

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Zeitung. 1784-1933 1914

48 (18.2.1914) 2. Blatt

Die Malerei der Biedermeierzeit und der Stimmungsimpressionismus der 50er Jahre.

Von Professor Dr. R. Samann.*

Die Monumentalkunst verbürgerlicht immer mehr, die intime Kunst aber zieht sich immer mehr auf jene Kreise zurück, die ohne Vertiefenheit, ohne Ideale nur in ihrem bescheidenen Kreise wirkten, still geschäftig, genügsam und handwerklich. Sagen wir es offen, in die Kreise des ausgesprochenen Spießbürgertums. Die Atmosphäre, in der sie gedeiht, ist eng und beschränkt, von einer entsetzlichen Pedanterie und Nüchternheit zuweilen. Hier vollzog sich nach der Auflösung die entscheidende Rückkehr zur Natur, die wir schon bei den Nachromantikern verbunden mit romantischer Weite des Blickes bemerkten. Jetzt wird auch das Blickfeld eng, auf die nächsten Dinge stellt sich das Sehen ein, handwerklich nimmt man die Dinge in die Hand, bezieht sie von allen Seiten und zeichnet und malt sie so genau, so richtig, so materialistisch, wie ein gewisserhafter Handwerker sein Möbel zimmert. Es ist das Wesen der Malerei der 50er Jahre, daß sie Vollendetes nur schafft, wenn sie auf alle Poesie, alle Phantasiearbeit verzichtet und sich begnügt, ein gegebenes Motiv mit aller Liebe und intimer Beobachtung darzustellen, den Reizen, die irgendeine Situation bietet, nachzugehen und sich auf ein kleines Format und eine sorgfältige Malerei zu beschränken. Und es gehört zu der Charakteristik dieser Generation, daß sie lokal bedingt ist, daß der Ort, an dem der Künstler aufgewachsen ist, und an dem er schafft, den Bildern sofort ein bestimmtes Gepräge verleiht, so daß wir hier lokale Gruppen zu sondern, Hamburg, Wien, Berlin, München auseinanderzuhalten haben. Es findet sich in jeder Stadt die eine oder andere Persönlichkeit, die durch den Umfang ihres Könnens, die Güte ihrer Technik hervortritt, es fehlen aber die großen Persönlichkeiten, oder sie sind es, die in dieser Zeit nur Fragmente oder unausgeglichene Schöpfungen zustande gebracht haben, weil sie sich nicht zu bescheiden wußten. Meilen war ein solches Genie unter den tüchtigsten Meistern dieser Zeit. Diese Malerei ist keine große Kunst, aber sie hat ihre Bedeutung. Was das 18. Jahrhundert nur forderte, jene Rückkehr zur Natur, und nur auf Umwegen zu leisten vermochte, mit Hilfe der Holländer, ja der Antike, jetzt vollzog es sich unmittelbar und um so gründlicher, je kleinlicher und pedantischer. Und wenn das 18. Jahrhundert in Prinzipien und Literatur stecken blieb, so hatte die Handwerkslichkeit dieser Generation das Gute, daß sie im neuen Beginnen auch in der Malerei das Handwerk zu Ehren kam. Das 18. Jahrhundert hatte die bürgerlichen Ideen, die Form der Mechanik festgelegt. Jetzt tritt die Technik und die Malerei selbst in Wirksamkeit. Die größten Köpfe der Malerei des 19. Jahrhunderts, ein Rudolf Alt, ein Menzel, Leute, die mit der Linke wie mit der Rechten gleich gut malten, entstammen dieser Zeit. Es ist eine Wirksamkeit im stillen, an sich in jedem Werk fast bedeutungslos. Im ganzen gesehen so bedeutungsvoll wie die ersten Kinderjahre des Refen- und Medienmenschen. Das Jahrhundert der Technik beginnt. Das hatte man sich vor, wenn bei der Einzelbetrachtung diese Generation so kleinlich, so komisch pedantisch erscheint. Beginnen wir mit der Schilderung des Milieus, das aus den Bildern zu uns spricht. Bürgerlich einfach präsentieren sich die dargestellten Personen, die Frauen meist mit offenen Augen in die Welt blickend, gesund, derb konstituiert und gern das Haushälterische und Arbeitsame hervorkehrend. Wenn sie sich ernst geben, dann fehlt ihnen die Würde, und es bleibt nur die Strenge des Blickes und der dünnen Lippen einer Dirigentin im kleinsten Kreise, in dem die Knappheit mit allem zu sparen gebietet, selbst mit Gefühlen. Die Heiterkeit des Gesichtes aber hat nichts Strahlendes, sondern entspricht jenem zuvorkommenden, pflichtschuldigen Lächeln, das man aufsetzt, wenn die Nachbarin zu Besuch kommt und von den guten Zensuren ihres Söhnchens erzählt. Bei halbwüchsigen Mädchen gewinnt es den fatalen Zug einstudierter Freundlichkeit. Auch diese Frauen schmückten sich gern, aber es offenbart sich im Schmuck nur der Sinn für viele Kleinigkeiten, geringelte Lösschen, eine Atlaschleife, eine Saube, die aus vielen Fädchen, gedrehten Knötchen sauber zusammengeflochten ist. Man fühlt, sie ist selbstgearbeitet, und alles macht den Eindruck, als würde es durch die Ordnung und Vorsicht lange frisch gehalten, das gute

Kleid wird erst nach Tisch angezogen, wenn alles in der Wohnung ausgeräumt ist und Besuch kommen könnte. Eine grenzenlose Sauberkeit und Ordnung bringt in diese Kleidung, die aller Eleganz und aller Kostbarkeit bar ist, etwas Ehrbares, Einwandfreies hinein. Man befindet sich in einem Milieu, in dem den ganzen Tag Staub gewischt wird. Die gute Stube muß eine Erfindung dieser Zeit sein. Die ganze Sphäre hat etwas Rentierhaftes und etwas sehr Genügsames. Wenn man nicht arbeitet, sondern genießt, will man vor allem seine Ruhe haben und möglichst wenig Störung. Unzählige Bilder der Biedermeierzeit erscheinen wie eine Illustration dessen, daß Ruhe nicht nur die erste Bürgerpflicht, sondern auch das erste Bürgerrecht. Mit den bescheidensten Genüssen ist man zufrieden. Ein Glas Wasser, eine Weife Tabak und die Vektüre im Kalender sind Dinge, die das Leben reizvoll machen.

„Es bleibt zuletzt doch etwas noch,
Was muß das Herz erheben
Weit über jedes Unbill hoch,
Und schöner macht das Leben!!
Ach, wenn ich es nicht sagte dir,
Du würdest's nie eraten!
Freund, morgen gibt es Märgenbier
Und Heringe gebatzen.“

heißt es in den Versen von Spitzweg, dem Maler dieser Zeit.

Der höchste Genuß aber wird die berühmte Tasse Kaffee. Unzählige Male in dieser Zeit sind Familien genakt worden, wie sie um den Kaffeetisch herumstehen, der Vater behaglich in die Sofaecke gelehnt, die Mutter an einer Handarbeit beschäftigt, die Tochter die Wirtin machend und der Besuch sich etwas zierend. Das lebenswürdigste dieser Art ist wohl eine Aquarellminiatur der Familie des Neftors Claafens von Wilde. Um auch mit der Zeit nicht zu verschwenden, nimmt man in allen Lebenslagen eine Handarbeit vor. Der alte Müller, ein hamburgisches Bild, das Oldach zugesprochen wird, und der Vorstadtgarten von Engert (1796—1871) sind ein paar köstliche Illustrationen dieser behaglichen Willkürsituation. Dort der behäbige Mann mit Zippelmütze und Hornbrille, seine Weife schmökend und im Kalender lesend, hier die junge Frau mit der Küchenschleife, die in dem bescheidenen Gärtchen ihr Nachmittagsfrühstück verbringt, und während sie in dem dicken Buche auf ihren Knien liest, mit beiden Händen eifrig das Strickzeug bearbeitet. Es sind Typen aus dem mittleren Bürgerstande. Aber auch wo die Sphäre etwas feiner wird, behält sie diesen Anstrich spießbürgerlicher Befangenheit. Ein Damenbildnis von Schiffer (1811—1876) zeigt eine forpulente Frau selbstbewußt auf einer Bank zurückgelehnt, die eine Hand mit dem Fächer, die andere mit dem Veilchen spielend. Sie gehört offenbar der besseren, wenigstens den gut situierten Kreisen an, und ihre Haltung scheint das energisch einzubringen. Aber die getollte Mühe und die große Schleife der puffeligen Saube, dieses kindliche und zugleich tantenhafte Inventarstück der Kleidung dieser Zeit, eine am Tage getragene Nachtmütze, machen ihr kugeliges Gesicht noch breiter und derber, wie das einer zu Gelde gekommenen Obstdienerin. Und das amüßante bunt karierte Staatskleid legt sich prächtig in die Breite. Der Mund ist verkniffen und die Augen, wie gepunkt, blicken so scharf in die Welt, wie bei jemand, der die Hand auf der Tasche hält und sich nichts vormachen läßt.

Sehr bezeichnend nimmt jetzt wieder das Porträt einen großen Teil des Kunstschaffens für sich in Anspruch. Denn im Porträt ist das Künstlerische mit dem Praktischen verbunden. Deshalb ist auch im Porträt die Ähnlichkeit die Hauptsache, nicht die Schönheit. Daher nehmen diese Personen eine Haltung ein wie beim Photographen, nicht nur im Einzelbild, sondern auch in Gruppen, wo eigentlich ein Stückchen intimen Familienlebens geschildert werden sollte. Sehr charakteristisch dafür ist ein Familienbild von Peter Schwingen (geb. 1815), das auch einen vortrefflichen Einblick in das typische Biedermeiermilieu gewährt. Man sieht dort in ein Zimmer hinein, wo alles nach dem Schmirchen zurechtgerückt ist, mit pedantischer Regelmäßigkeit die Bilder in gleicher Höhe nebeneinanderhängen, wo alles geradlinig, zopfig und peinlich sauber wirkt. Bezeichnend ist das dem Bildrand parallel hängende bunte Band der Klingel. Der Kaffeetisch, Tabakspfeife, Zeitung, gedrehte Lösschen und Baternörder gehören zum Inventar. Und die Familie selbstgefällig, ganz zufrieden, sitzt auf dem Sofa, dem Moment gerecht zu werden, wo ihre Existenz im Bilde historisch werden soll.

Aber auch die Landschafts-, Architektur- und Genre-malerei ist meist nur eine Art von Porträtkunst. Man notiert sich auf Reisen die besonderen Volkstypen in ihrer originellen Tracht, mehr aus ethnologischem als künstlerischem Interesse. In der Landschaft wird die Gegend geographisch getreu wiedergegeben, und das Architekturbild ist ebenso belehrend wie unterhaltend, ein Ersatz für die Photographien und geeignet, fremde Städte kennen zu lernen.

Sauber, nichts verschwüendend und nichts auslassend, ist aber auch die Malerei. Mit größter Vorsicht und Geduld geht man allen Formen und Falten im Gesicht, im Kleide nach, niemals sich erregend, sondern mit absoluter Gleichmäßigkeit eine völlige Harmonie aller Teile zueinander erzielend. Wie ist in Engerts kleinen Bildern jede Stunde, jedes Blatt der wild wuchernden Pflanzen wiedergegeben, so sorgsam wie die Frau in dem Garten Rasche an Rasche zu einem Halsstuch zusammenfügt. Die Liebe zum Objekt, die Hingabe an das Gegebene, die Unterordnung des Künstler temperamentos unter die Aufgabe ist die beste Eigenschaft dieser Künstler. Man ist in keiner Hinsicht revolutionär, vermeidet alles Kühne und Besondere. Deshalb sind diese Bilder meist im Arrangement, im Ton, in der Farbe geschmackvoll. Aber diese Feinmalerei und Berücksichtigung aller Einzelheiten ist auch nur erträglich in einem kleinen Format. Von Oldach gibt es ein kleines Porträt der Johannisikirche in Hamburg, sehr fein in miniaturhaftem Format und so aufgenommen, daß sie sich ganz bequem in die Bildfläche einpaßt, jedes Fenster der Häuser im Schatten, jede Rippe wird gebucht. Es ist ein gutes Beispiel für die Art dieser Generation, das Monumentale einem wie auf der flachen Hand zu präsentieren. Es ist die Zeit der Armeewerke und Stadtprospekte, der sich die größten Künstler widmen, und für die sie später große Gelehrte genannt wurden. Denn eine gelehrte Gründlichkeit haftet allen diesen Bildern an, etwas wie von einer Illustration zu einem belehrenden Text, so daß wir niemals ein Bild nur ansehen, sondern stets nach Titel und Namen fragen.

Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden.

Band IX. Kreis Karlsruhe, 2. Abteilung: Bruchsal. Lüdingen (J. C. W. Mohr) 1913.

Mit Dank ist es zu begrüßen, daß die vom Großherzoglichen Ministerium des Kultus und Unterrichts herausgegebenen Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden nunmehr in rascherer Folge erscheinen. Als neuester erschien im Jahreswende der die Kunstdenkmäler von Bruchsal, Stadt und Land, behandelnde stattliche Band, bearbeitet von dem zweiten Beamten der Großherzoglichen Sammlungen Professor Dr. Hans Kott. Da die Pflege der Heimatskunst neuerdings mit emsiger Propaganda allenthalben betrieben wird, bedürfen Zweck und Bedeutung des vorliegenden Werks kaum weiterer Erörterung. Es reißt sich an den bereits an dieser Stelle besprochenen Band Bretten des gleichen Verfassers an. Derselbe tiefgehende Gründlichkeit in Aufschürung und Erforschung der kunstgeschichtlichen Quellen, sowie zielichere Richtlinien in der Bearbeitung des von der Prähistorie bis zum 19. Jahrhundert sich erstreckenden Stoffes, zeichnen das Ganze aus. Zugleich ist infolge der Bearbeitung durch eine Feder die Einheitlichkeit des Gesamtbildes gewahrt gegenüber früheren Bänden, in welchen durch zahlreiche Mitarbeiterchaft die Beschreibungen oft buntfarbig und ungleichartig ausfielen.

Das Großherzogliche Generallandesarchiv und die gräflich Schönbornischen Familienarchive zu Wiesenscheid und Pommersfelden boten ein sicheres Fundament für die Kunstforschung, aber auch die Denkmäler selbst lief der Verfasser eine deutliche Sprache reden. Die lokalgeschichtlichen Daten sind ebenso wie die Beschreibung der Monumente knapp und treffend wiedergegeben, bei den hervorragenden Stellen erhebt sich die sonst gehaltene Schilderung zu schwingvoller Farbigeit. Im Glanzpunkt der Darstellung steht die fürstlich-öfliche Residenz zu Bruchsal. Trotz der verdienstvollen Forschungen von Jakob Wille und Fritz Hirsch — des bekannten Wiederherstellers des Schlosses — deckte Hans Kott eine Masse unbekanntes kunsthistorisches Material aus den Archiven auf und löste hierbei eine Reihe bislang ungeklärter Fragen oder führte sie doch, wie die nach dem ersten Planlegen, einer endgültigen Lösung nahe. Zugleich ersetzt die Schloßbeschreibung in glücklicher Weise den zurzeit noch fehlenden Führer durch einen der glanzvollsten Fürstentümer des deutschen Barocks.

Bischof Damian Hugo aus dem kunstsinigen Geschlechte der Grafen von Schönborn, gründete, der Streitigkeit mit Speyer überdrüssig, hier in Bruchsal im Jahre 1720 eine neue Residenz und erbaute die „Damiansburg“, wie sie Kott nach den zeitgenössischen Quellen wiederbenennt, in Analogie von Augusten-, Amalien-, Bagoden-, Nymphenburg u. a. m. Eine große Schar glänzender Künstlernamen zog der baufürliche Kardinal — mit feiner Ironie nannte er sich den „Schönbornischen Bauwurm“ — an den Bruchsaler Hof: Architekten wie den kurmainzischen Baudirektor Maximilian von Welfsch, seinen Schüler Anselm Franz von Ritter zu Grünstein, den Würzburger Baufürstler Valthasar Neumann, eine Reihe tüchtiger Werkmeister wie Joh. Georg Stahl und Hans Michael Mohrer, talentvolle Bildhauer wie Joh. Valentin Göb und Joachim Günther, phantastische Stuckateure wie Feichtmeier und Basquelle, kühne Fassaden- und Deckenmaler wie Marchini,

* Wir entnehmen diese Ausführungen einer soeben erschienenen Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert, verfaßt von dem Marburger Professor für Kunstgeschichte, Richard Samann („Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert“ = Aus Natur und Geisteswelt 448—451. Ein Doppelband Text, ein Doppelband Abbildungen (57 ganzseit. und 200 halbsseit.) zu geb. je 2 M., in Leinwand geb. je 2.50 M., in einem Halbergammentband 6 M.). Samann gruppiert unter durchaus neuen Gesichtspunkten den Stoff nach drei Perioden: der Aufklärung und Romanik, der Malerei der Biedermeierzeit und des Stimmungsimpressionismus der 50er Jahre, des Naturalismus und Impressionismus des aussehenden 19. Jahrhunderts. Obige Ausführungen stammen aus der allgemeinen Charakteristik einer solchen Periode.

