



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Washburn Freund, Frank E.: Hundertfünfzig Jahre deutscher Kunst : zur
Jahrhundertausstellung deutscher Kunst in Darmstadt : (Schluß)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Hundertundfünfzig Jahre deutscher Kunst

Zur Jahrhundertausstellung deutscher Kunst in Darmstadt

Von Frank E. Washburn Freund

(Schluß)

Wir kommen nunmehr zur Landschaft. Doch vorher noch ein paar Worte über das Architekturstück. Es ist sehr auffallend, daß zu einer Zeit, in der die Architektur — im Barock sowohl wie im Rokoko — Triumphe über Triumphe feierte, die malerische Darstellung von Gebäuden und Innenräumen offenbar eine sehr kärgliche gewesen ist. Was die Ausstellung in dieser Hinsicht bietet und den gegebenen Verhältnissen nach wohl eben nur zu bieten vermag, ist in Quantität wie Qualität gering. Nur einige wenige kleine Bildchen mit Innenansichten können sich als malerische Leistungen sehen lassen, so z. B. des Genfer Christian Stoecklins (1741 bis 1795) „Freundschaftstempel“ (A. 657) aus dem städtischen Museum in Frankfurt, der zugleich sehr interessant an die schwärmerische Zeit des achtzehnten Jahrhunderts erinnert. In diesem eigenartigen Stück phantasiert sozusagen ein Maler, der sein Auge an architektonischen Gebilden geschult hat, auf seine Weise über das Thema Architektur. Da die ganze Architektur der Zeit ja eigentlich eine Art persönliches Phantasieren war, woraus sie gerade ihren feinsten und blühendsten Reiz gewinnt, so ist diese Leistung in der Art wenn auch nicht im Geiste Piranesis gar nicht so weit von den Bauten des Rokoko entfernt, die ja auch fast der festen Erde und ihren Fesseln entschweben möchten. Daß der Architekturstücke so wenige sind, mag sich vielleicht daraus erklären, daß zuzeiten der Herrschaft der Architektur an ihre Darstellung im Bilde kaum gedacht wird, weil sie eben vor aller Augen und Geist lebt. In ihrer Verfallszeit aber läßt man sie sich gern auf Gemälden „malerisch“ näher bringen.

Von der Landschaftsmalerei der in Darmstadt vertretenen Periode wußte man bisher zum Teil so gut wie gar nichts, zum Teil nur schlechtes. Aus dem Geist der Zeit wohl hatte man a priori geschlossen, daß ihr Sinn zu, ihr Herz tot gewesen, daß sie die Landschaft ringsum nicht zu sehen vermochte. Freilich

in der Poesie des achtzehnten Jahrhunderts kam sie verhältnismäßig früh zu Worte, aber, so hatte man gemeint, kein Maler ließ sich durch die Gesänge der Dichter anregen seiner Kunst ihr eigenstes Gebiet zurückzuerobern. Daß diese Ansicht nicht ganz den Tatsachen entspricht, beweist gerade die Darmstädter Ausstellung. Wahr freilich ist, daß für lange Zeit die Landschaft fast vergessen scheint, doch in einzelnen Künstlern da und dort lebt sie wieder auf; sie händigt gleichsam die heilige Fackel der Naturverehrung von Generation zu Generation. In einem der Darmstädter Säle hängt ein kleines Bild auf Kupfer von Johannes König, der nach 1665 gestorben ist. Von ihm glaubt man, daß er ein persönlicher Schüler Elsheimers in Rom gewesen. Das Bildchen heißt „Susanna im Bade“, und ganz links vorn kniet auch Susanna, ein vorzüglicher Akt, in leuchtender Nacktheit, und ihre hellen Gewande hängen ganz rechts an einem Akt, wie um dem Akt malerisch die Wage zu halten. Was das Bild aber fast zu einem Wunder in der damaligen Zeit macht, ist seine Waldlandschaft, ein geheimnisvoller, tiefdunkler Wald, über dem ein da und dort mit Bäumen bestandener, mattenreicher und burggekrönter Hügel sanft und breit emporsteigt. Der leuchtend blaue Himmel läßt an italienische Eindrücke denken, die ganze Stimmung aber hat etwas spezifisch deutsches. Das Werk gehört zu den Bildern, in denen — seit Altdorfer — der Deutschen Liebe und Sehnsucht zur Waldeinsamkeit Gestalt gewonnen hat.

Dann vergeht eine Zeit, in der die Landschaft nur als Hintergrund, schablonenhaft gesehen und durchgeführt, wie durch ein Hinterpförtchen in die hohen Hallen der Kunst zugelassen wird. Im Anschluß an fremde Muster freilich wird ihr da und dort, z. B. in Matthias Scheits schon erwähntem religiösem Bilde, auch in seinem „Wein, Weib und Gesang“ und „Spaziergang“, ferner in einigen Landschaften mit Staffage aus der Mark Brandenburg, die ein Schüler A. Pesnes, ein gewisser Dubois, geschaffen, eine wichtigere Rolle überwiesen, aber sie wird da fast wie etwas Fremdes behandelt. Einen andern Ton schlägt schon der ältere Brand, Christian Hilfgott (1693 bis 1756), an, der aus Frankfurt a. Oder stammte und später in Wien tätig war. In einem kleinen Genrebild auf Kupfer, das dem Herzog von Anhalt gehört, schildert er z. B. zwei Bauern oder Vaganten, die sich in einer Landschaft niedergelassen haben. Der eine liegt auf dem Rasen im Vordergrund, der andere schaut, in großer Silhouette dastehend, in die weit sich deh nende Ferne. Links steigt über einem Fluß ein Felsen mit überhängendem Gestrüpp auf. Dieses Stück ist schon mit eigenen Augen gesehen, seine Atmosphäre ist gefühlt; es spricht Freude an freier Natur und am Wandern daraus. Der Fels und das Gestrüpp beweisen eifriges Studium nach der Natur. In Landschaften seines Sohnes, Johann Christian Brand (1723 bis 1795), streiten sich deutlich zwei Seelen um die Herrschaft; die eine hat schon an dem vielen zum Verderben gereichenden Quell der Antike sich genährt — und zwar nicht aus erster Hand —, die andere sieht offenen Auges um sich. So kommt es, daß in „heroische Idealland-

schaften“ öfters trefflich studierte Kühe gestellt werden, die auch malerisch dem Bilde zum Vorteil gereichen. Ähnliches läßt sich von anderen Malern der Zeit und auch schon früherer Jahre sagen, z. B. von Anton Feistenberger (1678 bis 1722), der auch in Wien tätig war.

Dann kommen wir zu einem Werk, das in seiner schlichten Intimität geradezu erstaunlich ist. Von 1742 bis 1765 lebte und schaffte in Wien ein junger Künstler J. Dorfmeister, der, kaum daß sein Auge den Schönheiten der Heimat sich erschlossen hatte, dahingehen mußte. Er gehört in die Reihe der oben erwähnten Waldeinsamkeitsmaler. Alle anderen Stimmen schweigen; nur die Heimat und der Wald sprechen ihre ewige Sprache zu ihrem Sohne, der sie versteht, und wie ein Ahnen kommender Freuden bricht das Sonnenlicht durch die Zweige. Ganz bescheiden nur erscheint der Mensch, repräsentiert durch eine kleine Gruppe rechts im Vordergrund. Im Thema war damit die Natur selber erobert. Maler wie Dorfmeister sind offenbar, wie einst schon Elsheimer, in die Wälder und Felder gezogen, haben sich dort von deren Stimmung vollgesaugt und sind dann in ihr Atelier zurückgekehrt, um die Vision auf die Leinwand zu bannen. Das Studium einzelner Phänomene, der Formation bestimmter Bäume und ihrer Zweige usw., half zur Verlebendigung; an ein eigentliches Freilichtmalen freilich dachte wohl noch niemand. Selbst eine viel spätere, wahrhaft „intime“ Landschaft, die in ihrer ganzen Stimmung an die Kunst der Barbizonmeister denken läßt — Johann Friedrich Weitschens (1723 bis 1803) „ehemaliger Eichwald bei Duerum, unweit Braunschweig,“ aus dem Jahre 1784 — ist wohl vor der Natur skizziert aber offenbar im Atelier dann etwas „arrangiert“ und gemalt worden, wobei Constables berühmter „brauner Baum“ — statt des blühenden Grün der Natur, auf das Constable schon in seiner Jugend ganz instinktiv aus war — dem Bilde eben ein etwas atelierhaftes Aussehen gibt. Seltsam ist es aber, daß Weitschens Landschaft, trotz eines gewissen Arrangements in der Placierung der Kühe usw., in ihrem scheinbaren Vermeiden einer „Komposition“ viel näher der Natur bleibt als Constable in vielen seiner ausgeführten Gemälde, die noch im Aufbau an das große Muster, Claude Lorrain, anknüpfen. Und das gilt nicht bloß von Weitschens Bilde. Man darf sagen, daß die der Natur sich hingebenden deutschen Landschaftler des achtzehnten Jahrhunderts im Ausschnitt selbständiger neue Wege wandelten als teilweise der spätere Constable, in der malerischen Ausführung dagegen mehr am alten hängen blieben als dieser. Aber selbst darin kommt ihm da und dort einmal einer nahe, und sei es auch nur in einem Teil eines Bildes, wie z. B. der in seinen Landschaften durchaus nicht gleichmäßig „moderne“ Schweizer Aberli (1723 bis 1786), der in seinem „Oberhaslital“, neben mehr schematisch Geschehenem, im Vordergrund eine Almhütte mit Wiese, ein paar Kühe und Figuren malt, wie sie „echter“ und dabei durchgeföhlt kaum zu denken sind. In diesem Ausschnitt ist, wie in Constableschen Skizzen, jeder Quadrat Zoll malerisch belebt, und wie bei ihm werden

lebhaft kleine Farbflecke, ein Rot, ein Weiß benutzt, um die grüne Grundstimmung zu heben.

Diese „natürliche“ Landschaft, die auch immer neue Stoffgebiete an sich zieht, ist, ebenso wie die „natürliche“ Poesie der Zeit, auf keine bestimmte „Schule“ beschränkt, wohl der beste Beweis, daß im Geistesleben der Zeit innerhalb der deutschsprachigen Länder gewisse Tendenzen ein solches Wirken ermöglichen, wie sehr auch andere kreuzende Strömungen immer von neuem Hindernisse erzeugten. Daß in Darmstadt die Schweizer — neben dem genannten Aberli ein Conrad Küster, ein Johann Caspar Huber u. a. — eine besonders starke Gruppe von Landschaftlern zu bilden scheinen, ist wohl mehr dem zufälligen Umstande zuzuschreiben, daß sie in einem verhältnismäßig kleinen Raum vereinigt sind, während die Werke der anderen Landschaftler vereinzelt da und dort hängen. Immerhin mag es kein Zufall sein, daß gerade aus der Schweiz eine größere Anzahl solcher Landschaften stammt.

Geholfen wurde der „natürlichen“ Landschaft offenbar durch den Wunsch so mancher, Ansichten bestimmter ferner und auch naher Gegenden als ein Andenken an Reisen usw. zu besitzen; denn das bedeutete das Studium eines ganz bestimmten, seinen besonderen Charakter besitzenden Stückes Landschaft, was das Auge des Malers und Beschauers wesentlich beeinflussen mußte. Machten sich nur handwerklich schaffende Maler an solche Bilder, so entstanden „Beduten“, Vorläufer unserer Photographien sozujagen. Aber wenn ein Künstler am Werk war, wie in so manchen in Darmstadt ausgestellten Stücken, so kommen Gemälde zustande, die je nach dem Temperament und der Schulung des Malers wohl in der Art ihrer Darstellung mal mehr nach der heroisch klassischen, mal mehr nach der romantischen Seite hinneigen, doch aber zur „natürlichen“ Landschaftsschule gerechnet werden können. Solche Bilder sind u. a. Chr. G. Schüzens (1718 bis 1791) „Weißenau bei Mainz“; Georg M. Kraus' (1737 bis 1806) „Ansicht von Weimar“ und des Darmstädter Maler Heinrich Schmidts (1749 bis 1829) „Lager bei Groß-Gerau“, ein fein luminöses Werk. Auch des Thüringer A. F. Rauschers (1754 bis 1808) Landschaften darf man hierher rechnen. Aus ihnen sprechen schon deutlich die erwachende Liebe, die Hingabe zur umgebenden Natur, die Wanderlust und romantisches Schwärmen. Sie muten uns an, wie ein allerdings etwas sanftes Echo zu Goethes Jugendlyrik, wie sehr Rauscher auch manchmal Felsen türmt und Wasserfälle zu Tal stürzen läßt.

Und all die Zeit hindurch hatte die Antike — freilich nicht sie selber, sondern nur Spiegelbilder von ihr, verändert je nach dem Auge und dem es dirigierenden Geiste verschiedenster, auch kaum zu den eigentlichen Quellen zurückgehender Beschauer, verzerrt oft genug wie Bilder in konkaven oder konvexen Spiegeln — einen mal an-, mal abschwellenden Einfluß auf das ganze Geistes- und damit Kunstleben der Zeit ausgeübt. In allen möglichen Verkleidungen tut er sich kund, findet in den „Akademien“ starke Burgen, und in den Gelehrten und

den aus dem Gelehrtenstand hervorgehenden Poeten — man zögert, sie schon „Dichter“ zu nennen — mächtige Helfershelfer. In einem Manne aber, Künstler und Dichter zugleich, geht der antike Geist eine eigenartige und sehr glückliche Einigung mit natürlicher Ursprünglichkeit ein: das ist der bereits früher erwähnte Salomon Gessner. Wie viele seiner Zeit — er lebte von 1730 bis 1788, meist in seiner Heimatstadt Zürich — stand er unter dem Bann der Schriften Winckelmanns, mit denen dieser im ersten Jahrzehnt der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts „nordische Griechen“ zu schaffen unternahm. Aber Gessner ist wohl der einzige deutsche Maler der damaligen Zeit, der, was Winckelmann predigte, in die Tat umzusetzen verstand — nicht gerade im großen, doch aber eben im rechten Geiste. Er schrieb einst im Jahre 1759 die Worte: „Bei den griechischen Bildhauern erlangt der Maler die sublimsten Begriffe vom Schönen und lernt, was man der Natur leihen müsse, um der Nachahmung Anstand und Würde zu geben.“ In seinen Schwarzweißblättern, die am meisten bekannt sind, besteht er wohl etwas zu sehr auf „Anstand und Würde“, wenn er aber den Pinsel in die Hand nimmt und die Farben auf der Palette schimmern sieht, wenn er als Maler tätig ist, wird dieser Griechenschwärmer ein anderer. Da gelingen ihm einmal Werke wie jener von aller „Antike“ ganz ferne „Reiterkampf im Walde“ und dann wieder ganz wunderfeine Landschaftsidyllen wie das „Römische Bad“ und „Am Brunnen“, die beide dem britischen Generalkonsul in Zürich, Dr. F. Angst gehören. In diesen zwei kleinen Bildern hat Gessner seinem eigenen Ausspruch die weiteste Auslegung gegeben und ihn im Geiste nicht im Buchstaben befolgt. Bollgesaugt von dem hellen, klaren, künstlerischen Geiste der wahren Antike — endlich der Griechen selber, nicht deren Surrogate — läßt er sein eigenes Künstlertum schalten, leiht wohl der Natur Schönheit, zum guten Teil aber, indem er geöffneten Auges und mit freier Seele die Schönheit aus ihr selber herausfühlt, herausholt und nun zu einheitlicher Stimmung verdichtet, wie es dem Dichter, dem Künstler gebührt. Das Fluten leuchtenden und warmen Sonnenlichts, er muß es selber gefühlt und gesehen, an dem kühlen Schatten muß er selber sich gelabt, am Brunnen dem Plätschern des Wassers selber gelauscht, in der schönen Pergola selber des Weines sich gefreut haben. Und all die eigenen Erlebnisse verdichten sich nun zu diesen Bildern, die, klein wie sie sind, eines ganzen Lebens Wirken und Wollen, eines ganzen Lebens Schöne umschließen. In ihnen erreichte Gessner hundert Jahre eher, was dann Böcklin von neuem für sich eroberte. Wenn man sagen kann, daß über diesen gemalten Idyllen Gessners die Sonne Homers lächelt, so ist das wahr, sie lächelt aber über ihnen nur, weil die alte und ewig junge Sonne selber dem Maler und Menschen Gessner gelächelt und er ihr Lächeln gesehen und auch verstanden hat. In diesen Bildern hat Gessner die Antike im echten Sinne „nachgeahmt“, indem er nämlich in ihrem Geiste selbständig geschaffen hat. Die Antike ist vielen zu vielen Zeiten zum Prüfstein geworden. In jener Zeit haben die wenigstens

die Prüfung bestanden. Geßner ist, wenigstens in diesen Werken, als Sieger aus ihr hervorgegangen.

Daß eine so selbstbewußte, rationalistisch gefinnte Zeit, wie die in Darmstadt vertretene, in der Malerei ihren Hauptausdruck im Porträt findet, ist nur zu begreiflich, und daher schreibt sich denn auch dessen numerisches Übergewicht über die anderen Gebiete in den Darmstädter Ausstellungssälen. Werke wie Künstler dieses Genres aus jener Zeit sind auch schon bisher am besten bekannt gewesen, aber in Darmstadt kann man nun wie in einem Bilderbuch die Entwicklung des Porträts ablesen, kann bisher wenig bekannte Künstler an zum Teil zahlreichen und charakteristischen Werken aus unzugänglichen Privatsammlungen studieren und wohlbekanntes von bisher fast ungeahnter Seite sehen. Und so rundet sich auch dieser Kunstzweig erst hier zum ganzen Bilde mit den richtigen Perspektiven, den deutlichen Details und dem vollen Gesamteindruck.

Am Anfang der Periode steht eine Reihe Künstler, die sich mehr oder weniger eng an die Niederländer anschließen, dabei aber doch genügend Vitalität besitzen, um nicht bloß nach einem abgelernten Schema Porträt auf Porträt herunterzustreichen. Vielmehr wird ihnen ihre Arbeit zum künstlerischen Ereignis, und darum lebt in den einzelnen Werken auch etwas Eigenes. Ein solcher Künstler ist vor allem Johann Rupeky (1667 bis 1740), ist der bekannte Frankfurter Joachim von Sandrart (1606 bis 1688), ist ferner Johann Heinrich Noos (1631 bis 1685), auch als Tiermaler hochgeschätzt, dessen festes Selbstbildnis ihn als einen Glückritter schildert, als habe er schon im Dreißigjährigen Kriege mitgetan; sodann der Danziger Andreas Stech (1635 bis 1697), der Prager Carl Scretta (1610 bis 1674) und so mancher andere. Von Balthasar Denner (1685 bis 1749) war schon einmal die Rede, und auch davon, daß er einem noch kleinlich und enggesinnten, gleichsam noch in Fesseln gehenden Bürgertum zu Willen malen mußte.

Bald aber nahm eine andere Kategorie von Porträtisten die weithin sichtbare Mitte der Bühne ein: die vielen Hofmaler. Die Zeit des französischen Einflusses, die Zeit der Perücken begann. Pomp und Haltung, Kleidung und Beigabe, alle zu einer Schablone vereinigt, erstickten das Menschliche und auch das Individuelle. Über diese peinliche Periode ist es am besten schnell hinwegzugleiten und sich erfreulicheren Erscheinungen zuzuwenden. Und solche tauchen auch früh genug auf. Aber auch unter den vielgeschmähten „Hofmalern“ finden sich einige, die ihr Künstlertum durch ihre Werke beweisen, so der schon einmal erwähnte Meytens und der Wiener Hofmaler van Roy, den man erst wieder aus den Archiven hat ausgraben müssen, und dem ein stattliches Reiterporträt gehört, das früher unter fremdem Namen ging (A. 553). Ein Maler, den man bisher nur als „Hofmaler“ gekannt und danach eingeschätzt hatte, A. Pesne, den sich Friedrich der Große aus Frankreich hatte kommen lassen, erweist sich hier durch eine Anzahl „bürgerlicher“ Porträts schon als ein Vorläufer derselben; so namentlich in dem Porträt eines jungen Bürgermädchens in Strohhut

und schlichtem Gewande (A. 489). In anderen Stücken, den Porträts der zwei Künstler Ring, dem eines Miniaturmalers, und dem des Hofgärtners René Dahuron, nimmt er so manche Errungenschaft des Porträtisten der geistigen Elite des achtzehnten Jahrhunderts, Anton Raff, vorweg. Er lebte und schaffte nicht umsonst in dem Staate, dessen Herrscher sich als erster Diener desselben bezeichnete und bei aller Disziplin, die er verlangte und als notwendig erkannt hatte, jeden nach seiner Fassung selig werden ließ. Hier stecken — in der Richtung des Geistes — die Wurzeln, aus denen in Deutschland die bürgerliche Kultur erwuchs, und ihr folgte die Kunst, vor allem das Porträt. Daß diese Verbürgerlichung langsam, Schritt für Schritt vor sich ging, hing mit den deutschen Zuständen zusammen, dafür aber erobert sich die neue Art selbst die Fürsten und ihre Höfe.

Wie ganz anders steht es in dieser Beziehung um die gleichzeitigen Porträts der britischen Malerschule! Zwar auch in ihr finden sich von der Hand Reynolds, Opies und anderer „bürgerliche“ Bildnisse von Gelehrten und sonstigen geistigen Größen; die Aristokratie aber, Männer wie Frauen, verlangen und erhalten ihr eigenes Genre, ein Genre, das ganz eigentümlich zwischen zwei Zeitaltern steht, der alten Zeit noch, der neuen schon angehört und, ob zum Guten, ob zum Schlechten, das Hauptcharakteristikum und den Haupttruhm der englischen Malerschule ausmacht. Nur ein Meister steht in seiner „Bürgerlichkeit“ und auch seiner Männlichkeit den Deutschen ganz nahe, übertrifft sie freilich auch zugleich als Künstler, das ist der große Schotte Raeburn. Da wir einmal bei diesem Vergleiche sind, dürfte es von Interesse sein, darauf hinzuweisen, welche verschiedene Rolle im Porträt der zwei Nationen die Frau, besser gesagt die „Dame“ spielt. Aus der deutschen Porträtkunst jener Zeit könnte man sie sich fast wegdenken, ohne daß diese dadurch einen charakteristischen Zug oder auch nur viel an Anziehungskraft verlöre. Nimmt man dagegen das Damenbild aus der britischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts, so raubt man ihr ihre schönste Zierde und ihr eigenstes Wesen! Und was außer jenen erwähnten „bürgerlichen“ Porträts bliebe, würde nur wie Mondenschein wirken, der ja nur der Sonne sein Dasein verdankt. Viele der hohen Lords des Gainsborough und Romney in ihren herrlichen Atlaskleidern sind ja zuerst und zumeist Helden der Gesellschaft, deren Krönung die Dame ist. Das blieb der englischen Kunst als Erbe van Dycks, und ein Hogarth konnte es nicht ändern, weil die gesellschaftlichen Zustände dem Aufblühen einer solchen Kunst günstig waren. In Darmstadt spielt das Frauenporträt eine gar geringe Rolle, und, etwa von Johann Heinrich Schmidts (1749 bis 1829) reizvollem, locker gemaltem Porträt seiner jungen Gattin abgesehen, stammen die paar hübschen, ja pikanten Damenbildnisse daselbst von zwei Italienern, dem älteren und jüngeren Lampi, die bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein tätig waren. Im Deuvre Anton Raffa finden sich mehrere gut charakterisierte, auch fein gemalte Frauenköpfe, aber eine besondere „Charme“ sucht man in ihnen vergebens. Der eine Tischbein malt

sehr tüchtig eine gelehrte Frau. Der in Darmstadt mit zahlreichen Werken vertretene, noch gar nicht lange aus völliger Vergessenheit gezogene hannöversche Porträtmaler Johann Georg Ziesenis aber hat in seiner Gräfin Marie zu Schaumburg-Lippe, einem Pendant zu dem Gemälde ihres gräflichen Gatten, vielleicht das Frauenporträt geschaffen, das, trotz keineswegs retouchierter Darstellung der reizvoll individuellen, aber nicht gerade „schönen“ Züge, durch die meisterliche Behandlung den größten Charme besitzt. Die Gräfin stützt sich leicht mit dem linken Ellbogen auf den hohen Sockel einer Vase, über den ihr Hermelinmantel herabhängt, so daß harte Kanten vermieden werden. Ihr rechter Arm fällt herab, und lässig und doch liebevoll hält die schöne Hand eine Nelke. Das tiefausgeschnittene Kleid schmiegt sich eng um die Büste, so daß deren Formen mit dem hellen Nacken und dem klugen, feinen Gesicht sich wundervoll gegen die einen Ziergarten darstellende Landschaft des Hintergrundes abheben. Das ganze Bild ist in kühle, man könnte sagen jungfräuliche Farben getaucht wie im Gegensatz zu dem wahrhaftigen, fast etwas trübigen Männerporträt des Grafen in seiner leuchtenden roten Uniform und dem kräftig charakterisierten, durch den dunklen Dreimaster noch besonders stark hervortretenden Gesicht, das auch wie das der Gräfin gegen den freien Himmel steht, während hier die Landschaft des Hintergrundes, dem männlichen Geiste des Werkes entsprechend, eine Hügelkette bildet.

Auf ein paar einzelne Künstler sei nun noch mit einigen Worten eingegangen. Von Ziesenis (1716 bis 1777), dem eben erwähnten, enthält die Darmstädter Ausstellung über dreißig Werke. Nicht alle sind bedeutend — auch ein Reynolds, ein Raeburn nickten manchmal ein, und gar nicht so selten —, zum Teil wohl, weil es dem offenbar vielbeschäftigten Manne öfters an Zeit gebrach. Wenn er sich aber einer Aufgabe annimmt, so tut er das mit einer wahren künstlerischen Hingabe. Er begnügt sich nicht damit, seine Modelle nach einer einmal gefundenen Formel zu charakterisieren, vielmehr richtet sich die Behandlung, die ganze Anlage und Ausgestaltung des Bildes, in Form wie Farbe, nach der jeweiligen Natur des Darzustellenden. So wird einmal eine warme, ein andermal wieder eine kühle Farbe, wie in dem prächtigen, ebenso kraftvollen wie schlichten Herzog von Braunschweig (A. 884) ein dunkles Blau, als Dominante der Farbenskala eingeführt; die Hintergründe wechseln, das Beiwerk, alles stammt letzten Endes aus der Art des Modelles, die der Maler mit sicherem Blicke erfasst und künstlerisch sich gleichsam zu eigen gemacht hat. Darum wirken seine guten Porträts so individuell, so frisch und immer wieder neu und überraschend. Von einer „Manier“ ist bei ihnen keine Rede.

Wenig bekannt, wenigstens in weiteren Kreisen, war bisher auch der Berliner Meister Georg David Matthieu (1737 bis 1778), der als feinsüßlicher Maler in seinem „Prinz und Gouverneur“ (A. 395) den kleinen Prinzen als Hauptperson durch die Art der farbigen Behandlung der ihn umgebenden Partien ganz diskret in den Vordergrund rückt. Das Beiwerk: der Globus, die Land-

arten und Bücher huldigen der wissenschaftlichen Zeit, die die Menschen wie in einer geistigen Republik vereinigte. Über Matthieu ist vor kurzem eine Monographie bei Klinckschmidt und Biermann erschienen.

Ein Männerporträt von größter Schlichtheit und dabei Kraft ist Joseph Kreuzingers „Graf Ferdinand Rinsky“; es könnte neben Reynolds berühmtem General in roter Uniform mit dem Schlüssel von Gibraltar in der Hand hängen und würde sich in Ehren halten. In ihm deutet nichts mehr auf das stereotype „Feldherrnbild“ mit Stab und Karte zu Fuß oder zu Pferde. Von diesem Wiener Meister, der von 1757 bis 1829 lebte, ist leider kein zweites Bild in Darmstadt zu sehen.

So manches andere Werk könnte noch besonders behandelt werden, so z. B. J. Fr. A. Tischbeins „Fürst Friedrich von Waldeck“, in dem die Entwicklung des Hof- und Fürstenporträts zum bürgerlichen, wie an einem Schulbeispiel abgelesen werden kann, weil es „bürgerlich“ in der ganzen einfachen, fast puritanischen Aufmachung, im Hineinsprechen der heimatischen Natur und sogar in der ganzen Tönung mit ihren milden, gedämpften Farben ist; wie überhaupt die Porträts der verschiedenen Tischbeins, denen mehr als ein ganzer Saal in Darmstadt eingeräumt worden ist, nicht bloß von diesem Gesichtspunkt aus Interesse erregen und verdienen. Es muß aber genügen, mit einigen Worten noch auf Anton Graff (1736 bis 1813) zu sprechen zu kommen. Als Porträtist der Gelehrten, Dichter und Künstler der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ist er ja längst bekannt und gewürdigt. Trotzdem kann man auch durch bisher unbekanntes Gemälde, die seiner Tätigkeit auf diesem Gebiete entstammen, manches über ihn hinzulernen. Zwei Werke aber vor allem, die einem anderen Kreise angehören, lassen ihn als einen viel umfassenderen Künstler von großen malerischen Qualitäten erkennen, das ist einmal das Bild dreier Kinder — eines Gräflchens und zweier Komtessen (A. 176) — aus dem Besitz des Fürsten Reuß j. L., das diese Hand in Hand verschlungen zeigt, bereit zu einem Reigen anzutreten. Ein zarter, dabei schalkhafter musikalischer Rhythmus klingt aus dem Bilde, ebenso hell und leicht klingen die Farben der köstlich gemalten Gewänder: ein Weiß, ein duftiges Grau, ein blühendes Rosa; wie ein Mozartsches Menuett wirkt das ganze. Man darf vor ihm an Gainsborough denken, nur hätte dieser bei solchem Gegenstande nicht die Porträtwahrheit soweit getrieben, den zwei jungen Damen einen seltsam ältlichen Zug um Mund und Augen zu legen. Das zweite Bild (A. 172), das vom Künstler nicht verlangt, weibliche Charme zur Anschauung zu bringen, ist ein wahrhaft vollkommenes Werk seiner Art. In ihm stellt Graff den Fürsten Heinrich den Dreizehnten von Reuß ä. L., als Menschen und Soldat gesehen, in Uniform in eine Landschaft. Charakteristik, Haltung, aparte, dabei wundervoll zusammengehende und die Einheitlichkeit des ganzen Bildes hebende Farbenharmonie, machen es zu einem großen Porträt und schönen Gemälde, eine von nicht zu vielen Meistern und selbst von diesen keineswegs immer erreichte Vereinigung.

Dabei ist dieses Bild Graffs eigenstes Eigentum. In nichts verrät es eine auch nur leicht bewußte Abhängigkeit von anderer Seite. Es bedeutet einen Höhepunkt im deutschen Porträt des achtzehnten Jahrhunderts und weist diesem eine Stelle an, die nicht tiefer als die ist, auf der das parallel gehende Wirken anderer Nationen steht, wenn auch seine Qualitäten zum Teil verschiedene sind. Gerade das aber gereicht ihm wahrlich nicht zur Unehre, vermehrt vielmehr sein Interesse und seinen inneren Wert, denn es erweist es als den echten Ausdruck nationalen Wesens. Und so hat denn die Kunst auf manchen Um- und Abwegen, trotz mancher und eifriger Anleihen doch zuletzt ein nationales und eigenes Gepräge sich erworben.

Die Bedeutung des Porträts in der Malerei der Zeit wird einem in der Darmstädter Ausstellung noch besonders nahegebracht durch die von Uebe Bernays mit Sammeleifer und Umsicht zusammengestellte „Porträtgalerie des künstlerischen und geistigen Deutschlands“. In ihr findet sich manch köstliches, manch kurioses Stück, so ein seltsam „modern“ anmutendes, weil ganz auf sich gestelltes, alle Umwelt vergessendes, wie aus Schmerzen und Erkenntnissen geborenes Selbstporträt eines frühen Meisters, Ernst Dietrich André, der aus Mitau stammt und 1730 mit 50 Jahren in Paris stirbt; ferner das Selbstporträt des „Kammerdieners und Porträtmalers“ Joh. Ch. Morgenstern (geb. 1697), das von der sozialen Stellung der Porträtmaler damaliger Zeit ein gar beredtes Zeugnis ablegt. Sieht doch noch Ziefenis auf seinem dunkelgehaltenen Selbstporträt wie ein mit seiner Stellung ganz zufriedener Kleinbürger aus, und er war doch ein vielbegehrter Hofmaler! Eine andere Sprache dagegen spricht das Selbstporträt des etwas späteren Fr. H. Füger (1751 bis 1818). Der Mann weiß, daß er ein Künstler ist (dabei war er wahrlich keiner der großen): sein lockiges Haar krönt ein wahrer Künstlerhut, ein Halstuch umgrenzt kokett das „schöne“, fast aufs weiblich pikante hin gemalte Gesicht; ein faltenreicher Mantel hängt von den Schultern herab, und die Arme sind über der Brust derart gekreuzt, daß die eine die Handschuhe scheinbar lässig haltende Hand sichtbar wird. Kein Künstler kann mehr mit sich selber kokettieren, seiner besonderen Stellung und Art sich bewußter sein, als dieser Held des Pinsels. So sind namentlich die Selbstporträts der Künstler aus den verschiedenen Abschnitten der behandelten 150 Jahre in dieser reichhaltigen Porträtgalerie von hohem individuellen wie kultur- und kunstgeschichtlichen Interesse; ein jedes stellt gleichsam das Resultat einer neuen Drehung des Kaleidoskops dar.

Die anderen Abteilungen der Ausstellungen können nur gerade noch erwähnt werden. Man hatte den glücklichen Gedanken der Silhouette, die um die Goethezeit ja vor allem eine so bedeutende Rolle spielt, ein eigenes Kabinett einzuräumen; Professor Anton Rippenberg, der bekannte Leipziger Goethefammler, behandelt in der Einleitung zum Katalog den Gegenstand in seinen Hauptzügen.

Von der Plastik der Periode wurde eine Reihe charakteristischer Beispiele herangezogen. Reichhaltiger sind die Silberarbeiten vertreten, unter denen sich

Stücke nicht bloß aus den bekanntesten Stätten dieser kunstgewerblichen Tätigkeit, sondern auch aus den anderen finden. Viele dieser Arbeiten zeigen große Kunstfertigkeit, manche feinen Geschmack, der selbst den gerade für diese besondere Kunsttätigkeit nicht sehr passenden Stil der Zeit sich gleichsam zum Diener macht und so eigenartiges, feines und dem Material nicht geradezu konträres zumege bringt. Ein solches Werk ist zum Beispiel der aus Schlesien stammende, maßvoll naturalistische Jagdbecher aus dem Besitz des Prinzen Biron von Curland (E. 34).

Welche wertvolle und für die damalige Zeit charakteristische Werke diese verschiedenen Abteilungen aber auch enthalten, die Darstellung der Entwicklung der Tafelmalerei in ihren verschiedenartigen Zweigen ist die vollständig gelungene Rechtfertigung der auf die wahrhaft bedeutsame Ausstellung gewandten großen Mühe und Arbeit und der Ruhmestitel ihrer Anreger und Veranstalter.

Überblickt man zum Schluß noch einmal das ganze Feld, so wird einem eines klar: die in ihrer Kunst zur Darstellung gelangte Zeit besitzt nicht mehr die starke, aber notwendig umgrenzte innere Sicherheit und Einheitlichkeit früherer Epochen, sondern weist schon in den sich kreuzenden und gegeneinander ankämpfenden Strömungen und mannigfachen, zum Teil nur halb oder gar nicht assimilierten Einflüssen eine Ähnlichkeit mit dem neunzehnten Jahrhundert auf. Deshalb auch gruppieren sich die „Kleinmeister“ nicht mehr um einige große, alle anderen beherrschende und in ihrer Richtung bestimmende Meister, sondern machen zum Teil den Eindruck eines Heerhaufens, der auseinandergesprengt worden ist und nun auf allen möglichen Schleich- und Umwegen sich wieder zu sammeln sucht, während die größeren Meister im Bestreben sich selber zu behaupten und durchzusetzen einen großen Teil ihrer besten Kräfte verausgaben müssen, so daß ihre Größe oft mehr in dem Streben selber als im Erreichten zutage tritt, in dem Vorahnen und Anbahnen kommender Zeit, im Heraufführen der Sonnentosse aus dem Dunkel der Nacht. An solchen Persönlichkeiten hat es jener Zeit, wie wir gesehen, nicht gefehlt. Sie sind die wahren Sterne der Darmstädter Ausstellung.

