
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

Rayskis Bildnis des Domherrn von Schroeter, welcher vor der prunkvoll ausgestatteten Wand neben seinem Lehnstuhl im Zimmer seines Schlosses steht, führt uns auf das Problem der Verbindung von Bildnis und Innenraumdarstellung. Kam es Rayski selbst allerdings ausschließlich auf Porträtcharakteristik und malerische Behandlung, nicht auf Raumdarstellung an, so hatten wir dagegen schon bei Schwind beobachten können, daß er es mit dem Bilde „Die Morgenstunde“ (Abb. 90) mit der Aufgabe ernst nahm, den Raum als solchen zum Gegenstand malerischer Darstellung zu wählen und ihn durch Linien- und Luftperspektive, im besonderen durch kräftig einfallendes Sonnenlicht energisch herauszumodellieren. Dieser Aufgabe unterzogen sich damals auch andere ungleich weniger berühmte Künstler. *Georg Friedrich Kersting* (1783–1847), gleichfalls ein Dresdener Maler, zeigt uns in hellen,

schlichten, schmucklosen und dennoch gerade in ihrer Einfachheit anheimelnden Biedermeierzimmern ein einzelnes menschliches Wesen, das ganz in seine Tätigkeit versunken ist: eine stickende Frau — einen an einem Biedermeierschreibtisch bei Lampenlicht lesenden Herrn — sich selbst, einen rüstigen, kräftigen Mann von geschmeidigen Körperbewegungen, wie er an einem ebensolchen Schreibtisch schreibt, oder seinen Freund, den Maler Friedrich, der mit Pinsel, Palette und Malstock in den Händen vor der Staffelei steht und ein Gemälde scharfen Blicks mustert (Abb. 164). Kersting verstand es ausgezeichnet, den Raum in kräftiger Dreidimensionalität auf die zweidimensionale Fläche zu zaubern. Er gibt zwei Wände, ein Stück Zimmerdecke, gern eine Tür und noch lieber ein Fenster oder eine Lampe, wovon das Licht ausgeht. Das Licht fällt voll ins Zimmer herein und bildet kräftige Schlagschatten. Dabei unterscheidet der Künstler wohlweislich zwischen dem grelleren Sonnen- und dem mehr verschwommenen Lampenlicht. Immer aber bleibt doch die porträtierte Persönlichkeit Haupt- und Mittelpunkt des Bildes, die, selbst wenn sie vom Rücken gesehen ist, vom Kopf bis zu den Füßen durch die ganze



Abb. 163 Bildnis des Domherrn von Schroeter
von Ferdinand von Rayski
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München)
(Zu Seite 213)

Haltung und alle Bewegungen charakterisiert wird. Kerstings Interieurs, vermag auch das Kolorit gegenwärtig nicht mehr voll zu befriedigen, werden stets als feine Kabinettstücke gewertet werden. Vermochte auch auf gleichem Gebiete gleich Vortreffliches Kerstings Landsmann und Freund *Kaspar David Friedrich* (1774 bis 1840) nicht zu leisten (vgl. Abb. 164 und 165), so war dafür sein Gebiet un-



Abb. 164 Bildnis Kaspar David Friedrichs in seinem Atelier, von Georg Friedrich Kersting
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 215)

gleich umfassender. Er war einer der wenigen damals, die die Stimmung einer Landschaft zu — fühlen und zu malen vermochten. Wohl klingen klassizistische Elemente gelegentlich in der großen Linie, romantische in der Stoffwahl an, wenn Friedrich den Regenbogen malt oder eine einsame verlassene Menschengestalt am Ufer des weithin erglänzenden rauschenden Meeres oder gar den Gekreuzigten auf hoch emporragender, fichtengekrönter Bergeshöhe (Abb. 166), aber er vermochte doch auch bereits die Poesie der „Wiesen bei Greifswald“ oder gar eines Sturz-

ackers zu empfinden. Friedrich war einer der ersten deutschen Maler des 19. Jahrhunderts, die sich von ganzer Seele an das Leben der Natur hingaben und es sowohl auf der Erde wie in dem ewig wechselvollen Spiel der Bewölkung am Himmel aufsuchten. Auf seinen Gemälden pflegt der Himmel einen weiten Raum einzunehmen. Es ist Friedrich vorzüglich gelungen, die offenbar in seiner Seele



Abb. 165 Frauengestalt am Atelierfenster von Kaspar David Friedrich
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

vorklingende Vorstellung von der Unermeßlichkeit der Ebene, des Meeres und namentlich des Himmelsgewölbes mit zwingender Gewalt auf den Beschauer zu übertragen. Wie Kersting als der Maler des lichtdurchfluteten Innenraumes fortlebt, so war es ihm gegeben, die Poesie der lichtdurchtränkten Natur zu malen. Friedrich zur Seite stand in Dresden der Norweger *Johann Christian Claussen Dahl* (1788—1857). Ähnliche Bestrebungen machten sich damals schließlich überall geltend. *Martin Rohden der Ältere* (1778—1868), der in seiner Vaterstadt Kassel



Abb. 166 Kreuz im Gebirge (Altarbild) von Kaspar David Friedrich
im Besitz von Exz. Franz Graf von Thun und Hohenstein, Tetschen a. d. Elbe
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 216)

wie in Rom tätig war, verband in seinen italienischen Landschaften mit der großen Rottmannschen Linie ein höchst lebendiges Naturgefühl: die Campagna schweigt und der Wasserfall bei Tivoli braust donnernd herab (Abb. 167). Der hauptsächlich in Baden tätige Hesse *Georg Wilhelm Issel* (1785–1870) suchte in Paris Anregungen und blieb schwerlich von den großen Niederländern Ruisdael und Hobbema unbeeinflusst, er, der mit getüpfeltem Vortrag gut zusammengeschlossene Bilder aus Bergformen, architektonischer Staffage, einzelnen Bäumen und einer alles überwuchernden Vegetation im eigentlichsten Sinne des Wortes komponierte.

Mit Friedrich in einem Atem darf man aber nur den Berliner Landschaftler *Karl Blechen*¹¹⁴⁾ nennen. Vierundzwanzig Jahre später geboren — er hat 1798, also in demselben Jahre wie Rottmann, das Licht der Welt erblickt —, sollte er über Friedrichs Leistungen wesentlich hinausgelangen. Er liebte nicht die große, stille, weithin gezogene Wagerechte, bevorzugte vielmehr das Hochformat und legte seine Bilder in reich gebrochenen Linien an, die er aber durch Licht und Farbe siegreich wieder zusammenhielt. Kräftige und doch angenehm weiche Licht- und Schattengegensätze spielen dabei eine große Rolle. Sein „Wald mit badenden Mädchen“ (in Berliner Privatbesitz) verdient in diesem Sinne besonders hervor-

gehoben zu werden. Blechens Stoffgebiet war äußerst weitschichtig. Neben kühnen Phantasiebildern stehen italienische Ansichten aus der Campagna (Abb. 168) aus Neapel, Amalfi, deutsche Landschaftsmotive aus der Münchener Gegend wie aus der Umgebung seines Wohnortes Berlin. Er gab das „Palmenhaus auf der Pfaueninsel“ in prachtvoll großartiger Auffassung wieder, erschloß uns mit großer Kühnheit einen „Blick auf Gärten und Häuser“ und schreckte nicht einmal davor zurück, eines der ersten Fabrikbilder darzustellen, das „Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde“ (Abb. 169), alle drei Gemälde in der Berliner Nationalgalerie. Blechen hat die Poesie des Waldes, des Meeres, des ragenden Felsens, er hat aber auch die Poesie des rauchenden Fabrikschlotes zu empfinden vermocht. Sein Lebensschicksal war schwer und tragisch. Aus Kottbus gebürtig, mußte er sich aus den Fesseln des Kaufmannsstandes zur Kunst hindurchringen. Einige wenige schöne Jahre des Schauens und Schaffens waren ihm in Italien und als Lehrer der Landschaftsklasse an der Berliner Akademie vergönnt. Aber schon 1839 sah er sich infolge eines Gehirnleidens genötigt, diese Stelle aufzugeben, und ein Jahr später raffte ihn der Tod hinweg.

Für die Landschaft war eine besondere Neigung und Begabung in Hamburg vorhanden. *Friedrich Wasmann* (1805–86) zum Beispiel, der wohl mit dem Porträt seiner Braut ein wundervoll weiches und duftiges Kunstwerk geschaffen hat, sonst aber als Bildnismaler selten über eine brave Tüchtigkeit hinausgelangte, leistete Erstaunliches mit seinen ebenso frisch und groß angeschauten wie breit und impressionistisch behandelten Meraner Veduten. *Hermann Kauffmann* (1808–89)¹¹⁵ kam einer schlicht naturwahren Wiedergabe der Wirklichkeit bereits sehr nahe. Er legte seine an Motiven reichen Landschaften um eine aus mehreren menschlichen Gestalten u. dgl. gebildete Mitte an und verstand es, eine solche Figurengruppe als wirklich im Raum und in der Luft stehend wirken zu lassen. *Jakob*



Abb. 167 Tivoli-Wasserfall von Johann Martin Rohden
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München)



Abb. 163 Campagna-Landschaft von Karl Blechen in der Berliner Nationalgalerie
(Zu Seite 219)

Gensler (1808—45) scheint sich im bayerischen Vorgebirge der Blick für landschaftliche Schönheit erschlossen zu haben. Auf seinem Gemälde „Pöcking“ am Starnberger See (Abb. 170) hebt sich von dem violettgrauen Wasser und dem vielerlei Grün der Landschaft, das sich in der Ferne verdunkelt, die weiße Kirche hell ab mit ihrem ziegelroten Dach, deren Turm in den hellblauen, unten freilich rosa Himmel hineinschneidet. Was *Gensler* in Oberbayern gelernt, hat er dann in seiner Heimat (bei Blankenese) glänzend betätigt, während der aus Hamburg gebürtige *Christian Morgenstern* (1805—67) hauptsächlich Motive aus dem bayerischen Gebirg behandelt hat und geradezu als der Begründer der neueren Münchener Landschafterschule gilt.

Als eine Sonderart des Landschaftsbildes ist das Architekturgemälde zu betrachten. Dasselbe wurde von *Domenico Quaglio* (1786—1837) und *Michael Neher* (1798—1879) gewissenhaft, aber trocken zu München, von *Jakob Alt* (1789—1872) in der gleichen Weise zu Wien betrieben, während der Romantiker *Ferdinand von Olivier* (1785—1841) es bereits verstanden hat, z. B. das Kapuzinerkloster bei Salzburg inmitten seiner üppigen landwirtschaftlichen Umgebung neben hochragenden Fichten und unter wolkenbeschwertem Himmel in einem lebensvollen und wahrhaft malerisch behandelten Gemälde festzuhalten. In diesem Zusammenhange muß auch der seelenvolle naturinnige frühverstorbene Zeichner *August Heinrich* (1794 bis 1822)¹¹⁶⁾ genannt werden. *Jakob Alts* Sohn, *Rudolf Alt* (1812—1905), bildete in seinen venezianischen Gemälden die sorgfältige, aber enge Manier seines Vaters ins Freie und Künstlerische weiter (Abb. 171). Von dem grauen Gebäude im Vorder-

grunde und den weiterhin roten Häusern, sowie von den grünlichen und bläulichen Spiegelungen und den weißen Lichtern im Wasser heben sich die schwarzen Schiffe kräftig ab. In Berlin kam Krüger in den architektonischen Teilen seiner Paradebilder kaum und *W. Brücke der Jüngere* sicherlich nicht über das hinaus, was Rudolf Alt in Wien und die Quaglio und Neher in München geleistet hatten, während



Abb. 169 Das Walzwerk bei Eberswalde von Karl Blechen
in der Berliner Nationalgalerie
(Zu Seite 219)

Eduard Gärtner (1801 bis 1877) Berliner Ansichten, namentlich die formen- großen und raumgewaltigen Höfe des Schlosses in vortrefflichen Bildern wiedergab (Abb. 172). Ihm gebührt der Ruhm des größten Architekturmalers seiner Generation.

Architekturmalerie hat schließlich auch Spitzweg (vgl. S. 133) getrieben, wenn auch in einem wesentlich anderen Sinne! — Erblickten die anderen die Lösung ihrer Aufgabe in einer je nach Veranlagung mehr oder weniger künstlerisch aufgefaßten Wiedergabe hervorragender Bauwerke oder malerischer Straßenzüge im unmittelbaren Anschluß an die Natur, so bildeten für Spitzweg die architektonischen wie alle anderen Motive eben nur die Motive, die er in seinen Phantasieschöpfungen völlig frei verwertete, denn er war im Grunde seiner Seele Romantiker, Phantasiakünstler, nicht Naturalist — Gesinnungsgenosse Schwind's, nicht Adams, Krügers und Waldmüllers. Dabei war dieser eigenartig zusammen-

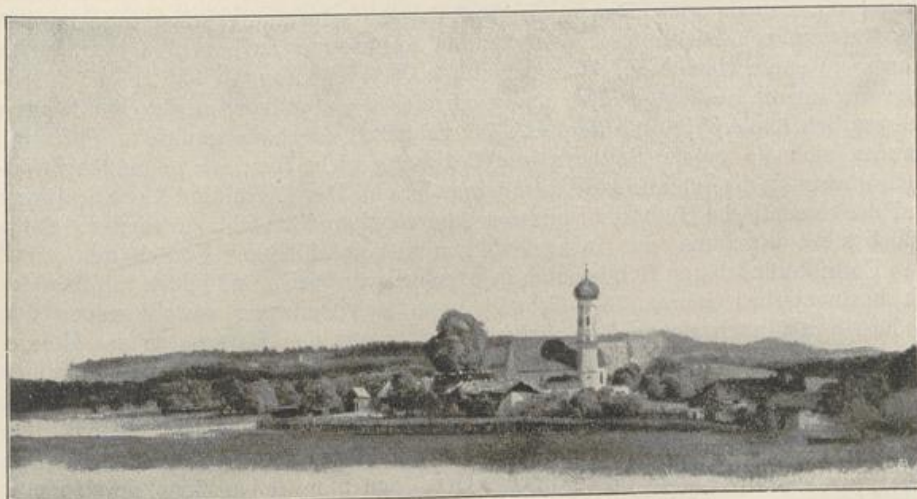


Abb. 170 Pöcking am Starnberger See von Jakob Gensler — Hamburg, Kunsthalle
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

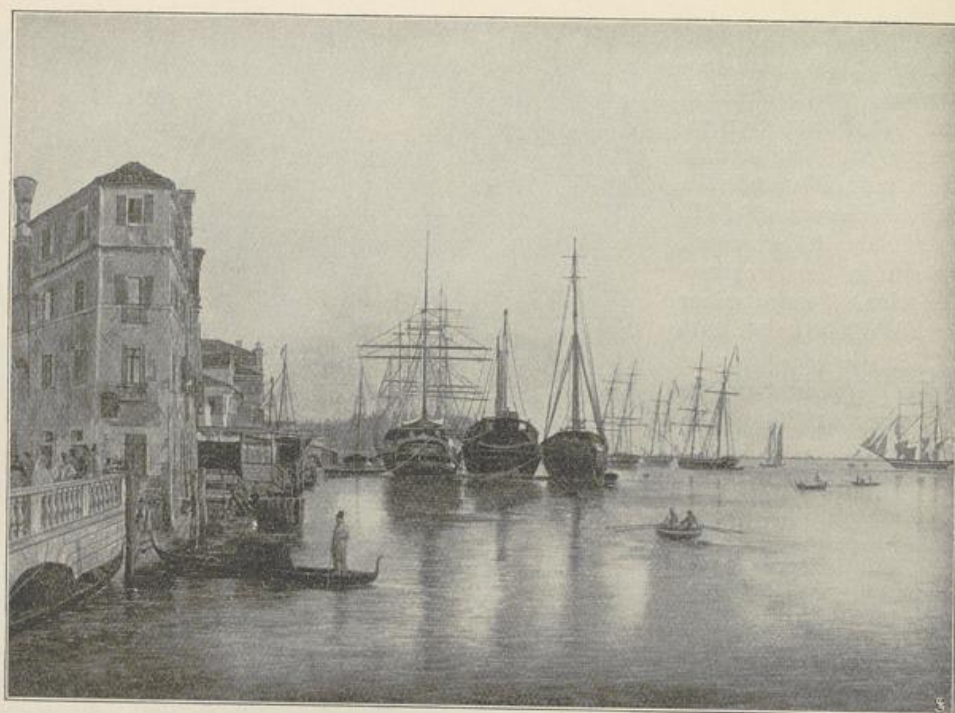


Abb. 171 Venedig von Rudolf Alt Wien, Österreichische Staatsgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 220)

gesetzte Geist mit einem für seine Zeit außergewöhnlich feinen Farbenempfinden begnadet, so daß er unter den damaligen Vertretern einer malerischen Kultur in Deutschland eine ebenso bedeutende Rolle spielt wie unter den Romantikern. Ob er dabei entscheidende Einflüsse von der französischen Landschafterschule von Barbizon (vgl. Teil II dieses Buches) erhalten oder ob er vielmehr, wie später Leibl, Dinge, die damals gleichsam in der Luft lagen, selbständig, aber in einer mit den Meistern von Barbizon wahlverwandten Auffassung aufgegriffen hat, dürfte schwer zu entscheiden sein. War er Schüler der Franzosen, so hat er sich jedenfalls nur an die Besten gehalten und auch diesen gegenüber, mochte er sie auch gelegentlich kopieren, seine deutsche Individualität durchaus gewahrt. Und nun standen sich die beiden Seiten seiner Begabung nicht feindlich gegenüber, vielmehr gingen sie die glücklichste Ehe miteinander ein. Der feinfühligste Maler Spitzweg und der romantische Humorist Spitzweg sind voneinander nicht zu trennen. Seine Kunst stellt durchaus eine in sich vollkommen geschlossene Einheit dar. Stoff und Form durchdringen sich bei ihm in wunderbarer Weise und bilden miteinander ein harmonisches Ganzes. Als Kolorist kann sich Spitzweg sowohl neben den Modernen als auch neben den großen Meistern aus den Blütezeiten der Malerei getrost sehen lassen (vgl. das Titelbild). Während man sich vor den Gemälden der meisten in diesem Kapitel besprochenen deutschen Maler künstlich auf der Brücke der geschichtlichen Betrachtung in ihre Zeit zurückversetzen muß, um über ihre technischen Mängel hinwegzusehen und das Gute in ihren Werken zu erkennen, empfindet man vor Spitzwegs Gemälden unmittelbar einen durch nichts getrübbten reinen und hohen Genuß. Unser Maler offenbart sich darin auch von einer bewundernswerten koloristischen Mannigfaltigkeit. Man weiß nicht, ob man

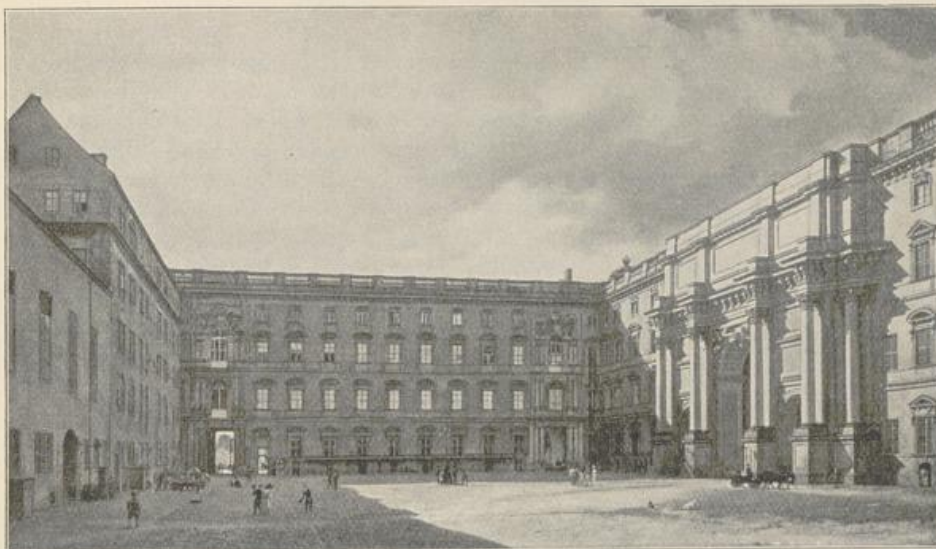


Abb. 172 Schloßhof in Berlin von Eduard Gärtner
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München)
(Zu Seite 221)

die wirkungsvollen Helldunkelgegensätze (vgl. Abb. 95), die kräftigen leuchtenden Farben oder die oft außerordentliche Breite, Freiheit und Leichtigkeit des Vortrags mehr bewundern soll. Spitzweg war der älteste deutsche Maler des 19. Jahrhunderts, dessen Kunst wahrhaft vollendet genannt werden darf. Aber seine Zeit erkannte den bescheidenen Mann, der nur Bilder geringen Formates zu malen pflegte, nicht in seiner wahren Größe. — Darin bestand überhaupt die tiefe Tragik im Schicksal der deutschen Malerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts, daß man ebensowenig wie den monumentalen Holzschnitt- und Freskostil Rethels die überall in Deutschland aufsprießenden zarten, aber gesunden und entwicklungsfähigen Keime einer einheimischen malerischen Kultur in ihrem vollen Werte erkannte, vielmehr dem äußerlich großartiger aufgemachten Abklatsch ausländischer Talmikoloristik zujubelte. Wie man Schwind über Kaulbach vernachlässigt hatte, so hielt man sich auch nicht an die allerorts in Deutschland tätigen Vertreter einheimischer Farbenkunst, sondern hob den an mittelmäßiger französischer und belgischer Malerei geschulten Halbtaliener Piloty auf den Schild.