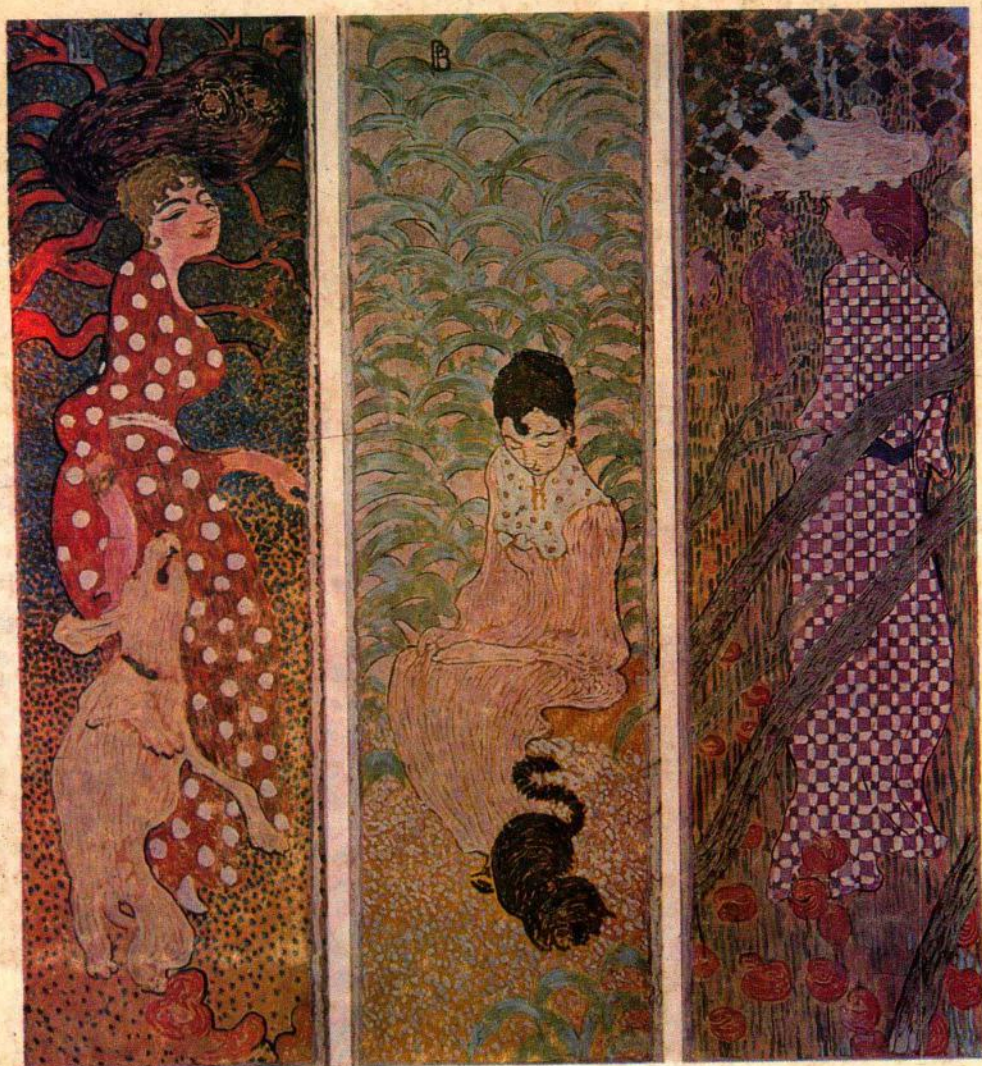


SHIJIE
MEISHU



2

1985

世界美术

目 录

- 2 阿道夫·门采尔 艾中信
- 6 门采尔及其同时代画家 耿校
- 12 十九世纪德国的艺术:
〔德国〕 罗世平译 周宗敦校
- 18 拜占廷的镶嵌画 〔英国〕 安德烈·格雷伯 朱雍译
- 23 爱尔兰早期艺术的黄金时代
〔爱尔兰〕 迈尔·德·保尔 侯翰如译 王小平校
- 28 中世纪的波斯艺术
〔美国〕 海伦·迦登那 毛君炎译 王明杰校
- 33 伊斯兰的装饰纹样 〔日本〕 林良一 王明增译
- 38 纳斯勒蒂·迪内的艺术生活 汪嘉禾
- 49 马约尔的木刻
〔美国〕 斯丹尼·阿佩尔博 李湘生译 小武校
- 54 皮埃尔·博纳尔 〔法国〕 安托尼·泰拉斯 闵希文译
- 61 法国艺术见闻 张骏 编译
- 63 达达运动的回潮——欧美和日本的“帕洛代”艺术
〔日本〕 谷川晃一 谢家模 陈玮编译
- 67 访日印象 迟柯
- 69 《天堂》不能等待
〔意大利〕 法布里齐奥·丹蒂切 李光文译
- 71 玛雅——北美洲的古希腊
〔西班牙〕 布雷德利·史密斯 李建群编译
- 76 外国美术史图录(4) 《世界美术》编辑部编
- 88 世界各地

图版目录

- 封面 四联屏凤 (1891—1892年) 43页 窗边少妇 〔德国〕 莱勃尔
- 〔法国〕 博纳尔 43页 吉纳泽剧院 〔德国〕 门采尔
- 封二 伊利沙白·费伦肖像 44、45页 法国画家皮埃尔·博纳尔油
〔英国〕 托马斯·劳伦斯 画作品五幅
- 41页 天国(局部) 46页 玛雅人的雕刻五幅
〔意大利〕 丁托莱托
- 42页 手拿腊烛的画家的姐姐 47页 伊斯兰装饰纹样二幅
〔德国〕 门采尔 47页 中世纪波斯的装饰图案两幅
- 42页 画家的母亲与妹妹 48页 中世纪伊斯兰建筑图片三幅
〔德国〕 汉斯·托马 封三 姐妹俩 〔法国〕 夏赛里昂
- 43页 编织的少女 〔德国〕 莱勃尔 封底 凉台上 〔俄罗斯〕 柯罗文

〔季刊〕总第25期

编辑者 《世界美术》编辑委员会
(北京东城区校尉胡同5
号中央美术学院)

出版者 人民美术出版社
(北京北总布胡同32号)

印刷者 人民美术出版社印刷厂
中国青年出版社印刷厂

总发行处 北京报刊发行局
零售 全国各地邮局和新华书店
订购处 全国各地邮局
国外总发行 中国国际图书贸易总公司
(中国国际书店)
(北京2820信箱)

国外代号 Q202

北京市期刊登记证170号

本刊代号 2—171 本刊编号 0876

出版日期 1985年6月15日

国内定价 0.70元

目 录

- 2 阿道夫·门采尔 艾中信
- 6 门采尔及其同时代画家 耿校
- 12 十九世纪德国的艺术:
[德国] 罗世平译 周宗敦校
- 18 拜占廷的镶嵌画 [英国] 安德烈·格雷伯 朱雍译
- 23 爱尔兰早期艺术的黄金时代
[爱尔兰] 迈尔·德·保尔 侯翰如译 王小平校
- 28 中世纪的波斯艺术
[美国] 海伦·迦登那 毛君炎译 王明杰校
- 33 伊斯兰的装饰纹样 [日本] 林良一 王明增译
- 38 纳斯勒蒂·迪内的艺术生活 汪嘉禾
- 49 马约尔的木刻
[美国] 斯丹尼·阿佩尔博 李湘生译 小武校
- 54 皮埃尔·博纳尔 [法国] 安托尼·泰拉斯 因希文译
- 61 法国艺术见闻 张骏 编译
- 63 达达运动的回潮——欧美和日本的“帕洛代”艺术
[日本] 谷川晃一 谢家模 陈玮编译
- 67 访日印象 迟柯
- 69 《天堂》不能等待
[意大利] 法布里齐奥·丹蒂切 李光文译
- 71 玛雅——北美洲的古希腊
[西班牙] 布雷德利·史密斯 李建群编译
- 76 外国美术史图录(4) 《世界美术》编辑部编
- 88 世界各地

[季刊]总第25期

编辑者 《世界美术》编辑委员会
(北京东城区校尉胡同5
号中央美术学院)

出版者 人民美术出版社
(北京北总布胡同32号)

印刷者 人民美术出版社印刷厂
中国青年出版社印刷厂

总发行处 北京报刊发行局

零售 全国各地邮局和新华书店

订购处 全国各地邮局

国外总发行 中国国际图书贸易总公司
(中国书店)
(北京2820信箱)

国外代号 Q202

北京市期刊登记证170号

本刊代号 2—171 本刊编号0876

出版日期 1985年6月15日

国内定价 0.70元

图版目录

- 封面 四联屏凤 (1891—1892年) 43页 窗边少妇 [德国] 莱勃尔
- [法国] 博纳尔 43页 吉纳泽剧院 [德国] 门采尔
- 封二 伊利沙白·费伦肖像 44、45页 法国画家皮埃尔·博纳尔油
[英国] 托马斯·劳伦斯 画作品五幅
- 41页 天国(局部) 46页 玛雅人的雕刻五幅
[意大利] 丁托莱托
- 42页 手拿腊烛的画家的姐姐 47页 伊斯兰装饰纹样二幅
[德国] 门采尔
- 42页 画家的母亲与妹妹 48页 中世纪波斯的装饰图案两幅
- [德国] 汉斯·托马 48页 中世纪伊斯兰建筑图片三幅
- 43页 编织的少女 [德国] 莱勃尔 封三 姐妹俩 [法国] 夏塞里昂
- 封底 凉台上 [俄罗斯] 柯罗文



目 录

- 2 阿道夫·门采尔 艾中信
- 6 门采尔及其同时代画家 歌校
- 12 十九世纪德国的艺术:
〔德国〕 罗世平译 周宗敦校
- 18 拜占廷的镶嵌画 〔英国〕 安德烈·格雷伯 朱雍译
- 23 爱尔兰早期艺术的黄金时代
〔爱尔兰〕 迈尔·德·保尔 侯翰如译 王小平校
- 28 中世纪的波斯艺术
〔美国〕 海伦·迦登那 毛君炎译 王明杰校
- 33 伊斯兰的装饰纹样 〔日本〕 林良一 王明增译
- 38 纳斯勒蒂·迪内的艺术生活 汪嘉禾
- 49 马约尔的木刻
〔美国〕 斯丹尼·阿佩尔博 李湘生译 小武校
- 54 皮埃尔·博纳尔 〔法国〕 安托尼·泰拉斯 闵希文译
- 61 法国艺术见闻 张骏 编译
- 63 达达运动的回潮——欧美和日本的“帕洛代”艺术
〔日本〕 谷川晃一 谢家模 陈玮编译
- 67 访日印象 迟轲
- 69 《天堂》不能等待
〔意大利〕 法布里齐奥·丹蒂切 李光文译
- 71 玛雅——北美洲的古希腊
〔西班牙〕 布雷德利·史密斯 李建群编译
- 76 外国美术史图录(4) 《世界美术》编辑部编
- 88 世界各地

〔季刊〕总第25期

编 辑 者 《世界美术》编辑委员会
(北京东城区校尉胡同5
号中央美术学院)

出 版 者 人民美术出版社
(北京北总布胡同32号)

印 刷 者 人民美术出版社印刷厂
中国青年出版社印刷厂

总发行处 北京报刊发行局

零 售 全国各地邮局和新华书店

订 购 处 全国各地邮局

国外总发行 中国国际图书贸易总公司
(中国国际书店)
北京2820信箱

国外代号 Q202

北京市期刊登记证170号

本刊代号2—171 本刊编号0876

出版日期 1985年6月15日

国内定价 0.70元

图版目录

- 封面 四联屏凤 (1891—1892年) 43页 富边少妇 〔德国〕 莱勃尔
- 〔法国〕 博纳尔 43页 吉纳泽剧院 〔德国〕 门采尔
- 封二 伊利沙白·费伦肖像 44、45页 法国画家皮埃尔·博纳尔油
〔英国〕 托马斯·劳伦斯 画作品五幅
- 41页 天国(局部) 46页 玛雅人的雕刻五幅
〔意大利〕 丁托莱托
- 42页 手拿腊烛的画家的姐姐 47页 伊斯兰装饰纹样二幅
〔德国〕 门采尔
- 42页 画家的母亲与妹妹 48页 中世纪波斯的装饰图案两幅
- 〔德国〕 汉斯·托马 封三 姐妹俩 〔法国〕 夏赛里昂
- 43页 编织的少女 〔德国〕 莱勃尔 封底 凉台上 〔俄罗斯〕 柯罗文

目 录

- 2 阿道夫·门采尔 艾中信
- 6 门采尔及其同时代画家 耿校
- 12 十九世纪德国的艺术:
〔德国〕 罗世平译 周宗敦校
- 18 拜占廷的镶嵌画 〔英国〕 安德烈·格雷伯 朱雍译
- 23 爱尔兰早期艺术的黄金时代
〔爱尔兰〕 迈尔·德·保尔 侯翰如译 王小平校
- 28 中世纪的波斯艺术
〔美国〕 海伦·迦登那 毛君炎译 王明杰校
- 33 伊斯兰的装饰纹样 〔日本〕 林良一 王明增译
- 38 纳斯勒蒂·迪内的艺术生活 汪嘉禾
- 49 马约尔的木刻
〔美国〕 斯丹尼·阿佩尔博 李湘生译 小武校
- 54 皮埃尔·博纳尔 〔法国〕 安托尼·泰拉斯 闵希文译
- 61 法国艺术见闻 张骏 编译
- 63 达达运动的回潮——欧美和日本的“帕洛代”艺术
〔日本〕 谷川晃一 谢家模 陈玮编译
- 67 访日印象 迟轲
- 69 《天堂》不能等待
〔意大利〕 法布里齐奥·丹蒂切 李光文译
- 71 玛雅——北美洲的古希腊
〔西班牙〕 布雷德利·史密斯 李建群编译
- 76 外国美术史图录(4) 《世界美术》编辑部编
- 88 世界各地

〔季刊〕总第25期

编辑者 《世界美术》编辑委员会
(北京东城区校尉胡同5
号中央美术学院)

出版者 人民美术出版社
(北京北总布胡同32号)

印刷者 人民美术出版社印刷厂
中国青年出版社印刷厂

总发行处 北京报刊发行局

零售 全国各地邮局和新华书店

订购处 全国各地邮局

国外总发行 中国国际图书贸易总公司
(中国书店)
北京2820信箱)

国外代号 Q202

北京市期刊登记证170号

本刊代号2—171 本刊编号0876

出版日期 1985年6月15日

国内定价 0.70元

图版目录

- 封面 四联屏风 (1891—1892年) 43页 窗边少妇 〔德国〕 莱勃尔
- 〔法国〕 博纳尔 43页 吉纳泽剧院 〔德国〕 门采尔
- 封二 伊利沙白·费伦肖像 44、45页 法国画家皮埃尔·博纳尔油
〔英国〕 托马斯·劳伦斯 画作品五幅
- 41页 天国(局部) 46页 玛雅人的雕刻五幅
〔意大利〕 丁托莱托
- 42页 手拿蜡烛的画家的姐姐 47页 伊斯兰装饰纹样二幅
〔德国〕 门采尔
- 42页 画家的母亲与妹妹 48页 中世纪波斯的装饰图案两幅
- 〔德国〕 汉斯· 托马 封三 姐妹俩 〔法国〕 夏赛里昂
- 43页 编织的少女 〔德国〕 莱勃尔 封底 凉台上 〔俄罗斯〕 柯罗文

阿道夫·门采尔

艾中信

1956年，正值门采尔逝世五十周年之际，我在民主德国参观了他的纪念画展。在椭圆环形的柏林国家画廊，整个一层十一间穿堂大厅里，陈列着这个画廊所收藏的五千多幅门采尔的素描和速写的大部。其中有一些是他少年时期在石印作坊设计的证书、契约、商标等图案及草稿，还有少数水彩、水粉和色粉笔画。他的素描、速写不但数量惊人（在他死后收集到的有七千多幅，此外还有八十本速写簿，每本约有一百幅，有些至今还未拆开，因此不能看到全貌），而且艺术精湛，凝聚着他一生的心血，成为他的艺术成果的重要部份。

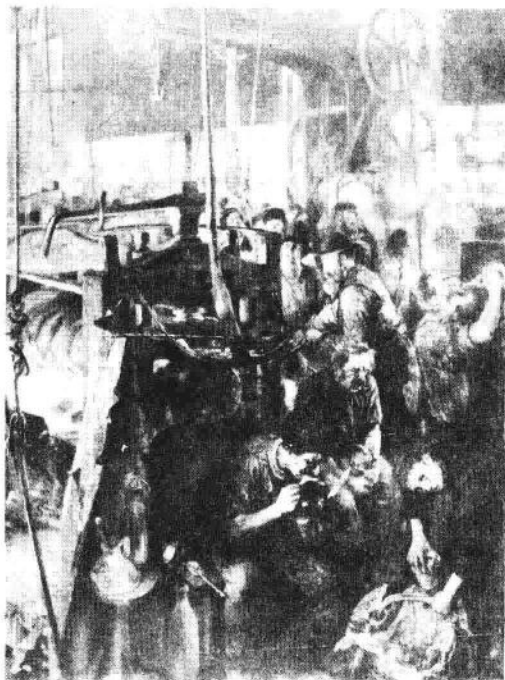
同年10月，在我国展览了门采尔的素描和速写两百幅，这些作品大都是创作素材，有的虽是练笔之作，但富有形象价值，创作素材的原件在我国展

出，引起了美术界的普遍珍视；这些作品的广为出版，又在广大爱好美术的青年中对推动勤习速写的风尚和掌握素描的要领产生了不小的影响。

门采尔对素描速写有极大的热忱，从十三岁起开始练习，几乎每天忘不了把随身携带的速写本打开，在任何场合，任何条件之下，甚至在昏暗的街灯下，脏臭的沟渠边，都能忘我地刻苦写生。我看到有一幅在宫廷舞会上的速写，是画在请帖上的。请帖是钢版纸，印着黑体字，用铅笔往上画很不顺手，但是那上面的几个人物形象却刻划得非常生动。很少能找到第二个画家能像他那样熟练地掌握住铅笔尖（他经常以木匠用的扁铅笔作速写，线条可细可粗，可锐可钝，扁铅笔又易于皴擦渲染出各种调子），如此引人入胜地记录下丰富多采的生活实貌。

维隆市场



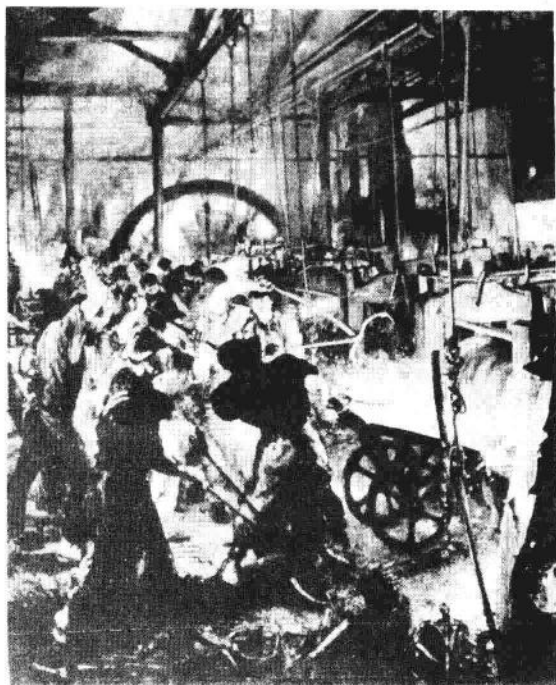


轧铁工厂（局部）

其形象鲜明生动，不由得使人注目细看，叹为观止。

对大多数画家来说，生活感触往往是埋伏在心里的，只有在创作上才能把它充分反映出来，门采尔画速写也是为了积累创作素材，或者只是作些生活形态的记录，本无意于使它成为高级形态的艺术品。但是，由于他对生活的热爱和对艺术的热衷，这些图画却传达了画家所深刻感受的情景，即使是一草一木，一个墙角或门洞，也洋溢着生活的气息。有些速写如《大车上的乘客》、《两个老妇人》、《母与子》等，则是有一定构思的生活小品。门采尔的油画也常以日常生活为题材，从人们安之若素的市场、街道、庭院、屋角，都能挖掘出耐人寻味的意趣。极其普通的生活，一经门采尔的描绘，就像点石成金一般，发出艺术的光彩。他的绘画语言也是平易近人的，就像生活本身那样朴素，朴素的艺术往往是隽永而有回味的。《柏林——波茨坦铁路》、《建筑工地》、《有阳台的房间》、《剧场》等就是这样的油画小品。

在柏林国家画廊的展览会上，还陈列了门采尔的面模和用石膏翻制的一双手。这双非常枯瘦的、但是苍劲有力的手，深深烙上了常年从事艺术劳动的痕迹。据说他习惯用左手画素描，用右手画油画；



轧铁工厂（局部）

又说他的眼力像一头鹰那样犀利，虽然带着眼镜，却从老远也能明察秋毫。当然，他的艺术造诣，主要是靠他对生活的认识能力，靠他的艺术才智。但是他的造型特色确是以精微刻划形象的细节来动人心弦的。门采尔靠他对生活的深入细察，靠他艺术手法的尽微致广，靠他的阅历和勤奋，创作出无愧于他生活年代的有思想的作品，其中有宏篇巨制，可以《轧铁工厂》为代表作。

很可惜，他的许多珍贵油画已在第二次世界大战中毁于炮火，《轧铁工厂》也遭此难，我在东德只看到为数很少的几幅油画，但所得印象也极为深刻。

提起德国的美术，我们都会想到丢勒和小汉斯·荷尔拜因，他们代表了文艺复兴时期日尔曼艺术的光华。门采尔是十九世纪的素描巨匠，他的油画和水粉画的功力也极深，他的作品广泛反映了各个阶层的生活风俗，而对工人生活和工业生产的深刻描绘，是他同时代的其他画家所不及的。他的出身、生活和禀性，使他对劳动人民有着潜在的感情，而对贵族情不自禁地表示轻蔑。他以质朴的不加修饰的构图忠实地、令人信服地表现了他的时代。他的绘画用他自己的世界观，不自觉地但是相当正

确地作了当代人的自我表述。

门采尔生长在工业革命的时代，那时，封建贵族虽然还存在，但是资产阶级的艺术已经随着资本主义经济的发展而发展起来。门采尔的艺术就是代表着这个新兴的资产阶级。

他出生在一个印刷工人的家庭，他的父亲有一所印刷作坊。当他父亲察觉到门采尔的绘画才能后，为了培养他，于1830年把石版作坊从布莱斯劳迁到柏林，门采尔的艺术活动，就是从石版作坊当学徒时开始的。门采尔在柏林艺术学院只学习过很短一个时期的石膏写生，他好像天生对学院教学格格不入，而乐于在工作和生活中自学，他虽然也画过课堂上的人体习作，但主要是在现实生活中画社会上的人，通过自学成长起来的。他用速写这一简便的绘画方式既锻炼了基本功，又接触了社会上的人，比在画室中画职业模特儿，其收效无疑要大得多，实际得多。门采尔式的自学成才的办法，比较适应艺术劳动的特性，正规的美术教育可以从这里吸取一些有用的东西。

青年的门采尔从他投身于艺术工作的开始，就和平民群众有比较密切的联系，在接触社会中找到了自己的创作道路，虽然中途也有波折。他从十六岁开始独立劳动，在他父亲死后负担着家庭重荷。十八岁开始独立创作，还不满三十岁时，已经画了《腓特烈大帝史》插图共六百幅（木口木刻），并因此闻名欧洲。此时，他还画了普鲁士王室贵族和官僚的生活；比较有创见的作品则是一些描写社会新面貌的风景画——城市在建设，工厂在冒烟，火车在奔驰等等。这些作品的艺术格调是通俗、朴素的。

历史的发展对门采尔的创作思想有很大的影响，他的生活视野扩大了，思想深化了，但他艺术构思和表现手法，仍然保持着平易近人的格调。

1848—49年，德国资产阶级民主革命由于工人阶级的参加而鼓舞了热情的画家。虽然革命没有得到最后的胜利，门采尔为了表达对人民奋起革命的敬意和对革命失败寄予凭吊，画了《三月死难烈士的葬仪》。这一未完成的历史画，用叙事性的构图，深情地对烈士们作了史诗般的悼念。门采尔以他的作品充作了历史的见证。

贵族统治的复辟，宫廷士兵的横行霸道，门采尔的家被强占，这一切使他痛心而又灰心，他于是

又转向宫廷历史画的创作。著名油画组画《腓特烈大帝》就是在这样的情绪下画出来的。这些描绘一百年前的君主在“无忧宫”里吹笛子、开盛宴的堂皇场面，没有得到复辟贵族的欢心，因为这种悠闲享乐的宫廷生活，君主和普通人在一起高谈阔论的情景，无异于对腓特烈大帝的指责，对贵族的复辟统治也是一种间接的呵斥。《桑·苏茜（无忧宫）腓特烈第二宫廷宴会》、《威廉一世加冕礼》上的人物，虽然不像戈雅画的《查理四世一家》那样愚昧、滑稽，但也是对宫廷和贵族的轻蔑的嘲笑。画家没有把那些如花似玉的妇女看作彻头彻尾的俗物，但她们丰腴的肌体只是没有灵魂的躯壳，貌似优雅的姿势掩饰不住巧言令色和谄媚。恰如其份的描绘，如同一面镜子似地把世态人情反映得惟妙惟肖。这种写实手法，固然缺少鲜明的批判色彩，但明眼人看了是一目了然的。门采尔好像对琳琅的服饰很有兴趣，但是这正好刻划出包装得像奶糖一般的淑女的空虚。最可笑的是那些绅士，他们在用餐时把拿破仑帽夹在两膝之间，现出局促不安的样子。画家如实画来，在有意无意间，迸发出含蓄的讥笑声。如果把他所画的工人和平民形象和这些贵族的形象作一对照，同情前者，鄙薄后者，这是相当明显的。

1860年以后，资产阶级在德国逐渐兴起，工人运动也随着发展起来，门采尔又开始活跃于画坛。此时他画了不少小幅的水彩画，原件是送给他外甥女的《儿童组画》。他以清新的笔调描绘了各种可爱的小动物，虽是小品，艺术上却是比较别致的。

普法战争以后，德国依靠法国的军事赔款进行建设，资本主义得以蓬勃发展，象征着一个历史新时期的重工业生产，在德国显示了强大的生命力。

《轧铁工厂》（1875）便是在油画上第一次反映了这个时代的代表作。这是门采尔一生创作中的一件杰出的作品，这个题材在美术史上有划时代的意义。

门采尔当时曾给这幅油画题名为《当代巨人》，他把这个主题表现得很有力。人类的劳动在生产斗争中史无前例地发挥着威力，工人们在经受灼红的铁火的锻炼，超出常规的急速而敏捷的操作，使工人的全身筋骨抖动起来，以致脸孔都变了形。《轧铁工厂》显示了产业工人的劳动威力，是人的劳动在创造财富，劳动正在发展文明，劳动正在促进人们的智慧，劳动者创造了这个新世纪。但是，《轧铁工厂》上面的工人正进行着不由自主的劳动，他们为

了资本家的利润身不由己地在和机器拼搏，他们的身体顶不住机器生产的速度和强度；生产在前进，而人的身心在受到强烈的侵蚀。工人们思想情绪正随着生产方式的变化和生活的变化而起着变化。

我在上面描述的一切，不是概念的东西，而是在《轧铁工厂》这幅油画上看得到的。这幅色彩显得有点昏暗的油画，在尘雾中衬托出火红明亮的锻铁，机轮滚滚，烟气弥漫，呈现出非常真实的环境气氛：门采尔用富有特征的细节描写，把人物塑造在特定的生活场景之中。我们看到的是十九世纪七十年代的轧铁厂，那些工人的形象，即使是一个侧面或背影，都鲜明地表达出表里一致的精神状态——生气勃勃的劳动隐藏不住劳动的奴役性；同时，在工人品质和神色中，已经显示出不可奴役的苗头。在这里，门采尔没有采取任何特殊的艺术手段，而只是平易地、和常人所见的那样，再现了生活的本来面目。说“再现”，并不意味着照抄生活，“再现”也有艺术加工，所不同的是语言朴素，通俗易懂，接近广大群众的欣赏趣味。

有人认为《轧铁工厂》的构图不够洗炼，门采尔的不少作品有这个问题。但构图为了要把工人的劳动条件和艰苦的境况切实地表现出来，那些细节描写确实是不可少的。画面上最醒目的一组人物——中央舞动铁钳的英雄气概的人们是主体。我们在同时期的油画上，还没有见到这种新型的工人形象。画面左方的一组人物——利用工作间隙用餐的那些工人，他们有的急急忙忙啃着食物，有的仰着脖子喝水；最发人深思的是两手无力地垂放在膝盖上的那个老年工人，他是那么疲倦，同时在迷惘的神态中流露出对生活发生了疑问。从这个形象，我们可以相信门采尔已经发现了工人阶级的某种思想觉悟。如果说，约干松的《老乌拉尔工厂》中的中年工人，刻划出十月革命前夕工人斗争的意志，那么，门采尔在十九世纪八十年代，创造了产业工人已经开始有所觉悟的形象。

平易近人的朴素的艺术，往往被有些人误解为自然主义，细致的写实技巧、严格的写生手法，也往往被人说成是照相主义，像《轧铁工厂》这样的油画，也难免受到这样的指摘。《轧铁工厂》并不是生活的照抄，它非但真实地反映了德国工业革命生气勃勃的一面，而且揭示了劳资之间的矛盾。一方面是机器生产的飞速发展，一方面是工人生活的

艰苦辛勤；画家歌颂了工人的劳动，同时对他们的境遇寄予深切的同情。这样的作品是现实主义的，在一定程度上有批判现实的意义。卓别林在电影《摩登时代》中用夸张的手法表现了这个主题，它使人警觉。门采尔的《轧铁工厂》表现得隐约、含蓄，故难免不为人们所深察。

为了探讨门采尔的创作构思，我再举他晚期的油画《维隆市场》为例。这是一幅人物众多的风俗画，在这个市场中，数不清的人群在拥挤着，他们没有统一的行动。各人在做各人的事，各人按各人所处的地位在奔忙。为生活而奔忙，在这一点上统一起来了。门采尔的不少作品似乎缺乏艺术的集中和概括，而这幅油画尤有这个感觉。他确实没有在《维隆市场》上给我们提示比生活更深刻的东西，一切如同我们也能看到的那样。然而，这幅画的艺术感染力，正好在于传达了芸芸众生最普遍、最平凡的特征。看上去是平凡的，细细揣摩起来，那些人物形象却异乎寻常地正确，比普通人的眼光看到的还是要深入一层，所以在平凡中犹能见其深刻性。门采尔并不企图在这么多的人物身上创造典型，他没有在这个人那个人身上加上理想化东西，但是连普通的观众也能在他塑造的人物身上看出他们的身世遭遇而发生感想。门采尔是把进一步的形象思考留给看画的人去补充的。

在这幅画的许多贫苦市民中间，画家以淡淡的嘲讽刻划了几个资产阶级人物，他同情什么人，鄙薄什么人，还是比较鲜明的。门采尔无时无刻不注视着生活，又掌握了严谨的造型手段，所以他的艺术特色是入骨的写实，以真切感人，无矫揉造作之弊。写实也是各种各样的，写实也可以出风格。一般说来，写实的或接近写实的风格是切合一般群众的欣赏要求的，门采尔的作品有这样的优点。他确有一些作品失之繁琐，如《霍夫加斯坦的礼拜行列》、《卢森堡公园回忆》、《基森根啤酒花园》等纯粹生活场景式的风俗画，无论构思和技巧，都缺乏艺术概括性；有些构图很像印象派，只见光斑和阴影，但没有印象派的色彩效果，不免有损于形象的鲜明和完整。

门采尔生于1815年，1905年去世，终身未婚。他埋头在素描版画和油画中度过了勤奋的一生。门采尔在晚年荣任柏林大学名誉校长，布莱斯劳市荣誉公民和柏林市荣誉公民，为德国公众所敬仰。

门采尔及其同时代画家

〔美国〕格特·席夫

易英 译 晓歌 校

阿诺尔德·勃克林(Arnold Böcklin 1827——1901)，一个来自巴塞尔的瑞士人，他大部分艺术生涯虽然在佛罗伦萨和罗马渡过，但并不相悖于德国艺术发展的进程。在内心深处他是一个保守派，1848年在巴黎的经历使他从此对法国的一切都充满了厌恶。相反，他在德国却立即找到了赞助者。随着他在德国的声望日增，他自己也成为个俾斯麦的狂热拥护者。普法战争激发他创作了一系列当战役的变体画，按格奥尔格·施密特的话说是“描绘了人世间最残酷和最愚蠢的斗争……只有胜利者才会用这种方法看待战争。”在勃克林七十诞辰的时候，为了表示对他的敬意，柏林、汉堡和巴塞尔都举办了画展，这标志着他声誉的顶峰。勃克林去世几年之后，迈埃尔·格雷费向他发动了一场正面攻击，将他称之为“艺术发展道路上的绊脚石”，这条道路是指从康斯太勃尔开始，经过德拉克洛瓦、柯罗和马奈直到塞尚的艺术之路。从此，勃克林的艺术一直是争论不休的话题。然而其影响却能在象征主义、新艺术运动和超现实主义中看到；鉴于近年来学院派艺术大规模复苏，也毫无疑问会重新发见勃克林艺术与今天的联系。确实，关于勃克林的长处和弱点的恰当估价也有利于对他同代人中平庸的画家采取更为合理的态度。

勃克林的大多数绘画作品，象林妖、仙女、大潘神、半人半马怪、鱼人和海仙等那样的神话形象，都是试图要将自然的力量赋予人的性格。1858年他第一次到意大利旅行后，艺术风格发生了很大的变化。他的早期作品正与柯罗的早期作品相同，以充满阳光、薄雾缭绕的风景为主，人物很小，仅仅是暗示性的。后来，这个比例被颠倒过来，当人物的比例开始占优势的时候，勃克林的自然主义也日益增长。这时他的人物是以小心谨慎的细节描绘出来

的。不协调的地方色彩形成刺目的光线。但神话人物仍然是不变的，继续表现出勃克林自然的幻想。它们所代表的自然力量——风和气候、繁殖力、大海等——不象龙格和浪漫主义画家的作品那样包含着宗教的意义。勃克林的艺术充满了一种“天真的、无批判性的唯物主义”；因此，同时代的画家将他的作品称为“达尔文主义”的神话。

除了绘画性的特征外，这些作品的成败是以风景和事件、神话和自然的相互交错的程度来衡量的。在勃克林的作品中，《普罗米修斯》代表了最高的水平。在一个类似于雷斯达尔风景画的场面中，雷雨交加，巨人的身躯横躺在群山的顶峰上，他伸开四肢竭力想挣开镣铐。皮肤上反射出阴沉的天光，他痛苦的痉挛在云层中震颤，似乎他孤立无援的震怒要使自己在行将来临的暴风雨中得到解脱。所有的自然现象都反映着他的痛苦。汹涌的波涛徒然地撞击着岩石，如同他企图挣脱镣铐的努力一样。一束阳光象镣铐扎进他的肉体一样锐利地穿透黑暗。普罗米修斯的躯干仅仅是欲隐欲现，而突出强调了岩石和树顶的投光，这体现出勃克林敏锐的艺术观察力和处理手法。

与这种最高水平形成鲜明对照的是《维纳斯的诞生》(1868——1869)。这幅画表现出甚至不仅是未完成的情况，还有一些游疑不定。勃克林认为他的目的是“一个在狭小的底部和扩张的上部中产生的”构图，他要在单一的蓝色调中“体现出一种亲身感受的绘画的和谐”。他主要关注的是使浪花能够逐渐变为女神的薄纱。但是，小爱神将薄纱拉开的动作并没有意义，维纳斯仍太象模特儿，摆着姿势相当窘迫地站在滩岸上。

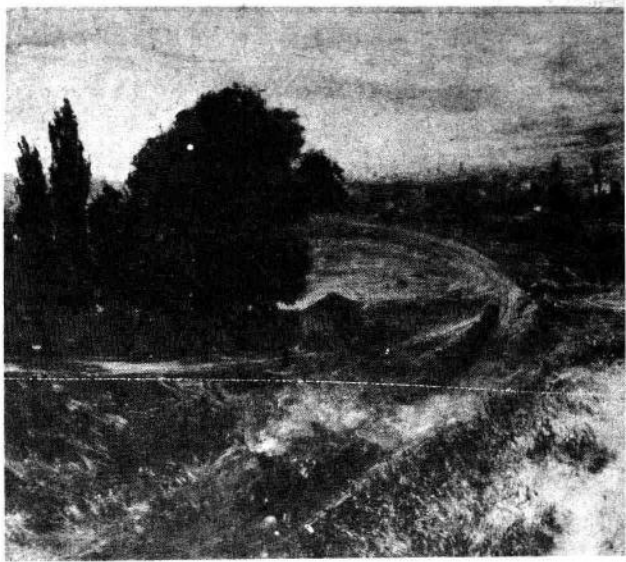
勃克林最迷恋的题材是宽广无垠的大海。无数中世纪前的海神始终如一地表达一种不可遏制的向

往，象征着大海的浪涛对陆地亘古不变的冲击，以及二者间永恒的对抗。勃克林在大自然的气氛和人类的生存条件之间创造了令人感动的统一，如两幅《特里同和涅瑞伊得》(分别为1873——1874)。但是，他的《在游乐的那伊阿得斯》(1886)仅仅是一群在温泉胜地尖叫的旅游者。

据说，勃克林在画他的五幅《死岛》的变体画之一时曾说过：“它将变得是那么的静寂，一声敲门都会使你胆震心惊。”实际上，他有意在画面上造成的这种效果是非常明显的。那个蒙着面纱的人物也同样故意做出的效果，她的棺材，建在岩石上的陵墓以及人物直立的姿态和柏树之间的关系，在一个岩石构成的小岛上都是难以置信的。显然，这也是使人们在一个完全非尘世的境地中来沉思死亡；人们厌恶这种强迫的思考，如同厌恶一种陈腐的气味一样。然而这幅画却为画家诺尔德、基里科、恩斯特和富克斯，作曲家拉赫玛尼诺夫和雷格尔，剧作家斯特林堡提供了创作意图。广告行业也为这幅画似乎是无止境地受到欢迎提供了证据。

与此相反，《城堡中的谋杀》(1859)则更为合理和富于活力。环境、气氛和事件都是协调一致的。荒凉的黎明、浓密的树木、古代的阶梯、富丽而日趋残破的城堡都造成了勃克林擅长的厌世和消沉的情调，同时，他也为象摄影的瞬间一样所显示的劫掠的幽暗场面创造了相应的环境。

阿道夫·冯·门采尔(Adolph von Menzel 1815 —— 1905)的艺术与普鲁士的历史和普鲁士帝国有很多一致性。到十九世纪，已经没有哪儿的艺术是自然主义的历史画观念了，即象门采尔那样对描绘腓德烈大帝的生活和时代所具备的那种全面的理解，再将过去作生动的现实来再现。他后期表现威廉一世宫廷生活的作品是对那个时期风



柏林——波茨坦铁路 (1847年)

门采尔

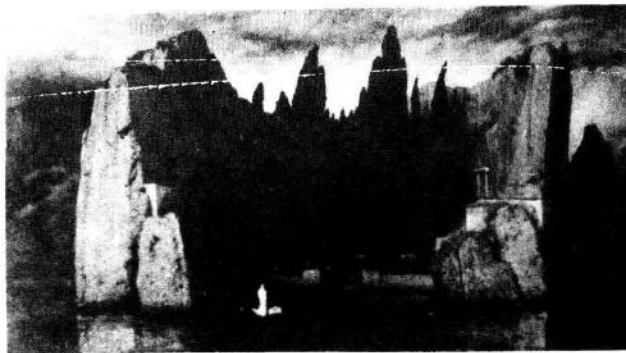


威廉一世率兵出征 (1871年)

门采尔

死岛 (1883年)

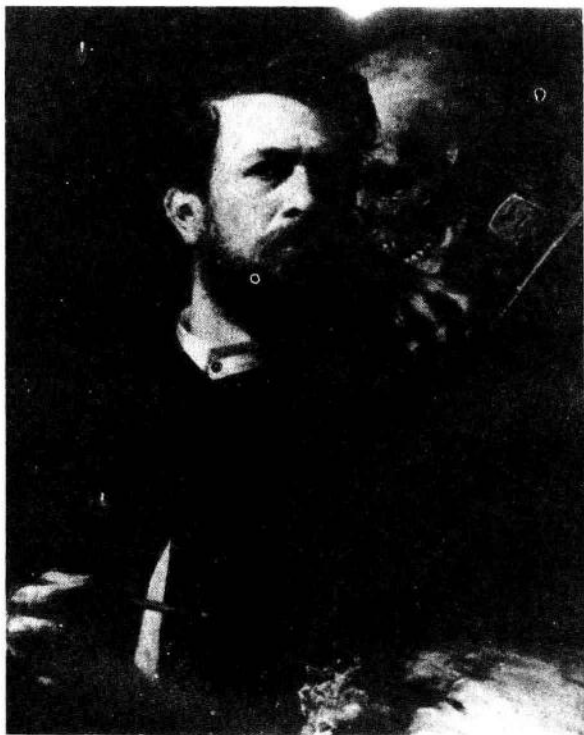
勃克林





维纳斯的诞生

勃克林



和拉小提琴的死神在一起的自画像

勃克林

俗与习惯入木三分的描写，同时也是罕见的场面和气氛豪华富丽的绘画。这种少有的成就指明了门采尔艺术的主要矛盾。他是一个天才，具有一种超人的绘画视觉，但又有点迂腐，陷入一种对历史准确性过于迷恋的追求和刻板地注重谨小慎微的细节。这些都是难以协调的特性，在他数量惊人的大多数作品中，门采尔的天才实际上受到他的责任观念的制约，作为一个优秀的普鲁士人同时也是一个新教徒的价值观迫使他去画他所见到的一切。在门采尔的作品中，所有权力相等的视觉现象都表现得比同时代其他任何画家都更为有力；后人把这种强制性归因于对自然无数细微和精到的研究。1839年，当23岁的自学成才的艺术家受雇为库格勒的《腓德烈大帝史》作插图时，他为研究有关材料翻遍了档案馆和兵器库，从腓德烈大帝的作战计划直到他的轻骑兵的剑柄和马蹬；这种百科知识主要被吸收到一种生动的速记式绘画中。在1848年德国革命前夕，门采尔与自由的资产阶级思想一致，强调腓德烈政策中进步、改革和人道主义的方面；但是他也突出了他的战争的残酷。随后的十年门采

尔的雄心体现在一系列巨幅画上，同样是以皇帝生平的重大事件为题材。其中有些作品在绘画的广度与素材之间达到了一种平衡。比如在幽灵似的《腓德烈和他的士兵在霍施基希战役》——有特点的是，这个场面取自一场失败的战役——狂怒暴躁的皇帝骑着马在他的掷弹兵的前锋线上奔驰，士兵们正向看不见的敌人开火。但彩色稿的《腓德烈在桌旁与福尔泰雷交谈》和所有大受欢迎的《腓德烈大帝的长笛音乐会》（1850——1852）却显得装模作样和枯燥乏味。

自四十年代以来，门采尔画了一批与他其它作品完全不同的画，虽然在1905年的纪念展览上它们引起了轰动，可这些作品在他一生中实际上鲜为人知，大多数批评家认为它们要优于门采尔的历史画，可能还要优于他的其它作品，只有他最好的肖像画除外。《阿尔伯特亲王的宫殿花园》（1846和1847）、《波恩——伯茨坦铁路》（1847），表现了都市风光的一个偶然断面，其中对明朗大气的处理成为布莱兴一些作品的先例。但是在《宫殿花园》的表现手法中，白杨树的枝干裸露在阳光下，或是《铁路》



俾斯麦肖像（1890年）

伦巴赫



草坡上的牧童

伦巴赫

中用大笔画出的肥沃土地和浓郁树林不可避免地令人想到康斯特勃尔。某些家庭场景画在他们那个时代里同样是不平常的,如《端着蜡烛的画家的姐姐》(1847),或是描绘空无一人的室内,最重要的是《带阳台的房间》(1845),这对于理解这批画“朴实无华的伟大”(诺福特尼)和它们的一切(除了印象派对光的处理)都是很有价值的。无与伦比的《操场剧院》(1856)预示了这种风格后来在德加绘画中的发展。

然而,这些画及其所有的魅力,对门采尔而言只有次要的意义;他将自己的全部艺术智慧和最高的追求都倾注在历史画作品中。

门采尔并没有记录他在世时所发生的战争,普奥战争期间他随军到了寇尼格拉茨战场,但仅是为使自己有把握准确地再现他的历史战争场面。他对于普法战争的唯一颂扬是《1871年7月31日威廉一世率军出发》,虽然画面上奥古斯塔皇后在哭泣,但仍是一段爱国主义的报道;门采尔不可能知道当皇帝后来接受帝国的王冠时,他内心深处是不愿意发动这场战争的。聚集在画面上的人群是柏林的上

流社会,如同柏林的翁特·德·杜登区的任何一个下午一样。与他后来描绘宫廷舞会和帝国节日相同,门采尔在这儿所表现的人群不是作为一群乌合之众,而是由各类人物组成的整体;他设法以宽广的绘画节奏统一了这些人物,这也是他艺术成就中突出的特点。

门采尔作为1848年革命与自由的同情者,他所蔑视的这个社会充满傲慢和平庸,他自己也被这个社会笨拙地讥讽为“矮小的阁下”,他怎么又会成为它的编年史家呢?绘画作品本身就能找到部分答案,仔细观察就知道画中毫无阿谀迎合之意,从门采尔的一封信中人们可以得出其它的答案,这封信写于1836年以前:“艺术家创造和完成的总是他那个时代所追求的东西……艺术在过去和将来都是与精神发展的每一起落共同前进的……正如人类是一个整体一样,艺术家也是如此,而且是他们时代的一部分并服从时代的要求。”

这些话如果是由弗兰茨·冯·伦巴赫(Franz von Lenbach 1836—1904)说出来,不会有人感到惊奇,他作为一个社会的肖像画家和“君主画廊”

的创造者,堪与托马斯·劳伦斯,弗兰茨·克萨韦尔·温特尼茨和乔万巴·博尔迪尼相提并论。伦巴赫开始是上巴伐利亚施洛本豪森的一名熟练石工,他晚年却通过婚姻成为贵族家庭的一员,居住在一幢宏伟风格的新文艺复兴式样的别墅中。他所画的对象是各种职业的国际知名人士,包括埃莱奥诺迪塞和格拉德斯道,哲学家和心理学家赫尔曼·黑尔姆霍尔茨,政治家和北极探险家弗里德多夫·纳森、音乐家理查德·瓦格纳、李斯特,历史学家特奥多尔·莫姆森,以及歌唱家伊韦特·吉尔贝。只是1858——1859年,他第一次在罗马逗留期间及之后,才受门采尔的影响画了一批外光的自然主义作品,如《罗马的第都凯旋门》。伦巴赫把这个闪耀着罗马的光辉,而又作为当代景色一部分的纪念碑想象为农民和牧羊人的路标。

伦巴赫在他成功的道路上受到他在皮洛蒂班上学时的同学、学生时代的朋友菲尼斯·汉斯·马卡尔特的帮助。马卡尔特创作了过于华丽、画幅巨大和充满性感的历史画,以及在摆满古董和东方玩物的画室中用提香式的手法画的名门女子,都成为十九世纪末期上流社会室内摆设的典范,一时以“繁荣时期”著称。伦巴赫的艺术生涯也使他在和俾斯麦的友情中获益不浅,俾斯麦致使他产生了他的一些最重要的作品。他按照对象的要求来画他们,并在姿态上反映出他们的地位和成就。随着订货日益增多,他的肖像画也发展为一种公式:精心刻划在戏剧性光线照射下的面部,粗略画成的身躯溶合进朦胧的“画廊色调”。他时常根据自拍的照片来作画,也直接在照片上作画,这是一种经过扩大并印在配制了银盐涂料的帆布上的照片。伦巴赫产量众多的大部分作品不可避免是费时很少、千篇一律的东西,只有偶然的场合才以不平凡的才能留下神形俱备的肖像。伦巴赫统治了以短浅的目光反对更为先进的运动——新艺术运动、象征主义、新印象主义和所谓德国印象派——的慕尼黑美术界。伦巴赫在他的艺术中保留了提香、委拉斯贵支、鲁本斯和伦勃朗的肖像画传统。作为一个疼爱孩子的父亲,他到晚年成为一名儿童肖像画的大师。《马丽昂·伦巴赫》(1900)是他大女儿的一幅肖像。《加布里尔》是他最喜爱的女儿,这个有点吉普赛人味道的三岁小姑娘完全意识到了自己的魅力。

在伦巴赫和威廉·莱勃尔(Wilhelm Leibl

1844——1900)之间不可能有什么共同性。与伦巴赫的世界主义相反,莱勃尔在遥远的巴伐利亚农村渡过一生。当年长的艺术家正以他迎合鉴赏家口味的风格赢得国际上的赞誉时,年青的画家发现自己严格的真实性受到攻击,这至少是在德国被指责为“丑陋的崇拜”。与伦巴赫的传统技法相对照,莱勃尔坚持他不打底色或上光的直接作画的想法。他的主要作品也是肖像画;但他仅是画他的亲戚和好友或朴素的农民世家的人们。莱勃尔有句常被引用的名言:

“我依照人们的本来面目作画,那么其灵魂也就一定到画上去。”确实,甚至他最早的肖像画就表达了一种不可避免的内在真实。

还在慕尼黑美术学院时,莱勃尔在他的同学中就有一批追随者。他以他的才能和倔强、任性的个性给老师留下了深刻印象,他最后还是与包括拉贝格和皮洛蒂在内的老师分道扬镳了。当库尔贝在1869年第一届慕尼黑国际展览会上看到他的作品时,他认为莱勃尔是德国当代最优秀的画家。可能是由于库尔贝的推荐,年青的画家得到一笔允许他到巴黎工作的私人资助,直到普法战争爆发。这段时期两件主要的作品代表了莱勃尔一生中交替使用的两种不同的绘画类型:《巴黎老妇》是运用扩大而不连贯的笔触,而在所谓《巴黎少妇》(雌鸡)中,为了产生一种闪光的、象釉色一样的表面效果,而把丰富的绘画细节掩盖起来。在巴黎,画家得到了他所荣获的几枚金质奖章的第一枚,并被誉为“当代的荷尔拜因”。

1870年当他返回慕尼黑时,形成一个所谓莱勃尔画派:其中包括威廉·许布纳尔,卡尔·舒赫,约翰·施佩尔,以及美国画家威廉·梅里特·蔡斯和弗兰克·杜维尼克,这个团体与另一类类似的团体保持了联系,那是在法兰克福以维克多·米勒为中心的小画派,包括奥托·舒尔德雷,路易斯·艾申和汉斯·托马。

所有这些青年画家都以不同的方式受到库尔贝的影响:为了给他们自己的现实主义理想奠定一个坚实的基础,他们接受了莱勃尔的在一种统一色调的光线效果下描绘本质的自然的原则。许布纳尔(Wilhelm Trübner, 1851——1917)采用了《巴黎老妇》中开放的形式,将他短促的、不连贯的笔触系统地纳入一种别有风味的镶嵌画效果。根据他的艺术准则:题材是无关紧要的,只有“好的着色”才决

定一切;因此,他色彩丰富柔和的绘画具有沉着、理智的性质。他的色彩以及优雅的、中产阶级的题材使他基本上区别于莱勃尔。艾申(Louis Eysen 1843——1899)的发展方向也完全不同于莱勃尔的风格:在他的早期作品《贝壳、盛水的玻璃杯和汤匙》(1869)中就已明显看出他表现简单题材的禁欲主义手法,这使他成为第一次世界大战后新客观派风格的先驱。托马(Hans Thoma 1839——1924)擅长于阳光明媚、充满热情的抒情风景画,大部分取材于他的家乡黑森州。如在《林中草地》中采摘鲜花的少妇形象,就表达了画家欢快的情绪。1868年的库尔贝画展给托马留下了深刻印象,这种印象被揉进伊达·米勒的肖像中(1877年),梦幻般的表现令人回想起库尔贝的《加布里埃尔·博罗肖像》(1862)。年青的托马也以他的亲戚为模特儿画一些优秀的农民生活场景。但到七十年代中期,在勃克林的影响下,他的风格起了变化。从这时起,牧歌式的和寓意的题材占多数,托马的绘画手法也让位于一种通常是粗糙的、不和谐的直线。他也以一种新拿撒勒风格画一些宗教题材和神话故事,这使他成为莫里茨·冯·施温德的一名后继者。1900年之后他成为最知名的德国当代画家,这是因为他表现主义的面目中坚持回溯以往的、浪漫主义的传统的结果。

象大多数画家团体一样,莱勃尔画派也是短命的。1873年他离开慕尼黑,在上巴伐利亚群山脚下的一个小村庄过着幽居的生活,他对于两个团体的直接影响也随之消失了。普法战争后,因为他被认为是在德国绘画中传播法国影响的主要倡导者,另外他又是巴黎公社成员库尔贝的朋友,因此沙文主义者对他的艺术由格格不入的态度转变为公开的敌意。莱勃尔发现这种情况后,从容地从争斗的舞台上退下来,尤其是当他从打猎和登山中得到乐趣以后。他忠实的朋友,风景画家约翰·施佩尔与他为伴,他们合作画了一批画,其中有《在库特林果园中》(1888)。在新的环境中,莱勃尔的调色板变得明亮起来,他开始用色彩柔和适中的薄小笔触作画,所表现的物象被笼罩在一层朦胧的轻纱里。这种手法,以及他对描绘对象——现在大多数是女性——的感情移入,将他艺术的性质提高到一个新的水平。莱勃尔仍然觉得必须坚持不懈地表现大自然细节的真实。他唯一的外光作品——著名的《狩猎者》(1876)——是他这种新风格的第一件作品。如果在暗示出一种神

两个老妇人



门采尔

秘的内心生活方面是如此迷人的《罗西纳·特雷贝格伯爵夫人》(1877)已经完成的话,那么它将显示出我们在《教堂中的三个妇女》中见到的同样无比清彻的效果。

绘画上精神的诚实代表了莱勃尔的最高成就。虽然它注重细节,它象摄影机般的客观性并不妨碍心理感受的强度,它所达到的协调一致是难以超越的。有讽刺意味的是,莱勃尔是运用一种直接作画的方式,即除理性之外的任何方式,才达到了这些效果,因为他作画时甚至没有最简单的基本轮廓。例如,在这幅画中他可能从青年妇女的绣花围巾的一角开始作画;然后这些轻松潇洒、色彩鲜明的方形笔触将确定整个画面与比例、空间关系、造型、质感、光线和色调。它要求他的模特儿每天是同样姿势,坐同样的椅子,哪怕他画完的部分还不超过一顶帽子的边沿。唯有这种专注、意志和内在视象最独一无二的结合——更不用说他的模特儿的协作——才能使莱勃尔能够依据这种方式来作画;如果这种方式失败的话,则是因为比例的错误,如在他后来的作品中所出现的情况那样:《拿石竹花的少女》(约1880)和《偷猎者》(1882——1886),他把这些画割成了的碎片。

后来的试验使莱勃尔陷入深深的沮丧,随后五年他默默无闻,沉浸在一种宁静感情的晚期风格中。在他最后的作品中,每件事物都是缄默的,轮廓线溶化在昏暗的光线里,色彩的颤动好象是画中人物的心灵在无形中颤动一般。

(节译自《十九世纪的德国大师》前言——
《一个渴望的时代》,美国,纽约大都会博物馆,
1981年版)

十九世纪德国的艺术家与社会

〔西德〕斯特凡·瓦特佐尔特

罗世平 译 周宗敏 校

十九世纪德国艺术不平衡的发展和折衷的表现受政治、社会以及经济力量的左右比法国和英国更加强烈。神圣罗马帝国迟至十八世纪末仍然拥有数以百计的领地，中央权力政府荡然无存，政治舞台被奥地利和普鲁士这两个敌对的超级力量操纵着，恰如席勒所说的那样：“日耳曼王国和日耳曼民族是两个不同的实体……政治势力越是分崩离析，精神王国就越是稳固和一致。”日耳曼文明的生存与对政治平等的渴望——日耳曼民族国家——之间的矛盾决定了德国的精神与政治形势，并一直贯穿整个十九世纪的德国。

即令法国大革命和拿破仑战争后，德国版图重新划定，对德国支离破碎的政治结构也未能作出多大永久性的改变。遵照1815年维也纳会议决定，日耳曼同盟由39个主权国组成，每个主权国都保留自己的文化和政治主张，满足于制定一部有名无实的宪法。然而，它却改变了社会制度以及个人对国家的隶属关系。

直到十八世纪末，那里仍保留着渗透全欧等级森严的社会结构，一般市民在国家决策过程中无足轻重，君主专制国家首要的职责是维护统治阶级的特权利益和地位。当进步力量在德国开始起来激烈抨击这种封建体系时，他们不遗余力，不仅依靠推翻法国君主的大革命的支持，而且依靠了十九世纪初席卷全欧的政治、社会以及教育改革形势。在普鲁士，斯泰因（Stein），哈登堡（Hardenberg）和威廉·冯·汉勃尔特（Wilhelm Von Humboldt）发起的自由改革给高级文职人员——长期以来属于贵族阶层——和上流社会，带来了前所未有的权力和个人自由。事实上当新的政治在欧洲建立起来，秩序趋于恢复时，这个变动频仍的时代里取得的很多成果在维也纳会议之后被取消了，反动

势力又再度取得胜利。不过可以预言，他们取得的胜利之大将酿成中产阶级更为强烈的要求——继续进行改革。

中产阶级没有实现的一个最大愿望：即不满足仅建成一个文化结合体的德国，更要取得一个政治统一的德国。由于他们政治生活本身的局限和地方官的控制，改革者们只好缅怀过去，从历史中找到他们理想中的社会模式。早期的语言、文学以及艺术得以再发现和再探索，他们追溯到中世纪和文艺复兴的“丢勒时代”，日耳曼民族浪漫主义的光辉形象再度复兴并且转而符合他们的需要。年青的一代，尤其是那些大学里的同学会公开提出他们的要求，争取更大的个人自由，争取在政治历程中发挥更大的作用，争取更加平等的社会地位，以及争取一个统一的德国——这些主张成为德国政治史的主旋律。虽然1871年德意志帝国终于建立起来，但直到一次世界大战国家重建后，这些要求才大部分得以实现。

政治史是否真实一般也关系到艺术史。十九世纪初，艺术史不仅提出了关键性的问题，而且数十年来遗留下来的悬而未决的问题也得到系统的阐述，这一过程的出现是直接受史学即浪漫主义时期历史自身发展规律的影响。不具备现代语言学，历史的考察、考古学知识和艺术史知识要理解德国十九世纪艺术的内容与形式是困难的。新近系统探讨历史发生和发展的理论以及对这些理论的重要性的过高估计是形成历史循环论最先决的条件，是十九世纪艺术发展最关键的因素之一，德国尤其如此。正因为人们现在知道早期艺术发展的各种起因，也因为这些起因的历史特点赋予整个历史概念以典型性，所以历史循环论证明是有效地构成早期艺术面貌所使用的技巧、题材和主题的极有用和极有影响的工具。十九世纪绘画艺术是从历史而不是从当时的生