

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 27 (1947-1948)
Heft: 7

Artikel: Grosse Maler des 19. Jahrhunderts : zur Ausstellung aus den
Münchener Museen im Kunstmuseum Winterthur
Autor: Fischer, Marcel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-159558>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GROSSE MALER DES 19. JAHRHUNDERTS

*Zur Ausstellung aus den Münchner Museen im Kunstmuseum
Winterthur*

VON MARCEL FISCHER

Die Schweiz erlebt eine wahre Konjunktur der Kunstausstellungen. Im kurzen Zeitraum von einem Jahr haben in rascher Folge und im eifrigen Wettbewerb um die Besuchermassen mehr als zehn Ausstellungen ausländischen Kunstgutes stattgefunden, die nach Inhalt und Aufmachung das Interesse weiter Kreise beanspruchten. Während in Lausanne noch venetianische Kunst, in Schaffhausen hervorragende altdeutsche Malerei zu sehen ist und bis vor kurzem Zürich mit der bunten Sammlung des Petit-Palais um Beachtung warb, ist im kunstfreudigen Winterthur jetzt ein Teil des obdachlosen Münchner Museumsbesitzes zu Gast. Das Thema lautet: *Große Maler des 19. Jahrhunderts aus Münchner Museen*. Um es vorweg zu sagen: Wenn in der Überschrift mit sympathischer Zurückhaltung das gefährlich verpflichtende Wort «Meisterwerke» vermieden worden ist, so wird man in dieser gediegenen Schau doch bald erkennen, daß auch hier zum größten Teil Werke vorliegen, die von wirklich meisterlichem Können zeugen. Wie *Heinz Keller* in der inhaltreichen Einführung des übrigens vorbildlichen Kataloges ausführt, war der leitende Gedanke der Veranstalter, weder einen Peter Cornelius und den Akademismus, noch die Malkultur Münchens mit ihren einstigen Koryphäen umfassend darzustellen, sondern vielmehr die große europäische Malerei aus den Sammlungen herauszugreifen, um eine Auswahl dessen zu bieten, was sich als dauernd lebendig erwiesen hat. Die Kenner der in ihrem Wert unterschiedlichen Münchner Sammlungsbestände werden dieser sich aufdrängenden Zielsetzung, die auch die gegenwärtig in der Kunst herrschenden Tendenzen geschickt berücksichtigt, zustimmen. So ist für diese bewußt persönliche Auslese von rund 140 Bildern und 50 Zeichnungen — die man nicht übersehen möge — die Qualität allein maßgebend gewesen. In wohlthuendem Gegensatz zu der ermüdend extensiven Darbietungsart gewisser anderer Museen ist hier eine klug bemessene Ausstellung geschaffen worden, bei der man es im Interesse der Dichte und Faßbarkeit einmal über sich gebracht hat, einige Räume unbenützt zu lassen. Die Künstler kommen zahlenmäßig ungleich zur Geltung; von mehreren ist nur ein Werk zu sehen, während andere mit aufschlußreichen Gruppen gewichtige Akzente setzen. Dennoch wirkt diese überlegt gestaltete Schau geschlossen, — eben weil die Werke eine offensichtliche Qualitätseinheit bilden.

Dreiviertel der Werke stammen von *Deutschen, Österreichern* und *Schweizern*, während ein Viertel herrliche Proben der gleichzeitig auf neuen Wegen voranschreitenden französischen Malerei umfaßt, deren Neuartigkeit und Größe Hugo von Tschudy als Direktor der Bayerischen Gemäldesammlungen schon 1907 erkannt hatte. Gerade das Zustandekommen einer Sammlung französischer Kunst, die Berlin für nicht museumswürdig gehalten hatte, ist ein Beweis für die geistige und sinnliche Aufgeschlossenheit Münchens, das schon von der Jahrhundertmitte an in Deutschland die Stellung eines Vorortes der Kunst innehatte. Zwar herrschte hier eine offizielle Malerei, welche die handwerkliche Überlieferung hochhielt; doch war der Boden so locker, die Luft so heiter und das Leben so frei, daß die Talente im anregenden Wettstreit auch neben ihr, ja, sogar im offenen Widerspruch zu ihr gedeihen und Erfolg erringen konnten. Unproblematisch, wirklichkeitsnah und farbenfreudig, wurde der Geist der Stadt an der Isar zum Erwecker und Förderer vieler Begabungen. Die große kunstpädagogische Bedeutung der Münchner Schule beruht in ihrem sinnenfrohen Realismus, denn die naturnahe Anschauung schuf den angehenden Künstlern die unschätzbare Grundlage einer allgemein verständlichen, blutvollen und gefestigten Formensprache, die doch alle Möglichkeiten zur Entwicklung einer persönlichen Sehweise offen ließ und den Zugang zu den verschiedensten Gattungen der Kunst erschloß. Die Stadt München hat den Künstlern, als vielseitige Mittlerin, je nach ihrer Veranlagung den Weg zur Klassik Italiens oder zum Sensualismus der Niederlande gewiesen, und von hier aus ist auch zu den Realisten in Frankreich eine breite Brücke geschlagen worden, auf der sich dann ein für Deutschland entscheidender Austausch der Kräfte vollzogen hat. Dabei wurde die *französische Malerei*, in Europa die Führung übernehmend, zur verschwenderisch gebenden Partnerin. Ihre überwältigenden Leistungen im Reinmalerischen sind unbestritten und auch wir bekennen uns zu dem Heer der Unersättlichen, die es nach ihren edlen Früchten immer neu gelüftet. Ein Werk wie Manets «Frühstück» bestätigt sich bei jeder Begegnung als Äußerung einer einzigartigen Schöpferkraft, die reife Daseinsfülle und eine aristokratisch gewählte Farbe von durchgehend belebter Stofflichkeit in der großen Form zu vereinigen weiß. In Cézannes Stilleben (Nr. 114) tritt auf das Bedeutsamste ein neuerstärkter Sinn für die Grundform der Körper zutage, die in den klaren Akkorden einer kontrastreichen Farbe zur streng geordneten, aber klangvollen Wirklichkeit werden. Als ein nicht minder folgerichtiger, aber im Irrationalen gründender Gestalter erweist sich Vincent van Gogh. Seine «Sonnenblumen», — Inbegriff der in das Vegetative umgesetzten Sonnenkräfte —, sein «Blick auf Arles», — eine eigentliche Landschaft der Seele —, sind Wunder eines elementaren

Farbensinnes und einer von heiliger Besessenheit bewegten künstlerischen Handschrift. Solche Werke, — denen sich unter anderem Monets «Brücke von Argenteuil», ein sublimes Damenbildnis von Renoir und das aus dunklem Grunde überreif aufleuchtende «Apfelstilleben» von Courbet anschließen, — lohnen allein schon mehrere Reisen nach Winterthur.

Vom sonnenhaften Aufstieg der französischen Kunst überstrahlt, ist der Stern Münchens, das Hitler umsonst als Kunststadt wieder aufzublähen versuchte, seit Jahrzehnten im Verblassen. Es ist aber ungerecht, diesem einst wichtigen Zentrum der Kunst rückwirkend auch seine historische Bedeutung abzusprechen, wie es auch nicht angeht, den Beitrag der deutschen Malerei des letzten Jahrhunderts an die Kunst Europas leichtfertig zu übersehen, weil man sich von der gegenwärtig unmittelbarer ansprechenden Wirkung der neueren französischen Malerei blenden läßt. Oberflächlich oder boshaft ist es, — wie das leider nicht selten geschieht — die französischen Meister des 19. Jahrhunderts als die einzigen Ritter ohne Furcht und Tadel auf dem Felde der Kunst zu preisen, neben denen alle andern, vorab die Deutschen, nicht mehr viel zu bestellen hätten. Mit solch läppischer Simplifizierung wird nicht nur nichts gewonnen, sondern die Kunstkritik verbaut sich und den gläubigen Lesern das Erlebnis einer Kunst, die auf ihre Weise ebensoviel zu bieten hat wie die französische. Sie entspringt allerdings unserem eigenen angestammten Lebensgefühl, das darum von ihr nicht im selben Maße Bereicherung und Anregung empfangen mag wie von dem andersgearteten der Franzosen. Die Verleugnung der eigenen Art ist aber ebenso sehr wie deren chauvinistische Verherrlichung ein Zeichen von Schwäche. So mag angesichts einzelner über das Knie gebrochener Werturteile über die Winterthurer Ausstellung wieder einmal daran erinnert werden, daß vollgültige Kunst, wie das Leben selbst, sich aus den verschiedensten Artungen bilden und in grundverschiedenen Formen offenbaren kann, und daß ferner die moralische Verpflichtung, kulturelle Äußerungen aus ihren eigenen tieferen Gegebenheiten heraus zu begreifen, gegenüber der Kunst aller Völker besteht. Darum begeben sich niemand in diese Ausstellung, wenn er sich nicht unvoreingenommen genug fühlt und den aufrichtigen Wunsch verspürt, neben der herrlichen französischen die nicht minder gehaltvolle deutsche Kunst ernst zu nehmen; denn auch in ihr weht der Geist Europas.

Es gereicht uns zur Freude, daß in der Reihe der großen deutschen Maler im weiteren Sinne ein Schweizer, *Anton Graff*, vorangeht. Sein Porträt des Erbprinzen Heinrich Reuß von 1775 ist ein kapitaless Werk, das selbst neben Bildnissen von Goya seinen Rang zu behaupten vermöchte. Es zeigt den überragenden Winterthurer

Porträtisten als treffsicheren Psychologen wie als souveränen Gebieter der Formen und Farben auf der Höhe eines Schaffens, das ihm in der europäischen Bildnismalerei seine eigene unverlierbare Stellung gesichert hat. Ein gleiches gilt von *Feuerbachs* «Nanna Risi mit dem roten Fächer». Hier spricht Klassizität nicht als übernommenes Programm, sondern als echtes, großempfundenes Menschentum, das zum bewegenden und nachhaltigen Erlebnis wird, weil Feuerbachs zwar immer vornehmes, oft aber kühles und melancholisch beschwertes Pathos in diesem Werk von einer seltenen lyrischen Wärme der Farbe belebt ist. Um dieselbe Zeit malt ein anderer Deutschrömer, *Hans von Marées*, — dem zu Recht ein ganzer Saal eingeräumt worden ist — das Bildnis seines Vaters, in ähnlich gemessener Haltung, aber aus lastenden Dunkelheiten suggestiv auftauchend, wie Rembrandt es liebte. Wenige Jahre später schafft *Leibl* mit seinem im menschlichen wie im malerischen Ausdruck gleich wunderbaren «Bildnis der Frau Gedon» ein Werk, mit dem sich der deutsche Realismus ebenbürtig neben den französischen stellt, den er in der Wiedergabe des Seelischen an Eindringlichkeit noch übertrifft. Einer späteren vorzüglichen Probe deutscher Porträtkunst begegnet man in dem von *Corinth* 1901 gemalten Bildnis des Grafen Eduard von Keyserling. Während ein Feuerbach Modelle von ausgesuchtem Wuchs und getragener Haltung bevorzugte, wird jetzt der degenerierte literarische Artist der Darstellung würdig befunden. Bildfähigkeit im künstlerischen Sinne erlangt er freilich nur kraft des überlegenen Gestaltungsvermögens, das sich seiner Figur bemächtigt hat. Weniger überzeugt *Corinths* Bildnis des Pianisten Ansorge, das spannungslos-leere Stellen aufweist und darum im Format nicht bewältigt erscheint. Fast jeder Künstler und jede Zeit vergreift sich gelegentlich im Format; der Sinn für das der eigenen Schöpferkraft Angemessene ist aber seit dem 19. Jahrhundert unter dem Einfluß eines schrankenlosen Persönlichkeitskultes und einer vielfach fahrig werdenden Malweise bedeutend zurückgegangen, und zwar sowohl in Frankreich als in Deutschland. So wirkt auch *Uhde* im kleineren der beiden Bilder unmittelbarer. Selbst *Liebermanns* in freiwaltendem Können gemalte «Frau mit zwei Ziegen» vermag auf die Länge sein Format nicht zu rechtfertigen, und ebenso verhält es sich mit *Thomas* «Blick ins Thal». Die irrige Meinung, daß die innere Größe des Kunstwerkes immer auch im Format seine Entsprechung haben müsse, und der verhängnisvolle Drang zu achtungsgebietenden Museumsstücken sind zwar schon älter. Bei Böcklin und Feuerbach und schließlich auch bei *Marées* wird das Problem des Bildformates zu einer eigentlichen künstlerischen Schicksalsfrage. Ohne die spezifischen Werte ihrer großgebauten Formenfolgen zu verkennen, wird man doch feststellen, daß alle drei in den kleineren Formaten am unmittelbarsten zu einem

gültigen Ausdruck ihrer Eigenart gekommen sind. In der deutschen Kunst mit ihrer meist glatten und oft platonischen Farbgebung ist die durchgehende Belebung der Bildfläche ohnehin schwer zu erreichen. Die deutsche Romantik und das Biedermeier haben bei weiser Bescheidung in der Bildgröße ihre besten Leistungen im allgemein unterschätzten Kleinformat hervorgebracht. Das gilt im besonderen für das Dreigestirn Richter, Schwind und Spitzweg, von denen Richter in Winterthur vorab mit Zeichnungen, die beiden andern mit auserlesenen Bildergruppen auf das fesselndste den Kern deutschen Wesens ins Licht treten lassen.

Was ist nun dieses spezifisch Deutsche, besser gesagt, Nordische? Es ist vor allem ein Lebensgefühl, das grundsätzlich stärker zur Bewegung als zum Zustand neigt, und das sich daher mit einer bloßen Dar-Stellung der Dinge an sich nicht Genüge leistet, sondern sie beschreibend gleichsam als Geschehen in der Zeit erleben will. So ist es nur folgerichtig, wenn ein so gearteter Gestaltungstrieb dasjenige Ausdrucksmittel der bildenden Kunst benützt, das am meisten Zeitcharakter und rhythmische Eigenschaften besitzt: die Linie. Die deutsche Kunst ist darum von Grund auf episch und linear. Ihre Möglichkeiten reichen von Ludwig Richters gemütvollen Erzählungen im Volkston über die märchenhafte Poesie Moritz von Schwinds und die geistreich zugespitzte Kleinbürgeridylle Spitzwegs bis zu der träumerisch in verhüllter Landschaft verströmenden Lyrik Caspar David Friedrichs. Formal gesehen bewegt sich die deutsche Kunst also etwa zwischen folgenden Pendelgrenzen: von dem polyrhythmischen Bildgewebe liebevoll eingefangener Einzelheiten bis hinüber zu jener andern künstlerischen Einheit, die man dynamisch nennen könnte, weil in ihr die Formen aus dem Unbestimmten auftauchen und im Unbestimmten verdämmern. Aus diesen innern Voraussetzungen erklärt sich die dienende Rolle der Farbe, die entweder stark koloristisch an die gezeichnete Form gebunden bleibt, oder zum herrschenden Stimmungsträger gemacht wird. Auf diese Weise hat die Farbe ihre im Material liegenden Möglichkeiten nicht erschöpft; sie ist erst um die Jahrhundertwende und unter dem Einfluß der französischen Malerei zur Mündigkeit erwachsen und ausschließlich bildbestimmend geworden. Es wäre aber verfehlt, die für die deutsche Kunst kennzeichnende Ehe zwischen Zeichnung und Farbe zum Vornherein für unfruchtbar zu halten. Wenn die Bildgestaltung aus der Farbe allein heute ihre innere Berechtigung über alle Zweifel erhaben macht, so läßt sich doch nicht leugnen, daß die Kunstgeschichte von Jahrhunderten ebenso gut dafür die Belege liefert, daß auch in der Synthese von Zeichnung und Farbe Größtes und Endgültiges möglich ist. Das Problem der Verbindung von zeichnerischer oder plastischer Form und Farbe wird immer bestehen und von jeder Gene-

ration neu gelöst werden müssen. Darum ist es abwegig, die Linie und den Flecken zu Antagonisten zu stempeln und dem einen allein die Palme zu reichen. Viel förderlicher wird es sein, die Spielarten in der Verbindung der beiden zu erkunden.

Entsprechend dem Lebensgefühl, dem sie entsteigt, steht die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts — wie vor allem Schwind auf das Schönste dardut — in inniger, allerdings nicht ungefährlicher Verwandtschaft zur Musik. Nie ist die Malerei im Ausdruck ihrer Empfindungen, nach Gehalt und Form dem Lied näher gewesen, als in den von echter Musikalität erfüllten Bildern von *Schwind* und *Richter*. Man kann, als starrer Purist, eine bildende Kunst musikalischen Charakters stirnrunzelnd als Unding abtun. Dann aber bleibt immer noch die malerische Leistung auch der Deutschen in Betracht zu ziehen. Sie ist ursprünglich und groß. Auf dem legitimen Felde koloristischer Malweise hat der von keiner Kritik umzubringende Böcklin mit Bildern wie etwa «Die römische Weinschenke» oder «Römische Maifeier» an Sensationen der Netzhaut Außergewöhnliches und Wertbeständiges geschaffen. Schwind darf sich neben Ingres durchaus sehen lassen, wenn man die verschiedenen Ausgangspunkte der beiden berücksichtigt, und Bilder von der dichten Erfüllung des Formates wie Spitzwegs «Schreiber» oder «Hinter den Kulissen», enthüllen ein zielbewußtes und dennoch genießerisch freies Spiel mit der Farbe als Materie, das, als malerische Leistung an sich, Werken von Manet nicht nachsteht, — wovon man sich überzeugen kann, wenn die kleinen Arbeiten Spitzwegs in starker Vergrößerung auf die Leinwand projiziert werden. So beweisen urdeutsche Maler wie Richter, Schwind, Spitzweg und auch Böcklin, daß ausgeprägte Eigenart und reine, tiefe Empfindung, gepaart mit reifem Können, auch in der kleinen Form groß und unsterblich sind. Wer solche Meister, wie das leider immer noch geschieht, in anmaßender Trugweisheit nicht einmal als große Maler des 19. Jahrhunderts gelten lassen will, verkennt, daß diese Künstler ein kräftiger und fruchtbarer Ast sind am Stammbaum der Kunst und daß sie weitgehend in den gleichen Gründen wurzeln wie Dürer, Grünewald und Rembrandt. Darum hält die Winterthurer Ausstellung, was sie verspricht, und auch ihre quantitative Gliederung in einen Viertel französische und Dreiviertel deutsche Kunst ist gerechtfertigt. In zwangloser Weiterführung der kulturellen Sendung der denkwürdigen Ausstellung altdeutscher Malerei in Schaffhausen, wird — zur Zeit, wo Deutschland in der schwersten Krise seiner Geschichte steht — in Winterthur sein großer, originaler und bleibender Beitrag auch an die neuere Kultur Europas gezeigt. Damit werden auf dem unpolitischen Boden der Kunst weiteste Kreise eines Erlebnisses von versöhnender Art und nicht zu unterschätzender Tragweite teilhaft.