

Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



100100369461

Kunstwerke
aus Breslau
in Beuthen O/S

AUSSTELLUNG IM
OBERSCHLESISCHEN
LANDESMUSEUM

NOVEMBER / DEZEMBER 1938



ALc 476/k/83

Kunstwerke
aus Breslau
in Beuthen OÖ

FÜHRER MIT ABBILDUNGEN ZU DEN GEMÄLDEN IN
DER AUSSTELLUNG IM OBERSCHLESISCHEN
LANDESMUSEUM VON DR. CORNELIUS MÜLLER
MUSEUMSDIREKTOR · BRESLAU

Die im Text des Führers angegebenen Nummern beziehen sich auf das vorläufige Verzeichnis der Ausstellung von Herrn Dr. H. Lössow, der auch bei ihrem Aufbau mitwirkte. Durch diesen Hinweis macht sich die Heranziehung von Daten und sonstigen Angaben bis zu einem gewissen Grade entbehrlich.

Aus Raumgründen war es nicht möglich, die Graphik in unsere Betrachtungen ebenso ausführlich mit einzubeziehen. Das soll keine geringere Bewertung bedeuten. Gerade weil sie uns nicht minder wichtig ist, habe ich auf die Möglichkeit kurzer Hinweise verzichtet, die nicht mehr als Allgemeinheiten hätten enthalten können. Wer den Führer aufmerksam liest, wird ohne Schwierigkeit Brücken zu den graphischen Blättern, den Aquarellen und Handzeichnungen schlagen können.

C. M.



236717 | 1

Mit der in einem besonderen Verzeichnis aufgeführten Ausstellung von Kunstwerken aus dem Breslauer Schlesiſchen Muſeum der bildenden Künſte im Oberſchleſiſchen Landesmuſeum zu Beuthen DC. bemühten wir uns als ein Inſtitut der Provinzial-Verwaltung einer Aufgabe gerecht zu werden, deren Erfüllung uns ſchon lange vorgeschwebt hat, doch durch die beſonderen Umſtände erſt jezt ermöglicht wurde. Dieſe hängen im Grunde engſtens zuſammen mit den großen Linien nationalſozialiſtiſcher Verwaltungspolitik und Kulturpflege. Ihr iſt es zunächſt zu danken, daß die unnatürliche Trennung von Ober- und Niederſchleſien beſeitigt wurde zügünſten einer neuen Einheit der Provinz Schleſien. Dank dieſer Vereinigung war es auch möglich, die Kulturarbeit der Provinz auf eine kräftigere und breitere Baſis zu ſtellen. Im Zuge dieſer Arbeit kam das Oberſchleſiſche Landesmuſeum unter die Verwaltungshoheit der Provinz Schleſien. Jezt war es mit einem Minimum von Verwaltungsaufwand möglich, eine Ausstellung aufzubauen, die allen Volksgenossen zugute kommt.

Damit iſt ſchon ſehr viel über den Sinn unſerer Ausstellung geſagt. Er läßt ſich kurz dahin zuſammenfaſſen, daß es für ein ſo großes Verwaltungsgebiet, wie es Schleſien iſt, nicht mehr genügt, mit mehr oder weniger großem Aufwand von Mitteln ein gewichtiges Kunſtzentrum herauszubilden, ſondern daß eine derartige Zentraliſierung von Kunſtwerken, wie wir ſie in Breslau haben und auch notwendigerweiſe haben, erſt dann gerechtfertigt iſt, wenn eine Kunſtſtätte wie die unſere auch die nötige Ausſtrahlungskraft beſizt auf die übrigen Wirkungsſtätten des Landes, die zur Kunſtpflege berufen ſind. Wenn alſo die Forderung „Kunſt und Volk gehören zuſammen“ keine Redensart bleiben oder ſich nicht auf einen beſchränkten Umkreis begrenzen ſoll, ſondern gleichmäßig das innere und äußere Daſein unſeres Volkes zu durchbringen hat, dann bleibt einem Kunſtinſtitut wie dem unſeren gar nichts anderes übrig, als zu einer zentraliſierenden Sammeltendenz eine neue Funktion aufzunehmen und aus ſeiner Subſtanz abzugeben, d. h. das zu tun, was wir mit unſerer Ausstellung getan haben. Bei einer derartigen Veranstaltung darf man allerdings nicht auf

halbem Wege stehen bleiben und etwa schlechten Gewohnheiten von früher folgend, sich mit einer Auswahl aus Depotbeständen begnügen. Im Rahmen unserer musealen Verantwortung für die Erhaltung und Pflege der anvertrauten Kunstwerke durften wir hier nicht zögern, auch aus der Schaufammlung Werke herzugeben, die als Kernstücke zu ihrem wesentlichen Bestande gehören und zugleich als solche geeignet sind, etwas über den Charakter unserer Sammlung auszusagen und für sich genommen als Kunstwerke von Rang zu gelten haben.

Damit kämen wir zu einer Begründung der Auswahl. Es lag nahe, den Zeitraum der ausgewählten Kunstwerke auf das 16. bis 19. Jahrhundert zu beschränken, einmal, weil hier das Hauptgewicht des Breslauer Museums liegt, und weil die Kunstwerke dieses Zeitraumes einem Meinungsstreit am weitesten entrückt sind und damit am ehesten geeignet erscheinen, dem Beschauer in ihrem unbestrittenen Kunstwert reine und klare Maßstäbe zu vermitteln. Dieser Standpunkt findet in der getroffenen Auswahl seinen Niederschlag.

Wie es selbstverständlich war, daß im Aufbau des Breslauer Museums das schlesische Kunstschaffen eine sorgfältige und liebevolle Beachtung erfuhr, so eingehend bemühten wir uns, diesen Anteil Schlesiens auch in der Beuthener Ausstellung in Erscheinung treten zu lassen. Das hat zugleich den Vorteil, daß dieses Kunstschaffen nicht als etwas Isoliertes erscheint, sondern für jeden Besucher als ein würdiges Glied der gesamtdeutschen Kunstleistung faßbar wird. Gerade an unserer Galerie des 17. und besonders des 19. Jahrhunderts kann immer wieder deutlich werden, daß Schlesien eine Fülle von Persönlichkeiten hervorgebracht hat, die sich nicht nur hier im Lande entfaltet haben, sondern auch außerhalb im Reich das künstlerische Schaffen befruchteten und bestimmten. Darum findet man in den Hauptsälen der Ausstellung die Persönlichkeit Michael Willmanns mit seinen wichtigsten Werken und Adolf Menzel, den Maler Friedrichs des Großen mit einem schönen Friedrichsbild vertreten, das er im Auftrag des schlesischen Kunstvereins für Breslau geschaffen hat. Umgekehrt können auch große deutsche außerschlesische Künstler durch ihre Beziehungen zu unserer Provinz bekunden, wie eng verzahnt das künstlerische Leben des Reiches mit Schlesien stets gewesen ist. Das war so mit dem Nürnberger Maler Pleydenwurff, einem Vorläufer Dürers, der mit einem jetzt allerdings nicht mehr existierenden Hauptwerk in Breslau vertreten war, desgleichen bei Lucas Cranach, dem Wittenberger Maler, dessen zwei kost-

barste und schönste Madonnenbilder zu seinen Lebzeiten sich nach Schlesiens fanden oder, um einen noch wichtigeren, mehr indirekten Fall zu nennen, bei Caspar David Friedrich, dem Haupt der romantischen Malerei, der durch seine Riesengebirgswanderung die entscheidenden Eindrücke für seine unvergeßlichen Landschaften empfing, und schließlich bei Arnold Böcklin, der das Treppenhaus des Breslauer Museums ausmalen sollte.

Mit diesen Hinweisen nähern wir uns bereits der Ausstellung im besonderen. Ihre Zielrichtung, ihr allgemeiner Sinn mag deutlich geworden sein. Er muß sich jetzt erproben an der Betrachtung und Erläuterung einzelner Werke.



1 HANS BALDUNG, GEN. GRIEN, Herakles und Anthäus, 1530

I. GEMÄLDE AUS DEM 16. BIS 18. JAHRHUNDERT

Eine kleine Gruppe von zwei Bildnissen und einem mythologischen Gemälde soll zwar keine erschöpfende Vorstellung von der Malerei des 16. Jahrhunderts hervorrufen, doch kann das Bild von

HANS BALDUNG, GEN. GRIEN,

(Nr. 1) schon in seinem Thema daran erinnern, daß zu der Wandlung der Glaubensinhalte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die wir im allgemeinen als Reformation bezeichnen, noch eine zweite wichtige geistige Bewegung das Gesicht der Zeit bestimmend geformt hat: die Wendung zur griechisch-römischen Antike. Griechische Sagenstoffe dringen in das deutsche Geistesleben immer mehr ein, befruchten die Phantasie des Künstlers, und als ein Zeugnis dieses Vorgangs hat auch unser Bild zu gelten mit der Geschichte des griechischen Helden und Halbgottes Herakles, der im Ringkampf den Erdriesen Antäus bezwingt. Kraftvolle Bewegung, eingefangen in einen lebhaften Umriss, der sich vor dem Hintergrund klar und in linienhafter Schärfe abhebt, verbindet sich in der Gruppe mit dem Ideal der Zeit, nämlich plastisch-anatomischer Körperbildung. Von antiker Proportionschönheit, wie sie Dürer in immer neu einsetzendem Grübeln einzufangen suchte, ist freilich bei Baldung, der ein Schüler und Freund des Nürnberger Meisters war, doch sein Wirken hauptsächlich am Oberrhein, in Freiburg und Straßburg entfaltete, nichts zu spüren. Dafür liegt über der Gruppe ein typisch nordischer Ernst, mit Verbissenheit vollbringt Herakles seine Tat, wie eine schwere Pflicht. Unser Bild wäre nicht von Baldung, wenn es nicht auch eine bizarre Note hätte in der Art, wie antike Baummotive mit Pilastern, Gesimsen, einer Säulenbasis, einer ertümelich wilden Felsgruppe gegenübergestellt sind. — Nach dem Norden Deutschlands führt uns das männliche Bild (Nr. 3) von

LUCAS CRANACH D. J.

Als Sohn seines gleichnamigen Vaters übernahm er dessen weitberühmte bis nach Schlessien hineinreichende Werkstatt. Wir wissen und sehen es auch diesem

Bildnis ohne weiteres an, an Phantasie und künstlerischer Kraft stand er dem Vater nach. Sehr bezeichnend für ihn ist die gedämpfte, zarte Modellierung des Kopfes, die etwas altertümlich wirkenden, zurückgedrängten Proportionen der Hände. Auf der anderen Seite ist das Bild in seiner energischen Charakteristik des Dargestellten ungemein aufschlußreich für das 16. Jahrhundert. Solche mächtigen, kantigen Schädel, massiven Gesichtsformen, einen derartig festen Blick auf den Beschauer konnte nur eine Zeit gestalten, deren Generation ein offenes, wirklichkeitsnahes Verhältnis zur Welt hatte und in sicherer Haltung allen Erscheinungen gegenübertrat.

Das Gegenstück zu unserem Cranach, ein weibliches Bildnis aus der Familie Hagfeldt (Nr. 11) aus dem westfälischen Kunstkreis von

HERMANN TOM RING,

ist zwar nicht so eindringlich in der Charakteristik, dafür läßt es in dem überreichen Schmuckbesatz der Beobachtungsfreude weitesten Spielraum. Es zeigt uns den hohen Stand der damaligen Goldschmiedekunst und ist zugleich ein Dokument für die Lebensgewohnheiten der damaligen Zeit, die den Menschen in einen Panzer überladener Kostümierung steckte.

DAS 17. JAHRHUNDERT UND MICHAEL WILLMANN.

Für Schlessien bedeutet das 17. Jahrhundert in künstlerischer Hinsicht zunächst eine Zeit der Leere und Unfruchtbarkeit. Dem Ursprungsland des Dreißigjährigen Krieges benachbart, hat es unter diesem schwer zu leiden gehabt. Die Verwüstung ganzer Landstriche, die Entvölkerung der Städte ließen keinen Anlaß zu einer künstlerischen Entfaltung zu. In bewegten Worten klagt der schlesische Dichter Gryphius (Wlogau) über den Zustand des Landes:

Die Türme stehen in Blut, die Kirch ist umgekehret,
Das Rathaus liegt in Graus, die Starcken sind zerhaun,
Die Jungfrauen sind geschändt und wo wir hin nur schauen,
Ist Feuer, Pest und Tod, der Herz und Geist durchfähret . . .

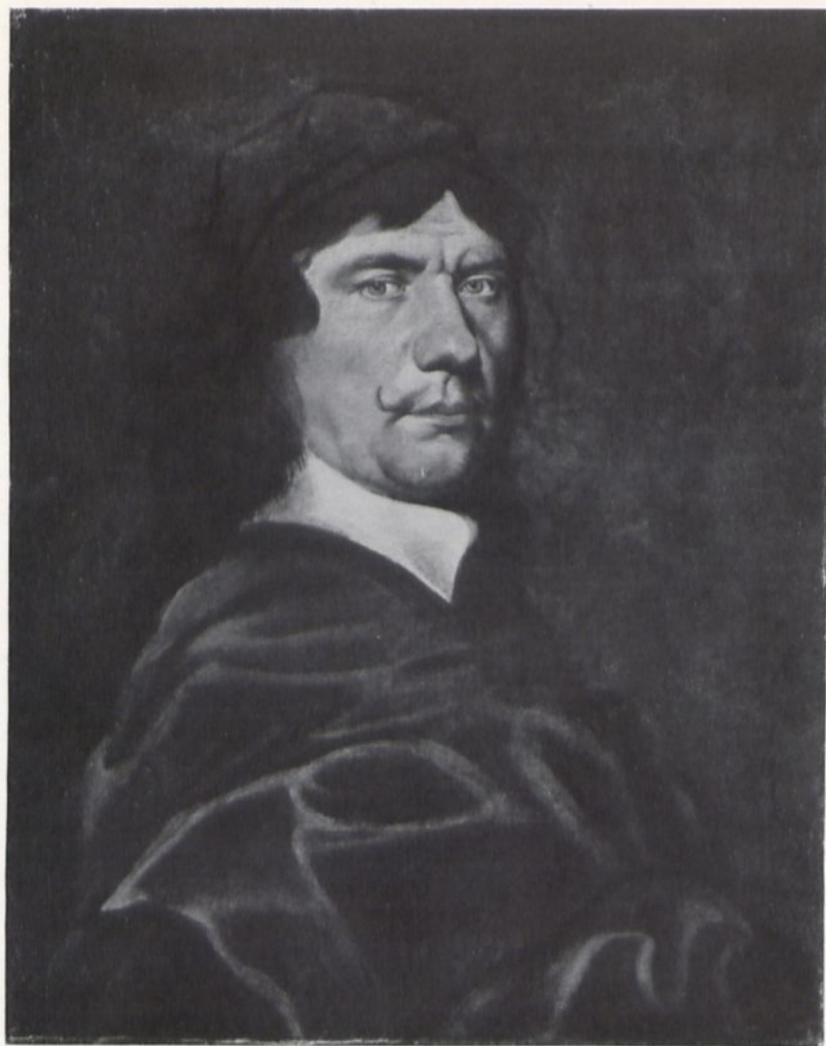
Nach dem Krieg begann um die Jahrhundertmitte überall eine Wiederaufbauarbeit in großem Ausmaß. Auch die Künstler hatten daran teil. Eines der großen Unternehmen dieser Art war der Aufbau des Klosters Leubus, unterhalb Breslaus an der Oder gelegen. Hier entstand nicht nur ein monumentaler

Barockbau, sondern dem Abt Arnold Freiberger (Nr. 19) gelang es auch, für die malerische Ausstattung eine seinem tatkräftigen Vorgehen und großen Plänen entsprechende Persönlichkeit zu finden: Michael Willmann aus Königsberg (1630 — 1707). Zwei Vorbedingungen waren es, die den Maler für seine großen Aufgaben hier in Schlesien besonders geeignet erscheinen ließen: seine Schulung in den Niederlanden, die in dieser Zeit auf dem Gebiet der Malerei eine großartige Führerstellung inne hatten, lehrte ihn bei den Flamen (Rubens und van Dyck) die Bewältigung großer Malflächen, die Disposition über reiche Figurengruppen, die klare und wirkungsvolle Gliederung eines Bildaufbaues, und in Holland war es der Genius Rembrandts, der ihm das Geheimnisvolle und Verklärende des Lichtes vermittelte. So war es Willmann möglich, als er zum Klostermaler für Leubus verpflichtet wurde, nicht zuletzt auch dank seiner urwüchsigen Arbeitskraft die gesamte malerische Ausstattung im Laufe der Jahrzehnte etwa ab 1660 zu bewältigen. Auch die hier ausgestellten Bilder stammen aus Kloster Leubus und gelangten nach seiner Säkularisation am Anfang des 19. Jahrhunderts in das Breslauer Museum. Zu seinen frühesten Arbeiten gehört die Waldlandschaft mit Johannes dem Täufer (Nr. 15). Sie wurde 1656 (also mit 26 Jahren) gemalt, sozusagen als Probearbeit für Abt Freiberger. In ihrer Anlage mit der Waldpartie links, dem Ausblick in die Ferne rechts, wo vorne ein vereinzelter dürre Baum die Komposition abschließt und in der Anordnung der Figur zeigt sich der Maler noch befangen in niederländischen Vorbildern. Doch die malerische Durchführung ist schon durchaus selbständig: das undurchdringliche Dickicht des Waldes in seinem Wechsel mit schwerem dunklem Braun und sattem Olivgrün, das Siftgrün der Sumpfgräser, der dumpfe Charakter der Ebene und der bleigraue Himmel lassen deutlich erkennen, nach welcher Richtung die Begabung Willmanns sich entwickeln sollte. Zehn Jahre später treffen wir auf zwei große Landschaften (1666/67), in denen wieder das Figürliche (zwei Szenen aus der Legende des hl. Bernhard) eine untergeordnete Rolle spielt (Nr. 17, 18). Doch es ist erstaunlich, wieviel freier und unbefangener die landschaftlichen Motive sich jetzt entfalten. Das Dickicht hat sich zu reizvollen Durchblicken aufgelockert, Gebäude tauchen auf, ein Dorf am See und Berghänge werden sichtbar (Nr. 17). Des Malers Liebe gehört jedoch der Wald selbst. Es ist nicht mehr jenes dichte Unterholz, sondern mächtige Baumstämme, Prachtexemplare,

wie sie in den Oberwäldern von Leubus gestanden haben mögen, bestimmen jetzt den Bildeindruck. In mächtigen Windungen erheben sie sich und entwickeln eine reiche, je nach der Baumart charakteristische Belaubung. Dem entspricht, wie das Gelände unterschiedlicher mit seinen Unebenheiten behandelt ist, die Lichtführung mit ihrem lebhaften Wechsel durchsichtiger Schatten ist nicht der letzte Grund, weswegen das Bild jetzt so viel reicher, wärmer und aufgehellter erscheint, eine Wandlung, die gleichermaßen von der Farbe mitgemacht wird. Als belebendes Motiv darf die Tierwelt nicht übersehen werden: der Buntspecht, der am Baume hämmert, der Buchfink, der Frosch am Tümpel, das alles gehört mit zu dem neuaufgelebten Landschaftssinn des Malers. Zu großer dramatischer Kraft entfaltet er sich in dem zweiten Bild (Nr. 18) mit einer Legende des hl. Bernhard. An sich ein harmloser Vorfall, der aber als ärgerliches Hindernis den Anlaß zu einer großartigen landschaftlichen Vision gibt. Es war natürlich eine „teuflische Sache“, diese Radpanne ausgerechnet bei dem drohenden Unwetter, dem man in voller Fahrt entgehen wollte. Bernhard weiß sich zu helfen, natürlich auf seine Weise: mit beschwörend erhobener Hand gebietet er dem Teufel in die Radlücke einzuspringen. Ohnmächtig fauchend muß dieser sich fügen. Der Schaden ist scheinbar schnell geheilt. Doch nun entläßt sich, man kann wohl sagen in entfesselter Wut, ein grenlicher Teufelspuk in den Lüften. In gewaltigem Getöse, Sturm böen, Regenschauern bricht das Unwetter los. Blitze prasseln hernieder, entflammen in der Luft hinter den Bäumen zu einem gewaltigen Feuerwerk, und das Teufelsvolk fühlt sich so recht in seinem Element. Das alles bekommt aber erst seinen Wert, wenn man beachtet, daß diese Dinge weniger vom Literarischen her als von der künstlerischen Seite mit rein künstlerischen Mitteln anschaulich und begreiflich werden. Das bedeutet bei Willmann in erster Linie durch die Farbe, mit ihr wird der dramatische Gegensatz erst glaubhaft, mit dem flammenden Rot hinter den Bäumen, so daß man meinen könnte, die Zweige fangen nächstens Feuer, mit dem düsteren Schiefergrau der regenschweren Wolken und schließlich nicht zu übersehen, weil notwendig, mit jenem beruhigenden, leuchtenden Smaragdgrün vom Verdeck des Wagens von Bernhard, das uns letzten Endes sagt, im Grund ist alles nur ein Spuk, der uns nichts anhaben kann und schnell vorüberzieht. Bereits einige Jahre früher (1661) konnte Willmann seine dramatische Kraft an einem Schlachtentema erproben (Nr. 16), dem Kampf der Spanier



18 MICHAEL WILLMANN, Landschaft mit Legende des hl. Bernhard von Clairvaux. 1666



20 MICHAEL WILLMANN. Selbstbildnis, 1682

gegen die Mauern. Auch hier werden wir gepackt von der großen Kraft der energischen Pinselführung, mit der die Kampfszenen bewältigt sind. Wie vernichtend wirkt die Niederlage, wie überzeugend ist der Knäuel der Erschlagenen. Bezeichnend ist, wie das Eingreifen des hl. Jakobus, der auf einem leuchtenden Schimmel heruntergeritten kommt, begleitet ist von einer gewaltigen atmosphärischen Entladung. Immer ist für Willmanns Vorstellung menschliches Tun und Wirken, das ganze Dasein des Menschen an die großen Mächte der Natur gebunden, mit ihnen ist er unlöslich verknüpft, und umgekehrt sind die Naturmächte wieder der sinnfällige Ausdruck menschlichen Wirkens. Mit dieser in der Kunst Willmanns augenfälligen Wechselwirkung zwischen Mensch und Natur treffen wir auf eine fast mystisch zu nennende Geisteshaltung, die zugleich etwas typisch Nordisches ist und für die Willmann mit seinen Landschaften im 17. Jahrhundert — in Schlesien ist es das Jahrhundert Jakob Böhmes — der erste und zugleich beste Gestalter geworden ist. Zarter, aber nicht minder bedeutsam äußert sich Willmann in seiner berühmten „Himmelsleiter“. Es ist ein Alterswerk und gehört zu einer ganzen Serie von ähnlichen Landschaften mit biblischer Staffage. Auch hier und besonders in unserem Bild sind es in erster Linie die malerischen Werte, die dem poetischen Gedanken zu einem bestrickenden Ausdruck verhelfen. Immer knapper und inhaltsreicher wird der Strich in Willmanns Spätzeit, zugleich erscheint wie früher das Figürliche als ein organischer Bestandteil des landschaftlichen Elementes, genauer des Atmosphärischen. Das Auf und Nieder der Engel auf der Leiter, die wie ein silberner Lichtstrahl zum Himmel führt, bekommt etwas von dem Wirbel von Schneeflocken. Alles in ungezwungenster Form, und darum ist dieses Bild nichts anderes als ein Glied in der Kette von Werken deutscher Malerpoeten, ganz gleich ob sie Altdorfer, Schwindt, Thoma oder Clevoigt heißen.

Wenn wir allerdings von Malerpoeten eine schwächliche Erscheinung mit Stirnlocke und schwärmerischen Augen erwarten, so dürfte uns sein Selbstbildnis (Nr. 20) vom Jahre 1682 enttäuschen. In erster Linie ist in größter Beschränkung der äußeren Mittel, ganz konzentriert auf die durchgearbeiteten Gesichtszüge, die energische Persönlichkeit erfaßt, die mit der Bewältigung der großen malerischen Aufgaben nicht nur in Leubus, sondern auch an anderen Orten Schlesiens betraut war. Der ebenso lebhaft wie feste Blick unter der

hohen und breiten Stirn verrät schließlich nicht minder eine große Vorstellungskraft, eine Gabe der Phantasie, die uns die Leistungen, von denen die Rede war, verstehen läßt.

Die Stellung Willmanns zur niederländischen Malerei macht es berechtigt, auch auf diesem Gebiete einige Proben zu zeigen, wenn es auch nicht möglich ist, zu verdeutlichen, wovon Willmann seinen Ausgangspunkt genommen hat. Statt dessen findet sich in der Gruppe von drei Bildern ein

HOLLANDISCHER MEISTER UM 1680

(Nr. 8) mit einem großen Marinebild, Kriegsschiffe auf der See von Amsterdam, dessen Türme am Horizont auftauchen. Das Bild kann mit seiner eingehenden Schilderung der Einzelheiten eines Schiffskörpers, der großen, wie eine Parade wirkenden Auffahrt bestens veranschaulichen, daß Holland in diesem Jahrhundert eine der größten Seemächte gewesen ist. Schließlich ist unser Gemälde auch als der letzte Ausläufer einer in dieser Zeit blühenden Bildgattung des See- und Marinebildes zu betrachten. Das war eine Ruhmesstat der holländischen Malerei, und über unserem Werk liegt noch ein Abglanz von der Schönheit des hohen blauen Himmels, des blinkenden Wasserspiegels, der weiten Luftperspektive, die zu schildern die holländischen Maler nicht müde wurden. Zwei weitere Bilder führen uns zu einer anderen, auch zu höchsten Leistungen entwickelten Bildgattung, dem Stillleben. Wir wenden uns zunächst dem Bild von

PIETER DE RING

(Nr. 12) zu, das eine charakteristische Sondergattung der holländischen Stilllebenmalerei vertritt: die sogenannten Vanitasbilder, auf denen durch die Zusammenstellung der Gegenstände an die Vergänglichkeit aller Dinge und des Lebens überhaupt erinnert werden soll. In der Tat kann man auch auf dem Blatt Papier mit der Zeichnung eines Tungenkopfes deutlich den Spruch „Memento mori“ (bedenke, daß du sterben mußt!) lesen. Im übrigen aber läßt sich sagen, daß die Todesmahnung den Maler nicht verhindert hat, all den aufgehäuften, kulturgeschichtlich ungemein interessanten Dingen wie Büchern, Schreibgeräten, Musikinstrumenten, Tabaksbeutel usw. eine ungeminderte Beobachtungsfreude und Liebe der malerischen Durchführung zuteil werden zu lassen.

An das Ende des Jahrhunderts führt das prachtvolle Blumenstillleben der Malerin

RACHEL RUYSCH

(Nr. 13), eine Gattung, die sich bereits am Anfang des Jahrhunderts in Flandern bei Van Brueghel, dem Freund von Rubens, entwickelt hat und in Holland eine besondere Pflege erfuhr. Auch das Blumenbild ist in erster Linie ein Zeugnis der ausgeprägten holländischen Naturliebe, die sich bis zur verhängnisvollen Liebhaberei in den berühmten Tulpenzüchtungen und dem darauffolgenden Tulpenschwindel und Tulpenkrach verirrt hatte. Unser Bild ist in einer Zeit entstanden, als der ganze Euphuismus und die Blumenspekulation längst verflogen war, aber die Blumenliebe und die Blumenmalerei blieb. Vor einem schwarzen Hintergrund heben sich in dadurch bedingter schwerer Farbenpracht, in üppiger, reicher Anordnung die blühenden Gewächse auf das sorgsamste durchgeführt ab. Diese Durchführung geht in der Behandlung der botanischen Einzelheiten, der Insekten so weit, daß man fast mehr von einem Kunststück als von einem Kunstwerk sprechen kann. Wie auch bei anderen Malern dieser Zeit bleibt eigentümlich, daß in einer Vase Blumen, die zu verschiedenen Jahreszeiten blühen, vereint sind. Die Naturliebe von damals hat also noch nichts mit unserem Realismus von heute zu tun. Die Absicht ging eher auf eine geschmackvolle, sehr repräsentative Gesamtanordnung, die zu Schmuckzwecken in festlichen Räumen diente. Diese Absicht ist in vollem Maße erreicht, und wir können verstehen, daß Rachel Ruysch ausschließlich für den Düsseldorfer Hof malte und lange Zeit für die größte holländische Blumenmalerin gegolten hat. Sie starb 1750, und wir kommen damit in ein Jahrhundert, in dem auch in Deutschland das künstlerische Schaffen auf allen Gebieten sich reicher und freier entfaltete. Von Beispielen der Malerei dieser Zeit fesseln zunächst zwei Landschaften; die eine von

CHRISTIAN HULFGOTT BRAND

(Nr. 2), einem Wiener Maler, ist ein Beispiel für die lange nachwirkende Kraft der holländischen Malerei. Die Schlichtheit des Aufbaues, das Bezwingende und Natürliche der Stimmung mit den tiefen Abendsschatten und dem satten Grün der dichten Wälder, dem warmen Licht und weichen Dunst in der Ferne ist ohne die Leistungen der holländischen Landschaftskunst nicht

denkbar. Nur ist bei unserem Bild alles um ein Grad leichter und flüssiger, in diesem Sinn dem Geist des 18. Jahrhunderts angenähert. Auch das bleibt bezeichnend, daß man immer noch sich zu fragen versucht wird, wo wir die Motive für eine derartige Landschaftsschilderung finden könnten. Ganz zurück tritt eine derartige Frage vor der zweiten Landschaft von

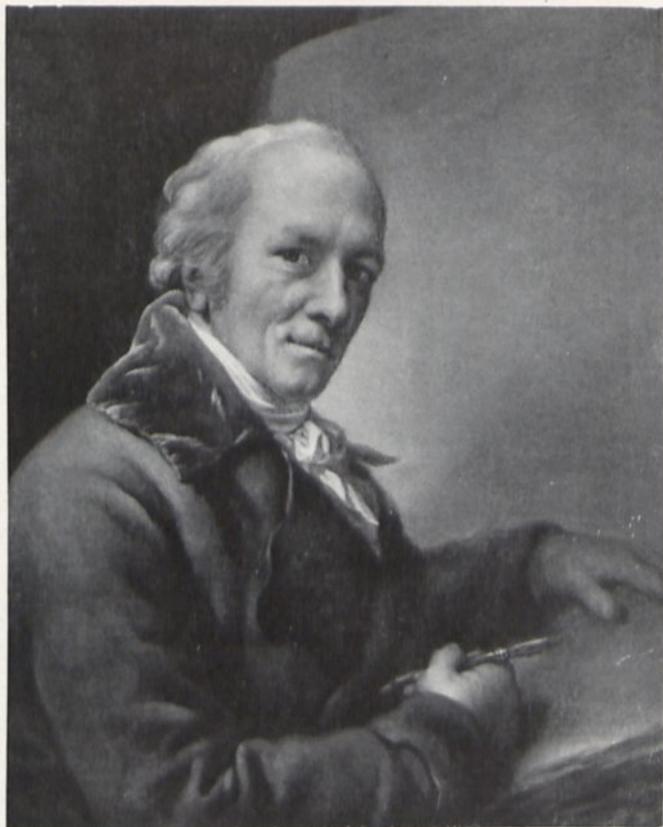
CHRISTIAN WILHELM DIETRICH

(Nr. 4). Sie ist ein bezeichnendes Beispiel für die Phantasielandschaft des 18. Jahrhunderts mit ihrem ausgesprochen liebenswürdigen Charakter. Diesem vornehmlich in Dresden tätigen Maler kommt es nicht auf die treue Wiedergabe eines bestimmten, genau feststellbaren landschaftlichen Ausschnittes an, sondern es handelt sich für ihn mehr um den allgemeinen Eindruck eines lieblichen Erdemwinkels in freundlicher, sonniger Stimmung. Wir wollen dabei nicht verkennen, daß darin zugleich ein gewisser höfischer Geschmack zum Ausdruck kommt. Die Fürstenkultur des 18. Jahrhunderts hatte sich einen Stil geschaffen, der mit der Natur wenig direkte Berührung aufnahm. In phantasievoller und geistreicher Form bediente man sich ihrer Motive und zauberte sich in spielerischer Weise ein eigenes Reich.

Noch ein Stück näher an die Atmosphäre des 18. Jahrhunderts, mehr von der menschlichen Seite her, führen uns die Bilder des

GEORG PLAZER

(Nr. 9, 10), der wie Brand gleichfalls in Wien tätig war. Obschon grundverschieden in ihrem thematischen Ausgangspunkt (bei dem einen ist es die Bibel, bei dem anderen die antike Geschichte), so haben beide Bilder doch das selbe Ziel einer nicht zu überbietenden Schilderung höfischer Prunkentfaltung, eines kaum zu überblickenden Aufwandes von Luxus und Reichtum in allen Bezirken des Daseins: in den pomphaften Baulichkeiten, dem Menschengaufwand mit seinem überschwenglichen Gebaren und der überladenen farbenprächtigen Kostümierung. Das hat mit Leben und Lebenswahrheit nichts mehr zu tun, sondern rückt in den Bereich des Theaters, das im 18. Jahrhundert seine größte Prachtentfaltung erlebte. Nicht übersehen werden will die damit verbundene Brillanz der Malerei. Sie hat in dem festen Emaille, dem Reichtum der schillernden Farben etwas von dem Glitzern eines Innen-



5 ANTON GRAFF. Selbstbildnis

raumes aus der damaligen Zeit, wo das Übermaß der Dekoration mit ihrem stofflichen und metallischen Glanz das Auge nicht zur Ruhe kommen läßt und den Betrachter in eine Sphäre märchenhafter Unwirklichkeit entrückt. Mit einem Stilleben von

PHILIPP SAUERLAND

(Nr. 14) werden wir sehr schnell wieder in die handfeste Wirklichkeit des Lebens zurückgeführt. Dieser Danziger Maler, der in Breslau starb, ist nie mit der höfischen Luft des 18. Jahrhunderts in Berührung gekommen. Deswegen ist seine Malerei nicht wertloser geworden, sie liegt vielmehr auf der-

selben Linie einer schlichten, aber wirksamen Naturauffassung wie bei Brand. Diese schönen, vollen Zwiebeln, die prachtvollen, ausgewachsenen Kohlköpfe, die tote Henne mit ihrer feinen Charakteristik der Federn, nicht zu vergessen die Ahrenschnur, an der die Zwiebeln aufgehängt sind, sie bringen insgesamt einen Einblick in die gut fundierte bürgerliche Lebensform von damals und geben zugleich ein schönes Zeugnis von einer auch abseits der großen Zentren lebenden Malkunst.

Für die Menschendarstellung des 18. Jahrhunderts fehlt uns ein befriedigendes Beispiel. An das Ende dieses Abschnittes werden wir durch den Maler

ANTON GRAFF

(Nr. 5) mit seinem Selbstbildnis geführt. Als Bildnismaler nimmt er eine ungemein wichtige Stellung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein. Von Dresden aus, wo er nach seiner Einwanderung von der Schweiz ständigen Wohnsitz hatte, erfaßte er neben zahlreichen Fürstenbildern fast alle führenden Köpfe auf dem Gebiete des geistigen und literarischen Lebens von damals im Bildnis. Wie ihm das gelang, dafür können das Bildnis Gellerts (Nr. 6) und sein Selbstbildnis Zeugnis ablegen, das erst am Ende seines langen Lebens, etwa 1805, entstanden ist. Mit einer wirksamen Gesamtanordnung verbindet sich bei Graff immer eine besondere, geschichtlich gesehen ganz neue Fähigkeit der Charakteristik. Es war für die Menschen von damals etwas Ungewohntes, dieser intensive Ausdruck, diese Herausbildung der individuellen Formen — man war geradezu betroffen von dem lebendigen Blick, der den Betrachter nicht wieder losließ. Das alles wird nicht zuletzt deswegen so wirkungsvoll, weil der Ausdruck noch unterstützt wird durch eine entsprechende Haltung und Wendung des Körpers und weil dabei alles unnötige und überflüssige Beiwerk zurückgedrängt und der Lebendigkeit des Kopfes untergeordnet wird.



33 JOHANN HEINRICH KÖNIG
Generalfeldmarschall von Gneisenau

II. GEMÄLDE DES 19. JAHRHUNDERTS

Wir können das 19. Jahrhundert nicht besser einleiten, wenn wir an die Spitze unserer Betrachtungen nach dem Selbstbildnis von Graff das Bildnis des Generalfeldmarschalls von Gneisenau von

JOHANN HEINRICH KÖNIG

(Nr. 33) stellen. Nach der aufklärerischen, weltmännischen Geistigkeit und Eleganz des 18. Jahrhunderts tritt die schlichte und ernste militärische Persönlichkeit der Freiheitskriege auf den Plan. Schlessen hatte zunächst eine poli-

tische Aufgabe zu erfüllen, die zugleich das politische Schicksal Preußens und damit Deutschlands überhaupt bedeutete. Eine neue Generation wuchs heran mit anderen Auffassungen von Gott und Welt und neuen Ansprüchen an das Leben, die zugleich gesteigerte Verpflichtungen für die eigene Persönlichkeit in sich schlossen. Kein Wunder, daß auch die künstlerische Form eine tiefgehende Wandlung erfuhr. Sie wird bereits augenfällig an dem Gneisenau-Bild mit seiner ganz neuen Festigkeit und Einfachheit der Haltung, die nicht allein durch den militärischen Rang bedingt ist. Wie prall, fast hart ist die Modellierung der Einzelformen, wie bestimmt der Umriss, ernst und gesammelt der Ausdruck, und zwar ernst nicht im Sinne einer augenblicklichen Regung, sondern als Zeichen einer von Grund auf veränderten Lebenshaltung. Die Farbe leuchtet ungebrochen und klar in dem Rot der Aufschläge und dem Blau der Uniform, nicht mehr so schillernd und prunkend wie im 18. Jahrhundert. — Als eigenartiges künstlerisches Dokument der neuen Zeit dürfen wir von

CHRISTIAN GOTTLIEB GIESE

(Nr. 31) eine „Patriotische Landschaft“ aus dem Jahre 1818 ansehen. Mit Giese kommen wir in die Nähe Caspar David Friedrichs. Beide sind Landschaftler, stammen aus Greifswald, und die künstlerische Durchführung des Bildes mit der subtilen Zeichnung und Modellierung der einzelnen Motive macht es deutlich, wie der jüngere Giese von seinem älteren Landsmann gelernt hat — ohne Zweifel in Dresden, wie es die Motive aus der Sächsischen Schweiz beweisen. Doch auch die Idee des Bildes stammt von Friedrich. In den Jahren schlimmster nationaler Bedrückung und persönlicher Niedergeschlagenheit malte Friedrich ein Bild „Adler über dem Nebelmeer“ und äußerte im Hinblick darauf zu einem befreundeten Arzt: „Es wird sich schon herausarbeiten der deutsche Geist aus dem Sturme und den Wolken, und dort sind Bergesgipfel, die feststehen und Sonne haben.“ Dieses Bild ist verschollen, doch sein Gedanke klingt in dem Gemälde Gieses weitgehend nach und ist, wenn man will, noch etwas betonter herausgearbeitet. Alles ist auf eine Blickbeziehung zum schwebenden Adler angelegt: die mächtigen, rahmenden Felsstürme rechts und links am Bildrand, die Felsgruppe in der Tiefe des Mittelgrundes in derselben Achse wie der Adler, betont durch das mattgelbe Licht. Sehr eindrucksvoll ist die konsequent durchgeführte, düstere Winterstimmung. Bezeichnend für die versteckt gehaltene



51 CHRISTIAN GOTTLIEB GIESE. *Patriotische Landschaft*, 1818

Symbolik der damaligen Zeit, die wir auch aus anderen Bildern Friedrichs kennen, bleibt, daß es gedanklicher Arbeit und bestimmten Wissens bedarf, um auf die patriotische Absicht des Bildes zu kommen. Patriotisch erscheint es uns heute in erster Linie von der Gesamtkonzeption her. Es war eine geschichtliche Leistung ersten Ranges, wenn nach der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts mit ihren willkürlichen, beziehungslosen, kulissenmäßig zusammengesetzten Motiven eine ganz neue Wendung zur heimatlichen Umwelt eintrat und man in dieser eine Größe der Stimmung fand, eine elementare Kraft in den einfachsten Formen entdeckte, die in den Zeiten vaterländischer Besinnung besonders packen mußte. Hier haben wir nochmals jener berühmten Reise Caspar David Friedrichs mit seinem Freunde Kersting ins Riesengebirge zu gedenken, die im Jahre 1810 ohne Zweifel auf Grund einer Anregung seines Freundes, des in Schlesien eingesegneten Lützowjägers Theodor Körner vor sich ging. Dieser machte ein Jahr zuvor dieselbe Reise und widmete seine Ausgabe der Gedichte auf Schlesien Friedrich. Hier in Schlesien entdeckte Friedrich die deutsche Landschaft und verewigte ihre Großartigkeit in hinreißenden Fernblicken, in dem monumentalen Aufbau des Kamm-Massivs, dem schweren getragenen Rhythmus der Höhenzüge und in feierlichen Morgen- und Abendstimmungen. In diesem Sinne wurde Schlesien zur Wiege der romantischen Landschaft. Für die Bildniskunst der Romantik konnten wir kein besseres Beispiel wählen als von

W. VON SCHADOW

(Nr. 42) ein Doppelbildnis zweier Berliner Jungen. Die Romantik ist die Zeit der Geschwisterfreundschaft. Die beiden verkörpern diese Haltung ohne sentimental Anflug, ganz schlicht, dicht untergefaßt in ihren fleidsamen dunkelgrünen Anzügen unter dem großen Baum stehend und in jungenshaftem Ernst mit forschenden Augen zum Beschauer gewandt. Genau wie bei der Landschaft von Giese ist alles in festem Aufbau mit deutlicher Beziehung zur Achse und zum Bildrand gehalten.

In dieselbe Zeit fällt die schöne Landschaft von dem schlesischen Maler

AUGUST SIEGERT

(Nr. 46) mit dem Golf von Bajae. Auch die Italiensfahrten und die Italienbilder deutscher Maler sind ein Teil der deutschen Romantik, und zwar nicht

der schlechteste. Zu dem schwermütig verschlossenen Ernst der Landschaften Friedrichs bringt die offene, klare, bis zur Heiterkeit sich erhebende Stimmung der Italienbilder einen notwendigen Gegensatz. Daß sie dabei nie ohne Größe sind, beweisen die Bilder von Koch, und geradezu einen unerhörten Glanz des Lichtes entfalten können, zeigen die Bilder Blechens. Unser Maler beschränkt sein Interesse mehr auf die örtlichen Gegebenheiten und weiß das Ganze bei aller Sorgfalt der Zeichnung mit einem feinen atmosphärischen Dufte zu erfüllen, der mit dem kühlen und dabei zarten blaugrünen Farbton das Bild weit über die übliche trockene Vedutenmalerei hinaushebt. — Ein Gebirgsbild von

JOHANN WILHELM SCHIRMER

(Nr. 44) führt uns nicht nur nach dem Norden wieder zurück, sondern macht den Betrachter auch mit einem weiteren Schritt der künstlerischen Entwicklung bekannt. Immer noch haben wir mit der Anordnung der Hauptmotive, des Gewässers vorn, der Berge rechts und links eine Orientierung nach der Mittelachse des Bildes. Ganz im Sinn der romantischen Landschaftskunst erfolgt auch die plastisch-sorgfältige Durchzeichnung der Einzelheiten, der Wasserpflanzen, des Gesteins und der Bäume. Zugleich aber treten zwei Elemente auf, die eine wesentlichere Rolle spielen im Bild als es zuvor der Fall war: Farbe und Atmosphäre. Auch sie stehen in engem Bezug zueinander und zum Gesamtaufbau: Wasser und Gelände vor der Kirche, Berge und Wolken teilen sich in die Farbgruppen Blau und Gelb in zunehmender Auflichtung nach dem Hintergrund, begleitet von Rot und Grün des Pflanzenvuchses und des Gesteins. Dazu gehört, wie das Interesse für atmosphärische Erscheinungen, etwa die mächtigen Wolkenballungen über und in den Bergen, erwacht ist. Für den jungen Schirmer, der aus der Rheinebene ins Gebirge kam, ist dies sicher ein entscheidender Eindruck gewesen, der auch späterhin für ihn fruchtbar werden sollte. Ehe wir diese Auswirkungen weiter verfolgen, sei noch auf ein Bild von

EUNOM ELSNER

(Nr. 29) verwiesen, mit einem großzügigen Überblick über das Riesengebirge. Ein Hirschberger Maler, der bisher nur durch zwei Bilder bekannt geworden ist und die Malerei offenbar mehr aus Liebhaberei getrieben hat. Das Bild ist 1847 entstanden, und so überrascht es uns nicht, wie die Farbe eine große

Rolle spielt, vielleicht etwas bunt und aufdringlich in dem Blau der Berge und dem Grün des Talgrundes, aber als Ganzes ist das Bild mit der anschaulichen Schilderung der Kolonie Zillerthal ein bereedtes Zeugnis für die Mächtigkeit des Gebirgsstockes und Lieblichkeit des Vorlandes. Aus derselben Zeit stammen zwei Riesengebirgsbilder von dem schlesischen Maler

ADOLF KUNKLER

(Nr. 37, 38). Das Erlebnis des Gebirges führt nicht mehr zu einer klaren, plastischen Herausarbeitung der Bergformen, sondern zu einer atmosphärischen Stimmung mit einem feinen, über die ganze Landschaft gebreiteten Dunst, der die Höhen nur in weichen, unbestimmten Umrissen erscheinen läßt. Dafür erfährt der Vordergrund, in diesem Falle die Teiche bei Buchwald oder die Bergwiese mit den Röhren mehr Nachdruck der malerischen Behandlung.

Um 1830 – 40 setzte eine neue Generation ein und erfaßte alle Zweige des künstlerischen Schaffens mit einer neuen Grundhaltung, die wir als Realismus bezeichnen müssen und sich bereits in den Landschaften von Eisner und Kunkler ankündigte. Das gilt für das Bildnis gleichermaßen wie für das Historienbild, das geradezu als eines der wichtigsten Ergebnisse dieses Realismus angesehen werden kann. Damit werden wir zu

ADOLF MENZEL

(Nr. 40) geführt, dessen Bilder aus dem Leben Friedrichs des Großen sein Lebenswerk geworden sind. Er ist es auch, der diesen Realismus bis zur letzten Konsequenz mit geradezu wissenschaftlicher Gründlichkeit durchführte. Wie Menzel diese Arbeit vereinigte mit seinem künstlerischen Schaffen, wie dieses gerade der Gestalt Friedrichs des Großen dadurch ein Denkmal besonderer Art setzte, habe ich in einer besonderen Abhandlung auseinandersetzen versucht („Friedrich der Große in den Bildern Adolf Menzels“, Sonderdruck im „Oberschlesier“ 1936). Deshalb können wir uns zu dem Bilde mit der Huldigung der Stände auf einige Hinweise beschränken. In der Auffassung des geschichtlichen Vorgangs weist es wie die anderen Friedrichsbilder Menzels darauf hin, wie dieser seinen historischen Realismus noch durch anekdotische Züge zu steigern suchte. Die Begebenheit ist in Etichen von berufenen und unberufenen Händen wiederholt dargestellt worden: immer handelt es sich dort um

den einfachen Akt, in dem die schlesischen Stände ihre Huldigung vor Friedrich bekunden. Menzel aber ist es um die erzählerische Pointe zu tun. Für ihn ist der Akt erst dadurch interessant, daß alle Beteiligten in größter Verlegenheit über das vermißte, aber unentbehrliche Reichs Schwert geraten sind, und daß Friedrich unbekümmert und der Situation überlegen schließlich seinen eigenen Degen zur Aushilfe anbietet. Unter diesem flüchtigen Moment hat jedoch die Feierlichkeit der Szene keineswegs gelitten, und niemand wird sich dem Eindruck von Pracht und Würde entziehen, der durch das in allen Gattigungsgraden und vielen Variationen — vom strahlenden Zinnober bis zum tiefen Purpur — verschwenderisch ausgebreitete Rot bestimmt wird.

Wir müssen Menzel jetzt verlassen, um eine Gruppe von Künstlern zu Wort kommen zu lassen, die mit dem geschilderten Realismus nichts zu tun haben, sondern in ihrem künstlerischen Schaffen ganz anderen Zielen nachgingen, ja schon in ihrem Ausgangspunkt sich grundsätzlich unterschieden. Zu dieser Gruppe schließen sich Feuerbach, Hans von Marées (hier nicht vertreten), Böcklin und in gewissem Sinne auch Hans Thoma zusammen. Der äußere Anlaß liegt für die drei ersten in Italien, für den einen war es der unvergängliche Zauber der klassischen Kunst, für den anderen das grundlegende „Problem der Form“ in der menschlichen Gestalt überhaupt und für

ARNOLD BÖCKLIN

die Neuentdeckung der großartigen Natur und Landschaft Italiens (Nr. 25). Böcklin gehört mit zu den imposantesten Gestalten der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, aber auch zu den umstrittensten. Er war eine elementarische, selbstsichere Natur, von unverwüßlicher Schaffenskraft. Hartnäckig suchte er, unbekümmert um Lehrmeinungen und Tradition, Fragen der Maltechnik und Farbenproblemen auf den Grund zu gehen. Er kam dabei zu eigenwilligen Lösungen, die es ihm schwer machten, sich durchzusetzen. Nicht minder erschwerend für seine Anerkennung war seine lebhaft und eigenartige, von der antiken Sagenwelt inspirierte Phantasie, deren Geschöpfe seine Bildeinfälle belebten, diese oft ins Burleske und Bizarre trieben oder nach dem anderen Extrem ausschlagend zu banaler Sentimentalität verdarben. Immer aber schöpfte er aus dem Vollen seiner Kräfte, niemals sind die Lösungen, selbst wenn man sich nicht mit ihnen befreunden kann, schwächlich. Diese Kraft seines Tempera-



24 ARNOLD BOECKLIN, Lautenspielerin

ments ist es, die schließlich den Widerstreit der Empfindungen vor seinen Bildern zu besiegen vermag und zu Achtung vor dem Gesamtschaffen zwingt. Ein Beispiel wie unser „Überfall“ kann die allgemeine Erwägung nur bestätigen. Auf derartigen Bildern Böcklins geschieht sehr viel Aufregendes: ein stolzes Schloß wird in Brand gesteckt, Kampf auf der Brücke, Absturz in die Schlucht, Frauen- und Kinderraub mit und ohne Sträuben, im Boot der Anführer im roten Turban, ein leidenschaftlicher Bösewicht, schließlich draußen auf der See vor Anker, gespenstisch sich vom Himmel abzeichnend der Dreimaster. Das sieht alles ungemein gefährlich aus und ist vom Maler, der hier mehr Dichter, oder

besser Erfinder war, ohne Zweifel so gemeint. Doch uns kann das alles nicht mehr so recht rühren. Der Film und andere Sensationen haben uns gegenüber dieser Kolportage abgehärtet. Damit ist der Wert des Bildes dennoch nicht angetastet. Es bleibt etwas ganz Entscheidendes, die Gestaltungskraft des Malers, mit der sich seine dichterische Empfindung verbindet. Schon die landschaftliche Vision: das brennende Schloß auf dem Felsen im Meer, die eigentümliche Lichtstimmung haben einen Zug zum Großartigen. Meisterhaft ist die malerische Behandlung einzelner Motive wie das rostfarbene Herbstlaub des Gebüsches am Felsen, die Struktur des Gesteins, der Brandungsgischt, die mächtige Welle, von der das Boot des Räubers herangetragen wird. Nicht zu vergessen die Kühnheit der Farbe. Wie das Rot in wechselnder Gestalt, aber immer beziehungsweise als Leitmotiv von dem Brand über die Raubszenen bis zum Anführer im Boot sich hinzieht, hier in seiner unvermittelten Brillanz augenfällig und sinnfällig in Einem zu schlagender Ausdruckskraft gesteigert, das war sehr abweichend von dem üblichen Realismus, aber doch wahr in einem tieferen Sinne.

Mit der „Lautenspielerin“ (Nr. 24) treffen wir auf Böcklins in Italien entwickeltes Formgefühl. Die Gestalt ist einbezogen in die Baumgruppen im Hintergrund und gibt damit dem Bild ein festes Gefüge. Der in dem „Überfall“ noch aufgelockerte Charakter des Kolorits ist einem festen Farbkörper gewichen, der dicht und dabei strahlend einem Mineral gleicht, so bei dem Rubinrot der Kleidung und dem Smaragdgrün des Rasens. Damit verbindet sich in dem gestreiften Seidenkleid der Frau eine gesteigerte Freude an stofflichen Wirkungen.

Der zweite Maler unserer Gruppe der Deutschrömer, wie sie gemeinhin genannt wird,

ANSELM FEUERBACH

kann mit seinem Selbstbildnis (Nr. 30) keinen vollen Begriff von dem geben, was er in Italien suchte. Nachdem er wie Böcklin bei Schirmer in Düsseldorf seine Lehrzeit verbracht hatte, führten ihn die Wanderjahre über München nach Antwerpen bis Paris. Er hat der Lehrzeit dort viel zu verdanken und das später nachdrücklich betont, vor allem eine freiere und großzügigere Handhabung des Pinsels, ein verfeinertes Farbgefühl und solide technische Kenntnisse. Diese Erfolge sind dem Selbstbildnis, das ungefähr 1854, nach dem Pariser



25 ARNOLD BOCKLIN. Überfall von Seeräubern

Aufenthalt, entstand, ohne weiteres anzusehen. In der Art, wie sich außerdem noch andere Einwirkungen bemerkbar machen, ein bestimmtes Helldunkel, eine an van Dyck geschulte elegante Pose der Haltung, verrät sich noch etwas Unausgeglichenes. Bestechend ist die stoffliche und koloristische Behandlung des schwarzen Kostüms und des roten Vorhangs, der aus dem Schatten hervortlenchtet. Im Gegensatz zu später sind die Gesichtszüge mit dem verhaltenen, zugleich etwas mißgestimmten Ausdruck noch nicht recht entwickelt. Im Gesamtaufbau macht sich eine noble Abstimmung der einzelnen Motive aufeinander geltend, die bis in die letzten Einzelheiten — etwa die Fleischöne der Hand, das Weiß der Manschetten, den Papierton und das Grau der Handschuhe — aufs sorgsamste durchgeführt ist. Das sind Dinge, die sich in den römischen Jahren des Malers noch reicher entwickeln sollten. Nach der kühlen Noblese Feuerbachs geraten wir bei

HANS THOMA

mit der „Engelwolke“ (Nr. 47) in eine bedeutend herzlichere Sphäre. Sie läßt zwar nichts von dem Maler des Schwarzwaldes ahnen, als der er heute mit seinen besten Leistungen in unserer Vorstellung lebt. Aber das Bild macht es vielleicht verständlich, warum wir es mit gehörigem Abstand neben Böcklin gestellt haben. Auch Thoma besaß eine starke dichterische Phantasie, die allerdings nie so ausschweifend und sensationell wie die Böcklins war, sondern in begrenztem Ausmaß wie Traumererscheinungen, nicht mit dem Böcklinschen Wirklichkeitsanspruch zur Geltung kam und einen ausgesprochen kindlichen Zug hatte. Ohne Zweifel hat Böcklin Thoma zu einer gesteigerten Farbgebung angeregt, die sich besonders seit der Italienreise (1873) bemerkbar macht und auch in unserem Bild sich entfaltet und seinem Thema zweifelsohne angemessen ist. Diese Engelswolke ist keine alltägliche Erscheinung, darum gehört zu ihr eine wunderbare, märchenblaue Nacht, in der ein weites Land mit Burg und Strom aufschimmert und ein phantastischer Traumvogel seine Kreise zieht. Weiter ist es nur natürlich, daß es hier kein Licht gibt, das von außen eindringt, sondern daß die Wolke selbst in einem warmen Gelb aus eigener Kraft erstrahlt. In den Engeln hat der Künstler alles mit glücklicher Hand vermieden, was nach billiger, süßlicher Sentimentalität aussieht. Wie ernst und erstaunt schauen sie drein, wenn sie nicht gerade ein ohrenbetäubendes „Konzert“



47 HANS THOMA, Engelwolke, 1878

vollführen, so daß es selbst einem Beteiligten zuviel wird und er sich die Hand vors Ohr halten muß. Hier und in der unrißhaften Kennzeichnung der derben Kinderkörper — offensichtlich Dorstypen, wie sie überall im Schwarzwald zu finden waren — kommt der gesunde Realismus Thomas zum Vorschein, der jedoch nie in die Genremalerei abgleitet. Stets behalten bei ihm der malerische Einfall und der dichterische Gedanke die Oberhand. Sie haben sich hier zu einer seiner liebenswürdigsten Schöpfungen verschwifert.

Wenn wir die Deutschrömer nach ihren persönlichen Zielen unterscheiden konnten, so schließt sie auf der anderen Seite eines fest zusammen, ihre ganze Kunst hat, so verschiedenartig sie sein mag, nichts mit den anderen Strömungen der gleichzeitigen deutschen Malerei zu tun. Die Deutschrömer mieden gerade das, was die übrigen deutschen Malerschulen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich immer häufiger aufstun, kennzeichnet: den in steigendem Maße gepflegten Realismus, der die Entstehung einer Vielzahl von besonderen Bildgattungen zur Folge hatte. Führend wurde in dieser Zeit neben der Münchener die Düsseldorfer Schule mit den Brüdern Oswald und Andreas Achenbach. Der „Nordseestrand“ (Nr. 22) von

ANDREAS ACHENBACH

kann uns schnell unterrichten, worauf es jetzt ankam. Es wurde eine entschiedene Abkehr von der romantischen Gefühlswelt vollzogen. Das Seebild als Träger persönlicher Stimmungen kennt Achenbach nicht. Für ihn handelt es sich um die reine reale Anschauung des Motivs ohne Nebenbedeutung. Damit verband sich ein kraftvoller Sinn für die Natur, deren besonderer Reiz erst in mächtiger, bis zu dramatischen Momenten gesteigerter Bewegung gesehen wurde. Auch unser Strandbild empfängt von dieser Auffassung her seinen Wert. Es herrscht die frische, kühle Brise mit kräftigem Wellenschlag und lebhaftem Wolkengug. Dabei entwickelt sich ein munteres Treiben am Strand, die Menschen schauen nicht mehr versunken in die Weite, sondern gehen emsig ihrer Tätigkeit nach. Der Alltag ist ihnen und dem Maler wichtig, deshalb verschwindet die Ferne und der Vordergrund füllt das Bild immer mehr aus. Dazu gehört die kräftige Art des Vortrags, die den Pinsel voller nimmt und die Farbschicht nicht mehr zu glattem Emaille vertreibt. Von hier aus wird man ohne weiteres zu der schönsten Seite des Bildes gelangen, die ungemein

reich entwickelte Tonmalerei, die wie die ganze Motivauffassung nicht ohne die Anregung der holländischen Landschaftskunst zu denken ist. Innerhalb der Skala von Grantönen hat jeder seinen Sonderwert, das Milchgrau des Strandes, das Olivgrau des Wassers, das seinerseits die Reflexe von dem Zinngrau der Wolken aufnimmt. Nirgends beeinträchtigt ein Ton den anderen. Die Frische der Stimmung ist zugleich das Geheimnis von Achenbachs Malkunst. In seine nächste Nähe muß man die gleichzeitig (1878) entstandene „Regenstimmung“ (Nr. 43) von

EMIL JACOB SCHINDLER

stellen. In ihrer Auffassung bewegt er sich auf derselben Linie wie Achenbach in seinem „Nordseestrand“. Immerhin, Schindler, ein Wiener Maler, hatte niemals die dramatischen Absichten wie der Düsseldorfer. Zugleich zeigt sein Bild, daß er nicht so abhängig war vom Gegenstand und sich noch mehr konzentrierte auf seine künstlerischen Mittel, eine kultivierte Tonmalerei. Auf der anderen Seite hat gerade das hohe Können in dieser Richtung zum Ergebnis, daß die Regenstimmung mit den trostlos aufgeweichten Wegen besonders rein und nicht verfälscht durch erzählerische Nebenabsichten zum Ausdruck kommt. Für die im Laufe des Jahrhunderts immer breiter anwachsende Genre- oder Sittenbildmalerei mag als Beispiel das Bild von

EDUARD GRÜTZNER

(Nr. 32) mit dem Mönch im Keller dienen. Es ist eine ziemlich frühe Arbeit des Malers (mit 29 Jahren gemalt) und zeigt ihn glücklicherweise noch nicht auf der Höhe seiner Routine, wo er vor Wiederholungen nicht scheut und die Mönchsmotive mehr oder weniger in geschäftlichen Spekulationen ihren Anlaß haben. In unserem Bild aber entwickelt Grützner eine Feinmalerei, die mit holländischen Meistern wetteifern kann und ihre Schätzung verdient. Die Weingeräte, das halb gefüllte Glas, das hereinfallende Licht durch die Kellerr Luke sind Kabinettstücke delikater Malkunst.

Ghe wir uns zum Schluß schlesischen Künstlern und ihrer engeren Heimat zuwenden, verweilen wir noch vor den Bildnissen Bismarcks (Nr. 39) und Moltkes (Nr. 23) von

F. VON LENBACH und H. VON ANGELI.

Beide Bilder stammen aus demselben Jahre 1884 und zeigen an, wie mit dem politischen Wachstum Deutschlands auch die repräsentative Bildnismalerei vor erweiterte Aufgaben gestellt wird. Lenbach lebte, fast könnte man sagen, residierte in München und gedieh zu fürstlicher Macht in seinem Bereich als Maler. So wirksam er mit seiner persönlichen Note, dem Helldunkel, den Dargestellten erfaßt hat, so hat er doch mit Angeli, dem Wiener Maler, der sich durch seinen vornehmen Bildaufbau und flotte, sichere Charakterzeichnung kenntlich macht, etwas Typisches gemeinsam: stets ist das Bildnis von der gesellschaftlichen Seite her genommen, selten von der ungezwungen menschlichen, immer repräsentieren die Menschen in den Bildnissen dieser Zeit. Das war eine allgemeine Konvention und von der Kraft des Malers hing es ab, wie weit er trotzdem zu einer persönlichen Auffassung durchdrang.

Wie überall in Deutschland, so lassen sich in Schlesien an der Landschaft am besten die geschichtlichen Stationen der Entwicklung ablesen. Führend in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist

ADOLF DRESSLER

aus Breslau. Seine Lehrjahre verbrachte er u. a. in der Malerschule zu Kronberg im Taunus, wo auch Thoma gewirkt hat. In seinen Bildern dokumentiert sich gleichfalls die entschiedene Wendung der deutschen Landschaftsmalerei von der großen, umfassenden Stimmungslandschaft zum intimen Ausschnitt. Bei Dressler ist die Wandlung deswegen so überzeugend, weil er bei seinen häufigen Besuchen im Riesengebirge dieselbe Möglichkeit des Malens und Gestaltens hatte wie die Generation von Caspar David Friedrich. Doch wir begegnen in Dresslers Bildern nicht einem einzigen Fernblick oder Motiven vom Kamm, die einen großen Ausschnitt erlauben. Nach seinen Bildern ist es, als ob er nie aus den Tälern um Hain herausgekommen wäre. Regelmäßig wird die Ferne abgeriegelt und der Maler bescheidet sich mit einem Winkel im Tal, dessen Intimität er nun ganz mit dem Reichtum seiner Beobachtungen erfüllen kann. Auch im „Rotwassertal“ (Nr. 27) dringt der Blick nicht weit, schnell rücken die hohen Tannen undurchdringlich zusammen. Dafür entfaltet sich am Bach, an den Stämmen, in den Baumkronen ein reizvolles Spiel des Lichts, das mit der Farbe, dem reichen Grün, Blau, Grau und Braun sich verbindet. Noch nicht in dem Sinn, wie es später die Freilichtmaler taten, wohl

aber in einer künstlerisch freieren Weise, die mit der im Zeichnen haften bleibenden Art der Romantik nichts mehr zu tun hat. Die intime Beobachtung Dreßlers wird noch einmal schönstens bestätigt durch die „Pflanzenstudien“ (Nr. 28), wo sich botanische Treue mit künstlerischem Feingefühl vereint. Zwanglos schließen sich an Dreßlers Arbeiten die Landschaften von seinem Gefolgsmann

GUSTAV OLBRICHT

(Nr. 41) mit dem „Eisenbahnzug bei Nacht“, von dem nach Dresden übergesiedelten

JULIUS VON SCHOLTZ

mit seiner intimen „Landschaftsstudie“ (Nr. 45) und von dem Frankensteiner in München heimisch gewordenen,

ERICH KUBIERSCHKY

mit seinem „Weißer am Walde“ (Nr. 36) an. Wir entnehmen diesen Werken, wie die Verengung des Bildausschnitts keine Einseitigkeit oder Eintönigkeit der Motive zur Folge hat. Es ist geradezu, als ob sich das Persönliche noch feiner unterscheidet jetzt, und zwar nicht nur in der Mannigfaltigkeit der Motive, sondern auch in der künstlerischen Handschrift, die immer unverhüllter hervortritt. Stets aber ist es die verwandte überall verbreitete Gesinnung, die die verschiedenen Maler zusammenschließt, ganz gleich, ob sie in Schlesien, Weimar, Frankfurt oder München den Motiven ihrer Heimat nachgehen: die Landschaft als stiller Winkel, unzugänglich dem Getriebe der Welt, umfriedet von einer idyllischen Natur, nicht im Sinne des Biedermeier mit sentimentalen Gefühlen belastet, sondern erschlossen von neuen künstlerischen Mitteln des Lichtes und der Farbe, als schlichte Motive um ihrer selbst willen aufs intensivste beobachtet und zu lebendigster Wirkung gebracht — eine Welt im Kleinen im Sinne Adalbert Stifters, in der das Kleine groß und verehrungswürdig erscheint. Das war die letzte Leistung der deutschen Landschaftskunst im 19. Jahrhundert, an der Schlesien einen verdienstlichen und reichen Anteil hat.

ABBILDUNGEN ZU DEN GRAPHISCHEN
BLÄTTERN UND HANDZEICHNUNGEN



70 ALBRECHT DURER, Simson bezwingt den Löwen. Holzschnitt



80 REMBRANDT VAN RIJN. Die drei Kreuze. Radierung. 1655



59 JOHANN WILHELM SCHIRMER
Landschaft mit Gewässer und starken Bäumen, Kohlezeichnung



49 JULIUS HUBNER, Bildnis des Malers Carl Brauer, 1825, Bleistift







BIBLIOTEKA GŁÓWNA

236717/1