



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

Erster Abschnitt: 1750 - 1819

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

ERSTER ABSCHNITT: 1750—1819.

1. Die Anfänge der klassischen Richtung im 18. Jahrhundert.

Das frische Blut, welches die Renaissancebildung im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert der Kunst zugeführt hatte, war allmählich wieder erstarrt und eingetrocknet. Namentlich lockerten sich wieder die Beziehungen zur Antike, einst so fruchtbar und vielumfassend, seit dem siebzehnten Jahrhundert aber immer äußerlicher und oberflächlicher. Wie schlecht die Antike in dieser Zeit verstanden wurde, zeigen am deutlichsten die Stiche nach klassischen Sculpturen. Bis zur Unkenntlichkeit erscheinen dieselben in Maßen und in Linien verzeichnet. Da brachten die Ausgrabungen in Herculanium und Pompeji neues Leben in die Kunst und weckten wieder die Begeisterung für die Antike. Nirgends stärker als in Frankreich. Wie französische Antiquare sich mit besonderem Eifer auf die Beschreibung und Erklärung der vorgefundenen Alterthümer warfen, so haben auch französische Künstler und Kunsthandwerker sich zuerst und am erfolgreichsten den antiken Kunstformen wieder zugewendet. Der Umstand, daß Werke der Malerei und der Klein-kunst zahlreicher als jemals an das Tageslicht kamen und das größte Interesse erregten, erleichterte die Verwerthung der antiken Formen. Die nach immer neuen Mustern lüsterne Mode fand für die Welt der Geräthe eine unerschöpfliche Fülle von Anregungen und gab dem Schmucke der Innenräume antikisirende Formen. Die Proben klassischer Malerei stellten sich der bisher herrschenden Richtung nicht so schroff entgegen, wie die Schöpfungen der antiken Plastik. Es ließen sich die malerischen Formen der klassischen Kunst verwenden, ohne daß man nöthig hatte, mit der Ueberlieferung vollständig zu brechen. Man glaubte wenigstens an eine Ver-föhnung beider Elemente und gab sich der Ueberzeugung hin, die neuen Errungenschaften mit dem alten Erbe bequem vereinigen zu können. Aber der halbe Weg der Reform ist ein schlechter Weg.

Gerade die Schäden der früher herrschenden Richtung, das Weichliche und Kraftlose, das Ueberfeinerte und Seelenlose, die Vorliebe für süßliche Helden, gezierte Frauen, das stetige Zurückfallen auf unwahre Situationen und eine hohle Aktion, konnten auf diese Art nicht gründlich beseitigt werden. Wir sind gerecht genug, die Künstler in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nicht, bloß nach ihren unvermeidlichen Fehlern zu beurtheilen, und erkennen willig an, daß sie vorwärts strebten und richtige Ziele vor Augen hatten, ganz abgesehen davon, daß uns das Maß ihrer technischen Kenntnisse in allen Fällen Achtung einflößt. Aber die Halbheit können sie nicht verleugnen. Sie haben nicht genug vom Alten aufgegeben, um das Neue zur vollen Geltung zu bringen. Ihre Werke üben daher den Eindruck des Gemachten, des Kalten und Nüchternen. Die Beispiele und Belege dafür können aus allen Kunstgattungen beigebracht werden.

In der Architektur tritt der klassische Stil, auf die reichere und genauere Kenntniß antiker, auch griechischer Bauformen gestützt, bald nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Wirksamkeit. Die Säulenordnungen, die Gebälkeglieder werden richtiger wiedergegeben, zuweilen ganze Werke des Alterthums (Pantheon, römische Triumphbögen) nachgeahmt. Anfangs mischte sich noch ein Rest von Sentimentalität in der beliebten Nachbildung kleiner Ruinen (parallel mit der sentimentalen Gartenbaukunst) bei; doch wurde allmählich auf das Regelrichtige bis zur Trockenheit der Hauptnachdruck gelegt, weniger der lebendige Organismus der antiken Baukunst als das abstracte Vitruvische Lehrbuch studirt, die künstlerische Thätigkeit mehr auf die äußerliche Zusammenstellung der antiken Bauglieder als auf die innere Durchdringung ihres Wesens und ihre selbständige Verwerthung gerichtet. Die Dürftigkeit des Ornaments, die steife, schwunglose Behandlung desselben sind ein weiteres Merkmal des nach einem festen Schema gebildeten klassischen Stiles, dessen Herrschaft bis tief in unser Jahrhundert hineinreicht. In Oesterreich z. B. erhielt er sich bis in die vierziger Jahre, ohne ein einziges Denkmal von bleibendem Werthe zu schaffen. Reiche Vertretung fand er in süddeutschen Residenzen, namentlich in Karlsruhe. In Berlin ist die glänzendste Schöpfung dieser alten klassischen Richtung das Brandenburger Thor, von *J. G. Langhans* seit 1793 begonnen. Lange und kaum ernstlich bestrittene Dauer gewann derselbe in Frankreich, wozu die Tendenzen der Napoleonischen Zeit wesentlich beitrugen. Die auch wissenschaftlich tüchtigen Architekten *Fontaine* und *Percier* sind seine bedeutendsten Vertreter, die Madeleinekirche von *B. Vignon*, der Arc de l'étoile von *Chalgrin*, und der Triumphbogen auf dem Carousselplatze von *Fontaine* die bekanntesten Beispiele.

Auf dem Gebiete der Sculptur vollzieht den Uebergang zum klassischen Stile der berühmteste Bildhauer Italiens in neueren Zeiten: *Antonio Canova* (1757—1822). Aber auch Canova bleibt auf dem halben Wege stehen. Wohl studirte er die Antiken der römischen Museen. Er war aber seiner Virtuosität in der Marmorbehandlung sich zu sehr bewußt, als daß er freiwillig diesen Vorzug aufgegeben hätte. Sein Auge suchte daher in den antiken Mustern zumeist nur solche Züge auf, welche die Kunst seiner Meißelführung in das glänzendste Licht stellten. Noch jetzt fesseln Canova's weibliche Idealstatuen durch das Weiche, Zierliche und Anmuthige ihrer Formen, während er unvermögend war, Heroen zu schaffen und hier die weichliche Anlage durch einzelne Uebertreibungen in der Muskelzeichnung zu verdecken suchte.

Aehnlich erging es im Kreise der Malerei *Raphael Anton Mengs*, dem hochgepriesenen und bewunderten Freunde Winckelmann's. Seine Begeisterung für die Antike und sein Verständniß derselben verbürgt Winckelmanns Zeugniß. Aber auch die mühsam schon in frühester Jugend erworbene technische Fertigkeit, sein einschmeichelndes Colorit, seine gefällige Zeichnung hielt er fest, dem Reize zierlich-anmuthiger Modelle widerstand er nicht. So bildet die Antike nur ein Element in seiner Kunstweise, welche vielfach gespaltenen Wurzeln entstammt und in der Komposition auf die äußere Zusammenfassung der verschiedenen Elemente angewiesen erscheint. Dieses zeigt sich am deutlichsten in seinem berühmten Parnas (No. 243, 2). Die Anklänge an antike Statuen sind bei mehreren Figuren unverkennbar, doch fehlt dem Bilde außer der Wärme der Empfindung die strenge Einheit der Auffassung, welche eben nur dann vorhanden ist, wenn der Künstler aus einem einzigen Gedankenkern die Gestalten herauswachsen läßt. Sie erscheinen in diesem Falle nothwendig mit einander verknüpft, treten in geschlossener Folge auf, während sie in dem Parnasse des Mengs nur in artiger aber äußerlicher Nebeneinanderstellung beharren, als ob sie der bloße Zufall auf einem Plane vereinigt hätte.

Die Schilderung der Entwicklung unserer Kunst kann nicht immer dem einzelnen Meister gegenüber volle Gerechtigkeit üben. Ihre Aufgabe zwingt sie, das Entwicklungsfähige und das Entwicklungsbedürftige, also die Mängel und Schwächen in erster Linie zu betonen, die sich freilich erst bei der Rückschau über einen langen Zeitraum dem Auge offenbaren. Die Zeitgenossen dachten anders und sahen nur das wirklich Gute, woran es ja nicht fehlte, und das verhältnißmäßig Neue in den Werken ihrer Lieblingskünstler. Das Lob, welches sie Mengs spendeten, erscheint uns übertrieben, ist aber in Wahrheit nicht übertriebener, als die Huldigungen, welche auch wir gegenwärtig so manchem unserer Künstler

erweisen und ist in beiden Fällen ehrlich gemeint und in feiner Art berechtigt. Die Bedeutung des Malers Mengs liegt übrigens nicht allein in seinen Werken, sondern auch in dem Einflusse, welchen er mittelbar übte. Diese nicht tiefe, aber verständige Auffassung der Kunst, der Hinweis auf die verschiedenen Muster, die eifrige Mahnung, jedes Muster in seinem Kreise gelten zu lassen, sie alle zu vereinigen, diese ganze mehr kritische als schöpferische Methode des Wirkens eignete sich vortrefflich, durch die Lehre überliefert zu werden und bürgerte sich in der That in den deutschen Kunstschulen ein. Die sogenannte akademische Richtung, welche in unserem Jahrhundert nur langsam und nach scharfen Kämpfen zurückgedrängt wurde, beruht wesentlich auf den Grundsätzen der Mengs'schen Malerei und hat dieselben nur mit immer geringerem technischen Geschicke fortgesetzt.

Neben der klassischen Richtung traten alle anderen Versuche, die Kunst in neue Bahnen zu leiten, in den Hintergrund zurück. Es regte sich wohl hier und dort die Luft, auch die Ereignisse der heimischen Geschichte durch die Kunst zu verherrlichen und aus dem Alltagsleben Szenen zur Darstellung zu bringen, in welchen sich poetische Stimmungen wieder spiegeln oder in engem Rahmen dramatische Verwickelungen abspielen oder endlich moralische Wahrheiten erproben. In der Landschaftsmalerei taucht das Streben auf, an die Stelle des bereits stark abgeschliffenen Idealismus Claude Lorrain's die einfache, nackte Naturwahrheit zu setzen. Aber diese Bestrebungen bleiben alle vereinzelt und ohne rechte Nachfolge. Theilweise wird erst in späterer Zeit wieder an sie angeknüpft oder richtiger gesagt, man erinnerte sich, als die Historien- und Genremalerei und in der Landschaftsmalerei die naturalistische Richtung in Schwung kam, der Vorgänger, ohne daß aber zwischen denselben und den Nachfolgern ein unmittelbarer Zusammenhang nachgewiesen werden könnte. Beachtenswerth bleibt es immerhin, daß in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts keine Einförmigkeit der Kunstübung waltete, der Literatur jener Zeit vielmehr entsprechend eine mannigfache Regsamkeit und Initiative in verschiedenen Richtungen sich kundgab.

Verhältnißmäßig am wenigsten wurde die englische Kunst von dem herrschenden klassischen Zuge berührt. Denn *J. Flaxman's* Umrisszeichnungen zu Homer und Aeschylus, ohnehin auf einen kleinen Kreis von Kennern berechnet, können nicht gegen die Werke Joshua Reynolds' und den Einfluß, welchen dieser übte, in die Wagschale gelegt werden. *Reynolds*, ein Mann von umfassender Bildung und gründlichen Studien, von einem feinen Sinne für malerische Auffassung unterstützt, brachte die Portraitmalerei in England, wo sie stets, wenn auch durch

fremde Künstler, eifrige Pflege gefunden hatte, zu hoher Blüthe. Er fand sein Publikum ausschließlich in England, wie er auch die eigenthümliche Schönheit der englischen Aristokratie am lebendigsten wiederzugeben verstand. Der Erbe von Reynolds' Ruhm wurde in unserem Jahrhunderte *Th. Lawrence*. Obschon als Künstler tiefer stehend und zumeist nur durch eine glatte Eleganz des Colorits ausgezeichnet, gewann Lawrence dennoch die Kundschaft der vornehm-höfischen Welt weit über Englands Grenzen hinaus. Die ältere Wiener Portraistengruppe (Amerling, Schrotzberg u. a.) hat sich vornehmlich nach Lawrence gebildet, die höfische Portraistmalerei überhaupt manches von ihm gelernt. Das geschah in derselben Zeit, in welcher auch der englische Stahlstich sich der größten Beliebtheit erfreute, die glatte Härte desselben von den Verehrern gar nicht bemerkt wurde. Die lange Absperrung Englands vom Kontinente während der Napoleonischen Kriege hat dazu beigetragen, daß, als der Verkehr frei wurde, die Werke englischen Ursprungs mit einer großen Neugierde, allmählich auch mit Bewunderung betrachtet, als Muster gepriesen wurden. Diese Absperrung, und das ist viel wichtiger, hat auch die Ausbildung der englischen Eigenart in Sachen des Geschmackes bewirkt. Die englische Kunst blieb von dem französischen Einflusse frei, welchem der Kontinent in so hohem Maße und so lange zinspflichtig wurde.

2. David und seine Schule.

Die Größe und der Umfang des französischen Einflusses auf die Kunst des europäischen Festlandes haben theilweise äußerliche Verhältnisse, wie z. B. die Machtstellung des französischen Kaiserreiches zur Ursache. Es folgten ferner die Völker Europas nur einer alten Gewohnheit, wenn sie ihre Blicke staunend auf Paris richteten. Aber auch die ausnehmende Rührigkeit der französischen Künstlerwelt, die hervorragende Bedeutung einzelner Maler dürfen nicht vergessen werden. Nirgends wurde die neue klassische Richtung so geräuschvoll und mit einem so reichen Aufwande an Mitteln in das Leben eingeführt wie in Frankreich. Eine Persönlichkeit vor allen hat diesen Umschwung herbeigeführt und mit gewaltiger Energie festgehalten: *Jacques Louis David* (1748—1825). Er hielt sich nicht allein selbst für einen der größten Künstler, sondern wurde auch von den Zeitgenossen ohne Widerspruch als solcher anerkannt. Das spätere Geschlecht hat den Ruhmestitel David's arg gekürzt, seine Bedeutung in der Geschichte der modernen Kunst aber nicht bestreiten können. Gerade das bis zum Uebermaße gesteigerte Selbstbewußtsein, seine Geringschätzung aller anderen Künstler und Kunstweisen, sein tyrannisches Auftreten, als ihm in der Revolutions-

zeit seine politische Stellung die Diktatur im Künstlerreiche in die Hände spielte, halfen mit, der von ihm vertretenen Richtung den unbedingten Sieg zu sichern. David's Phantasie gebot über keinen großen Reichthum an Gedanken und bewegte sich nur schwerfällig. Vergebens sehen wir uns bei ihm nach einer Fülle von rasch hingeworfenen Skizzen und freien Zeichnungen um. Auch die Gegenstände, welche er darstellte, hat er keineswegs zum ersten Male gewählt. Dieselben Scenen, z. B. der Raub der Sabinerinnen, sind schon vor ihm gemalt worden. Ueberhaupt hat David nicht etwa zuerst auf die antiken Muster hingewiesen und dieselben in die Kunst eingeführt. Durch die heimischen Tragiker und im Kreise der Malerei durch Poussin war das klassische Element bereits stofflich in Frankreich eingebürgert worden und seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts konnte auf jeder Ausstellung der Akademiker, in jedem "Salon" eine größere Summe von Bildern, welche die antike Mythologie und Heroengeschichte behandelten, gezählt werden. Es verhielt sich aber mit diesen Darstellungen wie mit den antiken Helden auf der französischen Bühne in ihren Federhüten und Tricots. Mit unerbittlicher Strenge drang dagegen David, und darauf beruht seine Bedeutung, auf die Richtigkeit der Darstellung, zunächst auf die äußere Richtigkeit, indem er Geräthe, Waffen, Kleidung antiken Mustern nachbildete, in der Zeichnung der Köpfe an antike Statuen und Reliefs sich hielt. Aber auch die innere Wahrheit strebte er an, so gut er und seine Zeit es verstanden. Rauhe Männertugend, Freiheitsliebe, Patriotismus erschienen, als die leuchtendsten Züge des klassischen Alterthums. Durch ihre Wiedergabe gewann David die öffentliche Meinung, welche schon vor der Revolutionszeit die politischen Ideale aus der Römerwelt holte und vollends während derselben den Traum einer rauhen aber großen und freien Republik verwirklichen wollte. David flocht gern den ernst pathetischen Scenen rührende Episoden ein und huldigte dadurch dem nationalen Geschmacke, welcher durch die sorgfältige Pflege des rhetorischen Schmuckes in der Poesie vorbereitet, zum Rührenden, welches leicht redselig wird, sich befreundeter stellte, als zu dem auf einsamer Höhe stolz sich bewegenden Tragischen. So wird der äußere glänzende Erfolg David's erklärt. David betonte überdies als Künstler die scharfe Bestimmtheit der Zeichnung, die Rundung der Figuren, den Gegensatz von Licht und Schatten in der Färbung. Er duldete nichts Verschwommenes und Unklares und ließ lieber die feinern malerischen Wirkungen bei Seite, als daß er auf das plastische Hervortreten der Gestalten und Gruppen aus dem Hintergrunde verzichtet hätte. Die gründlichen Studien, die vollständige Sicherheit der Hand bei der Wiedergabe jeder Einzelheit, welche seine eigenen Werke zeigen, verlangte er auch

von den Schülern. Zahlreich strömten sie, unter ihnen auch mehrere Deutsche, ihm zu, verwandelten seine Werkstatt in eine ausgedehnte Schule und erhoben David zu einem der einflußreichsten Schulhalter des Jahrhunderts. Zerflohen auch später die Schüler aus einander und verlor auch David's Richtung allmählich an Ansehen: seine Schulmethode blieb noch mehrere Menschenalter in Kraft und wurde ein kostbares Erbe der französischen Kunst, welche der gründlichen persönlichen Vorbereitung, den strengen Studien, der sorgfältigen Ausbildung der Hand, der vollkommenen Beherrschung der technischen Elemente einen großen Theil ihrer Erfolge verdankt.

David's Glanzzeit fällt noch in das vorige Jahrhundert. Er schließt die Entwicklung ab, welche in der Mitte des Jahrhunderts begonnen hatte. Der Schwur der Horatier (No. 243, 1), 1784 vollendet — David zählte bereits 36 Jahre —, führte ihn in die erste Linie der französischen Maler. Das Bild zeigt sowohl die starken wie die schwachen Seiten des Künstlers, welche seitdem fast in allen seinen Werken wiederkehren. Niemand wird leugnen, daß die Scene nur arrangirt, keineswegs aus der tiefsten Seele des Künstlers geschaffen wurde. Man sieht förmlich die geschäftige Hand des letzteren, wie er Beine und Arme der auftretenden Personen in die rechte Lage bringt, die Falten ordnet, die Gruppen wirkungsvoll stellt. Im vollendeten Kunstwerke soll man aber den kritisch erwägenden, grübelnden Künstler nicht bemerken. Die Wahrheit der Darstellung wird erst erreicht, wenn sie gleichsam von selbst sich ergibt, ganz natürlich und nothwendig erscheint. Doch darf auch der Effekt der beiden kontrastirenden Handlungen der schwörenden Horatier und der klagenden Frauen, die Richtigkeit der Zeichnung, die Klarheit aller Bewegungen, der gemessene Ernst des Ausdruckes nicht gering angeschlagen werden. Noch vor dem Ausbruche der Revolution malte David das Brutusbild. Der Konful hat die Hinrichtung seiner Söhne befohlen und läßt, nachdem er die patriotische Pflicht erfüllt, nun auch das natürliche Gefühl des Vaters gelten. Er sitzt in Schmerz versunken zu Füßen der Statue Roms, die Weiber brechen in laute Klage aus, im Hintergrunde sind die Leichname der Söhne sichtbar. Das Bild bewegt sich in demselben Geleise wie der Schwur der Horatier. Die Revolution steigerte Davids äußeres Ansehen. Er schloß sich der siegreichen Partei leidenschaftlich an, gehörte zu den Fanatikern des Convents. Obschon aber seine Stimme in allen Sachen der Kunst, bei der Anordnung der öffentlichen Feste, bei der Einrichtung der Kunstanstalten unbedingte Autorität besaß, so stockte doch sein eigentliches künstlerisches Wirken. Das interessanteste Denkmal seiner Thätigkeit aus dieser Zeit ist der „ermordete Marat“, ein Gemälde, welches lange Zeit

vergeffen war und erft vor etwa zwei Jahrzehnten wieder auftauchte. Unter dem unmittelbaren Eindrücke der Ereigniffe gefchaffen, ift es natürlich aufgefaßt; auch hält es fich ftreng an die Wahrheit und giebt die abfchreckende Häßlichkeit Marats vollkommen treu wieder. Die Schreckenszeit der Revolution erwies fich trotz der pomphaften Worte, die man von der Regeneration der Kunft machte, der letzteren durchaus ungünftig. Ein paar oberflächliche Symbole und froftige Allegorien genügten, den officiellen Kunftbedarf zu decken. Auch nach dem Sturze des Terrorismus, unter der Directorialregierung befferten fich die Kunftzuftände nicht. Man braucht nur auf die modifche Tracht einen Blick zu werfen, welche z. B. Carle Vernet, der Sohn des berühmten Seemalers und Vater des noch berühmteren Schlachtenmalers ohne merkliche Uebertreibung gezeichnet hat (No. 247, 3), nur beobachten, wie diefe Incroyables und Merveilleufen fich tragen, um fich von der lächerlichen Anmaßung, jetzt fei die Zeit des reinen Griechenthums gekommen, zu überzeugen. Eine Wandlung im Gefchmacke, welche auch auf David Einfluß übte, wird dennoch bemerkbar. Entfprechend dem gefteigerten Einfluffe der Frauen in der gefelligen Welt wurde auch die Frauenschönheit für die höchfte erklärt und, was damit zufammenhängt, die Darftellung des Nackten als lockendfte Aufgabe der Kunft gepriefen. David's Raub der Sabinerinnen, nach fünfjähriger Arbeit 1800 vollendet und unter begeistertem Beifalle öffentlich ausgestellt, zeigt den Umfchwung der künstlerifchen Anfchauungen. Die Frauen, welche die Kämpfer trennen, fpielen in der Scene die Hauptrolle, auf die correcte Wiedergabe der nackten Körper wird das Hauptgewicht gelegt. Mit diefem Werke erreichte David den Höhepunkt feiner Wirkfamkeit. Er galt zwar auch während des Kaiferreiches unbetritten als der erfte Maler und genoß Napoleons Gunft und Achtung in hohem Maße. Außer Ceremonienbildern, z. B. Napoleon's Krönung, malte er auch Napoleon, wie er auf feurigem Roſſe feinen Soldaten den Weg über die Alpen zum Siege weist (No. 246, 4), eine wirkungsvolle Ueberfetzung des nüchternen Ereigniffes in das Dramatifch-pathetifche. Doch verftand er nicht mehr, feiner Kunft neue Seiten abzugewinnen, die alte Weiſe verlor aber immer mehr an Lebenskraft. Vollends als David 1816, weil er im Convent für den Tod Ludwigs XVI. geftimmt hatte, in die Verbannung nach Brüffel wandern mußte, hörte fein unmittelbarer Einfluß auf die franzöfifche Kunft auf.

David dankt dem bis zur Schroffheit energifchen Hervorkehren des klaffifchen Elementes einen großen Theil feines Erfolges. Die entgegengesetzten Eigenfchaften, die bis zum Kraftlofen gefteigerte Scheu vor allem Gewaltfamen, die größere Billigkeit des künstlerifchen Urtheiles, welche jeden Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit

von sich wies, verschuldeten, daß eine mindestens gleich reich angelegte Natur gegen David zunächst in Schatten trat.

Piere Paul Prud'hon (1758—1823) stand der klassischen Richtung nicht feindselig gegenüber. Er hat z. B. die Geräte für die Toilette der Kaiserin Marie Luise und die Wiege des Königs von Rom in einem, wie er meinte, klassischen, für uns freilich entsetzlich zopfigen Stile entworfen. Doch erblickte er in dem Studium antiker Muster keinen zwingenden Anlaß, mit der alten Kunstweise völlig zu brechen. Für ihn war das klassische Alterthum das fröhliche Reich der Venus und Amors geblieben. Er zog die malerische Auffassung der plastischen, die Wirkung durch Farben jener durch Linien vor und hielt sich mit wenigen Ausnahmen (ein Mörder [Kain?] von der Gerechtigkeit und Rache verfolgt) von pathetischen Schilderungen fern. Nicht die Tendenz, sondern die größere Natürlichkeit und Wahrheit der Empfindung unterscheidet ihn von der älteren Schule. Vortrefflich versinnlicht die Richtung des auch als Zeichner fruchtbaren Meisters die Entführung Psyche's durch Zephyr (N. 247,3). Namentlich dieses Gemälde verschaffte Prud'hon den Beinamen des französischen Correggio. Zum schönen Flusse der Linien, der weich zarten Behandlung des Fleisches gefellt sich eine wirkungsvolle Anwendung des Helldunkels, wodurch die in volles Licht gesetzten Körpertheile wie schimmernd hervortreten. Auch als Illustrator war Prud'hon, wie so viele Künstler seiner Zeit (Girodet, Gérard) thätig. Seit der Mitte des Jahrhunderts hatte sich die Sitte, Bilder mit kleinen Kupferstichen zu schmücken, immer mehr eingebürgert, in Didot's Ausgaben klassischer und französischer Dichterverke am Ende des Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Selbstverständlich fühlt sich Prud'hon von der erotischen Poesie am meisten angezogen. Einer späteren Zeit (1808) gehören die Illustrationen der Neuen Heloise an, von welchen No. 247, 4 eine Probe gibt. Die Tracht des Kaiserreiches ist allerdings nicht darnach angethan, die Stimmung des Gedichtes im Betrachter festzuhalten.

Während Prud'hon erst bei dem jüngeren Geschlechte volle Anerkennung gefunden, mußten andere Maler der Napoleonischen Periode den Preis, welchen ihnen die Zeitgenossen spendeten, mit halbem oder ganzem Vergeßenwerden in späteren Jahren bezahlen. *Girodet* genannt *Girodet Trioson* (1767—1824) schlug anfangs einen ähnlichen Weg ein wie Prud'hon. Sein *Endymion* (1792), im Mondschein von Amor belauscht, betont überwiegend den malerischen Reiz der Situation. Beweglicherer Natur als David, den er sich in der scharfen Zeichnung zuweilen zum Muster nahm, ließ er auch Werke der modernen Poesie auf sich einwirken, so den eine Zeit lang bewunderten *Ossian* und dann *Chateaubriand's* berühmte Dichtung *Atala*. Die Schilderung des Begräbnisses *Atala's* durch *Chactas* und den

Einfiedler (No. 247,1) im Jahr 1808 kann als Vorläufer der romantischen Schule gelten. Unter den Anhängern David's gewann neben dem Meister die glänzendste Stellung *François Gérard* (1770—1835). In dem Gemälde, welches den blinden Belifar mit seinem verwundeten Führer auf dem Arm darstellt, wie er mit dem Stabe den Weg tastet, ohne Ahnung der Nähe eines Abgrundes (N. 247,6), 1795 gemalt, folgt er den Spuren David's, welchen er aber durch die ergreifende Wahrheit des Ausdruckes überragt. Auch die kräftigere Farbe, das gründlichere malerische Studium hat er vor dem Lehrer voraus und wurde dadurch fähig, sich zum beliebtesten Portraitmaler seiner Zeit emporzuschwingen. Gérard's Bildniß der Madame Recamier (1802) besitzt noch jetzt trotz seiner antikisirenden Einkleidung eine große Anziehungskraft. Auch als Schlachtenmaler übte Gérard seine Kunst. Doch hier muß er *Jean Antoine Gros* (1771—1835) den Vorrang lassen, welcher es besser als alle anderen verstand, Napoleon's Siege zu verherrlichen und den Helden zu idealisiren, ohne der künstlerischen Wahrheit — denn mit der historischen nahm er es nicht genau — allzu nahe zu treten. Napoleon bei Arcole, in Jaffa (No. 247,5), bei Eylau haben nicht wenig zur Verbreitung des Napoleonskultus beigetragen, zugleich der nationalen Ruhmesliebe erfolgreich gehuldigt. Die Lebendigkeit der Schilderung wird nur durch die theatralischen Geberden getrübt, die Wirkung des Colorits durch die Schwere des Tones gedämpft. Von ungleich geringerer Bedeutung ist *Pierre Guérin* (1774—1833), welcher gleichfalls in Gegenständen und Formengebung den klassischen Mustern nachging (No. 250,1), aber sich kaum über die äußerliche und oberflächliche Nachahmung der Antike erhob, obschon er sie sowohl von der pathetischen, wie von der sinnlich anmuthigen Seite zu erfassen bemüht war. Dagegen genoß er nach David's Auswanderung als Schulhalter großes Ansehen. Mehrere der hervorragendsten Maler des jüngeren Geschlechtes wurden in seiner Werkstätte erzogen.

3. Carstens und Thorwaldsen.

Mit nicht geringerem Eifer als in Frankreich wurde auch in Deutschland die klassische Richtung eingeschlagen, in der Anlehnung an die Antike, für welche Winckelmann's Schilderungen die höchste Begeisterung geweckt hatten, das Heil der Kunst gefunden. Doch nur die Anfänge erscheinen gleich, Fortgang und Ziel der künstlerischen Bewegung sind vollkommen verschieden. Bereits die Wahl des Stoffkreises, in welchen sich die Gedanken der französischen und deutschen Künstler vertiefen, bekundet einen tiefen Gegensatz. Wie allen romanischen Völkern, so stand auch den Franzosen die römische Welt näher als die griechische; in der letzteren erblickten sie vor-

wiegend nur die Anmuth und die Grazie verkörpert. Die Deutschen fühlten sich viel mehr von den Griechen angezogen, rüllten mit sichtlicher Vorliebe ihre Phantasie mit Gestalten der griechischen Heroenwelt und horchten mit Begeisterung auf die Erzählungen hellenischer Dichter. Schon dadurch trat ihnen die künstlerische Tradition, in welcher das Griechenthum nicht gepflegt worden war, ferner. Aber auch sonst waren sie nicht in der Lage, an dieselbe anzuknüpfen und als Schule zu verwenden. Es gab in Deutschland keinen Mittelpunkt gesellschaftlicher und künstlerischer Kultur, welcher in die Richtung und das Ziel namentlich der Malerei einen gemeinsamen Zug gebracht hätte; es fehlte an einem größeren Publikum, an zahlreichen und liberalen Bilderbestellern, es fehlte vor allem an einem regen öffentlichen Leben und damit an mächtigen Anregungen für die Künstler und an der Gelegenheit, die Kunst mit den allgemeinen Interessen in Verbindung zu bringen. Das Wort Schiller's: „Wir sind genöthigt, unser Jahrhundert zu vergeffen, wenn wir nach unserer Ueberzeugung arbeiten wollen“, trifft am stärksten bei der deutschen Kunst im Zeitalter Winckelmann's zu. Die ästhetische Anschauungsweise deckte sich nicht mit dem Volksbewußtsein, der Künstler schuf eigentlich wieder nur für Künstler, am liebsten und besten für sich selbst. Zwischen den tief verkommenen Zunftmalern, die nur darauf fannen, wie sie den „Amtsverderbern“, den freien nicht zünftigen Künstlern, das Handwerk legen könnten, und die Kunst ausschließlich als ein Gewerbe, eine bürgerliche Nahrung auffaßten, und zwischen den meist von Ausländern geleiteten, jedenfalls nach ausländischen Mustern arbeitenden Akademien befanden sich die jungen Männer eingezwängt, welche den neueren klassischen Idealen huldigten. Auf literarischem Wege waren sie zur Kenntniß derselben gekommen, aus Büchern hatten sie sich zunächst für die Größe der Antike begeistert. Während David zwar gegen die ältere akademische Manier leidenschaftlich ankämpfte, aber bald wieder in Schulgeleise einlenkte, blieb in Deutschland der Bruch mit der Schule und Routine dauernd. Dadurch wurde der Gang der Entwicklung der deutschen Kunst für ein ganzes Menschenalter unwiderruflich bestimmt. Auf den Weg des Selbsterlernens waren die jungen Künstler angewiesen, welche der neuen Richtung huldigten. Auf viele Vortheile des geregelten Unterrichtes, der lebendigen Ueberlieferung mußten sie verzichten, der Hoffnung, den Beifall weiter Kreise zu gewinnen, entsagen. Denn was den Schöpfungen der Kunst den lockendsten Reiz verleiht, das rauschende Leben, der glänzende, farbige Schein, das konnten sie aus mehreren Gründen ihren Werken nicht einverleiben. Die Herrschaft über die technische Seite, das sogenannte Handwerk in der Kunst, hätten sie nur durch das Beharren im feindlichen Lager erwerben

können, und auch dann wäre der Erfolg bei dem zerfahrenen Zustande der deutschen Akademien zweifelhaft gewesen. Erfüllt von der einfachen Größe und der poetischen Schönheit der Griechenwelt, wie sie waren, lag ihnen aber überhaupt wenig an der virtuosen Durchführung und farbenreichen Einkleidung ihrer Entwürfe. Sie wollten mit den Dichtern wetteifern, betonten die poetische Schönheit stärker als die malerische und scheuten sich, die Empfindung, von welcher sie befeelt waren, durch äußeren Formenglanz zu drücken oder wohl gar zu verwischen.

Am schärfsten prägt sich dieses Streben in *Asmus Jacob Carstens*, in der Sanct-Jürgener Mühle bei Schleswig 1754 geboren, bereits 1798 in Rom verstorben, aus. Noch vor wenigen Jahrzehnten als der Reformator und Wiederhersteller deutscher Kunst gefeiert, wird er heutzutage, wie die ganze klassische Richtung, häufig wegen der mangelhaften technischen Ausbildung gering geschätzt. Daß die gegenwärtig herrschende Kunstweise besonders von den ausübenden Künstlern selbst allen früheren vorgezogen wird, ist selbstverständlich; unbillig erscheint aber ein Urtheil, welches von einem späteren Zustande den Maßstab zur Abschätzung des früheren entlehnt, das relativ gleiche Recht der verschiedenen Entwicklungsstufen nicht beachtet. Der Rückgang auf klassische Muster war durch die europäische Kulturströmung bedingt. An die heimischen Schultraditionen anzuknüpfen, verboten die an den Akademien herrschenden Verhältnisse, die Abgestorbenheit der lokalen zünftigen Kunst. Der merkwürdig enge Anschluß an die literarische Bewegung, die mit Vorliebe aus der Poesie geschöpften Anregungen bedürfen gleichfalls keiner Entschuldigung. Die literarische Bildung barg das beste Stück unseres Lebens und unserer Kraft in sich. Hier vergaßen wir die politische Zersplitterung und erinnerten uns der nationalen Einheit. Dürftig war der äußere Schmuck unseres Lebens. Der dreißigjährige Krieg hatte unseren Wohlstand gebrochen, unsere schöpferische Begabung lahm gelegt. Langsam arbeiteten wir uns aus tiefster Verarmung wieder empor. Ehe wir noch diese Schäden heilen konnten, waren wir auf die Sammlung idealer Schätze angewiesen. Unsere Gedanken und unsere Empfindungen wurden unsere Lebensfreude, die Poesie und Literatur unser Lebensreichthum. Die Flucht aus der Wirklichkeit vollzogen unsere Dichter und Künstler nicht aus willkürlichem Eigensinn, sie folgten einem Gebote der Nothwendigkeit, ebenso wie unsere gebildeten Mittelklassen in der Begeisterung für eine ideale Welt den besten Schutz gegen die nationale Verumpfung fanden. Die Poesie errang natürlich großartigere Siege als die bildenden Künste. Wir werden keinen Maler der klassischen Richtung mit Goethe oder Schiller vergleichen. Die Poesie blieb auf ihrem Boden, während die Malerei in ihrem Wetteifer mit der

Dichtkunst auf manche Vortheile des Faches verzichten mußte. Was sie hier einbüßte, gewann sie in anderer Weise dadurch, daß sie das Band mit der nationalen Bildung wieder fester knüpfte.

Carstens hatte beinahe das reife Mannesalter erreicht, als er seine fachmäßige Ausbildung begann. Bis dahin mußte er, als Küfer in einem Weingeschäfte beschäftigt, nothdürftig sich selbst forthelfen. Aber auch in Kopenhagen lockte ihn nicht die Akademie, an welcher namentlich Abilgaard erfolgreich wirkte, sondern die Sammlung der Gipsabgüsse nach antiken Sculpturen, deren Formen er so genau dem Gedächtniß einprägte, daß er sie auswendig zeichnen konnte. Er schied in Unfrieden von der Akademie. In Italien wollte er (1783) sein Glück versuchen. Ungenügende Geldmittel zwangen ihn aber, als er in Mantua angekommen war, zur Rückkehr. Er lebte dann eine Zeit lang in Lübeck und mehrere Jahre (1788—1792) in Berlin. Ein königliches Stipendium setzte ihn endlich in den Stand, das Land seiner Ideale aufzufuchen. Aber nur sechs Jahre lebte er noch in Rom, vielfach angefeindet, doch von einem kleinen Kreise hoch verehrt und als Führer und Meister begrüßt. Ein Lungenleiden raffte den schwächlichen Mann im vierundvierzigsten Jahre weg. In die römische Zeit fällt seine reichste Wirkksamkeit. Dem Laien erscheint sie schwerlich als solche. Denn er schuf nicht ausgeführte Gemälde, sondern beinahe ausschließlich Zeichnungen, in einfachen Umrissen mit dem Bleistift oder der Feder gezogen, dann sogenannte Kartons, in schwarzer Kreide entworfen mit aufgehöhten Lichtern, und leicht gefärbte Blätter. Seine Phantasie wurde zwar auch durch Ossian, Dante, Goethe (Faust in der Hexenküche) angeregt, doch fühlte er sich in der antiken Stoffwelt allein vollkommen heimisch. Selbst entlegene und abstracte Gedanken, wie z. B. die Geburt des Lichtes, gewannen in seiner Phantasie eine greifbare Gestalt. Die stark verkleinerte Probe seiner Kunst (No. 246,5) zeigt nach Hesiod die Nacht mit ihren Kindern, dem Schlafe und dem Tode. Mit sanft gelösten Gliedern schlummert der Genius des Schlafes, das Gewand der Mutter als Lager benützend; mit der gesenkten Fackel in der Hand lehnt der Tod seinen Kopf in den Schoß der Nacht. Zur Linken der letzteren sitzt die Nemesis mit der Geißel in der Rechten, hinter ihr das verhüllte Schicksal mit dem aufgeschlagenen Buche des Lebens, aus welchem die Parzen das über jeden Sterblichen verhängte Los absingen. Andere Zeichnungen von hervorragender Bedeutung schildern den Besuch der Argonauten bei Chiron, welcher sich mit Orpheus in einen Sangeswettstreit einläßt, die Helden im Zelte des zürnenden Achilles vor Troja, Oedipus in Kolonos, Homer, welcher vor versammeltem Volke seine Lieder singt, u. a. Ueberraschend wirkt in diesen unscheinbaren Blättern die tief innere Wahrheit der Darstellung. Man merkt,

daß der Zeichner nicht dem Dichter nur die äußeren Züge des Vorganges abgelauscht hat und dem Beschauer es überläßt, an der poetischen oder literarischen Quelle die Phantasie zu erfrischen, sondern daß er die Scene noch einmal selbständig durchgedacht und im Geiste nachgeschaffen hat. Daher stammt die lebendige Empfindung, welche die Schilderung trotz des dürftigen scenischen Apparates und der überaus einfachen technischen Mittel durchweht. Die Formen sind, wie es der Studiengang Carstens' mit sich brachte, etwas allgemein gehalten; statuarische Werke und nicht Naturmodelle klingen an, die scharf zugespitzte Individualität tritt gegen das typisch Giltige zurück und wird durch die Rücksicht auf maßvolle Linien Schönheit gedämpft. Die Umriffe der einzelnen Figuren, die geschlossene Komposition der ganzen Gruppen lassen den plastischen Zug in der künstlerischen Natur des Meisters erkennen. Er hat sich selbst einigemal im Modelliren versucht. Bekannt ist z. B. die singende Parze, welche Carstens in Thon geformt hat. Das Originalmodell ist freilich verschollen, nach einem Gipsabgusse die Statuette aber von Fr. Tieck restaurirt worden (No. 302, 1). Doch nicht auf diese Proben des Bildhauertalentes ist das Hauptgewicht zu legen. Desto mehr auf den starken plastischen Zug, welcher aus feinen Zeichnungen spricht und einzelnen vollkommen den Charakter des Reliefbildes verleiht. Wir finden es dann begreiflich, daß die von Carstens' begonnene Richtung von einem Bildhauer der Vollendung zugeführt wurde.

Albert (Bertel) Thorwaldsen gehört nach Geburt und äußerer Lebensstellung dem dänischen Volke an. Mit Recht feiern ihn seine Landsleute als den größten Künstler ihres Stammes und haben ihm in dem Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen das schönste Denkmal, welches ein Künstler wünschen kann, gesetzt. Seine Stellung in der modernen Kunstgeschichte wird aber durch seinen langen römischen Aufenthalt, (1797—1819; 1820—1838) und seine an Carstens sich vielfach anschließende Auffassung der Kunst und der Antike bestimmt. Thorwaldsen war nach seinem Ruhme ein europäischer Künstler; so lange er lebte, — und die neidlosen Götter hatten ihm ein langes, glückliches Leben geschenkt, sogar die Bitterkeit des Todes ihm gnädig erspart — wurde ihm als dem ersten Bildhauer Europa's gehuldigt. Doch rechnen ihn weder Franzosen noch Italiener zu ihrem Künstlerkreise, während wir mit Recht behaupten können, daß er im Gegensatze zur romanischen Auffassung die Antike, wie sie der germanischen Bildung als Ideal vorschwebte, wieder belebt und in die moderne Plastik eingeführt hat. Als Sohn eines Bildschnitzers lernte er die Handwerksseite seiner Kunst frühzeitig kennen. Ohne äußeren Zwang, ohne daß er nöthig hatte, einen Widerstand mühsam zu besiegen, wählte er seinen Beruf wie eine natürliche,

selbstverständliche Sache. Das alles, verbunden mit einer unerschütterlichen Naivetät der Anschauung und dem vollkommenen Selbstgenügen an der Ausübung seiner Kunst, half die Charakterzüge, die unzerstörbare Ruhe des Gemüthes, die Freude an einem behaglichen, still vergnügten Dasein, die Heiterkeit der Seele entwickeln, welche sein späteres Leben so glücklich gestalteten und theilweise auch in seinen Werken sich widerspiegelten. Im Jahre 1797 kam er als Stipendiat nach Rom. Auch hier lebte er anfangs ruhig und still für sich hin. Ohne ein größeres Marmorwerk vollendet zu haben, wäre er 1803 in seine Heimat zurückgekehrt, wenn nicht die Bestellung des Jason durch einen englischen Kunstfreund am Tage der Abreise sein Bleiben in Rom entschieden hätte. Thorwaldsen hatte den Jason bereits 1801 modellirt und im folgenden Jahre noch größer und in den Einzelformen sorgfältiger entworfen. Jason, mit dem erbeuteten goldenen Vliese über dem Arme wirft, ehe er Kolchis verläßt, noch einen Blick voll triumphirenden Stolzes auf den besiegten Drachen zurück (No. 301, 6). Die einfache Wahrheit in der Auffassung, frei von aller Uebertreibung und von allem Prunke mit der Schönheit der Glieder, die glückliche Vermählung der augenblicklichen Bewegung mit der gemessenen Ruhe im ganzen Auftreten unterschieden die Statue von allen gleichzeitigen plastischen Heroenbildern und offenbarten eine erfolgreiche Wandlung des herrschenden Stiles. Seitdem flog Thorwaldsen's Ruhm stetig empor und entfaltete sich ununterbrochen seine Wirksamkeit. Thorwaldsen's Werkstätte füllte sich bald mit dänischen, deutschen und italienischen Künstlern, und so rasch auch die Schülerzahl wuchs, so genügte sie doch kaum für die immer zahlreicheren Bestellungen. Beinahe von allen größeren Werken des Meisters wurden Wiederholungen begehrt, welche er natürlich den Schülern zur Ausführung überwies. Seine Kunstweise selbst erfuhr in den späteren Jahren kaum einen nennenswerthen Wechsel, wenn auch der Stoffkreis sich fortwährend erweiterte. Die wahre Heimat blieb die antike Welt; das Reich, welches er unbedingt beherrschte und aus tiefem Verfall zu einer glänzenden Blüte erhob, war die Reliefkunst. Er verbannte aus derselben die malerischen Elemente, welche sich in dieselbe seit Jahrhunderten eingeschmuggelt hatten, die perspectivische Vertiefung, die Masse des natürlichen Beiwerkes, die Mischung verschiedener Ansichten der Figuren und führte die einfache Weise des griechischen, durch Schönheit und Geschlossenheit der Linien wirksamen Stiles wieder ein. Es gehörte Thorwaldsens naive Natur dazu, die Reize dieses freiwillig eingeschränkten Reliefftiles zu erfassen und ihm die frische Ursprünglichkeit einzuhauchen. Das ausgedehnteste Werk dieser Gattung schuf er in seinem Alexanderzuge. Ursprünglich (1812) als Schmuck eines Saales im

Qurinalpalaste entworfen und als Huldigung für Kaiser Napoleon erdacht, wurde dieser Fries später mit Aenderungen in Marmor (Villa Carlotta am Comersee) ausgeführt und noch einmal (für das Schloß Christiansburg in Kopenhagen) wiederholt. (Fragmente des Frieses No. 301, 3). Noch ungleich berühmter als der Fries sind die beiden Rundreliefs: Die Nacht und der Tag (No. 301, 7), eben so sinnig im Gedanken wie vollendet in der dem Rund sich frei anschmiegenden Komposition, ferner die Jahreszeiten und das friesartige Relief: Die Alter der Liebe. In der Schilderung der süßen Gewalt Amors, in der heiteren Verkörperung anakreontischer Gedichte war Thorwaldsen geradezu unerfchöpflich. Unter der Idealstatuen fesseln wegen ihres Ursprunges der Hirtenknabe und Merkur der Argustödter unser Interesse. Der zufällige Anblick eines Knaben, welcher vom Modellstehen ausruhte, und eines Jünglings, welcher in einem Hausthore sitzend auf die Worte eines anderen gespannt lauschte, gaben ihm das Motiv ein. Thorwaldsens weniger auf das Pathetische und Leidenschaftliche als auf das Ruhig-anmuthige gerichtete Sinn erklären seine Vorliebe für die Darstellung idealer Frauengestalten, wie der drei Grazien, Venus, Psyche (No. 301, 5), Hebe u. a. Entbehren sie auch des lockenden sinnlichen Reizes, welcher Canova's Frauenbilder auszeichnet, so besitzen sie dafür den Vorzug, daß sie das Unnahbare, Reine echter Frauenschönheit besser ausprägen, dem antiken Charakter dadurch näher kommen. Weniger frei als auf dem antik-idealen Boden bewegte sich Thorwaldsen im Kreise der monumentalen Sculptur (No. 301, 4), es sei denn, daß ihm, wie bei einzelnen Grabmonumenten und Grabreliefs, welche er schuf, der Anlaß zur Einkehr in das ideal-allegorische Gebiet gegeben wurde. In den späteren Jahrzehnten führte ihm der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen zahlreiche Aufgaben religiöser Natur zu. Im Giebelfelde schilderte er die Predigt des Johannes; das Innere der Kirche schmückte er mit einem Relieffrieze, den Einzug Christi in Jerusalem darstellend und mit den Statuen der zwölf Apostel und des Heilandes. Ob sich die Helden des christlichen Himmels ungezwungen in antike Formen kleiden, plastisch vollkommen versinnlichen lassen, darüber ist viel gestritten worden. Im Angesicht der Bedeutung, welche die Sculptur in der altchristlichen Kunst besaß und in Erinnerung an die Muster, welche die Renaissancekunst bietet, darf man den Zweifel beseitigt erklären, wenn auch zugegeben werden muß, daß die Malerei reichere Mittel zur Wiedergabe der christlichen Kunstideale gewährt. Jedenfalls hat Thorwaldsen in der Christusstatue (ursprünglich für die Schloßkapelle bestimmt, 1821—1833 gearbeitet) ein Werk von ernst erhebender Wirkung geschaffen, dessen künstlerische Bedeutung man recht begreift, wenn man den Christus Thorwaldsen's, wie er liebe-

voll allen Müden und Beladenen die Arme einladend entgegenhält, mit der kaum minder berühmten Christusstatue Danneckers (Regensburg, Gruftkapelle des Fürsten Taxis) vergleicht. Joh. Heinrich *Dannecker* in Stuttgart war der berühmteste Bildhauer Süddeutschlands in dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts, und jedenfalls nach Thorwaldsen der bedeutendste Vertreter der klassischen Richtung in der Sculptur. Seine *Ariadne* (No. 302, 3) gehört noch jetzt zu den populärsten Werken der modernen Kunst; an ihr gefällt den meisten, was Danneckers Einfluß auf die Fachgenossen hemmte, die der älteren Schule entstammende glatte, weiche Behandlung der Formen. Jedenfalls verdient seine kolossale Schillerbüste, in welcher er Naturwahrheit mit einem idealen Zuge verknüpfte, größere Anerkennung. Sie zeigt, daß er wenigstens im Porträtfache fein Vorbild Canova überragt.

Christlich religiöse Aufgaben führte Thorwaldsen willig, selbst freudig durch, mochte auch seine Künstlernatur sich in der Antike heimisch fühlen. Gegen die ihm zugemuthete Verkörperung der nordischen Götterfage verhielt er sich aber spröde. Diese Versuche zu wagen, blieb dem jüngeren Geschlechte skandinavischer Bildhauer überlassen, wie dem Schweden *Benedikt Fogelberg*, welcher seine römischen Studien benützte, von den hier geschauten antiken Göttertypen eine Brücke zu den Gestalten der skandinavischen Mythologie zu schlagen. Von Adonis fand er den Uebergang zu Balder, von Herakles zu Thor (No. 301, 2), von Zeus zu Odhin. Auch Schüler Thorwaldsens wie *Bissen*, *Freund* (No. 301, 8) huldigten dem nordischen, leider nur zu oft der klaren maßvollen Bestimmtheit entbehrenden Sagenkreise. Die Vorherrschaft konnte aber auch auf skandinavischem Boden der Antike nicht geraubt werden. Bereits vor Thorwaldsen hatte ihr der Schwede *Sergell* (No. 301, 1) zahlreiche Bewunderer verschafft, und vollends in Thorwaldsens Heimat erweckte der berechtigte Stolz, mit welchem man auf den größten Künstler des Nordens emporblickte, die Lust zur Nacheiferung. Es genügt, auf den begabtesten unter den späteren Bildhauern Dänemarks, auf *Jens Adolf Jerichau* hinzuweisen. In seinem Jäger, welcher einer Pantherin das Junge geraubt und von der Mutter angefallen wird (No. 302, 2), macht sich das leidenschaftliche Element stärker geltend als in Thorwaldsens Schöpfungen, dagegen schließt er sich dem letzteren in seinen Reliefs und in der Gruppe des Herakles mit Hebe enger an. Sogar die Kunstindustrie Kopenhagens dankt Thorwaldsen mittelbar ihren Aufschwung.

Die reichste Gefolgschaft Thorwaldsens treffen wir natürlich nicht in seiner Heimat, sondern in Rom an. Nicht nur seine unmittelbaren Schüler, unter welchen der Italiener *Pietro Tenerani* (1798—1869), die Deutschen Rudolph Schadow (die Sandalenbinderin

No. **302**, 2, und die Spinnerin sind seine bedeutendsten Werke) und *Emil Wolff* (1802—1879), der Schöpfer des berühmten Fischerknaben in Potsdam, der verwundeten, von ihrer Gefährtin unterstützten Amazone, der Judith (No. **304**, 2), die hervorragendsten waren; alle Bildhauer Roms, welche der klassischen Richtung huldigten, traten in sein Geleise. Wie ein Patriarch lebte Thorwaldsen in dem römischen Künstlerkreise. Auch wer seiner Richtung nicht folgte, verehrte die Person des Meisters, der wie kein anderer hoch stand und dennoch in seinem kindlichen Sinne und einfältigen Herzen mit dem Jüngsten und Kleinsten der Genossen um die Wette arbeiten, um die Wette scherzen konnte. Doch zunächst gab es noch keine Gegensätze in der künstlerischen Richtung, keine Parteien in den Künstlerkreisen. Alle schwuren einmüthig zur Fahne des klassischen Stiles.

Es ist merkwürdig, welche Anziehungskraft Rom und in Rom die Antike zu einer Zeit auf die Künstler übte, in welcher das Leben dort gegen früher so geringe Anregungen, das Auge so wenige Vorbilder empfing. Seit der französischen Occupation verarmte und verödete die ewige Stadt; die Museen waren geplündert, ihre kostbarsten Schätze als Kriegsbeute nach Paris geschleppt worden. Beinahe möchte man glauben, die Phantasie habe ersetzt, was der Anschauung entzogen wurde. Die zurückgebliebenen Reste antiker Kunst sprachen nur um so kräftiger zu dem Geiste und weckten eine so mächtige Begeisterung, wie sie das kunsterfüllte Rom nicht entzündet hatte. Selbst aus Paris kam Zuzug. *Gottlieb Schick* aus Stuttgart verließ David's Werkstätte, um in Rom (1802) seine künstlerische Erziehung zu vollenden. Seine Gemälde, Apoll unter den Hirten, Bacchus und Ariadne (No. **267**, 1) erregten unter den Fachgenossen großes Aufsehen und weckten auf die Zukunft des Malers große Hoffnungen, welche leider sein früher Tod (1812) vereitelte. Den Weg über Paris nach Rom schlug auch ein anderer Schwabe ein, *Eberhard Wächter* (1762—1852), als Künstler nur über ein Mittelmaß von Fähigkeiten gebietend, aber als ehrlicher Rathgeber der Jugend einflußreich für die spätere Entwicklung der deutschen Kunst. Selbst Landschaftsmaler, welche über die Alpen am Ende des vorigen Jahrhunderts nach Rom gewandert waren, entzogen sich dem Zauber des Idealismus nicht. In *Johann Christian Reinhart* aus Hof (1761—1847) kämpfte zwar unaufhörlich der Jäger mit dem Maler, ein Zwiespalt, welcher die vollkommene Ausbildung der künstlerischen Natur hemmte. Um so bedeutender wirkte *Joseph Anton Koch*. Die Gunst des Bischofes von Augsburg hatte dem tiroler Bauernjungen einen Platz in der Karlschule in Stuttgart verschafft, wilder Freiheitsdrang ihn zur heimlichen Flucht aus der Anstalt bewogen. Nach längerer Wanderung gelangte er nach Rom, das er mit einer einzigen Unterbrechung bis zu seinem

in hohem Alter erfolgten Tode nicht wieder verließ. Offen bekannte sich Koch als Schüler Carstens'. In seinen figürlichen Darstellungen, den Illustrationen zu Dante und Ossian schloß er sich dem Meister unmittelbar an, ohne freilich bei seiner derben, gern ausgreifenden Natur den gediegenen Schönheitsfuss desselben zu erben. Auch in seinem eigentlichen Fache, der Landschaftsmalerei, ging er von verwandten Grundfätzen wie Carstens aus. Gegen die von Hackert gepflegte Vedutenmalerei erhob er heftigen Widerspruch; auch für die Landschaftsmaler sollte das Recht freier poetischer Schöpfung gelten, die charakteristische Wahrheit der Schilderung die Hauptsache bilden. Koch's Landschaften fesseln nicht durch feine malerische Stimmung und harmonische Farbenwirkung. Sie erscheinen mehr in Linien als in Farben gedacht. Dagegen zeichnen sie sich durch den klaren und festen Bau der landschaftlichen Gründe, die ausdrucksvolle Kraft der Formen aus. Die Empfindung, welche aus der Landschaft spricht, wird noch gesteigert und deutlicher gemacht durch die Staffage. Die Figuren sind im Sinne des Malers keine äußerliche Zuthat, sondern stehen mit der Landschaft, dem natürlichen Schauplatz ihrer Thaten, dem Spiegel ihrer Stimmungen in innerem engen Zusammenhange. Ein Blick auf die Macbethlandschaft im Innsbrucker Museum (No. 279, 1) hilft das Streben des Künstlers verstehen. Das Graufigenheimliche der Situation prägt sich in gleichem Maße in der Landschaft wie in der Staffage aus, der Sturm in der Natur ist der Widerschein der Leidenschaft, welche in den Gemüthern der Gestalten des Vordergrundes tobt. Zwischen Staffage und Landschaft soll sich ein symbolisches Band knüpfen; das rechte Band zu finden, darin muß sich die poetische Empfindung und die Schöpferkraft des Künstlers bewähren.

Man hat für Koch's Kompositionsweise wie für jene seiner Vorgänger und Nachfolger den Namen historische Landschaftsmalerei gebraucht. Nicht ohne Grund. Die mächtigen Formen der Landschaft entfernen uns bei ihm von dem Alltäglichen, unmittelbar Anheimelnden. Die nicht selten bis zur Schroffheit gesteigerte Stimmung in der Landschaft, das Zurückdrängen auch der reichsten und reizendsten Einzelheiten zu Gunsten eines durchgreifenden charakteristischen Zuges wird uns nur verständlich, wenn wir unsere Gedanken in die Vorzeit, in das Heldenalter versenken, in welchem sich das menschliche Leben gleichfalls in wenigen, aber starken und ausschließlich herrschenden Stimmungen und Leidenschaften äußerte. Das für Koch's Richtung Entscheidende blieb aber doch, um seine eigenen Worte anzuführen, daß er bei der Wiedergabe der Natur alle Zufälligkeiten möglichst wegließ, sich auf das Wesentliche einschränkte und so die Landschaft stilisirte. Dadurch wurde der Zusammenhang mit den Zielen Carstens' hergestellt, dem Idealismus auch die

Landchaftsmalerei unterworfen. Es fehlte natürlich nicht an Gegenströmungen. Mit der Zeit brachen sich andere Tendenzen und andere Richtungen Bahn. In Rom selbst hielt aber ein kleiner Kreis an Koch's Anschauungen, welche dieser mit Feuereifer vertheidigte, noch lange fest. Seinem persönlichen Einflusse danken insbesondere zwei Künstler des jüngeren Geschlechtes festeren Halt und die reichsten Anregungen.

Bonaventura Genelli (1798—1868) entstammt der bekannten Berliner Künstlerfamilie. Noch als Jüngling kam er nach Rom in Koch's Nähe, welcher ihn auf Carstens' Vorbild verwies und in seinen antiken Studien namhaft förderte. Nach Deutschland zurückgekehrt, siedelte sich Genelli in München an, ein zwanzigjähriges Martyrium durchlebend. Die Gönner blieben aus, die verständnißvollen Freunde stellten sich spärlich ein. Ihn umging eine fremde, wie er oft klagte, eine feindliche Welt. Erst der Lebensabend in Weimar gestaltete sich freundlich und erweckte in ihm die Luft, die früher wenig gepflegte Oelmalerei zu üben. Genelli's eigenthümliches Wesen spiegelt sich am besten in seinen cyklischen Kompositionen wieder. Außer den älteren Illustrationen zu Homer (No. 271, 6) und Dante kommen die in Kupfer gestochenen Blattfolgen: das Leben einer Hexe, des Wüftlings, des Künstlers in Betracht. Auch bei Genelli tritt, wie man sieht, die poetische Erfindung in den Vordergrund. Damit hängt die Neigung zu allegorischen Kompositionen zusammen. Als Beispiel diene das Einzelblatt, welches in No. 270, 4 reproducirt ist. Eine Löwin wurde durch das Licht der Lampe, welche den schlummernden Eros im Walde beleuchtet, herbeigelockt, schleicht aber, sobald sie den Gott wittert, scheu vorbei. Aus Genelli's klassischen Traditionen erklärt sich seine Vorliebe für das Nackte, sowie in seiner Formensprache das Beharren bei den typischen Gestalten, die Scheu vor allen naturalistischen Zügen. Wären ihm frühzeitig große Freskoarbeiten übertragen worden, zu welchen er die größte Befähigung besaß, so würden manche störende Eigenheiten, wie die eintönige Wiederkehr einzelner Gesichtsbildungen und bestimmter Maße u. s. w. bald verschwunden sein.

In seinen alten Tagen in Weimar traf Genelli mit dem geistesverwandten *Ludwig Preller* zusammen, mit welchem ihn auch eine gleichartige künstlerische Jugenderziehung verknüpfte. Denn auch Preller trat vielfach in Koch's Fußstapfen. Im Jahre 1828, nachdem er in Dresden namentlich Ruisdael's Werke studirt und in Antwerpen fleißig nach der Antike gezeichnet hatte, kam er nach Rom und schloß sich eng dem Kreise der Klassiker an. Die Odysselandschaften, dreimal umkomponirt (No. 283, 1)*), sind das Hauptwerk

*) Verkleinerte Nachbildung des Holzschnittes aus der bei A. Dürr erschienenen Prachtausgabe der „Odysee“.

feines Lebens. In diesem Bildercyklus bot die von Preller sorgfältig studirte südliche Natur die Motive für den Schauplatz, auf welchem die Schicksale des göttlichen Dulders sich vollziehen. Es liegt in den festgeschlossenen Formen der südlichen Pflanzenwelt, in den reicheren Gegenfätzen, hier üppigster Kultur, dort von Menschenhand scheinbar unberührter Oede und Wildheit, in den ausdrucksvollen scharfen Linien der Landschaft ein ähnlicher Charakter, wie in dem elementaren Leben der heroischen Vorzeit. Wie uns nackte schöne Körper am häufigsten jenseits der Alpen entgegentreten, wie wir die Modelle für ideale Gestalten am liebsten den Kindern des südlichen Himmels entlehnen, so fühlen wir uns auch im Angesichte der südlichen Natur am raschesten der gewöhnlichen Gegenwart entrückt und den alten Zeiten, voll von großer Einfachheit und unversehrter Ursprünglichkeit, genähert. Bei aller Begeisterung für die südliche Landschaft und insbesondere für den Lieblingsplatz seiner Studien, die Serpentara bei Olevano, war Preller doch auch für die Reize der nordischen Natur empfänglich, welche ihm Gelegenheit boten, seine Farbenkunst zu entwickeln. Ebenfowenig hinderte ihn die idealistische Richtung, die Natur scharf zu beobachten und auch in Einzelheiten mit außerordentlicher Wahrheit wiederzugeben.

4. Die Romantiker.

Außere und innere Gründe stempelten Rom im Anfange unseres Jahrhunderts zur Hauptstadt deutscher Kunst. Wohl waren auch in Rom die öffentlichen Zustände beklagenswerth, die Armuth groß, die Zahl der Kunstfreunde gering. Doch blieb der Phantasie im Angesicht der Reste alter Herrlichkeit die Flucht aus der Gegenwart möglich. Hier allein fand die idealistische Richtung an den antiken Mustern einen richtigen Wegweiser und, wenn sie abzuirren drohte, einen kräftigen Mahner. Das alles fehlte den Künstlern auf deutschem Boden. Die klassische Kunstweise wurde scheinbar auch hier an einzelnen Akademien gepflegt, aber nicht in dem Sinne, wie der römisch-deutsche Kreis seit Carstens sie auffaßte, sondern nach der älteren manirirten Art, schablonenmäßig, ohne alle Spur poetischer Begeisterung und wahrer Empfindung. Einen kräftigeren Anstoß zur Belebung des klassischen Stiles versuchten die Weimarischen Kunstfreunde unter Goethe's Auspicien und unter dem thätigen Beistande seines Freundes und Kunstberathers, Johann Heinrich Meyer's aus Zürich, zu geben. Sie belehrten in den Propyläen durch feinsinnige Aufsätze die Außenstehenden über die rechten Ziele der Kunst, sie stellten den Künstlern selbst Aufgaben und vertheilten (1799—1805) für die besten Lösungen Preise. Gegen den Hang

zum Platten, Natürlichen, Sentimentalen kämpften sie an und empfahlen Gegenstände der Darstellung, welche schon durch ihren Inhalt bedeutend, überdieß Malern und Bildhauern gleich günstig sind. Namentlich die antike Sagenwelt und die griechischen Dichtungen erschienen ihnen am besten geeignet, die Phantasie zu beleben. „Homers Gedichte sind von jeher die reichsten Quellen gewesen, aus welchen die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben. Vieles ist bei Homer so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der bildende Künstler bereits halbgethane Arbeit findet.“ Kein Zweifel regt sich gegen die Wahrheit des Satzes. Der Künstler, der Mühe der Erfindung überhoben, darf seine ganze Kraft auf die Form und den Ausdruck verlegen. Goethe hat aber bei einem anderen Anlasse noch ein zweites goldenes Wort gesprochen. „Daß doch der bildende Künstler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte“. Beide Aussprüche lassen sich vereinigen, wenn man den ersten so erläutert, daß die Anlehnung an einen großen, in unserer Bildung fest und allgemeinen wurzelnden Dichter — und nur ein solcher ist gemeint — die Pflicht des Künstlers nicht ausschließt, die poetischen Gestalten noch einmal selbständig in seiner Phantasie zu formen. Sonst liefert er nur Illustrationen zu Dichterverken. An dem Unvermögen der Künstler, die ihnen gestellten Aufgaben frei zu erfassen, scheiterten die Bestrebungen der W. K. F. weniger, als an dem didaktischen Elemente, welches sich dem Unternehmen beigemischt hatte. Erfolgreich hätte sich daselbe überhaupt nur in einer kunstfreundlichen Zeit entwickeln können. Zur Kunstfreude waren aber damals die deutschen Zustände nicht angethan. Die Kriegerunruhen und die politische Unsicherheit gestatteten keine Verwendung der Kunst im öffentlichen Dienste. Die allgemeine Verarmung führte aus privaten Kreisen der Kunst nur wenige Förderer zu. Vor allem hemmend wirkte der dürftige Verkehr der Künstler mit dem Publikum. Wir kennen die Thätigkeit der älteren Künstler gegenwärtig besser und vollständiger, als es ihren Zeitgenossen möglich war. Oeffentliche Sammlungen, Ausstellungen bieten uns ein treues und umfassendes Bild ihres Wirkens, während so lange sie lebten, ihre Werke nur einem engen Kreise von Freunden zugänglich waren, gewöhnlich aus der Werkstätte unmittelbar in die verschlossenen Räume des Besitzers wanderten. Vollends was Künstler in unseren Tagen schaffen, wird in der Regel nach kurzer Zeit Gemeingut aller Gebildeten. Auf diese Art weckt jedes einzelne bedeutende Kunstwerk einen reichen Wiederhall, die Kunstrichtungen schlagen breitere Wurzeln, die Künstler treten in engere Wechselbeziehungen zu einander. Am Anfange des Jahrhunderts wußten

die Künstler wenig von ihren Genossen, das Volk noch weniger von seinen Künstlern. Bei der Abgeschlossenheit der Künstler fanden sie nur langsam Verständniß ihres Wirkens und Nachfolge in ihren Zielen. Wir waren eben damals eine literarisch gebildete, aber keine kunstpflgende Nation. Die Literatur spielte daher auch in der Geschichte der bildenden Künste eine führende Rolle und übte auf die Wandlung und Entwicklung unseres Kunstlebens entscheidenden Einfluß. Wie die klassische Richtung durch Winckelmann's Schriften eingeleitet wurde, so nahm auch die romantische Schule von einer literarischen Bewegung ihren Ausgangspunkt. Ihr Programm schrieben Wackenroder, Tieck, Friedrich Schlegel.

Anfangs erschien die romantische Weltanschauung für die bildenden Künste wenig fruchtverheißend. Wackenroder, dessen von Tieck ergänzte Schriften: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und *Phantasien über die Kunst* (1799) vielen Künstlern als Brevier galten, war eine sensitive, musikalisch empfindende Natur ohne Klarheit und Schärfe, voll Begeisterung für das Schöpferische der Kunst, aber selbst unfähig zu schaffen. Die Impotenz suchte er durch Enthusiasmus zu ersetzen. Dabei verwechselte er fortwährend die Fähigkeit zu genießen mit der Kraft zu schaffen. Heiße Empfindung übermannt den Betrachter eines Kunstwerkes. Wackenroder meint, heiße Empfindung habe das Werk geschaffen. Das Kunstwerk weckt Begeisterung. Der Romantiker hält die Begeisterung für die einzige Quelle künstlerischer Erfolge. Zur Andacht stimmen einzelne Gemälde; demgemäß sind sie auch in einer andächtigen Stimmung dem Künstler vom Himmel geoffenbart worden. Der Glaube, daß jedes Kunstwerk ein Geheimniß in sich berge, auf ein Höheres hinweise, symbolisch zu fassen sei, führte entweder zu einer phantastischen Ueberschwänglichkeit, zu einem Zerfließen aller Gedanken und Verschwimmen aller Formen oder zu einem anmaßenden Dilettantismus, welcher seine mangelhafte künstlerische Ausbildung hinter angeblichen tiefen Ideen verbarg. In der That sprachen die ersten Versuche, die romantischen Lehren in der Malerei zu verwerthen, wenig an und ernteten die ältesten Vertreter der romantischen Kunst, welche sich vornehmlich in Dresden sammelten, der Hieroglyphmaler Otto Runge, der fromme Klinkowström u. a. spärliche Lorbeeren.

Selbst der begabteste unter ihnen, der Landschaftsmaler *Kaspar D. Friedrich* (1774—1840) verlor sich nicht selten in abstrakten, formlosen Einfällen. Es steckte aber dennoch ein guter, für die Kunstentwicklung fruchtbarer Keim in der romantischen Bewegung. Mit der Verherrlichung des Mittelalters, mit der gesteigerten religiösen Stimmung traf sie den Ton, welcher in den Jahren tiefer nationaler Erniedrigung die Volksseele durchzitterte. Die Rettung

aus den gegenwärtigen Nöthen, Trost und Muth fanden viele in dem Gedanken der alten Größe des Vaterlandes, in der religiösen Erhebung des Geistes. Indem die Romantiker die Künstler auf den Gestaltenkreis der heimischen Vorzeit und des christlichen Lebens hinwiesen, zeigten sie ihnen den Weg zum Herzen des Volkes, sicherten sie ihnen wenigstens die Theilnahme und das Verständniß in weiteren Kreisen. Sie hatten viel wüste phantastische und irrige Vorstellungen verbreitet. Eine Mahnung aber sprachen sie aus, welche alle Vorwärtstrebenden in der deutschen Künstlerwelt an sie fesseln mußte: die Betonung wahrer, unmittelbarer Empfindung bei allem künstlerischen Schaffen. Das Wort zündete in den jugendlichen Geistern, welche unter dem Joche akademischer Disciplin seufzten und in den Kunstschulen das Komponiren nach mechanischen Regeln gelehrt wurden. Natürlich geriethen diese durch ihr Bekenntniß der neuen Lehren mit den Akademien in Widerstreit und sahen sich gezwungen, auf einem anderen als dem akademischen Schauplatze ihre Thätigkeit fortzusetzen. Noch hatte sich Roms überlieferter Ruhm als der rechten Hochschule künstlerischer Bildung unverfehrt erhalten. Gerade jetzt kam wieder Kunde von dem regfamen freien Leben der Bildhauer und Maler in Rom. So zog denn 1810 und in den nächstfolgenden Jahren eine kleine Schar über die Alpen, um im fernen Lande deutsche Kunst zu pflegen. Diese neuen Romfahrer unterschieden sich gewaltig von ihren Vorgängern, nicht nur in ihrem äußeren Auftreten, sondern noch mehr in ihren Zielen und künstlerischen Anschauungen. Sie kamen nicht zum klassischen Rom, sondern zum christlichen Rom gepilgert. Ihre Ideale suchten sie nicht in der Antike, sondern in den italienischen Malern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, in welchen sie den frommen Glauben mit herzengewinnender Schönheit vermählt entdeckten. Die Beziehungen zwischen der älteren und jüngeren Künstlergruppe nahmen daher gar bald eine feindselige Färbung an, die sich z. B. in dem Spottnamen „Nazarener“ für die Anhänger der christlich-romantischen Richtung äußerte. Dennoch fehlte es nicht an verwandten Zügen zwischen den beiden Kunstweisen. Gemeinsam war beiden der Widerstand gegen die akademische Manier, gemeinsam auch die Forderung, daß der poetischen Empfindung bei der Komposition eines Bildwerkes der Löwenantheil gesichert bleiben müsse und die letztere von innen heraus, aus den Gedanken sich entwickeln, nicht mit der gefälligen Zusammenstellung von schönen Gestalten und mit bloßem rhetorischen Pathos sich begnügen müsse. Auch in der Scheu vor dem Naturalismus, vor dem allzu starken Eingehen auf die mannigfaltigen Reize der äußeren Erscheinung trafen beide Richtungen zusammen. Dadurch erscheinen sie trotz

allem Gegenfatze als zusammengehörig. Es befremdet deshalb auch nicht, daß die beiden Weifen ſich unmittelbar berühren und einzelne Perſönlichkeiten in ihrer künftlerifchen Erziehung beiden ſich gleichmäßig verpflichtet fühlten.

Vier junge Männer, welche 1810 aus der Wiener Akademie wegen ihrer ketzerifchen Kunftanfichten „quafi ausgeftoßen“ worden waren, traten zuerft zu einer kleinen Künftlergemeinde zuſammen: Friedrich Overbeck, welcher 1789 in Lübeck geboren war, der ein Jahr ältere Frankfurter Franz Pforr und die beiden Schweizer Ludwig Vogel und Hottinger. Mit Ausnahme von Overbeck ſind die anderen Maler gegenwärtig mehr oder weniger verſchollen. Daſelbe gilt von der Mehrzahl der Nachzügler, die ſich allmählich ihnen anſchloffen und in den Räumen des aufgehobenen Kloſters S. Ididoro auf dem Monte Pincio als wahre Kloſterbrüder ihre Studien gemeinſam trieben.

Es fällt auf, daß gar manchem der Jünger dieſer Schule nur ein einziger Wurf gelang und nach demſelben ihre Kraft für immer erlahmte. Dieſes iſt z. B. mit *G. Heinrich Näke* in Dresden (1786—1835) der Fall, deſſen h. Elifabeth, jetzt im Naumburger Dom (No. 269, 4), zu den beſten Leiſtungen des Overbeck'ſchen Kreiſes zählte. Zuweilen bildete freilich die Annäherung an die Nazarener nur einen Durchgangspunkt in der Entwicklung einzelner Künftler. So trat anfangs *Julius Schnorr* aus Leipzig vollkommen in ihre Fußtapfen. Namentlich ſeine Hochzeit zu Kana, 1819 in Rom gemalt, jetzt im engliſchen Privatbeſitz, darf geradezu als ein Muſter der ganzen Richtung gelten. Die anſpruchsloſe Färbung läßt die eigenthümlichen Vorzüge des Werkes: die heitere Stimmung, welche über der Scene lagert, die Feinheit der Linien und (bis auf die Hauptperſon) die Schärfe und Klarheit des Ausdruckes offen zu Tage treten. Vielfach klingen die alten Florentiner an. Denn merkwürdiger Weiſe haben dieſe begeiſterten Verehrer altdeutſchen Weſens ſich excluſiv an die italieniſchen Vorbilder, beſonders an die umbrifchen Meiſter gehalten. Nicht dadurch aber haben ſie ſich uns entfremdet. Das leichte Einleben in fremde Welten rühmt ja der Deutſche gern als einen nationalen Vorzug. Sie haben aber die Scheu vor dem Naturſtudium zu weit getrieben. Stets in Sorge, es möchte die Betonung der Reize der äußeren Erſcheinung die poetiſche Empfindung, die Unmittelbarkeit des Ausdruckes zurückdrängen, begnügten ſie ſich mit einer allgemeinen Formensprache. Wie Silhouetten heben ſich die Geſtalten von dem perſpektiviſch kaum vertieften Hintergrunde ab, hart ſind die Umriffe gezeichnet, ohne Individualität die Körper geſchildert, kunſtlos die Farben aufgetragen. Sündhaft und ſinnlich hielten ſie nicht ſelten für Wechſelbegriffe und ſchränkten daher die ſinnliche Schönheit

in ihren Schöpfungen auf das engste Maß ein. Alles Nackte vermieden sie nach Kräften. Auf poetische Schwärmerei durfte anfangs die Hingabe an das christliche Mittelalter zurückgeführt werden. Ein ideales Bild desselben schwebte der Phantasie vor, frei von den Schranken des besonderen kirchlichen Bekenntnisses. Diese jugendliche Romantik besaß aber, wie es ihre Natur mit sich brachte, keine lange Dauer. Die weitere Entwicklung zeigt viele der sogenannten Klosterbrüder im Dienste der katholischen Kirche, in welcher sie das mittelalterliche Glaubensideal verwirklicht erblickten. Vollends als die katholische Kirche in der Restaurationsperiode sich zu größerer Macht erhob und alle Mittel in Bewegung setzte, den eine Zeit lang verlorenen Einfluß auf die Bildung wieder zu gewinnen, knüpfte sie auch zu der Kunst engere Beziehungen an. Es kam eine Schule auf, welche auf die Freundschaft und die Billigung der katholischen Kirche das größte Gewicht legte und mit Absicht den Gegensatz zu der herrschenden Bildung pflegte. Die Vertreter dieser Richtung fanden außerhalb Roms in den katholischen Provinzen Deutschlands und namentlich in Oesterreich, wo sie auch politischen Tendenzen sich hilfreich erwiesen, reiche Gunst. Kein einziger derselben erreichte auch nur annähernd den Ruhm und die Bedeutung des ältesten Gliedes der Künstlergemeinde von S. Isidoro — *Friedrich Overbeck's*. Seine natürliche Begabung sicherte ihm, gleichviel welcher Richtung er huldigte, einen hervorragenden Platz unter den Mitstrebenden. Weiter aber verstand er seine Empfindungen, sein Auge und seine Hand so zu formen, daß die strenge Kirchlichkeit der Komposition, der religiöse Charakter der Gestalten nicht als eine von äußeren Mächten ihm aufgezwungene Tendenz, sondern als der ungesuchte Ausfluß seiner Persönlichkeit erscheint. Overbeck arbeitete überaus langsam und bedächtig. Oft vergingen viele Jahre, ehe ein angefangenes Werk vollendet wurde. Dieses war z. B. der Fall bei dem Bilde: der Einzug Christi in Jerusalem, welches mit der Klage um den Leichnam Christi, wie das erstere Werk in seiner Vaterstadt Lübeck ausgestellt, den besten Begriff von der älteren Kunstweise Overbeck's bietet. Aus ihnen spricht ein naiv lebendiger Sinn, eine ungetrübte Freude an der äußeren Erscheinungswelt und ein liebevolles Naturstudium, während spätere Oelbilder, wie der „Bund der Künste mit der Religion“ in Frankfurt durch die vielen eingemischten abstracten Vorstellungen oder die Krönung Mariä im Kölner Dom durch die sichtliche Scheu vor allzugroßer Naturwahrheit wenig anziehend wirken. Ein richtiges Gefühl leitete Overbeck in seinem höheren Alter, das Maß der Vollendung seiner Bilder freiwillig einzuschränken, auf die Ausführung in Oelfarben gern zu verzichten und mit dem Entwerfen von Zeichnungen und Kartons sich zu be-

gnügen. Die grundsätzliche Abneigung gegen ausgedehnte Farbstudien und eingehende Naturbeobachtungen, weil sie den profanen Charakter des Kunstwerkes fördern, wirkte hier nicht störend. Sein feines Naturgefühl und erstaunliches Formengedächtniß reichten für den Grad der lebendigen Wahrheit, welchen die Zeichnung erzielt, vollkommen aus; in der Zeichnung und im Carton konnte er endlich feiner Empfindung ungehindert den deutlichsten Ausdruck geben. Auf diesen Kreis von Arbeiten ist Overbeck's Ruhm am festesten gegründet. In erster Linie sind die durch den Kupferstich vervielfältigten „Vierzig Zeichnungen zu den Evangelien“ (im Besitze Lotzbeck's auf Schloß Weyhern in Baiern) zu nennen, die vollendetste Schilderung, welche das Leben Jesu in unserem Jahrhunderte erfahren hat, ergreifend durch die innige Wahrheit des Ausdruckes, entzückend durch die Anmuth der Linien und die einfache Größe der Komposition. Ihnen schließen sich die in Holzschnitt reproducirten Sieben Sakramente an, gleichsam als Teppiche gedacht. Das Mittelbild, den biblischen Anlaß zur Einsetzung oder die Spendung des Sakramentes darstellend, wird von einer Bordüre eingefasst, in welcher symbolische Beziehungen und Anspielungen Platz finden. Noch im höchsten Alter zeichnete Overbeck mit jugendlicher Frische Scenen aus dem Leben Petri, bestimmt, in der Kathedrale von Diakovar in Slavonien in Fresko ausgeführt zu werden. Als Beispiel der späteren Richtung Overbeck's möge die verkleinerte Nachbildung eines Kartons: Die Berufung der Apostel (No. 267, 5) dienen.

Von Anhängern und Mitstrehenden (eigentliche Schüler besaß Overbeck nicht) verdienen nur wenige Künstler besondere Erwähnung. *Philipp Veit*, der Enkel des Philosophen Mendelssohn, 1793 in Berlin geboren, kam 1815 nach Rom, schloß sich hier dem Kreise, der sich um Overbeck und Cornelius gesammelt hatte, eng an, entfaltete die strengere kirchliche Richtung erst in Frankfurt, wohin er 1830 übersiedelte, und in Mainz, wo er, mit der Ausmalung des Mainzer Doms beschäftigt, hochbetagt 1878 starb. Den Reizen einer ausgebildeten Farbentechnik war er zugänglicher als Overbeck, daher auch der Schwerpunkt seiner Wirksamkeit in Staffeleibildern (Madonna mit Engeln in der römischen Kirche Trinità di monte und Frauen am Grabe Christi im Frankfurter Museum) ruht. Auch das Porträtfach wurde von Veit gern und mit ziemlichem Erfolge gepflegt. — Ein anderer Nachfolger Overbeck's, der in Kratzau in Böhmen 1800 geborene *Joseph Führich* schien lange Zeit in der Rolle eines schroffen Parteigängers seinen Haupttriumf suchen zu wollen. Tiefer als die meisten Genossen verstrickte er sich in seiner Jugend in den Irrgängen der Romantik und schwärmte für hölzerne Ritter und überzarte Ritterfräulein;

später als er von Rom (1826—1829) wieder nach Oesterreich zurückkehrte, zuerst in Prag, dann (seit 1834) in Wien sich niederließ, betonte er in übertriebener Weise die kirchliche Gesinnung. Erst das Greisenalter milderte alles Harte und Schrofte, löste die Phantasie aus den freiwillig festgezogenen Banden und gab seiner Kunst den rechten Aufschwung. Daß er in seiner Jugend mit der altdeutschen Kunst, besonders mit Dürer sich befreundet hatte, kam ihm jetzt zu Statten und verlieh seinen Gestalten eine markige Kraft, welche bei den übrigen Genossen der Richtung nicht angetroffen wird. Seine in Holz geschnittenen oder in Kupfer gestochenen Zeichnungen: der Pfalter und bethlehemitische Weg, die Nachfolge Christi, der verlorene Sohn (No. 271, 1), alles erst in späteren Lebensjahren geschaffene Folgen von Blättern, verwandelten auch frühere Gegner des begabten Mannes in Verehrer. — Beweglicher und vielseitiger tritt uns das Talent des letzten bedeutenden Vertreters des Overbeck'schen Kreises entgegen. *Eduard Steinle* aus Wien, seit seinen römischen Studienjahren in Frankfurt feßhaft, entwickelt nicht allein im Fache der kirchlichen Malerei eine staunenswerthe Fruchtbarkeit — außer zahlreichen Fresken, Kartons für Kirchenfenster, hat er weit über hundert religiöse Tafelbilder geschaffen — sondern behandelt auch in Aquarellen und Zeichnungen mit Vorliebe der Märchenwelt und den Dichtungen Shakespeare's (No. 271, 2) entlehnte Motive. Selbst die Theaterdekoration blieb ihm nicht fremd. Der geistreiche, oft pikante Zug, der sich in den Darstellungen letzterer Art kundgiebt, deutet bereits eine Lockerung der strengen Schulzucht an, wie denn überhaupt Overbeck's Richtung, wenn auch ihre Vertreter noch vielfach Beschäftigung finden, ihren Abschluß erreicht haben dürfte.

5. Cornelius' Anfänge.

Eine Doppelschicht lagerte am Anfange unseres Jahrhunderts auf dem römischen Kunstboden. Nach den Klassikern waren die christlichen Romantiker gekommen. Diesen beiden Richtungen schloß sich noch eine dritte an, äußerlich zu den Romantikern sich haltend, in den künstlerischen Grundfätzen aber vielfach den Klassikern befreundet, mit welchen sie die unbefangene Weltanschauung und die Freude an einer kräftigeren, reicheren Formensprache verknüpft. Eigenthümlich erscheint an derselben die stärkere Betonung des nationalen Elementes.

Im Herbste 1811 wanderte *Peter Cornelius* mit mehreren Genossen über die Alpen. Im Jahre 1783 in Düsseldorf geboren, hatte Cornelius es schon als Knabe und Jüngling nicht an eifrigen Kunstübungen fehlen lassen. Leider waren die Muster und Vorlagen

nicht immer der besten Art, so daß es ihm nachmals viele Mühe kostete, einzelne Angewöhnungen, z. B. in dem Faltenwurfe, abzustreifen. Aber noch rascher als die technische Fertigkeit entwickelte sich seine Phantasie. „Wir haben den Kopf voll Poesie, aber wir können nichts machen“, lautet ein Bekenntniß aus Cornelius' Jugendjahren. Den Besten will er es gleichthun, kühne Pläne entwirft er, große Werke hofft er zu schaffen, dem Dichter fühlt er sich wahlverwandt. Bei dieser Anlage, welche er, von einem energischen Charakter unterstützt, großartig ausbildete, kann es nicht als bloßer Zufall erscheinen, daß die erste, glänzend durchgeführte Arbeit nach manchen wenig gelungenen Versuchen sich an einen Dichter anlehnt. Die Zeichnungen zu Goethe's Faust, zwölf Blätter, durch den Kupferstich vervielfältigt, weckten die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf Cornelius, sind als sein frühester Erfolg zu begrüßen. Ist auch der Stil noch nicht ausgeglichen, der Ausdruck bald übertrieben, bald zu gleichgiltig, der Gesichtstypus nicht immer glücklich gewählt, so kommen doch schon hier die gerühmten Eigenschaften seiner späteren Kunstweise, die Vertiefung in die Charaktere und die markige Kraft der Formen, zur Geltung (N. 269. 1. u. 3). In Rom trat Cornelius in den Kreis der Klosterbrüder. Doch ließ er sich bei aller persönlichen Freundschaft und neidlosen Anerkennung ihrer Verdienste in seinem Wege nicht beirren. In die ersten römischen Jahre fallen die Zeichnungen zu dem Nibelungenliede, welche gleichfalls durch den Kupferstich verbreitet wurden. Ein Mann, dessen Phantasie so gern mit der heimischen Vorzeit sich beschäftigte, der von der Größe der alten deutschen Kunst, besonders Dürer's, so tief berührt wurde, und der den nationalen Zug mit Stolz in sich lebendig erkannte, konnte die Schicksale des Vaterlandes nicht mit Gleichgiltigkeit betrachten. Rom lag wohl weit weg von dem Schauplatz der Freiheitskämpfe. Nur langsam und dumpf gelangte der Wiederhall derselben bis in den Kreis der römisch-deutschen Künstler. Aber jede Nachricht traf die Herzen und entflammte den Patriotismus. Daß die Deutschen in Rom mit dem Vaterlande sich im Geiste eng verbunden fühlten, dafür hatte Wilhelm Humboldt, der mehrere Jahre hier als preussischer Gefandter lebte und mit den Künstlern freundschaftlich verkehrte, gesorgt. Gerade jetzt arbeitete *Christian Rauch* an dem Grabmale der Königin Luise, die gestorben war in den Tagen tiefster nationaler Erniedrigung, mit dem Stachel des Schmerzes über das vom Untergange bedrohte Preußen im Herzen und nun wie ein Genius allen Deutschen im Freiheitskriege vorschwebte. Wenn auch Cornelius nicht so fieberhaft den Ereignissen folgte wie Rauch, dessen Enthusiasmus die Aufmerksamkeit der brutalen französischen Polizei erregte und ihre Verfolgungswuth anstachelte, so

jauchzte doch auch seine Seele auf, als die Nachrichten von den deutschen Siegen und der endlichen Befreiung des Vaterlandes kamen. Daß auch die Kunst Antheil haben werde und haben müßte an der wieder erstandenen Größe des deutschen Volkes, stand bei ihm fest. Wie er sich diesen Antheil dachte, welche Folgen er sich von dem Triumphe der heimischen Waffen für die Künste versprach, sagt uns sein Brief an Görres vom 3. November 1814: „Für das kräftigste, ich möchte sagen das unfehlbare Mittel, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben, halte ich die Wiedereinführung der Fresko-Malerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war.“ So ging die bedeutame Wendung, welche die deutsche Kunst in den nachfolgenden Jahrzehnten nahm, indem sie die monumentale Malerei zu ihrem Schwerpunkte erkor, nicht aus zufälligen äußeren Umständen hervor. Sie steht vielmehr mit den großen Ereignissen und dem wiedererwachten nationalen Leben in festem Zusammenhange.

Cornelius' Wunsch sollte bald, wenn auch in bescheidenem Umfange in Erfüllung gehen. Der preußische Consul in Rom, Bartholdy, machte Cornelius und dessen Freunden den Antrag, ein Zimmer in seiner schön gelegenen Wohnung auf dem Monte Pincio mit Wandgemälden zu schmücken. Im Jahre 1816 begann die Arbeit, an welcher außer Cornelius noch Overbeck, Veit und der Sohn des berühmten Bildhauers Schadow, Wilhelm Schadow, theilnahmen. Mit glücklichem Griffe wurde die Geschichte des ägyptischen Joseph zum Gegenstande der Schilderung gewählt. Sie bot viele menschlich ergreifende, künstlerisch dankbare Züge und bedrohte nicht den damals bereits gefährdeten Frieden im römischen Künstlerkreise. Weder Klassiker noch christliche Romantiker konnten an dem Werke Anstoß nehmen. Große Schwierigkeiten erwuchsen allein aus der Unkenntniß der Freskotechnik, in welcher kein einziger der Genossen heimisch war. Mühsam tastend und rathend, gleichsam experimentirend gelangten sie allmählich zu einer genügenden Fertigkeit im Handwerke. Unter den erzählenden Bildern sind die von Cornelius gemalten: die Traumdeutung und die Wiedererkennung der Brüder (No. 267. 6) unbestritten die besten. Overbeck's Verkauf Joseph's an die Aegypter (No. 268. 1) zeigt neben unvermittelten Reminiscenzen an die alten Italiener vielfach einen stumpfen Ausdruck der Köpfe. Ungleich glücklicher war dieser in dem Halbrundbild über der Thüre: die sieben mageren Jahre; ebenbürtig steht ihm Veit in der Schilderung der sieben fetten Jahre (No. 267. 4) zur Seite. Beide Künstler haben später diese Kraft des Ausdruckes und diese unbefangene lebendige Formen-

sprache niemals wieder erreicht. Der gute Ausgang des ersten Versuches bestimmte einen römischen Edelmann, Marchese Massimi, drei Räume in dem Casino seiner Villa (in der Nähe des Laterans gelegen) von denselben Künstlern mit Fresken schmücken zu lassen. Aus den drei größten Dichterwerken Italiens, der göttlichen Komödie, dem befreiten Jerusalem und dem rasenden Roland sollten die Künstler den Inhalt ihrer Bilder schöpfen. Overbeck übernahm das Taffozimmer, wurde aber später von Führich abgelöst. Erfolgreicher als Overbeck, dessen ängstlicher Sinn vor jeder scharfen Charakteristik besonders leidenschaftlicher Stimmungen und energischer Handlungen zurückscheute, war Julius Schnorr in seinen Ariostobildern, so wenig auch die ungünstige Raumgliederung und der theilweise bis zum Verworrenen abenteuerliche Inhalt des Gedichtes ihm die Aufgabe erleichterten. Die Dantescenen hatte sich Cornelius vorbehalten. Doch kaum waren die Entwürfe für die Gewölbedecke (aus dem Paradiese) festgestellt, als ihn (1819) der Doppelruf nach Düffeldorf und München traf.

Mit dem Austritte Cornelius' verlor der römische Künstlerkreis seinen festen Schluß und Halt. Cornelius hatte stets mäßigend auf die Parteien gewirkt, durch sein Beispiel die einseitig schroffe Richtung der Klosterbrüder, deren Verdienste er willig anerkannte und Gegnern gegenüber vertrat, gemildert. Nun löste sich die Gemeinde, und die Parteien begannen sich scharf zu trennen. Seitdem sank auch allmählich Roms Bedeutung für die moderne, insbesondere die deutsche Kunst. Bisher war es der wichtigste Schauplatz deutscher Kunstthätigkeit gewesen. Was seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts auf deutschem Boden gearbeitet worden, trat vollständig gegen die Schöpfungen der Deutschrömer zurück. Nach Rom hatte sich, so schien es, die deutsche Phantasie geflüchtet, hier wieder zuerst neue Wurzeln geschlagen. Nun aber regte sich in der Heimat selbst wieder die während der Kriegsjahre unterdrückte Freude an der Kunstpflege. Mit der erweiterten Wirksamkeit der Künstler war aber auch ein steigend inniger Verkehr mit dem heimischen Publikum verknüpft. Die Künstler hörten auf, sich in Deutschland wie Verbannte einsam zu fühlen und nach dem gelobten Lande am Tiberstrom zu sehnen. Nur langsam ging natürlich diese Wandlung der Verhältnisse vor sich. So lange Thorwaldsen in Rom weilte, besaß der Künstlerkreis wenigstens äußerlich einen glänzenden Mittelpunkt und zeigte sich im Leben der Genossen ein poetischer Zug. Die Anhänger der klassischen Richtung bewahrten Rom stets Treue und Liebe. Auch Cornelius fühlte zeitweilen erst, wenn seine Füße den römischen Boden berührten, die volle schöpferische Kraft in sich erwachen und wanderte gern, ehe er ein neues großes Werk begann, nach Rom.

Bildhauer hielten die längste Zeit die Verbindung mit Rom aufrecht, weil sie hier über die reichsten technische Hilfskräfte verfügten. Die Bedeutung jedoch, welche Rom seit Carstens für die deutsche Kunst gewonnen hatte, wich von nun an immer mehr. München und Düsseldorf wurden zunächst die Hauptstätten deutscher Kunstthätigkeit, welchen sich für das Gebiet der Architektur und Plastik bald Berlin anreihete. Und nicht in Deutschland allein begann einige Jahre nach den Freiheitskriegen wieder ein regeres Kunstleben, auch in Frankreich nahm in derselben Zeit die Malerei einen neuen Aufschwung und lenkte in andere Bahnen ein. Mit Recht darf man daher von der Ueberfiedlung Cornelius' nach Deutschland 1819 und von dem Auftreten Géricault's in demselben Jahre im Pariser Salon eine neue Periode der modernen Kunstentwicklung datieren. Auch jetzt entdecken wir, wie in den Anfängen der klassischen Richtung, als sich David und Carstens gegenüberstanden, zunächst einen gemeinsamen Zug. In Frankreich wie in Deutschland machte sich das Streben geltend, die Kunst mit dem Volksthum und der nationalen Bildung enger zu verknüpfen. Géricault wählte für sein erstes großes Bild einen Gegenstand aus der unmittelbaren Gegenwart, die Nachfolger des epochemachenden Malers zeigten einen scharfen Blick für die lebendigen Interessen der Zeit. In Deutschland konnte man ein so unmittelbares Anrufen des Volksthümlichen und Nationalen nicht erwarten. Dazu waren die öffentlichen Zustände zu schwankend und unklar, fehlte uns die Sicherheit des Glaubens an eine stetige nationale Entwicklung und die Einheit der Anschauungen und Ziele. Auch standen einem solchen Vorgehen die eingebürgerten ästhetischen Grundsätze und Ueberlieferungen im Wege. Es ist bezeichnend, daß Goethe die Befreiung des Vaterlandes in dem Bilde des Erwachens Epimenides' schaute. Unbefritten hegte aber der Fürst, welcher Cornelius eine so reiche Stätte des Wirkens in München schuf, namentlich in seiner Jugend warme patriotische Empfindungen, mochte auch sein „Teutschthum“ manchmal krause Formen annehmen. König Ludwig von Baiern wollte eine nationale Kunst begründen, und ebenso erschien Cornelius die Wiederbelebung der monumentalen Malerei als das beste Mittel, die Kunst in der Heimat wieder zu Ehren und mit der idealen Bildung, welche in den besten deutschen Kreisen herrschte, in Einklang zu bringen. Die französische und die deutsche Kunst nahmen in dem Zeitabschnitte 1819 bis (ungefähr) 1850 den gleichen Ausgangspunkt. Aber gerade weil das nationale Element in demselben in den Vordergrund gestellt wurde, trennten sie sich auch sofort und gingen ohne jede engere Berührung oder wohl gar Durchkreuzung länger als zwei Jahrzehnte einfach neben einander. Unser Verkehr mit den französischen Künstlern, die so

ganz anders dachten und empfanden, auch ganz anders zeichneten und malten, blieb auf die engste Grenze eingeschränkt und vollends unwissend waren die französischen Künstler über unser Treiben. Sie lernten Cornelius und die deutsche Kunst überhaupt eigentlich erst durch die großen Weltausstellungen kennen. Denn auch die religiöse Malerei und ebenso die Plastik und Architektur gingen bei ihnen andere Wege. Was die beiden lebendigsten Culturvölker des Continents in ihrer Absonderung und Abgeschlossenheit auf künstlerischem Gebiete zu leisten vermögen, darüber belehrt uns die Geschichte der nächstfolgenden Jahrzehnte am besten.

ZWEITER ABSCHNITT: 1819-1830

I. Cornelius und die Schule Münchener Kunst

Der Historiker von Bayern hat nicht ohne Grund
 Schatz zu finden, nicht zum geringsten Grade
 durch den Bau der Aegidienkirche entstand
 Friedrich, der Gypshauer, sollte die Mauerwerke
 Franzosen in der Gypshauer, in welchen der
 haben und auf das Studium der Zeichnung
 von Cornelius mit Fresken gelichtet werden, die
 der Kunst hat die Gemälde der Schöpfung. Sie
 der geschickten Götter und Helden, welche
 konnte, das in einem kleinen Vorraum die
 1819, in dem zwei großen Säulen die Wand
 ruhmreich nach Michael, Theodor und die
 zur Darstellung gelangten. Bereits in den
 diese Cornelius die christliche Komposition
 nach dem von Michael, Theodor und die
 einen Vorgang nicht ohne das Bild der
 welcher wie Michel's in der Szene des
 nach auf die Plätze wies, welche aus der
 sein Michel erwachte. Anders wird die
 für sich selbst und die Wirkung
 welche mit anderen zusammen einen
 komponiert. Die Nachbarn, die im
 das nicht ein Bild sich
 sollen die Wirkung gewöhnlich
 lange, in der Gegenwart die
 die Welterwählter haben in
 archaischen, die in der
 bekennen des archaischen
 gleichen Geistes wie die