

„Vorimpressionistische“ Perspektiven

Der Dresdner Spätromantiker Christian Gille in der Sammlung 19. Jahrhundert

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Christian Gille, ein Schüler von Johan Christian Clausen Dahl in Dresden, wird in der Literatur in einer Linie mit Künstlern wie Friedrich Wasmann, Karl Blechen, Adolf Menzel oder Ferdinand von Rayski gesehen. Er zählt zu den Spätromantikern, bei denen sich der Übergang zum Realismus vollzieht. Ihre male- risch-intuitive Auffassung wurde nach 1900 als „vorim- pressionistisch“ interpretiert.

Aufgewachsen ist der Maler am nördlichen Harzrand in Ballenstedt, damals Sitz der Herzöge von Anhalt-Bernburg. Sein Vater war der fürstliche Gardist Georg Gille, auf den wohl ein Strahl besonderer fürstlicher Gunst fiel. Bei der Taufe des Sohnes Christian am 3. April 1805 vertrat der regierende Herzog die Patenstelle. Der Vater besaß allem Anschein nach eine vielseitig begabte und unternehmens- freundige Persönlichkeit. Nachweislich in den 1810er-Jahren

wirkte er in dem Residenzstädtchen als Porträt- und spä- ter zudem als Porzellanmaler. Sein künstlerisches Talent übertrug sich auf den Sohn, der im Herbst 1825 einen der gefragten Studienplätze an der Dresdner Kunstakademie erhielt. Hierbei könnte der junge Ferdinand von Rayski, der im Frühsommer des Jahres nach Ballenstedt gekommen war, eine Vermittlerrolle gespielt haben, bemerkte Gerd Spitzer in seiner Gille-Monografie. Rayski, der sich in den 1830er-Jahren in Paris durch romantische Maler wie Dela- croix und Géricault zu einem aus malerischer Einfühlung heraus entwickelten Stil anregen lassen sollte – in der Museumssammlung ablesbar am Porträt seines Bruders Major Leo von Rayski, den er ganz alltäglich in einer ein- fachen Arbeitsuniform darstellte –, entstammte einer alten sächsischen Offiziersfamilie. Er hatte die Militärschule in Dresden besucht, nebenher Unterricht an der Königlichen Kunstakademie genommen und nach der Ausbildung im Kadettenkorps seinen Dienst als Sekondeleutnant bei der fürstlichen Grenadiergarde in Ballenstedt angetreten. In der kleinen Provinzresidenz, deren Enge er nach wenigen Jahren entfliehen sollte und mit ihr seiner militärischen Laufbahn, um sich als freier Künstler zu entfalten, dürfte Rayski mit dem Porträt- und Porzellanmaler Gille aus den Reihen der Gardisten bekannt geworden sein; der Gedanke liegt nahe, dass er die künstlerischen Ambitionen dessen Sohnes von seiner Position aus hilfreich unterstützte.

Unabhängige Ansichten

Wohl dem Vorbild des Vaters folgend, wollte der junge Gil- le zunächst im angewandten künstlerischen Bereich tätig werden und sich in Dresden zum Kupferstecher ausbilden lassen. Hierzu bot die Dresdner Akademie ein solides Aus- bildungsprogramm an, da ein Schwerpunkt im Zeichenun- terricht lag. Die Studenten wurden im Abzeichnen antiker Gipsfiguren und Kopieren nach Zeichnungen alter Mei- ster ausgiebig geschult; freie Malerei wurde damals nicht in der Akademie gelehrt. Auf diesem Gebiet konnten sich Kunsteleven bei Caspar David Friedrich und Johan Christi- an Clausen Dahl Anregungen holen. Die Akademie hatte die bekannten Dresdner Landschaftsmaler zu Mitgliedern ernannt und ihnen angetragen, als außerordentliche Pro- fessoren zu unterrichten. Gille, zur Landschaftsdarstellung hingezogen, lernte seit 1827 bei Dahl, der sich wie sein Künstlerfreund Friedrich zeitlebens auf solche Schüler beschränkte, die ihn in seinem Privatatelier aufsuchten.

Als Romantiker der Ausbildung der individuellen Perspek- tive verpflichtet, mochte Dahl sich weder vom akademi- schen Regelwerk noch von einem akademischen Betrieb vereinnahmen lassen, was entschieden aus dem Brief



Ferdinand von Rayski (Pegau, Sachsen 1806–1890 Dresden), Leo von Rayski als sächsischer Offizier, um 1857/59. Öl auf Leinwand, 35,1 x 26 cm. Inv.-Nr. Gm 1759. Leihgabe der Stadt Nürnberg.

spricht, mit dem er 1828 eine ihm von der Akademie angebotene ordentliche Professur ablehnte. Seiner Ansicht nach müsse der Künstler allein seiner Eigentümlichkeit folgen und dürfe folglich „keine Verpflichtungen übernehmen, die den Gang seiner individuellen Natur hemmen könnten“, schrieb er Graf Vitzthum von Eckstädt, dem Generaldirektor der Künste im Königreich Sachsen. Gemessen am politischen Kurs der Restaurationszeit brachte er dem Minister gegenüber recht unverblümt seinen Standpunkt als souveräner Künstler zum Ausdruck, mit dem er den bürgerlich-emanzipierten Anspruch auf „Selbständigkeit“ umriss.

„Jünger der Natur“ statt „Jünger einer Schule“

Im Postulat schöpferischer Unabhängigkeit manifestierte sich das bürgerliche Ideal der Individualität, das sich in der Kunst in einer der unermesslichen Wirklichkeit entsprechenden Fülle stets neu ansetzender persönlich gewonnener Perspektiven erfüllen sollte. Entsprechend liberal war Dahls und Friedrichs Unterricht und zog viele an. Neben sächsischen Künstlern kamen wie Gille eine Reihe von außerhalb, darunter Karl Blechen aus Berlin, der ein Beispiel dafür gibt, wie sich manche von beiden Malern inspirieren ließen und Friedrichs Innerlichkeit mit Dahl'scher Naturnähe übersetzten. Die räumliche Nähe ihrer Ateliers im gemeinsamen Wohnhaus am Elbberg kam lebendigem Austausch zugute und förderte solche Synthesen, aus denen sich neue Perspektiven entwickelten. Sie führten den Subjektivismus romantischer Betrachtung weiter, was ein erklärtes Unterrichtsziel am Elbberg war. Hier sollten die Schüler vor allem lernen, „mehr ihrem eigenen Genius als einem fremden“ zu folgen, „damit ihre Originalität sich immer mehr entwickle, und damit sie nicht Jünger einer Schule, sondern Jünger der Natur werden, die weder Schule noch Manier kennt“, wie Dahl dem Grafen Vitzthum

von Eckstädt erläuterte. Er wollte seine Zöglinge zu unabhängigem Beobachten ermuntern, ihr Selbstbewusstsein fördern, und so bedeutete für ihn Unterricht auch, „wenn ich individuell mit jedem Einzelnen spreche, (...) sie mit ins Freie nehme, um so besser belehren und überzeugen zu können, dass die Bilder nicht in der Stube zu holen sind“. Gille realisierte diesen Rat mit großer Konsequenz als künstlerisches Programm. Er hinterließ Hunderte von Arbeiten, bei denen neben stilistischen Eigenheiten ihr kleines Format und zudem ihr leicht zu transportierender Malgrund, Papier oder Pappe, darauf hinweisen, dass sie nicht nur „außerhalb der Stube“ konzipiert, sondern auch gemalt worden sind.

Dahl hatte in der Natur in Form von Zeichnungen und Farbstudien gefasste Eindrücke in der Regel als Ausgangsmaterial für die im Atelier ausgeführten Gemälde genutzt, mit denen er im Ausstellungsbetrieb reüssierte. In ihnen übersetzte er landschaftliche Elemente mit der im Klassizismus entwickelten feinpinseligen, formklärenden Manier und inszenierte mit klassischen Komponiermethoden poetisch verdichtete Gesamtansichten und romantische Ideenverbindungen. Dagegen wird bei Gille das in der Natur gewonnene Bild künstlerischer Selbstzweck. Er löste sich von romantisch-idealistischer Metaphorik zugunsten des unmittelbaren Augenerlebnisses und machte das Alltägliche der Erscheinungen zum zentralen Bildmotiv.

Unspektakuläre Motive

Dessen akribische Beobachtung geriet bei ihm zur wahren Passion. Spitzer weist auf Arbeiten hin, in denen Gille neben Jahr, Monat und Tag die Stunden angegeben hat, in denen er sie gemalt hat. Der Künstler registrierte feine Nuancen tages- oder jahreszeitlicher atmosphärischer Übergänge. In der „Moritzburger Teichlandschaft“ ist das



Christian Friedrich Gille (Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf bei Dresden). Im Plauenschen Grund, nach 1860. Öl auf Pappe, 39,5 x 55,7 cm. Inv.-Nr. Gm 1737. Leihgabe der Stadt Nürnberg.



Christian Friedrich Gille (Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf bei Dresden). Moritzburger Teichlandschaft, um 1850/60. Öl auf Malpappe, 30 x 40 cm. Inv.-Nr. Gm 2316. Geschenk von Dr. Ingeborg Esenwein-Rothe, Roth bei Nürnberg.

üppige Laub der Bäume ebenso wie das im Teich wuchernde Schilf von feinen Spuren der Verfärbung durchzogen und gibt eine frühherbstliche Naturimpression wieder. Der von zartem Licht durchwobene Himmel wirkt so luzid, wie an manchen kühlen, sonnigen Herbsttagen und spannt sich weit über den kleinen Teich, in dessen blanker Oberfläche sich die Schilfbüschel spiegeln. An die Stelle romantischer Überhöhung tritt bei Gille die Betrachtung purer Phänomene. Sie werden von ihm als persönlich erfahrener Sinneneindruck übersetzt, indem er gegenüber bloßem Abbilden die künstlerischen Mittel zunehmend autonom zum Einsatz bringt. Er arbeitet mit offenen Formen, strichelndem, tüpfelndem und fließendem Duktus, um stoffliche Anmutungsqualitäten malerisch frei herauszukristallisieren, etwa das Morastige des Teichufers, das sanfte Schlingern des Wassers, die Sprödigkeit des Schilfs oder



Christian Friedrich Gille (Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf bei Dresden). Moritzburger Teichlandschaft, um 1850/60. Öl auf Papier, auf Pappe, 26,9 x 38,1 cm. Chemnitz, Städtische Kunstsammlung. Abb. aus Gerd Spitzer: Christian Friedrich Gille 1805 – 1899. Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister/ Kunsthalle Bremen. Leipzig 1994, Kat.-Nr. 45, Abb. S. 97.



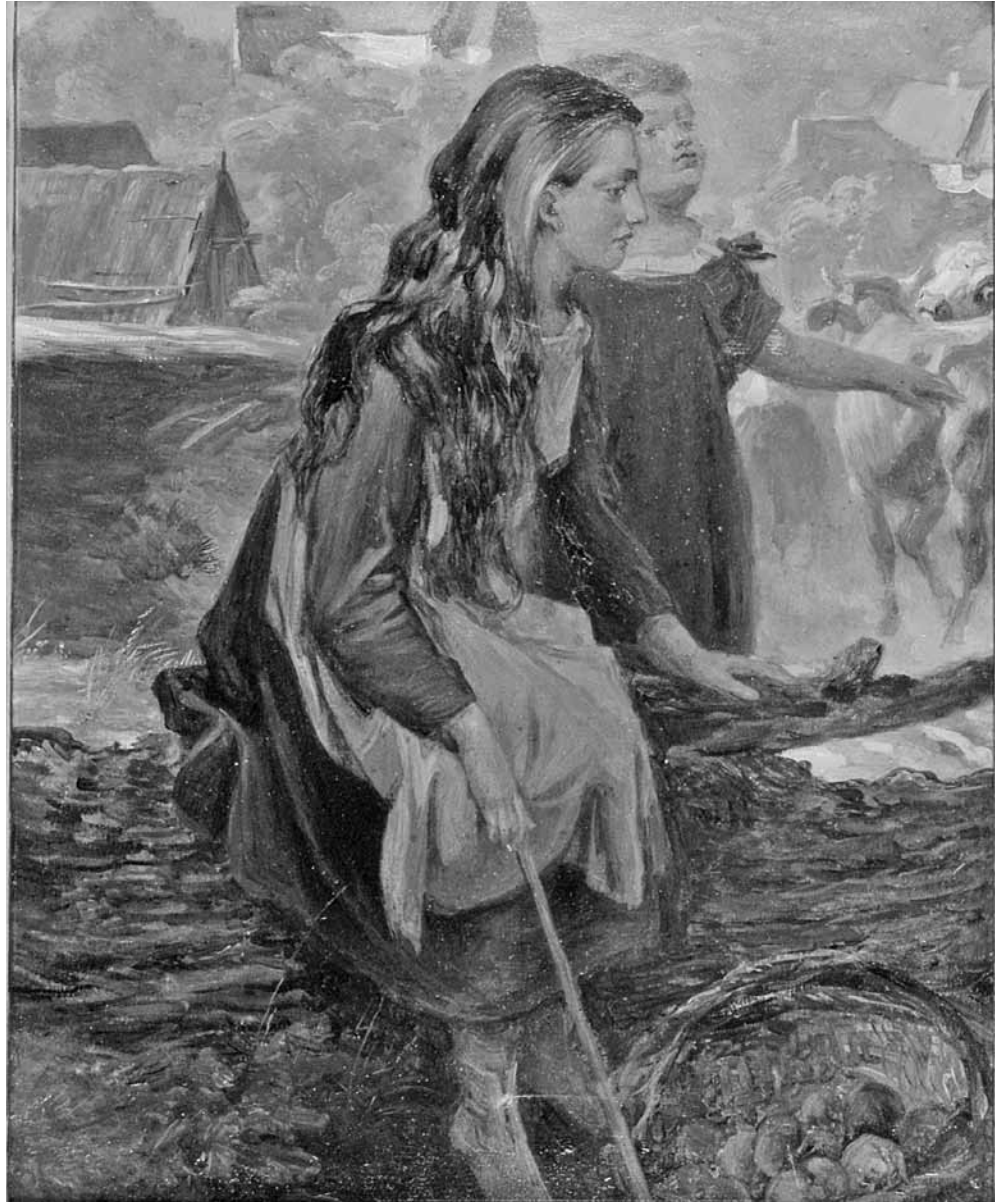
Christian Friedrich Gille (Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf bei Dresden). Moritzburger Teichstudie, um 1850/60. Öl auf Papier, auf Pappe, 24,3 x 35,3 cm. Chemnitz, Städtische Kunstsammlung. Abb. aus Gerd Spitzer: Christian Friedrich Gille 1805 – 1899. Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister/ Kunsthalle Bremen. Leipzig 1994, Kat.-Nr. 46, Abb. S. 58.

demgegenüber das Weich-Wuchernde des Laubwerks der Bäume.

Wie konsequent er sich daran machte, das sinnliche Erleben malerisch zu analysieren, zeigt sich daran, dass er seine an sich unspektakulären Landschaftsmotive in immer neuen Perspektiven behandelte, um ihnen differenzierte Ansichten zu entlocken und so das Besondere ihrer Erscheinung zu ergründen. Die Arbeit in Nürnberg entstand wahrscheinlich im selben Zeitraum wie die beiden Moritzburger Teichlandschaften der Chemnitzer Kunstsammlung. In einer von ihnen blickt man von einem etwas näheren Standpunkt am Uferstreifen über den schilfigen Teich auf Büsche und Bäume am gegenüberliegenden Ufer. Die zweite Chemnitzer Arbeit zeigt einen kleinen Ausschnitt des Teichrandes, wobei sich in der nahsichtigen Betrachtung von Buschwerk, Schilf, Wasser und Verwerfungen des weichen Uferbodens, also der Elemente, welche die Landschaft prägen, ihr besonderer Charakter wie in einem modellhaften Biotop verdichtet.

Während Dahl in seinem „Atelierbildern“ den poetischen Zusammenklang der Naturelemente als Ziel einer „fertigen“ Komposition definierte, ging es ihm in seinen vorbereitenden „Freilichtstudien“ darum, konkrete atmosphärische Zusammenhänge zu vergegenwärtigen, wobei er sich wie die französischen Pleinairmaler mit den verbindenden Wirkungen des Lichtes befasste. Hierbei setzte er farbige Grundierungen als Stilmittel ein, das Gille von ihm übernahm. Sie erzeugen den Eindruck eines synthetisch-übergreifenden Farbklangs und unterstützen den Eindruck atmosphärischer Dichte. Die „Teichstudie“ hat eine sandgelbe Grundierung, die das schimmernde Blau von Himmel und Wasser und die schwereren Farbtöne von Pflanzen und Erdreich luftig miteinander korrespondieren lässt.

Bei der Darstellung zweier Dorfkinder hebt eine ockerfarbene Grundierung den rötlichen Klang der in der Komposition dominierenden erdigen Farben hervor. Die Arbeit gehörte einmal zur Sammlung Martin Grosell in Kopenhagen, die dort im Juni 1932 bei Winkel & Magnussen versteigert wurde. Der Auktionskatalog führte das Gille-Gemälde unter dem Titel „Kinder an einem Zaun“ auf, teilte Gerd Spitzer mit, der 1994 eine umfassende Gille-Ausstellung realisiert hat. Der starke Kontrast zwischen aufgleißenden Lichtstreifen und schweren Schatten assoziiert die Stimmung eines zur Neige gehenden, heißen Sommertages. Bald werden die Kühe auf der Weide im Hintergrund zurück in den Stall gebracht. Das Mädchen, das offensichtlich nicht nur auf den kleinen Bruder aufgepasst, sondern auch die Tiere gehütet hat, hält in der Hand einen Stock zum Treiben der Kühe. Neben ihm steht ein Korb frisch ausgegrabener Rüben, die wohl für die Küche daheim bestimmt sind. Während der Junge noch Babyspeck hat und tollpatschig in die Welt blickt, ist der Ausdruck des Mädchens in sich gekehrt und ein wenig erschöpft, wie nach einem von vielen Pflichten ausgefüllten Tag.



Christian Friedrich Gille (Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf bei Dresden). Kinder an einem Zaun, um 1840/50. Öl auf Malpappe, 42 x 33,5 cm. Inv.- Nr. Gm 2388. Geschenk von privat.

Alltagsmilieu

Kinder treten in damals populären Genrebildern, auch im sogenannten „Bauerngenre“, gemeinhin adrett frisiert und gekleidet in Erscheinung, wie es sich dem bürgerlichem Sittenkanon gemäß für brave Kinder gehört. Gille malt sie in ihrer Alltäglichkeit und hält gegenüber idealisierenden Darstellungen eines behüteten Kinderdaseins fest, dass sie in kleinbürgerlichen Kreisen in das von Arbeit ausgefüllte Leben der Erwachsenen eingebunden waren; auch in einem Brief, den er 1864 an Philippine Duckwitz schrieb, schilderte er Beobachtungen des Lebensernstes von Kindern im Milieu der kleinen Leute. Bei der mit breitem, flüssigem Duktus gemalten Studie sind die Randmotive angeschnitten, was den Eindruck eines spontan festgehaltenen Wirklichkeitsausschnittes unterstützt, in dem alles so wiedergegeben ist, wie es dem Maler vor Augen gekom-

men ist: die Kinder in ihren Kittelschürzen, die kargen Fassaden der Dorfarchitektur, das verwitterte Dach einer Scheune, der aus Zweigen geflochtene Zaun, der an einer Stelle gebrochen ist und in dessen Ritzen Unkraut wächst, der von Kuhhufen zertrampelte Weidefleck, zwischen dessen Grasbüscheln der von der Sonne ausgedörrte Boden sichtbar ist.

Gille de-komponiert in solchen Darstellungen die damals beliebten idyllischen Schilderungen heimatlicher Landschaften und ihrer Bewohner. „Könnte man das Skizzieren nach der Natur überhaupt dem Landschaftsmaler abgewöhnen, damit er gleich lernte, einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken, so wäre viel gewonnen“, hatte sich 1831 der alte Goethe zum naturalistischen Trend bei der jüngeren Generation geäußert. Er hielt an der idealen Landschaft fest, die

dann in sentimentalen Ausformungen den Geschmack eines großen Publikums über das Jahrhundert hinaus prägte. Hier wollte man als Zimmerschmuck „schöne“ Gegenden, „veredelte“ Natur genießen oder sich an Landschaften mit schwärmerischen „vaterländischen“ Konnotationen erbauen. Feierlicher Idealismus eignete sich für repräsentative Zwecke und wurde offiziell gefördert. In Dresden berief die Königliche Kunstakademie 1846 den Nazarener Julius Schnorr von Carolsfeld zum Professor, der für die Münchner Residenz Bildzyklen zum Nibelungenlied sowie für den Kaisersaal entworfen hatte; in Dresden schuf er die Illustrationsfolge „Bilder zur Bibel“, deren Motive in rührseligen Andachtsbildern massenhaft Verbreitung fanden.

Die vom Dahl-Kreis vertretene naturgebundene Auffassung, zunächst wohlwollend anerkannt, geriet schließlich in die geringschätzige Kritik seitens der an der Akademie etablierten Ästhetik. Dahl'sche „Wahrnehmungskunst“ wurde gleichsam von bildhaft-symbolischer „Anschauungskunst“ überholt und entsprechend war Gilles maleisch-intuitiver Realismus nach 1850 in Dresden kaum mehr absetzbar. Deutlich geht dies aus einem Schreiben der Tiedge-Stiftung hervor, die sich um bedürftige Künstler und Schriftsteller kümmerte. Der im Alter in sehr ärmlichen Verhältnissen lebende Gille hatte sie 1890 um Verkaufsvermittlung von etwa 500 Arbeiten aus seinem Lebenswerk zum Preis von insgesamt 5000 Mark gebeten. In der Absage ist zu lesen, dass seine Studien „nur für Künstler – die natürlich nur wenig bezahlen – und für einen äußerst kleinen Kreis von Kunstsammlern“ von Interesse seien, „das kunstliebende Publikum im Großen weiß nichts damit anzufangen“.

Wertschätzung im internationalen Kontext

Seinen Lebensunterhalt hatte sich Gille zumeist mit grafischen Auftragsarbeiten verdient, in denen er etablierten Komponiermethoden folgte, diese Brotarbeit aber zugunsten seiner freien Kunst in den Hintergrund gestellt und seinen Wohnsitz von Dresden schließlich in die Vororte und umliegenden Dörfer verlegt. Erst nach seinem Tod fand er Anerkennung. Einen großen Teil seines Nachlasses erwarb der aus Bremen stammende Sammler romantischer und frührealistischer Kunst Johann Friedrich Lahmann. 1906 waren zwei Landschaften Gilles aus der Sammlung Lahmann in der legendären Berliner „Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst“ zu sehen, die einen Überblick über die Kunst in den deutschsprachigen Ländern von 1775 bis 1885 geben sollte. Sie wurde von Hugo von Tschudi gemeinsam mit Alfred Lichtwark und Julius Meier-Graefe konzipiert und in der Berliner Nationalgalerie gezeigt, im Kaiserreich einer der Tempel deutscher Kunst. Allerdings waren die Ausstellungskuratoren international orientiert und beleuchteten ästhetische Entwicklungen jenseits des im Wilhelminischen Reich vehement propagierten Konstruktus „deutschnationaler Kultur“. Unter ihren Augen, „die am Impressionismus geschult waren, verwandelte sich

die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts von einem nationalen Bilderhain in ein Kunstpanorama mit internationalen Zukunftsperspektiven“, so Peter-Klaus Schuster.

Sie richteten die Aufmerksamkeit auf solche Künstler, die jenseits der Akademien und des leitbildhaften Idealismus ihrer Schulen als Einzelgänger eine subtile Malkultur entwickelt hatten, und stellten sie in einen internationalen Kontext. Künstler wie Gille wurden nach ihrer Wiederentdeckung mit den französischen Malern der „paysage intime“ verglichen, die sich um 1830 im Rückzug in die Waldabgeschiedenheit des Dorfes Barbizon vom offiziellen Pariser Kunstbetrieb verabschiedet und in der Tat eine ganze Reihe deutscher Maler inspiriert hatten; in der Museumsammlung gibt unter anderem Carl Spitzweg dafür ein Beispiel. Wirtschaftlich unabhängig, hielt er entschiedene Distanz zur offiziellen Kunst. Auch ihm ging es darum, durch Malerei die persönliche Wahrnehmung zu kultivieren, was zu einem Motor der Avantgarden wurde.

Die „Jahrhundertausstellung“ fand bei einem weltläufig gebildeten Publikum große Resonanz. Französische und deutsche Impressionisten hatten durch die Aktivitäten der von staatlichem Auftrag unabhängigen Secessionen enthusiastische Sammlerkreise gefunden, die sich zu einem großen Teil aus Bürgern rekrutierten, die im unternehmerisch selbständigen Bereich Erfolg hatten. Die Ausstellung reflektierte liberale Geisteshaltungen der Zeit. Sie kamen auch im damaligen Auftreten der jungen Expressionisten zum Ausdruck, die, mit neuen ästhetischen und gesellschaftlichen Perspektiven, nunmehr als neue „Außenseiter“ die Kunstszene aufmischten.

► URSULA PETERS

Literatur: Zu Christian Friedrich Gille vgl. Hans Joachim Neidhardt: Die Malerei der Romantik in Dresden. Leipzig 1976, S. 191–194; Dahls Brief an Minister Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt vom 27. Juni 1828, zit. ebenda S. 171; Goethes Brief an Johann Gottlob Quandt vom 22. März 1831 zit. ebenda S. 192. – Gerd Spitzer: Christian Friedrich Gille 1805–1899. Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister/Kunsthalle Bremen. Leipzig 1994; Gilles Brief an Philippine Duckwitz in Dresden vom 8. Februar 1864 abgedruckt S. 141; Brief an Gille von Professor Hugo Bürkner als stellvertretender Vorstand der Dresdner Tiedge-Stiftung vom 6. Februar 1890 abgedruckt S. 147. – Zur Übersetzung und Weiterentwicklung von Perspektiven Friedrichs und Dahls bei Karl Blechen vgl. John A. Sarn: Angst in der Natur. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Band 43. München 1980, S. 181–195. – Peter-Klaus Schuster: Die Moderne nach Berlin geholt. Hugo von Tschudi, dem Gestalter der Museumsmetropole, zum 150. Geburtstag. In: Die Welt, 7. Februar 2001 (Online). – Eine kürzere Fassung vorliegenden Beitrags mit weiterführender Literatur in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2010.