



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland**

**Feulner, Adolf**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

Louis XVI. Übergang zum Klassizismus

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94863](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94863)

## Louis XVI. Übergang zum Klassizismus.

Die einzelnen Gattungen der Kunst entwickeln sich nicht im gleichen Pendelschlag. Das Tempo der Malerei ist schneller, als das der Skulptur. Sie reagiert empfindlicher auf die neuen Strömungen. Man kann die Wandlungen der geistigen Entwicklung in ihr früher und leichter spüren, als in der Skulptur, deren Material starrer ist. Wenn wir hier ein eigenes Kapitel abgrenzen, das Louis XVI. betitelt ist, so will das nur sagen, daß die Zeichen einer Wende in der Malerei deutlicher zu sehen sind. Gewiß, die Geschichte kennt den Begriff Wende nicht. Jedes neue Stadium einer Entwicklung ist seit langem vorbereitet und es wirkt lange nach. Auch die Energien dieser Wende zum Louis XVI. können weit zurück verfolgt werden; der natürliche Gegensatz zum herrschenden Zeitstil ist schon lange da. Aber formuliert wird der Widerstand gegen das Rokoko erst jetzt. Sichtbar wird erst jetzt der Wellenschlag einer Gegenströmung, die allmählich das Fundament der absolutistischen Kultur unterspülen sollte, die gegen Ende des Jahrhunderts in den Stürmen der Revolution den stolzen Bau unter seinen Trümmern begraben sollte. Der Widerstand gegen das Rokoko konnte deshalb zu solcher Intensität gelangen, weil er Partikel war einer großen geistesgeschichtlichen Strömung. Der Grundgedanke erscheint in der Louis XVI. Zeit unter der harmlosen, spielerischen, sentimentalischen Fassung einer Rückkehr zur Einfachheit und Natürlichkeit, er bildet den Inhalt der geistigen Kämpfe der Aufklärungszeit, in denen die Weltanschauung des Absolutismus sich zersetzt, und wird erst am Ende des Jahrhunderts, in der Zeit des Klassizismus, zur revolutionären Idee.

Geprägt wurde der Gedanke zuerst in England, wo absolutistische Kultur und Rokoko nie recht Anklang gefunden hatten. In der französischen Literatur der Aufklärungszeit hat er dann lauten Widerhall geweckt, von Rousseau wurde er noch mehr mit gefühlsmäßigen Elementen durchsetzt und zur weltgeschichtlichen Bedeutung gesteigert. Gleichzeitig (ja schon früher, man denke an Geßner) ist er in Deutschland vorhanden. Natur und Vernunft sind die großen Schlagworte der Zeit. In der Forderung einer Rückkehr zur Natur und Vernunft kristallisiert sich auch der schon lange vorhandene Gegensatz auf künstlerischem Gebiete. Sie bildet den eigentlichen Inhalt der Reaktion gegen den Zeitstil des Rokoko. Wie immer gehen bei der Begründung der künstlerischen Forderungen ethische und formale Begriffe ineinander über. Der Stil des Rokoko wird jetzt als etwas Verkünsteltes und deshalb als etwas Unnatürliches, Verderbtes und Unmoralisches hingestellt. Die Rückkehr zur beglückenden Natürlichkeit schließt von selbst in sich den Kampf gegen das Raffinierte, Dekadente, das übermäßig Verfeinerte und deshalb Unwahre, ja Verlogene. Den Widerstand gegen das Komplizierte, gegen Schwulst und Schnörkel, die als unlogisch und deshalb unrichtig empfunden werden, ergänzt die Forderung nach dem Einfachen und Klaren, dem Regelmäßigen und deshalb Logischen. Das Kapriziöse und Witzige des Rokoko gilt als äußerlich, oberflächlich. Man will seelische Vertiefung, Mitgefühl, Verinnerlichung, Echtheit und Natürlichkeit. Man will die Rückkehr zu den Grundgefühlen des Lebens. Ziel der Kunst ist nicht so sehr die Verklärung; man sieht die Bedeutung nicht im Transzendenten, sondern in der Versenkung in das Geistige. Weg der Kunst ist (in der Theorie wenigstens) nicht die Steigerung des Könnens. Nicht die äußerliche Feinheit der Erscheinung, sondern der Inhalt soll sprechen. Der überstarke Ausschlag zum Gefühlsmäßigen, Sentimentalen, zur Empfindsamkeit, gesteigert bis zur Rührseligkeit, zur wollüstigen Wehmut, diese erste Wirkung des Rückschlages, ist der Ausdruck der Übergangszeit, die gegen äußerliche, oberflächliche, konventionelle Künstlichkeit protestiert.

Den Forderungen auf künstlerischem Gebiet liegt in letzter Absicht, als eigentlicher Kern, nichts anderes zugrunde als der ewige Gegensatz von geordneter, gesetzmäßiger, gebauter und von irrationaler, individualistischer Form, der schon früher in anderer Gestalt sich zum Widerstreit verdichtet hatte. Die deutsche Kunst hatte ihn schon einmal erlebt im Gegensatz von Spätgotik und Renaissance, sie erlebte ihn später wieder im Gegensatz von Klassizismus und Romantik. Der Kampf gegen Bewegung und Irrationalität, die Forderung nach Ruhe und Sachlichkeit sowohl, wie nach Gesetzmäßigkeit, verstecken sich hinter den ethischen Wünschen, die dem neuen Postulat des Zeitgeistes entnommen sind. Sie lassen sich von sittlichen Forderungen auf den Rücken nehmen, um sich dadurch mehr Nachdruck zu verschaffen. Die zeitliche Bedingtheit gibt diesem Kampf seine besondere Färbung. Die kurze Periode der Zersetzung ist eine Übergangszeit, sie ist Ausklang und Vorbereitung. Zuerst mehr das eine, dann das andere. Auch die Zeitmoral pendelt zwischen Gegensätzen hin und her, die unverbunden nebeneinander stehen. Solange die Weltanschauung des Absolutismus herrschte, mußte die Aufklärung wie ein Spiel wirken. Die Kunst der Louis XVI.-Zeit ist die Kunst einer Übergangsperiode, die sich über die Konsequenzen ihrer neuen Forderungen noch nicht klar ist. Sie hat deshalb vielfach etwas Zwitterhaftes an sich. Die schönsten Blüten des dekorativen Freskos sind jetzt gewachsen, die kompliziertesten Ausläufer der metaphorischen Ideenmalerei sind jetzt erdacht worden, gleichzeitig mit den simpelsten Erzeugnissen eines bürgerlichen Realismus. Unter dem Deckmantel der gewollten Einfachheit verbirgt sich oft Raffiniertheit und Dekadenz. Der Rationalismus wird gerne zum nüchternen Nützlichkeitsempfinden. Die gewollte Tugend, die gesuchte Sittlichkeit decken sich mit Prüderie. Das neue Ideal der Grazie und Anmut, der „zärtlichen Schönheit“, die Winckelmann forderte, ist noch weit entfernt von der reinen, edlen und strengen Schönheit, die der Klassizismus wollte. Die sanfte Stille ist nicht die festgefügte Ruhe der Klassik und die Reduktion auf das Vernünftige nicht die tektonische Logik. Erst langsam haben sich die Konsequenzen geklärt, je mehr das Verständnis für die inneren Werte der Vorbilder wuchs, und je mehr das eigene Gewissen dem nationalen Empfinden zum Siege verholfen hat. In dem Aufwachen einer nationalen Kunst liegt die besondere Bedeutung dieser Periode.

\* \* \*

Alle sentimentalischen Zeiten neigen zum Eklektizismus. Sie fliehen in die Vergangenheit. Auch die Kunst des Louis XVI. hat sich auf Vorbilder berufen, die sie als Stützen für den neuen Weg brauchte. Das Suchen nach Vorbildern ist an sich schon Zeichen der Umkehr, der Zersetzung. Für Architektur, Kunstgewerbe und Skulptur war das eigentliche Vorbild die Antike, in die man alle Wünsche der empfindsamen Zeit verlegte. In der Malerei ist der antikische Einfluß vorerst eine Nebenströmung. Als Weg zur Natürlichkeit galt auch die Nachahmung der holländischen Malerei. Sie führte zu einem eklektischen Naturalismus, der später, zu nationaler Eigenart verdichtet, als eigene Strömung sich in das 19. Jahrhundert hinüberrettete, die dann in die Romantik mündet. Zur gleichen Zeit, als die idealistische Stilkunst des Klassizismus in ganz Europa das Übergewicht gewann. Für diese galt anfangs die Antike nur als gleichberechtigtes Vorbild neben den Klassikern der italienischen Renaissance; erst mit der Klärung der Forderungen erhielt die Antike diktatorische Allgemeingültigkeit.

Wie sich die Reaktion gegen das Rokoko im einzelnen auswirkte, werden wir bei der Übersicht über die verschiedenen Fächer sehen. Zunächst ist wichtig zu zeigen, daß schon in der Rokokozeit eine Gegenströmung vorhanden war, die erst jetzt in die bewußte Opposition hineinwuchs. Der Widerstand gegen die Konvention, gegen den summarischen Formalismus einer

einseitig dekorativen Stilistik, gegen die nicht mehr verständliche, metaphorische Ideenmalerei hat mit dem Wachsen der Opposition immer mehr zugenommen. Gleichzeitig mit der Forderung nach Ausführlichkeit und formaler Vertiefung geht die Forderung nach neuer Vertiefung des Inhalts, nach Reduktion des Transzendenten und Rückkehr zur klaren Sachlichkeit.

Das auffallende Zeichen der neuen Wende in der Malerei, der Abkehr von der dekorativen Großmalerei und der gewollten Verselbständigung des Tafelbildes, des Suchens nach dem Einfachen und Natürlichen ist der Rückgriff auf die holländische Malerei, die Nachahmung Rembrandts. Wir müssen hier weiter ausgreifen und nach den Wurzeln der Bewegung suchen, die in der Rokokozeit ansetzt und allmählich zur mächtigen Strömung anwächst, die die ganze europäische Malerei befruchtet hat.

Diese niederländische Welle hat einen doppelten Ursprung. Sie ist zunächst ein direkter Ausläufer der holländischen Kunst. Unter den Erben der Kunst Rembrandts sind viele Männer gleichen Stammes, Niederdeutsche, die bei Rembrandt gelernt hatten, direkte Schüler, die bis in das 18. Jahrhundert hinein lebten. Ihr Wirken ist in dem Bande Barockmalerei geschildert. Maler wie Christoph Paudiß, Juriaen Ovens, Matthias Scheits und Matthias Weyer, die Danziger Daniel Schultze und Andreas Stech sind zu nennen. Auch der Breslauer Michael Willmann gehört hierher. Sie haben das Irrationale, Phantastische in der Kunst Rembrandts weitergebildet, noch stärker mit expressiven Elementen durchsetzt und in die Malerei des Spätbarock hinübergeleitet. In Mitteldeutschland haben Sandrart, Matthias Merian, I. M. Roos vlämisch-italienische Stilelemente mit holländischen Motiven und Bildtypen verbunden. In Süddeutschland war neben Paudiß, der als Hofmaler in Freising gestorben ist, Johann Ulrich Mayr ein Epigone holländischer Kunst. Bald ist hier der Einfluß im Dekorativen verflacht; bei Spillenberger finden wir noch holländische Typen, nur Kupetzky hat mit Bestimmtheit in den späten Werken auf Rembrandt zurückgegriffen.

Mit Beginn des Rokoko, mitten in der Blütezeit des dekorativen Fresko, schwillt die Welle wieder an. Das Gestirn Rembrandt taucht wieder auf und leuchtet mit geheimnisvollem Glanze über die ganz andersartige Kunst der Urenkel. Wir können das Datum des Aufganges genauer angeben. Es sind die zwanziger Jahre, die Zeit der Regence, die Jahre des Überganges zu einem neuen Stil. In allen führenden europäischen Ländern setzt die Bewegung an, die man kurz als Rembrandtnachahmung bezeichnen kann. (Richtiger ist vielleicht die Bezeichnung des späteren 18. Jahrhunderts „holländernde Mode“.) Es sind die gleichen Jahre, in denen in Deutschland die berühmtesten Sammlungen holländischer Bilder entstanden sind. Die Kasseler Galerie hat der Schöpfer des Schlosses Wilhelmstal zusammengebracht. Auch die Mannheimer Galerie, die jetzt in die Münchener Pinakothek aufgegangen ist, geht auf diese Zeit zurück, während die Wittelsbacher des Spätbarock, Johann Wilhelm und Max Emanuel noch Rubens den Vorzug gegeben hatten. Zunächst ist allerdings der Name Rembrandt für das 18. Jahrhundert nur ein Begriff gewesen, der wichtigste Repräsentant des malerischen Helldunkels. Lange Zeit sind es



182. Jan. Zick, Rousseau findet die Lösung der Preisaufgabe von Dijon. Ehem. Slg. Peltzer, Köln.

nur die malerischen Reize gewesen, die das Auge anzogen. Das rokokohafte Unruhige, das Kontrastvolle der farbigen Zusammenstellung, der Reiz, der in der Steigerung der hellen Farben durch die dunkle Folie entsteht, das Flimmerige, Blinkende, das zustande kommt, wenn das Licht kanalisiert über phantastische Gewänder, über Geschmeide und glänzende Waffen geleitet wird. Der malerische Geschmack des frühen Rokoko schätzte besonders die malerischen Übertreibungen der barocken holländischen Malerei, die sich leicht mit kapriziöser Rokokokunst verbanden, die farbigen Kontraste auf Frühwerken Rembrandts, auf Gemälden Bramers. Er liebte das Phantastische des Inhaltes. Solcher Art sind in Deutschland die „niederländischen Lichteffekte“ bei Bergmüller, bei Holzer, der auch Radierungen „in Rembrandts Manier“ gemacht hatte, und bei anderen. Johannes Zick bezeichnete 1731 seinem Biographen Oefele gegenüber Piazzetta als seinen Lehrer, Rembrandt als sein eigentliches Vorbild. Er hat in seiner Spätzeit auch Genrebilder und Charakterköpfe in antiquarischer Manier gemalt, so wie die späteren Frankfurter Maler, die wir nachher anführen werden; Bilder, die als Ersatz für die gesuchten, alten und teuren Werke dem Geschmack des Publikums besonders zusagten.

Daß diese Reaktion doch nicht rein artistische Liebhaberei, sondern der Anfang eines tiefergehenden Geschmackswandels, Zeichen einer Unterströmung ist, die erst im späten Rokoko gewaltsam durchbrechen sollte, sieht man daran, daß ähnliche Bestrebungen bei allen führenden Nationen zu verzeichnen sind. Die englischen Fälschungen holländischer Bilder des 18. Jahrhunderts, signierte Kopien und außerordentlich geschickte neue Kompositionen im Stile eines der geschätzten Meister, eines Hobbema, Ostade, van der Neer, spielen noch heute im Kunsthandel eine große Rolle. Gainsborough hat die Landschaftsmalerei durch den Anschluß an die Holländer in einen neuen Realismus hinüberzuführen versucht.

Ähnlich ist die Entwicklung in Frankreich. Watteau hat in Frühwerken, die an Teniers und Ostade erinnern, sich klar und bewußt vom gleichzeitigen Spätbarock getrennt. Auch er ist später Ausläufer einer niederländisch-flämischen Tradition, die unter Ludwig XIV. Boden gewonnen hatte. Neben Bildhauern, Kunsthandwerkern hatte der König auch Maler aus den Niederlanden berufen. Von Pater gibt es Winterlandschaften nach dem Vorbild van der Neers. Chardins ganzes Werk ist ein Protest gegen die gleichzeitige Malerei eines Boucher: er steht den Holländern näher als seine Zeitgenossen. Der Geschmack des Publikums, der sich in den Sammlungen kristallisiert, hat hier den Ausschlag gegeben. Seltsam berührt zunächst in dieser Zeit eine Bemerkung im Nekrolog auf Boucher von Bret: „Wir sind weit entfernt von den Zeiten, wo Ludwig XIV., dessen Geschmacksrichtungen Vornehmheit hatten, die flämische Wirklichkeitsliebe in Verruf gebracht hatte. Boucher konnte es nicht entgehen, daß alle Kabinette sich füllten mit jenen genauen, aber sklavischen Nachahmungen der Natur und daß eine Tabakskneipe mit Gold aufgewogen wurde, während die besten französischen Bilder kaum beachtet blieben.“ Kataloge von Sammlungen der Ebenisten, von Cressent und anderen, sind ein Beweis, daß dieser Satz nicht übertrieben ist. Ein Beweis sind später die französischen Stiche Willes und seiner Schüler, die mit Vorliebe niederländische Gemälde als Vorlagen für ihre raffinierte Griffelkunst wählten, weil der Geschmack des Publikums diese Stoffe bevorzugte. Die Anklänge an das niederländische Vorbild sind auch später nicht mehr geschwunden; Greuze ist der bedeutendste Vertreter des rührseligen Louis XVI.-Naturalismus, selbst bei Fragonard sind sie vorhanden. Diderot hat sich literarisch für die Niederländer dafür eingesetzt, als das neue Weltgefühl im Entstehen war. Es scheint sogar, daß Fragonard in Italien hauptsächlich vom Wahlverwandten angezogen wurde, als ihn in Venedig Tiepolos Werk fesselte.

Daß auch in der italienischen Malerei des 18. Jahrhunderts Rembrandt Vorbild war, dafür gibt es Belege. Gewiß hat die Malerei in Italien einen parallelen Weg der Entwicklung betreten. Der Naturalismus wurde von Caravaggio her an die Venezianer des Spätbarock wie Langetti, Loth, die Tenebrosi weitergegeben und mündete in die Malerei des 18. Jahrhunderts. Piazzetta, Castiglione und Crespi haben mindestens Anregung für malerische Probleme aus der holländischen Malerei gewonnen. Auch Giambattista Tiepolos, dessen radierte Capricij und Magier von Rembrandt inspiriert sind. Bei Domenico Tiepolo ist der Anschluß unverhüllt; in seiner *raccolta di teste* findet sich auch eine Studie nach Rembrandts Rabbinder in Chatsworth, der durch Kopien sehr bekannt war. Gerade der nordisch infizierte venezianische Einfluß hat in Deutschland bald die Verbindung mit dem großen Hauptstrom der holländernden Mode vollzogen.

Trotz des Äußerlichen, Unverstandenen, Dekorativen dieser Imitation der Holländer in der deutschen Malerei der Rokokozeit ist die Verwendung des Helldunkels schon Ausdruck eines tieferen Wandels der Gesinnung. Sie ist zunächst das Zeichen dafür, daß nicht mehr die barocke Figur, die körperliche Existenz, die dramatisch bewegte Gestalt im Vordergrund des malerischen Interesses stehen, sondern die Figur mit Umgebung, der Raum. Das Hintergründige im allgemeinen, das die Figur auflösen, in das Atmosphärische einhüllen will, ist wieder künst-

lerisches Problem. Sie ist auch ein Anzeichen dafür, daß damals die Abkehr nahte von der großzügigen Leerheit der monumentalen, dekorativen Malerei, daß der Geschmack für Intimität, für zierliche Durchführung im Wachsen war. Sie ist schließlich das weitere Zeugnis für die Abwendung vom italienischen Vorbilde, die schon im frühen Rokoko bei Rottmayr begonnen hatte, die jetzt vollendete Tatsache wurde. Wie die Architektur, die Plastik suchte auch die Malerei Selbständigkeit zu erreichen und zwar mit Hilfe des verwandten Vorbildes.

Die äußerliche Imitation ist jetzt, in der Louis XVI.-Zeit, im Gefolge der großen, geistigen Evolution, von selbst in das vertiefte Verständnis hineingewachsen. Seit den fünfziger Jahren hatte eine neue Welle holländischen Einflusses angesetzt, die bald zur „holländernden Mode“ wurde. Sie ist äußerlich kenntlich an der beginnenden Vorherrschaft des kleinen Formats und an der intimen Technik. Dieses äußerliche Zeichen einer Reaktion gegen die dekorative „Leichtfertigkeit“ und die großzügige „Oberflächlichkeit“ ist zugleich das Zeichen für das Bemühen um inhaltliche Vertiefung. In der Rokokomalerei liegt der tiefere Inhalt im Stoff, in der Rätselhaftigkeit einer dekorativen Allegorie. Jetzt wird die Vertiefung in die Seele des Künstlers verlegt, der sein Erlebnis zu gestalten sucht. Die Erlebnismöglichkeit ist erst jetzt wieder, im empfindsamen Zeitalter, gleichzeitig mit dem Erwachen des Subjektivismus in der Literatur, geweckt worden. Für die Maler des empfindsamen Zeitalters war Rembrandt in einem ganz anderen Sinne der Erzieher. Er hat den Sinn für den Inhalt geweckt, für die vertiefte Erzählung, für das Ernste, Sachliche. Die Nachahmung der holländischen Malerei hat rasch den Weg gebahnt zu einem neuen Wirklichkeitsgefühl, zu einer bürgerlichen Romantik. Nur im Tafelbild kommen diese inneren Werte zu ihrer Ausprägung, nicht im Fresko, das zunächst räumlich-dekorative Funktion hat, dessen Inhalt deshalb immer ein schnelles Augenerlebnis bleiben muß, auch wenn er noch so sehr mit tiefsinnigen Gedanken belastet ist. (Die Skizzen der Großmaler werden jetzt wichtiger und wertvoller als die ausgeführten Fresken.) Trotzdem ist jetzt auch im Fresko das Hell-dunkel mehr als ein Mittel malerischer Belebung, als ein willkürliches Farbenspiel. Es wird inhaltlich notwendig, es betont das Wunderbare, Geheimnisvolle, es unterstreicht das Bedeutende der Erzählung, es gibt Stimmung. Es wird zu einem Mittel expressiver Übertreibung, die das Phantastische der religiösen Erzählung heraushebt, und es wird zum Ausdruck schlichter Vertiefung. Die gewaltigen Visionen Maubertschs sind aus der genialen Interpretation Rembrandtscher Anregungen entstanden wie die Stimmungsmalerei eines Kremser Schmidt, der schon seit den fünfziger Jahren Studien in Rembrandts Geschmack gezeichnet hat. Wir werden hernach sehen, wie die künstlerische Entwicklung des Januarius Zick von der äußerlichen Kopie Rembrandtscher Stiche zu einer selbständigen Verwertung Rembrandtscher Motive wächst. Die holländische Mode ist nur Zeichen der Übergangszeit. Sobald die Selbständigkeit erreicht war, wurde das Vorbild entbehrlich.

\* \* \*

In der folgenden Übersicht über die Louis XVI. Malerei behalten wir die Aufteilung nach Bildgattungen bei, die wir nach ihrem naturalistischen Gehalt gruppieren. Es ist bezeichnend daß wir zu Anfang eine neue Gattung einordnen müssen, die bisher nur in nebensächlichen, seltenen Werken gepflegt wurde, das Genrebild oder, wie wir sagen, das Sittenstück.

#### Sittenstück.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kommt der Ausdruck „holländernde Mode“ in der gleichzeitigen Kunstliteratur häufig vor. Im Süden wie im Norden gab es Gruppen von Malern, die mit Vorliebe die Nachahmung der Holländer pflegten. Die Nachahmung des fremden Vorbildes war überall der Umweg zum Eigenen, zum Wiedergewinn der verlorenen Fähigkeit, in dieser Zeit geschraubter, poetischer Idealisierung mit eigener



183. Seekatz, Die Wahrsagerin. Supraporte. Darmstadt (Schloß).

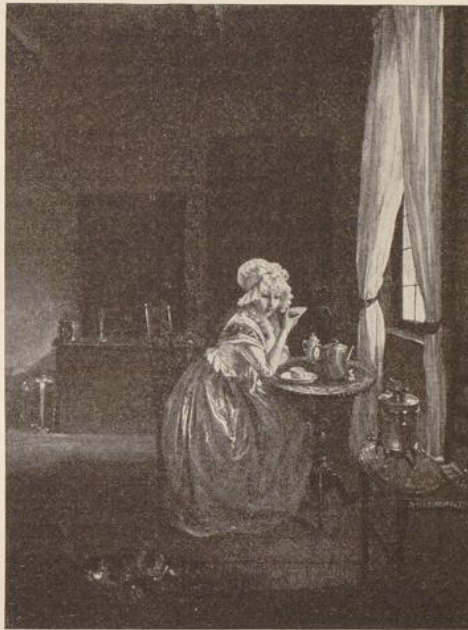
Sprache das Einfache und Natürliche zu sagen. Im Süden war Frankfurt die Zentrale des holländischen Einflusses. Die Gründe sind bekannt. Ein Teil der reformierten Gemeinde bestand aus niederländischen Familien, die traditionell der Kunst ihrer Heimat treu blieben. So kam es, daß die Sammelleidenschaft der reichen Handelsherren ein gut Stück holländische Kunst in den Frankfurter Bürgerhäusern aufstapelte. Die alten Auktionskataloge geben uns darüber genaue Auskunft. Diese Sammelleidenschaft der reichen, konservativen Kaufmannskaste barg in sich Gefahren. Sie verführte die selbständigen Köpfe unter den Malern zu einer antiquarischen Manier. Man nahm sich einen berühmten oder beliebten Meister zum Vorbild und arbeitete in seinem Geschmack. Auch in Deutschland sind damals Fälschungen holländischer Bilder entstanden, nicht nur in England. Johann Georg Trautmann (Zweibrücken 1713, gest. Frankfurt 1769) „rembrandtisierte“ in seinen Auferstehungswundern, sagt Goethe. Er übernahm aus Stichen Rembrandts Patriarchenköpfe, charakteristische Typen, die Orientalen und Rabbiner, er wiederholt sogar größere Kompositionen. Vorbild waren die Gemälde und Stiche des barocken, jungen Rembrandt, die Modelle aus der Leydener Studienzeit, der kontrastreiche, phantastische Lichteinfall der Jugendwerke Rembrandts. Aus dieser archaisierenden Mode hat das selbständige Denken und Empfinden, das Arbeiten im Sinne der Alten Nahrung geholt, von dem die Genrebilder im Goethe-Haus, im Pohnschen Kabinett (Frankfurt) Zeugnis ablegen.

Dem Kreise um Trautmann gehört auch der Maler an, der die Salome und die Befreiung Petri (im Stadel Frankfurt) gemalt hat. Der tupfige, funkelnde Auftrag der Farben hat am meisten Ähnlichkeit mit frühen Arbeiten Trautmanns (Verteilung der Beute, Räuber bei der Mahlzeit, Ausstellung München 1928). Doch ist der Vortrag geistreicher, die Erinnerungen an die süddeutsche Großmalerei sind stärker.

Justus Juncker (Mainz 1703—Frankfurt 1767) schloß sich ängstlich an die Interieurs des Thomas Wyck an. Die Modelle auf seinen penibel durchgeführten glasigen Genrebildern sind weniger der unmittelbaren Umgebung als dem holländischen Vorbild entnommen. Selbständiger sind seine Porträts, die in zeitgemäße Interieurs hineingestellt sind und nur mehr durch das rezeptmäßige Helldunkel an das holländische Vorbild erinnern.

Das beste Talent aus diesem etwas spießbürgerlichen, engen Kreis ist der Darmstädter Hofmaler Johann Konrad Seekatz (1719—68). Er hat bei seinem Vater, dem Wormser Freskomaler Johann Ludwig Seekatz die Anfangsgründe gelernt, hat dann in der Schule Brinckmanns die Feinmalerei angenommen. In der höfischen Gesellschaft, die besonders die niederländischen Kleinmeister schätzte (die Münchener Pinakothek hat die Reste dieses fürstlichen Sammlungseifers) ist er von der höfischen Allegorie zur bürgerlichen Genremalerei übergegangen. Die Verbindung mit den bürgerlichen Malern Frankfurts hat die Vorliebe für die Holländer noch gesteigert. Er hat zuerst in eklektischer Art die Schule zum Vorbild genommen, bis ihn Rembrandt selbst immer mehr anzog. Er gehört aber in der Auffassung noch durchaus zur Generation der Rokokomaler. Wie sein Biograph bemerkt hat ihn die einfache Naturanschauung, verbunden mit einem gemütvollen Humor, der auf den holländischen Genreszenen zum Ausdruck kam, angezogen und ihm die Augen zur selbständigen Beobachtung

des Lebens geöffnet. Aber diese Anschauung wagt sich noch nicht so weit in das Gebiet des Natürlichen wie bei der Louis XVI.-Malerei. Die konventionellen Mythologien im höfischen Geschmack, die leeren religiösen Kompositionen, die er als Hofmaler in Auftrag bekam, bleiben dekoratives Rokoko. Die Bedeutung in der deutschen Malerei geben ihm die Szenen des Alltags, die von Goethe gerühmten, nach dem Leben geschilderten „natürlichen und unschuldigen Vorstellungen“, die Genrebilder mit Kinderfiguren, die Bauernszenen, die Viehmärkte, Jahrmarktsbilder. Wenn auch diese ganz in holländischen Formeln gesehen sind, wenn auch der Humor noch von holländischen Vorbildern den Witz borgt, wenn auch die Einzelfiguren schäferhaft maskiert erscheinen, so lebt doch die selbständige Beobachtung und die Wiedergabe von Motiven der ländlichen Umgebung. Die (für diese Zeit wenigstens) ehrliche Schilderung des deutschen Bauernlebens behält ihren besonderen Wert. Seekatz hat auch bei dem bekanntesten Werk der Maler des Goethekreises, bei den Panneaux, die der Königsleutnant Graf Thoranc für sein Hotel in Grasse bestellte, (wofür auch die Tapeten des sogenannten Goethezimmers gehören) den Hauptanteil geschaffen. (Die anderen Mitarbeiter zählt Goethe auf. Es waren: J. G. Trautmann, der Maler der Feuersbrünste und der biblischen Historien, der Landschaftler Chr. G. Schütz d. Ä., J. Juncker, der Schöpfer von Hirtenstücken und stimmungsvollen Interieurs, W. F. Hirt, der Landschafts- und Tiermaler und J. A. B. Nothnagel (1729—1804), der Dekorationsmaler und Unternehmer in dekorativen Aufträgen.) In den Mittelbildern der



184. Georg Karl Urlaub, Die junge Kaffeetrinkerin.  
München, Kunsthandel (Drey).

Bahnen allegorisierte Seekatz in kleinen Genregruppen die Monate. Der höfische Zeitgeschmack hätte Putten in französischer Manier oder maskierte Schäfer verlangt. Seekatz zeichnete dekorativ schematische Landschaften mit Bauernkindern, deren Niedlichkeit und Anmut die Rokokonatur nicht verleugnet. Aber wie viele Züge der Erzählung sind schon dem Leben abgelauscht. Szenen, wie die Traubenlese, der Obstmarkt, die badenden Jungen, das Mädchen auf dem Hühnerhof, haben in ihrer anspruchslosen Schlichtheit und gemütvollen Behaglichkeit erst wieder in Zeichnungen Ludwig Richters Gegenbeispiele. Die letzte und wertvollste Arbeit von Seekatz, die Braunscharder Supraporten im Darmstädter Schloß, mit Szenen aus dem Leben der höfischen Gesellschaft und schäferlichen Motiven modischer Naturschwärmerei, sind in der Mischung von Louis XVI.-Romantik und schlichtem Naturalismus, von Allegorie und Idylle, von dekorativer Feinheit und zarter Intimität ein selbständiges Werk der Übergangszeit, das in dieser Form damals nur auf deutschem Boden entstehen konnte.

Wir übergehen die kleineren Meister des bürgerlichen Genre. Den Maler tüfteliger Architekturstücke nach dem Vorbild von Neefs und Steenwyck, Johann Ludwig Ernst Morgenstern (Rudolstadt 1738—Frankfurt 1819) hat die Erwähnung bei Goethe dem Andenken der Nachwelt bewahrt. Ein handwerklicher Imitator holländischer Kleinmaler ist Caspar Schneider in Mainz (1753—1839) bis zum Schluß geblieben. Den Wandel der Gesinnung, die Vertiefung der Anschauung, das Abrücken von der eklektischen Imitation holländischer Vorbilder sieht man bei einem Genremaler der fortgeschrittenen Louis XVI.-Zeit wie Georg Karl Urlaub (Ansbach 1749—Darmstadt 1811, Sohn des Ansbacher Hofmalers Georg Christian U. 1819—66). Er faßt die neuen Aufgaben mit festem Griff an und gibt ihnen eine selbständige Form, die mit dem holländischen Vorbild nur mehr durch die Gleichartigkeit des malerischen Problems, des betonten Helldunkels, verknüpft ist. Sein Gebiet ist Genre und Porträt. Er liebt das miniaturhafte Format auch bei Porträts mit ganzen Figuren, die in eine nicht mehr bloß dekorative Landschaft hineingestellt sind. (Die reizvollsten sind die farbig feinen Holzhausen-Porträts im Stadel Frankfurt.) Seine Genrebilder, kleinbürgerliche Interieurs ohne eigentlich genrehaften Inhalt, gut beobachtete Figuren mit neutraler Beschäftigung, Mädchen beim Waschen, beim Frisieren, Tischgesellschaften, könnten als

Illustrationen zu einer Kulturgeschichte der Goethezeit dienen. Sein Kampf am Friedberger Tor (1792, Hist. Mus. Frankfurt) ist das erste moderne Schlachtenbild, wo Figuren und Landschaft ein stimmungsvolles Ganzes bilden. Urlaub ist 1803 erblindet. Eine hoffnungsvolle Künstlerlaufbahn wurde jäh abgebrochen.

In München bildet der Antwerpener Genremaler Peter Jakob Horemans (Antwerpen 1710—München 1776), der seit der frühen Rokokozeit (1727) ansässig war, die Brücke zum neuen Realismus. Seine harten Genrebilder finden sich in Schleißheim u. a. O. Seine beste Leistung ist das Gruppenporträt des Kurfürsten Max III. Joseph im Kreise seiner Familie und Verwandten (1763, Residenzmuseum München). Die stilistische Parallele zu Seekatz, Urlaub, ist Johann Jakob Dörner d. Ä. (Ehrenstein 1741—München 1813), der bei den Freskomalern Bauer und Mages in Augsburg gelernt hatte und 1761 nach München gekommen war. Er ist nach Studienreisen in den Niederlanden (1766—68) und Paris (1769) der Propagator der „holländernden Mode“ in München geworden und hat dadurch großen Einfluß auf die Entwicklung der lokalen Malerei gewonnen. Künstlerische Bedeutung haben weniger die eklektischen Genrebilder, die Übersetzungen der Vorbilder eines Mieris, Netscher, Dou, die nur durch eine hanebüchene Deutlichkeit genießbar bleiben, als die Porträts. Auch diese sind durch die Brille der Holländer gesehen. Arrangement und Technik schließen sich an das holländische Vorbild an. Aber das Thema selbst zwingt zur Selbständigkeit und so bleiben die Bildnisse die erfreulichsten Leistungen. (Der Maler und seine Familie 1776, Augsburg.) Dörner hat hier als erster die dekorativen Versatzstücke des repräsentativen Porträts über Bord geworfen, er hat zu viele, auch jede Andeutung des Milieus verschmätzt und die Charakteristik durch den dunklen Hintergrund verstärkt.

Es darf auch noch an die Maler der älteren Generation erinnert werden, wie W. E. Dietrich, weil gerade die Gegenüberstellung zeigt, daß der unstete, suchende Eklektizismus der Rokokozeit, der neben französischer und anderen Vorbildern auch Rembrandt nachgeahmt hat, sich jetzt zum konsequenten Naturalismus beschränkt hat. Zu den Eklektikern zählt auch Johann Eleazar Zeisig, genannt Schenau (geb. 1734 in Groß-Schönau, gest. 1806 in Dresden), Schüler von Silvestre in Dresden und von Greuze in Paris. 1770 kam er nach Dresden zurück und avancierte rasch zum zweiten Direktor (neben Casanova) an der Akademie. Seine Allegorie auf die Wiedergenesung der Kurfürstin 1772 (Dresden) ist ein repräsentatives Gesellschaftsstück, in dem die französische Note durch den Anschluß an holländische Kleinmeister, wie van der Werff, temperiert erscheint. Noch mehr französisch mit leichtem holländischem Einschlag ist Anton de Peters (Köln 1723—1795), der Schüler von Greuze in Paris war, dann als Hofmaler zu König Christian V. und zu Karl von Lothringen kam. Erst die Revolution hat ihn in die Heimat zurückgetrieben. Seine eleganten Genrebilder und Skizzen (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) gehören eher in die Geschichte der französischen Malerei.

Schüler von Johann Heinrich Tischbein war Georg Melchior Kraus (Frankfurt 1737—Weimar 1806), der sich in Paris bei Greuze den letzten Schliff geholt hat. 1774 kam er nach Weimar. Er gehörte zum engeren Kreis um Goethe, den er auch porträtiert hat (1775, Weimar). Seine sachliche Veranlagung hätte ihn bestimmt, das mitteldeutsche Gegenstück zu Chodowiecki zu werden. Die besten Werke sind im Anschluß an die Naturgestanden, Gruppenporträts (Weimar), Genrebilder (Wien, Akademie, Dessau, Frankfurt, Slg. Kippenberg Leipzig) und Landschaften (darunter die schöne, fast romantische Ansicht von Weimar von der Ostseite in der Sammlung Kippenberg, 1805). Später hat die Druckgraphik seine Haupttätigkeit absorbiert. Mit Bertuch hat Kraus seit 1786 das *Journal des Luxus und der Moden* herausgegeben.

Die realistische Richtung der Louis XVI.-Zeit gipfelt im Werk des Daniel Chodowiecki (Danzig 1726—Berlin 1801). Sein Leben ist schon öfters beschrieben, seine Arbeiten sind sorgfältig zusammengestellt, so daß wir uns hier auf eine Charakteristik seiner kunstgeschichtlichen Stellung beschränken können. Chodowiecki ist in der Hauptsache Autodidakt. 1743 kam er als Kaufmann nach Berlin, malte im Geschäft seines Onkels Ayrrer Aquarellminiaturen für den Vertrieb, erhielt durch den Maler Haid aus Augsburg Unterricht in der Emailmalerei, und machte sich schon 1754 selbständig. Er bildete sich bei Bernhard Rode weiter, begann in Öl zu malen, wählte dann die Radierung als eigentliches Fach. Illustrationen zu Basedows Elementarwerk (1769f.), zur Minna von Barnhelm (1770), zu Richardson und Sterne, Gellert, Lavater und eine ungeheure Zahl von Almanachillustrationen. 1764 wurde er Mitglied, 1797 Direktor der Berliner Akademie.

Chodowieckis Tafelbilder sind nicht viele; sie spielen im Gesamtwerk nicht die Hauptrolle. Sie waren an sich nicht seine Stärke. Am wenigsten befriedigt das Gemälde, das Chodowieckis Namen berühmt gemacht hat, der Abschied der Familie Calas (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, 1767). Das bürgerliche Rührstück war an sich ein zeitgemäßes Thema; es erinnert am meisten an die larmoyante Sentimentalität von Greuze. Auch der Aufbau ist durchaus akademisch, mit der betonten Dreiecksgruppe in der Mitte, mit der sorgfältigen Vorbereitung der einzelnen Figuren, die gestellt sind, mit dem Hinarbeiten auf akademische Richtigkeit. In einem zweiten Stück dieser Reihe, der Verkündigung des Urteils an die Familie Calas (Großherzog von Hessen) ist schon dem Historienbild die



185. D. Chodowiecki, Das Blindekuhspiel.  
Berlin, Nat. Galerie

Fessel akademischen Zwangs und theatralischer Pose gelöst. Auch die Konversationsstücke, die Gesellschaft im Tiergarten (Leipzig), das Blindekuhspiel (Berlin 1768, Abb. 185) sind von französischen Vorbildern angeregt worden, von Bildern Watteaus und Lancret's, die durch den Sammeleifer Friedrichs des Großen für Berlin Bedeutung gewonnen hatten. Die liebevoll beobachteten Einzelheiten von stärkerem Realitätsgrad gehen über das Vorbild hinaus; die malerische Zusammenfassung steht zurück. Die Figuren sind bürgerlicher, bodenständiger, sie sind weit entfernt von der ätherischen Feinheit der Figuren Watteaus. Selbständiger ist die Gesellschaft bei den Zelten im Tiergarten (Rosenberger, Berlin). Die Randgruppen im Vordergrund, die gelagerten Herren und Damen, glaubt man auch auf französischen Konversationsstücken schon gesehen zu haben; aber nur das Motiv und die etwas rezeptmäßige Art der Gruppierung ist nachempfunden, die Figuren sind sogar Porträts (rechts vorne die Schauspieler Brockmann und Döbelin), und auch die Landschaft ist ein Porträt, ein zufälliger Ausschnitt ohne kompositionelle Retuschen.

Die frischesten Schöpfungen stehen am Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit. Es sind kleine Interieurs, die Morgengesellschaft und die Spielpartie (bei Frä. Dubois Reymond, Potsdam, Abb. 186). Etwa gleichzeitig die Wochensube (früher bei Wilhelm Chodowiecki, Berlin), die Familienszene bei Kerzenlicht (früher Direktor Wichern, Altona). Dazu kommen später die Familie des Künstlers bei G. Chodowiecki in Valparaiso (vgl. Cicerone 1911, S. 504) und die einfachen Interieurs im Kaiser-Friedrich-Museum. Die frühesten sind 1757 entstanden, knapp 15 Jahre nach Entstehung der ersten kleinbürgerlichen Interieurszenen Chardins, die Chodowiecki wahrscheinlich nicht gekannt hat. Denn das Figürliche ist anders und die malerische Komposition geht auf die gemeinsame Quelle zurück, auf die Holländer. Wir wissen, daß auch Chodowiecki retrospektiv orientiert war, daß er selbst sammelte. Auf einer frühen Radierung (E 50) ist eine Rembrandtstudie mit Feingefühl reproduziert. Auch wenn wir nicht bestimmte Daten hätten, müßten wir aus seinen frühen Bildern schließen, daß er von den Holländern gelernt hat. Sie waren ihm aber nicht mehr als die Wegweiser zu einem selbständigen Naturalismus. Darin geht er weit über Chardin hinaus. Chardin ist fast ein Menschenalter früher geboren; er ist noch stärker im Barock verankert, so sehr er sich auch bemüht, aus der Tradition herauszukommen. In seinen schönfarbigen Bildern steht das Gegenständliche, die Figur im Vordergrund; sogar das barocke Halbfigurenbild kommt noch vor. Chodowiecki geht viel weiter. Der Ausschnitt ist unbefangener. Die menschliche Figur ist ihm nur ein Partikel des Gesamterlebnisses: Raum. Wie der Raum sich im Lichte aufbaut, wie die Figuren zurücktreten und sich



186. D. Chodowiecki, Morgengesellschaft. Potsdam (Dubois Reymond).

zwanglos in der Luft bewegen, die man förmlich fließen sieht, wie mit einem Nichts von Aufwand die intensivste Wirkung erreicht ist. Diese Selbstverständlichkeit hatte das 18. Jahrhundert noch nicht gesehen. Die Bilder sind farbig eintönig, neben Chardin fast monoton, aber um so reicher in den Valeurs. Man kann zu ihrer Erklärung nichts Besseres anführen als eine Stelle in seiner Selbstbiographie: „Was habe ich (in Gesellschaften) zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen den Vorzügen, die die Natur, wenn sie sich selbst überlassen ist, vor allen den so gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen! Auch des Abends, bei Licht habe ich das oft getan; kein besseres Studium, um große Partien, Licht und Schatten hervorzubringen. Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine einzige Wohltäterin.“

Chodowiecki war ein Augenmensch. Er reagierte nur auf die Eindrücke der Außenwelt. In der Sachlichkeit liegen auch die Grenzen seiner Begabung. Sobald die Stütze der Naturbeobachtung fehlte, erlahmte er. Ornamentik hat er selten gezeichnet und dann nur naturalistische Allerweltsmuster. Die Allegorien sind gezwungene, pedantische Konstruktion und noch dazu anderen Vorbildern nachempfunden. Die einseitige Veranlagung, war die Grundlage seiner Kunst. Die Neigung zum Realismus wurde gefördert durch das Autodidaktentum und die Umgebung. In einem kunstfreundigen Milieu, im spätbarocken Süddeutschland, wäre diese erbarmungslose, nüchterne Sachlichkeit, die Selbständigkeit, die alle Krücken der Tradition ablehnt, kaum so gereift. Aber auch die Sachlichkeit ist für jede Stilperiode eine andere. Schon weil der Darstellungsmodus zeitgebunden ist. Für Chodowiecki ist das eigentliche Mittel des Ausdrucks die Linie, die zarte, anmutige, steife Louis XVI.-Linie, nicht der harte Kontur des Klassizismus. Seine besten Leistungen sind die Zeichnungen, die unbefangenen, lebendigen Studien mit der frischen Wiedergabe dessen, was er vor Augen hatte. Seine Porträtzzeichnungen (nach Vorschrift des Klassizismus sind die Köpfe meist im strengen Profil gegeben) wirken ursprünglicher als die gemalten Porträts. Die Steinumrahmung nach holländischer Anregung, die er für ein selbständiges Kunstwerk

nötig hält (Porträts des D. Solander und des Joseph Banks, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) bringt die Übersetzung in das graphische Schema. Ebenso wertvoll wie die kleinen Gesellschaftsstücke sind die mit Feder und Tusche ausgeführten Blätter aus dem Tagebuch der Danziger Reise 1773. Die altväterlich befangene, lebenswürdige Schilderung des kleinbürgerlichen Milieus ist seine eigentliche Domäne. Auch in der Graphik. Niemand hat so die zopfige Geistigkeit des bürgerlichen Zeitalters charakterisiert. Die steife Anmut, die sentimentale Moralität, die pedantische Einfalt und harmlose Innigkeit, die Nüchternheit und beschränkte Biederkeit sind Ausdruck seiner Kunst, sie sind Ausdruck des bürgerlichen Zeitalters.

\* \* \*

Das Bildnis der Louis XVI.-Zeit zeigt den tiefgehenden Wandel der Gesinnung, der sich in diesen Jahrzehnten der Gärung und Zersetzung vollendet, besonders deutlich. Man kann ihn schon an dem oberflächlichsten Kennzeichen der Änderung der Lebensart, an der Tracht ablesen. Nur am Anfang dieser Periode trägt man noch das repräsentative Galakostüm, das als Erweiterung und Steigerung den Persönlichkeit gedacht ist, den Samtrock mit Spitzenjabot und Brüsseler Manschetten, die Kniehosen mit Seidenstrümpfen, das gepuderte Haar mit Haarbeutel. Am Ende dieser Periode ist es ersetzt durch den einfachen schlichten, dunklen Frack mit langen Pantalons, und der Zopf ist dem natürlichen Haar ohne Anordnung gewichen. Die wetterwendische Mode ist immer der empfindliche Gradmesser für den Wandel der Gesinnung, für die Änderung des geistigen Habitus. Der Übergang von der repräsentativen Steigerung zur Einfachheit, von der spielerischen Buntheit zur Schlichtheit, ist ein Spiegelbild des Wandels der künstlerischen Absicht. Man will schon jetzt nicht mehr Kostümbilder sehen, geschmückte Puppen in spielerischen Posen, sondern natürliche Menschen in zwangloser Haltung; man sucht tieferen Inhalt, Seelenhaftigkeit. Man will keine Porträts, sondern Bildnisse. Ein neuer Mensch tritt uns entgegen, der Mensch der Aufklärungszeit, in der die Grundlagen für das soziale Leben und den wissenschaftlichen Aufschwung des 19. Jahrhunderts gelegt wurden, der Mensch der Blütezeit der deutschen Literatur, der Zeit Goethes. Typus dieser Zeit ist nicht die Dame, auch nicht der Kavalier, sondern der Intellektuelle und der Bürger. Ein anderes Geschlecht ist herangewachsen, mit weitgespannten, geistigen Interessen, kosmopolitisch orientiert in der geistig überragenden Oberschicht und ein engherziger, patriotischer Mittelstand. Dieses Geschlecht ist sentimental, gemütvoll und nüchtern, sensibel verfeinert und pedantisch sachlich.

Die Gegensätze spiegeln sich im Bildnis. Äußeres Kennzeichen des Wandels ist die neue Sachlichkeit. Der repräsentative Apparat mit Säule und Draperie verschwindet. Im höfischen Porträt wird er noch weitergeschleppt, aber wenn Graff die sächsischen Kurfürsten malt, behandelt er diese veralteten Requisiten als Stilleben, neben die er den Menschen stellt. Man vermeidet die Landschaftskulissen und geht über zum monotonen, neutralen Hintergrund, der die Aufmerksamkeit auf den Kopf lenkt, zum dämmerig dunklen Raum, der die Figur mit atmosphärischem Leben umspült. Die Lichtführung dient der Konzentration, wie die farbige Vereinfachung, die tonige Verfeinerung. Die Komposition wird still und einfach, die Darstellung naturwahr, nicht mehr verschönert, und wichtiger noch als alles Künstlerische ist die Vertiefung, die Erfassung der seelischen Individualität. Die natürliche Motivierung wandelt das Gruppenporträt leicht zum Genrebild. Das Bildnis hat nicht nur inhaltlich eine neue Selbständigkeit. Die dekorative Verbreiterung fehlt. Die ornamentalen Kurven, die auf den Rahmen Rücksicht nahmen, die die Ornamentik der Wand fortsetzten, sind geglättet.

Man kann diese Veränderung kunstgeschichtlich auch anders umschreiben. Es ist kurz gesagt die Emanzipation vom französischen Vorbild des Absolutismus. Die neue Orientierung nach dem bürgerlich holländischen und dem englischen Vorbild dauert so lange, bis die Selbst-



187. Jan. Zick, Die Familie Remy. Bendorf, R. v. Claer.

ständigkeit erreicht war. Auch das Bildnis war ein wichtiger Führer zur Wirklichkeit. Gewiß ist der Umschwung nicht in einem Zuge vollendet worden. Die Maler der älteren Generation behalten noch viel von den barocken Allüren des absolutistischen Porträts, sie behalten die Gegensätzlichkeit der Richtungen, von Körper und Kopf, sie wahren die aufdringliche Verbindung mit dem Beschauer durch die Sprache der Hände, der Augen. Erst der Klassizismus bringt die strenge Einfachheit.

Die Gegensätze dieser Übergangszeit sind auch in der Wahl der neuen Vorbilder zu erkennen. Das vornehme Porträt der Aufklärungszeit, die unmittelbare Fortsetzung des höfischen Porträts des Absolutismus, hat sich vor allem die Kunst der großen englischen Porträtisten zum Vorbild genommen. Erst in zweiter Linie bleiben noch französische Maler des Rokoko, die sachlichen Künstler wie Chardin. Der Typus des neuen Menschen ist in reiner Prägung in England entstanden. Der englische Einfluß geht durch das weite Gebiet der Kultur. Er hat Parallelen in der Architektur, im Mobiliar, in der Literatur. Die Aristokratie der Aufklärungszeit hat in den Bildnissen ihr besonderes Gepräge. Sie ist nicht mehr repräsentativ, aber vornehm, weltmännisch und gewandt, sentimental, selbstgefällig, gepflegt und verfeinert bis zur Dekadenz. Erst die Sturm- und Drangzeit fordert das Ungepflegte, ja die Verwilderung. In Deutschland, das immer dem bürgerlichen Geschmack sich nähert, sind die wichtigsten Porträtisten der aristokratischen Oberschicht Tischbein und Füger (dieser in seinen Miniaturen), in weitem Abstand Oelenhainz, Lampi, Grassi, Maron.

Das bürgerliche Bildnis orientiert sich nach der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, soweit, daß manchmal sogar die Verkleidung in antiquarische, altertümliche Kostüme die künstlerische Anlehnung rechtfertigen muß. Absicht ist ein vertiefter Realismus, die Betonung

des Charakteristischen natürlich im Geschmack der Zeit, die nie die Zeichen ihres eigenen Charakters, der Sentimentalität und der Verfeinerung, verheimlichen kann. Graff und Edlinger sind die besten Vertreter dieser bürgerlichen Richtung, die über den Klassizismus hinweg zum Biedermeier führt. Die Menge guter, ja ausgezeichneten Werke ist ein Beweis für die Bedeutung, die man dem Fache zumißt. Ihren dauernden Wert erhält die Bildnismalerei dieser Jahre durch den Inhalt: sie hat uns Abbildungen der größten Deutschen geschenkt. Allerdings, kongeniale Naturen suchen wir unter den Bildnismalern vergebens.

Es läge nahe, die Übersicht über die wichtigsten Porträtisten der Louis XVI.-Zeit nach dem Charakter der Gemälde zu disponieren und den Beispielen aristokratischer Kunst solche des bürgerlichen Realismus gegenüberzustellen. Da es keine Typen bei der Unbewußtheit der Aufnahme künstlerischer Einflüsse nicht gibt, bleibt diese größere Charakteristik ein Notbehelf und wir ziehen auch hier die Scheidung nach lokalen Grenzen vor. Der künstlerische Schwerpunkt liegt in diesem Fache in Mitteldeutschland.

Mitteldeutschland. Der Porträtist der Gesellschaft der Louis XVI.-Zeit im mittleren Deutschland war Friedrich August Tischbein (1750—1812). Er ist mit Fäger der einzige deutsche Bildnismaler, den man mit den gleichzeitigen großen Engländern vergleichen kann. Graff ist neben ihm der bürgerliche Fanatiker der Wahrheit. Die Kultiviertheit ist auch bei ihm die Frucht der kosmopolitischen Einstellung. Der Wandertrieb hat den Maler (der auf einer Reise seiner Eltern in Maastricht 1750 geboren wurde und auf einer Reise in Heidelberg 1812 starb), durch die internationalen Zentralen der Kunst des späten 18. Jahrhunderts getrieben, bevor er in Deutschland sesshaft wurde. Nachdem er bei seinem Vater, dem Hildburghäuser Hofmaler Johann Valentin Tischbein, und bei seinem Onkel Johann Heinrich in Kassel gelernt hatte, ging er (1772—77) nach Paris, wo er sich mit David anfreundete, Vigée Lebrun kennen lernte, von da (1777—79), schon als anerkannter Porträtist, nach Rom und an den Hof von Neapel, wo er mit Romney zusammentraf. Erst 1780 nahm er in Arolsen feste Anstellung an, die er immer wieder durch Reisen unterbrach. Weimar, Berlin, Jena waren weitere Stationen, bis er 1800, als Nachfolger Oesers, zum Direktor der Akademie in Leipzig ernannt wurde. Auch diese letzte Etappe ist durch einen Aufenthalt in Petersburg (1806—08) unterbrochen worden.

Das Verzeichnis der Werke Tischbeins (im Anhang der von A. Stoll herausgegebenen Aufzeichnungen seiner Tochter Karoline) ist eine Liste der vornehmen Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Auch die Größen der deutschen Literatur sind aufgenommen. Er hat Wieland, Herder, Voß, Schiller porträtiert, alle etwas nüchtern, kühl und unbedeutend. Am wenigsten erfaßt ist Schiller, der mit antikischer Kleidung maskiert ist (Städtisches



188. F. A. Tischbein, Christiane Amalie Erbprinzessin von Anhalt mit ihren Kindern. Herzog von Anhalt.



189. F. A. Tischbein, Bildnis des Herrn Chatelain (1791).  
München, Neue Pinakothek.

ist unmerklich durch die Diagonale abgeteilt. Deutlicher noch ist die Strenge der Komposition im Gruppenbild. Beim Porträt der Familie Löhr (um 1801, im Besitz von G. Keil in Weistropp) markieren die Köpfe und Arme der sitzenden Frau und der stehenden Tochter die Fußpunkte des Dreiecks, dessen Spitze der Kopf des Mannes bildet. Auch dem Gruppenbild der Christiane Amalie, Erbprinzessin von Anhalt, mit ihren drei Kindern (im Besitz des Herzogs von Anhalt) ist der Gruppe das Dreieck untergelegt (Abb. 188). Der Hintergrund ist durch rahmenverwandte Linien gefestigt. Die edle Feinheit des Ausdrucks der jungen Mutter hat kein anderes deutsches Porträt dieser Zeit. Das sentimentale Familienbild in Leipzig (um 1800, Tischbeins Frau und seine beiden Töchter tragen seinen Sohn, den nackten Karl Wilhelm, zum Vater, der träumend vor der Staffelei sitzt und den Pinsel dem Rot der Wange des Sohnes nähert) ist nach der durchgehenden Diagonale komponiert und auch den kleineren Formengruppen ist (wie schon Pinder betont hat) das Dreieck untergelegt. Bei größeren Aufträgen versagen diese Mittel. Das große Gruppenbild Fürst Friedrich Wilhelm von Nassau-Weilburg und seine Familie (im Besitz des Großherzogs von Luxemburg) zerfällt in selbständige Gruppen, die durch die dunkle Folie zusammengehalten werden, aus der die Körper und als Brennpunkte die Köpfe herauswachsen. Die Folie ist bei Tischbein, wie bei den anderen Porträts der Louis XVI.-Zeit, noch nicht eigentlich als Raum gedacht, sie ist auch nicht mehr die dekorative Andeutung, wie beim Porträt des Rokoko, sondern die Basis des malerischen Aufbaues, der sein Gesetz von der Helldunkelwirkung empfängt. Die

Museum, Leipzig). Goethe hat Tischbein als Porträtisten abgelehnt. Die dekadente Kultiviertheit, das malerische Raffinement hatte für ihn noch zu viel vom Geschmack der geschminkten Puppenmaler, gegen die er schon in seiner Schrift von deutscher Baukunst angekämpft hatte. Man braucht aber nur Spätwerke von Matthieu neben die fast gleichzeitigen Frühwerke Tischbeins stellen, wenn man den Fortschritt zur Natürlichkeit, zur Einfachheit und Stille sehen will. Allerdings, das „Charakteristische“ (den Ausdruck mit der Prägnanz der gleichzeitigen Ästhetik genommen), oder das „Männliche“, das Goethe bei Wilhelm Tischbein schätzte, sucht man vergebens.

Friedrich August Tischbein ist der höfische Porträtist des ausgehenden Dixhuitième. Unter eine gewisse Gesellschaftsschicht ist er nie herabgestiegen. Die Studienköpfe von Bauern, Greisen im holländischen Geschmack, die Graff und Edlinger gerne malten, kennt er nicht. Die Stärke seiner Bildnisse sind die Tugenden des Louis XVI., die Grazie, die Vornehmheit, die lächelnde Frische und Heiterkeit, die malerische Distinguiertheit, und die hellgraue Tonigkeit. Wo er über die vegetabilische Existenz hinausgehen, wo er vertiefen will, da versagt er. Seine Stärke sind Kinder- und Frauenporträts. Der „geborene Frauenmaler“ wird er in den Aufzeichnungen seiner Tochter Karoline genannt. Seine Figuren haben Haltung trotz der Lässigkeit. Die Art wie Herzog Karl August von Sachsen-Weimar in der dekorativ vereinfachten Landschaft sitzt (Porträt im Besitz des Großherzogs von Sachsen-Weimar), diese Ungezwungenheit, Einfachheit, ist weit entfernt von der repräsentativen Gesuchtheit der vorhergehenden Zeit.

In seinen besten Bildnissen gibt die Betonung akademischen Wissens der Komposition den formalen Halt. Das Bildnis des Herzogs Karl August von Sachsen-Weimar (im Besitz des Großherzogs)

Absicht, die Figur in die atmosphärische Umgebung hineinzustellen, erinnert an die Holländer. Aber der farbige Aufbau ist nicht von den Holländern übernommen, wie bei Graff, sondern aus zweiter Hand von den Engländern. Wir haben dieses Vorbild schon erwähnt. Mit Romney war Tischbein in Italien bei Lord Hamilton in Berührung gekommen. Auch sonst mag ihm auf seinen Reisen englische Kunst vor Augen gekommen sein. Die dekorativen Parklandschaften auf den Ölskizzen in Kassel erinnern an Gainsborough. Aber mehr als allgemeine Anklänge sucht man wieder vergebens. Was Tischbeins Porträts von den englischen unterscheidet ist die größere Festigkeit und, wie bei Füger, die Betonung des Charakters, die Unterstreichung der Individualität.

Anton Graff (geboren in Winterthur 1736, gestorben in Dresden 1813) ist in mancher Hinsicht der Gegenpol von Friedrich August Tischbein, neben dem er der bevorzugte Porträtmaler der mittel- und norddeutschen Höfe war. Er war Schweizer, schon von Natur aus mit einer starken Dosis Nüchternheit ausgestattet. Die Neigung zur Sachlichkeit, zum Einfachen war ihm angeboren. Dazu kam noch die handwerkliche Vorbildung in engem Kreis provinzieller Maler. Er besuchte die Zeichnungsschule des Johann Ulrich Schellenberg in Zürich, kam dann nach Augsburg zu Haid (1756) und nach Ansbach zum Hofmaler Schneider. 1759 kehrte er nach Augsburg zurück, von wo ihn Hagedorn 1765 nach Dresden berief. Die Neigung zur Porträtmalerei war schon in seiner Jugend vorhanden; aber künstlerische Anregung bot ihm seine Umgebung kaum. Er mußte sich nach alten Vorbildern orientieren. In Ansbach hat er Porträts von Rigaud gesehen, von dem ihm nur die Behandlung der Draperie gefiel. Auch Desmarées, dessen Werke er auf Reisen von Augsburg aus aufsuchte, hat ihm nur allgemeine Anregung geboten. Viel stärker war der Eindruck von Kupetzky. Seine Porträts seien das Leben selbst, war sein Ausspruch, der allein schon die Richtung seines Geschmackes zeigt. Hinter Kupetzky steht als Vorbild der Gigant Rembrandt.

Natürlich konnte der Louis XVI.-Maler den holländischen Genius nicht in seiner Totalität verstehen. Recht viel mehr als malerische Rezepte für ein modernisiertes Helldunkel hat Graff ihm nicht abgesehen. Nur im allgemeinen kann man behaupten, daß Rembrandts Vorbild (das wieder mehr als Kumulativbegriff für holländische Malerei gelten muß), seine „Neigung für das Charakteristische“, das „Sprechende“, Unidealisierte, für „die Wahrheit der Natur“ bestärkte. Diese Vorzüge rühmt der Ästhet Sulzer, der Schwiegervater Graffs. Manchmal glaubt man engere Zusammenhänge zu spüren. Beim Porträt des Antistes Wirz (um 1765, bei E. Bodmer in Kyburg) ist die ovale Steinumrahmung Requisit der holländischen Kleinkunst; die altertümliche, schwarze Amtstracht mit der riesigen weißen Halskrause ist so wiedergegeben, daß die Ähnlichkeit etwa mit Bildnissen des offiziellen Rembrandt oder des Thomas de Keyser erreicht ist. Auch bei den Bildnissen der Schultheiße von Winterthur (Stadtbibliothek, Abb. 190), des Elias Bidermann (1784), des Christoph Ziegler (1796), hat die Amtstracht die Veranlassung gegeben zu einer Annäherung der malerischen Komposition an holländische Porträts. Das Selbstbildnis im Alter von fünfzig Jahren (1787, Winterthur, Ernst Jung) wo nur Hände und Kopf des Malers sichtbar werden, der sich mit scharfem Blick an den Beschauer herandrängt, ist in der Haltung ungefähr so, wie Rembrandts radiertes Selbstbildnis von 1639. Daß niemals von direkten Entlehnungen oder auch nur von einer Anlehnung an ein bestimmtes Vorbild gesprochen werden kann, ist wieder ein Beweis für die Selbständigkeit Graffs, dem die holländische Malerei nur das Medium ist, um zu Eigenem zu gelangen.

Diese Selbständigkeit liegt in der (für die Louis XVI.-Zeit) unerhörten „Wahrheit der Natur“, der Objektivität, der Erfassung des inneren Lebens, der Darstellung der seelischen Eigentümlichkeit. Es ist kein



190. Anton Graff, Johannes Sulzer, Schultheiß von Winterthur. Winterthur, Stadtbibliothek. Nach Waser, A. Graff.



191. Anton Graff, Bildnis des Malers Chodowiecki.  
Berlin, Akademie.

Zufall, daß von Graff eine stattliche Anzahl von Selbstbildnissen erhalten sind, die alle mehr oder weniger den Stempel des Experimentes an der eigenen Psychologie an sich tragen. (Im Alter von 30 Jahren, Dresden; mit 48 Jahren, 1784 in Winterthur, Stadtbibliothek. Von 1787 in Winterthur, E. Jung; im Alter von 58 Jahren in Dresden. Um 1810 ebenfalls Dresden. Um 1811 bei Ziegler, Winterthur.) Dazu kommen als Werke mit ähnlicher Absicht die Selbstbildnisse mit seiner Familie. (Von 1786 in Sagan, Herzogl. Schloß; die erste Fassung Winterthur, Kunsthalle. Von 1774, der Künstler und seine Gattin vor Sulzers Bild, Winterthur, Kunsthalle.) Weiter gehören in diesen Zusammenhang die Bildnisse seiner Gattin (Winterthur von 1772, von 1790 und öfters); die Bildnisse seiner Söhne (Karl Anton zeichnend 1783, Winterthur, Kunsthalle und bei Frau H. Meier, Bremen; Georg, mit Seifenblasen spielend, Zürich). Von Graff gibt es auch, wie von Edlinger, die intimen, liebevoll durchgeführten Charakterköpfe alter, runzeliger Männer und Frauen in holländischer Art (der Trinker und die Trinkerin, Zürich bei Pauline Escher. Der Greis mit gefalteten Händen, Winterthur, A. Ernst). Die Vereinfachung des Hintergrundes ist Zeichen der bewußten Konzentration; von der dunklen Folie heben sich Kopf und Hände als dominierende Partien ab. Der Lichteinfall dient zur Betonung des Wesentlichen. Im Kopf selbst sind

die offenen, sprechenden Augen, „die Fenster der Seele“, mit liebevoller Charakteristik ausgeführt.

Ganz hat sich Graff der Konvention, den Ansprüchen des Publikums nicht entziehen können. Seine Intellektuellen sind viel zu blühend, zu gesund, zu freundlich, und vor den Köpfen der Großen versagt er. Das Durchgeistigte fehlt. Lessing sagte (1771), beim Anblick seines Porträts: „Sehe ich denn so ver-teufelt freundlich aus.“ (Exemplare in Winterthur, Gotha, Mainz, Universitätsbibliothek Leipzig; das beste in Berlin, Justizrat Lessing.) Wieland bezeichnete sein Bildnis als Karikatur mit Schafsaugen. „Wer es sieht, kreuzigt und segnet sich.“ (Gemälde von 1794 in Dahlem, Kammerherr Sahren von Sahr.) Von dem Bildnis Herders (Halberstadt, Gleimsche Familienstiftung) schrieb Schiller an Körner 1787: „Wenn Ihr sein Bild bei Graff gesehen habt, so könnt Ihr ihn Euch recht gut vorstellen, nur daß er in dem Gemälde zu viel leichte Freundlichkeit, in seinem Gesicht mehr Ernst ist“. Über sein Bild von Graff ist er nicht sehr zufrieden.“ Schiller selbst ist auf seinem bekannten Porträt (Dresden, Körner-Museum) der sentimentale Lyriker. Wie hat Dannecker auf seiner Büste den Dichter heroisiert! Von den anderen Dichterbildnissen sind zu nennen: Bürger und Geßner. Von Zeitgenossen, die ihm nahestanden, Sulzer, sein Schwiegervater, und sein Freund Chodowiecki. Das Porträt des alten Malers, der mit beiden Händen die silberne Brille hält und sich gutmütig lächelnd dem Beschauer zuwendet (Berlin, Akademie [Abb. 191]; München, Pinakothek) ist eines der besten Bildnisse Graffs.

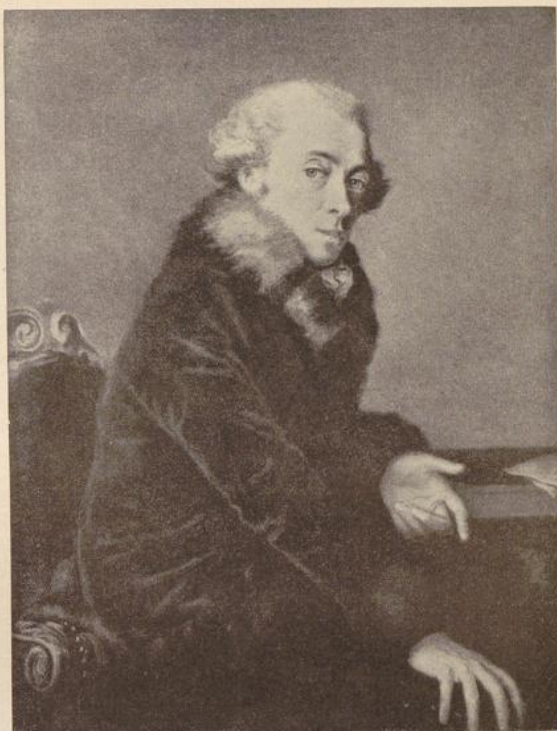
Graff war im Hauptberuf sächsischer Hofmaler und seine spezielle Aufgabe waren die repräsentativen Porträts. Es gibt solche. Kurfürst Friedrich Christian (1806, Leipzig, Rathaus), Kurfürst Friedrich August in Turnierrüstung 1779 (ebenda, und vor 1795 in der Dresdener Galerie) in ganzer Figur, mit den stereotypen Herrschergesten, mit dem offiziellen Apparat der Würde, mit Säule und Draperie. Sie sind wirksam, aber an sich verfehlt. Bildnis und stillebenhaftes Beiwerk stehen nebeneinander. Auch Bildnis und Landschaft. Heinrich XIII. von Reuß (Greiz) steht in Generalsuniform in düsterer Landschaft, die rein dekorative Bedeutung hat, die aber auch formal mit dem Porträtierten in keinem Zusammenhang steht. Man verlangt beim absolutistischen Porträt die Steigerung wie im Spätbarock, oder jetzt das Weltmännische, so wie bei Tischbein und den Engländern. Bei den vielen Bildnissen der Adeligen (im sächsischen Adelsbesitz, Dresdener Galerie) findet man einen Zug bürger-

licher Zugänglichkeit, niemals aber die reservierte Vornehmheit, die Ausdruck der überverfeinerten Zeit ist. Ein paarmal glaubt man Anlehnung an englische Vorbilder zu spüren, die über die bürgerliche Trivialität hinausshelfen sollen. Vor dem Porträt der Luise Auguste, Prinzessin von Dänemark (Leipzig) wird man an Reynolds, vor dem der Schauspielerin Henriette Koch (Zürich, Künstlergutli) wird man an Gainsborough erinnert. Aber die Anlage zum Modemaler fehlte Graff gänzlich. Dafür war er viel zu sehr Schweizer.

Am meisten Achtung vor seiner künstlerischen Bedeutung erwecken die wenigen kleinen Landschaften, die er als Nebensächlichkeiten malte: Der Morgen (die Elbeggend oberhalb Dresden), die Nacht (Ansicht von Blasewitz bei Dresden, bei Erwin Bienert, Dresden), Landschaft bei Blasewitz und Ausblick bei Loschwitz (Stadtmuseum, Dresden), alle gemalt um 1801, (Abbildungen im Katalog der Jahrhundertausstellung Berlin 1906). Sie sind düster, schwer, kämpferisch und unglaublich modern. Die Monumentalität des Aufbaus, trotz des kleinen Formates, überrascht. Die Unbefangenheit in der Wiedergabe des stimmungsvollen Natureindrucks macht sie zu Vorläufern der romantischen Landschaft des 19. Jahrhunderts. Man darf sie (mit Posse) als früheste Zeugnisse der neuen Dresdener Landschaftsmalerei ansprechen.

Würden wir hier alle Porträtisten der mittel- und norddeutschen Gebiete ausführlich zitieren, müßten wir ein eigenes Kapitel anfügen. Besonders gepflegt wurde jetzt die Kunst des Pastells. Man hatte sie schon im Rokoko geschätzt, in der Louis XVI.-Zeit war die zarte Technik besonders beliebt. Die Skala der gebrochenen Farben wurde jetzt mit größtem Raffinement verwertet. Der bedeutendste unter diesen Porträtisten ist Johann Heinrich Schröder (Meiningen 1787—1812). Sein Porträt des Fürsten Heinrich XIV. von Reuß (Abb. 192) hatte auf der Darmstädter Ausstellung Aufsehen erregt. Es gehörte zu den schönsten deutschen Porträts dieser Zeit, es hält den Vergleich mit den besten Engländern aus. Ungewöhnliche Feinheit und Eleganz der Zeichnung, das Weltmännische der Auffassung sind seine Vorzüge. Der Typus des Adligen aus der späten Aufklärungszeit. Schröder war der Porträtist des mitteldeutschen Hochadels. Die besten Bildnisse sind im Besitz der Fürsten (Hessen, Sachsen-Weimar-Eisenach, Reuß, Braunschweig, Lüneburg). Sein Konkurrent in den gleichen Kreisen war Johann Christian August Schwarz (Hildesheim 1756—Braunschweig 1816), der in Berlin, Dresden, Braunschweig tätig war. Die Feinheit der Pastellbilder Schröders erreicht er nicht. Mehr durchgeföhlt, der plastischen Form des Klassizismus angepaßt, bürgerlicher, sind die Pastellporträts des Daniel Caffé (Küstrin 1756—Leipzig 1815), der in Dresden bei Heinrich Schmidt und Casanova gelernt hatte (Porträts in Leipzig, Museum und Privatbesitz). Ein Wanderporträtist war Joseph Friedrich August Darbes (Hamburg 1747—Berlin 1840), der in Holland, Frankreich, Deutschland, Kurland, Rußland tätig war.

In Mainz war Georg Anton Urlaub (1744—1788), der der Auffassung des Rokoko treu geblieben ist. Von seiner Hand gibt es gute Halbfigurenporträts. Als Historienmaler und Porträtist war in Koblenz und im Kur-Trier der sehr begabte Maler Johann Zoffani (Zauffely) tätig (Regensburg 1733—Strand



192. J. H. Schröder, Fürst Heinrich XIV. von Reuß.  
Fürst Reuß.



193. J. G. Edlinger, Katharina Simmet.  
München, Neue Pinakothek.

bescheidene, stilgeschichtliche Parallele zu Goya bezeichnen. Der Vergleich soll natürlich kein Werturteil enthalten. Edlinger ist neben Goya ein enger Spezialist, er steht auch als malerischer Könner zurück. Das Gemeinsame liegt auf einem neutralen Gebiet. Beide führen am Klassizismus vorbei direkt zum male-  
rischen Realismus des 19. Jahrhunderts. Edlinger ist Autodidakt. Lehrzeit bei subalternen Kräften in Graz, in Wien (1758), Tätigkeit als Freskomaler in Salzburg. Handwerkliche Kompositionsversuche aus diesen Jahren sind noch im Besitz der Familie. Dann wurde er wandernder Porträtist. Er ging auf Kund-  
schaft. Als Dreißigjähriger kam er nach München (1771). Oefeles wurde hier sein Lehrer (den feinen Kopf des Malers hat Edlinger in einem seiner besten Porträts der Frühzeit verewigt). Desmarées sein Vorbild. Unter dem Einfluß der holländisierenden Malerei eines Dörner und unter dem Eindruck der großen, hollän-  
dischen Meister gewann er seinen eigenen Stil. Seine frühen Bildnisse sind eine Fortsetzung der höfischen Kunst Desmarées, aber mit einer besonderen, eigenwilligen, realistischen Note. Das Raffinement dieser überkultivierten Zeit ist vermindert, ungeschminkte Natürlichkeit und Ausdruck sind das Ziel. Die prunkvollen Kostüme, mit  
Spitzen, sogar Säule und Draperie mußte er übernehmen, auch die zeremonielle, repräsentative Haltung war ihm vorgeschrieben; aber alles ist Beiwerk, oberflächliche, farbige Begleitung, und nur der Kopf, der mit  
starkem Realismus, ungeschmeichelt wiedergegeben, übertrieben charakterisiert ist, absorbiert das Interesse. Die Kurfürstin Elisabeth Auguste (1781 München, Residenz) bleibt trotz Purpurmantel und Orden und Puder die  
gutmütige, häßliche Matrone mit den klugen Augen. Herzog Wilhelm II. von Birkenfeld (1788, im Besitz der Herzogin Karl Theodor, München), ein klobiger, fast brutaler Kopf mit stechem Blick, ohne einen Schimmer  
der verfeinerten Kultur, die den Adel der Louis XVI.-Zeit auszeichnete; farbig sehr reizvoll ist aber die Louis  
XVI.-Tracht mit den verschiedenen Nuancen von Rot. So sind auch die anderen Porträts. Die Skala der  
seelischen Typen ist eng und gerade für die Tugenden des ausgehenden Dix-huitième, für Anmut, Sentimenta-  
lität, Raffiniertheit scheint Edlinger erst die Empfindung abgegangen zu sein. Meusel erzählt (1791), daß die  
Damen sich ungern seinem erbarmungslosen Pinsel überließen, weil der Maler auch die kleinsten Schönheits-  
fehler registrierte. Schöne Frauen findet man in seinen Werken nicht, höchstens sympathische. Die aufgerissenen  
Augen sollen verlebendigen. In den früheren Arbeiten besticht die lichtere Gesamthaltung der sorgfältig auf-

on the Green bei London 1810). 1758 ging er nach London und wurde dort einer der führenden Porträtisten in der späteren Louis XVI.-Zeit. Der gesuchte Porträtist der Rheinlande war Heinrich Foelix (Ehrenbreitstein 1757—1821), der Schüler von Januarius Zick.

München. Die spezialisierten Porträtisten von Rang sind hier wenige. Franz Ignaz Oefeles (geb. in Posen 1721, gest. in München 1797), im Hauptfach Historien- und religiöser Maler, war ein Schüler von Götz in Augsburg, von Albrecht in München, und von Rogari in Venedig. Er brachte es zum Kabinettsmaler des bayrischen Kurfürsten Max Joseph III. und zum Lehrer an der Zeichnungsakademie. Nur als Porträtmaler hat er einige Bedeutung. Zu nennen sind das Bildnis der Frau Regina Huberin (München, Privatbesitz) und des Clemens C. Oefeles, Heidelberg. Auch von Matthias Klotz (Straßburg 1748, gest. München 1821), dem Schüler von Guibal, Theatermaler in Mannheim, der erst 1778 als fertiger Meister nach München kam, sind einige Porträts die künstlerischen Leistungen. So das große Bildnis des Anton Clemens, Grafen von Törring als Hubertusritter 1786 (München, Graf Törring).

Weit überragt alle Johann Georg Edlinger (geb. in Graz 1741, gest. in München 1819). Der Maler hat auch in der deutschen Kunstgeschichte eine besondere Stellung. Er steht neben Graff; aber er ist viel impulsiver, ja burschikos, noch mehr Naturalist, betont bürgerlich und antifranzösisch. Wenn wir die Grenzen des Ver-  
gleiches weiter ausdehnen, dürfen wir ihn sogar als eine

getragenen Farben. So bei den Porträts der Maria Josefa von Imhoff (1779 München, Nationalmuseum), der Gräfin La Rosée (1783), auf den feinen Zusammenklang von Rot, Schwarz wie Grau gestimmt (ebenda, Pinakothek). Zu seinen besten Werken gehören noch die Porträts der alten, fein lächelnden Katharina Simmet (ebenda), des Grafen Sigismund von Haimhausen (Darmstadt).

In den späteren achtziger Jahren ändert sich die farbige Haltung. Die hellen Lokalfarben sind abgedämpft, die koloristischen Feinheiten verschwinden und machen Platz einem braunen und goldenen Gesamtton. Der Auftrag wird immer freier, impressionistischer. Die Komposition ist auf dem Kontrast von flackerigem Licht und dunklem Grund aufgebaut. Nur die Köpfe sind durchgeführt, besonders sorgfältig die lebhaften Augen, während das Beiwerk breit, pastos hingesezt ist. Spätwerke von Rembrandt, die er auf seinen Reisen gesehen haben kann, müssen auf ihn besonderen Eindruck gemacht haben. Die Tonigkeit und der bravouröse impressionistische Auftrag haben Edlinger im Anfang unseres Jahrhunderts wieder zu einer lokalen Münchener Berühmtheit gemacht. Man fühlte sich an Lenbach oder Samberger erinnert. Innerhalb der gleichzeitigen Louis XVI.-Malerei, in der Umgebung zarter, gebrochener Farbigkeit, wirkt die Technik kraftvoll, virtuos und frisch, die Charakteristik lebendig, naturhaft. Sobald man eine größere Anzahl von Werken dieser Zeit überblickt, wo Edlinger vorübergehend der Modemaler des gutsituierten Münchener Bürgertums war, läßt die Bewunderung nach. Das Schema überwiegt. Schöne Werke der Übergangszeit, von mehr konsistenter Mache, sind in der Neuen Pinakothek das Bildnis des Buchhändlers B. Strobel und seiner zwei Kinder, eines der seltenen Gruppenporträts Edlingers, sachlich einfach, mit genrehaftem Inhalt, aber nicht recht überzeugend durch die ruckartige Bewegung von Vater und Sohn; es besitzt noch die feinen, farbigen Qualitäten der Frühzeit. In der gleichen Sammlung Graf Thompson (1790) mit Andeutung landschaftlichen Hintergrundes. Ein gutes Damenporträt ist im Städel (Frankfurt). Das Bildnis des Grafen Preysing (Berlin 1796) ist schon dumpf und schwer in der Farbe, besonders reizvoll wieder der helle frische Mädchenkopf seiner Tochter Barbara (Frau von Sedlmeier, München).

In den schlimmen Jahren nach 1800 läßt die künstlerische Qualität stark nach. Inzwischen war die Not eingekehrt. Jüngere akademische Kollegen hatten Edlinger aus der Beliebtheit verdrängt. Er malte jetzt Modelle, die er sich von der Straße holte, alte Männer und Frauen, sagt Meusel. Das Thema des Charakterkopfes, das auch Graff interessierte, ist wieder holländischem Vorbild abgesehen. Diese Genrestücke mit lebensgroßen Figuren, Schnupfer, Kaffeetrinker, Spieler, Bettler, Soldaten (Sammlung Röhrer, Augsburg u. a.), sind zwar keine reinen Abbildungen nach Art der holländischen Kleinmeister, sie sind auch keine psychologisch vertieften Ausdrucksstudien, sie scheinen nur als Beweise malerischen Könnens gemalt zu sein. Sie wurden in der Zeit des platten Formalismus immer genialischer, fahriger, wilder, verschwommener. Die erdigen, schweren Töne und die flackerigen Lichter, die Formlosigkeit der Zeichnung — Einzelheiten, wie die Hände, werden nicht mehr durchmodelliert — erscheinen als lauter Protest gegen die plastische Korrektheit des Klassizismus. Der Widerstand gegen die herrschende Richtung läßt ihn — unbewußt — auf die Seite der jungen „Stürmer und Dränger“ treten. Edlinger ist der Typus des einseitigen Malers, der keine Kompromisse kennt und darüber zu Grunde geht.

Im späteren 18. Jahrhundert war der beliebte Modemaler in München Moritz Kellerhoven (geb. Altenrath 1758, gest. München 1830), ein Schüler von Lambert Krahe in Düsseldorf, später in Wien, seit 1784 Hofmaler von Karl Theodor. Die holländisierende Malerei ist auch bei ihm die Basis. Er ist eleganter, einfacher und bewußter im Aufbau. Die farbige Haltung, die schwärzlich blaugrünen Töne sind mehr klassizistisch kühl, der Ausdruck reserviert. Kellerhoven war um 1800 der Maler des bayrischen Hofes; aber seine besten Leistungen sind die wenig präntiösen Porträts, wie das Doppelbildnis eines bürgerlichen Paares in der Neuen Pinakothek. Aus dem Fache des Historienbildes kam Joseph Hauber (geb. Geradsried 1766, gest. München 1834). Er hatte in Wien und bei Dörner in München gelernt, war dann Nachfolger Oefeles an der Zeichnungsakademie geworden. Er war einer der letzten Großmaler (Fresken in Diepoltskirchen u. a. O.), der größte Lieferant von Altarblättern für die bayrischen Landkirchen der Zeit um 1800. Wir können diese Leistungen lokaler Kunstübung, auch seine mythologischen Bilder mit betont klassizistischer Aufmachung (Münchener Pinakothek) hier übergehen. Von seinen Porträts sind einige frühe Arbeiten fälschlich Edlinger zugeschrieben, wie das besonders qualitätvolle Gruppenbildnis der Familie des Bildhauers Boos (Nationalmuseum), das mit dem guten Gruppenbild Goldschmied Mayer und seine Tochter (bei Frau Haushofer Merk, bez. und datiert 1797), größte Ähnlichkeit hat. Die späten, mehr platten, plastisch modellierten Porträts gehören nicht mehr zum Thema. Auch von Ignaz Frey (Eichstätt 1752—München 1835), der viele Altarblätter gemalt hat, sind nur die frühen, von eng-



194. H. F. Füger, Der Künstler und sein Bruder.  
Miniatur. Berlin, Nat. Galerie.

nach Halle und arbeitete nebenbei in seinem Lieblingsfache, der Miniaturmalerei, weiter. Das Porträt des Melchior Reder (1768, Familie Kinskey) ist noch etwas ängstlich, kleinlich. Dann eine außerordentliche und reife Leistung das Doppelbildnis des siebzehnjährigen Malers und seines Bruders (Berlin, Nationalgalerie [Abb. 194]). Füger lehnt sich nachlässig an den Stuhl, auf dem Gottlieb Christian sitzt, Klavier spielend. Beide sehen lächelnd aus dem Bild heraus. Jugendliche Heiterkeit paart sich mit der zwanglosen Sicherheit der neuen, selbstbewußten Generation der Goethezeit. Die Bildnisse seines Hallenser Lehrers Seger und dessen Frau (Wien, Figdor) haben in der Schilderung des Interieurs leichten holländischen Einschlag. Möglich, daß Füger damals Porträts Graffs gesehen hat, der eben nach Dresden gekommen war. Sie sind wichtig, weil sie uns den Weg zeigen, den Füger eingeschlagen hätte, wenn er nicht, durch seine literarische Bildung getrieben, sich der Bewegung des frühen Klassizismus in die Arme geworfen hätte. Das geschah in Leipzig bei Oeser und in Dresden, wo er bis 1772 blieb. Die Ausstellung dieses Jahres begründet seinen Ruhm.

1774 kam er nach Wien. Protektion öffnete ihm leicht die Türen. Erfolge fielen ihm wie selbstverständlich in den Schoß. Er wurde der Porträtist des Hochadels. Für den Hof malte er unter anderem 1776 das Familienbild Maria Theresia mit ihren Kindern (Österreichische Galerie). Ein äußerliches Genremotiv, die Betrachtung eines Bildes, verbindet die Figuren; aber der seelische Kontakt fehlt. Rücksichten auf das höfische Zeremoniell haben die Natürlichkeit verwischt, die Fügers frühes Doppelporträt auszeichnet. Von Minister Kaunitz wurde er 1776 als kaiserlicher Pensionär nach Rom geschickt. Er ging natürlich zu Mengs und nun vollendete sich sein künstlerisches Schicksal. Füger wurde Louis XVI.-Klassizist. „Die starken, ausdrucksvollen oder rührenden Szenen“ beschäftigten ihn jetzt weit mehr als die „bloß angenehmen und galanten“, gesteht er in einem Brief an Guibal. Als erste Probe seines Könnens schickte er 1779 eine Apotheose auf Joseph II., eine unerfreuliche, höfische Allegorie mit antikischen Floskeln (Wien, Österr. Galerie). Die Neigung zur Theorie, zur Literatur bringt den unnötigen Ernst, sie zerstört die Frische, die unbewußte Sicherheit seiner Jugendarbeiten und raubt ihnen das Fluidum des Ungezwungenen. Es öffnet sich ein Riß, der seinem Schaffen die Einheitlichkeit nimmt.

Fügers Miniaturen sind auch später nicht klassizistisch, während seine historischen Kompositionen idealisiert, im Schema des internationalen, frühklassizistischen, französisch orientierten Allerweltschmacks aufgebaut sind, dem er schon durch die Schulung bei Guibal verschrieben war. Im Porträt geht er an die Natur heran, soweit man es wünschte, er sucht den Ausdruck zu erreichen, den eben die Zeit verlangte, das Vornehme, Feine, Raffinierte. Er verschönert, aber er reißt die Natur nicht zum

lischen Vorbildern beeinflussten Porträts (Gegenstücke von feiner Farbigkeit, Mann und Frau, bez. 1792 im Besitz des Verfassers) gute Leistungen.

Wien. Die führende Persönlichkeit in Wien war Heinrich Friedrich Füger (1751–1818). Wenn wir ihn, den vielseitigen Künstler, unter den Bildnismalern aufzählen, so liegt darin ein Urteil. Fügers künstlerische Bedeutung liegt eben im Porträt. Seine Bildnisminiaturen sind vielleicht die besten der Louis XVI.-Zeit. Sie behalten ihren Rang auch neben den englischen und französischen Meisterwerken.

Füger ist ein Schwabe, er stammt aus Heilbronn. Nach frühen Versuchen kam er zu Guibal in die französische Atmosphäre des Stuttgarter Hofes, ging aber 1768 als Jurist

Typus zusammen. Er bleibt malerisch locker, spritzig, duftig, und nur spätere Arbeiten haben konsistente Partien. Über die Oberflächlichkeit und genießerische Heiterkeit hinaus sucht er bei männlichen Porträts auch Vertiefung des Charakters. Schöne Beispiele: Porträt des Kurfürsten von Erthal (Sammlung Figdor u. ö.), Prinz Wilhelm von Hohenlohe Kirchberg (ebenda), Kaiser Leopold II. ((Sammlung A. v. Rothschild, Wien). Seine Historienbilder sind gestellt nach den Vorschriften akademischer Ästhetik aufgebaut. Sentimentalität und Pathetik waren damals immanente Forderungen. Auch stilistisch bleiben sie auf der Stufe des frühen Louis XVI.-Klassizismus stehen, der von den Errungenschaften der älteren Generation noch die malerischen Werte zu retten sucht. Das Licht ist immer ein wichtiger Faktor der Komposition, mehr noch als bei Mengs, es betont und gliedert. Der Imitation der kanonischen Vorbilder konnte auch Füger nicht enttrinnen. Von den zwei Wegen zur Kunst, die Mengs den Adepten läßt, der schwierigen Nachahmung und Idealisierung der Natur oder der Nacheiferung der großen Vorbilder, hat er den zweiten gewählt. Er hat Mengs, die Renaissanceklassiker, und die Franzosen zum Vorbild genommen; aber er bleibt selbständig, gehorcht den raschen Impulsen seiner Phantasie, er scheut vor der sklavischen Übernahme von Motiven und vor statuarischer Starre zurück. Er will im Porträt die verfeinerte Natürlichkeit der Louis XVI.-Zeit, in den historischen Kompositionen die akademische Idealität. Seine historischen Gemälde sind nicht schlechter und nicht besser als französische Bilder der Louis XVI.-Zeit; aber sie sind schwerer genießbar, weil sie zu sehr konstruiert sind. In seinen Porträts nimmt sich immer die angeborene, malerische Genialität ihr Recht. Die besten sind zeitlose Leistungen von Ewigkeitswert.

1782 hatte Füger für die Königin Karoline, die Tochter der Maria Theresia, in Caserta die Familienbibliothek ausgemalt. 1783 ging er nach Wien zurück. Rasch fielen ihm alle einflußreichen Stellen in den Schoß. Er wurde der anerkannte Führer auf künstlerischem Gebiet, Galerie- und Akademiedirektor (1795). Sein Organisationstalent und seine Vielseitigkeit hatten ihn zum Führer prädestiniert. Er war Maler, Radierer, Illustrator. Seine Illustrationen zu Klopstocks Messias (1798 u. a., Zeichnungen in der Albertina, Ölbilder in der Wiener Akademie) haben großes Aufsehen erregt. Er hat auch Entwürfe zu Dekorationen, zu Skulpturen, Medaillen gemacht. Von seinen historischen Kompositionen, die den Ruhm seines Namens weitertrugen, sind die wichtigsten in Wien (Hofmuseum und den anderen Galerien). Wir lassen sie hier beiseite.

Auch von seinen großen Porträts zitieren wir nur wenige. Vielleicht sind die intimeren Familienbildnisse und die Selbstbildnisse die besten. Der junge, ungemein arrogante Maler in Kiel (Kunstverein), der kluge Kopf seines Bruders Gottlieb Christian (Österreichische Galerie, um 1788), sein Sohn als Kind, im blauseidenen Kleide, fröhlich mit Pinsel und Palette spielend (ebenda 1796) und seine Gattin mit dem Buche in der Hand (um 1797). Man könnte noch das Porträt des Kurfürsten Friedrich Karl Joseph v. Erthal (Aschaffenburg, 1789 [Abb. 195]), das des Johann Hunczowsky (1794, Wien Figdor) und die etwas theatralische „Dame mit dem Vogel“ (um 1800, Wiener Akademie) anführen. Die Neigung zum Theatralischen, die Reminiszenz an barocke Repräsentation, kehrt bei anderen großen Porträts wieder.

Man hat Füger den Beinamen des deutschen Cosway gegeben. Die Anlehnung an den englischen Porträtstil gilt als unbestrittene Tatsache. Sie ist nur bedingt richtig. Wenn man die gemeinsamen Züge des Zeitstils abzieht, bleibt ein kleiner Rest. Füger hat auf seinen Studienfahrten englische Miniaturen gesehen. Den Unterschied zwischen den frühesten Arbeiten, dem Doppelbildnis der beiden Brüder, und den späteren Miniaturen nach der Italienreise (Beispiel etwa Gräfin Merveldt), wird man am einfachsten als Anpassung an den Stil der Engländer erklären. Aber mehr als ein Muster im Arrangement, im Malerischen, im modischen Stil der Miniatur, konnte ihm das englische Vorbild nicht sein. Übernommen hat er in Arbeiten der Frühperiode den lockeren, duftigen, impressionistischen Auftrag mit Punkten und kleinen Flecken. In der Auffassung des Porträts als Kunstwerk stand er damals schon weit über Cosway, dessen Miniaturen noch dekadenter, viel mehr typisiert sind. Füger hat (wie sein Biograph Stix mit Recht betont) seinen Modellen mit allem Charme zugleich auch Charakter und Individualität verliehen. Aus der großen Anzahl von Miniaturen führen wir nur einige Proben an. (Eine Auswahl in guten Reproduktionen bei Stix.) Die besten sind die der Frühzeit. Andrea Perula (1783, Sammlung Eißler, Wien) wieder mit blasiertem Ausdruck. Die Gräfin Merveldt-Pergen (ebenfalls um 1783, Sammlung Figdor), am meisten englischen Porträts nahekommend; ganz selbständig schon wieder die Gräfin Taffe (1784, Sammlung Frh. v. Reitzes, Wien), aus dem Dunkel des Hintergrundes auftauchend, wie die Köpfe auf Bildnissen Graffs. Graf Franz Joseph Saurau (1785, Sammlung Bourgoing, Wien), der feine Kavalier mit dem kühlen Blick. Sehr lebendig, wie keine englische Miniatur, die üppige Gräfin Josephine Fekete-Esterhazy (1786). Der Arzt Joseph Barth (1786, Alphons von Rothschild, Wien) ist dem Selbstporträt von Rubens nachempfunden. Mehrmals hat Füger die Gräfinnen Elisabeth, Christiane und Maria Karoline Thun porträtiert; am besten die kunstvoll geschlossene Gruppe der drei Schwestern, sitzend



195. Füger, Kurfürst F. K. J. v. Erthal.  
Aschaffenburg, Galerie.

(1788, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin). Eine ähnliche Version in Frankfurt (Kunsthändler, Rosenbaum). Aus der späteren Zeit nur wenige Proben. Fürstin Anna Liechtenstein-Khevenhüller (um 1795, Sammlung Figdor). Das Kolorit, auf das Kobaltblau des Kleides abgestimmt, verbindet die kalten Farben des Klassizismus mit toniger Feinheit. Ein Werk abgeklärter Meisterlichkeit ist das Porträt der Maria Karoline, Königin von Neapel (1790, Sammlung Benda, Wien). Die besten Leistungen Fügers sind die Bildnisse schöner Frauen. Auch darin ist er der typische Porträtist der Louis XVI.-Zeit, des sterbenden Rokoko. Die Erwartungen, die sein jugendliches Doppelporträt erwecken konnte, hat Füger nicht erfüllt. Von der besonderen Geistigkeit der Goethezeit, von der neuen Würde des Menschen, dem gesteigerten, gesunden, in sich geschlossenen Menschentum, leuchtet selten ein Abglanz aus seinen Porträts. Wie Friedrich August Tischbein ist er der Porträtist der gepflegten, dekadenten Oberschicht, der kosmopolitisch orientierten Gesellschaft der Aufklärungszeit. Kühle, Vornehmheit, Selbstgefälligkeit, Reserviertheit, gesteigert bis zur Arroganz, sind Ausdruck seiner männlichen Porträts, lächelnde Anmut, Sentimentalität oder kokette Feinheit der seiner Frauen. Eine gewisse Oberflächlichkeit ist Zeitstil. Und das Wienerische? Der Charakter der Gesellschaft war eben die Abgeschliffenheit, die Internationalität. Die Frauen haben am ehesten noch etwas von gesundem Charme

und von Schalkhaftigkeit. Als die junge Generation die Forderung nach Verinnerlichung, Religiosität und Patriotismus, nach neuer Hingabe an die Natur aufstellte, geriet auch Füger mit den künftigen Romantikern in Konflikt. In der Entwicklung der Wiener Malerei ist Fügers Bedeutung sehr groß. Fast alle bedeutenden Maler der Folgezeit waren seine Schüler. „Er hat den Aufschwung der Miniaturmalerei in Wien im 19. Jahrhundert angebahnt.“ Er hat für die Wiener Biedermeiermalerei die alte Malkultur konserviert.

Einer der bedeutendsten Wiener Porträtisten in dieser Zeit war der etwas ältere Anton Maron (Wien 1731—Rom 1808). Er war Schüler der Wiener Akademie, dann des Mengs in Rom, dessen Schwager er später geworden ist, avancierte bald zum geschätzten Porträtisten am Hofe des Großherzogs von Toskana und blieb in Italien. In der Geschichte der deutschen Malerei verdient er deshalb keine ausführliche Erwähnung, obwohl seine Porträts von Joseph II. und Maria Theresia (Wien, Kunsthist. Museum) und das des Herzogs von Anhalt (Anhalt) zu den wertvollen Leistungen in Deutschland gehören. Der Stil des Mengs zeigt sich in der Rundlichkeit der Modellierung und in der Glattheit der Ausführung. Von der plastischen Trockenheit des Klassizismus ist dieser malerisch weiche Stil noch weit entfernt.

In der Kaiserstadt Wien muß der Konsum an Bildnissen besonders groß gewesen sein. Mit und nach Füger fand dort eine Reihe tüchtiger, ja weltberühmter Porträtisten Beschäftigung. Ein Landsmann von Füger war Friedrich Oelenhainz (geb. in Emden 1745, gest. in Pfalzburg auf der Rückreise von Paris 1804). Er hat einen ähnlichen Bildungsgang hinter sich. Er erhielt auf der Académie des Arts in Ludwigsburg den feineren Schliff, ging dann 1767 zu Beyer nach Wien. 1769 bekam er den Preis, spezialisierte sich zum vielbeschäftigten Porträtisten. Nur vorübergehend war er 1790—91 in Zürich bei Lavater, dann in Bern 1792 und Basel 1794—95. Die Schweizer Jahre waren seine beste Zeit. Von Füger unterscheidet ihn ein Doppeltes. Eine stärkere Naturwüchsigkeit. Einen gewissen Grad von frischer Provinzialität hat der aus kleinen Verhältnissen stammende Maler nie überwunden. Der gesunde Realismus, die größere Eindringlichkeit ist Eigenart seiner Bildnisse. Bezeichnend, daß Oelenhainz auch reine Stilleben gemalt hat und daß er seinen Bildnissen manchmal genrehafte Motivierung gibt (Bildnisse in Schwarzwälder Tracht, Eßlingen u. a. O.). Das Wiener Stubenmädchen in Heidelberg (angeblich ein Por-

trät der Louisa St. George) ist ein spätes Gegenstück zu Liotards Schokoladenmädchen, in dem Abstand, der Manet von einem deutschen Impressionisten trennt. Die zweite Eigenschaft, die sich nur als eine Folgeerscheinung der ersten auswirkt, ist die stärkere Neigung zur Retrospektive. Sie charakterisiert die ganze Louis XVI.-Malerei. Die Anlehnung an die holländische Malerei, die wie bei Graff und Zick bis zu einer Maskierung im alten Kostüm geht. In seinem Nachlaß waren „Bildnisse in holländischer Kleidung“. Der Eremit (Zürich, Künstlergesellschaft) mit Totenkopf ist ein Experiment in holländischer Manier. In einigen Bildnissen der späteren Zeit glaubt man auch den Anschluß an die Engländer zu spüren. Als spezielle Eigenschaft dieser Übergangszeit kommen dazu: die Vereinfachung, die Dreiviertelwendung mit Blick nach vorne, die Ansicht von unten, die Konzentration des Lichtes, die starken Schlagschatten, der monotone, meist dunkle Hintergrund. Erst in der Spätzeit herrscht die Frontalansicht. Die psychische Tiefe ist nicht groß; aber das Mitleben, die Einfühlung in den Dargestellten gibt den sympathischen Zug. Die Frauen sind durch anheimelnde Anmut ausgezeichnet. Bei den repräsentativen Bildnissen verwendet auch Oelenhainz noch die Requisiten des Barock. Verschiedene im Besitz der Schwarzenberg: General Schwarzenberg und seine Gemahlin, eine geborene Herzogin von Arenberg (Schloß Frauenberg in Böhmen), Feldmarschall Schwarzenberg (1796). Josepha Chanclos. Von den einfachen Bildnissen sind die der Dichter Schubart (Stuttgart), Lavater, Geßner (Zürich, Pestalozzianum), weiter die Bildnisse Schweizer Patrizier in Zürich erwähnenswert.

Für die starken Bedürfnisse des Wiener Hofes sorgte neben Oelenhainz Joseph Hickel (Böhmisch-Leipa 1736—Wien 1807). Er hat auf der Wiener Akademie gelernt und wurde von Maria Theresia 1768 nach Italien geschickt, 1771 porträtierte er Kaiser Joseph II. und wurde Kammermaler in Wien. Er war ein geschickter Routinier; man erzählt, daß er an die 3000 Porträts gemalt habe. Von diesen gehört gewiß nur ein kleiner Teil in die Kunstgeschichte. Sein Bruder Anton Hickel (Böhmisch-Leipa 1745—Hamburg 1798) ging nach seiner Lernzeit in Wien auf die Wanderschaft, um Kundschaft zu suchen, wie so viele Porträtisten, die die Stelle des heutigen Photographen vertraten. Er kam an den Hof des Kurfürsten Karl Theodor in München 1779—81 (Bildnisse in der Residenz München, Schloß Nymphenburg, in Augsburg ein Bildnis des Malers Christian Wink 1781), von da nach Tirol, Schweiz, Paris, bei Ausbruch der Revolution nach London und schließlich nach Hamburg. Überall war er der Maler der höchsten Gesellschaft. Besondere künstlerische Bedeutung haben seine Werke nicht.

Der erfolgreichere Rivale Fügers im Fache des Porträts war Johann B. Lampi d. Ä. (geb. 1751 in Romeno in Südtirol, gest. in Wien 1830). Er stammt aus der Schule des dekorativen Fresko, hat bei einem Provinzmeister in Salzburg gelernt und malte Altarblätter für die Dörfer. Er hat sich dann im damals österreichischen Norditalien weiter umgesehen, hielt sich vorübergehend in Innsbruck, Klagenfurt auf. Erst 1783 kam er nach Wien, erhielt sofort den Hochadel als Klientel, malte Kaiser Joseph, und wurde rasch eine internationale Größe. Er gab dann Gastrollen an verschiedenen Höfen, 1788 in Warschau, wo er den König und den Hof malte, 1791 in Petersburg. Erst 1797 kam er wieder nach Wien zurück, wurde sogar geadelt und blieb bis zu seinem Tode der gefeierte Hofmaler. Er ist einer der letzten Meister des repräsentativen Porträts. Die pompösen Porträts der russischen Kaiserinnen Katharina II. und Maria Feodorowna, des Kaisers Franz Joseph II. sind die letzten Ausläufer der Gattung, die ein Jahrhundert vorher Rigaud geschaffen hatte. Erst später setzte Winterhalter unter neuen Bedingungen dieses offizielle Fach fort. Auch Lampi ist, wie der gleichalterige Fäger, ein Maler des Louis XVI., dem die ererbte Kultur der Farbe wichtiger ist, als die neue klassizistische Form, das Stoffliche der Samte, Seiden, Spitzen, Orden wertvoller als seelische Vertiefung. Von Fäger unterscheidet ihn das Weltmännische der Auffassung, die stärkere Abgeschliffenheit, die farblose Internationalität. Vom Wienerischen ist nichts mehr geblieben. Sein Sohn Johann B. Lampi d. J. (Trient 1775—Wien 1837) hat den konventionellen höfischen Porträtstil, der bis zum Schluß malerisches Louis XVI. geblieben ist, in das 19. Jahrhundert hinübergerettet. Auch der jüngere Lampi war internationaler Hofmaler. Mit Lampi teilte sich in die Palme Josef Grassi (Wien 1758—Dresden 1838), der hochgeschätzte Porträtmaler des polnischen und mitteldeutschen Hochadels, dessen Werke ebenfalls schon in die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts gehören.

\* \* \*

Die Landschaftsmalerei der Louis XVI.-Zeit umfaßt die Entwicklung von der eklektischen, komponierten, dekorativen Landschaft am Ende des Rokoko bis zu den Inkunabeln der Frühromantik am Beginn des 19. Jahrhunderts und bis zur gebauten, klarlinigen, hell-

farbigen, idealisierten Landschaft des Klassizismus. Die letztere, die klassizistische Landschaft wird im Bande Kunst des 19. Jahrhunderts geschildert. Das eigentliche Thema, der eigentliche künstlerische Inhalt, ist die Verdeutschung. Die Abkehr vom französischen und italienischen Vorbild ist auch hier durch die Nachahmung der blutsverwandten, holländischen Landschaft angebahnt worden, die den Blick für die Schönheit der heimatlichen Erde frei gemacht hat. Kein anderes Gebiet der bildenden Kunst zeigt so sehr den engen Zusammenhang mit den geistigen Strömungen der Epoche. Nirgends tritt das erwachende Nationalgefühl so deutlich hervor, das gleichzeitig auch in Dichtung, Musik, Philosophie das nationale Leben einem Höhepunkt zugeführt hat. Wundervoll das Schauspiel, wie überall im deutschen Lande die Keime des Schöpferischen sprießen, und zur frühlinghaften Frische der frühromantischen Stimmungslandschaft zusammenwachsen. Wie die Maler mit kindlich staunenden Augen vor die Natur treten und im Kleinen neue, keusche Schönheiten entdecken, die man früher nie gesehen hatte. Ergreifend die scheue Stille und das Lauschen auf das Geheimnis der Natur. Erstaunlich, wie mit der gesteigerten Forderung auch das Können wächst, wie alle maleischen Probleme der Folgezeit, selbst des Impressionismus vorweggenommen werden, Probleme, die das 19. Jahrhundert erst wieder von neuem entdecken mußte.

Der Gipfel dieses Aufstieges liegt jenseits der Jahrhundertgrenze. Unsere Aufgabe ist es, die Anfänge der Bewegung zu skizzieren. Sie sind noch recht eklektisch und unselbständig. Nichts ist schwerer, als mit verbildetem Auge das Natürliche zu sehen. Es war besonders schwierig für die Landschaftsmalerei, die durch jahrhundertlange Gewöhnung in die dekorative Stilistik hineingewachsen war, das barocke Schema über Bord zu werfen, das bisher die Garantie für den künstlerischen Wert gegeben hatte, auf die Tonigkeit, die interessanten Überschneidungen, die malerische Wirkung der Randkulissen, Repoussoire, Versatzstücke zu verzichten, die notwendig scheinende, kunstvolle Trennung der Gründe zu verschleiern. Man hat zuerst bei den Holländern Hilfe gesucht und die Landschaften von Ruysdael, Everdingen, mehr noch die italienisierenden Stimmungsmaler Both, Berchem, Asselyn kopiert, die dann die Verbindung herstellten mit der immer noch geschätzten stilisierten Landschaft eines Claude Lorrain. Der Periode der Imitation folgte bald der Schritt zur Selbständigkeit. Man ist unmittelbar vor die Natur getreten und hat an ihr gelernt, man hat einzelne, selbständig gesehene Motive entnommen und hat sie in das alte, barocke Bildschema eingefügt. Absicht der neuen Landschaftsmalerei des Louis XVI. ist es, das seelische Mitgefühl zu erregen, sanftes Entzücken zu erzeugen. Zu dieser Forderung nach Lieblichkeit, Anmut paßt die Unbestimmtheit, die Verallgemeinerung. Man liebt jetzt das Gelagerte, Ruhige, die breiten Flächen, die sanften Hügel, man liebt die Weite und sucht deshalb die Ansicht von oben, den reich variierten Fernblick, der sich später zur lichten Unendlichkeit der frühromantischen Stimmungslandschaft weitert. Man liebt auch das Idyllische nicht nur in der Staffage, die das Schäfertum in realistischerem Gewande wiederbringt, auch im Engen, Lauschigen des landschaftlichen Motivs.

Die Landschaft der Louis XVI.-Zeit ist eklektisch. Sie ist immer noch eine Sammlung von Motiven und Eindrücken, die im künstlerischen Aufbau verbunden sind. Das Ganze ist komponiert wie bisher; nur die einzelnen Eindrücke sind jetzt viel intensiver, frischer als im Rokoko. Auch diese Natur ist noch konstruiert, ein Bukett von Blumen. Jede einzelne ist in der Natur gewachsen, aber der Strauß ist doch künstlich. Man sieht das Konstruierte am besten aus der gleichzeitigen Theorie über die Landschaftsmalerei, aus den Rezepten, die Hagedorn empfiehlt, der noch die Randbäume als seitlichen Abschluß, als Angleichung an den Rahmen fordert. Salomon Geßner kommt in seinem Brief über die Landschaftsmalerei (1770) zu folgendem Resultat:

„So wird durch die beydseitige Übung nach der Natur und dem Besten in der Kunst der Künstler sich fähig machen, wechselweise die besten Manieren des Ausdruckes der Kunst mit der Natur, diese mit jener zu vergleichen. Sein Auge wird so gewöhnt seyn, in der Natur das zu bemerken, was mahlerisch schön ist.“

Den letzten Schritt zur Unmittelbarkeit, zur Abschüttelung des Vorbildes, hat die Malerei der Louis XVI.-Zeit an wenigen Stellen (in München und Dresden) gewagt. Das Studium vor der Natur, das Zeichnen und Malen nach der Natur, die getreue Wiedergabe des Gesehenen führen zu einem neuen Abschnitt. Erst die von barocker Konvention gereinigte Landschaft konnte mit neuem Inhalt gefüllt werden. Die Beseelung der Landschaft durch die Stimmung ist das Thema der Frühromantik geworden. Nur hie und da ist jetzt schon die selbständige, deutsche Form erreicht worden. Der innere Wandel zu diesem Schritt war ja ungeheuer. Daß alles Schema, alles Theatralische wegfallen kann, daß die heimatliche Landschaft in ihrer Schlichtheit vollwertiges künstlerisches Thema wird, daß selbst die Staffage nur malerischer Vorwurf bleibt oder unnötig wird, diese vollständige Emanzipation vom barocken Empfinden gleicht einem Neuentdecken der Natur. Daß man Landschaften malt, denen jede Notwendigkeit im früheren Sinne fehlt, die nicht Prospekte, nicht Veduten und nicht Kompositionen sind, die keine literarische Absicht haben, daß man überhaupt wieder, zum ersten Male nach Jahrhunderten, es wagt, unbefangen vor die Natur hinzutreten, zu zeichnen, zu aquarellieren, sogar zu malen, ist eine Errungenschaft von unabsehbarer Bedeutung. Schon 1787 schrieb Geßner an seinen Sohn: „Fürtrefflich, daß Du nach der Natur mehr mahlest als zeichnest. Der Zeichner wird auf die Farbe nie so aufmerksam seyn, weil er sie nicht benutzen kann; so aber fordert diese eben so sehr Deine Aufmerksamkeit, wie die Formen, und bey Farbe und Pinsel findest Du besser die Art, jeden Gegenstand charakteristisch und wahr auszudrücken, und Du hast immer tausend Vortheile vor dem, der seine trockenen Zeichnungen auf dem Zimmer in ein Gemälde überträgt.“ Gewiß, der Boden für diese Stimmungslandschaft war schon durch die Dichtkunst vorbereitet. Sie hatte das Auge geöffnet, den Sinn für die Stimmung empfänglich gemacht; sie hatte gelehrt, sich einzufühlen, Gedanken und Gefühle in die Landschaft hineinzutransponieren. Das Verantwortungsgefühl gegenüber dem Gesehenen, die Treue der Wiedergabe bleibt erhalten, wird aber gesteigert zur poetischen Verklärung.

Man könnte auch die Landschaftsmalerei des Louis XVI. in zwei Richtungen trennen. Die eine ist wieder die intime Landschaft, die unmittelbar übergeht in die Stimmungslandschaft der Frühromantik. Die andere ist die Landschaft mit arkadischem Einschlag, die zuerst klassische Ideale in die heimatliche Landschaft überträgt, sie durch antikische Staffage dem Zeitempfinden anzunähern sucht (Geßner). Sie bevorzugt später die südländische Landschaft, sucht in ihr „Zeichnung“ und „Schönheit“ und endet in der stilisierten Landschaft des Klassizismus (Koch, Hackert). Die Trennung ist in unserer Zeitspanne noch nicht streng durchzuführen. Die klassizistische Landschaft gehört, wie gesagt, nicht mehr zu unserem Thema. Wir wählen zur Gliederung wieder die lokale Disposition, die sich ungefähr dem Gang der geschichtlichen Entwicklung anschließt.

Die Schweiz. Auf dem ersten Blatt einer Geschichte der deutschen Louis XVI.-Malerei müßte eigentlich Salomon Geßner (Zürich 1730—88) stehen. Nicht etwa, weil seine künstlerische Produktion eine überragende Bedeutung gehabt hätte. Sie ist letzten Endes nur liebenswürdiger, aber sehr reizvoller Dilettantismus. „Geßner ist ein kleiner Mann in der Kunstgeschichte“, sagt Wölfflin in seiner schönen Erstlingsschrift über Geßner. Er hat sich erst spät mit Graphik und Malerei abgegeben, als seine literarische Berühmtheit schon über Europa verbreitet war, und als seine dichterische Kraft im Abnehmen war. Viel größer ist seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung als Anreger. Das leichtbeschwingte Wort eilt den Taten der bildenden Kunst weit voraus. Geßner hat als erster in Deutschland, auf dem Kontinent, für die Idee einer Rückkehr zur Natur den dichterischen Ausdruck gefunden. In seinen Idyllen (die schon 1756 erschienen) will er den Menschen in ein verlorenes Paradies zurückführen, weg vom verderbten Rokoko. Hier sind zuerst die zarten Melodien der neuen



196. Salomon Geßner, Das Bad.  
Generalkonsul v. Angst, Zürich.

auf seine Anregung 1763 gegründete Porzellanfabrik Schoren bei Bendlikon Entwürfe geliefert. Dann kommen die selbständigen Folgen von Landschaften. 1764 zehn heimatliche Landschaften mit Motiven aus der Umgebung von Zürich, 1768 zwölf Landschaften mehr arkadischen Inhalts, 1771 zehn mythologische Stücke, wo das Figürliche betont, die antike Staffage in die deutsche Landschaft hineingesetzt ist. Sein graphisches Hauptwerk sind die Vignetten der großen Quartausgabe seiner Werke (1777). Mag sein, daß uns die Landschaften als Konstruktion, Nachempfindung vorkommen, für ihre Zeit waren diese Erfindungen die wahre Natur. Es waren die ersten Werke, in denen die neuen poetischen Gedanken in Bildform gekleidet waren, die ersten heimatlichen Landschaften, in denen Gefühle und Stimmungen malerischen Ausdruck erhielten. Wir können ihre Bedeutung nur noch ahnen. Wie können wir überhaupt wissen, was der Schöpfer hineingelegt hat? Wieviel Geheimnisvolles, Gefühls in diesen niedlichen Dingen steckt, wie tief der Ernst des künstlerischen Erlebens reicht? Nur aus der Wirkung und dem Nachleben sehen wir, daß damals die Werke als erlebt, als echt und wahr empfunden worden sind, und daß sie dem Geschlecht der Louis XVI.-Zeit ans Herz gegriffen haben. So ist es auch mit den gemalten Landschaften (Zürich, Kunstgesellschaft, Sammlg. D. Angst (Abb. 196) Bern, München, Graph. Slg., Dresden u. a. O.), die Geßner seit den achtziger Jahren bevorzugt hat. Auch sie sind komponiert, aber sie sind ihrer Zeit als etwas Neues erschienen, die die neue Empfindung besser verstanden hat, die leichter miterleben, leichter nachfühlen konnte als wir. Sie sind arkadische Dichtungen, nicht unmittelbare Studien nach der Natur; sie sind mit niedlicher, antikischer Staffage bevölkert, aber durchaus heimatlich, deutsch. Die Figuren sind die ungemein zarte Versinnlichung des gesuchten Inhaltes, sie sind die Verkörperung der Stimmung, sie sind die keusche Seele der Landschaft. Erst sie bringen die Steigerung in das Poetische.

Geßner war kein großer Mann in der Kunstgeschichte, aber er war ein Mensch mit einer tiefen, reinen Seele, begabt mit rührender Empfindsamkeit. Auch das kleinste Blättchen war ihm ein Erlebnis. Es ist selbstverständlich, daß diese gefühlvolle Verklärung nur seiner Zeit genügen konnte. Die Sturm- und Drangzeit hatte wieder kräftigere Ideale, sie suchte Leidenschaft, Sinnlichkeit und Kraft und daher wurde sogleich der Widerspruch gegen die tatenlose Zuständigkeit laut. Füßli spricht von den tränenreichen Süßigkeiten Geßners, und Goethe in Dichtung und Wahrheit vom Charakterlosen der Geßnerschen Poesie bei großer

Zeit angeschlagen, die bald überall Widerhall finden sollten, die Verherrlichung der Einfalt, Einfachheit und Tugend, als Gegensatz zur Maskerade und Konvention schäferlicher Tändelei. Hier hörte man zuerst die Töne schwärmerischer Empfindsamkeit. Hier ertönte von neuem das Lob der Antike, die damals wieder einmal als formgebende Macht in das Leben der modernen Menschen hineingestellt wurde. Gewiß ist auch diese Antike noch konstruiert wie die Natur. Sie ist das Gefäß, in das alle Wünsche der sentimentalischen Zeit hineingeschüttet wurden, sie ist ein Gemisch aus Empfindsamkeit und Moralität, sie ist das Vorbild für Simplizität und einfältige Schönheit, für Grazie und Sanftheit. So hat sie auch noch Winckelmann gesehen.

Auf künstlerischem Gebiet ist Geßner Autodidakt. Er hat sich, wie er selbst bekennt, nach Mustern gebildet, nach Waterloo und Berchem, und als Vorbild für die Komposition nennt er (man möchte es kaum glauben), Claude Lorrain und Poussin. Er hat mit mehr ornamentalen, dekorativen Erfindungen begonnen, mit radierten Vignetten zu den Idyllen 1756, die wichtig sind, weil sie die frühesten Louis XVI.-Ornamente in Deutschland bringen. Thema sind Blumensträuße und Gefäße, nicht inhaltlose Kurven, zuständige Dinge, nicht irrationale Bewegung. Noch reiner im Stil sind Titel und Vignetten der ersten Gesamtausgabe seiner Schriften (1762). Gleichzeitig hat er auch für die

Anmut und kindlicher Herzlichkeit. Die Schweizer Landschaft nach Geßner hat das dichterische Joch wieder abgeschüttelt.

Wir müssen zunächst noch die Zeitgenossen Geßners zitieren. Sie sind keine Größen. Johann Ludwig Aberli (Winterthur 1723—Bern 1786) war ein Prospektmaler ohne besondere, künstlerische Intentionen. Konrad Kuster (Winterthur 1730—1802) und Johann Heinrich Wuest (Zürich 1741—1821) sind typische Louis XVI.-Eklektiker. Sie komponieren und legen das Gewicht auf dunklen Vordergrundkulissen mit leichtem Einschlag romantischer Gedanken. Wuests Schüler Johann Caspar Huber (Glaubenfelden 1752—Zürich 1827) bevorzugt die Idylle. Er geht in Einzelheiten näher an die Natur heran. Die jüngere Generation, Landschaftler wie Ludwig Heß (1760—1800) und Konrad Geßner (1764—1828), der Sohn des Malers und Dichters, haben sich schon ganz von den Idealen des Louis XVI. losgesagt. Sie führen zum kräftigeren Naturalismus des 19. Jahrhunderts.

Frankfurt und der Rhein. Der Eklektizismus wurde hier, wie schon früher erwähnt, am längsten konserviert. Der Einfluß der Niederländer blieb bis zur Jahrhundertwende erhalten. Friedrich Wilhelm Hirt (1721—1772), der Hofmaler des Herzogs Anton Ulrich von Meiningen, Tiermaler und Landschaftler, malte Miniaturen mit sauber ausgeführter, niedlicher Staffage in der Art der Flamen des 17. Jahrhunderts. Er liebt die Ansicht von oben, die ihm erlaubt, den Reichtum an Motiven, an kleinlichen Einzelheiten auszubreiten (Ansicht von Sachsenhausen 1757, im Besitz des Herzogs von Meiningen). Seine besten Bilder sollen während eines Studienaufenthaltes in der Schweiz entstanden sein. Wir zitieren diese Angabe Gwinners, um auf die wichtige Rolle der Schweiz hinzuweisen. (Gemälde Hirts sind in Frankfurt, Bamberg, Dessau, Bern, Kassel u. a. O.). Auch der älteste Sohn des Christian Georg Schütz, Franz Schütz (1751—1781) hat 1777—78 die Schweiz bereist und ist bis nach Italien gekommen. In seinen seltenen Landschaften (er ist frühzeitig an den Folgen eines ausschweifenden Lebens gestorben) blieb er dem holländischen Geschmacke treu. Everdingen war sein Vorbild. (Bilder in Frankfurt und Aschaffenburg.) Erst der jüngere Christian Georg Schütz (geb. Flörsheim 1758, gest. Frankfurt 1823) wagte zaghaft den Schritt zur modernen Stimmungslandschaft. Seine frühen Bilder (Frankfurt, Aschaffenburg) bleiben noch dem holländischen Schema treu. Sie stehen Kleinmeistern der Art wie Cossiau und Mechau am nächsten. Reisen führten den strebsamen Meister in Deutschland umher, an den Rhein (1779) und Main, nach Sachsen und Holstein. Die Früchte dieser Studienreisen waren sorgfältige Zeichnungen, die die Unterlagen für den Stich und für Gemälde bildeten. Auch Goethe hat diese Zeichnungen „von bewunderungswürdiger Reinheit und Sorgfalt der Ausführung“ gerühmt. (Kunst und Altertum am Rhein.) Gemälde in Frankfurt, Kassel, Bamberg.

In den gleichen Jahren (1784—87), in denen Ferdinand Kobell seine Aschaffener Ansichten schuf, malte Christian Georg Schütz der Ältere für den gleichen Auftraggeber, den Kurfürsten Friedrich Karl Joseph von Erthal, verschiedene Ansichten von Mainz, die mit den Bildern Kobells im Schloß Aschaffenburg aufbewahrt werden. Wir erwähnen diese Spätwerke des älteren Schütz erst hier, weil auch sie nach der Schweizer Reise des Malers (1762—75) entstanden sind, weil sie in der Auffassung den Wünschen der Louis XVI.-Zeit sich anpassen und den Endpunkt angeben, zu dem die mehr retrospektiv gerichtete Frankfurter Landschaftsmalerei gelangen konnte. Auch sie geben Naturausschnitte ohne besondere kompositionelle Retuschen. Die Ansicht von oben, die es erlaubt, den Reichtum der Landschaft an Einzelheiten, das Vielerlei der Terraingestaltung, auszubreiten, hat auch Kobell in einigen Bildern beibehalten. Die Ansichten Schützens sind aber viel mehr auf den Atelierton gestimmt, ein warmes toniges Braun beherrscht die dunkle Skala, und sie sind unter dem Eindruck entstanden, daß erst die kräftigeren, atmosphärischen Gegensätze, die Kontraste von starken Schatten und greller Sonne, die Rudimente der idealen Landschaft des Spätbarock, dem Naturausschnitt künstlerische Haltung geben. Die Ansicht von Weisenau bei Mainz (München) ist der Gesinnung nach barock. Die Größe und Kraft der Kobellschen Veduten erreichen sie nicht. Das Beste gibt Schütz, der mit der älteren Generation des Rokoko aufgewachsen ist, immer da, wo er komponieren darf. Die hier abgebildete heitere Taunuslandschaft von 1776 (München, Böhrer [Abb. 197]), wo der reich variierte, vierteilige Fernblick von Vordergrundkulissen mit bunter Staffage und Randbäumen eingeschlossen ist, wo das genaue Abbild der Wirklichkeit durch die Versatzstücke in das Dekorative abgewandelt wird, ist eine seiner wertvollsten Leistungen. Der Maler im Vordergrund ist ein Vorläufer der romantischen Stimmungsfigur.

Wir übergehen die Maler geringeren Ranges in Mainz, Johann Kaspar Schneider (1754—1839), der auch Altarblätter und Bildnisse gemalt hat, und dessen Bruder, den Landschaftler Georg Schneider (1759—1842) und nennen von den rheinischen Malern den kurkölnischen und kurtrierischen Hofmaler



197. Chr. Gg. Schütz, Tauruslandschaft. München, Kunsthandel (Böhler).

Gottfried Bernhard Manskirsch (geb. Bonn 1736, gest. 1817 Köln). Auch er ist vom niederländischen Vorbild ausgegangen (ein Wasserfall in der Gemäldegalerie Koblenz ist Everdingen nachempfunden, ein Waldstück der gleichen Sammlung Ruysdael); aber in Einzelwerken der Spätzeit, mehr Zufallswürfen, bringt er frische Naturausschnitte, die man ohne die Signatur mit den gereifteren Landschaften seines Sohnes Joseph Manskirsch (1770—1827) verwechseln könnte.

Wien hat auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei in diesen Jahren fast geschwiegen. Außer den schon erwähnten Landschaften von Brandt, ist wenig geleistet worden. Der talentierte Johann Evangelist Dorfmeister (1742—1765) ist in jungen Jahren gestorben. (Gemälde im Hofmuseum, Liechtenstein, Melk.) Martin Molitor (1759—1812) war doch nur eine subalterne Kraft. War in der Stadt mit der übermächtigen Barocktradition die Luft einem kühleren Realismus nicht günstig?

München. Die Keime zur Münchener Landschaftsmalerei der Frühromantik sind unter Kurfürst Karl Theodor gelegt worden, der bei der Übersiedlung von Mannheim nach München seine pfälzischen Hofmaler mitnahm. Der Boden war empfänglich, rasch wuchsen die einheimischen Kräfte nach, und um die Jahrhundertwende war München neben Dresden die führende Stadt auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei. Ferdinand Kobell (Mannheim 1740, gest. München 1799) hat seine künstlerische Laufbahn noch in seiner Pfälzer Heimat abgeschlossen. Nach der Übersiedlung nach München (1793) hat er geschwiegen und doch ist er durch den Eindruck seiner Bilder der Schöpfer der neuen Landschaft geworden. Er begann mit der Beamtenkarriere, aber ein Trieb führte ihn unabwendbar zur Kunst, trotz des Widerstandes seines Vaters. Er lernte an der Mannheimer Akademie, wurde durch Bilder Brinckmanns angeregt, kam dann 1768 nach Paris zu Wille, wo sich seine künstlerische Anschauung konsolidierte. 1771 wurde er kurfürstlicher Kabinettmaler.

Seine Frühzeit ist eklektisch. Der Forderung Geßners entsprechend sammelt er im Freien die Eindrücke und malt im Atelier die Landschaften, deren Komposition den großen Vorbildern abgesehen ist. Vorbilder sind ihm Ruysdael und Everdingen, mehr noch die italienisierenden Landschaftler, Both, Berchem. Sie bestimmen seine malerische Auffassung, sie bestimmen auch die Wahl der Motive, wenn er sich un-



198. Ferdinand Kobell, Wandfeld im  
Badhaus, Schwetzingen.



199. Ferdinand Kobell, Wandfeld im  
Badhaus, Schwetzingen.

mittelbar an die Natur heranwagt. Erst in zweiter Linie hat die ideale Landschaft eines Claude Lorrain als Vorbild gedient. Dazu inspiriert ihn Geßner mit arkadischer Sentimentalität. Allen Anregungen steht aber doch als großer selbständiger Faktor gegenüber der Eindruck der Natur selbst. Holländische Intimität, dekorative Großzügigkeit und selbständige Anschauung verbinden sich in seinen flüssig gemalten, einheitlichen Landschaften zu starker Wirkung. Sie behalten immer etwas vom künstlichen Atelier-ton, sie sind pathetisch und schwer, sie sind mehr nachempfunden als wirklich erlebt, sie geben mehr den Weg an, auf dem die Reise in das Neuland der Kunst erfolgen konnte, aber sie sind immer geistreich und groß. Die Gebirgslandschaft in Schwerin, und mehr noch die Panneaux im Badhaus des Schwetzingen Parkes (um 1772) gehören zu den besten deutschen Landschaften der Übergangszeit (Abb. 198, 199).

Der Bau von Pigage mit der Ausstattung von Guibal und Kobell ist eines der feinsten Denkmäler der Kunst des Louis XVI. in Deutschland. Die sechs hohen Schmalflächen und das mittlere, breitere Feld der Vertäfelung des Arbeitszimmers des Kurfürsten Karl Theodor sind mit Landschaften gefüllt, die als Raumdekor natürlich auch dekorative Bedeutung haben. Der dekorative Zweck ist betont durch korrespondierende Kompositionen, durch hohe Randbäume, Randkulissen und durch den korrespondierenden Inhalt. Je zwei Schmalbilder bilden eine Einheit, die im Gegensatz steht zu dem der anderen. Das Mittelbild hat ein neutrales Thema. Der ruhige sonnige Tag, mit idyllischen Motiven, eine Landschaft mit kompakten



200. Ferdinand Kobell, Blick auf Goldbach bei Aschaffenburg.  
München, Neue Pinakothek.

Randkulissen und einem Teich, an dessen Ufern sich Hirten und Tiere bewegen. Die Wirkung der Radierungen Geßners steht im Hintergrund des Themas dieser pastoralen Symphonien. Bei den Schmalbildern wechseln die Themen in deutlichen Gegensätzen, Morgen- und Abendstimmung, Gewitter und sonniger blauer Himmel, wilder Gebirgslandschaft mit Wasserfall und sanfter Fluß, auf dem ein Kahn ruhig treibt, pathetische Bewegung und weiche Ruhe. Die sentimentale, arkadische Stimmungsmelodik der Louis XVI.-Zeit ist hinein verwebt. Man könnte Geßner zitieren; aber dafür sind die Landschaften nicht zart genug, eher noch frühe Gedichte Goethes. An Zeugnissen intimer Natur-

beobachtung fehlt es nicht; aber den Eindruck beherrscht doch die dekorative Komposition, die im Prinzip auf die ideale, barocke pathetische Landschaft des 17. Jahrhunderts zurückgeht.

In den Jahren 1785–87 hat Ferdinand Kobell für den Mainzer Kurfürsten Friedrich Karl von Erthal eine Serie von Ansichten von Aschaffenburg, vom Maintal und der Umgebung der Stadt ausgeführt. Sie sind heute noch in Aschaffenburg; das schönste Stück, das Tal gegen Goldbach, ist in der Münchener Pinakothek (Abb. 200). Die Landschaften bilden einen Markstein in der Geschichte der deutschen Landschaft. Sie sind im Süden die ersten Zeugnisse des neuen Naturalismus, sie sind hier die ersten Vorboten der romantischen Stimmungslandschaft. Das dekorative Pathos ist geschwunden. Man kann sich denken, daß der Zwang zur getreuen Darstellung vom Auftraggeber ausging. Die individuelle Schilderung ohne auffallende kompositionelle Retuschen, die Wahl des Ausschnittes ist trotzdem Aufgabe des Künstlers gewesen. Die neue Naturwahrheit der Komposition geht Hand in Hand mit der Wahrheit der Farbe in der Aufhellung der Palette; die braune, ateliermäßige Tonigkeit ist fast ganz vermieden. Gewiß, Reste der Tradition sind immer noch vorhanden, die letzte Stufe der Unmittelbarkeit ist noch nicht erreicht, die wir damals schon in Aquarellen der Dresdener Landschafter und bald nachher in Bildern der jüngeren Münchener, eines Wilhelm Kobell und Dillis, finden. Auch die Ansicht von oben und die rokokartige, niedliche Staffage sind Rudimente der Tradition. Aber das wichtige Resultat ist doch dies: daß das Verhältnis zur Natur ein ganz anderes geworden ist. Die heimatliche Natur, ohne bühnenmäßige Frisur, ohne Puder und Perücke, ist Gegenstand der künstlerischen Wertung geworden. Von diesen Bildern ist der Schritt zum Realismus um 1800 und zur Frühromantik nicht mehr groß.

Ferdinands Bruder Franz Kobell (1749–1822) hat sich als ungemein fruchtbarer Zeichner einen Namen gemacht. Der Aufenthalt in Italien (bei Trippel) hat ihn zur komponierten Landschaft zurückgeführt. Vorbilder waren Poussin und Salvatore Rosa. Das Bild seines Wirkens ist noch nicht geklärt. Die Meister der jüngeren Generation, die eine Blüte der Landschaftsmalerei in München bringen, sind nur mit Frühwerken in der Louis XVI.-Zeit verankert. Der Schwerpunkt ihres Schaffens liegt jenseits der Jahrhundertwende. Maler wie Georg Dillis (1749–1841), Wilhelm Kobell (1766–1843), der jüngere Johann Jakob Dorner (1775–1852), Max Joseph Wagenbauer (1775–1829) und die Gleichgesinnten gehören nicht mehr zu unserem Thema.

Dresden. Neben München hat sich Dresden in der Louis XVI.-Zeit zum Vorort moderner Landschaftsmalerei aufgeschwungen. Die Keime zur Stimmungslandschaft eines Caspar David Friedrich sind in



201. Christoph Nathe, Dorfstraße (1791). Berlin, Nat. Galerie.

diesen Jahrzehnten des Überganges gelegt worden. Die Namen der Bahnbrecher sind der Kunstgeschichte fremd geblieben, bis zuletzt P. F. Schmidt auf ihre Bedeutung aufmerksam gemacht hat. Man sieht über das Schlichte und Bescheidene leicht hinweg. In der Darmstädter Jahrhundertausstellung sind diese anspruchslosen Bildchen eines Klengel, die Aquarelle eines Nathe übersehen worden, weil die künstlerische Bedeutung nur dem faßbar wird, der über die geschichtliche Stellung im Klaren ist. Die aquarellierten und radierten Stadtansichten, Dorfstraßen, Dorfwinkel des Christoph Nathe (Niederbalan 1753—Schadewalde 1808) in den Kupferstichkabinetten von Dresden, Leipzig, Berlin sind für ihre Zeit unbegreifliche Leistungen. Man greift sich an den Kopf, wenn man auf dem Berliner Aquarell der Dorfstraße das Datum 1791 liest, wenn man erfährt, daß es noch im 18. Jahrhundert entstanden ist. Die zarte, scheue Unmittelbarkeit, die ganz moderne Feinheit der Andeutung, die Helligkeit und Leichtigkeit erinnern wirklich an „Corots Silberatmosphäre“, die Aquarelle gehören gewiß zum „Glänzendsten, was dem 18. Jahrhundert an Landschaft gelungen ist“ (Schmidt). Aber sie stehen nicht einmal so isoliert. In den Sammlungen des Historischen Vereins München sind gleichzeitige Aquarelle von Georg Dillis vergraben, (der um einige Jahre älter war als Nathe), Schöpfungen von gleicher Unmittelbarkeit, nur mit mehr dekorativer Routine. Diese lichten Ahnungen des Impressionismus sind aber nur „Studien“. Für ihre Zeit waren sie keine fertigen Kunstwerke. In den ausgeführten Gemälden haben die Landschaften bis zur Jahrhundertwende die Erinnerung an das Schema nicht verdrängen können. Bei Nathe war es mehr das holländische Vorbild, bei Jakob Wilhelm Mechau (Leipzig 1748—Dresden 1808), der Schüler von B. Rode in Berlin und Casanova in Dresden war und längere Zeit in Rom lebte, blickt unter der nordischen Empfindung immer wieder das Vorbild der italienischen Ideallandschaft vor (Gemälde in Dresden, Gotha, Weimar). Erst Christian Klengel (Kesselsdorf 1751—Dresden 1824), der seine Zeitgenossen weit überlebte, und so von selbst der Führer der Generation der Übergangszeit wurde, hat den Schritt zum Realismus gewagt. Er hat die Landschaft von der Konvention des Barock befreit und an die Romantiker weitergegeben, als reines Gefäß, das sie mit neuer Beseelung füllen sollten. Wenn auch der künstlerische Wert seiner Gemälde (in Gotha, Dresden, Berlin) und Radierungen an sich nicht immer überzeugend ist, so bleibt doch

Feulner, Plastik und Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland.

15

seine Bedeutung als Vermittler bestehen. Daß er sich seines Weges der Nationalisierung bewußt war, klingt aus einer Äußerung über Reinhardts Radierungen: „Es kommt mir vor, wie wenn wir wieder solches Deutsch reden wollten, als wie vor drey- oder vierhundert Jahren.“ Im Umkreis dieser frühen mehr realistischen Landschaften wirken dann die romantischen Stimmungsbilder eines Caspar David Friedrich als die Erfüllung einer stillen Sehnsucht nach poetischer Verklärung.

Von den Malern der Übergangszeit nennen wir noch Friedrich August Rauscher (Koburg 1754–1808), der an der Düsseldorfer Akademie gelernt hatte. Er hat neben Genrebildchen, Puttenszenen auch niedliche, etwas kleinliche, naturgetreue Prospekte gemalt. Eine kraftvolle Entdeckernatur war der viel ältere Johann Friedrich Weitsch (Hessendamm 1723–Salzdahlum 1803). Von ihm ist im Museum von Braunschweig ein „Wald bei Querum“ mit knorrigen Eichen, der wie eine Illustration zu Klopstock wirkt. Noch erstaunlicher ist eine zweite Landschaft der gleichen Sammlung, das „Bodetal mit der Roßtrappe“, ein kühner Naturausschnitt, der auch schon leise Ahnung des Impressionismus enthält. Auch hier hat sich der Maler schon von der Landschaft losgelöst und als Interpret für den Beschauer in den Vordergrund gesetzt.

Unter den norddeutschen Landschaftsmalern gehört Jakob Philipp Hackert (Prenzlau 1737–Florenz 1807) den Lebensdaten nach auch in diese Louis XVI.-Umgebung. Auch seine frühen Ansichten von Rügen sind Zeugnisse eines bewußten Realismus. Die späteren Werke, die Goethe durch die Publikation der Biographie des Malers bekannt gemacht hat, gehören schon in einen anderen Zusammenhang, der nicht mehr unser Thema ist: zur komponierten Landschaft des Klassizismus. Auch Johann Christian Reinhart (Hof 1761–Rom 1847) ist in seinen frühen, vorzüglichen Radierungen, den idyllischen Themen voll stimmungsvoller Innigkeit, die an die viel späteren Zeichnungen Ludwig Richters erinnern, noch ein Meister dieser Übergangsperiode des Realismus. Nach seiner Niederlassung in Rom (1789) hat auch er sich zur stilisierten Landschaft heroischen Gepräges bekehrt, deren wichtigster Vertreter Joseph Anton Koch (1768–1839) war.

Das kirchliche Fresko. Jede kunstgeschichtliche Periodisierung schließt Willkürliches in sich. Wir hätten diesen Abschnitt über die kirchliche Deckenmalerei der Louis XVI.-Zeit unbedenklich an die Rokokomalerei anfügen können. Fühlbare Grenzen gibt es lange nicht, so wenig wie in der Skulptur. Der Rahmen hat sich allerdings schon frühzeitig geändert.

Der Widerstand gegen die Stukkatur ist sogar amtlich diktiert worden. Schon 1770 hat in München ein kurfürstliches Mandat über kirchliche Kunst verordnet, daß künftighin „mit Beybehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stukkador und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierathen“ abgeschnitten und „eine der Verehrung des Heiligthums angemessene, edle Simplizität“ angebracht werde.

In dieser behördlichen Formulierung liegt indirekt die Feststellung, daß auch im Kirchenbau die tektonische Richtung das offizielle Feld schon erobert hatte. Der gegliederte Raum mit festen Grenzen, nicht mehr der grenzenlose, unendliche Raum, nicht mehr Wanddurchbrechung und Deckenöffnung waren Ziel der neuen Architektur. Trotzdem wurde die illusionistische, barocke Form des Deckenbildes noch lange beibehalten; in Gegenden mit starkem barocken Unterbau, im südlichen Deutschland, in Tirol bis weit in das 19. Jahrhundert. Zunächst, beim Übergang zum Louis XVI., ist eher eine Steigerung zu fühlen, wie in der Skulptur. Einige der besten und fruchtbarsten Freskanten Deutschlands sind erst jetzt erwachsen. Bestimmte, barocke Gedanken werden erst im Louis XVI. ausgebaut. Die rauschhafte Bewegung, die Auflösung ins Grenzenlose, die extatische Steigerung werden mit neuen Errungenschaften malerischer Problematik vollkommener, glaubhafter und zugleich kühner dargestellt, als früher.

Die Zeichen einer Wende sind aber auch im kirchlichen Fresko schon zu sehen. Sie treten anfangs nicht so ostentativ hervor. Der neue Inhalt ist unter der barocken Form verborgen. Die Gedanken, die sich bisher auf irrationaler Kurve kühn in die Unendlichkeit gesteigert hatten, kehren in langsamer Besinnung zum Menschlichen zurück. Der helle, unendliche Himmelsraum schließt sich, er wird zuletzt Hintergrund. Die menschliche Figur löst sich ab, sie tritt nach vorne und sie wird am Ende dieser Periode das wichtigste Thema auch im kirchlichen Fresko.

Die rein visionären Stoffe werden selten und die Malerei wendet sich diesseitigem Inhalt zu. Nur die barocke Allegorie ist unausrottbar. Selbst Winckelmann, der auch darin ein Kind der Louis XVI.-Zeit war, konnte sie nicht entbehren; er suchte ihr nur durch antiquarisches Wissen inhaltliche Vertiefung zu geben. Erst Goethe und seine Generation haben dagegen Stellung genommen. In die metaphysischen Inhalte aber mischen sich Zeichen einer betonten Diesseitigkeit, der gegenständliche Realismus zersetzt die Idealität, sogar volkstümliche Verbrämung, auch Genre und Landschaft werden aufgenommen, bis schließlich alles Visionäre im Inhalt verschwunden ist. Bis die religiöse Historie überwiegt, die in die illusionistische, im Grunde visionäre Form übersetzt wird. Der Inhalt ist für das Deckenfresko neutral geworden. Er könnte mit gleichem Recht, ohne inneren Widerspruch, auf das Tafelbild übertragen werden.

Den neuen Inhalten entsprechend ändert sich auch die Form. Zunächst rein äußerlich. Die barocke Steigerung ist untrennbar aufgebaut auf der kühnen, virtuosen Malerei. Schon das Rokoko hatte eine leichte Dämpfung in zarteren Nuancen, dekorative Freudigkeit, die aus einer Abspannung der Gefühle erwachsen war. Die größere Ausführlichkeit und Eindringlichkeit des Louis XVI. Deckenbildes verlangt einen aufmerksamen, ruhig verweilenden Betrachter. Sie kann nicht mitreißen. Der Beschauer wird aus dem Strom der Bewegung, der im barocken Raum Subjekt und Objekt, Architektur, Skulptur, Malerei und den Beschauer in rauschhafter Steigerung verband, ausgeschaltet. Er wird als passiver Betrachter für sich gestellt. Die Isolierung der einzelnen Faktoren des barocken Schauspiels hat begonnen. Dafür wird das dargestellte Thema eindringlicher gestaltet, vertieft. Es wird mit neuen, inneren Werten ausgestattet, und es zwingt mit der seelischen Vertiefung, die der barocken Kunst unbekannt war, zum Miterleben. Das Fresko hat nicht mehr in erster Linie dekorativen, räumlichen Wert, es will wieder durch den Inhalt fesseln. Es appelliert nicht mehr an Kollektivgefühle, sondern es wendet sich wieder an die Andacht des Einzelnen. Äußeres Zeichen dafür ist, daß der Rahmen immer mehr betont, geometrisch einfach wird. Die Tiefe der Empfindung, die Verinnerlichung ist Ausdruck der neuen Religiosität der Louis XVI.-Zeit, die um so eindringlicher wurde, je mehr mit der Zunahme der antikischen Humanität der schwärmerische, gefühlsmäßige, antikisch frisierte Pantheismus der Aufklärungszeit die Gemüter gefangen nahm. So wie Maulbertsch hat seit Dürer kein Maler die religiösen Themen neu erlebt.

Auch die farbige Form dient dieser Vertiefung. Aus der Periode der holländischen Imitation hat man besseres Verständnis für die Wirkung der Tonwerte, für die psychische Wirkung der Farbe an sich gewonnen. Die gleichmäßige Heiterkeit der Rokokofarbe ist für diese Generation ausdrucksleer; man sucht Kontrastwerte, man genießt den romantischen Zauber des Düsternen, man empfindet sogar die Magie des Lichtes, man schwelgt in thränenreicher Schwermut. Das Geheimnisvolle der Dunkelheit wird wieder verstanden, als Faktor psychischer Wirkung ausgewertet und in den Dienst des Visionären gestellt. Im Entwurf, in der Skizze schon, sind die eigentlichen, die inneren Werte enthalten. Bei der Übertragung ins Große, an die helle Wand, verlieren die Bilder, weil sich dekorative Rücksichten eindrängen. Nur die überragenden Kräfte unter den religiösen Malern im Süden Deutschlands haben diese Verinnerlichung. Bei den anderen wird die raffinierte Kultur der Louis XVI. Farbe zu neuen, dekorativen Wirkungen ausgebeutet, bis die Sturm- und Drangzeit das Gefühlsmäßige mit neuen Kräften belebt.

Erst gegen das Ende dieser Periode dringen die formalen „Verbesserungen“ einer gesetzmäßigen, tektonisch denkenden Malerei (die wir im nächsten Abschnitt in ihrer geschichtlichen Entwicklung beschreiben werden) auch in das kirchliche Fresko ein. Die plastische, eindringliche Modellierung verändert den Gesamtspekt. Von der zeichnerischen Durchbildung der Einzel-

form geht man schließlich über zur Veränderung der Gesamtform. Das Gemälde wird selbständig, wie ein Tafelbild, ein Wandteppich. Im geschlossenen, klar begrenzten Raum des Klassizismus war für das visionäre Deckenbild kein Platz mehr.

Wir stellen wieder die Übersicht über die Freskomalerei in der Kaiserstadt Wien voran, wo die Barocktradition kräftige Wurzeln hatte. Die Größe und Vielstämmigkeit des Reiches zog jetzt noch fremde Künstler an. Von ausländischen Wanderkünstlern konnte aber nur einer in Wien Fuß fassen, Gregorio Guglielmi (Rom 1714 — Petersburg 1773). Er war vorher in Rom, Dresden tätig und wurde 1755, vielleicht auf Veranlassung des Architekten Jadot, zur Ausmalung der Aula der (alten) Universität nach Wien berufen. Dann fielen ihm die großen Aufträge in den Schoß. 1761/2 die Säle, die Galerie und das Papageienhaus in Schönbrunn. 1764 folgte er einem Rufe Friedrichs des Großen nach Berlin, malte die Allegorie im Palais Prinz Heinrich (jetzt Universität). 1765 entstand die etwas verblasene Allegorie im Palais Liebert (Schätzler) und ein Deckenbild im Hause B. 258 in Augsburg. Die weitere Tätigkeit in Warschau und Petersburg gehört nicht zu unserem Thema. Die Schönbrunner Fresken müssen wie ein Angriff gegen die gleichzeitige Malerei gewirkt haben. Die überleitenden Architekturen fehlen. Die Wendung zur Historienmalerei in der Darstellung zeitgenössischen Militärs, Infanterie in Paradeaufstellung, feuernder Husaren, ist ein schärfster Widerspruch gegen die visionäre Allegorie der einheimischen Malerei. Der Schritt zum Realismus der Louis XVI.-Zeit ist von diesen Werken aus nicht mehr groß.

Die wichtigsten Freskomaler in Österreich sind auch in dieser Periode einheimische Maler. Joseph Ignaz Mildorfer (Mühldorfer, geb. in Innsbruck 1719, tätig bis etwa 1770) war Schüler von Troger. 1742 erhielt er den Akademiepreis. 1751 wurde er selbst Lehrer an der Akademie. Frühwerke sind die Fresken in Hafnerberg 1743. Eine kontrastreiche Wolkengloriole über einer durchbrochenen Attika, die als letzter Rest der Architekturmalerei geblieben ist; die kleinen Figuren der Aufnahme Mariens in den Himmel umgeben von Heiligen, die zentralsymmetrisch geordnet sind. Sie sind zusammengefaßt, die aber in konzentrischen Kreisen durch schräge Verbindungsstücke aufgelockert sind. Bedeutender die Auferstehung der Toten in der Kapuzinergruft in Wien (1753), die monumentale Bekrönung von Molls Prunksarkophag der Kaiserin Maria Theresia und Franz I., inhaltlich die verklärende Lösung. 1763 entstanden die drei Allegorien im Sommerspeisesaal des Klosters Seitenstetten und wenig später die Fresken im Stiegenhaus von Klosterbruck bei Znaim. Deutlicher zeigen ihn als Zeitgenossen von Maulbertsch und als feinfühligsten Koloristen die Tafelbilder. Im Abschied der Apostelfürsten (Barockmuseum) sind die kräftigen, fast klobigen Figuren in prononziertem Helldunkel aufgelöst, das durch den Kontrast von gebrochenen Nuancen und kräftigen Volltönen die bekannte Louis XVI. Farbigkeit erhält.

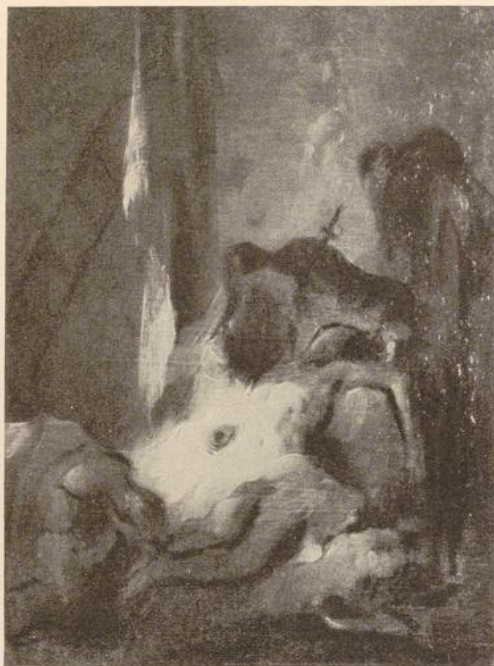
Als der bedeutendste Schüler Trogers wird Kaspar Sambach bezeichnet (geb. in Breslau 1715, Schüler der Wiener Akademie seit 1740, wo er 1762 das Lehramt von Meytens erhielt; gest. in Wien 1795). Sein Biograph (Luca) berichtet, daß ihn der Ruhm Donners nach Wien gezogen habe. Die Grisallien in Preßburg (Schloß), die Nachahmungen von Reliefs lassen den Anschluß an das Vorbild erkennen. Eine Neigung zu klassizistischer Reinheit und Sauberkeit klingt in seinen ungemein zarten, hauchartig lavierten Federzeichnungen durch, in denen deutlich Trogers exakter, miniaturartiger Altersstil wieder zum Vorschein kommt. Von seinen Fresken werden genannt: Stuhlweißenburg (Jesuitenkirche), Enzersdorf (Gartengebäude, Allegorie auf den Adel), Sloup (1752, Entwurf in der Albertina), Zinzendorf (Saal), Oberburg (Schloß Attems).

Mitarbeiter von Troger war Johann Jakob Zeiler (geb. Reutte in Tirol 1710, gest. ebenda 1783). Er hat bei seinem Vater Paul Zeiler die Anfangsgründe gelernt, dann in Rom bei Conca und in Neapel bei Solimena die höhere künstlerische Bildung empfangen. Seit etwa 1733 war er Trogers Gehilfe, avancierte dann rasch, vom Architekten Johann Michael Fischer protegiert, zum gesuchten Großmaler in den Klöstern des südöstlichen Deutschlands. Fresken in Altenburg, Stiftsbibliothek und Stiegenhaus 1742, Fürstenzell 1744—45, Ettal 1746—52, Benediktbeuren, Anastasiakapelle 1752, Bichl 1752, Ottobeuren 1763f., Suben 1768, Elbingen 1774—76, Iffeldorf 1775, Bach 1776, Breitenwang 1780. Zeiler ist der Routinier, wie er im Buche steht, der sichere Dekorateur, für den die Ausdrücke Schwierigkeiten und auch Probleme nicht mehr existieren. Die frühen Fresken sind Musterbeispiele der Rokokodekoration. Der Inhalt ist nebensächlich, die Gruppierung ist in ein Geriesel von unzähligen, kleinen Figuren aufgelöst, die wie Streublumen über Fläche treiben. Erst die Spätzeit schichtet eine neue Ordnung. Die scharfen Kontraste der Farbe fügen sich schlecht in die vergeistigte Feinheit und in die Helligkeit von Fischers Kirchen. Die feste Architekturmalerei am Rande gerät in Widerspruch mit der krausen Auflösung der bayerischen Stukkaturen. In den Altarblättern verdichten sich die Schatten zu schwärzlicher Undurchsichtigkeit, die die Figuren aufzehrt. (Jakob Zeilers Mitarbeiter und Vetter Franz Anton Zeiler, der dem Rokokoformalismus bis zuletzt treu geblieben ist, wurde schon bei der Übersicht über die Tiroler Maler erwähnt.)



202. Joh. Jak. Zeiller, Deckenbild in Ettal. (Ausschnitt.)

Johann Wenzel Bergl (geb. 1718 in Königshof bei Beraun, gest. in Wien 1789) war seit 1749 Schüler Trogers auf der Wiener Akademie; 1751 und 52 erhielt er Preise. Er war befreundet mit Maulbertsch, von dem er auch farbige Zusammenstellung und Einzelheiten in kirchlichen Fresken übernommen hat. (Man vergleiche die Darstellung im Tempel in Kleinmariazell mit der Skizze Maulbertschs im Barockmuseum.) Das italienische Vorbild ist jetzt ganz ausgeschaltet; nur Guglielmi könnte in Betracht kommen (Parnaß und die vier Fakultäten im Augustinersaal der Hofbibliothek 1775). Der breitflächige, plakatiförmige Auftrag und die bunte, durchsichtig klare Farbe sind noch Rokoko, wie die dekorative Leichtigkeit, der sprunghafte Wechsel von Licht und Schatten, die betonte Subjektivität in der Gestaltung der Typen, die in ihrer schlanken Schmiegsamkeit wieder an die Form des Manierismus erinnern. Im Aufbau der Komposition haben seine kirchlichen Fresken eine besondere, kapriziöse Note. Der Illusionismus ist in Frühwerken auf die Spitze getrieben (Klein-Mariazell 1764, Säusenstein 1767, Dreieichen 1768). In den späteren Fresken (Universitätskirche Budapest 1776) tritt er zurück, weil die Einzelfigur mehr Bedeutung gewinnt. Die Überschneidung des Rahmens, die Verknüpfung der Joche ist immer geblieben. Wichtiger noch sind die profanen Fresken Bergls (Schloß St. Veit bei Wien 1763, Gartenpavillon in Melk 1763/4, Schloß Pielach 1766). Der Illusionismus ist in diesen Räumen von der Decke auf die Wand herabgezogen und hat alle architektonische Begrenzung aufgezehrt. Vertäfelung und textiler Wanddekor sind durch Malerei ersetzt. Der Blick schweift nach allen Seiten in das Freie in die Unendlichkeit exotischer Landschaften. In den Zweigen der Palmen und tropischen Bäume wiegen sich Papageien, bunte Vögel schwirren in dem hellen Luftraum. In diese üppige Vegetation sind Wilde hineingesetzt. Indianer, Neger und andere Geschöpfe einer lebhaften, aber etwas kleinbürgerlichen Phantasie, die gewiß nicht nach ethnographischer Richtigkeit und Echtheit trachtet. Sie spielen mit noch phantasievoller gebildeten Tieren und respektieren nicht einmal die Lambris, den letzten Rest einer architektonischen Begrenzung, lassen die Füße darüber baumeln und schütten Reben herab. Die Vorliebe für die Exotik ist Ausläufer einer breiteren Strömung, die damals durch die europäische Kunst geht. Gleichzeitig hat im Kunstgewerbe die Chinoiserie von neuem an Boden gewonnen. Die Sehnsucht der Louis XVI.-Zeit nach dem Natürlichen ist jetzt, in der Blütezeit des „englischen Gartens“, auf die Exotik übersprungen. Auch die dekorative Landschaftsmalerei in Frankreich und in Holland (E. Malley)



203. F. A. Maulbertsch, Vesperbild. München, Privatbesitz.

um 1770) hat sich dieser Gebiete angenommen. Während ihr dort nur die Fläche eines Panneaux zugestanden wird, das in die Vertäfelung eingeschlossen bleibt, umfaßt sie hier die ganze Wand und darüber hinaus den ganzen Raum, der zur Verstärkung der Illusion sogar mit Möbeln aus naturalistischen Formen und mit Öfen aus Grottenwerk ausgestattet ist. Die beginnende Naturromantik hat den barocken Illusionismus für ihre Zwecke verwertet, ist aber durch die extreme Konsequenz auf ein spielerisches Nebengeleise geraten.

Aus dem gleichmäßigen Niveau tüchtiger Kräfte ragt mit Riesenmaß der größte Freskomaler Österreichs, Franz Anton Maulbertsch (geb. Langenargen 1724, gest. Wien 1796). Er gehört zu den wenigen Künstlern der zweiten Jahrhunderthälfte, die man mit dem Epitheton genial charakterisieren muß. Zeichen der Genialität sind schon die mühelose Originalität und die unheimliche Fruchtbarkeit. Vor den berühmten, internationalen Zeitgenossen (man nennt gewöhnlich Tiepolo, der aber viel älter ist) hat er das speziell Deutsche voraus: die geistvolle Kühnheit des malerischen Ausdrucks, die barocke Bewegtheit, aber erlebt mit den sensibleren Nerven des Louis XVI.-Menschen,

die Vertiefung des Inhaltes, gesteigert bis zur Drastik der Gebärden, die gläubige Inbrunst des seelischen Erlebens, die den Stoff immer wieder in neue, von echtem Gefühl durchtränkte Form gießt, die Durchgeistigung im Dienste visionärer Steigerung, die seit den Asam der eigentliche Ausdruck des deutschen Freskos ist. Inhaltliches Thema ist schon die dramatisch zugespitzte Erzählung, nicht mehr so die Allegorie. Die Verfeinerung der Farbe ist auch Errungenschaft der neuen Zeit. Nur in Deutschland ist diese Steigerung in das Traumhafte, Unwirkliche verständlich gewesen. Neben dem zarten Naturalismus der gleichzeitigen Franzosen wirken die Fanfaren seiner leuchtenden Farben wie greller Abglanz der barocken Vergangenheit, die expressiven Formen wie pathetische Rudimente einer überwundenen Kunst.

Maulbertsch kam vom Bodensee. Er ist Sohn des Malers Anton M. von Langenargen, von dem Fresken in Schloß Tettwang (1721) erhalten sind. Seit 1741 besuchte er die Akademie in Wien, wo er 1750 den Preis erhielt. Frühreife darf man voraussetzen; trotzdem ist es nicht wahrscheinlich, daß ihm schon 1745 die Ausmalung der Piaristenkirche in Wien übertragen worden sei. Erst von 1749 an stoßen wir auf bestimmte Daten. Von da beginnt der Strom von Werken, der erst mit seinem Tode jäh versiegt. Dlabacz verzeichnet nicht weniger als 59 Orte mit Fresken von Maulbertsch. (Die Ordnung und monographische Bearbeitung wäre Ehrenpflicht deutscher Kunstgeschichte.) Die wichtigeren sind etwa die: Wien, Piaristenkirche (um 1750), Sümeg (1758—1760), Kremsier (Erzbischöfl. Palais 1758—60 Hauptwerk im Fresko), Gutttenbrunn (1758), Bogoszló (1763), Schwechat (1765), Pölsenberg (1768), Stift Königsberg (1769), Korneuburg (1772), Raab (1772—81), Innsbruck, Hofburg (1775—76), Mühlfraun (1775—77), Dresden, Hofkirche (Wirken des hl. Benno, 1776), Papá, Dom (1781—83), Steinamanger, Bischöfl. Residenz (1783), Strahow, Bibliothek (1794), Steinamanger, Dom (1795—96). Dazu kommen die zeitlich noch nicht fixierten Fresken (darunter Wien, Hofkanzlei; Mistelbach, Schloßbibliothek; Erlau; Brünn), ein halbes Hundert Altarblätter (einige der besten im Barockmuseum) und die vielen Skizzen

und Entwürfe (die besten im Barockmuseum, andere in den Museen von Innsbruck, Linz, Graz, Brünn, Budapest, Berlin, Meran, in Klöstern, wie Lambach, Wilhering, Cirz bei Raab, Martinsberg und in Privatbesitz). 1796 ist Maulbertsch in Wien gestorben, während der Arbeit für die Fresken in Steinamanger, die seine Schüler Winterhalter und Spreng vollendeten. Ob es ihm zum Bewußtsein gekommen ist, daß seine Kunst damals, in dieser klassizistischen Architektur, schon eine Anomalie war. Man bedenke, daß ein Jahr vorher Carstens seine Kartons ausgestellt hatte.

Über einen Punkt schweigen die alten Quellen. Wo hat Maulbertsch gelernt? Die Basis bildet natürlich die süddeutsche Malerei des Rokoko, die um die Mitte des Jahrhunderts schon den Höhepunkt der Entwicklung überschritten hatte. Nach den Lernjahren bei seinem Vater kam er nach Wien; Troger stand damals schon längst auf dem Gipfel seines Ruhmes. Ist er nach den Wiener Akademie-Jahren im Ausland gewesen? Ein kurzer Aufenthalt in Italien ist möglich. Die Berührung mit den Meistern der venezianischen Großmalerei, mit Piazzetta vor allem, dann mit Pittoni, Ricci ist zu sehen (wenn auch die meisten Züge, die Benesch in seinem wertvollen Aufsatz über die Quellen M.s. als Anlehnung auffaßt, nur als Berührung im Zeitstil ausgelegt werden dürfen). Maulbertsch ist von Anfang an viel zu selbständig. Es erscheint an sich undenkbar, daß ein Künstler von Rang nacheinander alle bedeutenden Maler des Spätbarock in Italien zum Vorbild gewählt habe. Viel mehr als die Italiener hat



204. F. A. Maulbertsch, St. Walburg. Museum, Ulm.

ihm schon frühzeitig das nordische Vorbild der späteren, deutschen Rokokomalerei gegeben: Rembrandt. Die Anregung (nicht mehr als das) durch Rembrandts Stiche und Gemälde (wie die Blendung Simsons, die damals in der Galerie Schönborn in Wien war) ist auch bei Maulbertsch der äußere Ausdruck für Wachstum und Reife der Persönlichkeit, die nach neuen Mitteln der Vergeistigung sucht. Einige Beispiele aus verschiedener Zeit mögen die inhaltliche Vertiefung und den Fortschritt in der poetischen, dramatischen Gestaltung des Inhaltes illustrieren.

Ein (bisher unbekanntes) Bild der Frühzeit (sign. F. A. Maulbertsch 1749, jetzt Ulm, Museum [Abb. 204], mit dem die etwas spätere hl. Walburga in Eichstätt [St. Walburg] und die hl. Familie im Barockmuseum zu vergleichen sind) hat noch die altertümliche Komposition mit geschlossenen, in Dreiecksform aufgebauten Gruppen, wo aber die farbigen Kontraste, das unruhige Hin und Her der Farbflecken, die Strenge illusorisch machen. Auch die Einzelformen sind noch relativ fest. (Im Wiener Bild der hl. Familie ist der Umriß schon mehr zerfasert, die Gruppe ist in Lichtflecken aufgelöst.) Das Gebärdenspiel operiert mit viel Drastik. Helldunkel und Zeichnung sind handwerklich, fast darf man sagen dilettantisch. Der Ausdruck erscheint noch mehr gerechtfertigt, wenn man frühe Zeichnungen daneben hält, deren flimmeriger Strich so unbeholfen erscheint, der aber vom Ausdruckswillen um jeden Preis gelenkt ist. Auch darin bietet Feuchtmayr Ähnliches. Der allgemeine Eindruck eines solchen Frühwerkes erinnert eher an Gemälde des Eichstätter Malers Chrysostomus Wink oder an Göz als an Troger.

Neben einem Bild der sechziger Jahre, dem hl. Narzissus im Barockmuseum (Abb. 206), erscheint es wie ein tastender Versuch. Der Heilige schwebt in steiler Diagonale empor, die durch die Parallelen unterstrichen wird, das Pedum und das blutige Schwert. Das Bild ist ein Altarblatt; aber alles andere als ein frommes Andachtsbild. Künstlerisches Thema sind die bizarren Lichteffekte. Ein grelles, zentrales Licht dampft gespenstisch auf der seidig schimmernden Alba des Heiligen, trifft den Körper des strampelnden Putto, die weiche Schulter, die Schwingen des großen Engels, flackert am ausgestreckten Finger des Heiligen und an den wellig flatternden Blättern des Buches, und streift einen Zipfel des Bartes. Das Gesicht geht im kontrastvollen Schatten unter.



205. Maubertsch, Martyrium des hl. Judas Thaddäus.  
Wien, Barockmuseum.



206. Maubertsch, Der hl. Narzissus.  
Wien, Barockmuseum.

Gerade das Nebensächliche ist in das Licht gehoben. Das inhaltlich Wichtige verschwimmt im Dunkel. Es kostet dem Auge Mühe, sich in den Inhalt hineinzufinden.

Kirchlich ist auch diese Malerei nicht, so wenig wie die gleichzeitige süddeutsche Plastik der Bodenseegegend; aber religiös in einem tieferen Sinne, erlebt, empfunden. Gesucht wird der Ausdruck des Seltsamen, ja Wunderbaren, Gespensterhaften. Er wird erreicht durch das Helldunkel. Für die älteren Rokokomaler ist das Dunkel nur ein Farbwert, eine kontrastvolle Folie. Für Maubertsch ist es viel mehr. Es hat inhaltliche Bedeutung, es ist der Raum voller Geheimnisse; es steht im Dienste des Visionären. Dieses Helldunkel ist eine Paraphrase von Rembrandts Vorbild, wo auch das Dunkel die Unendlichkeit ausdrückt. Während andere deutsche Maler (man denke an den älteren Zick) die holländische Malerei als Quelle malerischer Reize, kapriziöser Lichtkontraste ausbeuten, die Lichtphantastik mehr als Mittel rokokohafter Irrationalität und artistischer Spielerei benützen, — von diesen kapriziösen Effekten ist noch viel im hl. Narzissus vorhanden — ist für den reifen Maubertsch das Helldunkel ein Mittel des Ausdrucks, der vertieften Empfindung und der Verinnerlichung. Bei der etwas späteren Marter des hl. Judas Thaddäus (Barockmuseum Abb. 205) ist das Licht der wichtigste Akteur. Es trifft voll das fahlweiße Gewand des Heiligen, der vom Schlag des Henkers getroffen, die Arme ausstreckend, blutend niedersinkt, es streift das Gesicht des Apostels, der mit brechendem Auge nach oben blickt, und



Franz Anton Maulbertsch, Sieg des hl. Jakobus über die Sarazenen.  
Skizze für Schwechat. Wien, Barockmuseum.



hebt den muskulösen Körper des Henkers hervor, der den Morgenstern schwingt. Aus der nächtlich dunkeln, grünlichen Tiefe des Raumes tauchen wie Nebelschwaden Gestalten auf, orientalische Reiter, Knechte, Putten, und oben schwebt ein leuchtendes Herz, das Symbol der Liebe zu Gott. Die erschütternde Betonung des Grausamen, in der grauenhaft fließenden Wunde, dem gläsernen Auge, der schmalen Blutrinne auf dem weißen Mantel, dieser krasse Realismus verbindet sich mit mystischen, übernatürlichen Werten in der Sichtbarmachung des leuchtenden Herzens. Geheimnisvolle Tiefe und dramatische Bewegtheit lassen Stimmungen auftauchen, die das Spätbarock gekannt hatte. Noch wichtiger als der Zusammenklang der formalen Faktoren ist eben das, was jenseits der realen Erscheinung liegt, ist der magische Stimmungswert der Farbe. Sie hat geheimnisvollen Eigenwert, sie führt ein Eigenleben, wird transparent und selbstleuchtend. Das Sinnliche wird durch die Farbe sublimiert und in geistige Erregung übersetzt.

Maulbertschs Stärke ist seine malerische Begabung. Er denkt in Farben. Auf seine Zeichnungen schreibt er immer wieder Notizen über Farben, weil die farbige Konzeption von Anfang an vor seinem geistigen Auge fertig dasteht. Nicht einer der gleichzeitigen Maler kennt die unerhörte Leuchtkraft, die schwebende Leichtigkeit, das edelsteinartige Funkeln, das feurige Lodern, den zarten, irisierenden Duft. Diese

Kraft der Farbe ist erst allmählich aus monotonen Anfängen erwachsen, sie erreicht den Höhepunkt in den sechziger Jahren (Kremsier, Schwechat), sie verblaßt in der Louis XVI.-Zeit und geht mit Beginn des Klassizismus in permutterfarbenes Flimmern über. Die Farbe steht von Anfang an im Dienst des Ausdrucks, sie hat seelische Bedeutung, sie ist ein Mittel der Vertiefung der Vergeistigung, sie entwirkt und verklärt, sie steigert und betont. Der Vortrag wird immer freier, er birgt an sich schon magische Wirkung, er entrückt. Es ist selbstverständlich, daß nur im Tafelbild, wo jeder Pinselstrich zur Geltung kommt, diese subjektive Steigerung zur Wirkung gelangen kann. Die Skizzen sind wichtiger als die ausgeführten und in der Ausführung verallgemeinerten Fresken.

Vom Tafelbild aus müssen die Fresken verstanden werden. Die Wiedergabe der Wirklichkeit ist noch weniger Absicht als bei den anderen Malern des kirchlichen Fresko. Der Illusionismus ist auch bei Maulbertsch schon barockes Rudiment. Für den Stil des Freskos selbst hat er nichts Neues gebracht. Die Verschmelzung mit der Architektur hat er sogar aufgegeben. Die Wolkengloriolen hat er wieder mehr und mehr durch freie, architektonische Aufbauten ersetzt. Maulbertsch benennt in der Korrespondenz über Steinamanger die Verwendung architektonischer



207. Maulbertsch, Martyrium des hl. Andreas.  
Wien, Barockmuseum.



208. Maulbertsch, Deckenbild in Kremsier. (Ausschnitt.)

ein Beispiel zitieren. Seine stärkste Leistung der frühen Zeit ist das Fresko des Lebensaales in Kremsier. Eine Grisaille-Zone mit architektonischen Motiven, worunter auch freie Übersetzungen von Michelangelos Sklaven, dient als Überleitung, Vermittlung von Wand und Gewölbe. Auch Maulbertsch ist von dieser österreichischen Typik nicht abgewichen. Darüber steigt eine Kuppel empor, wie ähnlich auf Asams Bild in Brevnow, zentral disponiert, mit einer großen, mittleren Öffnung, die die Apotheose des Fürstbischofs, des Grafen Eckh enthält. Engel tragen, wie auf Tiepolos Stiegenhausfresko in Würzburg, ein Medaillon mit dem Porträt. Die Figuren überschneiden den Rand der Öffnung, sie verbinden den Beschauer mit der lichten Unendlichkeit, wo Figuren von Genien im Lichte sich auflösen. Der Fuß der Kuppel ist verdeckt. An den vier Ecken bauen sich vier Szenen auf in freier Dreiecksform: Bischof Stanislaus Pawlowsky kommt zu Rudolf II. um sich für die Verleihung der Fürstenwürde zu bedanken; König Premisl gibt dem Bischof Bruno Lehensgüter; Ferdinand II. schenkt ein Gut an das Domkapitel; Verhaftung der Olmützer Domherren. Historische Szenen, verbrämt mit allegorischen Figuren und durch die prunkvolle Aufmachung, durch Draperien und Beiwerk ins Poetische gesteigert und auf dekorative Wirkung gestellt. Mit der stürmischen Bewegtheit korrespondiert die dekorative, verklärende Pracht der Farbe, die durch den zarten Duft gebrochener Töne, von durchsichtigem Meergrün und leichtem Blau, in die Skala der Louis XVI.-Zeit übergeführt ist. In den späten Fresken, die wir hier im Einzelnen nicht beschreiben können, ermattet diese laute Aktivität, die farbigen Kontraste gehen über in das leichte Schwingen heller Porzellantöne. Die Komposition nähert sich dem Tafelbild. Die starken Verkürzungen der gemalten Architekturen verlieren sich. Wie Maulbertsch selbst in seinen Briefen sagt, will er „stille Ordnung“ und „wirksamere Bedeutung der Historien“. Er stellt sich damit auf den Boden der neuen Zeit, er nähert sich im Ausdruck dem Klassizismus, gegen den er in der malerischen Form bis zuletzt protestiert.

Von den Schülern Maulbertschs (genannt werden Felix Leichert, Franz Anton Schebesta, J. Spreng, Brugger) heben wir Johann Josef Winterhalter hervor (Föhrenbach 1743, gest. Znaim 1807). Er stammt aus der gleichen Familie wie der Bildhauer W. Er hat in Brünn bei Stern, dann in Wien wahrscheinlich bei Troger gelernt und ist dann Maulbertschs bevorzugter Schüler geworden. Frühe Werke in Raigern (1770), in Obrowitz (Garnisonsspital). Spätere Fresken in Dukowan (1790). In Steinamanger hat er Maulbertschs Fresken vollendet. Ein Teil der Deckenbilder ist selbständige Leistung nach Skizzen des Meisters. Auffallend ist, daß der jüngere Künstler zuerst die barocke Note noch verstärkt. Auf dem Entwurf Maulbertschs zur Darstellung Mariä im Tempel (1794, Steinamanger, bischöfl. Residenz) ist die Komposition in leichter Unteransicht gegeben, die Säulen des Gewölbes

Motive „die um den blafond architektonisch kommende Verzierung“ als „römischer Gout“. (Der Ausdruck ist male-rischer Terminus technicus des späten 18. Jahrhunderts; und darf ja nicht als Wendung zum römischen Klassizismus ausgelegt werden.) Maulbertsch wuchert mit dem ererbten Pfand, aber er bringt trotzdem eine Steigerung, weil er das Dekorative zur Ausdrucksform macht.

Wir können von den vielen Fresken nur



209. J. Winterhalter, Deckenbild in Geras.  
 Phot. Staatl. Lichtbildstelle, Wien.

stehen senkrecht; auf dem Fresko hat Winterhalter die Architektur kraß verkürzt, daß sie über den Beschauer hereinzubrechen droht, die Figuren sind vermehrt, in zappeliger Unruhe gehäuft. Auch die Verkündigung ist erst in der Ausführung in die Diagonalansicht gerückt. Nur das letzte Gericht nähert sich etwas der Stufe des frühen Klassizismus, die in Tirol J. Schöpf vertritt. Wenige Jahre später ist das Deckenbild der Bibliothek in Geras (1805) entstanden. Das Mittelbild (Predigt des hl. Paulus und darüber Triumph der Religion, Abb. 209) wahrt noch die barocke, illusionistische Form. Um die Flachkuppel ist auf drei Seiten ein steinfarbener Fries mit Figuren geschlungen, Repräsentanten der Geschichte von Adam bis Alexander d. Gr., die unverkürzt nebeneinander stehen, aber auf der (vierten) Hauptansichtsseite unmerklich in naturfarbenen gemalten, verkürzten Illusionismus übergehen. Perspektivische, dekorative Einheit ist gar nicht beabsichtigt; nur gedankliche Verknüpfung besteht. In der Willkür der Anwendung verschiedener Realitätsgrade zeigt sich die Unsicherheit des dekorativen Gefühls. Man merkt, daß sich die ganze Gattung überlebt hat, und daß das illusionistische Deckenfresko bald als unnützer Ballast über Bord geworfen werden wird.

Mitarbeiter Maulbertschs war manchmal auch Vinzenz Fischer (Schmidham in Bayern 1729—Wien 1810). Nach seiner Wiener Akademiezeit war Fischer 1753—55 in Italien, Trient, Venedig, Rom gewesen. 1760 wurde er Mitglied der Akademie und dann Lehrer im Architekturzeichnen. Als Architekturmaler wurde er auch von Gran in Tyrnau, Klosterbruck, herangezogen. Er hat auch selbständige Fresken gemalt. Das reizvollste im Dianatempel in Laxenburg (1763, Abb. 210; Skizze im Barockmuseum). Agamemnon erlegt in Aulis die der Diana geweihte Hirschkuh. Die Wende zur Historie zeigt sich auch hier in der Betonung der Landschaft und im Realismus der Nebenszenen. Diese Randszenen sind zusammengestückt, wie auf Deckenbildern des Christian Wink, des alten Zick. Ähnlich im Aufbau ist das Fresko im Refektorium der Barnabiten in Wien (1770), des hl. Paulus in der Verklärung, am Rande die Wirkung des Evangeliums auf die Erdteile.

Im Werke des Martin Johann Schmidt (Grafenwörth 1718—Stein 1801), der unter dem Namen „Kremser Schmidt“ bekannt geworden ist, verebben auch in Österreich Pathos und Bewegung des Spätbarock zu weicher Gefühlsseligkeit.

Man könnte Schmidts kunstgeschichtliche Stellung fast statistisch festlegen im zahlenmäßigen Verhältnis



210. V. Fischer, Deckenbild im Dianatempel in Laxenburg.

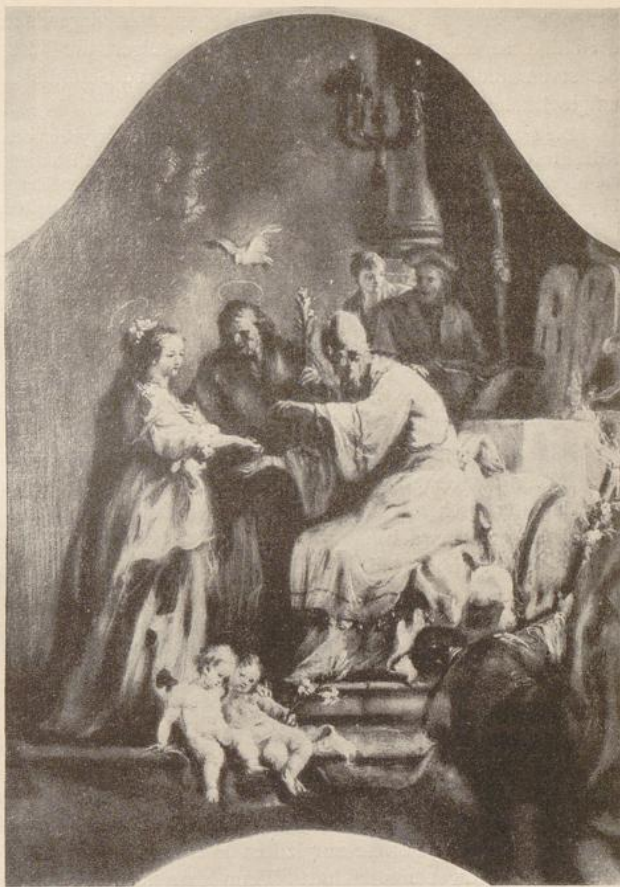
Phot. Staatl. Lichtbildstelle, Wien.

Schmidt ist der Sohn des bürgerlichen Bildhauers Johann Schmidt. Sein Geburtsjahr fällt noch in den Spätbarock. Er ist älter als Maulbertsch. Wahrscheinlich hat er auf der Wiener Akademie hospitiert, und möglich ist, daß er um 1746 in Venedig bei Diziani war. Aber unbedingt notwendig ist die Annahme einer Italienfahrt nicht. Es finden sich Anklänge an die italienische Malerei. Gewiß. Der Eklektizismus geringen Grades (auch ein Zeichen des Suchens nach Neuem) ist ein Beweis, daß Schmidt nicht ungestraft in der Louis XVI.-Zeit lebte. Aber die Entlehnungen sind schon frühzeitig in den Formalismus eines ausgebildeten, persönlichen Stiles aufgenommen, dessen Charakteristika eben die Eigenschaften der österreichischen Spätrokomalerei sind. Der Aufbau mit bewegten Figuren, im freien, durchgehenden, großen Zug, die dekorative Verallgemeinerung, der Manierismus in der Proportionierung der Figuren sind sogar Kennzeichen dieser Phase der europäischen Rokomalerei. Die tiefere Eigenart liegt in der neuen, inhaltlichen Note. Es muß betont werden, daß sich Schmidt gleich von Anfang an auf die deutsche Richtung des Spätrokoko einstellte, die im Anschluß an die nordische Kunst, in der Nachfolge Rembrandts, zur Natürlichkeit und zur inhaltlichen Vertiefung gelangen wollte. Wir können an seinen Handzeichnungen genau sagen, wann das Gestirn Rembrandts aufleuchtete. Er ist am Beginn seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit. Schon 1749 ist die Radierung des Orientalen mit Hund entstanden. Es folgen Halbfiguren im Geschmacke Rembrandts und Callots, der auch ein Vorbild der „Natürlichkeit“ ist, weiter Kompositionen mit kanalisiertem Licht, von Rembrandts Gemälden angeregt. Die Blendung Simsons in der Schönborner Galerie in Wien hat auch Schmidt benutzt (wie Maulbertsch) und auf einer Zeichnung in Lambach (um 1760), mit Jael und Sisara, verwertet. Ein zweitesmal häufen sich die holländischen Motive um 1780. Es sind dies die Jahre, wo der strenge Klassizismus begann, wo die Sturm- und Drangzeit anfang.

Auch für Schmidt war die holländische Malerei der Führer zur Natürlichkeit, zur Intimität, zur Vertiefung des Inhalts. Auch er hat am Vorbild gelernt, wie er die dekorative Leerheit des Rokoko vermeiden, wie er der Einzelfigur individuelle Selbständigkeit geben könne, daß sie den Beschauer zum Mitgefühl, zum Miterleben zwingt. Schmidt ist (auch das ist bei einem

von Fresko und Tafelbild. Die Fresken sind im Vergleich zu der riesigen Menge von Altarblättern verschwindend wenige; sie spielen auch als künstlerische Leistungen keine Rolle. Ein Frühwerk, wie Christus im Hause des Simon, im Refektorium des Klosters Dürnstein (1755) hat verkürzte Architektur mit Zentralperspektive. Vorbild für die perspektivische Konstruktion war die Hochzeit von Kana, das Deckenfresko der Byß im Altmannsaal des nahe gelegenen Stiftes Göttweig. Diesen betonten Illusionismus hat Schmidt rasch verlassen. Einige kleinere Werke in Kirchberg am Walde (1752), Und (Kapuzinerkirche), Stift Herzogenburg (Sommerchor 1756) Göttweig, Krypta (1765), Hausleiten (Pfarrkirche 1785). Das letzte Fresko in Krems, Stadtpfarrkirche (1787) ist sein Hauptwerk. Kleinere Gemälde in den Jochen St. Cäcilia, die Hoffnung, die Liebe, ein großes Hauptbild, eine Allegorie des Glaubens vor dem Chor (der Entwurf in Heidelberg). Man kann sagen, daß hier mit dem Illusionismus gebrochen ist. Die Verkürzung geht nicht in die Tiefe, nach oben, sondern nach rückwärts, wie bei einem Tafelbild. Der Rahmen ist als solcher betont, und es ist nur ein Residuum des alten Stiles, daß er an einer Ecke durchbrochen ist. Auch die farbige Erscheinung ist die eines Altarblattes. Die Dunkelheiten sind oben und an der unteren Ecke, sie rahmen die große Helligkeit in der Mitte. Die Zahl der Figuren ist reduziert. Das und die einfachen, übersichtlichen Bewegungen sind die Zeichen der Beruhigung, auf die wir immer wieder hingewiesen haben.

Ausläufer des österreichischen Barock eigentlich eine Selbstverständlichkeit) auf einer mittleren Linie stehen geblieben. Sein Bestes hat er im Altarblatt gegeben, das durch die Größe, durch den Rahmen immer auf den Gesamtraum Rücksicht nimmt, das feierliche, repräsentative und dekorative Wirkung verlangt, das nur in der farbigen Stimmung, in der Durcharbeitung der Einzelfigur, größere Intimität verträgt als das entfernte Fresko. Wie Maulbertsch bemüht er sich, die religiösen Stoffe neu zu gestalten. Die Gefühlslebnisse, die er mitteilen will, sind von ganz anderer Art. Nicht das dramatisch Packende, Phantastische, das Aufregende will er geben, sondern — er bleibt auch darin in den Bahnen der bürgerlichen Reaktion —, das Gemütvolle, Trauliche, Innige, gesteigert bis zur märchenhaften Verklärung. Er appelliert an die schlichte Andacht und deshalb dämpft er den festlichen Prunk, die Aufmachung. Er läßt die Hauptfiguren in das Licht treten und deckt die Umgebung mit warmer stimmungsvoller Dämmerung, die aber keine Geheimnisse in sich birgt. Frühwerke wie die Taufe Christi in Melk (1755), die Himmelfahrt Mariä der Piaristenkirche in Krems (1756), das Abendmahl des Barockmuseums in Wien (und die dazu gehörigen großen Bilder in St. Paul in Kärnten, Jakob am Brunnen, Eleazar und Rebekka, Elias und der Engel, Christus in Emaus, Abraham und die Fremden, Daniel in der Löwengrube) haben die unruhig bewegte Lichtführung und den dekorativen Zug der führenden Linie, die schwere Fülle der Gestalten, die mehr pathetischen Gesten. In den sechziger Jahren nähert sich das Kolorit etwas der gebrochenen, feinen Skala des Louis XVI., die goldenen und zartgrauen Töne geben die Wärme. Wo er im kleinen Format seine religiösen Legenden erzählt, gibt er sein Bestes. Die Vermählung Mariä in Göttweig (1769) ist ein „schimmerndes Lichtmärchen“, das man gläubig aufnimmt, weil der innige Ton seelischen Erlebens durchgehalten ist. Die zarte Gestalt der Maria ist rührend, die Engel vorne auf den



211. M. J. Schmidt, Vermählung Mariä. Göttweig.  
Nach Österr. Kunsttopographie.

Frühwerke wie die Taufe Christi in Melk (1755), die Himmelfahrt Mariä der Piaristenkirche in Krems (1756), das Abendmahl des Barockmuseums in Wien (und die dazu gehörigen großen Bilder in St. Paul in Kärnten, Jakob am Brunnen, Eleazar und Rebekka, Elias und der Engel, Christus in Emaus, Abraham und die Fremden, Daniel in der Löwengrube) haben die unruhig bewegte Lichtführung und den dekorativen Zug der führenden Linie, die schwere Fülle der Gestalten, die mehr pathetischen Gesten. In den sechziger Jahren nähert sich das Kolorit etwas der gebrochenen, feinen Skala des Louis XVI., die goldenen und zartgrauen Töne geben die Wärme. Wo er im kleinen Format seine religiösen Legenden erzählt, gibt er sein Bestes. Die Vermählung Mariä in Göttweig (1769) ist ein „schimmerndes Lichtmärchen“, das man gläubig aufnimmt, weil der innige Ton seelischen Erlebens durchgehalten ist. Die zarte Gestalt der Maria ist rührend, die Engel vorne auf den

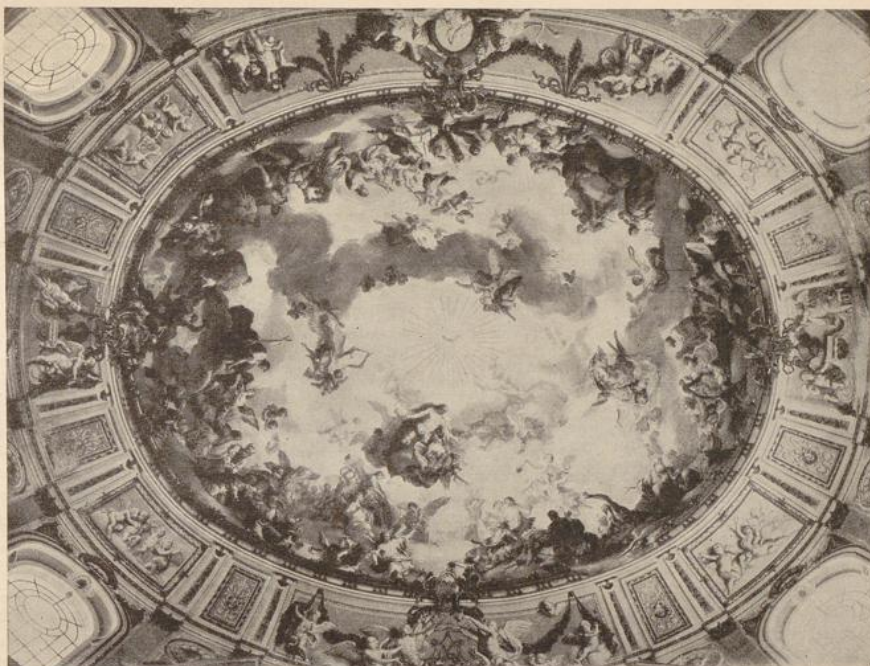
Stufen von innig niedlicher Feinheit, die man sonst nirgends mehr sieht, und selbst die Technik, die mühelose, kecke Sicherheit des Striches steigert die Wirkung. Sie weckt den Eindruck des Selbstverständlichen. Als ob das warme, religiöse Gefühl sich unmittelbar in Farben und Töne umgesetzt hätte.

Die großen Altarblätter sind anspruchsvoller. Beim Martyrium des hl. Sebastian in Melk (1772; eine schöne Skizze in Graz) wendet sich der kunstvolle, an manieristische Bronzen erinnernde Kontrapost der Glieder und die überlegte Führung des Lichtes, das in diagonalen Straßen den Raum durchstößt und durch die Repoussoir-Figuren der knienden Soldaten verdeckt ist, an das Verständnis des Kenners. Die Gestalt des Heiligen kommt in diesen Jahren merkwürdig oft vor. In neuer, besonders ausdrucksvoller, kleiner Variation im Museum in Krems. Man möchte glauben, daß in diesen Jahren des steigenden Ruhmes der Ehrgeiz betonten Künstlertums den Meister ergriffen habe. Es war ein selbstverständliches Entgegenkommen an die klassizistische Atmosphäre der Wiener Akademie, daß er in seinem Aufnahmestück (1767) antikische Genrestücke wählte, die Schmiede des Vulkan und den Schiedsspruch des Königs Midas (Barockmuseum). Thema sind Aktfigur und Helldunkel. Der Inhalt ist recht leer, das Gefühl geht auf akademischen Stelzen. Vom Klassizismus sind auch diese Figuren weit entfernt, ein Beurteiler der Zeit hätte gewiß den Ausdruck „charakteristisch“ gewählt. Auch diese Figur des Apoll hat noch etwas von manieristischer Feinheit; wohin aber die Liebe des Malers drängt, sieht man am Naturalismus des runzelig, sorgfältig durchgeführten Körpers des Marsyas.

Näher an den Klassizismus ist Schmidt auch später nicht gekommen. Das einzige Zugeständnis an den Zeitstil, der nach Fügers Rückkehr von Rom die Wiener Akademie beherrschte, liegt im literarischen Thema. Stoffe aus dem Altertum, aus der griechischen Geschichte, aus Ovid kommen in den achtziger Jahren häufiger vor, sogar Venus und Nymphenfolgen hat Schmidt damals gemalt. Man findet Züge akademischer Weisheit in den Kompositionen der Spätzeit im Aufbau der Gruppen; bei der Opferung der Tochter Jephthas (Barockmuseum), sind die Hauptfiguren der Mitte im Dreieck zusammengehalten. Man kann eine indirekte Annäherung an den Klassizismus auch in der Beschränkung auf wenige Figuren finden (wenn man diese Einfachheit nicht als Zeichen der Reife ansehen will), oder im Eklektizismus, in der Entlehnung von Motiven aus Rubens und anderen. Alle diese Anzeichen sind aber letzten Endes nur Annäherungswerte. Schmidt ist nie zum Klassizismus übergegangen. Selbst der malerische Louis XVI.-Klassizismus eines Füger war ihm fremd. Von Linearismus, von Plastizität, von Typisierung haben auch seine letzten Werke nichts (Altarblätter in Göttweig, Maria Taferl, Eggendorf, Gresten 1799–1801 u. a. O.). Sie entfernen sich noch weiter vom Klassizismus, als die Werke Maulbertschs, der in der Aufhellung der Palette zur kalten Porzellanfarbe und in der Vereinfachung mehr von der neuen Form angenommen hat. Wenn man sieht, daß gerade in den Übergangsjahren um 1780 eine neue Welle Rembrandtschen Einflusses anhebt, daß die malerische Auflösung in den späteren Gemälden, sogar in den Skizzen (Lambach) immer stärker wird, daß die plastische Form sich ganz in flackernde Nebulosität verflüchtigen will, daß immer mehr der irrationale Zauber des Lichtes die Wirkung bedingt, so muß man Absicht voraussetzen. Auch der alte Schmidt hat gegen die Strenge und Härte des Zeitstiles protestiert, wie Edlinger und die Maler, die in der Barocktradition groß geworden waren.

Seine „Schule“ hat diese malerische Barocktradition weit in das 19. Jahrhundert getragen. Seit den sechziger Jahren ist mit einer regen Mitarbeit der Gesellen Schmidts zu rechnen, von denen hier nur die spätesten, Leopold Mitterhofer und Anton Mair zu nennen sind. Mair hat den Versuch gemacht, mit dem Klassizismus der Art Fügers zu vermitteln. Das kirchliche Fresko im barocken Gewände ist auch in Österreich erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts ausgestorben.

Das stärkste Talent unter den Tirolern der Spätzeit ist Martin Knoller (geb. Steinach 1725, gest. Mailand 1804). Er kommt aus der Schule Trogers. Sein Frühwerk in Amras (1754) ist ein unbeholfenes Schulwerk, eine Gloriole mit sparsam verteilten Figuren auf schweren Wolken, die dunkel über den Rahmen fallen. 1755 kam Knoller nach Rom, er trat in Beziehung zu Mengs und Winckelmann, als eben erst die Weltanschauung



212. M. Knoller, Chorfresko in Ettal.

des Klassizismus sich festigte. Die nächsten Werke, die Deckengemälde im Palazzo Vigoni Firmian und im Palazzo Litta in Mailand sind blasse Allegorien nach altem Schema, dekorative Louis XVI.-Malereien. 1760–65 war Knoller wieder in Rom. Damals hatte Mengs schon den Parnass gemalt. Erst jetzt schloß sich der junge Maler bestimmt der neuen Richtung an. Noch mehr. Er ging über Mengs zurück auf Correggio und die anderen Vorbilder des frühen Klassizismus, ohne jedoch die Fäden der österreichischen Tradition abzuschneiden. Das Fresko in Volders (1766) zeigt seinen persönlichen Stil in der endgültigen Prägung. Die Kompositionen, die Wolken-gloriole mit der Verherrlichung des hl. Karl Borromäus, ist barockes Schema. Die Gehäuftheit der Figuren, die perspektivische Verkürzung, der betonte Tiefenraum, das Verschwimmen im Licht, Lichtströme, Luftperspektive und atmosphärische Stimmung sind alles Kennzeichen des spätbarocken Deckenbildes, das den Raum erweitert und Verbindung mit dem Unendlichen sucht. Von der neuen Anschauung zeugen die gereinigte Klarheit der Komposition, die plastische Modellierung, die Beschwichtigung des Formenrausches, die größere Reinheit der Zeichnung und die Auswahl der Typen mit Rücksicht auf die Vorbilder des neuen Stiles, auf Antike und Renaissance. Noch mehr gereinigt, abgeklärt ist die ähnliche Gloriole in Ettal (1769). In Beresheim (1770–75), dem monumentalen Vermächtnis Balthasar Neumanns, merkt man unter dem Einfluß der grandiosen spätbarocken Architektur deutlich ein Rückgreifen auf Vorbilder der vorletzten Generation. Pozzos Erfindungen tauchen auf, perspektivischen Architekturen, die die Decke durchbrechen, aber vereinfacht, ohne perspektivische Wucht, mit dünnen Gruppen bevölkert. Sie sind zentral komponiert, isolieren jedes Raumkompartiment, obwohl Überschneidungen des Rahmens geblieben sind. Die Arbeiten in Gries (1771 ff.), im Münchener Bürgersaal (1774, jetzt zerstört) und in den Mailänder Palästen (Firmian, Grezzi, Palazzo reale, Belgioioso), im Palais Thurn und Taxis (Innsbruck) bringen die antikisch kostümierte Allegorie und damit die Vereinfachung der Komposition, die sich immer mehr dem Relief nähert, die Erstarrung der Bewegung, die plastische Härte, die kalten Farben, die Häufung antikischer Details als Beweis antikischen Wissens.

Joseph Schöpf (1745–1822), der letzte Großmaler von Bedeutung in Tirol, der Schüler und Mitarbeiter Knollers, hat als reifer Meister auch in Rom der Weisheit letzten Schluß zu erfahren gesucht und er hat in

fleißigem Studieren nach den großen Vorbildern der Renaissance seine persönliche Eigenart abgeschliffen. Der Erfolg von Davids Frühwerken hat seinen persönlichen Stil noch mehr verallgemeinert. Nach der Rückkehr in das ewig barocke deutsche Milieu kommt auch bei ihm die Tradition malerischen Könnens wieder zum Recht; nur die Veredelung, Korrektheit, die Reinigung und Vereinfachung sind geblieben. Die Typisierung, die stille Zärtlichkeit, die lebenswürdige Anmut schimmern aus seinen kirchlichen Fresken wie milde Reflexe einer abgestorbenen Kunst, als längst schon im neuen Jahrhundert der neue deutsche Idealismus und die Romantik um das geistige Übergewicht kämpften. Die besten Fresken sind: Asbach (1784), Ahrn (1786), Bruneck (1789), Brixen im Tale (1795), Stams (1800), St. Johann (1803), Innsbruck, Sevitankirche (1818).

In Tirol hat sich das barocke Schema des illusionistischen Deckenbildes am längsten gehalten. Das letzte Glied der jahrhundertlangen Tradition, Johann Arnold (1788—1879) hat bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts seine nazarenerhaft modernisierten, in Diagonalsicht gegebenen Fresken gemalt.

Süddeutschland. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat München keinen führenden Großmaler gehabt. Der am meisten beschäftigte Christian Wink (1738—97) ist ein lebenswürdiges Talent. Er hat verborgene Anstrengungen gemacht, sich aus provinzieller Solidität zur höfischen Feinheit durchzukämpfen. Die Entwürfe zu Bildteppichen (München, Residenz) und das mythologische Deckenbild in Schleißheim nähern sich dem dekorativen Schema nach dem Vorbild Bouchers, aber sie sind gerade, steif und trocken. Viel besser lagen ihm Themen, wo sich der angeborene Hang zum Realismus entfalten konnte. Bald hat sich Wink der wachsenden Vorliebe für holländische Malerei hingegeben. Es gibt von ihm Porträts, — Beispiel das Bildnis von Desmarées im Nationalmuseum München — die geradezu als Imitationen holländischer Kleinmalerei gelten können; sogar der Steinrahmen aus Bildern von Dou und Ostade ist verwendet. In Tafelbildern hat er die farbigen Effekte des kanalisierten Lichtes gepflegt. Die Neigung zur Sachlichkeit und Genauigkeit hat auch den Charakter des Fresko geändert; sie hat das Visionäre zurückgedrängt und das religiöse Thema mit bürgerlicher Simplität vermischt. Die Deckenbilder in bayerischen Dorfkirchen (Starnberg 1766, Raisting 1766, Inning 1767, Loh 1768, St. Leonhard bei Dietramszell, Eching 1770, Eßling 1773, Kempfenhausen 1774, Bettsbrunn 1777, Schwindkirchen 1783 u. a.) werden allmählich volkstümliche, religiöse Historien, mit wenigen allegorischen Gedanken nach barockem Vorbild, mit derben Genregruppen, mit Bauerntracht und landschaftlichen Motiven. Sie sind schließlich an die Decke übertragene Tafelbilder. Der farbige Charakter, die einheitliche bräunliche Abtönung ist von der Tonigkeit des Tafelbildes bestimmt. Der Aufbau, die futuristische Aneinanderreihung von Szenen, ist jetzt volkstümliches Schema nach Vorbild Asams. Die Verbindung von realistischem Genre mit dem himmlischen Apparat löst jede Steigerung und die illusionistische Verkürzung ist als Kompromiß geblieben.

In Augsburg war Josef Huber (1737—1815) Nachfolger Günthers im Direktorium der Augsburger Stadtakademie. Er war Schüler von Bergmüller und Göz. Auch er schleppte Reste der barocken Tradition in die Zeit des Klassizismus mit. Die besten Fresken sind etwa die: Kobel (1759), Denklingen (1767), Osterbuch (1770), Augsburg, Friedhofkapelle (1772), Wiesensteig (1775), Augsburg (Stadtakademie 1783), Ochsenhausen, Bibliothek (1785), Kapitelsaal, Armarium, Kirche (1787), Schwabbruck (1796), Oberhausen (1797), Baindlkirch (1810). — Sein Namensvetter Konrad Huber (Altdorf 1752 — Weißenhorn 1830), der Nachfolger des Franz Martin Kuen, ist eine stilgeschichtliche Parallele. Den Illusionismus hat auch er bis in das 19. Jahrhundert hinein beibehalten. Die Angleichung an den Klassizismus liegt in der Vereinfachung der Komposition, in der Satttheit und Klarheit der Farben. Die Leere des Himmels, dem die Geschöpfe einer transzendenten Welt genommen sind, ist ein indirektes Zeugnis dafür, daß man auch im Fresko die Absicht hat, zur Natürlichkeit zurückzukehren. Die Zahl seiner Fresken ist sehr groß. Wieder können nur die besten angeführt werden: Schießen (1779), Roggenburg (Bibliothek 1780), Obermedlingen (1784), Würzburg (St. Stefan 1789), Amorbach (Bibliothek 1790), Weißenstein (1815).

Die Epigonen der Kemptener Malerfamilie Hermann hatten den südlichen Teil Schwabens in Erbpacht. Franz Joseph H. (1738) hat die wertvollen Fresken in Wiggensbach (1771—77) in Reicholzried (1789) und in einigen Gemächern der Kemptener Residenz geschaffen. Der begabtere Sohn des Franz Georg, Franz Ludwig Hermann (Wangen 1710—Konstanz 1791) wurde der Konstanzer Hofmaler (Fresken in Seitingen 1759, in St. Peter 1754, Überlingen, Franziskanerkirche 1753, St. Ulrich im Breisgau 1767, Stephanskirche in Konstanz 1770, Sölden 1781). In Pfronten im Allgäu war Josef Keller (1740—1823) ansässig, ein Schüler von Riepp und Knoller, eine provinzielle Kraft, die ihr perspektivisches Wissen jetzt noch gerne von Pozzo borgte. (Fresken in Neustift im Stubai 1772, Pfronten 1780, Wald 1782, Stötten 1783, Zell, Grau 1791, Kaltenburg bei Wien 1793, Talhofen 1803, Tannheim 1804). In Langenargen, dem Geburtsort Maulbertschs, lebte Andreas Brugger (Kreßbronn 1737—Langenargen 1812). Er war ein Schüler von Maulbertsch in Wien, kam auch nach Rom. Seine Hauptwerke sind die Fresken in den klassizistischen Kirchen d'Ixnards, in Buchau (1776) und Wurzach (1777),



213. Januarius Zick, Die Pest. Augsburg, Sig. Röhrer.

inhaltsschwere Allegorien, in die die kräftig realistischen Stifterporträts in Louis XVI.-Tracht vermengt sind. Auch die Mischung der Realitätsgrade ist spezifischer Ausdruck der Übergangszeit.

Im südwestlichen Schwaben waren neben Christian Wenzinger, der mit geringem künstlerischem Glück auch als Freskomaler tätig war (St. Gallen, Freiburg), und Hermann nur Kräfte geringeren Grades. Wir überlassen die Maler der Übergangszeit, wie Benedikt Gambs (Hilzingen, St. Peter, Straßburg u. a. O.), Johann Pfanner und Simon Göser, den Freiburger Historienmaler, der lokalen Kunstgeschichte.

Rheinfranken. Die gegensätzlichen Strömungen der Übergangszeit kreuzen sich im Werk des Januarius Zick (geb. München 1732, gest. Ehrenbreitstein 1797). Idealistische Monumentalmalerei und schlichte Intimität des bürgerlichen Genrebildes stehen nebeneinander. Die Geisteskämpfe der Aufklärungszeit haben ihre Spuren eingegraben und die sentimentale Naturromantik der letzten Phase des Spätbarock leuchtet still herein. Die Entwicklung summiert die führenden Strömungen der gleichzeitigen Kunst.

Die Etappen des Weges reflektieren deutlicher im Tafelbild als im Fresko. Das Rembrandteske seiner Frühwerke ist von seinem Vater, dem süddeutschen Großmaler Johannes Z. übernommen; aber nur in den ersten Versuchen, in auseinandergezogenen Kompositionen mit manieristisch proportionierten Figuren, finden sich die irrationalen, bläulich-grünen, phosphoreszierenden Lichter, die phantastischen, flackernden, unstatischen Formen, die Hyperbeln des Ausdrucks, die wir als Nachklänge der Kunst des Rembrandt-Kreises in Spätwerken des Johannes gefunden haben. Als Glied der jüngeren Generation hat er von Anfang an die handfeste, tektonische Sachlichkeit und den Sinn für Monumentalität. Aus dem artistischen Spiel malerischer Versuche, aus der malerischen Oberflächlichkeit im Sinne des Rokoko, führt ihn bald das „Erlebnis“ Rembrandt. Der direkte Anschluß an das Vorbild des Großen, die Stiche und Gemälde, hat die Anschauung vertieft und den Sinn für die inhaltliche Bedeutung geweckt. Zunächst sind es „die Auferweckungswunder des Neuen Testaments“ (den Ausdruck gebraucht Goethe) in biblischen Geschichten, die ihn beschäftigen. Bei der Grablegung Christi (Sammlung v. Lanna, München) ist das Wunderbare durch einen geheimnisvollen Lichtkreis angedeutet, der wie eine Ausstrahlung des Körpers sich um den toten Heiland legt, während die Nebenfiguren im uferlosen Dunkel untergehen. Der Ausdruck ist in stillere, visionäre Innerlichkeit übergegangen. Die miniaturenhafte, intime Durchführung ist als Reaktion gegen den breiten Plakatstil des Dekorativen zu verstehen.

16

Feulner, Plastik und Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland.



214. Jan. Zick, Christus als Weltenrichter. Deckenbild in Wiblingen.

immer Widersprüche in sich. Das Grundprinzip des visionären Freskos, den Illusionismus, die Verkürzung behält Zick bei. Aber er hat keine Fresken mehr geschaffen, in der Art der Bruchsaler Gemälde seines Vaters, mit der barocken Vertiefung in der kontrastvollen Verknüpfung von dunklem Vordergrund und lichter Unendlichkeit, mit kompliziertem poetischem Apparat und metaphorischer Verkleidung, mit der Verbindung von Diesseits und Jenseits. Seine Themen sind mythologische Allegorien oder religiöse Historien. Die Figuren sind maßvoll verkürzt und in Gruppen nach den Regeln klassizistischer Ökonomie zusammengestellt; sie treten wieder in den Vordergrund und verdrängen den Freiraum, die atmosphärische Stimmung. Zick war sich kaum darüber klar, daß die tektonische Ordnung den Absichten der visionären und deshalb illusionistisch verkürzten Deckenmalerei widerspreche und daß die Verkürzung die Folgerichtigkeit der Mittel einer gliedernden und tektonisch aufbauenden Malerei in Frage stelle. In den monumentalen Stil mischt er ohne Bedenken dekorative Pointen nach altem Rezept und naturalistische Motive, die er im Tafelbild kultivierte.

Am meisten von dekorativer Leichtigkeit und sinnlicher Heiterkeit hat sein Frühwerk in Engers (1760),

Dem Unterricht bei seinem Vater folgte 1757 ein Aufenthalt in Paris. Auch da hat ihn nicht so sehr der leichte Dekorationsstil eines Boucher angezogen, an dem er als professioneller Großmaler natürlich nicht vorübergehen konnte, sondern die geistige Nachfolge der niederländischen Kunst, die Werke Watteaus und die gleichzeitige Malerei Fragonards. Von Paris kam er um 1758 nach Rom zu Mengs, der ihm den Weg zum Klassizismus wies. Nach der Rückkehr ließ er sich um 1760 in Ehrenbreitstein nieder und wurde bald der gesuchte Freskant. Er war ein universaler Könnner, er hat sich auch auf architektonischem und kunstgewerblichem Gebiet als Entwerfer betätigt.

Seine Fresken sind gewiß die besten dieser Spätzeit im südlichen Deutschland und am Rhein; aber sie befriedigen nicht mehr so wie die künstlerisch weniger wertvollen Leistungen der Rokokozeit. Die Verschmelzung konträrer Strömungen trägt

eine mythologisch-allegorische Verklärung von Jagd und Wein, umgeben von kleineren Bildern mit pastoralen Erfindungen zeitgenössischer Naturschwärmerei.

Der Innenraum der Klosterkirche von Wiblingen (1778–80), wo die architektonische Gliederung und die Ausstattung auf seinen Entwurf zurückgehen, ist sein Hauptwerk. Auch die Fresken an sich sind eine der wichtigsten Leistungen der deutschen Louis XVI.-Malerei. Daß jede Verschmelzung mit Architektur und Ausstattung gelöst ist, daß Architektur und Malerei durch Grenzen sauber geschieden sind, braucht nicht mehr betont zu werden. Wichtiger ist, daß jedes Bild seinen eigenen, perspektivischen Verschwindungspunkt erhält und so gebieterisch die isolierte Betrachtung verlangt, daß der visionäre Illusionismus auf ein Minimum beschränkt ist, und daß auch inhaltlich jede Steigerung fehlt, nicht nur in der Form. Die Gemälde sind religiöse Historien, die zu dem Raum selbst nur entfernte Beziehungen haben, die unter sich nicht mehr verknüpft sind, nur durch das Hauptthema, das Kreuz Christi, gedanklich verbunden sind. Das große Kuppelfresko hat einen geschichtlichen Stoff: Kaiser Heraklius bringt das Kreuz Christi nach Jerusalem zurück. (Abb. 215.) Das Rundbild im Schiff, das jüngste Gericht, ist grandios, wie nie ein Rokokofresko. (Abb. 214.) Selbst Fresken von Maulbertsch können diese Wirkung nicht haben, die auf der Einfachheit, der Ordnung des Aufbaus und der Wucht der Einzelform basiert. Zwei konzentrische Kreise, die aber für die Diagonalansicht verschoben sind, rahmen wie ein Trichter den schwebenden Heiland, den verklärten, durchsichtig hellen Leib, den Weltenrichter mit der roten Siegesfahne. Die größte Helligkeit der Mitte verdichtet sich langsam in den Gestalten der Heiligen zu süßlichen Tönen, und steigert sich zu starken Kontrasten am Rande, wo die Auferstehung der Toten geschildert ist. Will man die Eigenart solcher Fresken erkennen, muß man sich neben das Vierungsbild (Abb. 215) ein gleichzeitiges Fresko von Maulbertsch (etwa Mühlfraun) denken. Der stärkste Gegensatz. Die Raum-Steigerung fehlt. Raumerweiterung ist nicht beabsichtigt. Der himmlische Apparat ist verschwunden, die Verbindung mit dem Jenseits ist abgeschnitten. Die Unendlichkeit ist verdeckt. (Auch das jüngste Gericht ist als Historie, für sich gesehen, wenn auch das Licht von oben kommt.) Am oberen Rand schließen dunkle Wolken die Fläche. Man hat den Eindruck, daß die Vertiefung nach rückwärts geht, nicht nach oben. (Die übrigen Fresken haben Seitenlicht wie ein Tafelbild.) Alles Irrationale ist geklärt. Die Figuren sind plastisch, kräftig modelliert, ganz auf den Ausdruck gestellt. Das Kraftvolle, das dramatische Pathos erinnert an die Nachfolge Rubens oder an die heroische Stilisierung der Sturm- und Drangzeit. Füßli hat damals Ähnliches geschaffen. Die Farben sind kühl vornehm, zurückhaltend; noch mit den feinen Reizen einer alten Tradition ausgestattet.

Bei den Fresken in Oberelchingen (1782–83), wo die Marianischen Feste das Thema bilden, ist sogar bürgerliches Genre ins Fresko übertragen. Die Geburt Mariä ist ein Interieur in der Art der Holländer, eine Bürgerstube mit Himmelbett, in dämmerigem Helldunkel wie ein Tafelbild. Der Inhalt ist wirklich gleichgültig geworden. Zwischen Tafelmalerei und Deckenmalerei ist kein Unterschied. Alles Irrationale ist faßbar geworden, jede extatische Verklärung ist verschwunden. Bei dem Hauptbild in Rot (1784), Christus im Tempel, ist auch die Fläche des Deckenfreskos als Fläche empfunden. Der Rahmen ist verpflichtend, er klingt in den Kurven der Architekturkuliszen nach. Am deutlichsten in dem Chorfresko, der Himmelfahrt Mariä, wo die Linien des Tondo selbst in den Rundungen des Fußbodens wieder erscheinen.

In den Fresken von Triefenstein (1786) ist die Erzählung auf wenige, groß gesehene Figuren beschränkt, die wie in einem Relief in der vorderen Ebene aneinandergereiht sind. Immer bleibt der warme, herbstliche Duft der dekorativen Farbe. Auch in den letzten Werken, den Malereien in Schloß Koblenz (1785f.) und Mainz (1787). Für den strengen Beurteiler waren diese Allegorien der Spätzeit schon Rudimente aus einer überwundenen Geschmackperiode. Von der Architektur waren sie nicht gefordert, sie standen eher damit in Widerspruch. Neue Probleme waren nicht versucht. Den Flächenstil des Klassizismus hat Zick nie rein kultiviert; er hat ihn nur im Tafelbild versucht.

Die künstlerischen Werte tragen unter den Tafelbildern nicht die großen Allegorien für repräsentative Zwecke, auch nicht die Altarblätter und die religiösen Bilder, sondern die kleinen Gemälde aus den neuen Fächern des Genre und des Porträts. Da konnte sich Zick am ehesten von Konvention frei halten. Das Rembrandteske der Frühzeit ist die Basis für die weitere Entwicklung. Von den Werken seines Vaters unterscheiden sich seine Arbeiten in zwei Punkten. Zunächst in der farbigen Komposition. Die feine Tonigkeit, die farbige Delikatesse ist im Gegensatz zur holländisierenden Braunmalerei, eine Frucht des Aufenthaltes in Paris. Auch die freie Pinselführung, der Auftrag in Tupfern, der immer etwas von dekorativer Oberflächlichkeit behält. (Panneaux des „Watteauzimmers“ in Bruchsal 1759.) Die beste Leistung der frühen Zeit



215. Jan. Zick, Entwurf für das Kuppelfresko in Wiblingen.  
München, Slg. Böhler.

sind die Themen im bukolischen Zeitgeschmack, die an Boucher anklingen. Wichtiger ist der zweite Punkt: die Vereinfachung der Form in Verbindung mit einer neuen Reinheit des Umrisses und der geschlossenen Gruppe. Es sind die Kompositionsmittel der bauenden Malerei des frühen Klassizismus, an die sich der jüngere Zick auch im Tafelbild hält. Während in den Frühwerken die Gestalt im uferlosen Dunkel verschwimmt, im Unbegrenzten sich auflösen scheint, erhält sie jetzt plastische Konsistenz, die jedem Versuch einer Auflösung im Atmosphärischen die Wage hält.

Nur in den frühen Genrebildern ist die Thematik vom holländischen

Vorbild abhängig. Bald erfolgt auch hier eine Ablösung, die Wende zum Eigenen. Es gibt aus den siebziger und achtziger Jahren Bauernszenen (Augsburg, Privatbes.; München, Pinakothek), die überhaupt nicht mehr an holländische Anregung denken lassen, so sehr wahrt die derbe Kräftigkeit des Inhalts und die Stimmung der Landschaft den Erdgeruch der unmittelbaren Umgebung. Man könnte sie als kulturgeschichtliche Illustrationen gelten lassen. Auch zeitgeschichtliche Themen fehlen nicht. Rousseau liest, unter einem Baum liegend, das Preisausschreiben der Akademie in Dijon (Früher Slg. Peltzer, Köln). Gewählt ist die Szene, die Rousseau selbst in seinen Confessions schildert, wie er vor Erregung weint und mit dem Hemde sich die Augen trocknet, weil er plötzlich die Lösung dieser Frage vor sich sieht, die das Unglück seines Lebens verursacht hat. Ein solches Bild erhellt mit einem Schlage die geistige Umgebung, wir blicken in die Zeit der Aufklärungskämpfe, wir spüren im Versuch, die Landschaft zu charakterisieren, wenigstens einen Hauch der sentimentalischen Naturromantik.

Auch im Porträt hat Zick den Umweg über das holländische Vorbild genommen. Es gibt aus der Frühzeit Bildnisse, auf denen die Auftraggeber, deren Namen wir kennen, holländisch maskiert sind. Es folgen Gruppenbildnisse. Köstliche Werke sind die als Genrebilder frisierten Gruppenporträts im Bonner Museum, reizvoll vor allem durch die delicate Farbe, durch das mit kleinmeisterlicher Sauberkeit gemalte Detail und durch die Unbeholfenheit der Gruppierung, die anspruchslose Echtheit. Der landschaftliche Hintergrund gibt eine bestimmte Szenerie,

die aber auch nur die farbige Folie ist für die pikanten Töne der Kleidung. Die beste Leistung — ein Hauptwerk deutscher Porträtmalerei der Louis XVI.-Zeit — ist das große Gruppenbild der Familie Remy 1776 (von Claer, Bendorf). Wieder erfreut die Unbeholfenheit der Gruppierung, die absichtliche Einfachheit neben der Routine des gleichzeitigen höfischen Porträts. Wie sich der bürgerliche Maler ein Familienporträt vorstellt, wie er mühsam aus Einzelfiguren die Gruppen zusammenstellt, wie er sogar versucht, die lebensgroßen Bildnisse durch das natürliche Licht des Raumes, für den das Porträt bestimmt war, zusammenzubinden. Die altväterliche, biedermeierhafte Befangenheit, die Ehrlichkeit des künstlerischen Schaffens gibt dem Bild die Stimmung. Unerhört ist die treffende Sicherheit in der Wiedergabe des Ausdrucks. Das Streben nach möglicher Intensität der Charakterisierung übertreibt den Eindruck steifer Gezwungenheit in der Haltung. Von der Grazie des 18. Jahrhunderts ist wenig mehr geblieben. Denkt man sich daneben die kunstvollen Gruppenaufbauten auf den gleichzeitigen Porträts eines Friedrich August Tischbein, dann sieht man, daß die Primitivität gewollt ist. Von da fällt ein klärendes Streiflicht auf die künstlerische Einstellung des Malers.

\* \* \*

Übergang zum Klassizismus. Das Historienbild. Wir hätten diesen letzten Abschnitt unseres Kapitels über die Louis XVI.-Malerei auch an den Anfang setzen können. Der Inhalt ist in mancher Hinsicht die Voraussetzung für die anderen Abschnitte. Aber es sind nicht so sehr die äußerlichen Gründe der Disposition, die zu dieser Aufteilung veranlassen, es ist nicht nur der Umstand, daß der Abschluß gleichzeitig die Überleitung bildet zur Kunst des Klassizismus im 19. Jahrhundert. Eine gewisse Berechtigung, den Inhalt dieses Abschnittes zu isolieren, besteht doch. Wir greifen hier eine Komponente des Stilwandels heraus, die als Nebenströmung durch die Kunst des ganzen 18. Jahrhunderts läuft, die jetzt besondere Bedeutung gewinnt, weil sie in die allgemeine Sehnsucht der Zeit mündet, weil sie von den geistigen Strömungen der Zeit neuen Inhalt und neue Bedeutung empfängt: die klassizistische Bewegung im engeren Sinne, den Einfluß der Antike. Die Antike wird jetzt Vorbild für Natur und Vernunft; sie erhält dann im reifen Klassizismus absoluten Wert. Die Nachahmung der Antike ist der erste Schritt zur plastischen Modellierung der Einzelform, zur zeichnerischen Sorgfalt und zu einer neuen, gesetzmäßigen Malerei geworden, die die menschliche Figur als wichtigstes Bildthema hat. Wir fassen hier die Vertreter der hohen, idealen, inhaltsschweren, ja literarisch tendenziösen Stilkunst zusammen, im Gegensatz zur individuellen Kunst der Naturnachahmer, die Meister der internationalen, weltbürgerlichen Historie. Wir betrachten hier die rationale Seite der Reaktion, die konstruierende, gesetzmäßige, bauende Malerei, die sich von der übermächtigen Theorie der Aufklärungszeit Weg und Gesetz vorschreiben ließ. Wir verfolgen den Weg bis zu dem Punkt, wo die Sturm- und Drangzeit eine neue Wende zum Gefühlsmäßigen, Romantischen bringt.

Wir greifen damit auf den Anfang unserer Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts zurück. Es ist dort erwähnt, daß Donner als erster unter den Bildhauern des Rokoko wieder auf die Antike als Quelle neuer Schönheit hinwies, daß er dieses „Evangelium des Schönen“ seinem Schüler Oeser weitergab, der es Winckelmann und Goethe öffnete. Donners Anschauung „vom wahren Wesen der Kunst und der Bedeutung der Antike“ ist der Funke geworden, aus dem das stille Feuer des frühen, deutschen Klassizismus emporgelodert ist.

Adam Friedrich Oeser (geb. 1717 in Preßburg [sein Vater stammte aus Berlin]; gest. 1799 in Leipzig) lernte bei einem nebensächlichen Stillebenmaler und muß dann in Preßburg um 1728—29 mit Donner in Berührung gekommen sein, bei dem er Unterricht in der Skulptur nahm. Die Verbindung erstarkte zur Freundschaft, die auch nach Oesers Weggang nach Wien (1730—39) nicht erkaltete. In Wien hat Oeser bei Schuppen und Daniel

Gran gelernt. Wir begegnen aus diesem Grunde den Namen Donner und Gran auch bei Winckelmann, der Grans Fresken der Hofbibliothek mit Rubens Bildern für Maria von Medici vergleicht und sagt, daß seither nicht leicht ein erhabeneres Werk ausgeführt worden sei. Von Donner behauptet er, daß er in zärtlichen, jugendlichen Körpern (wie Michelangelo und Schlüter in glykonischen) die Alten erreicht habe. Die Urteile gehen auf Oeser zurück. Winckelmann hat keine Originale gesehen; er urteilt nur nach Stichen. 1739 wurde Oeser nach Dresden berufen. Er traf hier noch den jungen Mengs. Die Anschauungen beider ergänzten sich. Mengs war durch seine Erziehung in den Protest gegen das Rokoko, gegen den Barock im weiteren Sinne, hineingewachsen. Er war von Anfang an der Künstler der Aufklärungszeit, der an einer Verbesserung des verderbten Geschmacks arbeitete. 1752 wurde Oeser mit dem gleichalterigen Winckelmann bekannt, der dann zum Wortführer der neuen Bewegung wurde. Die Jahre in Dresden sind der Knotenpunkt in der Entwicklung zum Klassizismus geworden. Als erster Niederschlag der gegenseitigen Anregung erschienen 1755 Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, die rasch den Weg in die Gedankenwelt des künstlerisch interessierten Europa fanden.

Ist der Nachweis Justis richtig, dann hat Winckelmann auch das Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe der Antike aus Oesers Mund vernommen. Auch an Goethe hat es Oeser weitergegeben, nachdem er 1764 Direktor der Leipziger Akademie geworden war. (Daß später, 1770–1772, Füger sein Schüler war, ist schon gesagt.) Während seiner Leipziger Universitätszeit hat Goethe seit 1766 Oesers Unterricht besucht und hier zuerst von der Bedeutung der Antike erfahren. Wie intensiv die Anregungen waren, erzählt er selbst im 8. Buch von Dichtung und Wahrheit. Wir heben einen Satz hervor: „allein weil Oeser viel Einfluß (auf Winckelmann) gehabt und er das Evangelium des Schönen, mehr noch des Geschmackvollen und Angenehmen auch uns unablässig überlieferte, so fanden wir den Sinn (des Problematischen in Winckelmanns Aufsätzen) im allgemeinen wieder.“ In dem „mehr noch“ liegt die Kritik des reifen Goethe, dessen Anschauung von der Antike eine andere, vertiefte geworden war. Das Geschmackvolle und Angenehme ist die Anschauung der Louis XVI.-Zeit, die auch Geßner vertreten hat, der auch der Eklektizismus eines Mengs huldigt. Sie ist noch von Rokokogesinnung durchtränkt und durch eine Weltanschauung vom Ernst und der Kraft der Sturm- und Drangzeit, von der Abgeklärtheit des reifen Klassizismus getrennt. Winckelmann ist nicht über diesen Standpunkt hinausgekommen. Wenn er die Schönheit der Antike als „zärtlich“ charakterisiert, steht er noch auf dem Boden des Rokoko. Wenn er in einer Schrift die Allegorie behandelt, bleibt er ganz im barocken Geleise. Auch Goethe hat diesen Abschnitt als „barock und wunderlich“ empfunden. Noch 1766 hat Winckelmann im „Versuch einer Allegorie besonders für Künstler“ diesem Zweig barocker Thematik „den erhabenen Geschmack des Alterthums“ zu geben versucht, ohne zu ahnen, daß er schon auf verlorenem Boden kämpft. Auch in dem wundervollen Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ steckt noch die Anschauung der Louis XVI.-Zeit. Im Epitheton liegt der Widerspruch gegen das Rokoko; erst die spätere Generation hat dem Ausdruck neuen Inhalt gegeben. Trotzdem bleibt die geschichtliche Bedeutung Winckelmanns. Er hat als erster das Programm des Klassizismus zur Weltanschauung ausgebaut, er hat ihm, (um die Worte Heidrichs zu gebrauchen), durch die Verbindung mit allgemeinen, auf die Umgestaltung des Lebens in seiner Gesamtheit gerichteten Ideen einen neuen Sinn, sein neues Pathos und die prinzipielle Bedeutung für alle Gebildeten gegeben, wodurch bei aller zeitlichen Beschränktheit seiner Geltung doch auch ein neuer Begriff der Kunst in ihrem Verhältnis zum Leben überhaupt geschaffen wird. Erst die spätere Zeit hat die Worte richtig gedeutet und die Weltanschauung, die in diesem Verhältnis zur Kunst liegt, verstanden.

Auch Oesers Kunst ist reiner Louis XVI.-Eklektizismus.

Er hatte in Dresden mit der miniaturhaften Porträtmalerei auf Email angefangen (Sophie Friederike Dinglinger war in diesem Fache seine Schülerin) und war dann zur Theatermalerei und zum dekorativen Ölgemälde

übergegangen. Seine Tätigkeit muß sehr fruchtbar gewesen sein. (Erhalten die Fresken in Schloß Dahlen [1756–59], Schloß Hof, Nischwitz [1778], Leipzig, Nicolaikirche.) Die gleichzeitige Tagesliteratur wird nicht müde, in panegyrischem Tone die Vorzüge seiner Fresken und Gemälde zu rühmen, „die weiche Grazie“, die „Gefälligkeit“, die „Unschuld“. Es sind die Vorzüge der Louis XVI.-Malerei.

Wieder hat Justi das richtige Wort gefunden, wenn er den Eindruck auf die Mitwelt beschreibt: „Die bloße Abwesenheit des Falschen wurde wie der Eintritt aus einem verpesteten Gemach in die freie, reine Luft empfunden.“ Der künstlerische Wert ist nicht groß. Auch die provinziellen Freskomaler Süddeutschlands sind daneben einheitlich, echt und kraftvoll. Die verschiedensten Einflüsse kreuzen sich. Abgeschwächtes, süddeutsches Rokoko in der Art Grans, Rembrandtsches Helldunkel, früher, weicher Klassizismus französischer Natur. Die spielerische dekorative Leichtigkeit ist geblieben. Der Inhalt seiner Allegorien ist „tiefer“ geworden. „Die Neigung zum Allegorischen, einen Nebengedanken erregenden, konnte er nicht bezwingen; so wurden seine Werke vollständig durch einen Begriff, da sie es der Kunst und der Ausführung nach nicht sein konnten,“ sagt Goethe. Er wendet sich an den Verstand und das feine Gefühl, wie Hagedorn schreibt, und man hat deshalb schon zu seinen Lebzeiten Erklärungen publiziert (Kreuchauß, Oesers neueste Allegorien, Leipzig 1782). Den Illusionismus behält er bei; er kommt nicht über Gran hinaus, der auch „die großen Flächen mit schwebenden Gestalten bevölkert“ hat. Nebulisten hat die Goethezeit diese Maler genannt, „die der Wolken nicht entbehren können“. Es ist der gleiche „flotte und äußerliche Dekorationsstil“, den die Maler wie Rode oder Guibal vertreten. Oesers Abneigung gegen die „sogenannten grotesken Zierathen“, das Muschelwerk, ist aus dem Rationalismus der Aufklärungszeit erwachsen. Auch die Ornamente mußten nach seiner Ansicht etwas „bedeuten“, einen poetischen Inhalt haben. Der Inhalt der abstrakten Form wurde nicht mehr verstanden. Auch Goethe hat die Inhaltsästhetik von Oeser übernommen. Oeser war auch Bildhauer. Erhalten ist die Statue des Königs Friedrich August auf dem Königsplatz in Leipzig (1780), eine vergrößerte Porzellanfigur.

Die Charakteristik der Louis XVI.-Malerei, die wir reichlich mit Zitaten aus Goethe versehen haben, gilt zum Teil für die Malerei des Anton Raphael Mengs (Aussig 1728, gest. Rom 1779), des eigentlichen Reformators der „verfallenden“ Malerei. Das Spezifikum der Aufklärungszeit, die Absicht der Verbesserung, die rationale Seite der Reform, tritt in seinem Schaffen noch deutlicher hervor.

Er hat seine erzieherischen Theorien auch schriftlich fixiert (Gedanken über die Schönheit 1762 u. a.). Nach dem zweiten Aufenthalt in Rom haben der Glanz der ewigen Stadt, der Ruhm, die Auszeichnung von seiten der Päpste, seinen Ideen das Ansehen ästhetischer Unfehlbarkeit gegeben. Seine Tätigkeit an der kapitolinischen Akademie (1754 ff.) schuf einen neuen Podest und machte seine Kunst zum dogmatischen Vorbild. Eine Reihe von deutschen Freskomalern sind seine Schüler gewesen, Unterberger, Zauner, Knoller, Schöpf, Füger, Zick.

Mengs' Theorie formuliert den Eklektizismus der Louis XVI.-Zeit mit klaren Worten. Sie gipfelt in dem Satz, daß die Schönheit in der Natur sich nicht finde. Der Künstler solle deshalb, wenn er guten Geschmack erlernen wolle, in der Kunst sich die besten Vorbilder wählen. Als Vorbilder gibt Mengs an Raphael für die Zeichnung und Komposition „im Geschmack der Bedeutung und des Ausdruckes“, Correggio für Licht und Schatten „im Geschmack der Gefälligkeit und Harmonie“, Tizian für das Kolorit „im Geschmack der Wahrheit“, die Antike aber „im Geschmack der Schönheit“. Die Nachahmung der Vorbilder zielt auf die „Verbesserung“, die Betonung der plastischen Richtigkeit der Form. Die Lehre nimmt nur Rücksicht auf die menschliche Figur. Hintergrund, Raum existieren nicht. Gegen das Verstandesmäßige, das Rezeptmäßige, gegen die Kunst aus zweiter Hand hat schon die nächste Generation Stellung



216. A. R. Mengs, Der Parnass (1761). Rom, Villa Albani.  
(Phot. Stödtner, Berlin.)

die die Fläche durchbrechende Perspektive, auf den Illusionismus, hat Mengs selbst gefunden. In zwei Fresken stellt sich die tiefenmäßige Illusionsmalerei allmählich auf die Fläche ein. Die Verherrlichung des hl. Eusebius in S. Eusebio in Rom (1757) ist eine Glorifikation nach altem Schema, aufgelöst in drei geschlossene, verkürzte Gruppen. Die Verkürzungen sind geringer als bei Correggio, den Mengs wegen des Maßvollen bewunderte. Die Diagonalansicht nimmt Rücksicht auf den am Eingang stehenden Beschauer. Die drei Gruppen, mehr neben einander als über einander schwebend, nehmen Rücksicht auf die Fläche. Am meisten hat sich das Temperament geändert. Zum ersten Male seit den Zeiten der Klassiker glaubte man wieder „Würde“ und „Feierlichkeit“ zu empfinden. Statt der rauschenden Bewegung leise Ruhe; die durcheinander gewirbelten Engel sind durch abgerundete Gruppen ersetzt. Statt der rassigen Figuren zarte, weiche Körperchen mit antikisierenden Typen und anmutigen Gesten. Statt des Gewirres von Linien und Überschneidungen führen sanft modulierte, melodische Linien das Auge. Die weiche Modellierung der rundlichen Formen, die zarte Verschmelzung der Farben erweckt mehr den Eindruck eines Ölbildes, wie schon Mengs' ältester Biograph Bianconi bemerkte. Bei dem berühmten Fresko der Villa Albani in Rom (1761), Apollo in Begleitung der Musen bekrönt auf dem Parnass eine Dichterin, ist die Unteransicht völlig aufgegeben. Das Fresko ist wie ein Tafelbild an die Decke geheftet. Die reliefmäßige Komposition ist von durchsichtiger Klarheit. Überlegt, verstandesmäßig ist alles, Aufbau, Bewegung, Draperie, Ausdruck; aber es fehlt die „Seele“, der „Ausdruck“ innerer Empfindung, das Erleben, genau die Vorzüge, die Mengs bei Raphael so rühmt. Mengs' Theorie stellt die Aufgabe, die „Seele zu schildern“, sie versucht auch die „Affekte“, den Ausdruck in Gesetze der Schönheit zu fassen; aber die Fähigkeit der Vertiefung haben die kirchlichen Maler viel mehr gehabt als die Rationalisten. Das Bild ist für sie die verständige Lösung eines Problems, ein Dokument soliden Wissens und Könnens.

Die Lehre und das Schaffen Mengs' ist in erster Linie zu verstehen aus der Reaktion gegen die Rokokomalerei. Sie sucht nach dem ewigen Gesetz der Kunstentwicklung den Fortschritt im Bruch mit der Vergangenheit und in der Bevorzugung der Komplementär- und Kontrastwerte. Sie will über die dekorativen Leerheiten hinauskommen und der Malerei durch Verbesserung des Formalen neuen Inhalt geben. Sie wendet sich gegen den extatischen Überschwang des Gefühls und sucht die Gemessenheit, die beruhigte, klare Einfachheit der Form und durch die Sachlichkeit zugleich eine Verinnerlichung, sie will ethische Vertiefung des Inhaltes. Deutlich sichtbar

genommen. Wenn man sehen will, wie doktrinär dieses Denken ist, muß man suchen, welche Begriffe fehlen. Nationale Kunst kennt Mengs nicht. Das Verständnis für deutsche Art ist ganz getötet. Die abstrakte Idealität hat den Blick für den Reiz des Unmittelbaren abgestumpft.

Den Weg zur rationalen Verwendung des Bildes als dekorativen Faktor im tektonisch durchgegliederten Raum, als Flächen-dekor, oder, mit anderen Worten, den Weg zum Verzicht auf

ist die rationale Seite der Reform. Die wahre Kunst muß nach Mengs' Worten durch den Verstand über die Materie herrschen; alle Schönheit gründe sich auf Überlegung und es sei fehlerhaft, wenn die Werke mehr Früchte der Empfindung als des Nachdenkens seien. Die Worte sind der beste Kommentar zum Parnaß. Statt der sinnlichen Unmittelbarkeit herrscht bei dieser Umsetzung zur Form kalte Reflexion. Bei allem Können fehlt das Leben.

Aber es gibt doch noch eine zweite, bessere Seite in Mengs' Schaffen, die von Theorie und Reflexion nicht oder ganz wenig berührt ist. In Themen, die der rationalen Konstruktion weniger zugänglich sind, wo der Maler zur Hingabe an die Natur gezwungen war, im Porträt, tritt seine Begabung, fast darf man sagen sein malerisches Genie, erst hervor. Die Porträts sind die Leistungen, die seinen Namen heute noch frisch und leuchtend erhalten, wo seine Theorie und seine Historienbilder vom Staub antiker Zeitbedingtheit verschüttet sind. Eine leichte Reaktion tritt auch da hervor. Aber, in den frühesten Bildern, fast eine Rückkehr zum Barock. Frühwerke, wie das Porträt des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen (1745), das er als siebzehn jähriger Malerlehrling malte (München, Residenzmuseum) und das etwas spätere Porträt des gleichen Fürsten (im Besitz von Prinz Georg von Sachsen) sind repräsentative Porträts reinsten Wassers nach dem Vorbild der Louis XIV.-Porträts, barock in der Auffassung, der Eleganz, der betonten Würde, ja Arroganz, in der auffälligen Behandlung von Kostüm und Beiwerk.

Das zweite ist schon eine ganz bedeutende, künstlerische Leistung, ausgezeichnet in der farbigen Komposition; man kann es neben die besten europäischen Porträts der Zeit stellen. (Abb. 217.) Die Solidität, die Sorgfalt der Durchführung ist nicht mehr Rokoko, noch weniger die feine und zugleich scharfe Charakteristik. Aus den frühen Jahren in Dresden stammen noch ein arrogantes Selbstbildnis (1746) und ein Bildnis Silvestres (beide in Dresden), sowie die Halbfigur des Domenico Annibale (Mailand). Den eleganten Rokokogeschmack ersetzt später die ruhige Sachlichkeit, die bürgerlich-klassizistische Nüchternheit, wenigstens in den Selbstporträts (das beste in München 1773). Das höfische Porträt (Bildnisse der jungen Toskana-Prinzen und Prinzessinnen in Madrid, Porträt des Papstes Clemens XIII. in Bologna) wahrt immer den Beigeschmack der Repräsentation, ohne den ein Bildnis eben nicht genießbar war, solange das Zeitalter des Absolutismus dauerte. Die Vertiefung des Ausdrucks und die plastische Korrektheit der Zeichnung sind die Zeichen der neuen Zeit.

Die Kunst des Mengs ist noch eklektisch. Auch die Theorie. Die letzte Absicht ist, die Gesamtheit ererbter malerischer Kultur mit dem „klassischen, formalen Ideal“ zu verschmelzen. In seinen späten Schriften tritt schon die Lehre vom absoluten Wert der Antike in



217. A. R. Mengs, Kurfürst Friedrich Christian von Sachsen. Dresden (Prinz Georg von Sachsen).

den Mittelpunkt der Kunstanschauung. Den Gedanken hat der deutsche Klassizismus um 1800 aufgegriffen. Mit der Theorie Mengs' teilt er die idealistische Gesinnung, die Abneigung gegen das Individuelle. Auch die härtere, plastisch-lineare Bildform ist durch die Theorie Mengs' angebahnt, der in seinen Gemälden der weichen, stimmungsvollen Anmut der Louis XVI.-Malerei treu geblieben ist.

Der Kreis der Maler um Mengs ist groß. Verschiedene sind schon genannt. So Anton Maron (1733—1808), der Mitarbeiter am Deckenbild von S. Eusebio. Er hat sich als Bildnismaler Ansehen errungen. Mitarbeiter Mengs' in der Camera dei Papiri im Vatikan war der etwas ältere und mehr in der Rokokotradition befangene Christoph Unterberger (Cavalese 1732—Rom 1798), der 1784—86 die Fresken einer Decke im Casino Borghese malte.

Zum Kreis derer um Mengs gehören auch die Maler, die nur vorübergehend mit dem römischen Eklektizismus in Berührung kamen und dann wieder ihre Wege gingen, wie Zick; die ihm treu blieben, wie Füger, Knoller, auch dessen Schüler Schöpf. Dann eine Anzahl kleinerer Nachzügler, Joseph Bergler (1753—1829), der nachher in Rom zu Maron kam und den Eklektizismus nach Prag verpflanzte. Friedrich Rehberg (1758—1835), der sich auch mit David anfreundete. Er hat sich vor allem auf das niedliche, klassizistische, mythologische Genre geworfen. Es wäre zwecklos, alle Namen der kleinen Mitläufer zu zitieren. Ihre Leistungen sind nicht erfreulich. Fehlt uns noch das Organ für den speziellen Wert dieser Werke der Übergangszeit oder ist der künstlerische Wert wirklich so gering, wie er uns erscheint? Der Historiker steht hier vor einem Dilemma. Auf der einen Seite das lobende Urteil der größten Deutschen, Goethes und der anderen Geistesheroen, auf der anderen Seite diese Kunst, für die man eben im besten Falle als charakterisierendes Epitheton das neutrale „eklektisch“ finden kann.

Auch bei Angelika Kauffmann (Chur 1741—Rom 1807) beruht der große Erfolg (wie Tietze bemerkt) auf den außerkünstlerischen Eigenschaften, auf ihrer Fröhlichkeit und Weiblichkeit, auf der Liebenswürdigkeit und der allgemeinen Geistigkeit ihres Wesens, das sie einer großen Zahl bedeutender Persönlichkeiten lieb und wert machte. Der Roman ihres Lebens, der Weg, der die Künstlerin über unerhörte Erfolge und persönliches Mißgeschick durch Europa führte, von Süddeutschland nach Italien, England, Neapel, Rom, wo ihr Atelier das Ziel der klassischen Romfahrer wurde, hat die Zeitgenossen gerührt. Die Gefälligkeit ihrer Kunst, die überall das Beste herauspickte, englische raffinierte Farben mit frühklassizistischer Form vereinigen wollte, die literarische Bedeutung und die Rührseligkeit ihrer antikischen Themen sind der Grund für das ungewöhnliche Lob, das der dünne und süßliche Eklektizismus in der ganzen gleichzeitigen Literatur gefunden hat. In eine deutsche Kunstgeschichte im engeren Sinne gehören (wenn man die nebensächlichen, unreifen Frühwerke dekorativer Freskomalerei außer acht läßt) höchstens einige Bilder mit romantisch-patriotischem Inhalt. Aber gerade diese sind als künstlerische Qualitäten am wenigsten überzeugend. Die besten Leistungen sind wieder Porträts, mehr noch die kunstgewerbliche Produktion und die rein dekorative Malerei in Londoner Häusern (in den „Adelphi“), wo ihre zarte Kunst in der Eleganz der englischen Louis XVI.-Architektur die beste Resonanz gefunden hat.

Man kann von diesem italienisierenden Klassizismus noch eine zweite Richtung abtrennen: den Louis XVI.-Klassizismus mit französischer Orientierung. Der wichtigste Maler im südlichen Deutschland ist der Stuttgarter Hofmaler Nicolas Guibal (geb. Luneville 1725, gest. Stuttgart 1784). Er war Lothringer, hatte in Paris bei Natoire gelernt, kam 1749 nach Stuttgart. Um 1750 wurde er vom Herzog Karl Eugen nach Rom geschickt, trat in das Atelier von Mengs ein, dessen Einfluß sehr stark merkbar ist. Nach seiner Rückkehr (1755) entfaltete er ungemein große Rührigkeit. Er war Direktor der Gemäldegalerie, Professor an der Karlsschule, einflußreicher Lehrer (es ist schon erwähnt, daß Füger sein Schüler war), Kunstschriftsteller und Diktator in allen Fragen des Geschmacks. Die Neigung zur Theorie charakterisiert am meisten den Louis XVI.-Maler. Noch in Rom hatte er Aufträge für den Gartenflügel des Stuttgarter Schlosses erhalten (1751—56). Bei dem kolossalen Deckengemälde am Ausgang zum Marmorsaal, Württemberg als Beschützerin von Kunst und Wissenschaften, hat Mengs die Figur der Ceres und Minerva gemalt. Es ist Guibals bestes Werk, die Eleganz des französischen Rokoko liegt noch wie leichter, frischer Duft auf den nach Mengsschem Rezept komponierten Gruppen. Die höfische Mythologie ist auch dem Inhalte nach französisch. Vorzüglich sind ferner die Fresken in der Schloßkapelle in Ludwigsburg (1764ff.) und die Supraporten in verschiedenen Zimmern. Weiter das Deckengemälde in Schloß Monrepos (1764), „Aurora verläßt Venus, um auf die Jagd zu gehen“, eine leichte, dekorative Mythologie in der Art Natoires, aber gehaltener, geschlossener, akademischer. Gleichzeitig (1763—67) die Deckenbilder in Schloß Solitude, wo Harper mitgeholfen hat, die Mythologie im Badhaus in Schwetzingen, Aurora, und in der Hochschule für Musik in

Mannheim. Dann erstarkt der Eklektizismus. Die letzten großen Arbeiten sind die Deckengemälde der Karlsakademie in Stuttgart (1780–83), wo Hetsch und Heideloff mitgearbeitet haben. Der saftlose, akademische Klassizismus ist trotz der Sorgfalt und „Richtigkeit“ schwer zu genießen. Von den Tafelbildern sind wieder die sachlichen Porträts (in Ludwigsburg, Schloß Stuttgart und auf der Solitude) zu rühmen. Sein Schüler Philipp Friedrich Hetsch (Urach 1758–Stuttgart 1838) hat in Paris gelernt und ist radikal in die Bahn des französischen Klassizismus eingeschwenkt.

Guibals höfisches Pendant ist im Norden der Maler des Berliner Hofes, Christian Bernhard Rode (Berlin 1725–97), der Schüler von Pesne und van Loo in Paris. Seit 1782 war er Direktor der Berliner Akademie. Zusammen mit Johann Christoph Frisch (1738–1815) malte er die drei dekorativen Gemälde im Neuen Palais in Potsdam. Im Marmorsaal des Berliner Schlosses ist die mittlere Allegorie des Jahres von seiner Hand. Goethe hätte auch diese Maler unter die Nebulisten eingereiht. Rodes künstlerische Bedeutung liegt auf dem Gebiet der Graphik. Die Schlüterschen Masken am Zeughaus hat er mit einem für diese eklektische Zeit ungewöhnlichen Verständnis in Radierungen nachgebildet.

In diesen Kreis ist auch der Pfälzer Hofmaler Johann Christian Mannlich einzureihen (geb. Straßburg 1740, gest. München 1822), ein später Abkömmling der Augsburger Goldschmiedefamilie. Die Schulung war die beste. Er war in Paris (1763) bei van Loo und Boucher, in Rom 1767 als Pensionär der französischen Akademie. Er kam auch zu Mengs. Man mag den amüsanten Bericht über die Stationen seines Lebens und über seine Reisen und Meinungen in der frisch geschriebenen Selbstbiographie nachlesen. Sie illustriert am besten die Internationalität der höfischen Kultur und Kunst; sie zeigt, daß mit der Konstatierung der Schul- und Lernjahre in dieser Zeit nur einer der Steine im Unterbau der künstlerischen Bildung eines Malers angezeichnet wird, daß in Wirklichkeit die Fäden sich über den Kontinent erstrecken. Mannlichs künstlerische Produktion ist zwar nicht bedeutend, aber immer erfreulich, manchmal sogar geistreich. Die frühen Porträts der Pfälzer Herzöge (bei M. von Mannlich-Lehmann in Berlin) haben die gute malerische Qualität der französischen Vorbilder. Sein Kurpfälzer Kollege in Düsseldorf, Lambert Krahe (1712–90) gehört zwar noch der Rokokogeneration an, aber als Eklektiker akademischer Prägung muß er in diesem Zusammenhang aufgeführt werden. Sein Hauptwerk, das Deckengemälde des Bibliothekssaales im Mannheimer Schloß (1758), die Zeit entschleierte die Wahrheit, ist eine unerfreuliche, allegorische Maschinerie, vor der man Goethes Lob nicht versteht.

Krahes Schüler Josef Langenhöfel (1750–1805) hat den Eklektizismus zu charakterloser Virtuosität gesteigert. Ein zweiter Schüler Krahes, Peter von Langer (Calcutta 1786 – München 1824) hat es zu Ehren und Auszeichnung gebracht. Er wurde Galeriedirektor in Düsseldorf und Direktor der Münchener Akademie. In den strengen, französischen Klassizismus ist er während eines Pariser Aufenthaltes eingeschwenkt. Seine besten Werke sind Porträts: das frühe Bildnis seiner Gattin in der Münchener Pinakothek und die Damen Böninger (1795, bei K. R. Böninger, Duisburg).

Zu den deutschrömischen Klassizisten gehört auch Wilhelm Tischbein (Haina 1751–Eutin 1828), bekannt unter dem Namen des Goethe-Tischbein. Diese Berühmtheit aus zweiter Hand, die Stellung im Schatten des Größeren bildet die Tragik seines künstlerischen Lebens. Er erscheint überall als der praktische Verwerter der Kunsttheorie Goethes, während das Verhältnis in Wirklichkeit eher umgekehrt ist. Goethe selbst gesteht, daß er der Empfangende war. Von Tischbeins Werken sind nur zwei lebendig geblieben. Die köstlich frische Federzeichnung, der junge Goethe, vom Rücken gesehen am Fenster, „des römischen Morgens genießend“ (so besingt Heinse das Blatt) und das große Goetheporträt. Der Rest ist vergessen. Nach dem idealistischen Porträt gilt Tischbein als einseitiger Klassizist, obwohl sich die ungemein reiche Entwicklung dieser Übergangsjahre in seinen Werken spiegelt, Eklektizismus und Klassizismus, Sturm und Drang und Romantik. Der bestimmende Zug in seinem Schaffen, die Grundfarbe seines künstlerischen Charakters, ist die Sachlichkeit. Wo er auf die Phantasie angewiesen ist, versagt er. Seine Historienbilder, die seinen Namen berühmt gemacht haben, wie der Konradin, sind mühselig aus Belegstellen der besten Vorbilder zusammenkompiliert.

Die Sachlichkeit ist Resultat seiner Erziehung. Bei seinem Onkel in Hamburg hat er die holländisierende Malerei erlernt. Er wurde dann Bildnismaler, reiste auf Kundschaft, kam 1779 nach Rom. Er schloß sich an Trippel. Die Arbeiten aus dieser Zeit verraten unbestimmtes Schwanken zwischen Natur und Schema, zwischen



218. Wilhelm Tischbein, Goethe. Frankfurt, Städel.

individueller Charakteristik und typisierender Idealität. 1781–82 war er in Zürich als Porträtist im Dienste Lavaters. Gedanken der Sturm- und Drangzeit wurzelten ein, Neigung zum patriotischen Geschichtsbild wurde geweckt. Ein Bild zum Götz stellte die Verbindung mit Goethe her, auf dessen Veranlassung er 1783 zum zweiten Male nach Rom geschickt wurde. Dort vollendete sich sein Schicksal. Das Historienbild, das durch David die große Mode geworden war, wurde Ziel seines künstlerischen Strebens. Es entstand „Der Konradin empfängt sein Todesurteil“ (Gotha), eine rührselige, eklektische Konstruktion.

1786 kam Goethe nach Rom. Frucht der Freundschaft war das lebensgroße Bildnis (in Frankfurt, Abb. 218). „Goethe, wie er auf den Ruinen sitzt und über das Schicksal menschlicher Werke nachdenket“. (So hat Tischbein selbst nachträglich die idealistische Absicht interpretiert.) Man erinnert sich an das repräsentative Porträt des Barock, wo der Held von den Attributen seiner Würde umgeben dargestellt ist. Tischbein hat durch sentimentale, humanistisch-antikische Attribute den klassizistischen Dichter charakterisiert, der gekommen sei, „um uns mit den Bruchstücken der Alten ihren Geist zu erklären“. Das Bild steckt voller Beziehungen, wie ein allegorisches Deckenbild.

1787 wurde Tischbein als Akademiedirektor nach Neapel berufen, wo er sich meist mit philologisch-künstlerischen Aufgaben beschäftigte. Beim Einfall der Franzosen kehrte er 1797 nach Deutschland zurück. Er wurde wieder Bildnismaler in Hamburg. Das Bildnis der Dichterin Christiane Westphalen (Hamburg, Kunsthalle) ist durch die biedermeierhafte Schlichtheit und die stimmungsvolle Interieurschilderung eines seiner besten Bilder. 1808 wurde er nach Eutin berufen. Seine Altersproduktion übergehen wir, obwohl sie durch die Thematik, durch den romantischen Einschlag wenigstens inhaltlich reizvoll ist. Große Kunstwerke sind unter seinen Spätwerken nicht.

\* \* \*

Sturm- und Drangzeit. In einem seiner stürmisch geistreichen, mit kühnen Gedanken überladenen Briefe an Lavater (Rom, März 1775) wendet sich Füßli gegen die „apoplektische Künstelei“ der deutschen Literatur und bemerkt, daß er auch Wielands oder Geßners „thränenreichen Süßigkeiten“ den Namen Poesie nicht zugestehen könne. Ebenso scharf ist sein Urteil über Mengs, von dessen Werken er schon 1770 sagt, daß Mengs den richtigen Weg verfehlt habe. „Wer hat jemals gedacht, daß Mengs selber Ausdruck habe? sagte er nicht von sich selber, daß die Natur ihn zum Chymikus geschaffen habe.“ Man darf hier A. W. von Schlegels Bemerkung aus dem Jahre 1786 anfügen: „Was ist den Griechen fremder als Geßners reine, aber zugleich auch sinnlich unkräftige Sentimentalität.“ Man könnte diese zeitgenössischen Urteile noch vermehren, durch Carstens' Angriffe gegen des inhaltsleeren Formenideal eines Mengs und durch Worte anderer Künstler. Sie sind ein Beweis, daß in den achtziger Jahren die Ideale der Louis XVI.-Zeit der jungen Generation schwächlich, schal und abgestanden erschienen, daß wieder eine Reaktion auf dem Wege war.

Sie kämpft gegen die Künstelei, gegen die Mechanisierung des Geistigen in den eklektischen Systemen des Rationalismus und sucht die Echtheit, die Ursprünglichkeit. Sie will die verallgemeinernde Empfindsamkeit ersetzen durch das starke Gefühl, die süße sentimentale Weichheit durch Tiefe und Ernst, die „apoplektische“ Anmut durch Gesundheit und Kraft, die Natürlichkeit durch Natur, die Feinheit und Zartheit durch das Große, ja Gewaltige, die sensible Ruhe durch Energie und Bewegung. Das Ideal der Jungen ist das Besondere, das Charakteristische, das Außerordentliche, das Genialische. In der Literatur wie in der bildenden Kunst tauchen jetzt, in der Sturm- und Drangzeit, die patriotischen Inhalte auf; die internationale Idealität läßt wieder die deutsche Kunst vor.

In der bildenden Kunst gabelt sich die Entwicklung. Die beiden Strömungen, die wir durch das ganze Jahrhundert verfolgen konnten, die in der Louis XVI.-Zeit mit bestimmter Deutlichkeit auseinandergetreten waren, nehmen das starke Ideal in sich auf und verarbeiten es zu neuen Zielen. Die klassizistische Richtung läßt die Gesetzmäßigkeit, sie verkleinert den Kreis der Vorbilder und beschränkt sich auf die Nachahmung der Antike, die jetzt mit ernsteren Augen gesehen wird, wahrer und tiefer. Ziel dieser Kunst ist die klassische Abgeklärtheit. Wir haben in der Skulptur Beispiele beschrieben.

Die zweite Richtung läßt vom Klassizismus die Darstellungsform des Linearen, Plastischen; sie legt den Nachdruck auf Vertiefung des Gefühls, und steigt bis in die Abgründe des Seelischen; sie liebt das Menschliche, Natürliche, ja das Übernatürliche und Gewaltige und berührt sich fast mit dem Spätbarock der Deckenmalerei. Sie nimmt in Inhalt und Form die Romantik vorweg, die später Oberwasser gewinnt, und den antikischen Klassizismus ablöst. Zu bedenken ist, daß auch diese saubere Präparierung der Strömungen nur eine Hilfskonstruktion ist, ein Wegweiser durch den Reichtum des geschichtlichen Lebens. Das Leben selbst ist immer mannigfaltiger und im Einzelnen kreuzen sich die Fäden zu individuellen Bindungen. Jede Individualität entwickelt sich, schwankt oft zwischen Gegensätzen, bis sich eine bestimmte Richtung des künstlerischen Charakters gebildet hat.

Dieses geschichtliche Stadium reicht über die Jahrhundertgrenze hinaus. Es übersteigt die Grenzen unseres Themas. Wir können hier nur die Anfänge berühren und greifen deshalb als Prototyp den genialsten Maler der Sturm- und Drangzeit heraus, der erst durch die Forschungen der letzten Jahre in seiner Bedeutung erkannt ist.

Johann Heinrich Füßli (Zürich 1741 — London 1825) überragt als Gesamtpersönlichkeit die meisten Zeitgenossen. Als universaler Künstler steht er neben Goethe. Auch als Dichter



219. Joh. Heinr. Füssli, Die Nachtmahr (1781).  
Sammlung Ganz, Basel.  
(Nach Federmann, Füssli.)

ist er einer der Vorläufer Goethes. Seine Oden erinnern an Hölderlin, sie übertreffen durch die plastisch dichterische Sprache und die Kühnheit des Ausdruckes Klopstocks dunkle Dichtungen. Allem, was er anfaßt, gibt Füssli den Stempel des Genialischen; aber die Abklärung fehlt. Er ist Zeit seines Lebens Stürmer und Dränger geblieben.

In seiner Jugend schwankte er zwischen Dichtkunst und Malerei. Er gehörte dem Kreise um Bodmer und Breitinger an, war mit Lavater durch Freundschaft verbunden. Seine überragende Intelligenz drängte ihn zur kritischen Literatur, seine Briefe strotzen von kühnen, schlagend treffenden Bemerkungen.

Die ersten künstlerischen Versuche und Zeichnungen waren Nebenarbeiten. Durch seinen Vater, den Porträtmaler, Sammler und Kunstschriftsteller Johann Caspar Füssli (1706–82), den Verfasser der Geschichte der besten Maler in der Schweiz, war er schon in seiner Jugend retrospektiv orientiert worden, die altdeutsche Malerei, Rembrandt, waren ihm vertraut. Die außerordentliche Begabung für verschiedene Gebiete ist die Basis; sie hat die künstlerische Stellung Füsslis geschaffen, sie hat ihn zum Vorläufer der Romantik gemacht. Schon in seinen Jugendzeichnungen überwiegen

die literarischen Themen, die Szenen aus Homer, aus dem Till Eulenspiegel. Die Intelligenz trieb ihn in der Darstellung zum outrierten Karikieren.

Erst während seines ersten Aufenthaltes in London (1763–70) vollendet sich sein Geschick. Der Trieb zur Malerei wird „unerwürgbar“, sein Talent, dem er ebenso wenig, wie einem Wildwasser widerstehen konnte, drängt ihn zur Malerei. Er legt Reynolds Zeichnungen vor, der ihm sagte, um der größte Maler seiner Zeit zu werden, brauche er nichts zu tun, als für ein paar Jahre nach Italien zu gehen. 1770–78 ist er in Rom. Mengs bietet ihm nichts mehr. Aber Michelangelos Werke werden das künstlerische Erlebnis. Von den Dichtern stehen ihm Shakespeare, Äschylus, Pindar nahe. Schon die Auswahl, die einseitig das Große, Starke bevorzugt, ist Ausdruck der seelischen Hochspannung. „Sein Blick ist Blitz, sein Wort Wetter“ schrieb Lavater an Herder. „In der Nähe ist er nicht zu ertragen. Er kann nicht einen gemeinen Odem schöpfen. Er zeichnet kein Porträt, aber alle seine Züge sind Wahrheit und dennoch Karikatur.“

Von diesem Urteil, das durch Sätze Goethes, Herders und anderer gestützt werden könnte, wollen wir hier ausgehen, wenn wir das Charakteristische der Übergangsjahre, der Sturm- und Drangzeit, in Worte zu fassen versuchen. Die Kunst ist der Ausdruck tiefster seelischer Erschütterung. Die Natur an sich ist für diese Tiefe des Erlebens nicht das ausreichende Substrat — auch Füsslis Porträts haben immer etwas Sonderbares, Exaltiertes — der Maler sucht deshalb im dichterischen Wort die Stütze, die Inspiration zu seinen packenden Kompositionen. Das Große, Gewaltige, das Kühne und Wilde, das Phantastische und Grausige, das Flammende, Versengende muß auch in der Form Ausdruck finden. Vom Klassizismus hat er die rein figuralen Themen,