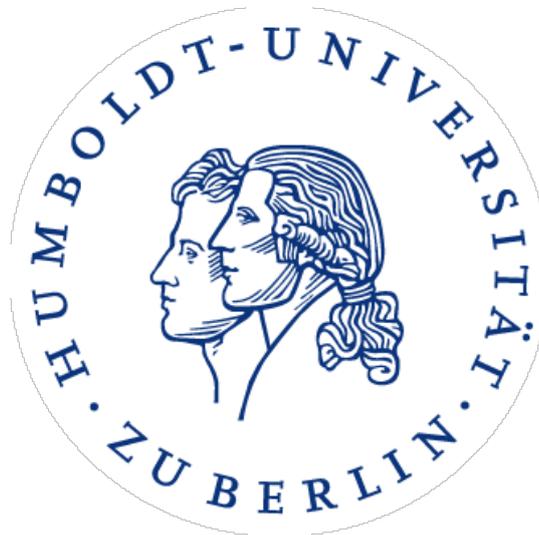


KOPIST ODER "ASSIMILATIONSGENIE" ?
ANDREAS ACHENBACH UND DIE HOLLÄNDER
DES 17. UND 19. JAHRHUNDERTS

MAGISTERARBEIT



AM KUNSTHISTORISCHEN INSTITUT
DER HUMBOLDT-UNIVERSITÄT BERLIN

VORGELEGT VON
RUTH RIECHERT
BERLIN, JUNI 1996

INHALT

A. EINLEITUNG

- | | |
|---|----|
| 1. Forschungsstand | 4 |
| 2. Zielsetzung und methodische Vorgehensweise | 10 |

B. HAUPTTEIL

I. Achenbach und die Düsseldorfer Malerschule: Der Maler und das Umfeld

- | | |
|---|----|
| 1. Achenbachs frühe Arbeiten und seine ersten Lehrer
in der Landschaftsmalerei | 12 |
| 2. Achenbachs Weg zur Marinemalerei | 17 |

II. Die Düsseldorfer Malerschule und die holländische Malerei: Das Umfeld und der Einfluss

- | | |
|---|----|
| 1. Die Düsseldorfer Malerei und ihre Rückgriffe auf
das Goldene Zeitalter (17. Jahrhundert) | 21 |
| 2. Exkurs: Die Verbindungen zwischen dem 17. und
dem 19. Jahrhundert | 26 |
| 3. Die Düsseldorfer Malerei und ihre Verbindungen
zu den zeitgenössischen Holländern (19. Jahrhundert) | 32 |

III. Achenbach und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts: Der Maler und der Einfluß der alten holländischen Meister

- | | |
|--|----|
| 1. Landschaftsmalerei | |
| a) Waldlandschaften: Achenbach und Ruisdael | 39 |
| b) Mühlenbilder: Achenbach und Hobbema | 41 |
| c) Achenbachs Verbindungen zur Münchner Schule:
gemeinsame Rückgriffe auf die niederländische Kunst
des 17. Jahrhunderts | 44 |
| 2. Marinemalerei | |
| a) Seestücke: Achenbach und de Vlieger | 48 |
| b) Marinebilder: Achenbach und van Everdingen | 49 |

IV. Achenbach und die niederländische Malerei des 19. Jahrhunderts: Der Maler und der Einfluß der holländischen Zeitgenossen

- | | |
|--|----|
| 1. Landschaftsmalerei: Strandszenen und Winterlandschaften - Achenbach und Schelfhout | 51 |
| 2. Marinemalerei: Gemeinsame Anlehnungen an die französische Marinemalerei des 19. Jahrhunderts - Achenbach und seine holländischen Zeitgenossen | 53 |
| 3. Landschafts- und Marinemalerei: Winter- und Waldlandschaften, Seestücke - Achenbach, Nuyen, Leickert und Meijer | 55 |

C. SCHLUSS

- | | |
|-------------------------------------|----|
| I. Resümee | 58 |
| II. Weitere Forschungsmöglichkeiten | 63 |

BIBLIOGRAPHIE 65

ANHANG

Biographie Andreas Achenbach

Abbildungen

Abbildungsnachweis

A. Einleitung

1. Forschungsstand

Andreas Achenbach (1815 -1910)¹ ist neben seinem Bruder Oswald² bekannt als Vertreter der Düsseldorfer Malerschule, wenngleich er nur von 1827-1835 offizielles Mitglied der Akademie war. Seine Landschaften und Seestücke, die den überwiegenden Teil seines etwa 1000 Werke umfassenden Oeuvres ausmachen, sind durch die Darstellung von Bewegung in der Natur gekennzeichnet.³ Erste Anregungen erhielt er in der

¹Tabellarische Biographie siehe Anhang.

²Oswald Achenbach (1827-1905). Erste Anregungen durch Andreas. 1835 bis 1841 Schüler Düsseldorfer Akademie, vor allem Schirmer. Malte überwiegend Landschafts- und Städtebilder. In Italien, wohin er fast jährlich fuhr, fand er die meisten seiner Motive. Besonders in frühen Studien setzt er die Pleinairmalerei einiger Maler des Vormärz fort. Viele seiner Werke berücksichtigen den Geschmack des kaufkräftigen Publikums. Er gehörte von 1862-1872 dem Lehrkörper der Düsseldorfer Akademie an. Hütt, 1964, S. 167. Vielfach wird vermutet, dass er sich deshalb auf italienische Motive konzentrierte, um seinem Bruder Andreas nicht zu konkurrieren. Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, S. 247. Weitere Literatur siehe Markowitz, 1969; C. Achenbach; K. Woermann; T. Wappenschmidt.

³Sein Gesamtwerk besteht neben Interieurs und Porträts, sowie Radierungen, Zeichnungen und Lithographien überwiegend aus Landschafts- und Marinebildern. Von den Lithographien sind die politischen Karikaturen, die um 1848 v. a. in den Düsseldorfer Monatsheften erschienen, hervorzuheben. Saur, Allg. Künstlerlexikon, S. 221. Bei den Düsseldorfer Monatsheften handelte es sich um ein politisches Satireblatt, in welchem Karikaturen und Texte von Düsseldorfer Malern veröffentlicht wurden. Die Düsseldorfer Hefte erschienen 1847 bis 1849 und weiter bis 1859. Bis 1850 war Lorenz Clasen (1812-1899), Historienmaler und Kunstschriftsteller ihr Redakteur. Die Hefte bedeuteten für die Maler, die eine Revolution unterstützten, künstlerischer Ausdruck. Illustrationen, Lithographien, Zeichnungen, Holzschnitte und -stiche, lieferten u.a. Camphausen, Clasen, Fröhlich, Hasenclever, Hildebrandt, Hosemann, Hübner, Krafft, Lessing, Leutze, Lillotte, Meyer von Bremen, von Norman, Ritter, Saal, Scheuren, Schröder, Schrödter, Schwingen, Sonderland, Tiedemand, Wieschebrink und v.a. Andreas Achenbach. Siehe auch Paul Horn. Düsseldorfer Graphik aus alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1928. Neben diesen Illustrationen mussten die Künstler die Texte selbst schreiben. Anliegen der Hefte war es, durch Humor und Satire Beiträge zur Bildung und zum Fortschritt zu leisten. Hütt, 1958, S. 398; ders., 1964, S. 110. Aufgrund ihrer politischen Tendenzen unterlagen die Düsseldorfer Monatshefte der Zensur und waren auch polizeilichen Verfolgungen ausgesetzt, was sich 1853 bis zur Androhung des Konzessionsentzuges steigerte. Hütt, 1958, S.401; ders., 1964, S. 116. Durch den Abgang Clasens entwickelten sich die Düsseldorfer Hefte zu reinen Unterhaltungsblättern. Schließlich musste das Erscheinen wegen geringer Abonnentenzahlen eingestellt werden. Hütt, 1964, S. 110; 116. Als weiteres Ergebnis der Revolution entstand aufgrund der Einzelleistung von Adolf Schrödter der Piepmeier, hg. v. Detmold,

Düsseldorfer Malerschule, anschließend durch Reisen in die Niederlande, Skandinavien, Frankreich und Italien. Zu seinen bedeutendsten Schöpfungen zählen die schwedischen und norwegischen Landschaften der 40er Jahre und seine Seestücke. Nachahmer fanden insbesondere seine Ansichten der norwegischen Küste.

Zunächst entstehen Landschaften und Architekturdarstellungen, ab 1834/35 Seestücke. Die frühen schwedischen und norwegischen Gebirgslandschaften sind gekennzeichnet durch einen ausgeprägten Detailrealismus. Bis Ende der vierziger Jahre malt Achenbach Schiffbrüche; danach entfernt er sich von der dramatischen Naturauffassung und malt ruhige Strandansichten. In den 1850er Jahren dominieren die Darstellungen von Wassermühlen, die wegen der großen Nachfrage serienweise angefertigt werden. Die Schiffskatastrophen seines Spätwerks integrieren Rettungsaktionen. Achenbachs Spätwerk, welches seit den siebziger Jahren lediglich aus dem erworbenen Formenschatz schöpft, ist gekennzeichnet durch großformatige Ansichten belgischer und holländischer Hafenstädte,⁴ die sich zu Massenproduktionen und folglich Trivialkunst entwickeln.⁵ Achenbach malt bis in sein hohes Alter, doch die Ausführungen werden flüchtig und die Qualität der Bilder sinkt.⁶ In der zeitgenössischen Kritik gilt Achenbach als Reform der Landschaftsmalerei, da er diese von inhaltsschweren Themen befreit, die Natur um ihrer selbst willen dargestellt und dem Realismus zum Durchbruch verholfen habe.⁷ Um und nach der Jahrhundertwende wird Achenbachs Werk stark kritisiert und seine erneuernden Leistungen in der Landschaftsmalerei aberkannt, da Realismus nun als Wiedergabe der Natur in ihrer zufälligen Erscheinung definiert wird.⁸ Achenbachs Werk

Frankfurt 1848, eine Bilderfolge mit revolutionären Graphiken. Hütt, 1958, S. 401-402; Anm. 63.; Hütt, 1964, S. 116-117.

⁴Hütt meint hier noch romantische Aspekte vorzufinden, wengleich es deutliche Unterschiede zur Romantik der frühen Werke gebe. Hütt, 1984, S. 247.

⁵Hütt, 1984, S. 247-248.

⁶Grund dafür könnte gewesen sein, dass sich innerhalb des gerade angebrochenen, bürgerlichen Zeitalters eine neue Rezipientenschicht entwickelte, welche nicht nur an Bildung und Geschichte interessiert war, sondern Bilder für das bürgerliche Heim sammeln wollte. Diese Bilder sollten ansprechend für Gemüt und Auge sein. Damit entwickelte sich, begünstigt durch die nun mögliche freie Produktion für den Markt, eine Veränderung hinsichtlich der Themen und Stile, welche sich wiederum zuerst auf die Landschafts- und Genremalerei auswirkte. Mai, 1989, S. 5.

⁷Zu dieser Zeit erhält Achenbach überaus positive Kritik. Vgl. Müller von Königswinter, 1845, S. 340; Wiegmann, S. 348; Pecht, S. 330; Woermann, S. 161. Woermann zitiert die lobenden Einschätzungen von den Kritikern Muther, Hausenstein, Waldmann und Meyer.

⁸Achenbach sei daher nicht Realist, sondern Stilist. Levin, 1885, S. 6. Achenbachs Bilder werden nun wegen "theatralischer Effekte" und falschem Pathos kritisiert. Hamann, S. 291. Vgl. auch Muther, S. 269; Woermann, S. 160; Gurlitt, 1899, S. 401; Koetschau, S. 115. Zudem wird Achenbach bei

gerät fast in Vergessenheit. Zum Teil ab 1920⁹ und seit den sechziger Jahren wird Achenbach wieder stärker beachtet.¹⁰ Grundlegende Arbeit zu Andreas Achenbach ist in der neueren Literatur die Dissertation von Birgit Ponten aus dem Jahr 1983.¹¹ Diese und die sich anschließende Literatur¹² versucht eine würdigende Einschätzung von Achenbachs Werk zu leisten.

Immer wieder erwähnt werden Achenbachs Orientierungen an den niederländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts und in jüngster Zeit auch seine Anlehnungen an seinen niederländischen Zeitgenossen. Dabei ist sich die Literatur nie

Überblickswerken zur deutschen Malerei des 19. Jahrhundert nicht erwähnt. Siehe L. Justi. Zweihundert Bilder der Nationalgalerie in Berlin, Berlin 1926 und H. Beenken. Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944. Zu dieser Entwicklung bemerkt Hütt: "Der Überbewertung folgte eine - auch modisch bedingte - Unterbewertung." Hütt, 1964, S. 74.⁹In Düsseldorfer wissenschaftlichen Kreisen wurde mit einer Ehrenrettung begonnen, deren Ergebnis eine stark lobende Würdigung von Ernst Waldmann in der Propyläen-Kunstgeschichte war: "Sehr viel größere Begabungen als die Brüder Achenbach, Andreas und der besonders als Kolorist fast kongeniale Oswald, wurden in der ersten Hälfte es 19. Jahrhunderts nicht viel geboren." Zit. n. Hütt, 1964, S. 74. Im Jahre 1924 erschien von Bernd Lasch die erste Dissertation über Achenbach. B. Lasch. Andreas Achenbach. Phil. Diss. Bonn 1924. Diese Dissertation enthält jedoch nicht mehr Informationen als die erwähnte ältere Literatur und bietet zudem keine sinnvolle Gliederung und Konzentration auf wichtige Werke. Die Arbeit wurde nicht veröffentlicht, so dass der Abbildungsteil für weitere Forschungen nicht mehr vorhanden ist.

¹⁰Seit Ende der 60er Jahre interessiert sich die deutsche Forschung wieder verstärkt für die Kunst des vorigen Jahrhunderts und somit für den damaligen Stellenwert der Düsseldorfer Malerschule und ihrer Mitglieder. Grundlegend hierfür ist der 1969 von Irene Markowitz erschienene Sammlungskatalog des Düsseldorfer Kunstmuseums, welcher einen Überblick über die Arbeiten der Maler jener Zeit sowie einen Eindruck ihrer künstlerischen Ziele und Bildmotive gibt. Dieser Publikation folgten Ausstellungen und weitere Veröffentlichungen. Die Entwicklungsgeschichte jener Zeit wurde eingehend, dennoch allgemein bleibend untersucht. Nur vereinzelt wurde das Gesamtwerk einzelner Düsseldorfer Künstler untersucht. Eine allgemeine, fundierte Grundlage und Einblick in die Entwicklungsgeschichte jener Zeit bieten u. a. das 1980 erschienene Sammelwerk zur Geschichte der rheinischen Kunst im 19. Jahrhundert, welches weitere Untersuchungen zur Düsseldorfer Akademie und zur Landschaftsmalerei von Irene Markowitz und Helmut Börsch-Supan enthält. Beide Beiträge sind im Zusammenhang mit Achenbach von Interesse. Weitere Literatur zur Düsseldorfer Malerschule und zur Landschaftsmalerei: Trier, 1973; Appel, 1973, Kalnein 1976.

¹¹Ponten hat in ihrer Dissertation alle ihr bekannt gewordenen Bilder und auch Karikaturen Achenbachs in Form eines Kataloges verzeichnet. Jedoch konnte Ponten nicht ein komplettes Werkverzeichnis erstellen, da Achenbachs Oeuvre sowohl im Inland als auch besonders im Ausland weit verstreut ist. Der Verbleib der Bilder, die nach USA verkauft wurden, ist unbekannt. Im europäischen Ausland (Holland, Belgien, Frankreich, Norwegen, England, Tschechei, Polen, Österreich, Schweiz) befinden sich Werke in öffentlichen Sammlungen aber auch im Privatbesitz. Zudem wurden viele von Achenbachs Bildern im 2. Weltkrieg zerstört.

darüber einig geworden, inwieweit Achenbachs stark an die Holländer erinnernden Darstellungen noch als eigenständige Arbeiten anzuerkennen sind. Die Verbindungen zwischen Achenbach und den Holländern, deren Gründe und mögliche negative Auswirkungen auf Achenbachs Selbständigkeit sind nicht explizit untersucht worden. Deshalb soll sich die vorliegende Arbeit auf dieses Thema konzentrieren.

Schon Achenbachs Bildtitel zeugen von holländischen Verbindungen: So nennt er beispielsweise seine Arbeiten "Winterlandschaften im holländischen Charakter" oder "Holländisches Hafengebäude" (Abb. 75). Allerdings liefern diese auf den Bezug zu den Niederlanden hinweisender Bilder gerade nicht die auffälligsten Parallelen zur niederländischen Malerei. Dennoch erfolgten seine Reisen in die Niederlande, um dort Motive zu finden, aber auch um die alten Meister zu studieren und holländische Maler zu treffen.

Bezüglich der Beeinflussung Achenbachs durch die niederländische Malerei existieren in der zeitgenössischen Literatur zu Andreas Achenbachs Werken und auf die Frage, ob diese noch als selbständige Leistungen anzuerkennen seien, sehr unterschiedliche Einschätzungen.¹³

In den meisten zeitgenössischen Rezensionen wird Achenbach mit den holländischen Malern des 17. Jahrhunderts in Verbindung gebracht. 1885 sieht Perfall in Achenbachs Arbeiten sogar die Verlebendigung der Zeiten Ruisdaels und Everdingens.¹⁴ Die meisten Kritiker ziehen Verbindungen zu den alten Meistern Ruisdael, van der Neer, Backhuysen, Willem van de Velde und Hobbema.¹⁵ Differenziert wird jedoch zwischen den Einflüssen auf die jeweilige Gattung. Während Rosenberg 1890 nur die holländischen

¹²Meines Wissens jüngste Literatur zu Achenbach ist Wappenschmidts Aufsatz von 1993.

¹³Zu diesen verschiedenen Einschätzungen kam es auch deshalb, weil Achenbach selbst unterschiedliche Informationen über sein Leben weitergab und damit für Verwirrung sorgte. Nach Ponten gab Achenbach einigen Autoren unwahre Informationen über sein Leben, so zum Beispiel an Friedrich Pecht. B. Ponten, S. 4. Die ältere Literatur präsentiert etliche Informationen zu Achenbach, vor allem hinsichtlich seiner Biographie, doch sind diese teilweise derart widersprüchlich, dass kein einheitliches Bild möglich ist. Unterschiedliche Daten zu seinen Auslandsreisen führten so letztlich zu unterschiedlichen Bewertungen seiner Leistungen. Nichtsdestotrotz ist die ältere Literatur deshalb hilfreich, weil sie Abbildungen von Werken Achenbachs enthält, die z. T. in den beiden Weltkriegen verloren gingen. Weiterhin liefert sie geschichtliche Informationen zur Düsseldorfer Malerschule und informiert somit über die damaligen kulturellen und geistigen Entwicklungen.

¹⁴Perfall, (26. Sept. 1885), S. 303, Sp. 3.

¹⁵H. Becker, S. 351; Deiters, S. 15-30; Kromer, S. 322; Cohen, 1909/10, S. 441.

Marinemaler für Achenbachs Lehrmeister hält,¹⁶ stellt Schaarschmidt dagegen 1902 das Interesse für die holländischen Landschaftsmaler fest.¹⁷ Von Voss wird Achenbach 1896 eines intensiven Studiums der Holländer bezichtigt, nicht aber des Kopierens der alten Meister.¹⁸ Voss lobt letztlich die eigenständige Leistung Achenbach, die lediglich auf den Werken der alten Holländer aufbaue.¹⁹ Pecht erwähnt 1881 nicht nur das Interesse für alte, sondern auch für französische zeitgenössische Kunst.²⁰ Levin sieht Achenbach 1885 als Künstler, der das Wesentliche der Kunstmittel der alten Meister "seiner eigenen Produktionsweise assimiliert"²¹ Lasch sieht 1924 in seiner Dissertation Anregungen von Hobbema, Ruisdael und Everdingen, die zur Verwirklichung seiner "intimen Landschaft" geführt habe.²² Ähnlich urteilt Woermann 1928: Achenbach habe sich von Ruisdael und Hobbema beeinflussen lassen, er habe aber von beiden gelernt, ohne sie nachzuahmen.²³

Die Kritiker der neueren Literatur billigen Achenbach nur zum Teil die Selbständigkeit in seinen Bildern zu. Markowitz weist in ihrem Katalog von 1969 Verbindungen zu den alten Meistern nach und bezeichnet Achenbach für die Zeit von 1830 bis 1831 sogar als Kopisten.²⁴ Hingegen erwähnt 1964 Vera von Falkenhayn-Groeben, eine Enkelin Achenbachs, in keinsten Weise eine Verbindung zu den Holländern, berichtet aber gleichzeitig, dass die Wände von Achenbachs Atelier voll von meist niederländischen Meistern gewesen seien.²⁵ Vielfach wird auch nur das Interesse für die alten Meister erwähnt.²⁶

¹⁶A. Rosenberg, 1890, S. 57.

¹⁷Schaarschmidt, S. 207.

¹⁸1896 schrieb Georg Voss: "Unendlich viel verdankt er [Achenbach] dem Studium der alten holländischen Meister, die kein anderer deutscher Landschaftsmaler vor ihm jemals so gründlich studiert hat wie er. Nie hat Andreas bei diesen Studien die alten Holländer wirklich copirt [sic], etwa wie Preller während seines Dresdner Aufenthalts die Gemälde Ruisdaels copirt [sic] hat; auch nicht zur Übung seines Auges; wie junge Maler sonst die Werke eines großen Meisters copiren [sic], um mit der rechten Innigkeit in Composition [sic] und Farbe der Alten einzudringen. So ist er denn auch vor jeder slavischen [sic] Nachahmung bewahrt geblieben. Von lebenden Meeresmalern, die ihm als Vorbild dienen konnten, haben nur Gudin und Isabey auf ihn eingewirkt, auch diese nur in jenen ersten Jahren." Voss, 1896, S. 6.

¹⁹Voss, 1896, S. 19-20.

²⁰Pecht, 1881, S. 340.

²¹Levin erwähnt ebenso Verbindungen zu belgischen und französischen Zeitgenossen, nicht aber zu holländischen. Levin, S. 8.

²²Lasch, 1924/25, S. 219.

²³Woermann, 1928, S. 164.

²⁴Markowitz verweist dabei auf Achenbachs Jugenderinnerungen. Markowitz, 1969, S. 22. Markowitz, 1960, S. 198f.

²⁵Falkenhayn-Groeben, 1964, S. 18; dies., 1965, o. S.

²⁶Geller, S. 128; Keller, S. 79; R. Andree in Kat. Düsseldorf 1977, S. 26.

Ponten filtert in ihrer Dissertation aus dem Jahre 1983 trotz allen Einflussnachweisen die Eigenständigkeit des Künstlers heraus²⁷, wenngleich sie diese bei einigen Bildern anzweifelt.²⁸ In bezug auf das 17. Jahrhundert billigt sie seinen Landschaften eine Orientierung an Ruisdael zu, weist jedoch den in der üblichen Forschung vertretenen Einfluss durch Hobbema ab.²⁹ In Achenbachs Seestücken erkennt sie, was das 17. Jahrhundert angeht, bis auf wenige kompositorische Übernahmen, nur inhaltliche Orientierungen an de Vliegers und van Everdingen. Allerdings legt Ponten als erste Achenbachs Verbindungen in seinen Landschafts- und Marinebildern zu den zeitgenössischen Niederländern frei.

Die im Anschluss daran veröffentlichte Kritik weist verstärkt auf die Verbindungen zu den niederländischen Zeitgenossen hin. So beobachtet Kraan in seiner Untersuchung von 1985 eine Orientierung Achenbachs zu seinen niederländischen Zeitgenossen und schätzt ihn als stark Beeinflussten der alten Niederländer, wenn nicht gar als Kopisten ein. Dieser Kritikermeinung schließt sich 1993 ebenfalls Wappenschmidt an. Mai bescheinigt Achenbach eine ausgiebige Orientierung an den Niederländern des 17. Jahrhunderts. Börsch-Supan weist 1979 besonders auf Achenbachs Orientierung in seinen Wassermühlen an Hobbema hin, betont aber, dass es nicht Achenbachs Ziel gewesen sei, die alten Meister zu kopieren, sondern jene zu übertrumpfen. Sprigath sieht Achenbach als Maler, welcher von den Niederländern lernt und an diese anknüpft, jedoch darauf aufbauend selbständig weiterarbeitet. Einer der wenigen Kritiker, die bei Achenbach wegen des starken Einflusses eine gewisse Unselbständigkeit ausmachen, ist Hütt.

In den meisten Überblicks- und Nachschlagewerken wird Achenbach nur mit den Niederländern des 17. Jahrhundert in Verbindung gebracht. Die jüngste Literatur berichtet jedoch nicht nur von Achenbachs Verbindungen zu den den alten Meistern, sondern auch von solchen zu den Niederländern des 19. Jahrhunderts. Während die ältere Literatur die Selbständigkeit lobend hervorhebt, merkt die neuere die starken Orientierungen an den Holländern deutlich an. In einigen Werken werden Achenbachs Anlehnungen jedoch gar nicht erwähnt.

²⁷Als eigenständige und bemerkenswerte Leistung sieht Ponten folgendes an: "Die Aufgeschlossenheit anderen Kunstrichtungen gegenüber [...] ist ebenfalls ein Merkmal von Achenbachs Wandlungsfähigkeit. Wie wir sahen, scheute er sich nicht davor, Anregungen verschiedenster Art aufzunehmen, in seinen Gemälden zu verarbeiten und mit Hilfe der ihm eigenen Phantasie miteinander zu verbinden." Ponten, S. 110.

²⁸B. Ponten, S. 109 f.

²⁹B. Ponten, S. 100; 102; 108.

2. Zielsetzung und methodische Vorgehensweise

Es sei der folgenden Untersuchung die These vorangestellt, dass Achenbach entscheidend von den Niederländern nicht nur des 17. Jahrhunderts, sondern auch des 19. Jahrhunderts beeinflusst wurde und die in diesem Zusammenhang entstandenen Arbeiten nicht mehr als eigenständige Leistungen anerkannt werden können. Eine eigenständige Leistung sei definiert als Erarbeitung eines persönlichen Stils mit einer nur ihm eigener Formenwelt.

Verschiedene Quellen werden im Laufe der Arbeit verwendet. Achenbach in seinen eigenen Worten, seine Reisen, aber vor allem seine Bilder sollen für sich selbst sprechen. Da die Mittel und Stufen der Aneignung der Kunst der Niederländer sehr verschieden sind, sollen beispielartig verschiedene Bildvergleiche mit holländischen Bildern durchgeführt werden, um aufzeigen zu können, in welcher Form Achenbach die niederländische Kunst assimiliert hat, und mit welchen Malern er sich näher beschäftigt haben könnte. Sozialhistorische Hintergründe sollen das Umfeld Achenbachs beleuchten, um Gründe und Ziele einer Orientierung an den Holländern finden zu können.

Dabei kann diese Arbeit exemplarisch einen Einblick in mögliche Verbindungen zwischen deutscher und holländischer Kunst im 19. Jahrhundert leisten und darüber Aufschluss geben, ob es lohnenswert ist, diesen Aspekt in größerem Umfang, beispielsweise die Verbindungen der Düsseldorfer und der Haager Schule bzw. deren Vorläufer weitergehend zu beleuchten.

Teil I dieser Arbeit beschäftigt sich mit den Anfängen und Ursachen im Umfeld von Achenbachs Auseinandersetzung mit der niederländischen Kunst. Wurde seine Bevorzugung der beiden Gattungen Landschafts- und Marinemalerei von der holländischen Kunst beeinflusst? Gab es schon sehr früh bewusste Anlehnungen an holländische Vorbilder? Welche Umstände brachten ihn dazu, sich mit der niederländischen Malerei zu beschäftigen? Gab es Lehrer, die Achenbach als Vorbild sahen, deren Vorbilder wiederum aus der niederländischen Malerei kamen?

Diese Frage führt zu Kapitel II, welches sich mit dem Umfeld und dem Einfluss auseinandersetzt. Orientierten sich Achenbachs Lehrer selbst an der holländischen Malerei des 17. als auch des 19. Jahrhunderts? Gab es innerhalb der Düsseldorfer Akademie Verbindungen zur alten und zur zeitgenössischen holländischen Malerei und wie sahen diese aus? Welche Gründe und welche Ziele hatten diese Verbindung?

In Kapitel III und IV werden konkrete Bildvergleiche durchgeführt. Welche alten Meister waren Achenbachs Vorbilder (Kapitel III)? In welcher Form äußern sich die Anlehnungen in seiner Malerei (Kapitel III), gibt es formale Beeinflussungen, Zitate, Paraphrasen? Kopiert Achenbach oder assimiliert er? Verfolgt er ein ähnliches Ziel wie die Maler seiner Umgebung? Gelingt ihm die Erarbeitung selbständiger Formen?

Teil IV sucht ebenfalls nach Formen von Beeinflussung. Mit welchen zeitgenössischen holländischen Malern hatte Achenbach Verbindungen? Dabei wird die Möglichkeit wechselseitiger Beziehungen im 19. Jahrhundert berücksichtigt. Sind aufgetretene Unterschiede zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die in Kapitel III als eigenständige Leistung hätten anerkannt werden können in der des 19. Jahrhunderts zu finden?

Im Resümee soll diese Untersuchung zusammengefasst und die Vorgehensweise reflektiert werden. Die Ergebnisse werden abschließend vorgestellt und eine Antwort auf die Frage "Achenbach - Kopist oder 'Assimilationsgenie'?" versucht.

Achenbachs Oeuvre besteht zu fast 90 Prozent aus Landschafts- und Marinebildern. Deshalb konzentrieren sich die folgenden Untersuchungen auf diese beiden Gattungen, und dort hauptsächlich auf die Gemälde. Der Textteil verzichtet darauf, den Lebenslauf des Künstlers detailliert darzustellen. Im Anhang ist jedoch in übersichtlicher Form eine tabellarische Biographie vorzufinden, die jene Daten von Achenbachs Auslandsreisen angibt, welche für seine künstlerische Entwicklung und Orientierung von Bedeutung sind. Daran schließt sich der Abbildungsteil mit den Abbildungsnachweisen an.

B. Hauptteil

I. Achenbach und die Düsseldorfer Malerschule: Der Maler und das Umfeld

1. Achenbachs frühe Arbeiten und seine ersten Lehrer

Schon im Alter von drei Jahren erhielt Achenbach ersten Zeichenunterricht.³⁰ Mit dem Eintritt in die Akademie in Düsseldorf 1927 oder 1929/30,³¹ begann er selbst nach der Natur zu zeichnen.³² Gleichzeitig wurden ihm alte Bilder aus der Sammlung seines Lehrers Dr. Brewer³³ zum Kopieren geliehen.³⁴ Im Alter von 16 Jahren kopierte er eine größere Landschaft aus dessen Sammlung.³⁵ Auch in der Elementarklasse der Akademie wurde er nach eigenen Angaben drei Jahre lang³⁶ dazu angehalten, Blätter nach Vorlage zu zeichnen.³⁷ 1830/31³⁸ trat er in die Malkasse bei Heinrich Christoph Kolbe³⁹ und die

³⁰Achenbach erzählt: "In Petersburg [wohin die Familie aus beruflichen Gründen des Vaters gezogen war] empfang ich in einer Mädchenschule den ersten Unterricht im Zeichnen. Als Kind von drei Jahren zeichnete ich Blumen, ..." A. Achenbach, o. S.

³¹Nach den Angaben der Akademie war Achenbach nur ein Jahr Schüler der Elementarklasse. B. Ponten, S. 9. Nach eigenen Angaben war er dies 3 Jahre, von 1927 bis 1930. Möglicherweise war er 1927 im Alter von 12 Jahren zu jung, um sich offiziell einschreiben lassen zu können. Sein Name taucht deshalb erst in den Schülerlisten des Wintersemesters 1829/30. Siehe Anhang, Biographie.

³²A. Achenbach, o. S.

³³Dr. Brewer war Unterlehrer bei Neuburg. A. Achenbach, o. S.

³⁴Achenbach berichtet: "Unser Doktor Brewer hatte einige alte Bilder, welche ich öfter Gelegenheit hatte zu sehen und zu riechen. [...] Obschon mir derselbe öfter Sachen lieh zum Kopieren ..." Achenbach, o. S. An dieser Stelle taucht zum ersten Mal der Begriff des "Kopierens" auf, worin sich Achenbach folglich erstmalig im Alter von etwa 12 Jahren übte. Interessanterweise benutzt Achenbach selbst das Wort "Kopieren", wobei es sich dann wohl um eine gängige und durchaus vertretbare, legitime Form der Übung gehandelt haben muss.

³⁵A. Achenbach, o. S. Die Akademie besuchte Achenbach zunächst nur unregelmäßig.

³⁶Siehe Anm. 50.

³⁷Achenbach gesteht, dass alle seine Mitschüler schon im Antiksaal waren, während er selbst immer auf das nächste Jahr vertröstet wurde, obwohl er schon drei Jahre in der Elementarklasse war. "Jetzt sehe ich wohl ein, dass ich noch zu jung dazu war, nur war es sehr hart, so drei Jahre lang nach Vorlage Blätter zu zeichnen, ..." Besonders das Schattieren habe ihm viel Mühe bereitet, und darin seine ihm viele andere immer als Vorbild hingestellt worden. A. Achenbach, o. S. Wenngleich mit diesen Vorbildern wahrscheinlich Mitschüler gemeint sind, ist doch nicht auszuschließen, dass auch Vorbilder früherer Generationen hinzugezogen wurden. Unabhängig von der Frage, um welche Vorbilder es sich handelte, bleibt die Tatsache,

Landschaftsklasse bei Johann Wilhelm Schirmer⁴⁰ ein. Zudem hörte er Vorlesungen bei Schäffer. Allerdings konnten die Professoren Schäffer, Schirmer und Schadow⁴¹ Achenbach nicht begeistern.⁴² Weiterhin fertigte Achenbach Kopien an, diesmal unter Anleitung von Kolbe.⁴³ Achenbachs Kommentar dazu: "Dieses [das kopierte Bild] wurde schon besser; ich hatte aber keine Lust, noch mehr zu kopieren."⁴⁴ Das Resultat seines Schülerdaseins an der Akademie bestand, so Achenbach, aus einem "grenzenlos faulen Leben."⁴⁵

Achenbach konzentrierte sich nach seiner Grundausbildung in der Elementarklasse 1830/31 vollständig auf Architekturdarstellungen. Eines seiner ersten und gleichzeitig bekanntesten Gemälde war die Darstellung der Düsseldorfer Akademie 1831 (Abb. 1).⁴⁶

dass schon hier die Vorbildfunktion als solche relevant wird. Die Vorbilder wurden innerhalb der Akademie pädagogisch eingesetzt und dadurch quasi legitimiert.

³⁸Zwischenzeitlich muss Achenbach die Lehrenden der Akademie mit Fortschritten beeindruckt haben, denn er überspringt die Klasse des Antiksaales und tritt sofort in die Malklasse ein. Zunächst habe er sich gefreut, so Achenbach, doch später habe er dafür, dass er nicht ein Jahr in Gips gezeichnet habe, büßen müssen. Denn dann habe er bei größeren Staffagen immer die Hilfe anderer in Anspruch nehmen müssen. Vgl. A. Achenbach, o. S.

³⁹Heinrich Christoph Kolbe (1771-1836). Unter Cornelius wurde Kolbe 1822 Professor an der Düsseldorfer Akademie. Nach Differenzen mit Schadow beurlaubte ihn die Regierung 1832 und setzte ihn in den Ruhestand. Hütt, 1984, S. 286. Vgl. Hütt. "Die Affäre Kolbe". 1955.

⁴⁰Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863) Schüler von Kolbe, Zusammenarbeit mit Lessing. Ab 1830 unterrichtete er die Landschaftsmaler. 1839 wurde er Professor und blieb bis 1854 an der Düsseldorfer Akademie. Danach ging er nach Karlsruhe als Leiter der dortigen Kunstschule. Hütt, 1984, S. 295. Vgl. Theilmann, 1979 und ders., 1984. Nach Mai ist Achenbach der begabteste und bedeutendste Schüler Schirmers. Mai, 1989, S. 14.

⁴¹Friedrich Wilhelm von Schadow (1788-1862). Zunächst 1819 Professor an der Berliner Kunstakademie, 1826 Nachfolger von Cornelius in Düsseldorf. Hütt, 1984, S. 293 f.

⁴²Obwohl Achenbach einige Zeit die Vorlesungen über Architektur bei Schäffer besuchte, und dieser ihn aufgrund seiner Leistungen zu seinem besten Schüler erklärte, verließ er dessen Klasse, weil er seinen Stoff als "zu trocken" erachtet. Ebenso langweilig erscheint ihm der Unterricht bei Schirmer und Schadow. Von beiden Lehrern hielt er nicht viel: "Schirmer kam sehr selten, Dr. Schadow noch seltener." A. Achenbach, o. S.

⁴³Achenbach führt aus: "Dann kopierte ich unter Leitung eine kleine Landschaft von Wagenbauer." A. Achenbach, o. S.

⁴⁴A. Achenbach, o. S.

⁴⁵Achenbach beschreibt hier die Phase seines verwahrlosten Studentenleben, welche allerdings nur kurz andauerte. In seinem Atelierraum wurde nicht gemalt, sondern getrunken. Seinen Mitschülern und ihm wurde daraufhin die Entlassung angedroht. Achenbach selbst verfeindete sich zudem mit seinen Mitstudenten, da er sehr vorlaut war und gern schlechte Witze machte. Schließlich habe er allein dagestanden. A. Achenbach, o. S.

⁴⁶Bei diesem Bild geht es Achenbach nur um die naturgetreue Abbildung des Gebäudes an sich. Mögliche Inhalte sollen nicht anhand des Bildes

Getrieben aufgrund seines schlechten Gewissens gegenüber seinen Eltern, die ihn finanzierten, kam er auf den Gedanken, das Akademiegebäude zu malen: "Das könntest du ja ganz aus dem Fenster nach der Natur malen: das wäre ja sehr bequem, gerade nur kopieren!"⁴⁷ Mit diesem Akademiebild, mit welchem immer wieder seine Verbindung zur Düsseldorfer Malerschule hergestellt wird und welches zu seinen bekanntesten Stücken gehört, beschreibt Achenbach den Wendepunkt in seiner Laufbahn. Er konnte nicht nur seine Malschulden bezahlen, sondern entwickelte von nun ab einen starken Ehrgeiz, das Können anderer Künstler zu erreichen: "Jetzt fing ich erst an zu streben und dachte, wenn du nur erst so malen könntest wie dieser und jener."⁴⁸

An der Landschaftsmalerei hingegen war er zunächst wenig interessiert. Der Grund dafür war, dass der Bereich der Landschaftsmalerei für die führenden Kräfte der Akademie, vor allem der Leiter der Akademie Schadow, zu dieser Zeit nicht von Interesse war und darum auch nicht bei den jungen Malern unterstützt wurde. Eine Ausnahme bildeten Schirmer und Lessing⁴⁹, die sich beide mit der Landschaftsmalerei auseinandersetzten.⁵⁰ Zwischen "Romantika" und "Realistika"⁵¹ schlug Achenbach sich auf die Seite

vermittelt werden. Ponten sieht hierin Achenbachs anfangs noch vorhandenes unbefangenes Kunstverständnis. B. Ponten, S. 86; Lasch, 1924, S. 20/21; Hütt, 1964, S. 61 und 167.

⁴⁷A. Achenbach, o. S. Auch wenn es Achenbach hier vorwiegend um die Idee des nach der Natur Zeichnens geht, schiebt sich doch wieder die Technik des Kopierens dazwischen.

⁴⁸Vermutlich meint Achenbach hiermit seine Orientierung an dem jeweils Besseren seiner Klasse, denn er sagt weiter: "Ich nahm aber nicht den Größten, immer nur einen, der etwas weiter war wie [sic] ich, da wurde die Sache nicht so schwer." A. Achenbach, o. S. Jedoch lässt Achenbach offen, wen er mit "Größten" meint. Tatsache bleibt, dass er sich Vorbilder suchte und sich an bekannten Malern orientierte.

⁴⁹Carl Friedrich Lessing (1808-1880). Schüler von Schadow, folgte diesem 1826 von Berlin nach Düsseldorf. Zeitgenossen sehen ihn als Begründer der realistischen Landschaftsauffassung in Düsseldorf. Lessing verbindet allerdings unter dem Einfluss der akademisch-romantischen Richtung die Landschaftsdarstellung mit historisierenden Staffagen. Ab 1858 Leitung der Gemäldegalerie in Karlsruhe. Hütt, 1984, S. 287.

⁵⁰Außerhalb der Akademieveranstaltungen hatten Schirmer und Lessing im Jahre 1827 einen sogenannten "Komponierverein" ins Leben gerufen und ließen gemeinsame Fahrten in ausgewählte Landschaftsstriche unternehmen, welche den Sinn hatten, in der freien Natur Studien anfertigen zu können. Schirmer und Lessing beschäftigten sich mit der Landschaftsmalerei anhand von innovativen Kriterien zur Abbildung der Natur an sich. Schadows Kriterien für gelungene Landschaftsmalerei dagegen lagen darin, dass diese Bilder auf einen religiösen, historischen, poetischen oder philosophischen Inhalt basieren mussten. Nicht als vollwertige Kunst anerkannt wurden von ihm Bilder, die Natur als solche ohne jeglichen Hintergrund darstellten. Derartige Abbildungen hatten für ihn nur den funktionalen Charakter einer Zeichenübung. Als logische Folge dieser vorherrschenden Auffassung kann exemplarisch die Ambivalenz im Werk Lessings interpretiert werden. Dieser bestand darin, dass Lessing zum einen eine simple Naturauffassung vertreten und zum anderen bedeutende

der letzteren und orientierte sich dabei an Schirmer und an Lessing.⁵² So wurde er in Düsseldorf zu jenen ersten Landschaftsmalern gezählt, die mit der Romantik brachen.⁵³

Achenbachs frühe Landschaftsstudien, bei denen es sich überwiegend um kleine Bleistiftzeichnungen handelt, nehmen die Natur unkompliziert auf und geben sie korrekt und einfach wieder. Damit erinnern sie an die Arbeiten Lessings und Schirmers (Achenbach, Kirche im Wald, 1834/35, Abb. 2 und Schirmer, Steinhütte im Wald, 1830er Jahre, Abb. 3).⁵⁴

Zu den frühen Arbeiten Achenbachs gehören auch seine ersten Gemälde. Diese vermitteln im Gegensatz zu den frühen Studien eine melancholische, partiell sogar düstere Stimmung, welche eine Symbolik suggerieren, aber auch nur von seinen Lehrern übernommen sein könnte.⁵⁵

Zu diesen Lehrern gehörte auch Lessing.⁵⁶ Die Übereinstimmungen, die im Werk beider auszumachen sind, betreffen die Themen und die Technik. Beide wählen ähnliche Motive aus: Kapellen, Burgen und Schlösser, von hohen Bergen umrahmt und in Flusstäler eingebettet, und Landschaften im Schnee (Lessing, Klosterhof im Schnee, 1830, Abb. 4 und Achenbach, Nordischer Kiefernwald im Schnee mit Runensteinen, um 1835, Abb. 5). Weitere Kongruenzen bei beiden Malern gibt es hinsichtlich des Kompositionsschemas, der Figurenkonstellation, des Farbauftrags und der Maltechnik. Aufzeigen lassen sich diese Übereinstimmungen anhand eines Vergleichs von Achenbachs Gemälde "Gebirgige Flusslandschaft" von 1834 (Abb. 6) mit Lessings "Kloster Arnstein" (Abb. 7) aus der Zeit

Inhalte vermitteln wollte. Um zu einer Synthese dieser Auseinandersetzung zu kommen, befasste er sich in seinen Landschaftsbildern oftmals mit historischen oder literarischen Inhalten und stellte diese anhand eines Detailrealismus dar. B. Ponten, S. 85.

⁵¹Zur Jubiläumsfeier der Düsseldorfer Akademie kamen in einem Spiel diese beiden Prinzipien der Düsseldorfer Malerei zwischen 1819 und 1869 zum Ausdruck. Theissing, S. 185 ff.

⁵²Mai, 1989, S. 14.

⁵³Hütt, 1964, S. 167; Mai, 1989, S. 14.

⁵⁴Hütt, 1964, S. 167.

⁵⁵Nach Ponten war diese Symbolik von Achenbach nicht so angelegt. Der Grund für diese Bildstimmungen läge darin, dass Achenbach bis dato noch keinen eigenen Stil entwickelt habe und deshalb den idealen Vorgaben und mit ihnen den Lehrern seiner Akademie folgte. Ponten hält ebenso Achenbachs italienische Landschaften, die überwiegend in der Zeit seines Aufenthaltes in Italien von 1843-1845 entstanden sind, für beeinflusst von den Arbeiten Schirmers. Sie legt allerdings Wert darauf zu betonen, dass Achenbach die Arbeiten seiner Vorbilder niemals direkt übernahm, sondern deren Anregungen verschiedentlich Art miteinander verband und so einen eigenen Stil prägte. B. Ponten, S. 107.

⁵⁶Lessing wurde in seinen Hauptwerken als Anhänger des Realismus zeitgenössisch gefeiert; Kugler steigerte bei Achenbach die Bezeichnung zu "derb-realistisch". Appel, S. 85 ff.

zwischen 1832 und 1835.⁵⁷ Zu diesem Zeitpunkt ist seitens Achenbach eine deutliche Anlehnung an Lessing unübersehbar.⁵⁸ Jedoch hielt dessen Vorbildfunktion für Achenbach nicht lange an. Nachdem sich Achenbach im Jahre 1835 in Schweden und Holland aufgehalten hatte, veränderten sich seine Arbeiten und in seinen Bildern sind neue Nuancen bemerkbar, welche sicherlich durch andere Natureindrücke als auch neue Malerbekanntschaften hervorgerufen wurden.⁵⁹

1835 verließ Achenbach die Akademie, weil das, was in der Landschaftsklasse von Lessing und Schirmer gelehrt wurde, nicht seinen Vorstellungen entsprach.⁶⁰

Insgesamt war Achenbach Mitglied der Akademie seit 1827, offiziell von 1829 bis 1835. In dieser Zeit sind auch die direkten Orientierungen an Lessing und Schirmer zu beobachten. 1832 reiste er zusammen mit seinem Vater zum ersten Mal nach Holland und besuchte dort Rotterdam, Den Haag, Leiden, Amsterdam, Den Haag und Scheveningen.⁶¹ In Den Haag machte er Studien im Mauritshuis.⁶² Nach den Aufzeichnungen seines Vaters Hermann Achenbach endete die Reise am 29. Dezember 1832.⁶³ Nach Voss hingegen hat

⁵⁷Alle drei Bilder weisen das gleiche Kompositionsschema auf: Der Vordergrund ist dreiecksförmig angelegt, den Hintergrund bilden Berge, welche hintereinander angeordnet sind, Bewegungslinien, welche sich jeweils bei der Architektur überschneiden, durchziehen die Darstellungen. Die abgebildeten Figuren sind hinsichtlich ihrer Funktion als auch ihres Inhaltes in allen drei Bildern bedeutungsgleich. Da diese gegenüber der Architektur respektive der Landschaft sehr klein wirken, wird somit inhaltlich die Überlegenheit der Gebäude bzw. der Natur vermittelt. Die Bilder vermitteln die Übermacht der Natur und die Ohnmächtigkeit des Menschen davor. Sowohl Achenbach als auch Schirmer haben die Farben dünn, aber teilweise auch schichtweise übereinander aufgetragen. Die Architektur ist der Hauptgegenstand der Bilder und als solcher durch das Licht deutlich akzentuiert und durch genaue Malweise präzisiert. B. Ponten, S. 87.

⁵⁸Hütt bezeichnet den von Lessing herkommenden Einfluss als Einfluss der Spätromantik. Dieser sei lediglich in Achenbachs frühen Kompositionsversuchen zu finden. Hütt, 1964, S. 74.

⁵⁹Ponten versucht hervorzuheben, dass diese neuen Ideen nicht die Einflüsse der anderen Maler sind, sondern überwiegend aufgrund der neuen Natureindrücke erfolgten. Ponten schreibt: "Schon nach seiner [Achenbachs] Schweden- und Hollandreise im Jahre 1835 machen sich in seinen Bildern neue Impulse bemerkbar, die aber eher weniger auf die Bekanntschaft mit anderen Malern als vielmehr auf seine Natureindrücke zurückzuführen sind." B. Ponten, S. 87. Da sich nicht nur die Thematik, sondern auch die Technik seiner Bilder veränderte, muss eine Inspiration seitens anderer Maler unbedingt berücksichtigt werden.

⁶⁰Sprigath, S. 79.

⁶¹Siehe Anhang, Biographie. Die Reise dauerte nach H. Achenbach vom Frühjahr 1832 bis 29. Dez. 1832. Sie führte über Holland nach Russland und hatte folgende Stationen: Rotterdam, Den Haag, Amsterdam, Hamburg, Travemünde, Petersburg; Rückfahrt über Königsberg, Berlin und Kassel. B. Ponten, S. 13; Kat. Ausst. Düsseldorf 1965, o. S.

⁶²Kat. Ausst. Düsseldorf 1965, o. S.

⁶³H. Achenbach, Teil I.

Achenbach den ganzen Winter 1832/33 in Den Haag verbracht, um dort im Mauritshuis die alten Meister, als Landschaftsmaler vor allem Ruisdael, zu studieren.⁶⁴

Achenbachs Reisen,⁶⁵ mit denen er 1832 in Begleitung seines Vaters begann, waren wichtig für seine Vorbilder. Sie lösten die Orientierung an die Düsseldorfer Maler ab. Das Interesse für andere Maler und die Tendenz, sich an Vorbildern zu orientieren, hatten ihre Ursprünge in Achenbachs Jugend und setzte sich während seiner Studienzeit an der Düsseldorfer Akademie in der Entwicklung seiner Landschaftsmalerei fort.

2. Achenbachs Weg zur Marinemalerei

1830 kopierte Achenbach ein holländisches Marinebild von Backhuysen oder van de Velde⁶⁶ für seinen Onkel W. Achenbach.⁶⁷ Dieses Seestück hat Achenbachs weitere Laufbahn offensichtlich beeinflusst, möglicherweise auch den Grundstein für seine Vorliebe für die Marinemalerei gelegt.⁶⁸ Jedoch stand Achenbach nun vor einem Problem, welches er folgendermaßen selbst beschreibt: "Das Kopieren ging schon, aber nachher selbst etwas machen - da saß ich fest."⁶⁹

Achenbach wurde an der Akademie in Düsseldorf nur in den Fächern Architektur und Landschaft ausgebildet, denn in der ersten Hälfte der 30er Jahre gab es an der Akademie von seiten der Lehrerschaft keine Anregungen hinsichtlich der Marinemalerei,

⁶⁴Nach Voss hat Achenbach im Winter 1832/33 im Mauritshuis im Haag die Ansicht der Stadt Delft von van der Meer, einem Delfter Maler am meisten beeindruckt. Voss S. 6; Vgl. Wappenschmidt, S. 2351. Voss bemerkt, dass kein anderer deutscher Landschaftsmaler vor Achenbach die alten holländischen Meister jemals derart gründlich studiert habe. Dem Studium dieser habe Achenbach unendlich viel zu verdanken. Voss, S. 6.

⁶⁵Siehe Anhang, Biographie.

⁶⁶Abbildungen bei M. S. Robinson. Willem van de Velde. A catalogue of the paintings of the elder and the younger Willem van de Velde. London 1990; sowie Kat. Ausst. Hamburg 1981.

⁶⁷Achenbach erzählt: "Mein Onkel W. Achenbach, der damals in Hamburg lebte, der von meinem Talent gehört, wollte mich unterstützen, nachdem er eine Kopie nach einem guten holländischen Seestück, was ein Herr Dr. Haas in Düsseldorf besaß, gekauft. Er bestellte für einen Freund eine Ansicht von Werden an der Ruhr (drei Fuß groß). [...]; es [das erwähnte Seestück] war auf jeden Fall ein guter Backhuysen oder van de Velde. Beim Kopieren desselben [...]" A. Achenbach, o. S.

⁶⁸In seinen Erzählungen bringt Achenbach den hinterlassenen Eindruck des von ihm kopierten Seestückes mit ein: "Das erwähnte Seestück hatte ich durch meinen Vater öfter bei Herrn Haas gesehen, dasselbe hatte immer einen gewaltigen Eindruck auf mich gemacht; [...] wie dieses Bild überhaupt auf meine spätere Richtung großen Einfluss übte." A. Achenbach, o. S.

⁶⁹A. Achenbach, o. S.

die folglich als solche auch nicht von den Schülern verfolgt wurde. Allerdings habe sich seine bevorzugte Beschäftigung mit Meeresdarstellungen,⁷⁰ so Achenbach, auf Anregung Schirmers entwickelt. Unter dessen Anleitung habe er um 1831 Studien vom Rhein anfertigen müssen.⁷¹ Wenngleich er ein auf dem Binnenland ansässiger Künstler war, entwickelte er ein starkes Interesse für die Marinemalerei. Für Achenbach müssen insofern andere Umstände zu seiner Beschäftigung mit der Marinemalerei geführt haben.

Als Achenbach 1832 zum ersten Mal nach Holland reiste,⁷² besuchte er nicht nur das Mauritshuis in Den Haag,⁷³ sondern sah bei dieser Gelegenheit auch zum ersten Mal die Nord- und Ostsee.⁷⁴ Im Mauritshuis ergaben sich nach seinen ersten möglichen Begegnungen mit den Werken Willem van de Velde und Ludolf Backhuysens neue Orientierungsmöglichkeiten.⁷⁵

Ausschlaggebend wurde im Sommer 1835 sein Aufenthalt in Schweden und anschließend sein zweiter Aufenthalt in Holland. Hier kann Achenbach seine ersten Bekanntschaften mit zeitgenössischen Malern gemacht haben, wenn er dies nicht schon bei seinem ersten Holland-Aufenthalt 1832 getan hatte.⁷⁶ Erst danach fing Achenbach an, sich nachhaltig mit der Seemalerei auseinander zusetzen. 1834 zeigte er erste und seit 1835, nach seiner Hollandreise, intensivere eigene Versuche in der Marinemalerei.⁷⁷ Achenbachs erste Marinedarstellung "Norwegische Küste"⁷⁸ entstand im Jahre 1834 (Abb. 10).⁷⁹ Dieses Bild zeigt die norwegische Küste, obwohl Achenbach erst fünf Jahre später, 1839, nach Norwegen reiste.⁸⁰ Für solche Darstellungen kommen daher nur die Vorlagen anderer

⁷⁰Achenbach erzählt: "Das Atelier [der Klasse Schirmers] ging nach dem Rhein; dadurch wurde immer etwas Wasser mitstudiert und besonders Luft, wozu es sich, da es nach dem Westen gelegen, herrlich eignete. Wenn ich auch scheinbar noch nichts zuwege brachte, habe ich doch dort meiner Vorliebe für Luft und Wasser den Grund gelegt." A. Achenbach, o. S.

⁷¹A. Achenbach, o. S.

⁷²Genaue Reiseangaben siehe Anhang, Biographie.

⁷³Kat. Ausst. Düsseldorf 1965, o. S.

⁷⁴Kraan ist der Meinung, dass Achenbach die Nordsee zum ersten Mal in Scheveningen sah. Kraan, 1985, S. 8.

⁷⁵Kraan bezeichnet Achenbachs Beschäftigung mit den alten Meister van de Velde und Backhuysen als "Kopieren". Kraan, 1985, S. 8.

⁷⁶Saur. Allg. Künstlerlexikon, S. 220.

⁷⁷B. Ponten, S. 55.

⁷⁸Pecht, 1881, S. 336; A. Rosenberg 1889, S.408; A. Rosenberg, 1890, S.58; Klose/Martius, S.52.

⁷⁹Möglicherweise ist Achenbachs Intention, sich mit der Marinemalerei zu beschäftigen, auf seiner Reise an die Nord- und Ostseeküste entstanden. Die Idee für die Darstellung norwegischer Küsten, also für sein erstes Seestück und vor allen Dingen für dessen Titel, könnte von den Arbeiten des Norwegers Johann Christian Claussen Dahl (1788-1857) stammen. B. Ponten, S. 68 - 69.

⁸⁰Ponten ist der Meinung, dass für die Gestaltung seiner Gemälde vornehmlich Achenbachs eigene Phantasie formgebend gewesen sei. B.

Maler in Frage. Im November 1835 entstand eine seiner frühesten Darstellungen von Schiffskatastrophen, das Gemälde "Brandung an felsiger Küste"⁸¹ (Abb. 11).

In Holland hatte Achenbach nicht nur Vorbilder,⁸² sondern auch Motive für seine Marinebilder, Seestücke und Küstenansichten gefunden.⁸³ Von nun an kam er wiederholt an die Strände der holländischen Küste zurück.⁸⁴ Zeugnis davon gibt sein Gemälde "Ebbe" (Abb. 12) von 1837, welches im Hintergrund die Kirche von Scheveningen zeigt.

Anhand des Bildes "Ebbe" von 1837 wird deutlich, dass Achenbach nicht nur mit den alten holländischen Meistern vertraut war (A. van de Velde, „Strand bei Scheveningen“, Abb. 14), sondern zusätzlich die Arbeiten seiner holländischen Zeitgenossen kannte. Denn dieses Bild beweist bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit den romantischen Küstenlandschaften Wijnand Nuyens⁸⁵ und vor allem mit denen von dessen Lehrer Andreas Schelfhout (A. Schelfhout, „Der Strand bei Scheveningen“, um 1825. Abb. 13). Achenbachs Bild heißt "Ebbe"; dennoch muss ebenso wie seine beiden Vorgänger den Strand von Scheveningen gemalt haben - das verrät die Kirchturmspitze hinter den Hügeln rechts, die auch bei ihm auftaucht.

Ponten, S. 61. Erstaunlich ist allerdings, dass dieses Bild den Titel "Norwegische Küste" trägt, wiewohl Achenbach bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Norwegen war. Eine Anlehnung an Dahl liegt deshalb nahe. - In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts entstand in deutschen Künstlerkreisen das Interesse für Norwegen. Ausgelöst wurde dieses durch Dahl, dessen Darstellungen norwegischer Landschaften im Publikum große Begeisterung ausgelöst hatten. Zudem war Dahl Mitglied der Düsseldorfer Akademie und somit zuweilen auf den dortigen Ausstellungen vertreten. Scotti, Bd. II (1838), Anhang. Lediglich die Idee für diesen Titel scheint Achenbach von Dahl vor 1835 übernommen zu haben, nicht aber dessen Stil, da die Seestücke beider zu unterschiedlich sind. Sicherlich ebenso inspiriert wurde Achenbach dadurch zu der Idee, nach Norwegen zu reisen. H. Achenbach, S. 174. Übereinstimmungen zu Achenbachs "Brandung an felsiger Küste" von 1835 weist Dahls Bild "Morgen nach einer Sturmnacht" von 1819 auf. B. Ponten, S. 70.

⁸¹Lasch, 1924, S. 40/41; Koetschau, S. 115.

⁸²Hütt sieht besonders Achenbachs Marinemalerei von den Holländern beeinflusst: "Auf sie [die Marinemalerei] wirkten sich gleich förderlich Kindheitserinnerungen und Kopierübungen nach Gemälden der Niederländer des 17. Jahrhunderts aus. Andreas Achenbach ist bewusster als je ein anderer Düsseldorfer bei den Holländern in die Schule gegangen, ..." Hütt, 1964, S. 74.

⁸³Nach Börsch-Supan ist Achenbach derjenige Künstler, der das Interesse an der norwegischen Landschaft in Deutschland belebte. Börsch-Supan, 1979, S. 239f.

⁸⁴Siehe Anhang, Biographie.

⁸⁵Wijnand Nuyens (1813 -1839). [Unterschiedliche Schreibweisen seines Namens: bei Kraan: Nuijen, Kraan, 1985, S. 8. Ich übernehme hier die überwiegend benutzte Schreibweise: Nuyens.] Maler und Radierer aus Den Haag. Schüler von Andreas Schelfhout. Malte überwiegend Strandansichten. Vgl. Bogaerts, 1839. Einzig neuere selbständige Literatur, guter Überblick: Ausstellungskatalog. Wijnand Nuyens. Romantische Werke. Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1977.

Achenbachs narrative Meeresbilder, die häufig dramatische Schiffsuntergänge mit Rettungsaktionen schildern, wurden seit den vierziger Jahren "überschäumend" gelobt. Später konnte allerdings deren Missachtung nicht verhindert werden, da sich die einzelnen Seestücke, die vielfältig angefertigt wurden, kaum voneinander unterschieden.

Von 1843 bis 1845 hielt sich Achenbach in Italien auf und konvertierte zuvor sogar zum Katholizismus. Dennoch bleibt eine Orientierung an den Italienern doch nur ein kleiner Exkurs. Später, im höheren Alter gibt Achenbach zu: "Ich schäme mich zu sagen, dass ich so wenig Zeit für die prächtigen Italiener übrig behielt, weil ich mich zu lange bei den Niederländern aufhielt. Ich bin nur ein kleiner Raubvogel und wenn ich auch den Flug des Adlers bewundere, so nähere ich mich doch nur von den Mäusen. So ein Niederländerchen ist doch zu lecker."

Auch die Anfänge von Achenbachs Marinemalerei sind durch Kopierübungen bestimmt, zu denen sich Achenbach selbst bekennt. Die Düsseldorfer Malerschule war für Achenbachs Marinemalerei wenig ausschlaggebend. Nur Schirmer inspirierte ihn zum Malen des Wassers. Deshalb holte sich Achenbach seine Anregungen bei den alten holländischen Meistern, den zeitgenössischen Holländern und den Norwegern. Bei seinen Besuchen in Holland fand Achenbach Motive, alte und zeitgenössische Vorbilder.

Fraglich bleibt allerdings, warum sich Achenbach auf die Landschafts- und Marinemalerei konzentrierte und kein Interesse für die Genremalerei zeigte. Offensichtlich jedoch war Achenbach weniger in der Porträtmalerei begabt, da es nur wenige Porträts von ihm gibt und er sich sogar die Staffagen von anderen Malern in seine Bilder malen ließ. Da sich jedoch seine Landschaftsdarstellungen an Schirmer und Lessing orientierten, soll im folgenden das Umfeld der Düsseldorfer Akademie genauer nach Beziehungen zur holländischen Malerei untersucht werden.

II. Die Düsseldorfer Malerschule und die holländische Malerei:

Das Umfeld und der Einfluss

1. Die Düsseldorfer Malerei und ihre Rückgriffe auf das Goldene Zeitalter (17. Jahrhundert)

Die Düsseldorfer Maler knüpften bewusst an die klassischen niederländisch-niederdeutschen Landschaften der älteren Meister an. Die Anregungen aus der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts hatten den Anstoß gegeben für die von der Akademie unabhängige Entfaltung der Stilleben-, Genre- und Landschaftsmalerei und hier die realistischen Züge verstärkt. Das gegenständliche Interesse der alten Meister und ihre malerische Kultur galten vielen Düsseldorfer Malern als vorbildlich. Der bürgerliche Charakter der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts schien ihren eigenen Vorstellungen adäquat und die feinmeisterliche Malerei entsprach ihrem eigenen Ideal. Das von ihnen angestrebte Naturgefühl glaubten sie in jenen Darstellungen mit naturgetreuen Detailwiedergaben zu finden. Die Maler schätzten bei Ruisdael zum Beispiel den hohen Grad der Naturerkenntnis, der sich in der wirklichkeitsnahen Wiedergabe aller Details äußert. Bei Ruisdael glaubten die Düsseldorfer Maler ein Naturgefühl, das sie anstrebten, in für sich naturgetreuen Einzelformeln zu finden. Um diesem Phänomen noch näher zu kommen, suchten sie auch ähnliche Motive wie der holländische Künstler und nahmen westfälische Wassermühlen auf, reisten wie Ruisdael nach Bentheim oder an die Ahr. Seit dem Jahre 1840 führten diese Anregungen zu einer Bereicherung ihrer Palette und zu einer Vertiefung des Realismus. Der barocke Grundzug des niederländischen Vorbilds sowie das nun große Format der Bilder kam den dekorativen Repräsentationswünschen des aufstrebenden Großbürgertums entgegen.

Anton Fahne, erster Direktor der Kunsthalle in Düsseldorf, beschrieb 1837 die Situation folgendermaßen: "Unsere Düsseldorfer Schule ist und kann nichts anderes sein als eine veredelte niederländische."⁸⁶ Eingewoben in die Frage nach einer zeitgemäßen Orientierung in der Kunst, einerseits der Idealismus und Kartonstil nach Cornelius und andererseits Naturalismus, Kolorismus, Tafelbild und Ölmalerei nach Schadow, also einer

⁸⁶ Fahne, 1837, S. 10.

Idealismus-Realismus Diskussion in bezug auf Themen und Stil, richtete Fahne die Aufmerksamkeit auf die Neuentdeckung der holländischen Malerei.

In Teilen der Düsseldorfer Malerschule kam es zu einer Neuorientierung an der alten holländischen Malerei, gleichzeitig sah die romantische Schule ihrem Ende entgegen; es entwickelten sich erste realistische Tendenzen. Die Düsseldorfer Malerei als "veredelte niederländische"⁸⁷ meint den Bezug zum Wandel der Selbsteinschätzung von Idealismus und Realismus sowie den Bedeutungswechsel der Gattungen von der Historie zu Landschaft, Genre und Stilleben. Genre- und Historienmalerei hatten sich besonders in Düsseldorf über den Gegenstand der Figurenmalerei einen Schlagabtausch geliefert, der zum Niedergang der Historie als Aufstieg des Genres führte. Daraus resultierte der Funktionswandel vom traditionellen Auftrags- und Ausstellungsbild zum bürgerlichen Sammelbild des freien Markts. Die Rezeption der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts trug zu diesem Klärungsprozess entscheidend bei. Ebenso bestimmte die Gunst des Publikums die Auseinandersetzungen innerhalb der Düsseldorfer Kunstakademie im Pro und Contra von akademischen und freien Malern.

Durch die Auseinandersetzungen zwischen Ost- und Rheinländer verließ nicht nur Achenbach 1835 die Schule, sondern neben anderen auch Alfred Rethel, Johann Peter Hasenclever, Johann Wilhelm Preyer und Eduard Bendemann.

Die neuere Kunstgeschichte ist sich darüber fast einig, dass die dominierenden Gattungen dieser Epoche das Genre und die Landschaft waren und dazu das Studium der alten Niederländer die entscheidende Hilfe darstellte. Nicht nur in Düsseldorf, sondern auch in Paris und Wien galten die niederländische Landschafts- und Genremalerei als Vorbild einer gegenwartsnahen, realitätsbezogenen Kunst. Die aufkommende Kunstgeschichte und Kunstkritik leisteten dazu ihren Anteil.

Im Vergleich der Düsseldorfer und der alten niederländischen Malerei in der Praxis kann nur beispielhaft verfahren werden, da die Art und Weise der Aneignung und Auseinandersetzung sehr verschieden sind. In der Landschaftsmalerei war es vor allem Schirmer, der sich an der holländischen Malerei und vor allem an Ruisdael orientierte. Anfangs sah er die heimische Natur wie die Niederländer, so dass sich diese als Gesamteindruck wie bei Ruisdael zur Wald- und Sumpflandschaft entwickelte. Zu seinem Bild "Hügellandschaft mit Gewässer" aus der Zeit um 1840/50 (Abb. 16) ergeben sich auffällige Parallelen zu Ruisdaels "Eichenwald am Wasser" (Abb. 15).

⁸⁷ Fahne, 1837, S. 14.

Niederländisch geprägt waren ebenso die Baumstudien und Jagdlandschaften. In seinen Bildern tauchen Ruisdaels Eichen, die knorrigen Silhouetten, das Hell-Dunkel von Wald und Himmel, die Beleuchtung von Weg und Wolken, üppige Wipfel, Wegschrägen, oder Staffagepläne auf und verweisen somit auf Ruisdael und Hobbema⁸⁸

Ebenso bestritt Lessing⁸⁹, der zweite Düsseldorfer Landschaftsmaler, seine Anfänge in der Manier Ruisdaels. Das von Goethe⁹⁰ gelobte Bild Ruisdaels "Judenfriedhof" (Abb. 19) inspirierte Lessing zu verschiedenen Fassungen als Zeichnung und Gemälde der Bildgruppe "Klosterhof im Schnee" von 1830 (Abb. 4).⁹¹

Eine weitere Motivgruppe, mit welcher sich beide, Lessing und Schirmer, in ihrem Frühwerk beschäftigten, sind die Berg- und Burglandschaften neben Kirchen-, Fluss-, Wald- oder Sumpfmotiven: Schirmers "Romantische Landschaft", eine Darstellung von Burg Altenahr (Abb. 18) oder Lessings "Kloster Arnstein" (Abb. 7). Typenbildend sind hier überall die dramaturgischen Mittel der holländischen Landschaftsmalerei anzutreffen: Kompositionsstufen vom Vorder- zum Hintergrund über schräge Bewegungszüge, dominante Anhöhen, Bautengruppen mit Bäumen, atmosphärische Lichteffekte und Wolkenbildungen. Als Vorbild kommen dafür die Bentheim-Landschaften von Ruisdael in Frage (Abb. 17).⁹²

Carl Hilgers, einer der Schüler Schirmers, gehörte zu den bekanntesten Landschaftsmalern der Düsseldorfer Malerschule. Er malte vor allem niederrheinische und niederländische Landschaftsmotive sowie Winterlandschaften. Somit orientierte er sich sowohl hinsichtlich der Motivik als auch in bezug auf ihre künstlerische Auffassung an den

⁸⁸Zu Hobbema siehe: J. Rosenberg. "Hobbema". Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. 48. 1927. S. 139; Abendum: vorlopige lijst van rekeningen van Meindert Hobbema. Oud Holland. 94. 1980, Nr. 2/3. S. 203.

⁸⁹Lessing gehörte zudem zunächst zu den Anhängern demokratischer Positionen, zog sich aber, ähnlich wie Müller von Königswinter bald zurück und wurde zum Gegner der Arbeiterbewegung. Sprigath, S. 78.

⁹⁰Goethe hatte 1816 im Morgenblatt für gebildete Stände einen Betrag über "Ruysdael als Dichter" geleistet. Darin lobt er Berg, Kloster und Kirchhof als "vollkommene Symbolik" des "reinfühlenden, klardenkenden Künstlers". Goethe, dtv-Gesamtausgabe 34. München 1962, S. 27 ff. Woermann behauptet, dass diese Schrift die gesamte früh- und spätromantische deutsche Landschaftsmalerei stark beeinflusst habe, so auch Lessing. Woermann, 1928, S. 167.

⁹¹Vgl. Lorck, S. 295 ff. Sowie Jenderko-Sichelschmidt, Kat. Nr. 7. Der Vergleich mit Ausschnitten des "Judenfriedhofs" zeigt, dass Lessing das Bild gekannt haben muss. Ebenso waren die Eichen und Winterlandschaft durch die holländische Landschaftsmalerei (Avercamp, Goyen bis Esaias van de Velde) vorgeprägt. Die Zeichnung zum "Kirchhof" hatte Schirmer wiederum in seiner Wahl zum Landschaftsmaler bestärkt. Mai, 1989, S. 13.

⁹²R. Theilmann, Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei. Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, 130 ff. Börsch-Supan, 1979, S. 209 ff. R. Andree, 1979, S. 21 ff.

holländischen Landschaftsmalern: Hilgers kombiniert Aspekte der Romantik mit dem von den Holländern erworbenen Realismus.⁹³ Als Schüler der Düsseldorfer Akademie reiste ebenso Caspar Scheuren⁹⁴ nach Holland, um von den Niederländern des 17. Jahrhunderts zu profitieren.⁹⁵

Neben der Landschafts- und der Marinemalerei war auch in der Genremalerei das niederländische 17. Jahrhundert in ganz Europa zum Vorbild geworden.⁹⁶

Zu den die Niederländer nacheifernden Düsseldorfer Genremaler gehörten Jakob Becker von Worms, Johann Peter Hasenclever, Rudolf Jordan und Adolf Schrödter.⁹⁷ Schrödter, an der Spitze der Düsseldorfer Genremaler⁹⁸, zeigt in seinen Bildern "Die Trauernden Lohgerber" von 1832 (Frankfurt/Main, Städel) oder "Rheinisches Wirtshaus", 1833, (Bonn, Landesmuseum) in Fluss und Architektur, in der figürlichen Staffage und Erzählhaltung die Gestaltungsmuster des niederländischen Genres. Niederländischen Charakter besitzt in seiner Detailschilderung, der Komposition, der satirischen Übertreibung und der präzisen Ausführung ebenso sein Don Quichote, 1834, Köln, ein Studierstubeninterieur.⁹⁹ Ähnliche Darstellungen lassen sich bei Gerrit Dou, Frans van Mieris oder Cornelis Begas finden.

In Hasenclevers¹⁰⁰ programmatischem Hauptwerk "Atelierszene", 1836 (Abb. 20) erinnern die Gattungsauffächerung, die derbe Charakteristik, das Hell-Dunkel und der Detailrealismus an die niederländischen Vorbilder (A. van Ostade. Der Maler in seiner Werkstatt. 1663. Abb. 21).¹⁰¹

Jacob Becker von Worms und Rudolf Jordan malen vorwiegend Küsten- und Lebensbilder, die typologisch bei den Niederländern vorzufinden sind,¹⁰² Johann Wilhelm

⁹³Hütt, 1984, S. 132.

⁹⁴Kat. Ausst. Aachen 1980.

⁹⁵Als Professor schrieb Scheuren später: "Ich verreise einige Tage nach Holland, um mich zu meinem großen Bilde an den alten Niederländern zu erfrischen und zu stärken." Zit. n. Kraan, 1985, S. 9.

⁹⁶In Düsseldorf zeigte sich die Genremalerei auch in der Graphik. Weitere Literatur zur Genremalerei: U. Immel. Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert. Heidelberg, Phil. Diss. 1967; R. Teske. Studien zur Genremalerei im Vormärz. Phil. Diss. Stuttgart 1976.

⁹⁷Auch Sonderland, Rustige, Heine, Richter, Greven und Wilms gehören zu dieser Generation. Mai, 1989, S. 16 f.

⁹⁸Kunstblatt von 1845, nach Mai, 1989, S. 17.

⁹⁹Mai, 1989, S. 17 f.

¹⁰⁰Zu Hasenclever: H. Bestvater-Hasenclever. J.P. Hasenclever. Ein wacher Zeitgenosse des Biedermeier. Recklinghausen 1979.

¹⁰¹Mai, 1989, S. 18. Zur Düsseldorfer Historienmalerei siehe auch: Markowitz, Düsseldorf 1967, S. 116; Mai, 1989, S. 20.

¹⁰²Mai, 1989, S. 19 f.

Preyer, ein befreundeter Maler Hasenclevers und vorwiegend Stillebenmaler,¹⁰³ hat nachweislich die Holländer vor Ort studiert und daran Maß genommen.¹⁰⁴ Sein Bild "Stilleben mit Glas, Früchten und Biskuit"¹⁰⁵ scheint wie eine Mischung aus Willem Claesz, Heda und Abraham van Beyeren.¹⁰⁶ Das halbbogige Motiv ist bei etlichen Niederländern des 17. Jahrhunderts vorzufinden.¹⁰⁷

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahmen die Besuche ausländischer Künstler in den Niederlanden weiter zu.¹⁰⁸ Dies geht aus den Eintragungen in das Gästebuch des Trippenhuys¹⁰⁹ zwischen 1844 und 1885 in Amsterdam hervor, zu denen jene von Wilhelm Schadow (1846), Wilhelm Knaus (1850) und Andreas Achenbach (1849) zählen.¹¹⁰ Einige Künstler kopierten die alten Meister aus Studiengründen, andere imitierten diese ausschließlich aufgrund eigener Faszination oder kopierten sogar im Auftrag.¹¹¹

Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts konnten sich infolge ihrer Orientierung an den Holländern des 17. Jahrhunderts sowie ihrer eigenen Entwicklung zu Realisten entwickeln.¹¹² Das Umfeld Achenbachs, die Düsseldorfer Malerschule und Achenbachs Lehrer waren deutlich von einem Interesse für die alten Niederländer gekennzeichnet. Doch wie kam es überhaupt zu einer Orientierung an den alten Meistern?

¹⁰³Mai, 1989, S. 20.

¹⁰⁴Zunächst malte Preyer Winterlandschaften z. B. "Holländische Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern" (Abb. 48, Hütt, 1964, S. 79). Hauptsächlich jedoch ist Preyer als Stillebenmaler aus Düsseldorf bekannt. Angeregt dafür wurde er durch die Hollandreise und das Vorbild der Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts. Hütt, 1964, S. 79. Allerdings wirkten Preyers Bilder im Vergleich zu denen des 17. Jahrhunderts härter und schärfer. Hütt, 1984, S. 133. Siehe auch Kap. B. III. 2. dieser Arbeit.

¹⁰⁵Kat. Düsseldorf 1970. Nr. 189. Siehe auch Markowitz, 1969, S. 242.

¹⁰⁶Müller von Königswinter schreibt über Preyer: "Man darf die Stilleben den besten niederländischen an die Seite stellen. Bei diesen ist vielleicht die effektvolle Darstellung, bei jenen die Naturtreue vorzuziehen." Müller von Königswinter zit. n. Markowitz, 1979, S. 126.

¹⁰⁷Mai, 1989, S. 22.

¹⁰⁸Beispielsweise Fritz von Uhde, der nach einem Besuch des Frans-Hals-Museums in Haarlem im Jahre 1882 schrieb: "Solche Künstler gibt es jetzt nicht mehr, dem kann man einmal nie gleichkommen [...] Da sind die neuesten Meister doch recht jämmerliche Dilettanten daneben. In dieser flotten Weise möchte ich auch einmal arbeiten. Dazu muss man aber eine enorme Sicherheit haben. Meiner letzten Sachen fange ich mich an zu schämen." B. Brand, S. 31.

¹⁰⁹Im Trippenhuys befand sich damals die Sammlung des Rijksmuseums.

¹¹⁰Verbeek, S. 60-71.

¹¹¹J. E. Schindler gehörte zu diesen Malern. Für einen Freund, der ein Pendant zu einem Ruisdael brauchte, fertigte er eine freie Komposition entsprechend dem Malstil des alten Holländers an. H. Fuchs, S. 13.

¹¹²Hütt, 1984, S. 132.

2. Exkurs: Die Verbindungen zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert

Realismus und Nüchternheit einerseits und die Vorliebe für Sinnbilder und Allegorien andererseits waren wesentliche Aspekte der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts,¹¹³ des "Goldenen Jahrhunderts".¹¹⁴ Dessen Werke wurden seit jeher von Kunstkennern und Sammlern hoch anerkannt und sind in allen bedeutenden Sammlungen alter Kunst vertreten. Schon im 17. Jahrhundert gab es enge Verbindungen zwischen Deutschland und Holland aufgrund religiöser und politischer Aspekte: der gemeinsame Glaube und die Verwandtschaft des Hauses Oranien mit deutschen Fürstenhäusern. Nur logisch erscheint dann der vielzählige Bestand holländischer Gemälde in deutschen Museen, welche jene schon im 17. und 18. Jahrhundert zu sammeln begannen.¹¹⁵

Aufgrund der schnellen Entwicklung der Reproduktionstechniken im 19. Jahrhundert konnten Stiche nach Arbeiten der alten Meister des 17. Jahrhunderts produziert werden. Dadurch wurde ein größeres Publikum erreicht.¹¹⁶ Nicht nur für jenes waren die Werke des 17. Jahrhunderts attraktiv, sondern auch für die Maler des 17. und 18. Jahrhunderts.¹¹⁷

¹¹³Eberle, S. 189.

¹¹⁴Tilborgh, S. 9.

¹¹⁵Etliche der besten holländischen Werke des 17. Jahrhunderts werden in den Museen in Berlin, Braunschweig, Dresden, Hannover, Kassel, Leipzig und München aufbewahrt. Zu ihnen gehören Genrebilder, Historiendarstellungen, Landschaften, Porträts und Stilleben. Besonders die Pinakothek in München kann eine große Sammlung an holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts aufweisen. Begründet wurde diese Kollektion von Kurfürst Max Emanuel von Bayern (1679–1726), der für die Bilder in dem von ihm gebauten Schloss Schleißheim extra zwei "Niederländische Malereycabinette [sic]" hatte gestalten lassen. Kurfürst Max Emanuel von Bayern war gleichzeitig königlicher Statthalter der Niederlande. Im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts konnten noch etliche bedeutende Werke von Museen und privaten Sammlern erstanden werden. So kam auch die Gemäldegalerie in Berlin unter Leitung von Wilhelm von Bode zu einer Sammlung von ungefähr dreihundert Arbeiten der Holländer aus dem 17. Jahrhundert. Die Anschaffung der holländischen Werke, die zum Teil auch aus der Sammlung des Industriellen Suermondt stammen, ist zu drei Vierteln von Wilhelm von Bode durchgeführt worden. Wilhelm von Bode war von 1872 bis zu seinem Tode 1929 Leiter der Gemäldegalerie in Berlin. Kraan, 1985, S. 6.

¹¹⁶Das Sammeln von Mappen mit Stichen nach berühmten Arbeiten wurde für einige Kunstliebhaber sogar zur neuen Leidenschaft. Kraan, 1985, S. 6.

¹¹⁷Aus der Gruppe der deutschen Künstler trifft dies zum Beispiel auf Christoph Paudiss zu, welcher zeitweise im Atelier von Rembrandt arbeitete und seine weitere Richtung dort beeinflussen ließ. Bei Johann Heinrich Roos ähneln dessen Figurengruppen in seinen Landschaften denen von Nicolaas Berchem. Chr. W. E. Dietrich orientierte sich wahlweise an Breenbergh oder Poelenburgh und Rembrandt, Wouwerman oder van Mieris. Balthasar Denners Porträts erinnern an jene von Gerard Dou. Siehe H. Gerson, 1983; Kraan, 1985, S. 6.

Das 19. Jahrhundert regte innerhalb der Romantik und des Realismus die Orientierung an die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts erneut an. John Constable und William Turner ließen sich von Ruisdael, Hobbema, van Goyen und Cuyp inspirieren. Die holländischen Landschaften im Louvre wurden von den Malern der Schule von Barbizon und später von den Malern der Haager Schule im Mauritshuis kopiert. Im Kunstunterricht des 19. Jahrhunderts war das Kopieren der alten Meister üblich. Nach Beendigung der Ausbildung war eine Studienreise nach Holland oder Italien fast Pflicht.

Motivisch war Holland für die meisten ausländischen Künstler ebenso interessant.¹¹⁸ Besonders jene Orte, welche seit dem 17. Jahrhundert noch unverändert waren, faszinierten die meisten Künstler. Dazu gehörten die Nordseeküste und die Zuidersee mit ihren Fischerdörfern sowie Orte wie Egmond und Scheveningen.¹¹⁹

Auch die deutsche Landschaftsmalerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts orientierte sich intensiv an der holländischen. Die Künstler kopierten in den fürstlichen Sammlungen vor allem holländische Meister.¹²⁰ Im Zusammenhang mit Studien in der Natur ergab dies im Atelier Darstellungen der Natur der eigenen Umgebung, die aus verschiedenen Komponenten zusammengesetzt waren.¹²¹ Zudem wurden die zeitgenössischen Entwicklungen in den Niederlanden verfolgt.

Dort kam durch die Strömungen des Realismus und vor allen Dingen durch die Schule von Barbizon¹²² ein erneutes Interesse für die alte holländische Malerei auf.¹²³ Es erfolgte eine Neubewertung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts¹²⁴ die somit eine Wechselwirkung zwischen alter und damals moderner Kunst bewirkte.¹²⁵

¹¹⁸Dadurch, dass die Industrialisierung und Verstädterung in Holland später statt fand als in den benachbarten Ländern, blieb die Landschaft weitgehend unberührt und die Silhouetten waren fast noch mit denen des 17. Jahrhunderts identisch. Vgl. Kraan, 1985, S. 13.

¹¹⁹Kraan, 1985, S. 13 f.

¹²⁰Wenngleich einige der Künstler nach Italien fuhren, waren ihre Werke davon fast unbeeinflusst. Kraan, 1985, S. 8.

¹²¹Ein Beispiel hierfür ist Johann Georg von Dillis, der Kopien nach den Arbeiten Hobbemas, van Everdingens, van Goyens und Ruisdaels anfertigte. Vgl. Kat. Ausst. München 1979.

¹²²Muther bekräftigt, dass die Schule von Barbizon bei dem Wiederaufleben der alten holländischen Malerei eine entscheidende Rolle gespielt habe: "Durch die Bilder Millets und Daubignys wurden die jungen Holländer belehrt, dass sie gar keine Historienbilder in die Welt zu setzen hatten, sondern ganz wie ihr Ahnherren im 17. Jahrhundert nur die Ufer des Meeres, den Strand, die Dünen, die Kanäle der alten holländischen Städte nach ihren Geheimnissen zu fragen brauchten, um Maler, moderne Maler zu sein." Muther, 1894, Bd. III, S. 176-197.

¹²³Vgl. dazu P. ten Doesschate Chu. French Realism and Dutch Masters. Utrecht 1974.

¹²⁴In der Zeit von 1810-1840 habe sich der "Landschaftsrealismus" entfaltet, so Huebner. Die Natur sollte lediglich um ihrer selbst willen

Holländische Künstler wie Meijer, van de Sande-Bakhuyzen, Schelfhout, Nuyen, Leickert, Weissenbruch und Mesdag gehörten so zu einer Gruppe von Landschaftsrealisten.¹²⁶ Allerdings ist bei der Auswahl der Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert eine deutliche Beschränkung festzustellen. Rembrandts Stil, sowie biblische und mythologische Historien wurden nicht imitiert.¹²⁷ Die Nachahmung der sogenannten realistischen Malerei des 17. Jahrhunderts wurde von den damaligen niederländischen Kunstkritikern besonders unterstützt.¹²⁸

dargestellt werden. Daraus habe sich in Holland eine reine Kunst der Tatsachenspiegelung entwickelt. Huebner, S. 15 f.

¹²⁵Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten sich die holländischen Maler am französischen Klassizismus, mit zum Teil romantischen Tendenzen, orientiert. Muther, 1922, S. 300. Im 18. Jahrhundert herrschte ein auf den Klassizismus gegründetes Misstrauen gegen die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts vor, wenngleich diese nicht in der Weise vernachlässigt wurde, wie gleichzeitig die Kunst des Mittelalters. Die Maler des 17. Jahrhunderts hatten sich zur Abbildung von zeitgenössischen, aber wenig erhabenen Themen erniedrigt und dabei auf die Ausarbeitung von Details aus der Natur spezialisiert. Das Kolorit, welches sie entwickelt hatten, wurde von der klassizistischen Kunsttheorie wenig geschätzt, da eine rein farbige Malerei als bequeme Weise erachtet wurde, das Fehlen der theoretischen Kenntnis der antiken, universalen Regeln vor dem Publikum zu vertuschen. Das, was für Realismus in der Kunst der niederländischen Kunst gehalten wurde, entsprach also nicht den klassizistischen Forderungen nach Universalität. Koolhaas-Grosfeld, S. 21. Zur klassizistischen Kunsttheorie im allgemeinen: R. W. Lee. *Ut pictura poesis*. New York, 1967. Nach 1780 verlor das 17. Jahrhundert jedoch seinen schlechten Ruf. Koolhaas-Grosfeld, 1986, S. 21. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde nun die holländische Kunst nach dem "Goldenen Jahrhundert" mit eher negativer, wenig differenzierter Meinung bedacht. Muther n. Kraan, S. 31. Auf das 18. Jahrhundert einzugehen würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Siehe dazu Koolhaas-Grosfeld, 1986, S. 24 f. Weitere Literatur dazu: E. H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt*, Köln 1978; A. Megill, *Aesthetic theory and historical consciousness in the eighteenth century*. In *History and Theory* 17 (1978), S. 29-63; L. Eitner, *Neoclassicism and romanticism 1750-1850*, London 1971, Tl. 1, S. 71-104; R. Rosenblum, *Transformations in late eighteenth century art*, Princeton 1969, S. 146-192. Später wurde aufgrund des sich verbreitenden pessimistischen Kulturbewusstseins ein Verfall der zeitgenössischen Kunst befürchtet. Die Rettung davor gestaltete sich in Form einer Rückkehr zu alten Formen. Koolhaas-Grosfeld, 1986, S. 25.

¹²⁶Huebner, 1921, S. 15. f. Dabei werden die Vorläufer der Haager Schule Schelfhout, Nuyen, Leickert als Den Haager Maler der Romantik bezeichnet. Sillevius, S. 16; Norman, 1977; Norman 1973, S. 330. Da jedoch die Kenntnis über jene Maler unvollständig ist, werden sie in dieser Arbeit als "Vorläufer der Haager Schule" bezeichnet.

¹²⁷Koolhaas-Grosfeld, 1986, S. 23.

¹²⁸Koolhaas-Grosfeld, 1986, S. 23. Anstelle der traditionellen, klassischen Modelle wurde in Holland nun zum ersten Mal die Schule des 17. Jahrhunderts als fast ideales Exempel für zeitgenössische Künstler empfohlen. Das bedeutete eine Abweichung von der klassizistischen Kunsttheorie, nach der idealisierte Landschaften mit literarischen oder historischen Anspielungen den ersten Platz innehatten. Koolhaas-Grosfeld 1982, S. 610-622; Knolle, 1984, S. 43-52.

Jeronimo de Vries,¹²⁹ einflussreiche Persönlichkeit des damaligen Kulturlebens und seit 1813 maßgebender Kritiker, propagierte die Kunst des 17. Jahrhunderts als nachahmenswertes Ideal.¹³⁰ In der zu jener Zeit wichtigsten Kunstliteratur, der französischen, wurde die erstaunliche Nachahmung und die ausgezeichnete Farbgebung der holländische Meister des 17. Jahrhunderts hervorgehoben.¹³¹

In Übereinstimmung mit dem 17. Jahrhundert richteten die Maler des 19. Jahrhunderts ihr Interesse auf naturgetreue Motive der eigenen Zeit.¹³² Da sie allerdings genauso wie die Künstler des 18. Jahrhunderts im Schatten ihrer Vorgänger des 17. Jahrhunderts standen,¹³³ sollte das 17. Jahrhundert in der Ausführung nachgeahmt, bei der Motivauswahl, bei welcher herkömmliche klassizistische Maßstäbe eine Rolle spielten, jedoch übertroffen werden.¹³⁴ Koekkoek versuchte so das Vorbild Ruisdaels zu übertreffen (Koekkoek, Landschaft, Abb. 23; Ruisdael, Felsige Landschaft, Abb. 22).¹³⁵

¹²⁹Kanzleidirektor der Stadt Amsterdam, Stellvertreter von Apostool, dem Direktor des Königlichen Museums und des "Pavillon Welgelegen".
Ouwerkerk, S. 45.

¹³⁰Ouwerkerk, S. 45. Parallelen ergeben sich hier zu Müller von Königswinter, der die realistische Malerei in Düsseldorf favorisierte. De Vries erkannte der Epoche des 17. Jahrhunderts den Status eines Höhepunktes der nationalen Kultur in den Niederlanden zu. Er gab 1825 Ratschläge bei der Orientierung an den niederländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts: "Jeder folge seiner eigenen, natürlichen Veranlagung und studiere niemanden als sich selbst. Man solle dabei (obgleich es manchen paradox in den Ohren klingen mag) sich selbst gering schätzen und nicht achten, wie man behandelt wird; man soll unsere besten alten Meister durch und durch, ja, immer sehen, sie jedoch nie kopieren, ihnen folgen, sie direkt übernehmen oder ähnliches mehr tun." De Vries zit. n. Koolhaas-Grosfeld, 1986, S. 30. Ein Mittelweg sollte gefunden werden, indem weder die eigene Phantasie noch die bewunderten Vorbilder vorherrschten. Nur so könne Erneuerung in der Kunst erreicht werden, indem man ausgezeichneten Vorbildern nachstrebte; allerdings sollte dabei der eigene Einfall nicht vernachlässigt werden. Ebenso warnte De Vries davor, sich zum Sklaven eines bestimmten holländischen Meisters des 17. Jahrhunderts zu machen. Maltechnisch sollten alle Extreme vermieden werden: weder zu glatt wie Adriaen van der Werfft, noch zu pastos wie Rembrandt. De Vries n. Koolhaas-Grosfeld, 1986, S. 28-30.

¹³¹Koolhaas-Grosfeld, 1986, S. 21.

¹³²Tilborgh, S. 13.

¹³³Tilborgh, S. 9.

¹³⁴Der Maler Jan Adam Krusemann schrieb 1847: "Man bleibe dabei, was die Ausführung betrifft, die herrlichen Talente unserer Vorfahren standhaft zu achten und nachzuahmen; man trachte sie aber in der Bedeutung der Auswahl des Themas zu übertreffen, damit der sittliche Ruf der holländischen Schule des 19. Jahrhunderts den des 17. Jahrhunderts übertreffe." Krusemann zit. n. Tilborgh, S. 14.

¹³⁵Indem er den Rat erteilte, vor allem keine dicken Baumstämme im Vordergrund darzustellen, versuchte Koekkoek Ruisdael zu übertreffen. Tilborgh, S. 15.

Einige andere Maler nahmen dennoch alte Themen wieder auf oder zitierten direkt Motive aus berühmten Gemälden.¹³⁶ Wenngleich es so natürlich Nachahmungen gab, versuchte jeder Künstler seine eigene individuelle Note und Qualität zu finden. Dabei gelang es einigen Malern, das Vorbild in ein eigenständiges Idiom zu übersetzen.¹³⁷ Als Antwort auf das beschränkte Themenrepertoire wurde eine Ausweitung auf die Genre- und Historienmalerei gewagt;¹³⁸ dabei versuchte sich die niederländische Malerei ab dem Ende der zwanziger Jahre den europäischen Entwicklungen anzuschließen.

Aufgrund des übervollen Marktes an Künstlern¹³⁹ orientierten sich einzelne an neuen, ausländischen Formen.¹⁴⁰ Der Landschaftsmaler Wijnand Nuyen ließ sich so von Eugène Isabey, dessen Arbeiten er während mehrerer Paris Besuche in den dreißiger Jahren kennengelernt hatte, zu starkfarbigen Bildern inspirieren.¹⁴¹

Jan Hulswit¹⁴² schuf große komponierte Landschaften und versuchte dem Vorbild von Meindert Hobbema nachzueifern.¹⁴³ Egbert van Drielst imitierte Landschaften von Hobbema (E. van Drielst, Landschaft mit bäuerlicher Behausung, Abb. 24; Hobbema, Landschaft, Abb. 25). Jacob van Strij die Werke von Albert Cuyp.¹⁴⁴

¹³⁶So zum Beispiel Huib van Hove mit seinem Versuch der Nachahmung von der "Lauscherin" von Nicolaes Maes. Kat. Ausst. Wien 1986, Nr. 17.

¹³⁷Wouter van Troostwijk, "Ein Bauernhaus ein Gelderland" Kat. Ausst. Wien 1986, Nr. 62; Vorbild war Adriaen van de Velde.

¹³⁸Mit dieser Entwicklung in Zusammenhang gebracht werden kann die gleichzeitig stark angestiegene Künstlerzahl in den Niederlanden. Siehe Hoogenboom, 1985, S. 76-79; Tilborgh, S. 17 f.

¹³⁹Die Niederlande und Belgien waren von 1814 bis 1831 in einem Staat vereinigt. Durch die Abtrennung Belgiens im Jahr 1831, die dem Krieg zwischen den Nord- und den Südniederlanden folgte, entstand eine wirtschaftliche Rezession, die sich auch auf die bildende Kunst auswirkte und die Position der Künstler verschlechtern ließ. Da es aber gleichzeitig ein an Überangebot an Kunst und Künstlern, welches als "Malerraserei" bezeichnet wurde, organisierten Stadtverwaltungen und Kunstgesellschaften Ausstellungen und sogar Verlosungen, um die "erschreckende Menge" [von Kunstwerken] zu verkaufen. Ouwerkerk, S. 47; Anm. 34. Zudem strömte das Publikum in Massen in die Ausstellungen, die wiederum kein repräsentatives Bild der zeitgenössischen Kunst vermittelten, da viele Ausländer dort ausstellten sowie eher mittelmäßige Künstler. Da gute Künstler ihre Bilder nicht neben die schlechten hängen wollten, stellten sie dort erst gar nicht aus. In dieser Zeit wurden die Kritiken von entscheidender Bedeutung, da nur sie auf gute und schlechte Kunstwerke hinweisen konnten. Ouwerkerk, S. 47-49.

¹⁴⁰Dazu der deutsche Diplomat Anasthasius Raczynski Ende der dreißiger Jahre: "Die neue Malerei in den Niederlanden verfolgt meist den Weg der alten Holländer; andererseits huldigt dort eine ziemlich ansehnliche Anzahl von Künstlern dem Zeitgeschmack und ihr Parnass ist Paris". Raczynski, Geschichte der neueren Deutschen Kunst, Berlin 1841, Teil 3, S. 465.

¹⁴¹Tilborgh, S. 18.

¹⁴²Jan Hulswit (1766-1822).

¹⁴³Tilborgh, S. 13.

¹⁴⁴Koolhaas-Grosfeld, 1986, S. 21.

Besonders die Künstler der Haager Schule wurden im Ausland vom Publikum und von den Kritikern mit ihren Vorgängern aus dem 17. Jahrhundert in Verbindung gebracht. Denn offensichtlich näherten sie sich ähnlich realistisch an die Natur sowie ähnlich intim an das Interieur an wie ihre Vorgänger.¹⁴⁵ Bereits gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wurde diese Künstlergeneration nach Maßstäben der damaligen Avantgarde, die in den Anfängen stehende Moderne, schon kritisiert. So wurde Koekkoeks Werk wegen "des bühnenhaften Ganzen" missbilligt.¹⁴⁶ Die starke Verbindung der niederländischen Kunst des 19. Jahrhunderts zu den Malern des 17. Jahrhunderts bildet noch heute für viele Betrachter ein Hindernis, die Werke des 19. Jahrhunderts als selbständige Werke zu akzeptieren.¹⁴⁷ Bis weit ins 20. Jahrhundert wurden die niederländischen Maler des frühen 19. Jahrhunderts als oberflächliche Nachzügler der Meister des 17. Jahrhunderts rezipiert. Aufgrund der heutigen Kenntnis der Ideale des 19. Jahrhunderts wurde diese Auffassung revidiert.

Die jüngeren Bilder sind als Werke ihrer Zeit gekennzeichnet durch die veränderten und neuen Probleme und Anforderungen, mit welchen die Maler zu Beginn des 19. Jahrhunderts konfrontiert wurden. Dazu gehört das Problem der Darstellung des Sonnenlichtes und der damit zusammenhängende neue Sinn für die Realität. Somit entsteht im Unterschied zum 17. Jahrhundert im 19. Jahrhundert eine neue Auffassung. Stilleben wirken im Vergleich zu den alten holländischen härter und schärfer. Das Bestreben richtet sich, weniger als bei den alten Meistern, auf die Ganzheit und malerische Erscheinung, vielmehr geht es um die Poesie romantischer Ideen, die sich sogar im Stilleben wirkungsvoll niederschlagen. Das Detail bekommt besondere Beachtung: obwohl es sich der Komposition unterordnet, verselbständigt es sich aber zugleich weitgehend.

Der direkte Einfluss der alten Meister auf die Maler des frühen 19. Jahrhunderts und die Bildmotive, die über mehrere Generationen hinweg mehr oder weniger gleich

¹⁴⁵Kraan, 1987, S. 31; Bürger, S. 104. Die französische Kunstkritik hatte sich schon früher mit diesem Vergleich beschäftigt. Thoré-Bürger schreibt 1859 in der Gazette des Beaux-Arts in bezug auf die Ausstellung Lebender Meister in Den Haag: "Nous sommes entre deux écoles. L'une qui finit, l'autre qui commença peut-être."

¹⁴⁶Der Philologe Johannes Kneppelhout schrieb 1850: "Die heutigen Landschaftsarrangeure, die Bäume und Berge zusammenstellen mit dem im Vordergrund befindlichen, unvermeidlichen Tümpelchen, dem heranziehenden Regenschauer und den sich daraus ergebenden Durchsichten, sind Jäger nach launischen Effekten." Kneppelhout zit. n. Tilborgh, S. 18.

¹⁴⁷Tilborgh, S. 9. Auch in der zeitgenössischen Kunstkritik wurde die Verbindung zum 17. Jahrhundert als dessen Wiederauferstehung im eigenen Jahrhundert gefeiert. Richard Muther schreibt im Jahre 1894 über das 19. Jahrhundert: "Es ist, als hätten Pieter de Hoogh, van Goyen und Ruysdael nur den Moment abgewartet, wo man sie wieder verstehen würde, um von Neuem an die Staffelei zu treten." Muther, 1894, Bd. III, S. 176-197.

geblieben waren führten zum Vergleich des 17. Jahrhunderts mit dem 19. Jahrhundert in der niederländischen Malerei. Dadurch und durch das gemeinsame Interesse für die alten Niederländer entstand zwischen deutschen und holländischen Künstlern im 19. Jahrhundert ein Austausch.

3. Die Düsseldorfer Malerei und ihre Verbindungen zu den zeitgenössischen Holländern (19. Jahrhundert)

Im 19. Jahrhundert bestand zwischen den Düsseldorfer und holländischen Künstlern eine wechselseitige Beziehung.¹⁴⁸ Insbesondere seit den vierziger Jahren unterhielten viele Düsseldorfer Künstler Kontakte und sogar Freundschaften mit den holländischen Zeitgenossen.¹⁴⁹ In der zweiten Hälfte verstärkte sich das Interesse insbesondere für die Haager Schule,¹⁵⁰ deren Mitglieder sich ebenso an der Düsseldorfer Malerei orientierten.

Von den Düsseldorfer Malern hielten sich neben Andreas Achenbach auch Wilhelm Camphausen¹⁵¹, Carl Hilgers¹⁵² und Wilhelm Schirmer in Den Haag und

¹⁴⁸Börsch-Supan, 1979, S. 237.

¹⁴⁹Dazu gehörte beispielsweise Max Liebermann, der mit Jozef Israels, Anton Mauve und Jan Veth bekannt war. Übereinstimmungen im Werk von Liebermann und Israels beschränken sich aber in einigen Fällen auf die Wahl des Themas. Vgl. Wagner und Sillevis in Kat. Ausst. Den Haag 1980.

¹⁵⁰Bekanntester Maler der Haager Schule ist Jozef Israels. Zunächst handelte es sich bei der sog. "Haager Schule" um eine Gruppe von Malern, die in Den Haag aufgrund landschaftlicher Anreize arbeitete. Der Begriff der "Haager Schule" wurde zuerst von Jacob van Santen Kolff im Jahre 1875 verwandt in einer Kritik über die Ausstellung Lebender Meister in Den Haag. Vgl. van Santen Kolff, S. 158 ff. sowie Sillevis in Kat. Ausst. Den Haag 1983, S. 81-83; Sillevis in Kat. Ausst. Den Haag 1989, S. 22. Muther bezeichnete die holländischen Künstler als "geschlossene Gruppe" um Jozef Israels, nicht aber als "Haager Schule". Muther, 1894, S. 167-197. Friedrich Haak ordnete 1905 die "modernen holländischen Maler" als Gruppe ein. F. Haak. "Die Kunst des XIX Jahrhunderts. Stuttgart 1905. S. 306-307. Erst mit der Publikation des Buches „Die Holländische Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ im Jahre 1906 von G.H. Marius, welches 1903 zunächst in holländischer und 1908 in englischer Sprache erschien, wurde die Bezeichnung "Haager Schule" in Deutschland verbreitet. Max Eisler verwandte dann diese Bezeichnung erst in seinem 1911 erschienen Artikel "Die neuholländische Kunst. Die Haager Schule", obwohl er schon vorher über einzelne Künstler der Haager Schule geschrieben hatte. Eisler, 1911, S. 207f. Huebner bezeichnet die Zeit der Haager Schule als "impressionistisches Blütezeitalter", Huebner, 1922, S. 38.

¹⁵¹Wilhelm Camphausen (1818-1885). 1834 bis 1842 Studien bei Sohn, Schadow, Rethel und Lessing, 1843 bis 1849 Meisteratelier an der Düsseldorfer Akademie. Hütt, 1984, S. 277.

Amsterdam auf.¹⁵³ Bei den Holländern waren es Barend Cornelius Koekkoek¹⁵⁴, Charles Leickert, Wijnand Nuyen, Charles Rochussen, Cornelis Springer und Antonie Waldorp.

Für die holländischen Maler waren das Rheinland und die Ahrlandschaft wegen ihrer landschaftlichen Motive interessant.¹⁵⁵ Historien- und Genremaler¹⁵⁶ bevorzugten ohnehin die Düsseldorfer Akademie.¹⁵⁷ Seit den 30er Jahren hatte sich die Genremalerei in Düsseldorf schnell entwickelt.¹⁵⁸ Dazu gewährleistete die Ausbildung an der Akademie hohes handwerkliches Können.¹⁵⁹

In den frühen 30er Jahren unternahmen die Holländer die ersten Reisen nach Deutschland. Bilders reiste 1839 den Rhein hinauf und besuchte 1844 Deutschland nochmals. Jozef Israels¹⁶⁰ machte 1850 eine Studienreise nach Düsseldorf.¹⁶¹ Jacob Matthijs Maris besuchten 1861 Köln, Mannheim, Heidelberg und Karlsruhe. Willem Maris und B.J. Blommers reisten 1865 den Rhein entlang. Ebenfalls 1865 fuhren J.J. van de Sande Bakhuisen und Philip Sadée¹⁶² nach Düsseldorf.¹⁶³ Barend Cornelius Koekkoek

¹⁵²Carl Hilgers (1818-1890). Schüler der Akademie in Düsseldorf von 1834 bis 1835, 1840 bis 1843 Meisterklasse. Malte vorwiegend Winterlandschaften und benutzte niederrheinisch-niederländische Landschaftsmotive. Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, S. 349f.

¹⁵³Aus unterschiedlichen Ländern hielten sich während des gesamten 19. Jahrhunderts viele junge Künstler in Holland auf, um die Werke der alten holländischen Meister des 17. Jahrhunderts zu studieren. Teilweise fertigten diese auch Landschaftsstudien und -bilder von Holland an. Besonders stark war das Interesse ausländischer Künstler für die holländische Malerei und Landschaft im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts: Es fand eine regelrechte Invasion von ausländischen Künstlern in Holland statt. Von großem Interesse waren für diese Künstler nicht nur die Museen mit der ausgestellten holländischen Kunst, sondern auch holländische Eigenheiten wie die Amsterdamer Grachten und die holländischen Landschaft. Kraan, 1985, S. 5-6.

¹⁵⁴Koekkoek (1803-1862), Landschaftsmaler, bekannt für die genaue Detailausführung von Bäumen, Blättern. Anlehnungen an Hobbema und Wijnand. Seine Arbeiten waren hoch angesehen und hoch bezahlt in Paris, Brüssel und St. Petersburg. Norman, 1973, S. 89; 90. Lit. G.H. Marius, 1920; Kat. Ausst. Wien, 1986.

¹⁵⁵B. Ponten, S. 96.

¹⁵⁶Jozef Israels reiste 1850 mit seinem ersten selbstverdienten Geld nach Düsseldorf. Sillevis in Max Liebermann en Holland. Kat. Ausst. Den Haag 1980, Anm. 33, S. 187 und 189.

¹⁵⁷Im Ausland galt die Düsseldorfer Akademie als Zentrum deutscher Romantiker. Kraan, 1985, S. 25.

¹⁵⁸Vgl. dazu: Ricke-Immel, S. 149-164; Neher. S. 81-85.

¹⁵⁹Sprigath, S. 78f.

¹⁶⁰Der Maler Lesser Ury schreibt 1920 bezüglich Israels: "Welch großen Einfluss Israels auf die moderne Kunst aller Länder, besonders in Deutschland, ausgeübt hat, das wissen die Zeitgenossen." Ury, S. 89f.

¹⁶¹Kraan, 1985, S. 25; Sillevis, S. 18.

¹⁶²Diese Orientierungen wurden teilweise auch kritisiert. In der holländischen Zeitung Nieuwe Courant aus dem Jahre 1904 wurde anlässlich des Todes von Sadée im Jahre 1904 darüber berichtet: "Es war ein mutiger Entschluss, aber die Reise, von der er [Sadée] 1866 zurückkehrte, um sie

besuchte 1833 die Rhein- und Ahrlandschaft. Ebenso besuchte er die Akademie in Düsseldorf.¹⁶⁴ Ab 1834 führte er einen Wohnsitz in Kleve und gründete dort 1841 eine Akademie. Diese fungierte als Bindeglied zwischen der deutschen und der holländischen Malerei, da sie zwar auf deutschem Boden lokalisiert war, aber dennoch die holländische Kultur vertrat.¹⁶⁵ Koekkoeks selbst wurde somit zum Vermittler zwischen der holländischen und der Düsseldorfer Kunst. Die Akademie in Kleve¹⁶⁶ hatte ihren Schwerpunkt in der Landschaftsmalerei mit einer unkomplizierten Auffassung ohne inhaltsschwere Themen.¹⁶⁷ Eine ähnliche Haltung zur Landschaftsmalerei vertraten einige Maler in Düsseldorf. Diese Naturauffassung stand aber im Gegensatz zum Leiter der Akademie, Schadow, dessen Ideal es war, Naturdarstellungen mit tiefem Inhalt zu versehen. Als Konsequenz aus dieser Diskrepanz verließen um 1835/36 neben Achenbach einige Maler die Düsseldorfer Akademie.¹⁶⁸ Neue Orientierung bot die zeitgenössische holländische Malerei und somit indirekt auch die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts.¹⁶⁹

1867 nochmals zu wiederholen, hat nicht unbedingt einen günstigen Einfluss auf seine Kunst ausgeübt, ja sie hat vielleicht der kraftvollen Entwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit lange - um nicht zu sagen dauernd - im Wege gestanden. Glücklicherweise - für ihn und für uns - hat Düsseldorf ihn nicht allzu lange fesseln können. Er kam bereits 1868 wieder zurück." Nieuwe Courant, 16. Dezember 1904, Zit. n. Kraan, 1985, S. 25. und weiter: "Und Sadée muss nach seiner Rückkehr gespürt haben, dass er lieber keine deutsche Kunst machen sollte, da sein Herz ihn zur holländischen Küste drängte. Sadée wurde von Scheveningen erobert, nachdem der Rhein ihn bezaubert hatte." Zit. n. Kraan, 1987, S. 40. Sadée beschäftigte sich nach seinem Studium in Düsseldorf nicht mehr mit historischen und biblischen Darstellungen, sondern mit solchen des Fischerlebens. ebd. Vgl. auch Kraan, 1985, S. 39f.

¹⁶³Da J.J. van de Sande Bakhuysen und zuvor Philip Sadée Historienmaler werden wollten, mussten sie zur Düsseldorfer Akademie gehen. Kraan, S. 39f.

¹⁶⁴Koekkoek beschreibt diese Reise in seinem Buch Herinneringen von 1841. B.C. Koekkoek. Herinneringen. Amsterdam 1841. Die Düsseldorfer Malerei betrachtet Koekkoek relativ kritisch. Zwar lobt er diese hinsichtlich ihrer Exaktheit, der präzisen Darstellung von Details und dem Gefühl für Stofflichkeit. Jedoch zeigten seiner Ansicht nach viele Bilder der deutschen Maler eine bestimmte Steifheit und Härte, deren Ursache im strengen Stil der Deutschen läge. Koekkoek, S. 26 - 27.

¹⁶⁵Börsch-Supan, 1979, S. 247.

¹⁶⁶Börsch-Supan, 1979, S. 247.

¹⁶⁷Diese neuartige Anschauung in Kleve basierte aber weitgehend auf den Intentionen der traditionellen niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, deren Bilder zwar symbolisch bedeutsam sind; sie verfolgt aber vor allem das Ziel der Abbildung der Natur.

¹⁶⁸B. Ponten, S. 97.

¹⁶⁹Für diese Düsseldorfer Maler gab es diverse Möglichkeiten, die zeitgenössische Malerei kennen zu lernen. Koekkoek wurden beispielsweise beinahe jedes Jahr in Düsseldorf und Köln ausgestellt. Schorns Kunstblätter, 1836 ff. Somit wurde die Akademie Koekkoeks ebenfalls bekannt.

Der Einfluss Koekkoeks auf die deutschen bzw. Düsseldorfer Maler folgte fast selbstverständlich. Schirmers Waldlandschaften zeigen Ähnlichkeiten zu solchen Darstellungen von Koekkoek¹⁷⁰. Schirmers Darstellung "Am Waldrand" (Abb. 31) von 1851, weist einige Gemeinsamkeiten zu Koekkoeks "Eiche an einem Waldrand" (Abb. 30) aus dem Jahre 1849 auf. Beide Bilder besitzen einen gleichartigen Kompositionsaufbau.¹⁷¹ Obgleich einiger gemeinsamer Ähnlichkeiten zu Ruisdaels "Eichenwald am Wasser" (Abb. 15), weisen sie jedoch auch gemeinsame Unterschiede zu diesem Gemälde auf. Die Abhängigkeiten zwischen Achenbach und Koekkoek scheinen deshalb zu überwiegen.¹⁷² Solche Querverbindungen sind häufig festzustellen. Sehr oft gibt es Verbindungen zwischen den niederländischen Künstlern des 19. Jahrhunderts, den Düsseldorfer Malern und den alten Meistern.¹⁷³

Deutsche Maler kamen seit der Romantik immer wieder in die Niederlande. Sie hielten Motive vom holländischen Land und von der Nordsee fest.¹⁷⁴ Offensichtlich ist, dass einige Düsseldorfer Maler von den zeitgenössischen holländischen Künstlern die Einstellung zur Landschaftsmalerei übernahmen. Übereinstimmungen bei den Düsseldorfer und den holländischen Malern existieren hinsichtlich der Wahl der Bildthemen und des Malstils.

Wahrscheinlich handelte es sich nicht nur um eine einseitige Beeinflussung, sondern um eine wechselseitige Einflussnahme. Eine spezielle Eigenschaft der Düsseldorfer Maler, die genaue Ausführung von Einzelheiten, der sogenannte

¹⁷⁰Übersicht zu Koekkoeks Gemälden: F. Gorissen. Barend Cornelius Koekkoek. 1803-1862. Werkverzeichnis der Gemälde. Düsseldorf 1962.

¹⁷¹Dieser setzt sich zusammen aus einem niedrigen Standpunkt, einer entsprechend weit nach unten verlagerten Horizontlinie und dem Tiefenzug, der einmal durch den Weg, zum anderen durch den Bachverlauf vorgegeben wird. Ähnlich in beiden Darstellungen ist auch die Gestaltung einzelner Details, zum Beispiel der knorrigten, stark gekrümmten nackten Äste, welche in dem dichten Laubwerk der Bäume zu sehen sind.

¹⁷²Vergleichsweise ähnlich sind diese Gestaltungsprinzipien bei Jacob an Ruisdaels Gemälde "Eichenwald am Wasser". Die beiden Bilder von Achenbach und Koekkoek weisen gemeinsame Unterschiede zu der Darstellung von Ruisdael auf. Die Malweise und die Farbgebung, die bei Koekkoek und Achenbach heller ist, sind in den beiden Bildern gemeinschaftlich unterschiedlich zu der gemeinsamen Vorlage von Ruisdael. Die hellere Farbgebung entspricht der Farbgebung der Werke aus dem 19. Jahrhundert im Vergleich zu den vorherrschenden dunkleren Tönen im 17. Jahrhundert. Die Arbeiten Koekkoeks und Achenbachs könnten also voneinander abhängig seien, aufgrund der gemeinsamen Unterschiede zu van Ruisdael. B. Ponten, S. 98.

¹⁷³Ponten, S. 98. Weiteres Beispiel sind sie Bezüge zwischen Andreas Schelfhout, Andreas Achenbach und Aert van der Neer. Siehe Kap. B. IV. 1.

¹⁷⁴Andreas Achenbach, Carl Hilgers, Hermann Mevius und Carl Adloff zeigten Ansichten von Scheveningen, Dordrecht und Amsterdam 1850 in Ausstellungen des Kunstvereins in Düsseldorf. Kraan, 1987, S. 39.

Detailrealismus,¹⁷⁵ wurde von einigen holländischen Malern ansatzweise imitiert,¹⁷⁶ zum Beispiel von Antonie Waldorp¹⁷⁷ in seinem Bild "Mühle mit Blick auf Delft" von 1836. Insgesamt blieb aber das Ziel, die Natur möglichst präzise abzubilden, eher typisch für die Düsseldorfer Maler.

Rudolf Jordan, der zunächst in Berlin, dann in Düsseldorf studierte, konzentrierte sich so seit den frühen dreißiger Jahren auf das Fischergenre. Um 1844 entdeckte er die holländische Küste als Motiv. Seit den fünfziger Jahren stellte er regelmäßig auf den Ausstellungen Lebender Meister in Amsterdam und Den Haag aus.

Auch Eduardt Hildebrandt hatte 1845 vier seiner Gemälde auf der Ausstellung Lebender Meister in Den Haag gezeigt. Ebenso stellten Karl Hübner und Adolph Tidemand ihre Fischerszenen in den fünfziger und sechziger Jahren in den Niederlanden aus.

Ebenso beeinflusste die Düsseldorfer Malerei die Arbeiten Blommers und Sadée. Aufgrund der Detailgenauigkeit und des erzählenden Charakters ihrer frühen Fischerinterieurs lassen sich Parallelen zu Rudolf Jordan und zu Fagerlin ziehen. Israels "Vorbei an Mutters Grab", 1856, (Abb. 27) weist kompositorische Übereinstimmungen zu Jordans "Rückkehr"(Abb. 26) auf.

In den Arbeiten der Brüder Maris werden ebenso Verbindungen zu den Düsseldorfer Malern deutlich. Willem Maris Gemälde "Hirtenknaben mit Eseln" von 1865 zeigt ebenso wie die Arbeiten Sadées den von den Düsseldorfern stammenden hellen Farbauftrag und die Detailgenauigkeit. Matthijs und Jacob Maris waren bekannt mit Moritz von Schwind, Alfred Rethel und Ludwig Richter. Richters Stiche und Illustrationen benutzten die beiden Brüder als Vorlage für eigene Studien. Bei Jacob Maris ist nur zeitweilig die deutsche Beeinflussung ersichtlich, bei Matthijs hingegen ist sie längere Zeit erkennbar.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts existierten Verbindungen zwischen der Düsseldorfer und der Haager Schule. Jene Maler, die sich in der Zeit um 1879 in Den Haag ansiedelten und später als "Haager Schule" international bekannt wurden, wurden in den

¹⁷⁵Hütt, 1964, S. 76.

¹⁷⁶Koekkoek hatte diesen Detailrealismus in seinen Ausführungen in Herinnerungen positiv eingeschätzt. Ponten ist der Meinung, dass dieser Detailrealismus von den holländischen Malern sogar bewundert wurde und sie diesen imitierten.

¹⁷⁷Antonie Waldorp (1803-1866). Freund von Nuyen, Schüler von Brechenheimer. Malte Kirchen-Interiors, Porträts und häusliche Interiore. Unternahm mit Nuyen eine Reise nach Deutschland und Belgien. Ab 1838 entstanden vorwiegend Flusszenen. Norman, 1977, S. 84; 86. In seinen Bildern betont er in steigendem Maße die verschiedenen Stofflichkeiten seiner Bildgegenstände.

fünfziger und sechziger Jahren von der Schule von Barbizon und der Düsseldorfer Malerschule erheblich beeinflusst. Vor allem für die Genremaler Jozef Israels, Blommers, Sadée, Artz und Neuhuys waren die Düsseldorfer Genremaler Vorbilder.

Eine weitere Beziehung zwischen der Düsseldorfer Akademie und Holland existiert in bezug auf die amerikanischen Maler, welche sich zeitweise in Düsseldorf aufhielten. Diese beschäftigten sich vor allem deshalb mit holländischen Themen, da sie von deutschen Künstlern wie Wilhelm Leibl, Fritz von Uhde und Max Liebermann darauf aufmerksam gemacht wurden und nicht durch die Haager Schule selbst.

In Düsseldorf gab es amerikanische und skandinavische Künstlerkolonien. Dabei bildete die Düsseldorfer Akademie neben der Münchner für die Amerikaner eine Art Vermittlungsinstanz zu den Holländern.

Nicht nur die Düsseldorfer, sondern auch die Kunst in Deutschland insgesamt stand mit der holländischen in Verbindung. Die deutschen Maler stellten in den Niederlanden aus und holländische Künstler in Deutschland. Landschaften von Koekkoek, Schelfhout und Weissenbruch wurden auf der ersten Internationalen Ausstellung im Glaspalast in München 1869 ausgestellt. Liebermann war 1871 erstmalig in Holland. 1881 traf er in Den Haag Israels und fortan fast jährlich in einer dreißig Jahre währenden Freundschaft. Mehr als von Israels wurde Liebermann von Anton Mauve beeinflusst, wenngleich von einer Freundschaft zwischen Mauve und Liebermann nichts bekannt ist. Von seiten der Holländer gibt es Orientierungen von Albert Neuhuys an Liebermann. Auf Anraten Max Liebermanns kam 1882 auch Fritz von Uhde erstmalig nach Holland, um dort Studien zu machen.

"Für Deutschland ist die holländische Kunst bekanntlich der Jungbrunnen geworden", verkündete der Kunstkritiker Richard Muther.¹⁷⁸ In deutschen Rezensionen wurde die zeitgenössische holländische Kunst honoriert, aber auch oftmals die Verbindung zum 17. Jahrhundert gezogen. Verglichen werden Israels und Rembrandt, Mesdag und die Marinemaler des 17. Jahrhunderts, Roelofs sowie andere Landschaftsmaler mit Ruisdael. Die Verbundenheit mit dem 17. Jahrhundert war eine wichtige Komponente der Haager Schule, vor allem auch deshalb, weil viele Maler sich anfangs an den Werken der alten Meister geschult hatten. Eine Beziehung zwischen der Düsseldorfer Malerei, den alten Meistern und den zeitgenössischen Holländern ergibt sich deshalb zwangsläufig.

¹⁷⁸ Muther, 1888, S. 336.

Das Verhältnis der deutschen Künstler zu der holländischen Malerei beschreibt der Künstler Hans von Bartels: "Holland wurde bei uns eine gewisse Mode". Bartels verbrachte ab 1887 jeden Sommer in dem holländischen Katwijk. Neben seiner Bewunderung für Frans Hals orientierte sich Bartels vor allem auch an der zeitgenössischen niederländischen Malerei. Offensichtlich entlehnte Bartels das Motiv der abgeschnittenen Mühle bei Jacob Maris (H. von Bartels, Mühle bei Leiden, Abb. 28 und J. Maris, Die abgeschnittene Mühle, Abb. 29). Dennoch behielten die deutschen Künstler, welche holländische Motive malten, eine eindeutig deutsche Manier bei, mit der sie mit jenen Künstlern der Haager Schule nicht verwechselt werden konnten. Letztlich blieben die deutschen Maler in Holland Koloristen, die malerischen Eindrücke in Holland bevorzugten. Im folgenden soll nun untersucht werden, ob auch Achenbach trotz seiner Orientierungen einen eigenen Stil beibehielt.

III. Achenbach und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts:

Der Maler und der Einfluss der alten Meister

1. Landschaftsmalerei

a) Waldlandschaften: Achenbach und Ruisdael

Als Achenbach mit seinem Vater 1832 nach Holland reiste, konnte er im Mauritshuis in Den Haag schon die Werke der alten Meister kennengelernt haben. Im Jahr 1840 besuchte er erneut Holland. Danach, Anfang der 40er Jahre, zeigen seine Arbeiten eine genaue Kenntnis der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. So erinnern vor allem seine Waldlandschaften aus der Zeit zwischen 1840 und 1845 an die niederländische Malerei dieses Jahrhunderts. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Jacob van Ruisdael, dessen Bilder Achenbach als Vorlage dienten (Achenbach, Norwegische Landschaft mit Runensteinen, 1839, Abb. 32 und Ruisdael, Landschaft mit Ruine, Abb. 33).

Übereinstimmungen zwischen Achenbach und Ruisdael lassen sich hinsichtlich der Motive und gestalterischen Mittel festmachen. Von Ruisdael übernimmt Achenbach Kompositionselemente. Die von Ruisdael übernommenen Gestaltungstechniken verhalfen Achenbach dazu, mehr Tiefenwirkung in seinen Bildern zu erreichen. Zudem ließ sich Achenbach von Ruisdael zu Darstellungen sumpfiger Landschaften mit umgestürzten Bäumen inspirieren. Vergleichen lassen sich hier Achenbachs "Herbstlicher Wald" von 1843 (Abb. 35) und die Darstellung "Der Sumpf" (Abb. 34) von Ruisdael. Achenbachs Waldlandschaft ist vollkommen kongruent zum Stil Ruisdaels. In beiden Bildern ist ein seenartiger Tümpel dargestellt, der sich im Bild nach hinten in die Tiefe ausweitet. Jeweils rechts und links der Uferseiten wird dieser Tümpel von Laubbäumen - Eichen, Buchen und Birken, die teilweise sehr knorrig und stark ineinander verästelt sind, umrahmt. Diese Bäume sind so gruppiert und hintereinander angeordnet, dass trotz des im Verhältnis zur gesamten Bildhöhe niedrig angesetzten Horizont eine enorme Tiefenwirkung erzielt wird.

Räumlichkeit wird bei Ruisdael wie bei Achenbach durch Gründe geschaffen. In seinem "Eichenwald am Wasser" (Abb. 15) baut Ruisdael drei Gründe: Ein in sich gegliederter Vordergrund, zu dem noch der Baum gehören würde; das Wäldchen bildet den Mittelgrund und hinter ihm ist, stärker oder schwächer, die Ferne zu sehen. An die Stelle, an der die Ferne einbrechen könnte, drängt er jedoch zwei zur Tiefe weisende

Baumgruppen, so dass die Ferne dadurch abgefangen wird. In diesem zentralperspektivisch angelegten Bild entsteht somit ein gespanntes Verhältnis zwischen Nähe und Ferne, das sich im Betrachter als Unruhe und Frage umsetzt. Ruisdaels Natur ist immer harmonisch gebaut. Im "Eichenwald am Wasser" gibt Ruisdael klare Tiefendiagonalen, eine gegliederte und somit überschaubare Wasserfläche und etliche wechselseitige Entsprechungen und Übereinstimmungen. Diese ungewisse Bewegung in angespannter Ruhe bei harmonisch durchkomponierten Landschaften ist ebenso bei Achenbach zu finden. Es werden auch Unterschiede zwischen seinen und Ruisdaels Werken deutlich. Achenbach benutzt ein sehr leuchtendes Kolorit; seine Farben sind in diesem Bild wesentlich bunter und kräftiger als die Ruisdaels. Folglich unterscheiden sich auch der Ausdruck und die Stimmung der Bilder. Jedoch ist eine Farbveränderung der Bilder Ruisdaels, die zwei Jahrhunderte älter sind als die Achenbachs, nicht auszuschließen.

Auch einige von Achenbachs späten Arbeiten erinnern an die Niederländer des 17. Jahrhunderts. Das Bild "Blick auf Neuß" (Abb. 36) aus dem Jahre 1871, ist Ruisdaels "Blick auf Haarlem" (Abb. 37) ähnlich. Aus Ruisdaels Darstellung hat Achenbach Einzelheiten übernommen.

Zwischen Ruisdael und Achenbach gibt es formale Ähnlichkeiten. Achenbach absorbiert von Ruisdael dessen Kompositionstechnik. Genauso wie Ruisdael, der seine Landschaften im Atelier komponiert und zusammenstellt, setzt Achenbach verschiedenartige Teile exemplarisch zusammen. Selbst wenn bei jeweils zusammengesetzten Einzelverbindungen bestehenden Anlehnungen, die nicht im einzelnen nachgewiesen werden können, nicht von einer grundsätzlichen Orientierung Achenbachs an den Niederländern nicht ausgegangen würde, ist doch die Technik des Zusammensetzens allein schon der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts entnommen. "Die Verbindungen von wirklichkeitsgetreuem Detail und dessen Einordnung in eine erfundene, aber realistisch anmutende Landschaft ist zweifelsfrei auf niederländische Einflüsse zurückzuführen." Diese Technik des Zusammensetzens wurde ebenfalls von der holländischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts empfohlen.

Ruisdael verwendet in seinen Landschaften oft Ruinen, Klöster oder geschlagene Bäume. Im Gegensatz zu Achenbach können diesen immer wiederkehrenden Elementen bei Ruisdael allegorische Bedeutungen zukommen sowie seine Bilder insgesamt eine religiöse Aussage haben. Achenbach dagegen intendierte keine religiösen Inhalte, sondern wollte lediglich die Natur um ihrer selbst willen darstellen. Achenbach machte sich hier die

formalen Mittel Ruisdaels zunutze, um andere Inhalte bzw. nur vermeintliche Teilinhalte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auszudrücken.

Um die Jahrhundertmitte begann Achenbach mit den Darstellungen der Wildbäche deutscher Mittelgebirge. Ein erstes Bild dieser Art entstand 1854. Anschließend variierte Achenbach dieses Motiv sehr oft. Das Motiv des Wasserfalls entlehnte er bei Ruisdael (Achenbach, Wasserfall, Radierung, 1847, Abb. 38 und Ruisdael, Wasserfall mit Wachturm, Abb. 39).

Achenbach als "Assimilationsgenie" - als Beschreibung dafür könnte auch der folgende, auf die niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts bezogene Satz gelten: "So erschien für viele holländische Maler die Natur auf einem Landschaftsbild - zwar als möglicher realistischer Zusammenhang, die Einzeldaten waren indes nach bestimmten kompositorischen Spielregeln [...] zusammengestellt."¹⁷⁹

b) Mühlenbilder: Achenbach und Hobbema

Seit den fünfziger Jahren entstand eine Vielzahl von Darstellungen mit Wassermühlen. In der Frage nach der Eigenständigkeit dieser Bilder gehen die Kritikermeinungen auseinander. Überwiegend wird angenommen, Achenbach habe sich an Hobbema und besonders an dessen Mühlendarstellungen orientiert.¹⁸⁰ Dagegen werden Achenbachs Mühlenbilder auch für selbständige Entwürfe gehalten.¹⁸¹

Gegenüberstellen lassen sich Achenbachs "Erftmühle"¹⁸² (Abb. 41)¹⁸³ von 1866, das größte¹⁸⁴ in der Gruppe von Wassermühlen,¹⁸⁵ und Hobbemas "Wassermühle" (Abb. 40). Beide Bilder besitzen einen ähnlichen kompositorischen Aufbau. In beiden

¹⁷⁹ Levin, 1885, S. 6.

¹⁸⁰ Lasch und Woermann sind der Ansicht, dass Achenbachs Darstellungen von Mühlen auf denen Hobbemas basierten. Lasch, S. 99; Woermann, S. 165. Cohen schreibt: "Die 'Wassermühle' wirkt wirklich, so selbständig sie erschaut ist, wie ein bewusster Widerschein der Wassermühlen Hobbemas". Cohen, S. 13; Woermann, 1928, S. 165; Wappenschmidt, S. 2351.

¹⁸¹ Ponten hingegen behauptet, dass eben diese Mühlenbilder eigenständig von Achenbach kreiert worden seien. B. Ponten, S. 100.

¹⁸² Schaarschmidt, S. 108; Markowitz, 1969, S. 24 f.; Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, S. 245 f.

¹⁸³ Hütt, 1964, S. 136.

¹⁸⁴ Börsch-Supan, 1979, S. 241.

¹⁸⁵ Hütt führt als weitere Beispiele die "Westfälische Wassermühle" von 1862 an, die noch zu den besten der Mühlendarstellungen Achenbachs gehöre, während die "Wassermühle" von 1872 schon den routinierten Malstil von Achenbachs Spätwerk zeige. Hütt, 1964, S. 136.

Darstellungen verläuft ein Bach vom linken Bildraum zum rechten unteren Bildrand. An dem für den Betrachter gegenüberliegenden Ufer liegt die Mühle. Diese ist so positioniert, dass die Seitenwand mit dem Mühlenrad sichtbar ist. Eine dichte Waldzone erstreckt sich von der Mühle links im Bild in die Bildmitte und begrenzt den Ausblick in den Bildhintergrund. In der rechten Bildhälfte öffnet sich dem Betrachter der Horizont und lässt in der Ferne einige Häuser, Bäume und Menschen ausmachen. Weitere Kongruenzen gibt es zwischen beiden Bildern nicht.¹⁸⁶

Dagegen sind die Motive in beiden Bildern relativ unterschiedlich. Bei Achenbach ist die Mühle in hügeliger Landschaft vorzufinden, eingegliedert in mehrere Gehöfte und eine Kirche. Die Mühle als solche ist weiter vom Betrachter entfernt positioniert als bei Hobbema. Seine Landschaft hingegen wirkt abgeschiedener und flacher und ähnelt somit eher der geographischen Landschaft Hollands.¹⁸⁷

Der wichtigste Unterschied ist aber die völlig unterschiedliche Stimmung in beiden Bildern, welche durch die divergent geformten Einzelheiten hervorgerufen wird. Bei Hobbema sind die Bäume durch ausschließlich weiche und geschwungene Linien geformt und wirken deshalb eleganter und statischer. Auch deshalb, weil in ihrem dichten Laubwerk nur vereinzelt Stämme und Äste sichtbar sind. Bei Achenbach hingegen sind die Zweige der Bäume zackig geformt und tragen teilweise nur wenige Blätter. Vor allem die Bäume, die im Vordergrund stehen, erscheinen deshalb spindelig und dürr. Dazu weisen abgerissene, dünne Äste, die am Ufer verstreut herumliegen auf die Auswirkungen eines vorausgegangenen Unwetters hin. Insgesamt wirkt Achenbachs Darstellung wesentlich unruhiger als die Hobbemas. Das Wasser ist bei Achenbach ebenfalls erheblich unruhiger dargestellt.¹⁸⁸

Die Farben, die das Wasser darstellen, sind in Hobbemas Bild gleichmäßig und glatt aufgetragen. Hobbemas Mühlbach besitzt deshalb insgesamt eine bräunliche Tönung, die nur von bläulich-grünen Streifen durchsetzt ist. Achenbachs Farben hingegen, die das Wasser ausmachen, sind aus kleinen Tupfen Flecken in den Tönen Umbra, Hellblau, Rot, Orange, Ocker und Weiß zusammengesetzt. Achenbachs Farbauftrag wirkt deshalb ebener.¹⁸⁹

Ebenso unterschiedlich ausgeführt ist in beiden Bildern der Himmel. Achenbach arbeitet mit Hell-Dunkel Kontrasten: düstere, graue Gewitterwolken neben weißen,

¹⁸⁶B. Ponten, S. 101.

¹⁸⁷B. Ponten, S. 101.

¹⁸⁸B. Ponten, S. 101.

hellblau aufleuchtenden Stellen. Für den Himmel hat er die Farben teilweise sehr dick aufgetragen. Dagegen erscheint der Himmel bei Hobbema blasser, gleichzeitig freundlicher. Insgesamt ist die Farbgebung bei Hobbema sensibler und verhaltener aufeinander abgestimmt. Kontraste wie bei Achenbach tauchen bei Hobbema nicht auf. Ähnlich ist wiederum die Beleuchtung in beiden Bildern.¹⁹⁰

Zwar berechtigen die vorliegenden Ähnlichkeiten nicht dazu, von einer direkten Abhängigkeit zwischen beiden Bildern zu sprechen, jedoch reichen die Übereinstimmungen hinsichtlich der Idee der Mühlendarstellung, der Komposition und der Detailgenauigkeit aus, um eine Verbindung zwischen beiden Arbeiten feststellen zu können. Die Darstellungen der Mühlen können nur eigenständige Kreationen im Detail sein, nicht aber für die Motivwahl der Darstellung und deren Anlegung. Zumal Achenbach die Arbeiten Hobbemas kannte und bewunderte hat. In Manchester im Jahre 1857 entstand eine Zeichnung von Achenbach, die ein dort ausgestellttes Gemälde Hobbemas genau wiedergibt.¹⁹¹

Ausschlaggebend ist, dass Achenbach sich mit dem Motiv der Wassermühle¹⁹² auf holländische Maler des 17. Jahrhundert, insbesondere auf Hobbema, bezieht. Wenngleich in Achenbachs Anknüpfung an Hobbema die Absicht interpretiert werden könnte, ihn zu übertreffen,¹⁹³ besteht ebenso eine Parallele zu den niederländischen Malern des 19. Jahrhunderts.¹⁹⁴ Achenbach kommt nicht darüber hinaus, die Themen der Holländer mit Hilfe seines Bildtitels in Motive seiner Umgebung zu verändern. (Achenbach, Westfälische Wassermühle, 1863 Abb. 42 und Ruisdael, Zwei Wassermühlen mit offener Schleuse, 1653, Abb. 43).

¹⁸⁹B. Ponten, S. 101.

¹⁹⁰Börsch-Supan, 1979, S. 241.

¹⁹¹Die Unterschiede zwischen der Zeichnung Achenbachs und dem Gemälde Hobbemas seien in bezug auf den Stil und der Stimmung aber zu groß, um eine direkte Verbindung herstellen zu können. B. Ponten, S. 102.

¹⁹²Das Motiv der Wassermühle ist schon in der Frühzeit der Düsseldorfer Landschaftsmalerei häufig zu finden. Börsch-Supan, 1979, S. 241. Vgl. B. II.1.

¹⁹³Durch diese Absicht sei "die auftrumpfende Geste des Neubarock unübersehbar", formuliert Börsch-Supan. Börsch-Supan, 1979, S. 241.

¹⁹⁴Siehe B. II. 2.

c) Achenbachs Verbindungen zur Münchner Schule:

gemeinsame Rückgriffe auf die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts

Nach seinem Weggang aus Düsseldorf 1835 hielt sich Achenbach von 1836 bis 1837 in München auf.¹⁹⁵ Die Akademie dort unterhielt ein starkes Interesse an der Landschaftsmalerei und eine themenkonzentrierte Ausrichtung auf Skandinavien.¹⁹⁶ Ab 1836 entstehen Landschaftskompositionen, die Achenbach als norwegische Landschaften betitelt, wenngleich er bis zu diesem Zeitpunkt in Schweden,¹⁹⁷ nicht aber in Norwegen gewesen ist (Achenbach, Seesturm an der norwegischen Küste, 1837, Abb. 61)¹⁹⁸ Für seine Kompositionen sind deshalb weniger seine persönlichen Eindrücke aus Schweden, sondern besonders die Vorgaben von Darstellungen zeitgenössischer Maler in München anzunehmen. Achenbachs norwegische Landschaftsdarstellungen, die immerhin als seine eigenständigsten Leistungen gelten,¹⁹⁹ können somit in dieser Phase kaum als selbständige Arbeiten angesehen werden.

Zudem orientierten sich Achenbach und Maler aus München gemeinsam an Vorbildern des niederländischen 17. Jahrhunderts. Achenbach und der Münchner Ezdorf

¹⁹⁵Siehe Anhang, Biographie.

¹⁹⁶Beide Aspekte müssen Achenbach angezogen haben. B. Ponten, S. 88 f. Denn bevor dieser nach München fuhr, hatte er sich in Schweden aufgehalten. Zudem interessierte er sich stark für Norwegen. Durch die unkonventionelle Ausrichtung in München konnte Achenbach seine eigenen innovativen Tendenzen bestätigt sehen lassen. L. Gurlitt, S. 151.

¹⁹⁷Im Sommer 1835 reiste Achenbach mit seinem Vater nach Schweden. Siehe Anhang, Biographie.

¹⁹⁸Offensichtlich wurde Achenbach durch die Darstellungen der norwegischen Küste von den Münchner Malern zu ähnlichen, eigenen Bildern inspiriert. Die Bezeichnung seiner Bilder der norwegischen Landschaft als "Phantasiekompositionen" (B. Ponten, S. 89) sind an dieser Stelle nicht haltbar, aufgrund der ihn umgebenden, die norwegische Landschaft malenden Künstler.

¹⁹⁹Als die bedeutendsten Arbeiten des Gesamtwerks von Achenbach gelten die Darstellungen der schwedischen und norwegischen Landschaften, die Achenbach ab 1836 malte. Der Grund für diese Bedeutsamkeit liegt darin, dass Achenbach mit diesen Werken eine eigenständige Naturanschauung erarbeitete, welche sich der vorherrschenden Kunstströmung an der Akademie unter Schadow widersetzte. Damit tat sich für die Kunstszene in Düsseldorf ein neuer Arbeitsgegenstand auf, und es etablierte sich anschließend ein innovativer Arbeitsgegenstand. Achenbachs neue Anschauung bestand darin, dass er in diesen Bildern mit Hilfe einer detailgenauen Wiedergabe der Natur lediglich die Dominanz der Natur über den Menschen verbildlichte. Als Beispiel für diese Darstellungen Achenbachs sei an dieser Stelle sein Bild "Trollhättan-Fälle" von 1836 genannt. (B. Ponten, S. 88). Allerdings handelt es sich bei dieser Auffassung auch um einen verbliebenen romantischen Aspekt, der nicht unbedingt als Entwicklung einer neuen eigenständigen Leistung anzuerkennen ist.

greifen beide auf dieselben Vorbilder aus der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, vor allem Jacob van Ruisdael und Allaert van Everdingen, zurück.²⁰⁰

Vergleichen lassen sich dazu Achenbachs "Norwegische Landschaft mit Sägemühle" von 1837²⁰¹ (Abb. 44) und Christian Ezdorfs "Landschaft mit Wasserfall" von 1843 (Abb. 45) mit Ruisdaels "Nordischer Landschaft mit Wasserfall" (Abb. 46), welche zu dieser entsprechenden Zeit in München aufbewahrt wurde.²⁰²

Jedes der drei Bilder ist als Hochformat angelegt. Abgebildet ist jeweils ein Wildbach, der in eine gebirgige Landschaft eingebettet ist. Im Bildvordergrund tritt dieser aus dem Bildrand aus, so dass es scheint, als fließe er auf den Betrachter zu. Ezdorf und Ruisdael zeigen jeweils rechts im Bild einige hintereinandergesetzte Höhenzüge mit Felsvorsprüngen und hohen Tannen, welche im Bild rechtsseitig den Rahmen für den Bach bilden. Zur linken Bildseite wird der Bach von einem gleichfalls steinigen, aber niedrigen Ufer begrenzt. Den Rahmen bildet eine weich geformte, gerundete Bergkuppe mit einer waldigen Anhöhe. Für den Betrachter ist durch dieses Motiv der Ausblick im Bildhintergrund begrenzt. Bei Ezdorf ist dieser Bildgegenstand deutlich betonter, was dem Himmel, im Vergleich zu den beiden anderen Darstellungen, wenig Raum lässt. Ezdorfs Darstellung erscheint deshalb ein wenig gedrungener als die Achenbachs oder Ruisdaels. Dessen Landschaft wirkt dagegen weiträumiger und großflächiger. Ruisdael lässt eine enorme Bildtiefe entstehen, da er dem Himmel fast zwei Drittel der ganzen Fläche des Bildes einräumt.²⁰³

Diese Bildeinteilung erfolgt bei Achenbach in vergleichbarer Form. Jedoch ist die Tiefenwirkung seines Bildes weniger ausgeprägt als die Ruisdaels. Denn bei Achenbach wird die gesamte Darstellung von einem Bildgegenstand dominiert und somit der Betrachter von einer Tiefenwirkung abgelenkt. Bei diesem Bildgegenstand handelt es sich um eine Holzhütte, welche mit einem davor angelegten Steg links im Bild dargestellt ist. Kongruent zu Ruisdael hat Achenbach diese Hütte am vom Betrachter gegenüberliegendem Ufer postiert. Dennoch ist die Tiefenwirkung in beiden Bildern unterschiedlich. Gleichartig bei Achenbach und Ruisdael ist jedoch der Aufbau des Bildes: die übereinstimmende Proportionierung von Landschaft und Himmel, der ähnlichen Bachverlauf, die Positionierung der Brücke jeweils im Bildmittelgrund, als auch die

²⁰⁰B. Ponten, S. 89.

²⁰¹A. Rosenberg 1898, S. 410; A. Rosenberg, 1890, S. 59; Kat. Karlsruhe, 1971, S. 13.

²⁰²B. Ponten, S. 89.

²⁰³B. Ponten, S. 89f.

Anordnung der Steine und Holzstämme im Fluss. Ein konkreter Aufschluss über das Ausmaß der Abhängigkeit beider Bilder voneinander kann nicht gegeben werden.²⁰⁴

Mit Achenbachs Bild zeigt sich eine stilistische Veränderung: Sein zuvor starres Kompositionskonzept hat sich verändert. Es wurde ansatzweise aufgelöst und dem der Holländer des 17. Jahrhunderts ähnlicher. Diese Umstellung beginnt bei seinen Werken ab dem Jahre 1837, also seit seinem Aufenthalt in München. Deshalb liegt es nahe anzunehmen, dass Achenbach durch die Künstler an der Akademie in München, die sich selber von der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, vor allem Ruisdael und van Everdingen inspirieren ließen, zu dieser Orientierung kam. Denn obwohl Achenbach schon vor dieser Zeit, in den Jahren 1832 und 1835 jeweils nach Holland gereist war, erinnert anschließend und vor 1837 keine seiner Landschaften an die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts.²⁰⁵ Die erste Idee der Orientierung an den niederländischen Landschaften kann Achenbach demnach auch nicht von Lessing oder Schirmer bekommen haben, wengleich diese sich auch schon in den 30er Jahren an den alten Niederländer orientierten.²⁰⁶

Die Ähnlichkeiten zwischen den Bildern Achenbachs und denen der Holländer des 17. Jahrhunderts, vor allem der Ruisdaels und van Everdingens, betreffen allerdings nur die Themenauswahl und die Art der Komposition. Die Stimmungen der Landschaftsbilder Achenbachs sind denen der Holländer des 17. Jahrhundert nicht ähnlich.²⁰⁷

Im Gegensatz zu der ruhigen Gesamtstimmung der Werke Ezdorfs und van Ruisdaels macht die Darstellung Achenbachs einen kargen und düsteren, fast unheimlichen Eindruck. Ausgelöst wird dies durch den stark bewölkten Himmel und den Blitz, der auf die kahle Tanne am Berg links im Bild niederschlägt.²⁰⁸

Ebenso sind Unterschiede stilistischer Art im Vergleich zu den zeitgenössischen Malern aus München und den holländischen Malern des 17. Jahrhunderts festzustellen. Achenbachs Arbeiten sind wesentlich kleinteiliger und detaillierter.²⁰⁹ Besonders genau führt Achenbach die Darstellungen von Architektur, Büschen und Gräsern aus. Wengleich seine Bilder insgesamt einen düsteren Eindruck machen, benutzte er doch hellere und freundlichere Farben, überwiegend kräftige Ocker- und Brauntöne, die bei den

²⁰⁴B. Ponten, S. 90.

²⁰⁵B. Ponten, S. 90 f.

²⁰⁶Siehe B. II. 1.

²⁰⁷Die Bilder Ezdorfs und Ruisdaels sind allerdings hinsichtlich ihrer Stimmung ähnlich.

²⁰⁸B. Ponten, S. 91.

beiden Bildern von Ezdorf und Ruisdael nicht auftauchen. Weiterhin lässt Achenbach durch die Beleuchtung einen wesentlich stärkeren Kontrast zwischen hellen und dunklen Flächen entstehen als Ezdorf oder Ruisdael. Hingegen gibt es bei Ezdorf und Ruisdael weichere Übergänge durch das Ineinanderübergehen und Miteinander korrespondieren der vergleichsweise dunklen Grün-, Braun- und Grautöne. Achenbach dagegen hebt einzelne Bildgegenstände deutlicher hervor durch sparsam eingesetzte leuchtende Töne, wie beispielsweise Rot und Gelb.²¹⁰

Technische und stilistische Innovationen sind bei Achenbach erstmals während dieses Aufenthaltes in München vom Sommer 1836 bis zum Frühjahr 1837 zu bemerken.²¹¹ Daher scheint eine Einflussnahme der Künstler in München auf seinen Stil offensichtlich.²¹² Allerdings gibt es keine direkten Übernahmen hinsichtlich der Motive, jedoch eine starke Annäherung Achenbachs an den zu der Zeit in München vorherrschenden Landschaftstypus.

Achenbach wurde sicherlich zum Teil von den Münchner Malern direkt beeinflusst, zum Teil aber auch durch sie indirekt von den alten niederländischen Meistern. Die Idee, sich innerhalb der Landschaftsmalerei an letzteren zu orientieren, kann ebenfalls von den Münchner Malern initiiert worden sein. Denn erst anschließend, Anfang der vierziger Jahre zeigen Achenbachs Arbeiten die auffälligsten Parallelen zu den alten Holländern.²¹³

²⁰⁹Hier macht sich der Detailrealismus der Düsseldorfer Akademie bemerkbar.

²¹⁰B. Ponten, S. 92.

²¹¹B. Ponten, S. 108.

²¹²B. Ponten, S. 88.

²¹³Die Frage ist nun, ob Achenbach sich durch die Münchner Maler direkt oder indirekt an den Niederländern des 17. Jahrhunderts orientierte. Oder übernahm Achenbach von den Münchnern die Idee, sich an den Holländern des 17. Jahrhunderts zu orientieren? Für die diese Variante spricht der vorab vorgenommenen Bildvergleich zwischen Ruisdael, Ezdorf und Achenbach. Da es Ähnlichkeiten zwischen Ruisdael und Achenbach gibt, die es zwischen Ezdorf und Achenbach nicht gibt, muss sich Achenbach direkt an Ruisdael orientiert haben.

2. Marinemalerei

a) Seestücke: Achenbach und de Vlieger

Schon im Winter 1832/33 kann Achenbach im Den Haager Mauritshuis einige der besten Bilder der alten holländischen Marinemaler Adriaan und Wilhelm van de Velde, Jan van Goyen und Ludolf Backhuysen gesehen haben.²¹⁴ Achenbachs Darstellungen von Seestürmen und Schiffbrüchen, die vorwiegend auf den 30er und 40er Jahren stammen, finden thematische Übereinstimmungen mit solchen Darstellungen aus der niederländischen Malerei. Ebenso wie bei Achenbach kommen Abbildungen felsiger Küsten in den Werken von Ludolf Backhuysen, Jan Porcelli, Henrik Dubbel und Simon de Vlieger vor. Ebenso orientierte Achenbach sich an den Marinen Willem van der Velde.²¹⁵ Anhand des Bildvergleichs zwischen Achenbachs aquarellierten Bleistiftzeichnung "Am Meeresstrand" von 1836 (Abb. 47) und Simon Jakobz de Vliegers "Strandansicht" von 1643 (Abb. 48) lässt sich nachweisen, dass Achenbach mit den Werken der alten Marinemaler vertraut war. In diesem Fall hat Achenbach die Komposition vereinfacht und die Darstellung auf drei Figuren reduziert; auffällig bleibt aber dennoch die Ähnlichkeit zwischen den Motiven mit dem Hügel rechts und dem Fernblick auf das Meer.

Aufschlussreich ist der Vergleich von Achenbachs Wiesbadener Gemälde "Strandendes Schiff" von 1837²¹⁶ (Abb. 49) mit de Vliegers "Schiffbruch an einer Felsenküste" (Abb. 51). Beiden Bildern liegt eine sehr ähnliche Auffassung zugrunde, da beide Maler mit ihrer Darstellung die Katastrophe durch das auf dem Meer treibende Schiffswrack veranschaulichen und sie gleichzeitig durch die jeweils rechts ins Bild hineinragende bizarre Felskulisse ins Phantastische rücken. Auffällige Übereinstimmung besteht gleichermaßen in der Lichtführung, die resultativ als gespenstische Beleuchtung wahrgenommen wird. Ursache dafür ist die ähnliche Lichtführung in beiden Bildern: aus einer Wolkenöffnung am Himmel kommend, fällt das Licht auf die steil aufragenden nackten Felswände und lässt die Schaumkronen auf dem Wasser hell aufleuchten. Das beiden Bildern gemeinsame Thema, die Hilflosigkeit des Menschen gegenüber den Naturgewalten, wird in beiden Bildern dadurch veranschaulicht, dass die dargestellten

²¹⁴Im Anschluss an diese Bemerkung verneint Voss die Tatsache, Achenbach habe jemals auch nur eines der alten holländischen Werke kopiert. Voss, 1896, S. 6. Doch genau dieses hat Achenbach selbst behauptet. Siehe A. Achenbach, Aus meiner Jugend, o. S.

²¹⁵Wappenschmidt, S. 2351; Vgl. Kap. B. II. 2. sowie Abb.8 und Abb. 9.

Figuren im Verhältnis zur Landschaft winzig klein erscheinen. Parallel zur Malerei des 17. Jahrhunderts werden die Figuren unwichtig und die Darstellung der Landschaft überwiegt.²¹⁷

Einhergehend mit diesen Übereinstimmungen zwischen beiden Werken bestehen ebenso Gegensätze im Aufbau der Komposition sowie Unterschiede in der Gestaltung der einzelnen Details. De Vliegers Darstellung hatte somit keine direkte Vorbildfunktion für Achenbachs Seestück, sondern kann nur als eines von vielen Werken betrachtet werden, aus dem er Orientierung schöpft.

b) Marinebilder: Achenbach und van Everdingen

Neben den thematischen Übereinstimmungen zwischen Achenbach und de Vliegers zeigen weitere Bildvergleiche formale Ähnlichkeiten mit den Seestücken der alten Holländer auf. Zwischen dem mit A.E. bezeichneten Seestück "Seesturm in einer Felsenbucht" (Abb. 50), welches möglicherweise von Allaert van Everdingen²¹⁸ stammt, und Achenbachs Gemälde "Strandendes Schiff" (Abb. 49) bestehen formale Ähnlichkeiten.²¹⁹ Der Kompositionsaufbau beider Bilder ist auffällig ähnlich. Zudem sind die von beiden Malern dargestellten Steilküsten mit den davor gelagerten Felsblöcken ihrer Form nach fast identisch. Unterschiedlich sind dagegen die jeweils gewählten Schiffstypen. Achenbachs

Schiffstyp, ein detailliert wiedergegebener Zweimaster mit fein gezeichneten Strickleitern, unterscheidet sich stark von jenem in "Seesturm in einer Felsenbucht" (Abb. 50) sowie insgesamt von den hinlänglich aus der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts bekannten Schiffstypen.²²⁰

²¹⁶Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, Nr. 2.

²¹⁷Goethe schreibt dazu: "Das siebzehnte Jahrhundert befreit sich immer mehr von der zudringlichen ängstigen Welt: Die Figuren der Caracci erfordern weiten Spielraum. Vorzüglich setzt sich eine große, schön-bedeutende Welt mit den Figuren ins Gleichgewicht und überwiegt vielleicht durch höchst interessante Gegenden selbst die gestalten." Goethe, *Landschaftliche Malerei IV*, Schriften zur Kunst II, DTV Gesamtausgabe, Bd 34, München 1962, S. 107.

²¹⁸Zu Everdingen siehe A. I. Davies. *Allaert van Everdingen*. New York 1978. Phil. Diss. Cambridge. Mass. 1973.

²¹⁹Da sich das Bild "Seesturm in einer Felsenbucht" in der alten Pinakothek in München befindet, könnte Achenbach es bei seinem dortigen Aufenthalt im Jahre 1836 gesehen haben.

²²⁰B. Ponten, S. 65.

Offensichtlich ist, dass Achenbach sich bei der Gestaltung seines Bildes "Strandendes Schiff" an der möglicherweise von Allaert van Everdingen stammenden Marine orientiert hat. Achenbach übernahm dessen Kompositionsschema und zudem, wenn auch nicht wörtlich, einzelne Details.

Achenbachs Farbgebung ist weitaus farbiger als die der meisten niederländischen Maler aus dem 17. Jahrhundert, die dagegen oftmals überwiegend düster scheint.²²¹ In Achenbachs Bild "Strandendes Schiff" (Abb. 49) sind violettbraune Töne vorhanden, welche bei Arbeiten von Backhuysen²²², van de Velde oder van Everdingen nicht vorkommen. Übereinstimmend hingegen, benutzen Achenbach und die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts bestimmte Grauwerte.²²³

Auch innerhalb der Landschaft greift Achenbach auf Everdingen zurück. Sowohl "Erftmühle" oder "Landschaft mit Wassermühle" als auch "Dampferabfahrt" von 1870 zeigen die Herkunft von der Landschaftsauffassung Everdingens.²²⁴ Dessen gestalterischen Mittel übernimmt Achenbach in seinen Kompositionen. Obwohl überwiegend die Werke der 40er Jahre Verbindungen zu den Niederländern aufweisen, kann sich aber auch eine spätere, eigenständigere Ansicht des Strandes von Scheveningen (Abb. 54) nicht ganz dem holländischen Muster entziehen (Ruisdael, Strandlandschaft, Abb. 53).²²⁵

Insgesamt verbinden Achenbach und die Holländer des 17. Jahrhunderts sowohl in der Landschafts- als auch in der Marinemalerei die Themen, die Kompositionen und die Ausführung des Details. Selbst die "Verbindungen von wirklichkeitsgetreuem Detail und dessen Einordnung in eine erfundene, aber realistisch anmutende Landschaft ist zweifelsfrei auf niederländische Einflüsse zurückzuführen."²²⁶ Unterschiedlich bleibt die Farbgebung. Ob es dafür andere Vorlagen für Achenbach gab, soll das folgende Kapitel zeigen.

²²¹Obgleich anhand von Schwarz-Abbildungen eine übereinstimmende Düsternis vorzuliegen scheint, macht die Ansicht der jeweiligen Bilder im Original deutlich, dass die Farbenskala Achenbachs weitaus bunter und weniger düster ist als die der Niederländer.

²²²Kat. Ausst. Emden / Amsterdam 1985.

²²³B. Ponten., S. 66.

²²⁴Mai, 1989, S. 15. Vgl. B. II.3. Auch bei den Malern der Haager Schule waren Grautöne von großer Wichtigkeit und führten sogar zum Begriff der "Grauen Periode".

²²⁵Wappenschmidt, S. 2351.

²²⁶Wappenschmidt, S. 2351.

IV. Achenbach und die niederländische Malerei des 19. Jahrhunderts:

Der Maler und der Einfluss der holländischen Zeitgenossen

1. Landschaftsmalerei: Strandszenen und Winterlandschaften -

Achenbach und Schelfhout

Achenbachs Scheveninger Strandbilder weisen erstaunliche Parallelen zu den zeitgenössischen niederländischen Kollegen auf. Letztere produzierten, sich selbst an die niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts orientierend, exaktere Naturbeobachtungen und koloristische Neuerungen.²²⁷ Achenbachs Winterlandschaften zeigen in Aufbau, Malweise und Farbgebung Ähnlichkeiten mit Darstellungen von Andreas Schelfhout.²²⁸ Dieser hatte die Komposition seines "Strandes bei Scheveningen"²²⁹ (Abb. 13) von 1825 und das Thema von Adriaen van de Velde (Abb. 14) übernommen,²³⁰ aber die wechselnden, raumbildenden Lichtverhältnisse an Meer und Land pointierter herausgearbeitet.²³¹ Zehn Jahre später, im Jahre 1835, entsteht Achenbachs früheste Darstellung des "Strandes bei Scheveningen".²³²

Die ersten Ähnlichkeiten zwischen den Werken Achenbachs und denen Schelfhouts tauchen ab dem Jahre 1837 in den Arbeiten Achenbachs auf. Da Achenbach gerade in diesem Jahr sich auch in Holland aufhielt, scheint eine Verbindung zwischen beiden Malern sehr wahrscheinlich.²³³ Vergleichen lassen sich beispielsweise Achenbachs

²²⁷Wappenschmidt, S. 2351.

²²⁸Andreas Schelfhout 1787 -1870. Siehe Immerzeel. III. Einer der wenigen Artikel zu Schelfhout: H. C. de Bruijn. "Andreas Schelfhout: meer dan winterschilder 'par excellence'." Antiek. 5. Jg. Nr. 10. (Mai 1971): S. 622-635. Abbildung eines Bildes auch bei P.F.J. M. Hermersdorf. Abb. 12. Erwähnt bei Huebner, 1921, S. 38, 1922, Abb. bei Huebner, 1942, Abb. 58 und 59. Norman, 1973, S. 63-92; Norman, 1977. Kat. Ausst. Wien 1986. Norman, 1973, S. 75; 79. - Schelfhouts Werk setzt sich zusammen aus überwiegend Winterlandschaften, einigen Wald- und Gebirgslandschaften und mehreren Seestücke. Die Winterlandschaften, die in Schelfhouts Werk dominieren, ähneln zwar denen der niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, hinsichtlich ihres Stils sind sie aber völlig verschieden und neuartig zu denen der niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Die Seestücke erinnern an die zeitgenössische französische Malerei.

²²⁹Kat. Ausst. Wien 1986, S. 114.

²³⁰Tilborgh, S. 9.

²³¹Die Bilder Schelfhouts und Koekkoeks spiegeln im übrigen die Theorien von De Vries (B. II. 3.) wider: Sie sind weder zu glatt noch zu pastos gemalt und zeigen nie allzu realistische Motive. Neben anderen Malern folgten diese beiden den Meistern des 17. Jahrhunderts, ohne jedoch eine besondere Vorliebe für einen bestimmten zu zeigen. Koolhaas-Grosfeld, 1986, S. 31.

²³²Wappenschmidt, S. 2351.

²³³B. Ponten, S. 93.

"Norwegische Landschaft mit Sägemühle" von 1837 (Abb. 44) und Schelfhouts "Schlittschuhläufer auf einem gefrorenen Bach" von 1828 (Abb. 58). Übereinstimmungen gibt es in der Farbgebung und der Malweise. In beiden Bildern werden vielfach Weiß, Ocker-, Braun- und Grautöne angewendet und in sehr dünnen Schichten übereinandergelegt. Architektonische Einzelheiten sind jeweils sehr präzise ausgeführt: die Holzlatten der Gebäude sind durch eine feine Punkttechnik strukturiert und mit Linien konturiert. Details, wie die Gräser, fallen durch ihre genaue Wiedergabe auf. Die jeweils häufig ein wenig bunter gekleideten Figuren sind hingegen in beiden Bildern etwas plump gestaltet.²³⁴ Weitere Übereinstimmungen gibt es zwischen Schelfhouts Arbeiten und Achenbachs ab 1837 entstandene Strandszenen. Achenbach wendete hier überwiegend Farben wie Rosa, Hellblau und Violett an, die ebenso von Schelfhout oft angewandt und in gleicher Weise auf die Leinwand aufgetragen wurden.²³⁵

Im Jahre 1837 fertigte Achenbach zudem seine erste Winterlandschaft an (Abb. 56) Diese "Holländische Winterlandschaft" gleicht kompositorisch stark den für Schelfhout typischen Winterlandschaften,²³⁶ so beispielsweise dessen Darstellung "Holzmühlen an einem zugefrorenen Fluss" (Abb. 55) aus dem Jahre 1840. Achenbachs Winterlandschaft und Schelfhouts "Holzmühlen an einem zugefrorenen Fluss" weisen einige Übereinstimmungen auf. Miteinander verwandt sind die Bilder vor allem hinsichtlich ihrer Motive: Die Disposition der Mühlen links im Bild, der Holzstämme im zugefrorenen Wasser und der Figuren auf dem Eis ist in beiden Bildern sehr ähnlich. Übereinstimmend ist ferner die Farbgebung, die in beiden Bildern aus denselben zarten und lichten Farbtönen besteht.

Ebenso orientieren sich die Winterlandschaften von Achenbach, die er ab dem Jahre 1840 malte, in sehr auffälliger Weise an denen Schelfhouts. Entsprechend ähnlich sind hier beispielsweise Achenbachs "Winterfreuden", 1842, (Abb. 59) und Schelfhouts "Schlittschuhläufer auf einem gefrorenen Bach" (Abb. 58) von 1828. Die Perspektive und die Gestaltungsweise des Himmels, der Eisfläche, der Bäume und der Figuren ist in beiden Bildern fast kongruent. Bei beiden Bildern fällt aber ebenso eine Orientierung an die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts auf. Dies zeigt eine Gegenüberstellung der beiden Bilder mit Aert van der Neers Darstellung "Zeitvertreib auf dem vereisten Stadtgraben von Haarlem" (Abb. 57) entstanden um 1650. Die Verbindung zur

²³⁴B. Ponten, S. 93.

²³⁵B. Ponten, S. 93.

²³⁶Abb. bei Bruijn.

niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts besteht bei beiden Bildern hinsichtlich des Themas und des Kompositionsaufbaus. Eindeutig besteht allerdings eine Verbindung zwischen dem Bild Achenbachs und dem Werk Schelfhouts. Übereinstimmend bei beiden Bildern sind vor allem die Farbgebung, die sich jeweils aus lichten Blau-, Violett-, Ocker- und Grautönen zusammensetzt, die sehr genaue Malweise und die an Karikaturen erinnernden Figuren.

Offenbar wird durch diese Bildvergleiche, dass Achenbachs Arbeiten von den Werken Schelfhouts beeinflusst wurden. Eindeutig kann eine Einflussnahme von Schelfhout auf Achenbach vermutet werden, da Schelfhout immerhin 28 Jahre älter als Achenbach war. In Deutschland wurden die Arbeiten Schelfhouts schon in den 30er Jahren sowohl auf verschiedenen Kunstausstellungen gezeigt, als auch in einer großen Sammlung holländischer Gemälde in Schloss Reinhardtshausen bei Erbach aufbewahrt.

Zwischen Achenbachs Werken und den Gemälden seines holländischen Zeitgenossen Andreas Schelfhout besteht im Hinblick auf die Farbgebung, Malweise und teilweise auch auf die Ideen eine ausgeprägte Orientierung.

Die Farbgebung, die ihn noch von den alten Meistern unterschied, zeigt jetzt Übereinstimmungen mit seinen holländischen Zeitgenossen. Fest steht auch, dass Achenbach seine Bilder aus Anlehnungen an die niederländische Kunst des 17. und des 19. Jahrhunderts zusammensetzte.

2. Marinemalerei: Gemeinsame Anlehnungen an die französische Marinemalerei des 19. Jahrhunderts - Achenbach und seine holländischen Zeitgenossen

Bei Achenbachs Seestücken aus der Zeit um 1835/36 lassen sich mehr Analogien zu den Arbeiten der beiden französischen Maler Gudin und Isabey ziehen, als zu den Werken der holländischen und belgischen Maler.

Im Anschluss an seine Reise nach Schweden 1835 hielt sich Achenbach mehrere Monate in Amsterdam und Den Haag auf. Dort kann möglicherweise sein Gemälde "Brandung an felsiger Küste" vom November 1835 entstanden sein. Denn zu der Zeit gab es in Holland eine Gruppe von Künstlern, welche sich mit solchen Darstellungen von Schiffbrüchen beschäftigte, denen Achenbachs Gemälde "Brandung an felsiger Küste" sehr ähnelt. Diese Gruppe holländischer Maler setzte sich aus zwei Gruppierungen zusammen. Zum einen gab es diejenigen, welche sich an der Tradition ihrer Vorfahren, also an der

niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts orientierten. Diese Gruppe versucht sich dem Stil der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts anzunähern und die Ideen dieser Malerei weiterzuentwickeln. Zum anderen gab es jene Gruppierung, welche sich nach der zeitgenössischen französischen Kunst richtete. Ausschlaggebend für diese waren vor allem die beiden Marinemaler Thèodore Gudin und Eugène Isabey. Deren Seestürme wurden von den Holländern nachgeahmt. Gudins und Isabeys Ansichten von der normannischen Küste, als Lithographien weit verbreitet, waren besonders beliebt (Gudin, Stürmisches Meer bei Etretat, Abb. 60).

Während seines Aufenthalts in Amsterdam und Den Haag kann Achenbach die Lithographien von Seestücken Isabeys und Gudins, die den Holländern vorlagen, kennengelernt haben. Möglicherweise hat Achenbach die Werke Isabeys auch 1836 in München gesehen. Zudem reiste er erstmalig 1838 nach Paris. Möglich ist, dass er bei dieser Gelegenheit Gudin sogar in seinem Atelier besucht hat. Allerdings bleibt unbekannt, ob sich Achenbach und Isabey in Paris getroffen haben. Bekannt ist jedoch, dass sich beide Künstler dem Namen nach bekannt waren.

Achenbachs "Brandung an felsiger Küste" (Abb. 11), 1835 lässt nicht nur Anregungen zu den zeitgenössischen Holländern vermuten, sondern weist auch große Ähnlichkeit zu Arbeiten Isabeys und Gudins (Abb. 60) auf. Denn ab Winter 1835 bis ca. 1838 ist auf den Marinebildern Achenbachs die normannische Küste zu sehen, wie zum Beispiel in "Seesturm an der norwegischen Küste", 1837 (Abb. 61), obwohl diese Information nicht aus den Titeln der Bilder hervorgeht. Da eine Reise Achenbachs in die Normandie nicht belegbar ist, muss auch hier wieder angenommen werden, dass Achenbach die Idee und Verwirklichung einer solchen Darstellung zuvor von anderen Malern, entweder den Münchnern (s. B. III. 3.) oder den Franzosen, übernimmt.

Achenbach muss einige Werke Gudins gekannt haben. Übereinstimmungen zwischen den Bildern beider Künstler bestehen hinsichtlich der Format- und Motivauswahl. Nachdem Achenbach 1838 in Paris war, konnte er sich von Gudins "Incendie du Kent" von 1828 (Abb. 62) zu seinem Aquarell "Schiffbruch" von 1839 (Abb. 64) inspirieren lassen, welches er ein Jahr später, 1840, für das Gemälde "Schiffsuntergang" (Abb. 63) verwandte. Bei seinem "Untergang des Dampfers 'Präsident'", 1842, (Abb.66) sind sowohl Ähnlichkeiten zu Gudins "Incendie du Kent", 1828, (Abb. 62) als auch "Coup de vent dans la rade d'Alger", 1835, (Abb. 65) erkennbar. Vor allem der erhöhte Standpunkt mit Einblick in das Schiff sowie die Lichtführung, die Schaumkronen des Meeres fast weiß erscheinen lässt, ist in allen Bildern ähnlich.

Sowohl in Achenbachs Seestücken aus den späten 30er und 40er Jahren als auch bis in die 50er und 60er Jahre sind Parallelen zu Arbeiten Gudins erkennbar. Achenbachs Seestücke und Strandbilder aus den 50er und 60er Jahren sind gekennzeichnet durch eine charakteristische Maltechnik, der sogenannten "Pünktchen- und Strichemanier", welche auch bei Gudin oftmals vorzufinden ist. Ebenso behielt Achenbach zeitweise Gudins glasige Malerei, eine Lasurtechnik bei. Hierbei unterscheidet er sich von der pastosen Gestaltung des Kreises um Isabey. Selbst im Spätwerk Achenbachs sind Spuren der Einflussnahme durch Gudin vorhanden. Eine Beeinflussung von Gudin auf Achenbach ist also eindeutig; es handelt sich nicht um eine gegenseitige inspirierende Beziehung.

Übereinstimmungen von Achenbachs Werken mit Arbeiten von Isabey sind aufzufinden, wenngleich diese weniger präzise zu erkennen sind als jene zu den Arbeiten Gudins. Die Arbeiten Achenbachs sind mit denen Isabeys vor allem hinsichtlich ihres Kompositionsaufbaus verwandt. Ferner ist der ungewöhnliche Schiffstyp des Bildes "Strandendes Schiff", 1837, (Abb. 49) von Achenbach bei Isabeys Lithographie "Schiffbruch bei einem Dorf" (Abb. 52) 1836, nebst dem Motiv des sich an einem im Wasser treibenden Mast klammernden Matrosen wiederzufinden.

Achenbachs Schiffstypen, die ungewöhnlich für Abbildungen des 17. Jahrhunderts waren, fand er bei seinen französischen Zeitgenossen. Ebenso die Darstellung von Bewegung in der Marinemalerei, die oft in der Kritik als bedeutende Leistung Achenbachs hervorgehoben wird.

3. Landschafts- und Marinemalerei: Winter- und Waldlandschaften, Seestücke - Achenbach, Nuyen, Leickert und Meijer

Die Schüler Schelfhouts Wijnand Nuyen und Charles Leickert zeigen ebenfalls Bezüge zu Achenbach, welche zwar weniger offensichtlich als jene zu Schelfhout, aber trotzdem nicht übersehbar sind. Eine Orientierung an die Werke Isabeys und Gudins liegt bei holländischen und belgischen Malern vor. Dazu gehören vor allem Wijnand Nuyen, Johann Hendrik Louis Meijer sowie Francois Etienne Musin. Die Übereinstimmungen zu Nuyen und Leickert sind bei Achenbach vor allem anhand seiner Strandszenen, die er um 1837 anfertigte, und seinen Wald- und Winterlandschaften aus den vierziger Jahren zu beobachten.

Aber auch Achenbachs Seestücke zeigen Ähnlichkeiten zu Nuyen auf. Vergleichen lassen sich Achenbachs "Brandung an felsiger Küste", November 1835 (Abb. 11) und Nuyens "Schiffbruch an einer Felsenküste" von 1837 (Abb. 68). Die Steilküsten auf beiden Bildern entsprechen dem Typus der normannischen. Achenbachs Motiv der steilaufragenden Küste taucht auch in Nuyens "Schiffbruch an einer Felsenküste" 1838 (Abb. 69) auf. Eine gegenseitige Beeinflussung basierend auf den gemeinsamen Vorbildern Gudin und Isabey kann nicht ausgeschlossen werden.

Gemeinsamkeiten lassen sich bei vielen Gemälden von Johan Hendrik Louis Meijer und denen Achenbachs finden. Meijers Arbeiten sind allerdings oft nicht datiert. Zudem sind sie zeitlich nicht genau einzuordnen, da von seinem Gesamtwerk zu wenig bekannt ist. Ohne diese Fakten ist es nun schwieriger nachzuvollziehen, welcher Maler beeinflusst wurde und welcher beeinflusst hat. Möglich wäre auch eine wechselseitige Beeinflussung. Fakt ist lediglich, dass Meijer um sechs Jahre älter war als Achenbach. Übereinstimmungen zwischen den Bildern Achenbachs und denjenigen Meijers können darauf begründet sein, dass beide auf dieselben Vorbilder, nämlich Gudin und Isabey zurückgriffen. Verbindungen zwischen den Bildern der beiden Maler existieren meist nur hinsichtlich der Motive. Ein Beispiel hierfür ist Achenbachs "Strand von Scheveningen" von 1849 (Abb.71) verglichen mit Meijers "Nach dem Sturm vor der holländischen Küste" (Abb. 70). Beide Bilder zeigen ein in der Brandung gestrandetes Schiff. In der Nähe des Unglücks befindet sich der Strand einer flachen Küste. Dort haben sich viele Menschen angesammelt, um das Ereignis zu beobachten oder Rettungsmaßnahmen zu ergreifen. Beide Kompositionen geben dem Himmel viel Raum. Dieser ist fast übereinstimmend mit derselben Wolkenbildung, die jeweils in der Mitte durch einen Lichtschacht durchbrochen ist, dargestellt. Differenzen existieren prinzipiell nur bei der Anordnung der Figuren sowie bei der zu beschreibenden Jahreszeit. Denn zusätzlich kommt in Meijers Darstellung ein vorn im Wasser treibendes bemanntes Boot vor. Und nur bei Achenbach, nicht bei Meijer ist die Jahreszeit evident: Die Darstellung der Eisschollen und der schneebedeckten Dünen assoziieren den Winter. Kompositorische Ähnlichkeiten zeigen auch Achenbachs "Fischerboote an der holländischen Küste", 1835 (Abb. 73) und Meijers "Seesturm" (Abb. 72).

Leickert ist wie Schelfhout bekannt für seine Winterlandschaften und Eislaufbilder. Seine "Winterlandschaft" (Abb. 74) ähnelt der "Holländischen Winterlandschaft" Achenbachs (Abb. 56). Beide Bilder besitzen Ähnlichkeiten hinsichtlich des Aufbaus, welcher bei Leickert zu jenem Achenbachs in der Anlage spiegelverkehrt erscheint, der

Detailausführung und der Figurendarstellung. Übereinstimmungen bestehen auch hier zu Schelfhout und van der Neer. Vermutlich handelt es sich um eine wechselseitige Beziehung oder gemeinsame Orientierung an Schelfhout.

Die angeführten Verbindungen zwischen den Bildern Achenbachs und denen Nuyens, Leickerts und Meijers können nur fragmentarisch noch ausstehende Untersuchungsmöglichkeiten andeuten. So wenig wie das Werk Schelfhouts sind auch die Werke Leickerts und Meijers nur unzureichend erforscht und oft nicht datiert. Weitere Vergleichsmöglichkeiten und Schlussfolgerungen sind damit nur schwerlich möglich.

Auffällig ist, dass Achenbach nie eine Professur an der Düsseldorfer Akademie annimmt, trotz mehrfacher Angebote. Als Begründung gab er an, dass er zu sehr durch seine eigene Arbeit beansprucht werde. Dies kann nicht ganz der Fall gewesen sein, da er sich nebenher im Düsseldorfer Künstlerverein Malkasten engagierte, dessen Vorstand er sogar zeitweise angehörte. Merkwürdig ist auch, dass Achenbach nur wenige Schüler hatte und die wenigen, die genannt werden, können den ihnen zugewiesenen Schülerstatus gar nicht bestätigen: Worthington Whittredge, ein Amerikaner, der von 1849-54 in Düsseldorf studiert hatte und angeblich Schüler bei Achenbach war, erhielt keinen Unterricht. Nur als Untermieter im Hause Achenbachs hatte er die Möglichkeit, mit diesem in Kontakt zu treten. Allerdings berichten sowohl Whittredge, als auch Achenbachs Enkelin, Vera von Falkenhayn-Groeben, davon, dass sie nur selten das Atelier betreten durften. Möglicherweise vermied Achenbach deshalb ein Lehrerdasein, weil er die Imitationen von Schülern vermeiden wollte. Darüber hinaus brauchte er so keinen Einblick in seine künstlerische Umsetzung geben.

C. Schluss

I. Resümee

"Eine der merkwürdigsten Eigenschaften seines Organismus, die seine künstlerische Entwicklung vorweg bestimmt, ist die eminente Fähigkeit, die Kunstmittel anderer Meister zu erkennen und das Wesentliche davon seiner eigenen Produktionsweise zu assimilieren. Der Trieb dazu ist ein so spontaner, ein so unabweisbarer, dass er zuweilen geradezu die Auffassungsweise und Mittel eines ihn fesselnden Künstlers imitiert; und fast hat es den Anschein, als ob er den ihn packenden Kitzel zur Nachahmung nur dadurch los wird, dass er sich in der Tat von seiner Fähigkeit überzeugt, es dem anderen gleich tun zu können."²³⁷ Der Kunstkritiker Levin liefert hiermit 1885 eine wohlwollende Umschreibung von Achenbachs Tendenz zur Orientierung an anderen Malern. Dass mit Imitation und Nachahmung jedoch keine Eigenständigkeit geleistet wird, darauf geht Levin nicht ein. Denn auf der Suche nach eigenständigen Leistungen in Achenbachs mit den Holländern in Verbindung gebrachten Landschafts- und Marinemalerei konnte kein persönlicher Stil mit eigener Formenwelt ausfindig gemacht werden. Vielmehr ließen sich alle annähernd innovativen Aspekte auf die Werke anderer Maler zurückführen.

Die Unterschiede, die noch nach den Vergleichen zwischen seinen und den Werken der alten Holländer gefunden wurden, erwiesen sich als Übereinstimmungen zu den Arbeiten seiner niederländischen Zeitgenossen. Auch seine für die Marinemalerei als Neuerung geltende Darstellung von Bewegung in der Natur ließ sich auf seine französischen Zeitgenossen zurückführen. Würde letztlich die Technik des Zusammensetzens der verschiedenen Eindrücke als eigenständige Leistung gelten, ließe sich auch die in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts finden. Ebenso entstammt die Idee der Kombination von Detailrealismus und Phantasiekomposition der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Selbst der Aspekt der thematischen Bereicherung in der Landschaftsmalerei sowie die Einführung der Marinemalerei in der Düsseldorfer Malerschule ist nicht eigenständig entwickelt. Auch in seinem Spätwerk greift Achenbach nur auf alte Formen zurück und zeigt keine weitere Entwicklung. Obwohl Achenbach fast bis 1910 aktiv tätig war, zeigen seine späten Arbeiten jedoch

²³⁷Levin. Kunstchronik 1885, 21. Jg. Nr. 1. (15. Okt.): S. 7.

keine Ansätze einer inhaltlichen zeitbezogenen Auseinandersetzung. Sicher erweist sich Achenbach eher als "Assimilationsgenie" und weniger als "Kopist", wenngleich einige seiner frühen Arbeiten als Kopien bezeichnet werden dürfen. Allerdings reicht lediglich die Assimilation und Absorption anderer Techniken und Themen nicht zur Entwicklung eines eigenen Stils aus.

Vielmehr bestimmen das Werk Achenbachs die Einflüsse der Niederländer des 17. und des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um Kopien, formale und thematische Übernahmen, Paraphrasen, Zitate, und vor allem um ein mosaikartiges Zusammensetzen der verschiedensten Orientierungen. Sein Interesse für die Holländer und deren Einfluss auf ihn wird vor allem durch Achenbach selbst bestätigt. Da er selbst akademisch nie tätig wird, lässt dies die Schlussfolgerung zu, dass er seine künstlerischen Methoden dann doch nicht bis in die letzte Konsequenz freilegen wollte.

Erste Tendenzen zur Orientierung an anderen Malern machen sich schon in Achenbachs frühen Arbeiten bemerkbar. Innerhalb der Landschaftsmalerei sind dies in der Zeit zwischen 1829 und 1835 die ersten Anlehnungen an Schirmer und Lessing. Während sich die Ähnlichkeiten zu Schirmer auf die gemeinsame unkomplizierte Sehweise der Natur und deren einfache, korrekte Wiedergabe beschränken, handelt es sich bei Achenbach und Lessing um Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Motivauswahl, des Kompositionsschemas, der Figurenkonstellation und der Maltechnik. Für seine Marinebilder orientiert sich Achenbach schon früh an den alten Meistern und versuchte sich mit Kopierübungen. Da Marinemalerei an der Düsseldorfer Malerschule nicht unterrichtet wurde, sucht Achenbach nach Vorbildern in der holländischen, französischen und norwegischen Marinemalerei.

Nachdem Lessing und Schirmer wichtig für Achenbachs erste Entwicklungen waren, wurde deren Interesse und das der Düsseldorfer Malerschule für die holländische Malerei untersucht. Dabei konnten motivische Übereinstimmungen sowohl zwischen Ruisdael und Schirmer als auch zwischen Ruisdael und Lessing festgestellt werden. Letzterer weist darüber hinaus kompositionelle Ähnlichkeiten zu Ruisdael und die Übernahme der für realistisch gehaltene Auffassung der Holländer des 17. Jahrhunderts auf. Aufgrund der Umbruchsituation in der Düsseldorfer Malerschule zwischen romantischen Traditionen und realistischen Tendenzen wurde nach neuen Wegen in der Kunst gesucht. Dabei kam ein Interesse für die Niederländer des 17. Jahrhunderts auf, aber auch für die zeitgenössischen Niederländer, da diese sich ebenfalls ihre Vorfahren zum Vorbild nahmen. Die Bedingungen, die in den Niederlanden zu dieser Rückbesinnung

geführt haben, wurden in einem Exkurs erläutert. In diesen gemeinsamen Umständen kam es zu Verbindungen zwischen holländischen und deutschen Künstlern. Der Austausch zwischen Düsseldorfern und Holländern ließ Verbindungen entstehen, bei denen einige Düsseldorffer sich an den Bildthemen und dem Malstil der Holländer orientierten und deren Einstellung zur Landschaftsmalerei übernahmen. Von einigen Holländern wurde der Detailrealismus der Düsseldorffer kopiert. Dazu entwickelten sich Querverbindungen zwischen Düsseldorfern, holländischen Zeitgenossen und alten Meistern. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkten sich Verbindungen zwischen der Düsseldorffer Akademie und der Haager Schule. Für jene Amerikaner, die nach Europa kamen, bildete Düsseldorf eine Vermittlungsfunktion zu den holländischen Künstlern.

Bei der Orientierung an den alten Holländer wurde sowohl innerhalb der niederländischen als auch der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts nicht eine Wiederbelebung des 17. Jahrhunderts, sondern eine Auswahl jener vermeintlich für realistisch gehaltenen Aspekte und eine Übersetzung und Entwicklung jener hin zu neuen Formen innerhalb der Landschafts- und Marinemalerei. Die Herausforderungen und Leistungen der Künstler des 19. Jahrhunderts zeigten sich in der Form der eigenständigen veränderten Übersetzung, nicht in der adäquaten Übertragung der alten Holländer in das 19. Jahrhundert. Im Gegensatz zu diesen künstlerischen Ambitionen konnten bei Achenbach jedoch keine selbständige Umsetzung ausgemacht werden, sondern eher eine Übertragung der alten Holländer in veränderter Form, die wiederum bedingt war durch die Orientierung an den holländischen und französischen Zeitgenossen. Eine eigene Stilrichtung, die andere deutsche Maler kennzeichnete, ist bei Achenbach schwerlich zu finden.

Im einzelnen war in den vierziger Jahren eine verstärkte Orientierung an die Niederländer des 17. Jahrhunderts, von 1840 bis 1845 besonders an den Waldlandschaften Ruisdaels festzustellen. Übereinstimmungen gibt es hinsichtlich der Motive, der gestalterischen Mittel und der zusammensetzenden Kompositionstechnik, wobei Achenbach sogar einzelne Kompositionselemente und Details übernimmt. Hingegen ist Achenbachs Farbgebung wesentlich kräftiger, was zum Unterschied in Ausdruck und Stimmung führt.

Seit den fünfziger Jahren existieren in Achenbachs Werk Mühlendarstellungen, die denen Hobbemas ähneln. Allerdings sind nur die Kompositionen und die Detailgenauigkeit ähnlich, Unterschiede gibt es in den einzelnen Motiven, der Stimmung, und auch hier der

Farbgebung und des Farbauftrages. Letztlich bleibt jedoch die Übernahme der Idee als solcher, der Mühlendarstellung.

Achenbachs Darstellungen norwegischer Landschaften, die immerhin als seine eigenständigsten Werke gelten, sind auf Anlehnungen an die Münchner Maler 1836/37 zurückzuführen. Da seit 1837 bei Achenbach erste Orientierungen an den Niederländern des 17. Jahrhunderts zu bemerken sind, muss er die Idee dafür auch in München bekommen haben. Gemeinsame Übereinstimmungen gibt es zwischen Achenbach und Ezdorf mit Ruisdael hinsichtlich der Komposition und der Themenauswahl. Achenbachs Arbeiten unterscheiden sich hinsichtlich der detaillierten Ausführung und der hellen und freundlichen Farbgebung von den Münchner und Niederländern des 17. Jahrhunderts.

Achenbachs Seestürme der dreißiger und vierziger Jahren weisen starke Übereinstimmungen zu jenen de Vliegers auf. Thematik, Motivik, Auffassung und Lichtführung ähneln sich; lediglich der Aufbau der Komposition und die Detailgestaltung sind unterschiedlich. Formale Ähnlichkeiten gibt es auch zu den Marinebildern van Everdingens. Der Kompositionsaufbau ist ähnlich und Achenbach übernimmt Details von Everdingen. Allerdings ist auch hier die Farbgebung Achenbachs erneut wesentlich farbiger und weniger düster. Innerhalb der Landschaften gibt sind die gestalterischen Mittel bei Achenbach und Everdingen ähnlich.

Insgesamt ergeben sich hinsichtlich der Motivauswahl, Kompositionstechnik, Details und Auffassung Ähnlichkeiten zu den alten Meistern. Der auffälligste Unterschied, der noch verbleibt, ist die Farbgebung, welche sich auf die Stimmung der Bilder auswirkt. Jene koloristischen Neuerungen lassen sich jedoch in der holländischen Malerei des 19. Jahrhunderts finden. So ähneln die Winterlandschaften Achenbachs, die ab 1837 entstehen, denen Schelfhouts hauptsächlich in ihrer Farbgebung, dazu in der Motivik, der Malweise und im Aufbau. Auch die Strandszenen, die ab 1837 entstehen, gleichen denen Schelfhouts neben der Motivik überwiegend in der Farbgebung. Die Winterlandschaften ab 1840 ähneln denen Schelfhouts vor allem in der Ausführung der Details und der karikaturenhafte Figurengestaltung. Hinsichtlich der Thematik und des Kompositionsaufbaus ergeben sich hierbei auch Parallelen zu der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Auffällig ähnlich zwischen Achenbach und Schelfhout sind Farbgebung, Malweise und Idee.

Seit 1835/36, nach Achenbachs Aufenthalt in Holland 1835, sind Orientierungen an den französischen Marinemalern Gudin und Isabey festzustellen. Die Arbeiten letzterer hat Achenbach wahrscheinlich durch seine holländischen Zeitgenossen kennengelernt, die sich

ebenfalls an den beiden Franzosen orientierten. Von 1835 bis 1838 entstehen Darstellungen der normannischen Küste, obwohl ein Aufenthalt Achenbachs in der Normandie nicht nachzuweisen ist. So gleichen diese Bilder in ihrem Format, der Motivauswahl und der Maltechnik denen Gudins. Achenbachs Darstellung von Bewegung sowie der Aspekt der Narration in seinen Seestücken sind bei Gudin zu finden. Von Achenbach abgebildete Schiffstypen, die ungewöhnlich für die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts waren, ließen sich ebenfalls auf Gudin zurückführen. Dessen Einfluss besteht bis in die sechziger Jahre. Achenbachs Seestücke aus der Zeit um 1835/37 weisen im Kompositionsaufbau und der Motivauswahl Ähnlichkeiten zu denen Isabey auf.

Aus den Verbindungen zu Gudin und Isabey ergeben sich weitere Verbindungen zu den holländischen Zeitgenossen. So sind die Seestücke Nuyens und Leickerts denen Achenbachs hinsichtlich der Motive ähnlich, können dies aber auch aufgrund der gemeinsamen Orientierung an Isabey und Gudin sein. Dass es direkte Verbindungen zwischen Achenbach und Nuyen als auch Leickert gab, zeigen Vergleiche der Wald- und Winterlandschaften Achenbachs aus den vierziger Jahren sowie seine Strandszenen von 1837 und denen der beiden Holländer. Bei den Winterlandschaften Achenbachs und Leickerts fallen darüber hinaus Ähnlichkeiten im Aufbau, in der Detailausführung und in der Figurendarstellung auf, die wiederum an Werke Aart van der Neers erinnern.

Diese Einschätzung bezieht sich vorwiegend auf Achenbachs Werk in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind bei Achenbach weniger Orientierungen an den Holländern als eigene Reproduktionen festzustellen. Eine zeitorientierte Weiterentwicklung hin zu verstärkten realistischen Ausdrucksformen stellt sich bei Achenbach nicht ein. Da er auch noch dann aus alten Formen schöpft, während andere Künstler schon längst neue Umsetzungsmöglichkeiten gefunden haben, bleibt seine Orientierung an den Niederländern als ein zu wichtiger Aspekt seines Werkes dominant. Es sei noch einmal an das eingangs erwähnte "Holländische Hafenbild" (Abb. 75) von Achenbach erinnert, welches innerhalb dieser Vergleichsreihe unerwähnt blieb. Zwar enthält es noch die meisten eigenständigsten Züge, die dennoch nicht die eines eigenen, persönlichen Stils sind. Bezeichnenderweise gibt dieses Bild einen Bezug zu Holland an und zwar in seinem Titel.

Meine kritischen Ausführungen erfolgten im Sinne des Kunstkritikers Albert Thijm,²³⁸ der sich mit dem Problem der Kunstkritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auseinandersetzt: Wenn nie ein Standpunkt eingenommen werde, habe Bewunderung - durch den Mangel an Kontrast - wenig Aussagekraft. "Es schien mir stets unmöglich, entgegengesetzten Dingen gleichermaßen wohlgesinnt zu sein." Und: "Ich versuchte mich gegen das Vorurteil zu wappnen - ich habe niemals nach Neutralität gestrebt."²³⁹

II. Weitere Forschungsmöglichkeiten

Um einen direkten Vergleich zu Achenbachs Anlehnung an die Holländer herstellen zu können, wäre die Untersuchung anderer Düsseldorfer Maler des 19. Jahrhunderts und ihre Form der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Anforderungen interessant.

Zunächst ergeben sich vor allem innerhalb der Beziehungen Achenbachs und den Niederländern des 19. Jahrhunderts sowie zwischen den Düsseldorfer Malern und ihren holländischen Zeitgenossen weitere Forschungsmöglichkeiten.

Da innerhalb der holländischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts die Werke der Vorläufer der Haager Schule, vor allem Schelfhout, Meijer und Leickert eigener Künstlermonographien und Werkverzeichnisse entbehrt, ergeben sich hier die ersten grundlegenden Untersuchungsmöglichkeiten für eine weiterreichende Erforschung der Verbindungen zwischen Achenbach, den Düsseldorfer, den holländischen und belgischen Malern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nur dann können Achenbachs Verbindungen zu Schelfhout, Meijer, Nuyen, Leickert und auch Musin genauer untersucht werden.

²³⁸Jozef Alberting Thijm kommentierte ab 1842 unter dem Pseudonym regelmäßig Ausstellungen im *Spektator*.

²³⁹Zit. n. Ouwerkerk, S. 49. Zu diesem Thema siehe auch Rudolf Marggrafs (1805-1880), gab u.a. die "Münchener Aufsatz, "Wer ist berechtigt, über Kunst zu urteilen?" heraus, in welchem er angibt, dass man über die nötigen Fähigkeiten verfügen müsse, um ein guter Kunstkritiker zu sein, es aber nicht nötig sei, selbst Künstler zu sein, um urteilen zu dürfen, abgesehen von ein technischen Fragen. Rudolf Marggraf, "Wer ist dazu befugt, über Kunst zu urteilen?". Ursprünglich in den "Münchener Jahrbüchern" (1) publiziert, übernommen in: *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts: Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchener Malerei*. Ed. Heidi C. Ebertshäuser, München 1983, S. 42-46.

Hinzugezogen werden müssen die gemeinsamen und einzelnen Verbindungen der holländischen und belgischen und der Düsseldorfer zu den französischen Marinemalern Isabey und Gudin. In bezug auf die Auswirkungen dieser Verbindungen sollten die Werke jener Amerikaner, die in Düsseldorf arbeiteten und von den dortigen Verbindungen zu den Holländern profitierten, untersucht werden. In Achenbachs Umfeld ist dies Worthington Whittredge, dessen Werk auf eine mögliche Anlehnung an die Holländer überprüft werden könnte.

An diese Untersuchung anschließen könnten sich eine Analyse der Verbindung von Düsseldorfer und Haager Schule in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mögliche Beziehungen zwischen den Düsseldorfer und Haager Malern wie Bartels und Maris (Abb. 28 und Abb. 29) sind untersuchungswert. Besonders interessant wären die Verbindungen der holländischen und Düsseldorfer Genre-, Porträt- und Historienmaler.

Das Phänomen der "Holland-Mode" wäre eine genauere Untersuchung aus deutscher Sicht wert, auch um damit einen wichtigen Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zu leisten.

BIBLIOGRAPHIE

Achenbach/ Düsseldorfer Malerschule/ Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert

- A. Achenbach. "Aus seiner Jugend, von ihm selbst erzählt". Kölnische Zeitung 1086 Morgenausg. (30.11.1919): 2. Blatt.
- C. Achenbach. Oswald Achenbach in Kunst und Leben. Köln 1912.
- H. Achenbach. Skizzen aus dem Norden oder Erinnerungen eines Ausruhenden. Düsseldorf 1836.
- "Andreas Achenbach". Kunstchronik. NF. XXI. Jg. Nr. 22. (15. April 1909/10): o. S.
- R. Andree. "Landschaftsmalerei von der späten Romantik bis zur Jahrhundertwende." Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 3. Düsseldorf 1980. S. 251 ff.
- H. Appel. "Düsseldorfer Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert." Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf (Festschrift Düsseldorf 1973): S. 83 ff.
- J. Askeland. "Die norwegischen Düsseldorfer". Düsseldorf und der Norden. Ausst. Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1976.
- Aus der Geschichte des Künstlervereins "Malkasten". Zur Jubelfeier seines fünfzigjährigen Bestehens 1848-1898. Düsseldorf 1898.
- H. Becker. Deutsche Maler. Leipzig 1888.
- W. Becker. Paris und die deutsche Malerei 1750-1840. München 1971.
- H. Beenken. Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. München 1944.
- H. Bestvater-Hasenclever. J.P. Hasenclever. Ein wacher Zeitgenosse des Biedermeier. Recklinghausen 1979.
- H. Börsch-Supan/A. Paffrath. Altenberg im 19. Jahrhundert. Bergisch-Gladbach 1977.
- ders. "Aufblühen der Landschaftsmalerei im Rheinland". Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 3. Düsseldorf 1979. S. 209-250.
- B. Brand. Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit. Mainz 1983.
- W. Busch / W. Beyrodt. Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland Bd. I. Stuttgart 1981.
- W. Cohen. "Andreas Achenbach als Karikaturist". Zeitschrift für bildende Kunst. N.F. XXVII. Jg. (1916): o. S.
- ders. "Die beiden Achenbach und ihre Umwelt". Kunstchronik. NF. XXI. Jg. Nr. 22. (15.

April 1909/10): o. S.

ders. Hundert Jahre rheinischer Malerei. Bonn 1924.

H. Deiters. Festrede zum Künstlerjubiläum von Andreas Achenbach am 29. September 1885 in der Kunsthalle zu Düsseldorf. Düsseldorf 1885.

K. Eckert. "700 Jahre Altenberg". Kunstdenkmäler des Rheinlandes. Beiheft 4. Bergisch-Gladbach 1956.

J. Eichner. Kandinsky und Gabriele Münter. München 1957.

"Ein Amerikaner in Düsseldorf. Aus den Memoiren von Worthington Whittredge". The Hudson and the Rhine. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976. S. 29-35.

A. Fahne. Die Düsseldorfer Malerschule in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Düsseldorf 1837.

V. v. Falkenhayn-Groeben. Menschen in ihrer Zeit. Düsseldorf 1964.

ders. "Zum Geburtstag von Andreas Achenbach". Kat. Ausst. Düsseldorf 1965. o. S.

S. Fischer. Max Liebermann. Die Phantasie in der Malerei. Frankfurt am Main 1978.

E. Fuchs. Die Karikatur der europäischen Völker von 1848 bis zur Gegenwart. Berlin 1903.

H. Fuchs. Emil Jakob Schindler. Wien 1970.

W. Füssli. Die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein. Zürich und Winterthur 1843.

H. Geller. Künstler und Werk im Spiegel der Zeit. Bildnisse und Bilder deutscher Maler des 19. Jahrhunderts. Dresden 1956.

W. Gensel. "Die Ausstellung von Werken deutscher Landschaftsmaler in Berlin". Zeitschrift für bildende Kunst. N.F. Heft 12. XVI. Jg. (7. Sept. 1905): S. 309-322.

J. W. Goethe. Landschaftliche Malerei IV. Schriften zur Kunst II. dtv-Gesamtausgabe 34. München 1962.

C. Gurlitt. Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899.

L. Gurlitt. Ein Künstlerleben des XIX. Jahrhunderts: Louis Gurlitt. Berlin 1912.

R. Hamann. Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Leipzig/Berlin 1925.

E. Heyck. Hans von Bartels. Bielefeld / Leipzig 1903.

P. Horn. Düsseldorfer Graphik aus alter und neuer Zeit. Düsseldorf 1928.

W. Hütt. "Die Affäre Kolbe". Der Einfluss des preußischen Staates auf die Entwicklung von Inhalt und Form in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Dresden 1955.

ders. "Die Beziehungen zwischen Wolfgang Müller von Königswinter und der

Düsseldorfer Kunst in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts". *Wiss. Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* 6 (1955).

ders. "Die Düsseldorfer Kunst und die demokratische Bewegung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts". *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Ges.- Sprachw.* VII/2 (1958): S. 383-403.

ders. *Die Düsseldorfer Malerschule*. Leipzig 1964.

ders. *Wir und die Kunst. Eine Einführung in die Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte*. Berlin 1977.

ders. *Die Düsseldorfer Malerschule*. Leipzig 1984.

U. Immel. *Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert*. Phil. Diss. Heidelberg 1967.

I. Jenderko-Sichelschmidt. *Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings*. Phil. Diss. Köln 1973.

G. v. Jordan in Straßburg i. Els. *Rudolf Jordan 1810-1887*. Sonderabdruck aus der *Chronik der Familie Jordan*, Berlin 1902.

L. Justi. *Zweihundert Bilder der Nationalgalerie Berlin*. Berlin 1926.

Katalog der farbigen Kunstblätter aus der Münchner Jugend, ausgewählt aus den Jahrgängen 1896-1917. Ed. G. Hirth, München 1917.

W. Kaulen. *Freud und Leid im Leben deutscher Künstler*. Frankfurt 1878.

H. Keller. *Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts*. München 1979.

H. E. Kromer. "Andreas Achenbach zum 29. Sept. 1905". *Rheinlande* (1905): S.322ff.

K. Koetschau. *Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit*. Düsseldorf 1926.

J.H. Kraan. "Hans von Bartels, of het verhaal van een eigenzinnige kunstenaar". *Hans von Bartels. Ausst. Katwijk, Katwijks Museum*, 1987: S. 7-22.

P. Kauhausen. *Die Lebenserinnerungen des Johann Wilhelm Schirmer. Schriften zur Natur und Geschichte des Niederrheins* 1 (1965).

B. Lasch. *Andreas Achenbach*. Phil. Diss. Bonn 1924.

ders. "Andreas Achenbach". *Jahrbuch der philologischen Fakultät der rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn*. (1924/25): S. 211-223.

T. Levin. "Andreas Achenbach". *Kunstchronik*. 21. Jg. Nr. 1. (15. Okt. 1885): S. 1-10.

C. v. Lorck. "Goethe und Lessings 'Klosterhof im Schnee'". *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 9 (1936): S. 205 ff.

E. Mai. "Die Düsseldorfer Kunstakademie im 19. Jahrhundert - Cornelius, Schadow und die Folgen". G. Kurz (Hg.). *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte*. Düsseldorf 1984. S. 197ff.

- ders. "'Unsere Düsseldorfer Schule ist und kann nichts anderes sein als eine veredelte niederländische.'" - Über die Beziehungen Düsseldorfer Maler zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts." Kölner Museums-Bulletin 3 (1989): S. 4-22.
- R. Marggraf. "Wer ist dazu befugt, über Kunst zu urteilen?" Kunsturteil des 19. Jahrhunderts: Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei. Heidi C. Ebertshäuser (Hg.). München 1983, S. 42-46.
- I. Markowitz. "Zu Andreas Achenbachs 50. Todestag". Düsseldorfer Hefte. Jg. V. Nr. 8. Düsseldorf 1960.
- dies. "Die Düsseldorfer Malerschule". Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf 4. Düsseldorf 1967. S. 57 f.
- dies. "Die Düsseldorfer Malerschule". Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Bd. 2. Malerei. Düsseldorf 1969. S. 7-12.
- dies. "Die Düsseldorfer Malerschule". Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf. Düsseldorf 1977.
- dies. "Rheinische Maler im 19. Jahrhundert". Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland 3. Malerei. Düsseldorf 1979. S. 43 ff.
- W. Müller von Königswinter. Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe. Leipzig 1854.
- R. Muther. "Die internationale Kunstausstellung in München". Zeitschrift für bildende Kunst XXIII (1888): S. 335-338.
- ders. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. Bd. II. München 1893.
- F. Pecht. Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. Bd III. 3. Reihe Nördlingen 1881. S. 328-350.
- ders. "Die Münchner Ausstellungen von 1888". Die Kunst für Alle 3 (1888). S. 358-359.
- K. v. Perfall. "Andreas Achenbach's 70. Geburtstag". Illustrierte Zeitung. Nr. 2204. (26. Sept. 1885): S. 303-304.
- ders. "Die Achenbach-Feier in Düsseldorf". Die Kunst für Alle 1.2 (15. Okt. 1885): S. 20.
- B. Ponten. Andreas Achenbach. Phil. Diss. Kiel, 1983.
- J. Ponten. Alfred Rethel. Stuttgart/Leipzig 1911.
- H. Püttmann. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte. Leipzig 1839.
- A. Raczyński. Geschichte der neueren Deutschen Kunst. Berlin 1841. Teil 3. S. 465.
- U. Ricke-Immel. "Die Düsseldorfer Genremalerei". Die Düsseldorfer Malerschule. Ausst.

Kunstmuseum Düsseldorf 1979. S. 149-164.

A. Rosenberg. Geschichte der modernen Kunst. Bd. II. Leipzig 1889.

ders. Aus der Düsseldorfer Malerschule. Leipzig 1890.

F.W. Ross. Rudolf Jordan, der Maler Helgolands. Hannover 1900.

G. Rudolf. "Die illustrative Graphik". Die Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland 3. Malerei. Düsseldorf 1979. S. 315-358.

F. Schaarschmidt. Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst. Düsseldorf 1902.

W. v. Schadow. Der moderne Vasari. Berlin 1854.

ders. "Gespräch des Direktors mit einem Schüler". Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie. Düsseldorf 1939. S. 39 f.

J. H. Schmidt. Oswald Achenbach. Düsseldorf 1944.

J. J. Scotti. Die Düsseldorfer Maler-Schule, oder auch Kunstakademie, in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Düsseldorf 1837.

ders. Die Kunstschule zu Düsseldorf und ihre Leistungen in den Jahren 1837 und 1838. Düsseldorf 1838.

W. Stubbe. Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte. München³ 1974.

R. Teske. Studien zur Genremalerei im Vormärz. Phil. Diss. Stuttgart 1976.

R. Theilmann. "Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei". Die Düsseldorfer Malerschule. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1979. S. 130 ff.

ders. J.W. Schirmer 1807-1863. Ausst.-Kat. Jülich 1982.

H. Theissing. "Romantika und Realistika. Zum Phänomen des Künstlerfestes im 19. Jahrhundert". Festschrift Kunstakademie Düsseldorf 1973. S. 185 ff.

F. v. Uechtritz. Blicke in das Düsseldorfer Künstlerleben. Düsseldorf 1839.

G. Voss. "Andreas Achenbach". Die Graphischen Künste 19.1 (1896): S. 1-20.

A. Wagner. Max Liebermann in Holland. Bonn 1973.

W. Waetzoldt. Deutsche Kunsthistoriker. Bd. II. Leipzig 1924.

T. Wappenschmidt. "Die Brüder Achenbach. 1. Andreas Achenbach". Weltkunst Jg. 63. No. 18 (1993): S. 2350-2351.

R. Wiegmann. Die Kunstakademie zu Düsseldorf. Düsseldorf 1856.

K. Woermann. Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Düsseldorf 1880.

ders. "Andreas und Oswald Achenbach". Festgabe für Karl Koetschau. Von seinen Freunden und Verehrern zum 60. Geburtstag am 27.3.1928. Düsseldorf 1928. S.160-170.

Lexika

- F. v. Boetticher. Malerwerke des 19. Jahrhunderts. Bd. I. Dresden 1891.
Das geistige Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts. Bd. I. 1898.
Die große Enzyklopädie der Malerei. Freiburg-Basel-Wien 1975.
Lexikon der Kunst. Leipzig 1968.
Lexikon der Kunst. Freiburg-Basel-Wien 1987.
G. K. Nagel. Neues allgemeines Künstlerlexikon. Bd. I. 1835.
Propyläen. Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1966.
Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Leipzig 1907.
Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Bd. I. München-Leipzig 1992.

Kataloge

- Aachen 1980: Ausstellungskatalog Caspar Scheuren (1810-1887). Ein Maler
 und Illustrator des deutschen Spätromantik.
 Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 1980.
- Berlin 1979: Ausstellungskatalog Max Liebermann in seiner Zeit.
 Nationalgalerie Berlin 1979.
- Düsseldorf 1965: Ausstellungskatalog Andreas Achenbach zum 150. Geburtstag.
 Galerie G. Paffrath. Düsseldorf 1965.
- Düsseldorf 1976: Ausstellungskatalog Düsseldorf und der Norden.
 Kunstmuseum Düsseldorf 1976.
- Düsseldorf 1976: Ausstellungskatalog The Hudson and the Rhine. Kunstmuseum
 Düsseldorf 1976.
- Düsseldorf 1977: Ausgewählte Werke. Bd. I. Bearbeitet von R. Andree.
 Düsseldorf 1977.
- Düsseldorf 1979: Ausstellungskatalog Die Düsseldorfer Malerschule.
 Kunstmuseum Düsseldorf 1979.
- Den Haag 1980: Ausstellungskatalog Max Liebermann en Holland.
 Gemeentemuseum, Den Haag 1980.
- Hamburg 1969: Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger
 Kunsthalle. Hamburg 1969.
- Karlsruhe 1971: Katalog Neuere Meister, 19. und 20. Jahrhundert. Staatliche

Kunsthalle, Karlsruhe 1971.

Kassel 1959: Ausstellungskatalog Paul Baum (1859-1932).
Ausstellungshefte der städtischen Kunstsammlungen zu Kassel.
Heft 6. Kassel 1959.

Niederländische Malerei

Abbandum: Voorlopige lijsst van rekeningen van Meindert Hobbema. Oud Holland. 94. Nr. 2/3 (1980): S. 203.

F. Bachmann. Die Landschaften des Aart van der Neer. Neustadt a. d. Aich 1966.

ders. "Zur Datierung der Winterlandschaften des Aart van der Neer". Weltkunst 39 Sondernummer (1969): S. 1272-1273.

ders. "Wirkung und Nachwirkung der Kunst des Aart van der Neer". Weltkunst 42 (1972): S. 1560-1561.

ders. Aart van der Neer. 1603/4-1677. Bremen 1982.

A.G. H. Bachrach. "Dutch pictures; Turners reizen naar Nederland." Openbaar Kunstbezit (April 1979): S. 42-47.

H. Bauer. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. München 1979.

E. Béraud. Baron Gudin. Souvenirs 1820-70. Paris 1921.

W. v. Bode. Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen. Leipzig 1951.

F. Bogaerts. Notice biographique sur W. J. J. Nuyen. Brüssel 1839.

L. J. Bol. Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts. Braunschweig 1973.

H. C. de Bruijn. "Andreas Schelfhout: meer dan winterschilder 'par excellence'". Antiek. 5. Jg. Nr. 10. (Mai 1971): S. 622-635.

W. Bürger. "Exposition à la Haye". Gazette des Beaux-Arts III (1859): S. 104.

M. Butlin / E. Joll. The paintings of J. M. W. Turner. 2 Bde. New Haven / London 1977.

A. I. Davies. Allaert van Everdingen. New York 1978.

P. ten Doerschate Chu. French Realism and the Dutch Masters. Utrecht 1974.

D. Dekkers. "Jozef Israels en de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Van kwekeling tot gevestigd schilder". Oud Holland 101 (1987): S. 65-86.

M. Eisler. "Die neuholländische Kunst. Die Haager Schule". Die Kunst unserer Zeit XXII (1911): S. 207f.

- L. Eitner. Neoclassicism and romanticism 1750-1850. London 1971.
- H. Gerson. Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Amsterdam 1983.
- H. Gerson. De Nederlandse Schilderkunst voor en na Van Gogh. Amsterdam 1961.
- H. K. Gerson. Jacob van Ruisdael. Mailand 1966.
- J.W. Goethe. "Ruisdael als Dichter". Cottasche Gesamtausgabe. Bd. 35.
- E.H. Gombrich. Kunst und Fortschritt. Köln 1978.
- F. Gorissen. Barend Cornelius Koekkoek. 1803-1862. Werkverzeichnis der Gemälde. Düsseldorf 1962.
- J. de Gruyter. De Haagse School. 2 Bde. Rotterdam 1968/69.
- F. Haak. Die Kunst des XIX Jahrhunderts. Stuttgart 1905.
- P. Hermersdorf. "Marouflage eines Leinwand-Gemäldes von Andreas Schelfhout". Maltechnik. 93. Jg. (1987): S. 40-44.
- F. M. Huebner. Die neue Malerei in Holland. Leipzig 1921.
- ders. Holland. Leipzig 1922.
- ders. Die Kunst der niederländischen Romantik. Düsseldorf 1942.
- B. C. Koekkoek. Herinneringen. Amsterdam 1841.
- E. Koolhaas-Grosfeld. "Auf der Suche nach dem Goldenen Zeitalter: Die Wiederentdeckung der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts". Kat. Ausst. Wien 1986. S. 21-32.
- H. Kraan. Als Holland Mode war. Deutsche Künstler und Holland im 19. Jahrhundert. Bad Honnef 1985.
- ders. "Die Haager Schule. Anerkennung und Einfluss im Ausland". Kat. Ausst. Den Haag 1987. S. 31-57.
- R.W. Lee. Ut pictura poesis. New York 1967.
- M. Liebermann. "Jozef Israels". Die Phantasie in der Malerei, Schriften und Reden. G. Busch (Hg.), Frankfurt 1898.
- R. v. Luttervelt. Holländische Museen. München / Zürich 1961.
- G. H. Marius. De Hollandse schilderkunst in de negentiende eeuw. Den Haag 1903 (deutsche Ausgabe 1906; englische Ausgabe 1908) (?1920).
- dies. Dutch Art in the XIX Century. London 1908. (?1973, Hg. v. G. Norman, unter dem Titel Dutch Painters in the XIXth Century).
- A. Megill. "Aesthetic theory and historical consciousness in the eighteenth century". History and Theory 17 (1978): S. 29-63.

- R. Muther. Geschichte der Malerei. Bd. 3. (18. und 19. Jahrhundert). Berlin 1922.
- G. Norman, Hg. Dutch painters of the 19th Century. London 1973.
- A. Ouwerkerk. "Wie kann das Schöne gepreisen, das Mittelmäßige erkannt, und das Schlechte getadelt werden?": Niederländische Kunstkritik aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts." Kat. Ausst. Wien 1986. S. 43-52.
- M. S. Robinson. Willem van de Velde. A catalogue of the paintings of the elder and the younger Willem van de Velde. London 1990.
- J. Rosenberg. "Hobbema". Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 48(1927): S. 139.
- ders. Jacob van Ruisdael. Berlin 1928.
- R. Rosenblum. Transformations in late eighteenth century art. Princeton 1969.
- J. Sillevis. "Die Haager Schule". Kat. Ausst. Den Haag 1987. S. 13-29.
- K. E. Simon. Jacob van Ruisdael. Berlin 1930.
- L. Stone-Ferrier. "Views of Haarlem: a reconsideration of Ruisdael and Rembrandt". The Art Bulletin 67. Nr. 3 (1985): S. 417-436.
- L. v. Tilborgh. "Auf der Suche nach dem Goldenen Zeitalter". Kat. Ausst. Wien 1986. S. 9-20.
- J. Verbeek. "Bezoekers van het Rijksmuseum in het Trippenhuis 1844-1885". Gedenkboek uitgegeven ter gelegenheid van het honderdvijftigjarig bestaan van het rijksmuseum. Den Haag 1958.
- T. Vignau-Wilberg. "München und die Haager Schule". Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. Folge. Bd. XXXIV (1983): S.156-199.
- W. Wiegand. Jacob van Ruisdael - Studien. Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei. Phil. Diss. Hamburg 1971.

Lexika

- Immerzeel. De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders. 3 Bde. Amsterdam 1842/43.
- C. Kramm. De levens en werken der Hollandsche en Vlaamische kunstschilders. 6 Bde. Amsterdam 1857-64.
- G. Norman. Nineteenth-Century painters and paintings. A dictionary. London 1977.
- A. Plasschaert. XIXde Eeuwsche Hollandsche Schilderkunst. Amsterdam 1909.
- A. v. Wurzbach. Niederländisches Künstlerlexikon. Bd. II. 1910.

Kataloge

- Braunschweig 1991: Ausstellungskatalog. Jacob van Ruisdael. Wasserfall mit Wachturm - eine werkmonographische Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum. Braunschweig 1991.
- Emden 1985: Ausstellungskatalog L. Backhuysen. Emden 1630-Amsterdam 1708. Emden 1985.
- Den Haag 1975: Ausstellungskatalog Matthijs Maris. Gemeentemuseum Den Haag 1975.
- Den Haag 1977: Ausstellungskatalog W. Nuyen. Gemeentemuseum Den Haag 1977.
- Den Haag 1980: Ausstellungskatalog Max Liebermann en Holland. Gemeentemuseum, Den Haag 1980.
- Den Haag 1981: Ausstellungskatalog Jacob van Ruisdael. Den Haag, Mauritshuis 1981.
- Den Haag 1983: Ausstellungskatalog De Haagse School Gemeentemuseum, Den Haag 1983.
- Den Haag 1987: Ausstellungskatalog Die Haager Schule. Gemeentemuseum, Den Haag 1987.
- Den Haag 1989: Ausstellungskatalog Die Haager Schule in München. Gemeentemuseum Den Haag 1989.
- Hamburg 1981: Ausstellungskatalog Gemälde von Willem van der Velde d. Ält. und d. Jüng. Altonaer Museum, Hamburg 1981.
- Laren 1987: Ausstellungskatalog Albert Neuhuys (1844-1914). Siger Museum, Laren 1987.
- Wien 1986: Ausstellungskatalog. Auf der Suche nach dem Goldenen Zeitalter in der Zeit der Romantik. Wien 1986.

Sonstige

E. Béraud. Baron Gudin. Souvenirs 1820-70. Paris 1921.

Klose, Olaf. Lilli Martius. Skandinavische Landschaftsbilder. Neumünster 1975.

A. Curtis. L'oeuvre Lithographié de Eugène Isabey. Paris 1939.

R. Favret. "Eugène Isabey. 1803-1886. La peinture de marine au 19e siècle". abc. No. 100 (1981): S. 59-74.

ANHANG

Biographie Andreas Achenbach

- 1815 29.9. Geburt in Kassel; Vater: Hermann Friedrich Jakob Achenbach (1793-1849), Mutter: Christine Rosine geb. Zülch (1797-1868)
Vater: Großkaufmann und Fabrikant in Kassel. Übernimmt in Kassel das Geschäft seines Schwiegervaters, des Tabakfabrikanten Andreas Zülch. Aufgrund von Misserfolg erleidet die Familie teilweise finanzielle Schwierigkeiten, ein häufiger Ortswechsel ist die Folge
- 1816 Familie zieht nach Mannheim
- 1818 Familie zieht nach Petersburg. Erster Zeichenunterricht in einer Mädchenschule
- 1823 Umzug nach Düsseldorf
- 1827 Beginn des Studiums an der Düsseldorfer Akademie (nach eigenen Angaben). Elementarklasse. Lehrer: Kolbe
- 1829/30 Wintersemester: Beginn des Studiums (nach Eintrag in die Schülerlisten)
- 1830/31 Malklasse bei Heinrich Christoph Kolbe und Landschaftsklasse bei Johann Wilhelm Schirmer, Vorlesungen über Architektur und Perspektive bei Carl Friedrich Schäffer; allerdings nur unregelmäßige Teilnahme von Achenbach
- 1831 Studienfahrt nach Altenberg und Umgebung
- 1832 bis 29. Dez.1832 Reise mit Vater nach Russland über Rotterdam, Den Haag, Amsterdam, Hamburg, Travemünde nach Petersburg, Rückfahrt über Königsberg, Berlin und Kassel
- 1832 gemeinsame Reise mit Vater an die Nordseeküste, nach Hamburg und über die Ostseeküste nach Russland. In Holland Besuch von Rotterdam, Leiden, Amsterdam, Den Haag und Scheveningen. In Den Haag: Mauritshuis; in Scheveningen, erstmalig an der Nordsee
- 1833 Studienfahrt nach Altenahr und Umgebung
- 1834 Wanderung am Rhein, durch Eifel und Hunsrückgebirge, zur Loreley,

Oberwesel und Bacharach

Juni 1835 bis

August 1835 Reise mit Vater nach Schweden über Travemünde, eine Woche Kopenhagen, Göteborg, Trollhättän-Fällen, Väner- und Vättersee, Rückfahrt über Kopenhagen nach Travemünde

August bis

Nov. 1835 alleinige Weiterreise von Travemünde nach Holland, evtl. Abstecher in die Normandie

Ende 1835 Rückkehr nach Düsseldorf; allerdings keine Immatrikulation im Wintersemester 1835/1836 an der Akademie. Ausscheiden aus der Akademie

Juni 1836 aufgrund von gespaltenem Verhältnis zu Schadow: Weggang nach München; dort Bekanntschaft mit Louis Gurlitt und Carl Rottmann

August 1836 Wanderung von München durch das bayerische Hochgebirge bis nach Südtirol

1837 Frankfurt, Atelier im Städelschen Institut
Rückkehr nach Düsseldorf

Sept. 1837 Reisen nach Holland, Den Haag und Scheveningen

Juni bis

August 1838 Belgien, von Ostende nach England, Paris

ab 1838 privates Atelier in Düsseldorf

Juni bis

Sept. 1839 Reise nach Norwegen mit Thomas Fearnly und Christian Breslauer, Treffen mit Johann Christian Claussen Dahl und Kurt Baade in Voss

Sept. 1840 Reise nach Holland

1843 18.4. Konvertiert zum Katholizismus

1843 bis

Juli 1845 Aufenthalt in Italien

Sept. 1846 Reise nach Belgien

1847 Studienreise nach Holland: Scheveningen

Sept. 1848 Reise nach Holland und Belgien; Besuch in Brügge (19. September 1848 Eintrag in die Besucherliste des Memlingmuseums in Brügge)

1848 Heirat mit Louise Lichtschlag (1827-1889), fünf Kinder: zwei Söhne

- und drei Töchter
- Mai 1851 Aufenthalt in Ostende
- August 1851 Studienreise nach Cappenberg und Umgebung; Studienreise nach Westfalen: Kappenberg, Münster, zusammen mit Alexander Michelis
- Mai bis
- Juni 1857 Reise nach England zur Manchester Exhibition of art treasures of the United Kingdom
- Engagement für Düsseldorfer Malkasten, zeitweilig im Vorstand
- 1857 Erwerb des Jacobischen Gartens zusammen mit Alexander von Sybel für den Künstlerverein Malkasten
- Sept. 1858 Aufenthalt in Ostende
- Sept. 1862 Reise nach Holland: Amsterdam, Den Haag und Scheveningen
- März 1864 Reise nach Paris
- 1865 Reise nach Paris
- Herbst 1865 Ausflüge in die nähere Umgebung Düsseldorfs, u. a. nach Neuss und Hülchrath
- 1910 1. April stirbt in Düsseldorf.

Abbildungen

PORTRÄT ANDREAS ACHENBACH.

ABB. 1. A. ACHENBACH. DIE ALTE AKADEMIE DÜSSELDORF. 1831.

ABB. 2. A. ACHENBACH. KIRCHE IM WALD. 1834/35.

ABB. 3. J. W. SCHIRMER. STEINHÜTTE IM WALD. 1830ER JAHRE.

ABB. 4. C. F. LESSING. KLOSTERHOF IM SCHNEE. 1830.

ABB. 5. A. ACHENBACH. NORDISCHER KIEFERNWALD IM SCHNEE MIT RUNENSTEIN. UM 1835.

ABB. 6. A. ACHENBACH. GEBIRGIGE FLUSSLANDSCHAFT. 1834.

ABB. 7. C. F. LESSING. KLOSTER ARNSTEIN. 1833-1835.

ABB. 8. A. ACHENBACH. MARINE. 1836.

ABB. 9. W. VAN DE VELDE D. J. DIE BÖ. UM 1670.

ABB. 10. A. ACHENBACH. NORWEGISCHE KÜSTE. 1834.

ABB. 11. A. ACHENBACH. BRANDUNG AN FELSIGER KÜSTE. 1835.

ABB. 12. A. ACHENBACH. EBBE. 1837.

ABB. 13. A. VAN DE VELDE. STRAND BEI SCHEVENINGEN.

ABB. 14. A. SCHELFHOUT. DER STRAND BEI SCHEVENINGEN. UM 1825.

ABB. 15. J. W. SCHIRMER. HÜGELLANDSCHAFT MIT GEWÄSSER. UM 1840/50.

ABB. 16. J. VAN RUISDAEL. EICHENWALD AM WASSER.

ABB. 17. J. VAN RUISDAEL. JUDENFRIEDHOF. UM 1653/55.

ABB. 18. J. W. SCHIRMER. ROMANTISCHE LANDSCHAFT. 1828.

ABB. 19. J. VAN RUISDAEL. DAS SCHLOSS VON BENTHEIM. 1653.

ABB. 20. J. P. HASENCLEVER. ATELIERSZENE. 1836.

ABB. 21. A. VAN OSTADE. DER MALER IN SEINER WERKSTATT. 1663.

ABB. 23. B. C. KOEKKOEK. LANDSCHAFT.

ABB. 22. J. VAN RUISDAEL. FELSIGE LANDSCHAFT.

ABB. 24. E. VAN DRIELST. LANDSCHAFT MIT BÄUERLICHER BEHAUSUNG.

ABB. 25. M. HOBDEMA. LANDSCHAFT.

ABB. 26. R. JORDAN. RÜCKKEHR.

ABB. 27. J. ISRAELS. VORBEI AN MUTTERS GRAB. 1856.

ABB. 28. H. VON BARTELS. MÜHLE BEI LEIDEN.

ABB. 29. J. MARIS. DIE ABGESCHNITTE MÜHLE. 1872.

ABB. 27. J. W. SCHIRMER, AM WALDRAND. UM 1851.

ABB. 26. B. C. KOEKKOEK. EICHE AM WALDRAND. 1849.

ABB. 32. A. ACHENBACH. NORWEGISCHE LANSCHAFT MIT RUNENSTEINEN.
1839.

ABB. 33. J. VAN RUISDAEL. LANDSCHAFT MIT RUINE.

ABB. 34. A. ACHENBACH. HERBSTLICHE WALDLANDSCHAFT. 1843.

ABB. 35. J. VAN RUISDAEL. DER SUMPF.

ABB. 36. A. ACHENBACH. BLICK AUF NEUSS. 1871.

ABB. 37. J. VAN RUISDAEL. BLICK AUF HAARLEM. UM 1670.

ABB. 38. A. ACHENBACH. WASSERFALL. 1847.

ABB. 39. J. VAN RUISDAEL. WASSERFALL MIT WACHTURM.

ABB. 40. A. ACHENBACH. ERFTMÜHLE. 1866.

ABB. 41. M. HOBDEMA. DIE WASSERMÜHLE.

ABB. 42. A. ACHENBACH. WESTFÄLISCHE WASSERMÜHLE. 1863.

ABB. 43. J. VAN RUISDAEL. ZWEI WASSERMÜHLEN MIT OFFENER SCHLEUSE.
1653.

ABB. 44. A. ACHENBACH. NORWEGISCHE LANDSCHAFT MIT SÄGEMÜHLE.
1837.

ABB. 45. C. EZDORF. LANDSCHAFT MIT WASSERFALL. 1843.

ABB. 46. J. VAN RUISDAEL NORDISCHE LANDSCHAFT MIT WASSERFALL.

ABB. 47. A. ACHENBACH. AM MEERESSTRAND. 1836.

ABB. 48. S. J. DE VLIENER. STRANDANSICHT. 1643.

ABB. 49. A. ACHENBACH. STRANDENDES SCHIFF. 1837.

ABB. 50. S. J. DE VLIENER. SCHIFFBRUCH BEI EINER FELSENKÜSTE. 1642.

ABB. 51. A. VAN EVERDINGEN(?) SEESTURM AN EINER FELSENBUCHT.

ABB. 52. J. VAN RUISDAEL. STRANDLANDSCHAFT.

ABB. 53. A. ACHENBACH. STRAND BEI SCHEVENINGEN. 1868.

ABB. 54. E. ISABEY. SCHIFFBRUCH BEI EINEM DORF. 1836.

ABB. 55. A. SCHELFHOUT. HOLZMÜHLEN AN EINEM ZUGEFRORENEN FLUSS.
1840.

ABB. 56. A. ACHENBACH. HOLLÄNDISCHE WINTERLANDSCHAFT. 1837.

ABB. 57. A. VAN DER NEER. ZEITVERTREIB AUF DEM VEREISTEN
STADTGRABEN VON HAARLEM.

ABB. 58. A. SCHELFHOUT. SCHLITTSCHUHLÄUFER AUF EINEM GEFRORENEN
BACH. 1828.

ABB. 59. A. ACHENBACH. WINTERFREUDEN. 1842.

ABB. 60. T. GUDIN. STÜRMISCHES MEER BEI ETRETAT. 1825.

ABB. 61. A. ACHENBACH. SEESTURM AN DER NORWEGISCHEN KÜSTE. 1837.

ABB. 62. T. GUDIN, INCENDIE DU KENT. 1828.

ABB. 63. A. ACHENBACH. SCHIFFSUNTERGANG. 1840.

ABB. 64. A. ACHENBACH. SCHIFFBRUCH. 1839.

ABB. 65. T. GUDIN. COUP DE VENT DANS LA RADE D'ALGER. 1835.

ABB. 66. A. ACHENBACH. UNTERGANG DES DAMPFERS "PRÄSIDENT". 1842.

ABB. 67. W. NUYEN. SCHIFFBRUCH AN EINER FELSENKÜSTE. 1837.

ABB. 68. A. ACHENBACH. BRANDUNG AN DER FELSENKÜSTE. 1838.

ABB. 69. W. NUYEN. SCHIFFBRUCH AN EINER FELSENKÜSTE. UM 1838.

ABB. 71. A. ACHENBACH. AM STRAND VON SCHEVENINGEN. 1849.

ABB. 70. J. H. L. MEIJER. NACH DEM STURM AN DER HOLLÄNDISCHEN KÜSTE.

ABB. 72. J. H. L. MEIJER. SEESTURM.

ABB. 73. A. ACHENBACH. FISCHERBOOTE AN DER HOLLÄNDISCHEN KÜSTE. 1835.

ABB. 74. C. LEICKERT. WINTERLANDSCHAFT.

ABB. 75. A. ACHENBACH. HOLLÄNDISCHES HAFENBILD. 1871.

Abbildungsnachweis

Porträt Achenbach: Kat. Ausst. Düsseldorf 1965

Abb. 1: Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, Tafel 1.

Abb. 2: B. Ponten, Abb. 83.

Abb. 3: B. Ponten, Abb. 84.

Abb. 4: Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, Abb. 154.

Abb. 5: B. Ponten, Abb. 15.

Abb. 6: Markowitz 1969, Abb.5

Abb. 7: Markowitz, 1977, Nr. 16.

Abb. 8: B. Ponten, Abb. 65.

Abb. 9: Bauer, S. 113.

Abb. 10: Klose/Martius, Abb. 157.

Abb. 11: Kat. Hamburg, 1969, S. 2.

Abb. 12: Kraan, 1987, Abb. 3.

Abb. 13: Kat. Ausst. Wien 1986, Abb. 51.

Abb. 14: Bode, S. 301

Abb. 15: Bode, S. 240.

Abb. 16: Kat. Ausst. The Hudson and the Rhine. Düsseldorf 1976. Abb. 159

Abb. 17: Bode, S. 236.

Abb. 18: Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, Abb. 225.

Abb. 19: Bode, S. 242.

Abb. 20: Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, Abb. 91.

Abb. 21: Mai, 1989, Abb.16.

Abb. 22: Tilborgh, Abb. 10.

Abb. 23: Tilborgh, Abb. 11.

Abb. 24: Koolhaas, Abb. 15.

Abb. 25: Koolhaas, Abb. 16.

Abb. 26: Kraan, 1987, Abb. 26.

Abb. 27: Kraan, 1987, Abb. 27.

Abb. 28: Kraan, 1987, Abb. 46.

Abb. 29: Kraan 1987, Abb. 45.

Abb. 30: B. Ponten, Abb. 94.

Abb. 31: Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, Abb. 151.
Abb. 32: Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, Abb. 3.
Abb. 33: Bode, S. 233.
Abb. 34: B. Ponten, Abb. 95.
Abb. 35: Hütt, 1984, Abb. 99.
Abb. 36: B. Ponten, Abb. 37.
Abb. 37: Bauer, S. 107.
Abb. 38: Kat. Ausst. Braunschweig 1991, Abb. 30.
Abb. 39: Bode, S. 241.
Abb. 40: Luttermann, S. 216/17.
Abb. 41: Trier/Weyres, Tafel 54.
Abb. 42: Kat. Bremen, Abb. 197
Abb. 43: Mai, 1989, Abb. 11.
Abb. 44: B. Ponten, Abb. 86.
Abb. 45: B. Ponten, Abb. 87.
Abb. 46: B. Ponten, Abb. 88.
Abb. 47: B. Ponten, Abb. 51.
Abb. 48: B. Ponten, Abb. 52.
Abb. 49: Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, Abb. 2.
Abb. 50: B. Ponten, Abb. 54.
Abb. 51: Bol, Abb. 179.
Abb. 52: B. Ponten, Abb. 64.
Abb. 53: Bode, S. 235.
Abb. 54: Wappenschmidt, Abb. 3.
Abb. 55: B. Ponten, Abb. 91.
Abb. 56: B. Ponten, Abb. 90.
Abb. 57: Luttermann, S. 165.
Abb. 58: B. Ponten, Abb. 89.
Abb. 59: Kat. Hannover 1973, Niedersächsische Landesgalerie, Abb.2.
Abb. 60: Kat. Köln 1964, Kunsthaus am Museum (20), Tafel 56.
Abb. 61: Klose/Martius, Abb. 158.
Abb. 62: B. Ponten, Abb. 68.
Abb. 63: Kat. Köln 1966, Kunsthaus am Museum (26), Tafel 44.
Abb. 64: Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, Abb. 5.

Abb. 65: B. Ponten, Abb. 69.

Abb. 66: Schaarschmidt, S. 204.

Abb. 67: Kat. Köln 1941, Lempertz (416), Abb. 23.

Abb. 68: B. Ponten, Abb. 61.

Abb. 69: Kat. Ausst. Wien 1986, Abb. 39.

Abb. 70: Kat. Köln 1977, Kunsthaus am Museum (73), Tafel 146.

Abb. 71: Kat. Köln 1975, Kunsthaus am Museum (64), Tafel 97 .

Abb. 72: Norman, 1973, S. 75.

Abb. 73: Hansen, S. 132.

Abb. 74: Norman, 1973, S. 79.

Abb. 75: Hütt, 1984, Abb. 181.