

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

33. Jahrgang

Juli 1980

Heft 7

ZWEI JAHRHUNDERTE ENGLISCHER MALEREI — BRITISCHE KUNST UND EUROPA 1680—1880

Ausstellung in München, Haus der Kunst, 21. 11. 1979—27. 1. 1980

Das Zustandekommen dieser von Peter A. Ade schon seit langem geplanten großen Ausstellung, die Sir Ellis Waterhouse gewidmet war, ist vor allem der intensiven Unterstützung durch den British Council zu verdanken. Die britischen Wissenschaftler John Gage, Michael Kitson, William Vaughan und Christopher White hatten die Auswahl und wissenschaftliche Bearbeitung der insgesamt 382 Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Drucke und illustrierten Bücher aus vornehmlich britischen Sammlungen, dem Yale Center for British Art (Paul Mellon Collection), dem Louvre und der Hamburger Kunsthalle übernommen. Die Einführungen in die einzelnen Ausstellungssektionen und die Beschreibung der Exponate, die vollständig im Katalog abgebildet sind, zeichnen sich durch Klarheit, Präzision und Verständlichkeit aus, so daß man diesen ausgezeichneten Katalog, der wirklich ein Begleiter durch die Ausstellung und kein davon unabhängiges voluminöses Compendium ist, vielen deutschen Kulturinstitutionen als Beispiel empfehlen möchte.

Die Ausstellung zielte nicht auf Selbstdarstellung der „Englishness of English Art“, um Nikolaus Pevsners 1956 erschienenes Buch zu zitieren, der auch der „Quarterly Review“ (Jan. 1879) unter dem Titel „The Reflection of English Character in English Art“ nachgegangen war, sondern auf eine Herausarbeitung von Gemeinsamkeiten und Berührungspunkten mit dem Kontinent und seiner Kunst. Die historische Sonderstellung Englands begünstigte zuweilen die Herausbildung gewisser künstlerischer, „englischer“ Eigenheiten, die man als linear, atmosphärisch und realistisch im Gegensatz zu plastisch, farbig und formal zu charakterisieren versucht hat, die aber nur einen Teil des Gesamtphänomens der englischen Kunst betreffen.

Andererseits sprach Pevsner von der wachsenden Bedeutung des „national character of practical sense, of reason, and also of tolerance“, welcher der Grund dafür sei, daß England keinen Michelangelo, keinen Rembrandt, weder einen Dürer noch einen Grünewald, einen Greco oder Velazquez hervorgebracht hätte (p. 206). Immerhin kann es Künstler wie Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Stubbs, Constable oder Turner sein Eigen nennen, deren Werke das „Englische“ par excellence verkörpern. Indem dieses Element absichtlich in der Ausstellung heruntergespielt und das „Europäische“ herausgestellt wurde, erhielten manchmal zwar historisch interessante, künstlerisch aber mittelmäßige Werke Prominenz unter den Exponaten. Die Themen der Ausstellung betrafen den Einfluß ausländischer Schulen auf die Entwicklung der englischen Malerei seit dem 17. Jahrhundert, die Reisen der Künstler, auf die naturgemäß Italien bzw. Rom die größte Anziehungskraft ausübte, die wachsende Bedeutung englischer Kunst für den Kontinent, welche durch graphische Reproduktionen und Ausstellungen von Werken ermöglicht wurde, Reiseberichte und schließlich Publikationen über die englische Malerei, von denen Chesneau (1882) oder Muther (1903) als die bekanntesten Autoren hier genannt seien. Die Ausstellung zielte vor allem darauf, die historischen und künstlerischen Wechselbeziehungen während der zwei großen Jahrhunderte englischer Malerei wissenschaftlich zu dokumentieren und aufzuarbeiten. Das ausgestellte Material, das sich durch Komplexität, Varietät und Dichte künstlerischer Form und inhaltlicher Aussage auszeichnete, trug zweifellos dazu bei, die englische Malerei von dem Etikett des bloß „Insularen“ zu befreien.

Die Ausstellung war in acht Sektionen gegliedert, verantwortlich für sie waren Michael Kitson (von dem die Einführung, „Britische Kunst und Europa“, stammt; außerdem hatte er Sektion I, „Hintergrund des 17. Jahrhunderts: Kunst und Mäzenatentum“, und Sektion V, „Rom selbst war ihre Akademie“ — Maler figürlicher Themen in Italien im 18. Jahrhundert, vorbereitet), Christopher White (Sektion II, „Das Rokoko“, Sektion IV, „Die ‚Grand Tour‘“), John Gage (Sektion III, „Der englische Garten: ein sichtbarer Exportartikel“, Sektion VI, „Sind Briten hier? Britische Künstler in Europa im 19. Jahrhundert“) und William Vaughan (Sektion VII, „Englische Kunst und europäische Romantik“, Sektion VIII, „Britische Kunst im Ausland“).

In der ersten Abteilung setzte Michael Kitson mit 11 Bildern Akzente innerhalb der Epoche des 17. Jahrhunderts, deren Kunst weniger anhand stilistischer Merkmale als kunstsoziologischer Kriterien charakterisiert werden könnte. Unter Karl I. waren Rubens und van Dyck als führende ausländische Künstler tätig, nach deren Stil sich Lely, Dobson, Walker oder Kneller richteten. Sie schufen eine am englischen Geschmack sich orientierende Bildnisschule, in welcher die gesellschaftlichen Veränderungen nach dem Bürgerkrieg (1642—46) Tendenzen zur Versachlichung im Bildnis begünstigten und Allegorisierungen des Modells weniger berücksichtigten.

Im Gegensatz zur umfangreichen Sammeltätigkeit von Karl I. oder dem Grafen Arundel stand die langsam sich formierende nationale Schule englischer Malerei. Neben dem Bildnis, für das van Dyck Pate stand (sein Bildnis Karls I. in Rüstung eröffnete die Ausstellung, Nr. 1), war die holländische Marinemalerei, für die Willem van de Velde der Jüngere der Hauptvertreter war (vgl. Nr. 8), für die englische Malerei von Interesse.

In der zweiten Abteilung wurden die komplexen Fragen nach den Beziehungen zwischen englischer und französischer Rokokomalerei gestellt, wobei sich diese Bewegung vor dem Hintergrund des offiziell protegierten Palladianismus abspielte. Seit den 1720er Jahren erschienen Werke, bzw. deren Reproduktionen, von Watteau, Lancret, Pater und anderen auf dem englischen Kunstmarkt, beeinflussten den allgemeinen Geschmack und spielten eine entscheidende Rolle für die Entwicklung der englischen Bildniskunst. Es war Philippe Mercier, ein Schüler des preußischen Hofmalers Antoine Pesne, der als neue Varianten das Konservationsstück (vgl. Nr. 12) und das Kostümbild („fancy picture“) in die Bildnismalerei einführte. Sogar William Hogarth, dem ein Mangel an patriotischer Haltung nicht nachgesagt werden konnte, verschloß sich nicht der französischen Kunst, deren verschiedene Elemente er allerdings in sein eigenes Werk der 1730er Jahre geschickt aufzunehmen wußte: seine „Angelpartie“ (Nr. 13), seine Pendants „Vorher“ / „Nachher“ (Nr. 14 und 15) oder sein Bild „Der indianische Kaiser oder die Eroberung von Mexico“ (Nr. 16) illustrierten diesen Aspekt. Hier deutete er bereits das erzählende und moralisierende Element an, das viele seiner späteren Kompositionen, von denen die „Ehe à la Mode“ (1745) durch Kupferstiche vertreten war, auszeichnet. Gemeinsam mit einem anderen Franzosen, Gravelot, widersetzten sich Hogarth, Hayman, Mercier und Highmore dem Stile der höfischen Kunst unter Georg II.; Fragonard, Greuze, Chardin bereicherten die Palette der englischen Maler und deren Tendenz zur bildhaften, moralisierenden Erzählung. Doch Hogarth löste sich bald von der dekorativen, zierlichen Formensprache Gravolets, als er wie mit einem Paukenschlag sein Bildnis des Captain Thomas Coram (Nr. 20) in dessen wuchtiger, aber so menschlicher Präsenz jenseits aller Eleganz eines van Dyck oder Reynolds vorführte und somit den bis dahin von Rigaud geprägten höfischen Bildnistypus revolutionierte; sein „Krabbenmädchen“ (Nr. 27) ist ein Beweis seiner virtuosen Pinselührung, die das Gegenständliche auf malerische Weise abkürzt und in großangelegten Formen zusammenfaßt. Während bei dem Schotten Ramsay französische Einflüsse zartfarbiger Pastellmalerei unmittelbaren, aber nur zeitweiligen Niederschlag fanden, wie in dem schönen Bildnis seiner Frau (Nr. 30), schien Gainsborough, der in den 1740er Jahren im Atelier von Graverot gearbeitet hatte, zeitlebens um eine malerische Poetisierung der Welt der Erscheinungen bemüht; neben dem Französischen wirkte auch das Flämische und Holländische des 17. Jahrhunderts auf ihn; in einem frühen Bildnis,

„Sitzendes junges Mädchen in einer Parklandschaft“ (um 1750, Nr. 29) sind elegante Erscheinung und ländliche Umgebung harmonisch aufeinander abgestimmt; in späteren Bildern poetisierte er die Natur als Idylle (Nr. 37) und nahm darin gleichsam eine Abwehrstellung gegen die beginnende industrielle Revolution ein. Kunst als ästhetischer Zufluchtsort, an dem Mensch und Landschaft im malerischen Einklang existieren; das Bildnis der Mary White (1787, Nr. 40) illustriert die poetische Zuständlichkeit, wobei das romantische Sehnsuchtsmotiv in der Lichtführung und der auf Blau abgestimmten Farbharmone seinen Ausdruck findet.

Wie diese poetisch neu erfaßte Naturwirklichkeit im englischen Garten sich als Kunst manifestierte und ihrerseits den Wandel in der englischen Landschaftsmalerei beeinflusste, zeigte die dritte Abteilung. John Gage wies mit Nachdruck auf diese Abhängigkeit hin, im Gegensatz zu der allgemein vertretenen Ansicht, den Garten aus der idealen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts abzuleiten. Um 1730 trat ein neuer englischer Gartenstil hervor, für den hauptsächlich William Kent verantwortlich war, der auf seiner „Grand Tour“ zahlreiche Eindrücke von italienischen Bühnenszenierungen erhalten hatte, die er in seinen Gärten von Clarendon, Chiswick und Stowe weiterverarbeitete. Die Geschichte des Englischen Gartens kann nicht, wie John Gage zurecht betont hatte, von den sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen der Zeit losgelöst betrachtet werden; die aristokratischen, bürgerlichen oder populären Konzeptionen spiegeln verschiedene Phasen innerhalb der englischen Geschichte. Die Tendenz zur Sentimentalisierung der Natur im englischen Garten wirkte zurück auf die romantische Landschaftsmalerei; so hatten Wilson und Turner die Begriffe des Kontrastes und der Reihung auf ihre eigenen Bilder angewandt. Im Nachhinein wurde diese Konzeption beispielsweise auch auf Claude Lorrains Landschaften zurückprojiziert. C. D. Friedrichs Verhältnis zur Parklandschaft in seinen Bildkompositionen bedürfte in diesem Kontext noch einer ausführlicheren Interpretation. Die ausgestellten Beispiele begannen mit einem frühen, um 1700 entworfenen symmetrischen Garten in Staunton Harold (Nr. 41), der ganz im Gegensatz zu den um 1730 dann in Mode gekommenen Gärten stand: Beispiele von Lord Burlingtons Chiswick House und William Kents Landschaftsgarten (Nr. 42—43), Henry Hoares Garten in Stourhead (Nr. 49), der sein Interesse an Virgils Äneis und Claude Lorrains Bildern widerspiegelt — übrigens einer der wenigen von Claudes Bildkompositionen abhängigen Gärten —, Browns Garten für den Tragöden und Komiker David Garrick in Hampton, den Johann Zoffany gemalt hat (Nr. 53—54). Dann gab es zahlreiche Bilder, in denen der Garten zur unmittelbaren Inspiration für den Maler wurde: Wilsons poetische Evokation der Torbogen-Ruine in William Chambers Kew Gardens (um 1762, Nr. 56), Turners malerische Erinnerung an Browns Meisterwerk, Blenheim House und Park (Nr. 60) oder Constables Küchen- und Blumengarten aus dem Jahre 1815 (Nr. 66—67).

Aber es gab auch die späten Parklandschaften, wie die von Leigh Woods (Nr. 70), die Danby durch seine Intensität und konsequent unmalerische Vision in Poesie verwandeln konnte, wie John Gage meinte (p. 158). Diese letzten Beispiele sind kennzeichnend für die Rückwendung zu einem formalen und einfachen Stil.

Die beiden nächsten Sektionen in der Ausstellung befaßten sich mit der englischen „Grand Tour“ im 18. Jahrhundert und ihren Folgen für die Entwicklung der englischen Schule. Während sich Abteilung IV mit der Landschaftskunst beschäftigte, war die Figurenkomposition das Thema der fünften Abteilung. Christopher White betont in seiner Einleitung zunächst die pädagogische Rolle der Italienreise; er geht dann auf die Bedeutung ein, die die antike Literatur für die poetische Neuschaffung der römischen Welt in der englischen Landschaftskunst des 18. Jahrhunderts gewann, wobei N. und G. Poussin, S. Rosa und vor allem Claude Lorrain die Vorbilder bereithielten. Mit Alexander Cozens begann die lange Reihe bedeutender englischer Landschaftskünstler, die Rom besuchten; seine topographische Behandlung der Landschaft knüpft an die große Tradition der vorhergehenden Jahrhunderte an. Seine Fleckenmethode (vgl. Nr. 83 a/b) ist mit der manieristischen *macchia*-Theorie zu vergleichen.

Es war Richard Wilson, dem in Anlehnung an die barocken Landschaftsmaler der römischen Campagna die schönsten Ansichten im 18. Jahrhundert gelangen: sein Stil bewegte sich zwischen direkt vor der Natur in Bleistift ausgeführten Ansichten, zu denen das Haus des Pompeius in Albano gehört (um 1753/56, Nr. 103), und nachempfundenen klassischen Landschaften mit Staffage, etwa seiner Phantasielandschaft mit der Villa Medici, Rom (Nr. 81) oder dem „Ego Fui in Arcadia“ (1755, Nr. 82), das sein letztes bekanntes datiertes Bild aus Italien darstellt und seine melancholische Abschiedsstimmung in der Manier von Nicolas Poussin und Guercino symbolisch zu überhöhen scheint. Höhepunkt seiner in Italien ausgeführten Landschaften sind sicherlich seine Arbeiten für den zweiten Grafen von Dartmouth (Nr. 91 und 92), jene Ansichten von Rom von der Villa Madama, bzw. vom Janiculum aus gesehen, in denen Wilson sich zwar an die Kompositionsformeln von Claude Lorrain hielt, sie aber mit seiner ihm eigenen Naturbeobachtung anfüllte und bereicherte. Während J. Skelton in seinen Arbeiten (Nr. 107) die überlieferte und von Wilson aufgenommene idealisierte Landschaft pflegte, zeichnet Th. Jones' Landschaften eine direkte farbige Übersetzung des Natureindrucks aus. Dabei bevorzugte er den Gebrauch von Ölfarben, welche er auf das Papier setzte (Nr. 97); wohl am eindrucksvollsten ist seine Ansicht von Häusern in Neapel (1782, Nr. 111), in welcher er die rechteckigen Bauformen linear betonte und die Intensität des Lichtes durch hell aufgesetzte Farben akzentuierte. Thema und Darstellungsform befreiten sich von dem konventionellen Geschmack und schufen hier bereits eine Vorstufe zum späteren malerischen Realismus.

Die Entdeckung der Alpen als künstlerisches Thema war wohl Pars (Der Rhône-Gletscher, 1770/1, Nr. 74) zu verdanken, der hier den Ausdruck des Erhabenen („Sublime“) empfand und die Nichtigkeit des Menschen im Anblick dieser gewaltigen Naturszene erlebte. Genau das empfand später auch der letzte große Künstler der „Grand Tour“ im 18. Jahrhundert, John Robert Cozens, als er seine Reise durch die Schweiz machte. Seine Landschaftskunst bewegt sich von der objektiven Wiedergabe weg zur emotionalen Interpretation der Landschaft (vgl. Nr. 75 und 76); der Keim zur romantischen Landschaft lag hier; Girtin, Turner und Constable haben ihm ihre Anregungen zu verdanken.

Mit Rom als dem Zentrum der internationalen Kunstszene in der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts befaßte sich Michael Kitson in der fünften Sektion der Ausstellung. Hier ging es hauptsächlich um die Beschäftigung englischer Künstler mit der Historienmalerei und der italienischen Kunst. Die Bildnismalerei als Broterwerb spielte daneben eine nicht unwesentliche Rolle; Allan Ramsays in Italien ausgeführte Porträts zeigten sowohl seine Adaption des Barockstils, wie ihn Solimena in Neapel pflegte (Nr. 115), als auch später neoklassizistische Züge, wie in dem farblich harmonischen Bildnis des Robert Wood (1755, Nr. 116). Die Grandtouristen ließen sich von den führenden Bildnismalern in Rom porträtieren; Batoni, Mengs und Imperiali konkurrierten um die lukrativen Aufträge, bei denen sich Reynolds (Nr. 120—121), nachdem er nach England zurückgekehrt war, manche Anregungen holte; in seinen zahlreichen Rollenbildnissen, von denen hier das vom „Master Crewe als Heinrich VIII.“ (Nr. 124) oder „Mrs. Musters als Hebe“ (Nr. 125) genannt seien, benutzte Reynolds Vorbilder, die er parodierte, oder Posen, deren ursprünglicher Kontext dem Modell eine würdevolle Präsenz gab. Dabei konnten großartige Muster der Vergangenheit, etwa Raffaels „Schule von Athen“, von Reynolds auch kariert werden (Nr. 118) oder von anderen, wie Zoffany in seiner „Tribuna“ oder seinem Bild von Towneleys Bibliothek in Park Street, das in idealisierter Weise dem Dilettanten und Kenner ein Denkmal im neoklassizistischen Geschmack setzt (Nr. 137), assimiliert werden. Rom war ein lebendiges Kunstzentrum, wo es Kunsthändler wie Thomas Jenkins und James Byres zu Reichtum brachten, wo Gavin Hamilton Kunst mit Handel erfolgreich zu verbinden wußte. Seine zahlreichen Kunden, die von ihm alte Kunstwerke erwarben, mußten auch seine großformatigen Bilder kaufen, in denen sich die ersten Proben neoklassizistischer Historienmalerei zeigten. Die von Cunego angefertigten Kupferstiche nach den homerischen Themen (z. B. „Andromache weint über der Leiche Hektors“, 1764, Nr. 126) haben viel zur Entwicklung des Neoklassizismus beigetragen. Hamiltons „Sibylle“ (Nr. 127) und „Agrippina mit der Asche des Germanicus“ (Nr. 128) sind frühe Beispiele einer Sentimentalisierung antiker Themen, wofür übrigens auch Mengs zitiert werden könnte, der auf Dance (Nr. 131) oder West (Nr. 133)

nicht ohne Einfluß geblieben ist. James Barrys Selbstbildnis (1767, Nr. 140) betont die Sensibilität und das Sendungsbewußtsein des Künstlers und leitet damit, wenn man so will, ein romantisches Leitmotiv ein, wie überhaupt romantische und neoklassizistische Tendenzen in den Arbeiten von West, Barry, Runciman, Romney, Füßli oder Flaxman nicht leicht voneinander zu trennen sind. Einige ihrer italienischen Werke waren in der Ausstellung zu sehen, darunter John Runcimans Studie eines lesenden Mannes (um 1767, Nr. 146), die sich durch äußerste Einfachheit und Knappheit in der zeichnerischen Beobachtung von den üblichen klassizierenden Arbeiten der anderen Künstler abhob. Füßlis geistiges Selbstbildnis („Der Künstler in Ehrfurcht vor den Überresten der Antike“, 1778/9, Nr. 154) führte Barrys Bildidee weiter, in welchem er der romantischen Auffassung des Künstlers als Genie Ausdruck verlieh; in seinen Kompositionen zu Shakespeare, Dante, Homer oder dem Nibelungenlied (vgl. Nr. 155—156 und Nr. 157) kommt der in einfachen Formen dargestellte erzählende Moment zu dramatischer Steigerung. Flaxmans Zeichnungen sind viel beruhigter und dem Ideal eines Umriß-Stiles nahe, den eine Generation früher bereits in den Antikenkopien entwickelt hatte. Flaxmans Illustrationen, von denen die Vorzeichnungen zu Homer und Äschylus bzw. deren jeweiligen Stiche (Nr. 165 und Nr. 168) zu sehen waren, regten Runge in seinen frühen Arabesken, den „Tageszeiten“, an; der junge Ingres war ein Bewunderer des Engländers, und selbst William Blake konnte sich seinem Einfluß nicht entziehen: seine Zeichnung „Das Siechènhaus, oder das Haus des Todes“ (um 1795, Nr. 1770), welche diese Sektion beschließt, demonstriert gleichzeitig Rezeption und Transformation des Flaxmanschen Stils in einen leidenschaftlichen Ausdruck persönlicher Welterfahrung.

Die Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege setzten eine Zäsur. Erst seit 1815 war der europäische Kontinent den englischen Reisenden wieder zugänglich. Doch hatten sich inzwischen die Motivationen zu solch einer Reise in dem neuen Zeitalter der Technik und des Massentourismus, wie John Gage in seiner Einleitung zur sechsten Abteilung schrieb, verändert. Schon geographisch gesehen hatten sich die Akzente der allgemeinen Aufmerksamkeit verschoben: Hazlitts Tour durch Europa (1824—1825) kann als Beispiel dienen, dem die meisten der Europareisenden folgten. Paris, Venedig, die Schweiz und der Rhein sind die neuen Attraktionen. Im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sollte sich Paris zum neuen Kunst- und Studienzentrum entwickeln und somit Rom nicht nur ablösen, sondern auch in den Schatten stellen. Die Entdeckung der Rheinlandschaft und die magische bzw. poetische Heraufbeschwörung ihrer mythischen Vergangenheit war hier Lord Byron zu verdanken, dessen melancholische Entdeckung Venedigs einen tiefen Eindruck auf Turner machte. Die Reihenfolge der Exponate, die hauptsächlich aus Zeichnungen und Aquarellen bestand, entsprach der allgemein gewählten geographischen Reiseroute:

rein topographische Darstellungen standen neben malerischen, deren symbolgetränkte Ansichten die alte Vedutenmalerei ablösten. Hier seien vor allem Turners zahlreiche Arbeiten erwähnt, von denen seine „Seinemündung, Quille-Boeuf“ (1833, Nr. 1776), „Sonnenuntergang“ — Rouen (?) (um 1829, Nr. 185) oder „St. Denis: Mondlicht“ (um 1829, Nr. 192) als besonders gute Beispiele für die stimmungsvolle poetische Interpretation der Landschaft zitiert seien. Thomas Girtins Handschrift macht sich in den nervösen, gebrochenen Linien bemerkbar, die er über die Erscheinung legt und somit in ein malerisches System einfügt, das einerseits seine Herkunft aus dem 18. Jahrhundert nicht verleugnen kann, das andererseits einer gesteigerten romantischen Empfindsamkeit Ausdruck verleihen kann. Seine „Straßenszene bei Paris“ (1802, Nr. 194) und der damit verbundene malerische Stil haben John Crome (vgl. Nr. 198) entscheidende Anregungen gegeben; John Ruskin, der in seinen „Modern Painters“ Turner als den größten Landschaftsmaler feierte, war mit der praktischen Seite der Künste wohlvertraut, was die ausgewählten Blätter bewiesen, von denen hier nur seine Aquarelle „Amboise“ (1841, Nr. 202) in der „Art von Turners grandiosestem Stil“ oder „Fribourg“ (1859, Nr. 234) in Dürers Manier erwähnt seien. In der Ausstellung waren auch S. Prout und R. P. Bonington mit sehr schönen Arbeiten vertreten; besonders reich war aber Turner zu sehen. Seine Ansicht des Heidelberger Schlosses (um 1840/45, Nr. 213) oder sein Ölbild „Schneesturm“ (1812, Nr. 220) gehörten mit zu den Höhepunkten in dieser Abteilung. Man war von W. H. Hunts Lichtmalerei („Eine Fiesta in Fiesole“, 1868, Nr. 241) beeindruckt, die wie ein Anachronismus in der Zeit des Impressionismus wirkte, aber auch an Waldmüller denken ließ, und fand S. Palmers Studien von Zypressen auf blauem Papier (1838, Nr. 243) von eindringlicher Wirkung. Turners Ansichten von Venedig aus den 1840er Jahren sind durch dramatische Lichteffekte charakterisiert: für sein 1840 entstandenes Aquarell „Venedig — Sonnenuntergang“ (Nr. 258), wählte er eine begrenzte Ansicht, deren glühende Farbintensität er potenzierte; Whistlers ausgestellte Radierungen aus den Jahren 1880 und 1888, die ebenfalls venezianische Themen behandeln, folgen Turners Visionen, wobei die Radiernadel die Hell-Dunkel-Werte zu nuancieren und zu kontrastieren weiß (Nr. 263 bis Nr. 267).

Für die beiden letzten Sektionen, die sich mit den Beziehungen zwischen englischer Kunst und europäischer Romantik bzw. britischer Kunst im Ausland beschäftigten, war William Vaughan zuständig. Waren in den früheren Abteilungen bereits Anzeichen einer romantischen Strömung zu erkennen, man denke an J. H. Mortimer oder J. Barry, so waren jetzt besonders zwei Ausländer als Katalysatoren verantwortlich: P. J. de Louthembourg, dessen Bild „Schmuggler bei einer stürmischen Landung“ (1791, Nr. 278) jenen „gothic horror“ erzeugen sollte, und der bereits erwähnte J. H. Füssli, dessen „Nachtmahr“ (Variante von 1790, Nr. 279) das Thema des Traumes und des

Unterbewußtseins berührt. Nicht viel später waren Blakes Illustrationen zu Youngs „Night Thoughts“ (1779/97, Nr. 284 und Nr. 285) entstanden, in denen die „herrlichen phantastischen Kupferstiche“, wie sie Jean Paul 1801 nannte, die melancholische Stimmung des Dichters visionär umschrieben. Blake und sein Kreis, zu dem S. Palmer, G. Richmond, E. Calvert zählten, huldigten der Gotik als dem religiösen Stil, mit dem man die innere mythische Verbindung mit dem All ausdrücken konnte. Ähnliche Tendenzen gab es in den 1790er Jahren schon in Deutschland; wie weit Ideen von Wackenroder, den Schlegels oder Tieck durch Vermittlung von Ch. Aders, eines deutschen Kaufmanns in London, der eine Sammlung an deutschen „Primitiven“ hatte und Kontakte mit dem Kreis um Blake unterhielt, nach England gedrungen sind, müßte noch untersucht werden. Für die frühe Dürer-Rezeption waren in der Ausstellung gute Beispiele zu sehen, etwa Linnels „Fluß in der Nähe von Newbury“ (1815, Nr. 288) und R. Ackermanns Lithographien nach Dürers Gebetbuch (1817, Nr. 289). Patons „Morgendämmerung: Luther in Erfurt“ (1861, Nr. 330) oder Sandys „Amor Mundi“ (1865, Nr. 333) deuteten später Dürers Motive in symbolträchtige Kompositionen um. In ihren Landschaften verbanden die „Ancients“, wie sie sich nannten, eine scharfe naturalistische Beobachtung mit einer visionären Intensität, wie sie ganz besonders S. Palmers Landschaften (Nr. 297 oder Nr. 304) auszeichnet. Mit Eastlakes Bewunderung und Glauben an die deutsche geistige Überlegenheit in Sachen der Kunst wurde der deutsche Einfluß auf die englische Kunstszene noch breiter: seine Verbindung mit den Nazarenern in Rom sollte die „German manner“ seit 1845, besonders auch im Zusammenhang mit dem Neubau des Parlamentsgebäudes und der damit zusammenhängenden Ausmalungen, propagieren helfen. W. Dyce und F. Madox Brown ließen sich hauptsächlich von der deutschen Kunst des Kreises um Cornelius und Overbeck beeinflussen, wobei auch die Druckgraphik, besonders die Rethels und Richters, eine entscheidende Rolle spielte. Von Dyce gab es hochinteressante Beispiele in der Ausstellung: „Francesca da Rimini“ (1837, Nr. 306), „Joas schießt den Pfeil des Heils“ (1844, Nr. 309), „Madonna und Kind“ (1845, Nr. 310) oder „Die Ritter der Tafelrunde“ (1849, Nr. 317). Auch zur Herausbildung und Entwicklung der Kunst der Präraffaeliten haben die deutschen Nazarener keinen unwichtigen Beitrag geleistet. Gegenüber diesem Einfluß Deutschlands auf Themen- und Stilwahl hatten sich die englischen Berührungen mit französischer Kunst fast ausschließlich auf die Malweise beschränkt. Hauptsächlich waren es Delacroix, Géricault und Déveria, deren Werke einen bestimmbaren Einfluß auf Etty (vgl. dessen „Hero stirbt bei dem Leichnam Leanders“, 1829, Nr. 301) und die Schule der traditionellen Historienmalerei ausgeübt haben, wobei hier auch R. P. Bonington erwähnt werden soll, der mit zahlreichen Werken auf der Ausstellung vertreten war.

Die letzte Sektion der Ausstellung, „Britische Kunst im Ausland“, be-

schäftigte sich, wie der Untertitel von William Vaughans Einleitung klar machte, mit der Aufnahme der britischen Kunst in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert. Die hier gezeigten Werke reichten von Wests „General Wolfes Tod“ (Stich von Woollett, 1776, Nr. 335) bis zu G. F. Watts' „Liebe und Tod“ (1887, Nr. 381), der von den deutschen Zeitgenossen als visionärer Künstler von höchster Bedeutung gesehen wurde. Lawrence mit Beispielen seiner Bildniskunst war vertreten (Nr. 345, 346, 347), Wilkies Bild „Die Testamentseröffnung“ (1818/20, Nr. 349), das Ludwig von Bayern in Auftrag gegeben hatte, illustrierte die kontinentale Begeisterung für den englischen Realismus, der sich an holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts schulte, Constables Landschaften wurden gezeigt, die in dem Pariser Salon der 1820er Jahre lebhaften Beifall ernteten — ein Kaleidoskop ständig wechselnder Bildeindrücke, durch die diese letzte Abteilung an die europäischen Mißverständnisse, Vorurteile und Begeisterungen gegenüber der englischen Schule des 19. Jahrhunderts erinnerte: großartige Landschaften von J. Crome (Nr. 348), Constable und Turner; Historienmalerei, die leicht ins Sentimentale ausartet (Landseers „Der Hauptleidtragende des alten Hirten“, 1837, Nr. 364), das Zeitgeschehen reportageähnlich festhält („Der Bahnhof“ von Frith, 1862, Nr. 372) oder in Illustrationen für „Punch“ oder „The Graphic“ (Nr. 374 und Nr. 375) sozialkritische Themen behandelt. Die Präraffaeliten waren mit exemplarischen Werken vertreten — das viktorianische Weltreich, Kunst als die Frucht großbürgerlichen Mäzenatentums, die Kunst als Illusion... eine Apotheose, die um 1880, womit die Ausstellung endete, in sich zusammenfällt.

In Zusammenhang mit der Ausstellung Englischer Malerei hatte der British Council und das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München gemeinsam ein *Symposium zum Thema der Beziehungen zwischen britischer und kontinentaler Kunst (1680—1880)* am 15. und 16. Januar 1980 veranstaltet, auf dem zwölf Referenten aus Großbritannien und Deutschland sprachen. Nachdem das Kolloquium durch den britischen Botschafter in Bonn, Sir Oliver Wright, eröffnet worden war, machte Willibald Sauerländer in seiner Begrüßungsrede auf mögliche Gründe für die relativ lange Vernachlässigung englischer Kunst auf dem Kontinent aufmerksam, die er als Resultat der industriellen Revolution und der unterschiedlichen Haltung gegenüber den Künsten sah. Dabei zitierte er auch Lord Eastlake, Präsident der Royal Academy, Übersetzer von Goethes Farbenlehre und Freund der Nazarener: „The English have a matter, the Germans a mind of art“. Die englische Kunst entwickelte sich seit dem 17. Jahrhundert in einem ständigen Dialog mit den kontinentalen Schulen; daß dabei auch England zuweilen als gebender Partner auftrat, illustrierten einige der Referate. So haben die Engländer in der Landschaftsmalerei, der Sir Ellis Waterhouse (Oxford) seinen Vortrag „The Continental Control of the Birth of British Landscape“

widmete, Außerordentliches geleistet. Allerdings konnten sich wegen der Abhängigkeit von der holländischen und französischen Malerei jene spezifisch englischen Kriterien der Landschaftskunst erst später entwickeln. Die Befreiung aus der ausschließlichen stilistischen Abhängigkeit von den kontinentalen Schulen schuf zunächst eine Synthese aus klassisch-idealer Tradition und real gesehener Natur. Es waren Richard Wilsons Landschaften, die Constables und Turners realistische Elemente in deren Landschaftsbehandlung antizipierten. Landschaftsmalerei als Abbild und Sinnbild der Natur, das waren sowohl Constables Gemüsegarten (1815) als auch seine Salisbury Kathedrale (1831).

Rom spielte eine wichtige Rolle in der Entwicklung der englischen Schule. Dabei trat in der Kunst auch der wachsende Einfluß aristokratischer Auftraggeber hervor. Keith Andrews (Edinburgh) erwähnte in seinem Vortrag „Scottish Artists in Rome in the 18th Century“, daß in Rom auch schottische Royalisten politische Zuflucht fanden. Er legte wenig bekanntes Material vor, das ebenso G. Hamiltons oder R. Adams Beziehungen zum Kreis um Winckelmann und Piranesi wie den französischen Einfluß auf A. Ramsay oder die frühromantischen Elemente in der Kunst der Gebrüder Runciman als schottischen Beitrag zur europäischen Romantik betraf. Wie wichtig englische Auftraggeber für A. R. Mengs in Rom waren, zeigte Ulrich Finke (Manchester) in seinem Referat „Mengs im Urteil seiner englischen Zeitgenossen“. In seinem Stil richtete sich der an der Wende vom Barock zum Klassizismus stehende Maler nach den jeweiligen Wünschen seiner Auftraggeber. Trotz der Rivalität mit Reynolds wurde es möglich, daß Mengs zu seinen Lebzeiten Einfluß auf die englische Schule ausübte, der allerdings nach seinem Tode rasch erlosch, wenn auch seine theoretischen Schriften weiterhin gelesen wurden. Nachhaltiger und ausdauernder war Rubens' Einfluß auf die englische Malerei, was Christopher White (London) in seinem Vortrag „Rubens and British Art 1630—1850“ anhand von umfangreichem Material illustrierte. Hogarth war mit Rubens' Werk vertraut, das auch Reynolds kopierte bzw. zitierte, um seinen Schöpfungen den Anschein dekorativer Gelehrsamkeit zu geben. Nach seiner Niederländischen Reise (1781) änderte er unter dem Einfluß von Rubens sogar seinen Stil; sein „Erntewagen“ bedeutet eine Hommage für den großen Flamen. Constables späte Regenbogenlandschaften sind nicht ohne Rubens' Vorbilder denkbar. Andererseits hatte englische Landschaftskunst bei Georg von Dillis, dem bayerischen Corot, zur künstlerischen Befreiung geführt, wie Christoph Heilmann (München) in „Eine frühe Berührung Münchens mit englischer Landschaftsmalerei“ anhand eines unveröffentlichten Skizzenbuches aus dem Jahre 1793 dokumentieren konnte. Dillis begleitete auf Vermittlung des Grafen Rumford Lord Palmerston 1793 ins Salzburgerische, nachdem jener gerade auf seiner Rückreise von Italien in München eingetroffen war. Seine Landschaftsskizzen legen seine Kenntnis von R. Cozens und W. Pars nahe, die

ihn zu seinem malerischen Stil, wie ihn sein „Trivaschlößchen“ (1797) zeigt, angeregt haben.

Solche künstlerische Interpretation der Natur war dem Prinzip des „Picturesque“ bereits verpflichtet und deutete den Vorgang einer „Verinnerlichung der Kunst“ an. Dagegen hatte Hogarth als ein Mann der Aufklärung die im Laufe des 18. Jahrhunderts auseinandertretenden Bereiche von Natur, Schönheit und Göttlichkeit in seiner Theorie, die er in seiner berühmten Schrift „The Analysis of Beauty“ seiner Nachwelt hinterlassen hatte, noch einmal zusammenbringen wollen. Über Kunst und Moral sprach Michael Podro (Colchester) in seinem Beitrag „Hogarth on Drawing“ und wies auf Hogarths Ziel hin, mit den ästhetischen Mitteln der Kunst und durch die Darstellung der „moral beauty“ die Gegensätzlichkeit von Schönheit und Häßlichkeit oder Gut und Böse als Vielheit in der Einheit aufzulösen und miteinander zu versöhnen. In Hogarths Einfluß auf Kant und Schiller erweist sich die Bedeutung seiner philosophischen Anstrengungen. Um Fragen der moralisch-sittlichen Wirkung der freien Natur ging es es Adrian von Butlar (München) in seinem Vortrag „Englische Gärten in Deutschland“. Nachdem er einen Abriß zur Ikonologie der Englischen Gärten in Deutschland gegeben hatte, machte er auf den wachsenden Widerspruch zwischen dem ursprünglichen Anspruch des Gartens, ein Symbol einer freien Gesellschaft zu sein, und der politischen Realität aufmerksam, die den ursprünglichen Naturkult als utopischen Weltentwurf für die individuelle Freiheit umfunktionierte und das Individuum zur idyllischen Weltflucht oder romantischen Verinnerlichung veranlaßte. Tendenzen zur Verwandlung des Volksgartens in einen königlichen Garten waren auch in England zu bemerken.

Helmut Börsch-Supan (Berlin) wandte sich dem Thema „Die Anfänge des Panoramas und Dioramas in Deutschland“ zu und verwies dabei auf den irischen Maler R. Parker als den Erfinder des Panoramas. In Deutschland beschäftigten sich mit diesem neuen Mittel illusionistischer Wirklichkeitsvermittlung J. A. Breysig, Schinkel, Rottmann und Reinhart. Die Kunst wurde hier zu einem Mittel, den Schein als Wirklichkeit vorzutäuschen. Landschaften oder Ereignisse aus den Napoleonischen Kriegen wurden dem sensationshungrigen Publikum als wirkliches „Augenerlebnis“ vorgeführt. In der Zeit der englischen industriellen Revolution erkannte die Kunst es kaum als ihre neue Aufgabe, die soziale Wirklichkeit darzustellen oder gar zu demaskieren. Zwar verabscheuten die deutschen Besucher Carus, Heine, Passavant, Waagen oder Fontane das industrielle England, bewunderten aber die englische romantische Malerei in Coalcotts Landschaften, Wilkies andächtigen und humorvollen Genrebildern oder Landseers sentimentalischen Geschichten. Mit diesem Aspekt beschäftigte sich Alex D. Pott (Norwich) in seinem Referat „English Romantic Art through German Eyes“; englische romantische Kunst hieß keineswegs die Kunst eines Constable oder Turner

für den deutschen Besucher. Der viktorianische Maler hatte sich in seine Idylle zurückgezogen, die ihm ein moralisches Alibi für sein soziales Desinteresse zu bieten schien. Eine Spannung zwischen Kunst als ästhetischem Vorgang und der sozialen Wirklichkeit ließ sich auch in der englischen religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts beobachten. Diesem Thema hatte sich William Vaughan (London) in seinem Beitrag „Realism and Tradition in Religious Art“ zugewandt. Das Sichannähern von Rationalismus und Religion machte sich auch in der viktorianischen Malerei bemerkbar. Hunts „Licht der Welt“ (1854) bot ein interessantes Beispiel für die zeitgenössische Diskussion über Allegorie und Realismus, an der sich auch Ruskin und Waagen als Kontrahenten beteiligten. Einerseits sollte der „erhabene Realismus“ des malerischen Materialismus die traditionellen religiösen Gegenstände vergeistigen; dieselben realistischen Mittel sollten bei neuen Themen, wie Hunts „Der Schatten des Todes“ (1868—73), eine historische Glaubwürdigkeit und Sachtreue — im positivistischen Sinne — geben, wie sie pietistischer Frömmigkeit entsprachen. Fehlender Symbolgehalt wurde durch malerische Akribie kompensiert. Carl-Wolfgang Schümann (Krefeld) hatte Zitate aus Queen Victorias Tagebüchern anlässlich ihrer Rheinreise zusammengestellt („Royal Opinions on Rhenish Art“), die überaus interessantes Material zur englischen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts darstellten. Michael Stürmers (Erlangen) Vortrag „Londons Kunstschreiner im 18. Jahrhundert“ beschloß die Reihe der zwölf Referate, die demnächst in Buchform vorgelegt werden sollen.

Es sei noch auf eine Ausstellung hingewiesen, die Peter Pröschel in den Räumlichkeiten seiner Galerie Carroll in München vom November 1979 bis zum Januar 1980 veranstaltet hatte: *Englische Architekturzeichnungen des Klassizismus (1760—1830)*. Das Royal Institute of British Architects in London hatte freundlicherweise das Material ausgewählt und zur Verfügung gestellt. Der informative Katalog zu dieser Ausstellung, deren wissenschaftliche Betreuung in den Händen von Gerhard Dietrich lag, enthielt Beiträge von John Harris („Stilströmungen in der englischen Architektur um 1710—1820“), Werner Oechslin („Zu Mythos und Wirkung der archäologischen Publikationen im frühen Klassizismus“), Joachim Hotz („Wörlitz, Weimar, Kassel, Coburg — Zum Einfluß Englands auf die deutsche Architektur von 1770 bis 1830“) und Adrian von Buttlar („Vom Englischen Garten bis Glaspalast — Englisches in München 1789—1854“). Aspekte möglicher Wechselwirkungen zwischen England und Deutschland lagen der Auswahl der 37 Exponate zugrunde, welche die verschiedenen Stilformen des englischen Klassizismus in der Architektur veranschaulichten und noch durch römische Veduten von J. M. Gandy und Bildnisbüsten der englischen Klassizisten aus Beständen der Galerie ergänzt wurden. Es waren Entwürfe von Adam, Chambers, Dance, Wyatt, Soane, Nash und anderen zur Profan- und Sakralarchitektur, zu Dekorationen und visionären Bauten zu sehen. Der „englische Pira-

nesi", Gandy, war mit einem Entwurf zu einer „Totengedenkstätte am Meer“ (um 1810, Nr. 21) vertreten, in dem das visionäre, romantische Element des englischen Klassizismus präsent war. Zahlenmäßig überwogen die Villenentwürfe im palladianischen Stil — neben der englischen Gartenkunst und der klassizistischen Neugotik ein weiteres Gebiet, auf dem England seinen Einfluß auf Deutschland ausüben konnte, der allerdings in Mitteldeutschland stärker war als in Süddeutschland. Die Tendenz zur malerischen Einbettung von Bauten in Landschaftsgärten, für welche die Ausstellung Beispiele von Bonomi, Wyatville, Nash und Repton bot, wurde von Erdmannsdorff, Jussow, Gontard oder Schinkel aufgegriffen. Im süddeutschen Raum dagegen, wo italienische und französische Vorbilder ihre Präsenz behielten, übte die englische klassizistische Architektur eine nur indirekte Wirkung aus. Dagegen wurde der englische Gartenstil früh importiert; Skell reinigte den Münchener Englischen Garten zugunsten eines Klassizismus, indem er Entwürfe und Anlagen von Lechner oder Frey kritisierte. Englische Anregungen ließen sich in Fischers Prinz Carl Palais (1803), Klenzes Entwürfen zur Glyptothek (vgl. damit Th. Harrisons Plan für einen Zentralbau, um 1796, Nr. 33) oder Gärtners Wittelsbacher Palais finden, in welchem sich der Maximiliansstil bereits ankündigte. Peter Pröschel ist die Initiative zu dieser schönen Ausstellung zu danken, die den Besucher mit dem Thema englischer Architekturzeichnungen bekanntgemacht hat.

Ulrich Finke

NACHBETRACHTUNGEN ZUR PARISER CÉZANNE-RETROSPEKTIVE 1978 (Erster Teil)

Der großen, 1977 in New York und Houston veranstalteten, 1978 in kleinerem Ausmaß) in Paris gezeigten Cézanne-Retrospektive gebührte das Verdienst, allein das Spätwerk des Meisters zum ersten Mal als ein in sich geschlossenes Ganzes präsentiert zu haben. Dank einer umfassenden Auswahl von Exponaten, die sich ausschließlich auf Gemälde und Aquarelle seiner letzten Lebensdekade (1895—1906) beschränkte, wurde durch sie die Kenntnis seiner Altersschöpfungen, in ihrer Besonderheit wie auch als Summa einer durch höchste visuelle und geistige Konzentration gekennzeichneten schöpferischen Lebensleistung, wesentlich erweitert und vertieft.

Gewiß hat auch die Kunstwissenschaft im Lauf der letzten fünfundsiebzig Jahre, insbesondere seit dem Erscheinen des wegweisenden Buches von Kurt Badt („Die Kunst Cézannes“, München 1956), schon erheblich dazu beigetragen, neue Zugänge zu Cézannes Alterswerk zu schaffen. Ihre wichtigsten jüngeren Forschungsergebnisse in dieser Richtung liegen in den neun ausführlichen, von berufenen amerikanischen, englischen und französischen Kennern Cézannes verfaßten Essays vor, die dem Katalogband der New Yorker Retrospektive (William Rubin [ed.], Cézanne: The Late work, New