

Englische Malerei (anlässlich der Ausstellung im Louvre)

Autor(en): **Meyer, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **25 (1938)**

Heft 9

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86728>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Englische Malerei

(anlässlich der Ausstellung im Louvre)

Im Gegensatz zu dem regen Interesse, das die kontinentale Kunst fast aller Epochen und Länder bei den englischen Sammlern und Gelehrten seit jeher gefunden hat (und wovon eigentlich nur die Kunst des Barock eine Ausnahme macht), konnten die Künstler und Kunstkenner des Kontinents mit der englischen Malerei nie viel anfangen, abgesehen allenfalls von den thematischen Anregungen, die von Hogarth, Wilkie und ähnlichen Gesellschaftskritikern ausgingen, und die für die Entwicklung des Genrebildes und der Karikatur auch auf dem Kontinent wichtig wurden, während Constable der einzige ist, der auch auf die eigentlich künstlerische Entwicklung, vor allem der französischen Malerei, einwirkte. Und was gar die führenden englischen Maler des XIX. Jahrhunderts, die sogenannten «Präraphaeliten» betrifft — die eklektischen Gedankenmaler um Burne-Jones und Dante Gabriel Rossetti, die sich in den vierziger Jahren zu einer «Brüderschaft» vereinigen, so begegnen sie bei der durch den Impressionismus geschulten und durch den Expressionismus auf ganz andere Interessen eingestellten Künstlerschaft des Kontinents geradezu offenem Hohn, und die französische Kritik hatte auch diesmal ersichtlich Mühe, sich mit diesen Teilen der englischen Ausstellung mit der durch den englischen Königsbesuch gebotenen Diskretion auseinanderzusetzen.

Die Ausstellung wirkt im Louvre, in der unmittelbaren Nachbarschaft von Meisterwerken der französischen, italienischen, niederländischen Kunst freilich noch befremdlicher, als wenn sie etwa in der Orangerie für sich isoliert wäre. Aber der Kontrast lässt die Eigenart dieser englischen Kunst nur um so schärfer hervortreten. Dem kontinentalen Betrachter, der diese Bilder mit den Maßstäben der französischen Kunst misst, muss schon die englische Kunst des XVIII. Jahrhunderts etwas dünn und konventionell erscheinen, und die der Präraphaeliten abgeleitet, literarisch belastet, kunstgewerblich-illustrativ, vor allem in der Farbgebung hart und geschmacklos. Und doch kann man sich dem über allen Eklektizismus triumphierenden Eindruck der inneren Geschlossenheit und der historischen Tatsache nicht entziehen, dass ausgerechnet von dieser blässlichen unspontanen Kunst aus die sehr starke Bewegung ihren Anfang nahm, die zum literarischen «Symbolismus», zum Jugendstil, und damit zum modernen Kunstgewerbe und zur modernen Architektur führte, aus deren Stammbaum sich die englischen Kunstgewerber nicht wegdenken lassen.

Ergiebiger als die gefühlsmässige Ablehnung dürfte darum der Versuch sein, sich klar zu werden, worin eigentlich die befremdlichen Eigentümlichkeiten der englischen Malerei bestehen und welches ihre Gründe sind.



Vor allem nimmt die Malerei in England einen ganz anderen geometrischen Ort im kulturellen Ganzen ein, als auf dem Kontinent. Auf dem Kontinent — vor allem in Frankreich — ist sie in erster Linie ein Mittel der Auseinandersetzung des künstlerischen Individuums mit seiner Umwelt im allgemeinen. Sie ist hier eine Art Erkenntnismittel und deshalb interessiert sich der Maler in erster Linie für die artistischen Probleme, durch die sich sein Verhältnis zur Realität ausdrücken und nuancieren lässt. Es sind Kompositionsprobleme, Farbprobleme und Probleme der Auffassung von Mensch und Landschaft, die die französische Malerei tragen, also die fundamentalen künstlerischen Probleme, und wo die Malerei in vor- oder nachrevolutionären Zeiten im Porträt oder Historienbild der gesellschaftlichen Repräsentation dient, da bildet diese nur den jeweiligen, vergleichsweise zufälligen Anlass, um an der gegebenen Aufgabe die weit über das Zufällige dieser Aufgabe hinausgreifenden grossen künstlerischen Zeitprobleme zu entwickeln. Und es war nur die konsequente äusserste Formulierung dieses fundamentalen künstlerischen Interesses, wenn es schliesslich pointiert formuliert wurde: «l'art pour l'art», was eben sagen will, dass hier der Schwerpunkt der Bemühung liegt, während sich alles andere von selbst versteht.

Die englische Malerei ist demgegenüber ganz und in letzter Instanz auf das Gesellschaftliche bezogen. Sie ist Gesellschaftsverherrlichung und Gesellschaftskritik mit malerischen Mitteln. Das Metier bleibt Metier, das

Seite 286:

Thomas Gainsborough. «Morgenspaziergang»
(Besitzer: Lord Rothschild, London)

rechts:

W. Holman Hunt. Szene aus Shakespeare
«Die beiden Edelleute aus Verona»
Foto Vizzavona



heisst, es ist nie die Hauptsache, die malerischen Mittel sind stets auf einen ausserkünstlerischen Zweck bezogen, sie werden mit handwerklicher Tüchtigkeit, nicht selten mit Virtuosität gehandhabt, aber der Sinn des Gemäldes liegt nicht in ihnen wie bei der französischen Malerei. In der kontinentalen Malerei geht es beim Porträt um den Menschen schlechthin, der den Maler interessiert durch das zufällige Einzelexemplar hindurch, das er abzubilden hat. In der englischen Malerei liegt der Akzent auf der Gesellschaft, als deren Repräsentant der Einzelne erscheint und erscheinen will. Aus diesem Grunde erscheinen auch die meisterlich gemalten englischen Porträts des XVIII. Jahrhunderts vergleichsweise dünn, oberflächlich, im Malerischen problemlos oder etwas aufdringlich virtuos, und doch entwaffnend richtig. Es spricht aus ihnen die gesunde Naivität einer Aristokratie, die sich ihrer sozialen Position und Aufgabe sicher fühlt und die deshalb keinen Grund hat, ihr legitimes Interesse daran zu verbergen, dass der Dargestellte als Inbegriff seiner guten Eigenschaften sowohl menschlich sympathisch, wie mit den Insignien seines Standes dargestellt zu werden wünscht. Man hätte aber unrecht, in dieser «Idealisierung» lediglich Konvention und Pose sehen zu wollen: ein Porträt dient nicht nur zur Verewigung des Dargestellten, zur blossen Konstatierung seines Aussehens, sondern es ist immer zugleich Kritik und Auswahl, und es trägt damit zur Bestätigung und Festigung jener Eigenschaften bei, die es im Bild festlegt, unter Zurücksetzung der anderen, übergangenen Möglichkeiten, die potentiell im gleichen Gesicht auch noch vorhanden wären.

Die kontinentale Malerei seit dem Expressionismus hat nicht selten die gesellschaftskritische Haltung auch auf das Porträt übertragen und in verzerrten Gesichtern den Verzweifelten oder den Verbrecher entlarvt, der als

Möglichkeit in jedem Individuum enthalten ist. Dieses psychologische Interesse ist aber nicht weniger von ausen her in die Malerei hineingetragen, als das idealisierende Interesse in die englische Malerei, und es ist schliesslich zu fragen, ob es nicht mehr Sinn hat, den zu Porträtierenden in seinen positiven Eigenschaften und Absichten zu bestätigen, als in seinen nächtlichen Möglichkeiten, wobei die Grenze zur blossen Schmeichelei und Schönfärberei zu finden das tiefste menschliche Problem wäre, das dem Porträtmaler gestellt ist.

Die Präraphaeliten sind eine Welt für sich, durch nichts mit den klassischen englischen Malern des XVIII. Jahrhunderts verbunden. Sie wirken abstossend und anziehend zugleich als ein extremer Beleg für die kuriose Tatsache, dass die Engländer durchschnittlich keinen Geschmack, aber ein sicheres Stilgefühl besitzen. Man sieht in diesen Malern gern ein Gegenstück zu den deutschen Nazarenern, und das Ideal der Brüder von San Isidoro hat ja auch unmittelbar der Gründung der «Pre-Raphaelite-Brotherhood» anno 1848 zu Gevatter gestanden, aber Substanz und Absichten sind völlig andere. Die deutschen Lukasbrüder um Overbeck haben den Bruch der kulturellen Tradition naiv erlebt und sich in edler Thumbheit ins Mittelalter und in die Renaissance zurückstilisiert (so genau hielten sie das nicht auseinander). Und sie blieben sogar innerhalb der deutschen Kunst eine abseitige Gruppe von beschränktem Anspruch und Wirkungskreis. Ganz anders die Engländer um Burne-Jones und Dante Gabriel Rossetti; ihr Rückgriff in die Vergangenheit hat etwas bei weitem Bewussteres, Umfassenderes, ihre Bilder erheben einen Anspruch auf unbedingte, durch den Gegensatz zum Klassizismus pointierte Modernität und Mondänität, wie er

den Nazarenern fremd war. Das keltische Element der alten Sagen des Artuskreises, vom Gral, von Tristan und Isolde usw., das ganze romantische Element des Rittertums und der Heraldik hat in der englischen Malerei einen Grad von Authentizität wie nirgends sonst. Man vergisst zu leicht, dass England wohl politische, nie aber soziale Revolutionen durchgemacht hat, dass seine heutige Gesellschaftsstruktur sich ohne Bruch aus der des Mittelalters organisch entwickelt hat, wie an keiner einzigen Stelle auf dem Kontinent, und dass Züge der mittelalterlichen Chevalerie noch im modernen Gentlemanideal nicht nur ideologisch und typengeschichtlich enthalten, sondern faktisch wirksam sind, so dass sie aus der englischen Lebenshaltung, Weltanschauung, Politik und Kunst nicht fortgedacht werden können.

Die Zeichnung dieser Bilder ist von absoluter Härte, unerbittlich genau in den Hauptsachen wie in den Nebensachen, so dass das Bildfeld nicht auf eine umfassende Gesamtansicht, sondern auf die Nahbetrachtung in allen Einzelheiten eingestellt ist. Es ist dies eher die Komposition einer Miniaturseite einer Bilderhandschrift, oder eines Wandteppichs, und der Zug zum Dekorativen, Kunstgewerblichen wird auch nicht verleugnet. Auch die Farbe hat in ihrer gläsernen Härte stets einen Zug zum Emaillemässigen, zum Abstrakt-Dekorativen.

Im Bild «The two Gentlemen of Verona» (1851) von W. Holman Hunt trägt zum Beispiel die als Page verkleidete Julia einen Rock wie aus blau-rosa-changierendem Stanniol, Anilinrosa steht neben Siena- und Sepiabraun, eine weiss und ultramarinblaue Mütze liegt im smaragdgrünen Gras, in das herbstbraune Blätter fallen. In «The last of England» (1855) von Ford Madox Brown soll ersichtlich eine trübe Wind- und Regenstimmung gegeben werden, die durch das anilinrote Halstuch der Dame jäh durchbrochen und ins Emaillehaft-Dekorative, Unatmosphärische abgelenkt wird. Aber diese willkürliche Farbigkeit ist genau besehen etwas gedämpfter schon in der englischen Malerei des XVIII. Jahrhunderts da und in den nur scheinbar dem Impressionismus verwandten atmosphärischen Ereignissen von Turner, und vor allem: sie ist in England objektiv vorhanden, vor allem in der englischen Frauenmode, sie ist vielleicht eine psychologische Kompensation der übergrossen Dämpfung aller natürlichen Farben durch die englische Atmosphäre.

Der Eindruck des Falschen, den diese Bilder leicht erwecken, kommt daher, dass diese abstrakte Farbigkeit im einzelnen an eine ängstlich naturalistische, überpräzise Form gebunden wird. Aber auch noch dieses Irreale erscheint nicht als Unzulänglichkeit des einzelnen Künstlers, sondern als spezifisch englischer Charakterzug, der tief im Irrationalismus des Keltentums wurzelt, der sich schon im frühmittelalterlichen Buchornament Englands und Irlands ausspricht, das auch schon

eine Welt von fremden Motiven zu einem völlig neuartigen, spezifisch insularen Ornament zusammenschmilzt, ähnlich wie die Präraphaeliten aus Botticelli, Crivelli, Leonardo, Dürer, gotischen Wandteppichen und japanischen Holzschnitten eine neue Formenwelt aufbauen.

Die gesellschaftliche Situation der englischen Malerei hat sich im Laufe des XIX. Jahrhunderts getrübt, wie sich ja England von den gesamteuropäischen kulturellen Erschütterungen nicht fern halten konnte. Aber auch so ist diese Stellung, verglichen etwa mit der Situation in Deutschland, immer noch sicherer geblieben. Wenn in England ein Maler aus irgend welchen Gründen zu Ansehen kam, so wurde er in die «Royal Academy» aufgenommen, er bekam den Stempel R. A., das heisst er wurde klassiert, es wurde ihm ein bestimmter Ort in der gesellschaftlichen Hierarchie angewiesen. In Deutschland wurde der arrivierte Maler zum «Malerfürsten», das heisst man hob ihn aus der normalen Gesellschaft und jeder Vergleichbarkeit überhaupt heraus; er wurde nicht eingegliedert, sondern in einen etwas vagen Olymp abgeschoben — man denke nur an Figuren wie Makart, Kaulbach, A. v. Werner, Lenbach, Stuck usw.

Sucht man Parallelen zur Gedankenmalerei der Präraphaeliten, so würde man in Frankreich fast nur Gustave Moreau finden, dessen schwerblütig symbolbeladene Kunst an malerischer Qualität hoch über den Engländern steht, die er aber an Wirkungsbreite bei weitem nicht erreicht. In Deutschland wäre Feuerbach das geeignete Gegenstück. In der Aufrichtigkeit des Bemühens und der Qualität des Erreichten und auch hinsichtlich seiner Schwächen den Engländern ebenbürtig, aber viel isolierter, ohne gesellschaftliche und künstlerische Resonanz und darum ohne Nachfolge. Denkt man dann an spätere deutsche Gedankenmaler, wie Klinger oder Stuck, bei denen die naturalistische Form der idealistischen Absicht krass widerspricht, so wird die Stilsicherheit der Engländer erst recht deutlich, und begreiflich, wie sie bei allen befremdlichen Eigenschaften zu einem der wichtigsten Entwicklungsfaktoren des XIX. Jahrhunderts werden konnten.

Bei dieser Gelegenheit sei auf das Maiheft des «Werk» 1937 verwiesen mit dem Aufsatz «Jugendstil und neue Sachlichkeit» von Dr. Fritz Schmalenbach und «Umfang und Verdienste des Jugendstils» des Schreibenden. Im gleichen Heft ist ein grosses Wohnhaus in Uzwil von M. H. Baillie Scott veröffentlicht, das die architektonische Seite der englischen Kunstbestrebungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts auf hervorragendem Niveau verkörpert. Dort wird hinter allem scheinbaren und auch beabsichtigten Historismus der Zug zur Modernität besonders in der Innenausstattung deutlich.

Peter Meyer