

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

5. Die englische Malerei

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)

Schlüter überragt weithin alle gleichzeitigen Bildhauer, auch den in Wien einflussreichen Raphael Donner (1692—1741), welcher vielleicht feiner empfindet und sich in seinem Hauptwerk, dem Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien (Fig. 405), der Renaissanceplastik mit klarerer Absicht nähert als Schlüter, aber in der unmittelbaren Kraft und Energie der Phantasie doch weit hinter ihm zurückbleibt. Die wahre Heimat der Skulptur im vorigen Jahrhundert bleibt doch die dekorative Kunst. Würde man in der Kunstgeschichte bloß zählen, nicht wägen, so dürfte leicht das 18. Jahrhundert den glänzendsten Perioden unserer Kunst sich anreihen. Welche Verschwendung künstlerischer Kräfte zeigt nicht der plastische Schmuck in den Kirchen, Palästen, Gärten, oder auf Brücken! Und das alles bloß dem Gesamteffekte zuliebe, ohne daß die Werke auf selbständige Geltung Anspruch erheben! Es ist wahr, daß die meisten dieser dekorativen Skulpturen einen theatralischen Charakter haben, an einer übertriebenen äußerer Bewegtheit, einer manierierten Zeichnung leiden, gegen die Wahrheit sündigen; die große technische Fertigkeit aber und die ungemeine Leichtigkeit des Schaffens, die sie befunden, zwingt uns Achtung und Bewunderung der Meister ab.

Im Gebiet der Malerei gibt es gleichfalls keinen Mann, welcher nur annähernd den Ruhm Schlüters erreicht hätte. Es fehlt nicht an tüchtigen Tier- und Landschaftsmalern, (Joh. Elias Ridinger in Augsburg); mehrere Porträtmaler haben es zu einem ausgebreteten Rufe gebracht, wie Balthasar Denner aus Hamburg (1685—1749), dessen zahlreiche Bildnisse alter Frauen und Männer durch die peinlich genaue Wiedergabe auch der geringsten Falten, Runzeln, Hautflecken im Gesichte auffallen, aber meistens den charakteristischen Ausdruck vermissen lassen. Berechtigteres Ansehen gewann Anton Graff aus Winterthur (1736—1813), welcher die längste Zeit seines Lebens in Dresden zubrachte und uns mit einer förmlichen Galerie berühmter Deutschen beschenkte. Zu volkstümlicher Bedeutung brachte es nur der als Illustrator der gleichzeitigen schönen Litteratur hauptsächlich für den Buchhandel thätige Kupferstecher Daniel Chodowiecky aus Danzig (1726—1801), dessen frische, von treuherzigem Humor unterstützte Auffassung sich noch eindringlicher in seinen zahlreichen Handzeichnungen (»Reise nach Danzig« in 108 Blättern, im Besitz der Akademie zu Berlin) befundet. Als Maler von Gesellschaftsstücken (zwei im Berliner, eins im Leipziger Museum) erhebt er sich nicht über das Durchschnittsmaß. Die Malerei besaß keine rechte Lebenskraft mehr; die Maler hatten nicht den rechten Glauben an die Heimat. Der Wanderzug nach Italien steigerte sich von Jahr zu Jahr. Dort fiedelte sich allmählich eine deutsche Künstlerkolonie an, die einzelnen Mitglieder — das hervorragendste ist Raphael Mengs — verschieden in ihren Richtungen, alle aber darin einig, daß die Flucht aus dem Vaterlande, die Flucht aus der Gegenwart zum Gedeihen der Kunst unumgänglich sei. Sie gehören einer internationalen Künstler-Gesellschaft an und haben es bei aller persönlichen Verdienstlichkeit mitverschuldet, daß am Ende des Jahrhunderts die Meinung auftauchen konnte, die wahre Kunst, die deutsche Kunst müsse erst neu geschaffen werden.

5. Die englische Malerei.

Jahrhundertelang holte England einen großen Teil seines Kunstbedarfes aus der Fremde. Wenn man von der gotischen Architektur absieht, welche zu keiner Zeit ihre Lebenskraft völlig eingebüßt hatte, so hat England seit der Reformationsperiode vorzugsweise nur fremde Künstler beschäftigt oder fremden Kunstweisen gehuldigt. Die kirchlichen und politischen Stürme des 17. Jahrhunderts hemmten nicht die Bauthätigkeit; schon aus praktischen Gründen konnte diese

nicht vollständig unterbrochen werden. Wohl aber ließen sie die Kunst, in welcher sich Volksgedanken und Volksempfindungen am unmittelbarsten wieder spiegeln, die Malerei, zu keiner rechten Blüte gelangen. Die besonders günstige Aufnahme, welche Porträtmaler stets in England fanden, deutet bereits die Lieblingsrichtung des englischen Volkes in der Kunst an; es mangelten aber die heimischen Kräfte, um sie erfolgreich zu verkörpern.

Das ändert sich im 18. Jahrhundert. Bedeutende Maler treten auf, so daß die englische Malerei einen wahren Glanzpunkt in der Kunstgeschichte des Jahrhunderts bildet. Sie trafen aber außerdem in den Gegenständen und Formen der Darstellung den rechten Volkston, welcher ihnen dauernde Geltung in der Heimat sicherte. Nicht als ob sich England gänzlich von der allgemein herrschenden Kunstströmung losgesagt hätte. Die Revolution in der europäischen Gartenkunst, welche an die Stelle der architektonisch angelegten Gärten die sogenannten Naturgärten setzte, ging von England aus. Das Studium der klassischen Kunst, so folgenreich für die Entwicklung des modernen Kunstgeschmackes, wurde in England namhaft gefördert. Die



Fig. 406. Wedgwoodgefäß.

Befruchtung der Kunstindustrie durch Nachahmung antiker Werke wurde kaum irgendwo so eifrig versucht wie in England. Joshua Wedgwood (1730—1795) errichtete in dem alten englischen Töpferbezirke, in Staffordshire, eine Fabrik unter dem bedeutenden Namen Etruria, welche für den Schmuck der keramischen Produkte die Motive aus der Kleinplastik der Alten holte (Fig. 406). In der Malerei aber ließen sich die englischen Künstler durch keine Traditionen binden, blickten nicht ängstlich rückwärts, sondern gaben der eigentümlichen Natur des englischen Volksgeistes kräftigen Ausdruck. Dadurch empfingen ihre Schöpfungen einen nationalen Charakter. Während es auf dem Festlande oft recht schwer hält, die Angehörigkeit des Künstlers an einen bestimmten Volksstamm aus seinen Werken unmittelbar zu erkennen, haben die englischen Gemälde eine scharf ausgeprägte Besonderheit.

Diese nationale Eigenart kommt zuerst in William Hogarth (1697—1764) zu voller Geltung. Hogarth ist nicht schlechthin Sittenmaler, sondern ein speziell englischer Sittenmaler, welcher in einem anderen Lande gar nicht gedacht werden kann, mit seinen Vorzügen und Schwächen ganz im englischen Boden wurzelt. Seine künstlerische Bedeutung ist oft übertrieben worden. In seinen Gemälden erscheint er ohne Kraft und Harmonie, in seinen Kupferstichen — oft Reproduktionen seiner Bilder — hart und grob. Aber seine bis in die Karikatur sich

verlierende satirische Alter, seine scharfe Beobachtungsgabe, seine intime Kenntnis echt englischer Typen, seine Fähigkeit, die einzelnen Lebensläufe, welche er (*Marriage à la mode*, Fig. 407, u. a.) schildert, dramatisch durchzuführen, erklären den großen Erfolg, welchen er nicht allein bei seinen Landsleuten und zu seiner Lebenszeit fand. Er brachte in die konventionell gewordene Kunst

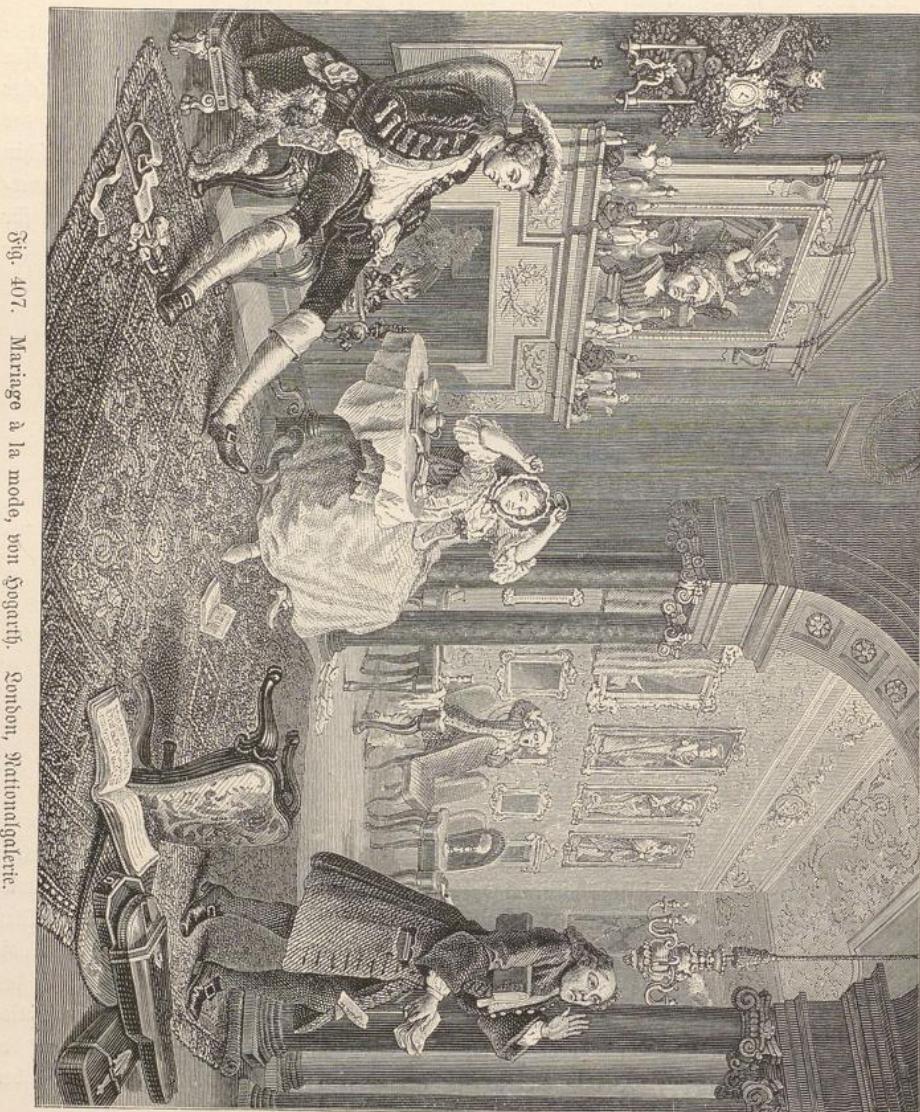


Fig. 407. *Marriage à la mode*, von Hogarth. London, Bettmann'sche.

einen neuen kräftigen Lebenszug. Schon Hogarth's satirische Gemäldefolgen haben die Porträtmalerei zur natürlichen Voraussetzung und weisen auf das Gebiet, auf welchem die englische Kunst die größten Triumphen feierte.

Der Theoretiker Sir Joshua Reynolds (1723—1792) — denn die Maler des vorigen Jahrhunderts liebten es, ihre Grundsätze literarisch zu verteidigen und ihnen einen wissenschaftlichen Anstrich zu geben — ist längst vergessen, aber der Porträtmaler erfreut sich noch heute

eines wohlverdienten Ansehens. Reynolds hatte in Italien und den Niederlanden eifrige Studien gemacht; doch kann man nicht sagen, daß er sich von Tizian oder van Dyck oder Rembrandt schlechthin abhängig gemacht hätte. Seine frischen, leuchtenden (nicht immer haltbaren) Farben hat ihm eine reife Erfahrung eingegeben, seine stets korrekte Zeichnung ist die Frucht sorgfältiger Übung. Vortrefflich hat er sich in die englische Natur eingelebt, mit scharfem Auge die Eigentümlichkeiten der englischen Schönheit und Würde sich angeeignet. Neben aus zahlreich sind die von ihm gemalten Bildnisse aus den Kreisen des englischen Adels und der Londoner Gesellschaft; das Beste bleiben doch seine Kinderporträts, wie das Erdbeermädchen, die kleine Prinzessin Sophie Mathilde (Fig. 408), und das Mädchen mit dem Lamm.



Fig. 408. Prinzessin Sophie Mathilde, von Reynolds. Windsor.

Ebenbürtig steht ihm Thomas Gainsborough (1727—1788) zur Seite. Seine Porträts zeigen noch feinere malerische Züge, eine noch größere Natürlichkeit. Der »blaue Knabe« (Fig. 409) trägt zwar seinen Namen nicht mit vollem Rechte; es kommen neben dem Blau auch noch andere Farben zur Geltung; immerhin bleibt das Porträt (ein junger Master Butall) ein glänzender Beweis, wie gut Gainsborough, der auch als Landschafter großen Ruhm erwarb, seine Bilder auf einen Hauptton zu stimmen wußte. Als Vater der eigentlichen Landschaftsmalerei wird Richard Wilson (1714—1782) gepriesen, die später so beliebte Richtung der Tiermalerei zuerst von George Morland (1763—1804) mit Erfolg eingeschlagen. Späteren Geschlechtern ist die Bedeutung der englischen Malerei klar geworden; sie hat nachmals besonders auf die französische Malerei nachhaltigen Einfluß geübt. Vorläufig hinderten die politischen Verhältnisse, die lange Absperrung Englands vom Kontinente, ihre rechte Würdigung und ihre Einwirkung auf die Kunst des festländischen Europas.



Fig. 409. Der blaue Knabe, von Gainsborough.
London, Grosvenor House.

formulierten Wesens wurde so in unsern Tagen die natürliche Kunst wieder gewonnen, zwar eine ganz neue Schöpfung, aber doch mehr und würdiger als die Kunst der Carstens und Cornelius, die Tochter der alten Kunst.

Auf dem Festlande war schon längst der Ruf nach größerer Natürlichkeit und Wahrheit laut, das Suchen nach der Natur allgemein geworden. Gleichzeitig weckten Gelehrte und Altertumsfreunde helle Begeisterung für die Kunstformen des klassischen Altertums. Dem Ruf der Dichter und Philosophen nach der Natur versagten sich die Künstler, den Einflüsterungen über die Herrlichkeit der antiken Welt liehen sie willig das Ohr. Sie lebten zu sehr in ihrer eigenen Welt, als daß sie die Natur außerhalb der Kunst gesucht und gefunden hätten. Diesem Geschlecht war die Antike die Natur, und so kam am Schlusse des Jahrhunderts die klassische Richtung wieder zu Ehren. Sie konnte nur unter schweren, nicht bloß technischen Einbußen in das Kunstleben eingeführt werden. Sie wurde der Grund zu einer neuen Kunstananschauung, die beinahe während des ganzen folgenden Jahrhunderts die herrschende blieb. Erst unser Geschlecht erreichte die Lösung von den hohen Idealen der Antike und vermochte die Fäden zwischen Natur und Kunst wieder anzuknüpfen, die Almus Jakob Carstens und Jacques Louis David zerrissen hatten. Nach langem unrühmlichem Zwischenreich akademisch