



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

England (Turner, Constable)

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



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

stauend 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 Aquarellmalerei 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 Erregenschaften 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, welche 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 herabhängende 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 durchaus 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 besonderen 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 durchleuchteten 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 Staffagefiguren 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 Bildganze 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, liebenswürdig, 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 hinaus-schauen 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 Jung-gesell, 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 Vergangen-heit, Sir Joshua Reynolds, beigesetzt würde.

Turners Werke sind unter sich außerordentlich verschieden: neben rein topo-graphischen Reisetexten 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 phantasievoll 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 hinausgegangt 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 befeiligte 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 „Konstantinbogen 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 Phantasiemaler 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 meerfahrende 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 angeschauter 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 Schauspielerszene 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 Schauspielerszene 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 Sturmgebraus 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-