



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

7. Der Ausgang der klassischen und romantischen Richtung in
Deutschland

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

unübersteigliche Scheidewand getrennt ist. Auf eine Mischung des Naturalismus mit einzelnen der klassischen Tradition entlehnten Zügen hat es in der That die französische Sculptur in ihrer jüngsten Entwicklung vielfach abgesehen.

7. Der Ausgang der klassischen und romantischen Richtung in Deutschland.

Der deutschen Kunst blieben so wenig wie der französischen innere Kämpfe und schwere Krisen erspart. Ihre Entwicklung folgte keineswegs einer scharf geraden Linie, der Aufschwung, welchen sie seit der Berufung Cornelius' nach München und seit der Ausbreitung der Düsseldorfer Schule gewonnen hatte, erfuhr bald eine gewaltsame Unterbrechung. Am Anfange der vierziger Jahre boten die deutschen Kunstzustände ein gar trübes und unerfreuliches Bild. Cornelius' Weggang von München wurde hier doch tiefer empfunden, als die Gegner und Tadler des Meisters erwartet hatten. Die Künstlerschaft entbehrte des angeesehensten Hauptes; ihr war wohl bewußt, daß die von Cornelius eingeschlagene Richtung von nun an nicht weiter werde gepflegt werden, sie erkannte aber nicht klar, welchen neuen Weg sie einschlagen sollte. In Berlin hatte sich Cornelius noch keinen Wirkungskreis erworben. Die heftigen Anfechtungen, welche er anfangs dort erfuhr, machten sogar eine erfolgreiche große Thätigkeit ganz unwahrscheinlich. Die friedlich gemüthlichen Verhältnisse, welche das Leben der Düsseldorfer Kolonie so fröhlich gestaltet hatten, bestanden gleichfalls nicht mehr. Die einzelnen Richtungen sonderten sich schärfer ab, zu den inneren künstlerischen Gegensätzen traten vielfach noch konfessionelle Reibungen hinzu. Wohl erweiterte sich die Stoffwelt, insbesondere auf dem Gebiete der Genre- und Landschaftsmalerei. Einzelne Maler suchten das Interesse an ihren Bildern dadurch zuzuspitzen, daß sie auf politische Ereignisse, auf die Strömungen in der öffentlichen Meinung unmittelbar Bezug nahmen. Mit dem größten Erfolge that dieses *Karl Hübner* in Düsseldorf, welcher in seinen Schlesischen Webern, in seinem Jagdrecht (No. 273, 8) geradezu sociale Probleme behandelte. Der große Erfolg des englischen Malers David Wilkie, dessen Werke durch den Kupferstich auf dem Continent weite Verbreitung gefunden hatten, lockte auch deutsche Maler, den Darstellungskreis der Genrebilder zu erweitern, Volkssitten von allgemeiner Geltung in ihnen wiederzuspiegeln, kleine Familiendramen zu erzählen. In jedem Jahre pilgerten nach guter alter Sitte besonders Münchener Künstler nach Italien. Ihre Ziele waren aber nicht mehr dieselben, welche ihre Vorgänger, die Klassiker und Romantiker, zur Romfahrt bewogen hatten. Sie studirten

jetzt mit scharfem Auge Land und Leute, entdeckten nun, gerade wie die französischen Maler seit Vernet, Schnetz und Robert, die malerischen Formen, in welche die einzelnen Gestalten sich kleiden, und die mannigfachen poetischen Züge im Leben und Gebahren der unteren Volksklassen. Das italienische Genrebild kam auf. Bald wurden einzelne Volkstypen idealisiert, freilich oft nur schön geputzte Modelle in elegant koketter Haltung glatt gemalt (*Aug. Riedel, Leop. Pollak* u. a.), bald das sorgfältig beobachtete Naturleben der Italiener, ihr ländliches Treiben uns vorgeführt. Unter den Künstlern, welche das italienische Genrebild zuerst bei uns einbürgerten, muß *Heinrich Bürkel* in München (1802—1869) hervorgehoben werden, nicht nur wegen seiner Fruchtbarkeit, sondern auch wegen der scharfen und sichereren Charakteristik der in kleinem Maßstabe gezeichneten Figuren. Die Genre- und Landschaftsmalerei, wenn sie auch sichtlich reicher Blüte entgegenreife, befriedigte aber nicht vollständig das Kunstinteresse der Zeitgenossen. Die Historienmalerei schwebte ihnen als höchstes Ideal vor. Sie meinten jedoch nicht die monumentale Malerei, deren Stil wesentlich von architektonischen Gesetzen bedingt wird, sondern dachten an farbenreiche, natürlich und lebendig aufgefaßte Einzelschilderungen voll des dramatischen Effektes und unmittelbar packender Wahrheit. Leider fehlten vollständig die Mittel, dieses Ideal zu erreichen. Die in Deutschland herrschende Künstlererziehung führte das technische Können nicht über einen mäßigen Grad hinaus, öffnete nicht den Blick auch für die feineren Einzelheiten des äußeren Erscheinungslebens. Es wurden meistens nur gefärbte Kartons geschaffen. Und dennoch war das Gefühl allgemein, daß gerade bei historischen Einzelschilderungen ein wirkungsvolles Colorit zur Belebung der Scene wesentlich beitrage. In dieser allgemeinen Rathlosigkeit erschienen die beiden belgischen Gemälde: *Gallait's* Abdankung Karl's V. und *Biéfy's* Kompromiß des niederländischen Adels zur Abwehr der Inquisition, welche 1843 eine Rundfahrt durch alle größeren deutschen Städte machten, wie eine lichte Offenbarung.

Bis dahin war die belgische Kunst wenig bekannt und beachtet gewesen. Man wußte im Allgemeinen, daß auch in Brüssel und Antwerpen der französische Einfluß und die akademische Richtung lange Zeit vorgeherrscht hatten, daß aber bei einzelnen Künstlern die Erinnerung an die großen heimischen Meister des 17. Jahrhunderts nicht ganz verwischt war. Aehnlich wie die Zerstörung der alten kölnischen Kunstdenkmäler in den Brüdern Boisserée die Begeisterung für die alte deutsche Architektur und Malerei geweckt hatte, so war auch der ehrwürdige *Guillaume-Jacques Herreyns* (1743—1827) durch den Anblick des vandalischen Treibens der

belgischen Revolutionsmänner auf den Werth und die Schönheit der alten heimischen Malerwerke aufmerksam geworden. Als Maler unbedeutend, wurde Herreyns als Rathgeber des jüngeren Künstlergeschlechtes desto einflußreicher. Er hörte nicht auf, daselbe zum Studium der alten Niederländer aufzumuntern. Durch Berichte von Reisenden erfuhr man sodann, daß Herreyns' Rath auf fruchtbaren Boden gefallen war. In der Brüsseler Ausstellung des Jahres 1830 bewunderte man das Bild eines jungen Malers, *Gustav Wappers*, welches nicht allein im Gegenstande (der Bürgermeister van der Werff von Leyden bietet sein Blut den Bürgern dar) auf die heroische Geschichte der Heimath zurückging, sondern auch in der Farbenstimmung, in der ungebundenen Leidenschaft der Bewegungen das Vorbild Rubens' verrieth. Seitdem wurde die Rückkehr zur altheimischen, durch Farbenpracht und frische, reiche Lebendigkeit der Auffassung wirksamen Kunstweise das Feldgeschrei der jüngeren Talente. Die Früchte dieses Umschwunges erblicken wir in Gallait's und Biéffe's Werken.

Die geschilderten Vorgänge sind an sich nicht ergreifender Natur. Dort nimmt ein älterer Mann von einer großen Versammlung edler Herren und Frauen Abschied, hier drängen sich viele Menschen zum Unterschreiben eines Papiere an einen Tisch heran. Doch hat der Gegenstand wenigstens das Gute, daß er im Betrachter eine mächtige Gedankenreihe zwanglos anregt, diesem die glorreichen Kämpfe der Niederländer gegen ihre Unterdrücker mittelbar in das Gedächtniß zurückruft. Denn beide von den Malern behandelte Ereignisse gehören zur Vorgeschichte des niederländischen Freiheitskrieges. Viel Zeit zum Nachdenken und Erwägen ließen übrigens die beiden Bilder dem Beschauer nicht. Ueberwältigend war der Eindruck der Farbenpracht und der frisch lebendigen Darstellung auf den solcher Dinge ungewohnten deutschen Kunstfreund. Hier sah er die Stoffmalerei virtuos durchgeführt, die Gewänder nicht aus einem unfagbaren Materiale, als bloße Körperhüllen behandelt, sondern wirkliches Tuch, Sammt und Seide. Die Köpfe erschienen ihm von sprechender Lebendigkeit, die Bewegungen natürlich, die Gruppen kunstlos, wie sie etwa in der Wirklichkeit sich zusammen gefunden haben mochten, angeordnet. Die beiden belgischen Maler unterschieden sich wesentlich von den tonangebenden französischen Meistern. Hinter den Werken eines Delacroix, Delaroche lauscht die persönliche Eigenart des Künstlers; ein gewisser subjektiver Zug, der nur aus der Natur des Schöpfers erklärt werden kann, spricht in ihnen mit. Davon bemerkt man bei Gallait und namentlich bei Biéffe keine Spur. Sie sind einfach Maler, mit einem scharfen, auch für feinere Farbenreize empfänglichen Auge und mit einer geschickten und geübten Hand ausgestattet, welchen die äußere

Wahrheit vor der tieferen Empfindung geht. Eben deshalb lockten sie zur Nachahmung und übten auf die technisch mangelhaft geschulten deutschen Maler einen so großen Eindruck. Allmählich verbreitete sich der Glaube, daß man in Belgien (und in Paris) am besten malen lerne. Ehe die Früchte der veränderten Künstlererziehung reiften, vergingen natürlich noch viele Jahre. Immerhin empfing die Historienmalerei einen neuen kräftigen Antrieb. In gleichem Maße begann das Verständniß und die Werthschätzung des klassischen Stiles zu sinken. Es bedurfte übrigens kaum dieses Angriffes vom fremden Lager aus. Im eigenen Schooße der alten, idealistisch angelegten Schule erstand der überlieferten klassischen Richtung der stärkste Gegner. *Wilhelm Kaulbach*, welchen Viele als den natürlichen Erben Cornelius' angesehen hatten, war es beschieden, Zwiespalt in den befreundeten Kreis zu werfen und die Zersetzung der klassischen Richtung zu bewirken.

Herbe Jugenderfahrungen, ein langes mühsames Ankämpfen gegen ein unfreundliches Schicksal lockten von Kaulbach's Phantasie den hellen Sonnenschein weg, ließen ihn die Dinge mehr scharf als groß sehen, streiften von den Idealen, die seine Künstlerseele schaute, den reinen Glanz ab. Ob der Eintritt in die Schule von Cornelius ein Glück für Kaulbach war, möchte man nicht unbedingt bejahen. Der Widerspruch zwischen der hier herrschenden Richtung und seiner persönlichen Natur wurde nicht gelöst. Er nahm einzelne äußerliche Züge von der Kunstweise seines Meisters an, versetzte sie aber gewöhnlich mit fremdartigen, die Einheit der Auffassung störenden Elementen. Ihm fehlt der naive Glaube an eine ideale Welt, mitten in ihrer Schilderung erfaßt ihn die Neigung zur Ironie, welcher er fast niemals widersteht. Seine Formengebung ist für den idealistischen Stil zu sehr den einzelnen sinnlichen, pikanten Reizen zugänglich, für eine realistische Darstellung nicht reich und lebendig genug.

Kaulbach (in Arolsen geboren) kam als siebzehnjähriger Jüngling nach Düsseldorf, kurz nachdem Cornelius die Leitung der Akademie übernommen hatte. Er folgte seinem Meister nach München und nahm Theil an einzelnen monumentalen Arbeiten, welche auf Anregung von Cornelius hier begonnen wurden (die allegorischen Figuren der vier baierischen Flüsse unter den Arkaden, Deckengemälde im Odeon). Stärker als in diesen Werken trat seine eigenthümliche Richtung in einzelnen Zeichnungen hervor, dem Narrenhause und dem Verbrecher aus verlorener Ehre, Schilderungen von schneidender Schärfe der Auffassung und peinlicher Wirkung. Mit der Hunnenschlacht (1834—1837) gewann er zuerst größeres Ansehen und weitreichenden Ruhm. Er konnte von nun

an nicht mehr einfach zu dem Gefolge Cornelius' gezählt werden, sondern erwarb den berechtigten Anspruch auf individuelle Geltung. Ein Zufall hatte ihn mit der alten Sage bekannt gemacht, daß nach der furchtbaren Schlacht auf den katalaunischen Feldern die Geister der erschlagenen Römer und Hunnen sich erhoben und Nachts in den Lüften den Kampf fortsetzten. Der Boden ist mit Leichen bedeckt, welche sich mühsam vom Todeschlafe erheben, auf das Waffengetöse über ihnen horchen oder sich anschicken, den Genossen im Kampfe beizustehen. Oben aber in den Lüften stehen die Geister der Römer denen der Hunnen in wildem Streite gegenüber. Auf den Wunsch des Besitzers dieses Bildes, des Grafen Raczynski, blieb dasselbe im Zustande der braunen Untermalung, wodurch die gespensterhafte Wirkung noch ungleich mehr erhöht wird, als in der späteren farbigen Wiederholung im Treppenhause des Berliner Museums (No. 270, 3).

Noch höher stieg Kaulbach's Ruhm, als er beinahe gleichzeitig (1845—1846) die Illustrationen zu Reinecke Fuchs herausgab (Probe No. 275, 1) und das große Oelbild: „Die Zerstörung Jerusalems“ vollendete. Den Humor des uralten Gedichtes würde man freilich in den Illustrationen Kaulbach's vergeblich suchen. Reich sind sie dagegen an durchsichtiger Satire, an witzigen Anspielungen und geistreichen Einfällen. Gerade daß die Thierwelt nur als Karikatur der Menschheit aufgefaßt wird, fesselte die unter Mißbildungen des Staates und der Kirche leidenden Zeitgenossen und ließ sie die spröden nüchternen Formen der Zeichnung vergessen. In der Zerstörung Jerusalems nahmen die bewundernden Betrachter den symbolischen Apparat — die Propheten und Engel — mit in den Kauf, wie es der Maler selbst zu thun schien, und erfreuten sich um so mehr an den reichen Gruppen des Vordergrundes, welche durch schroffe, dicht neben einander gestellte Gegenätze drastisch wirkten und durch die überaus lebendige Charakteristik einzelner Gestalten, den sinnlichen Reiz anderer Figuren und einen damals ungewohnten Farbenglanz das Auge bestachen. Kaulbach hatte in den Augen seiner Bewunderer die schwere Aufgabe gelöst, zwei bisher schroff sich bekämpfende Richtungen zu veröhnen. Wer Gedankentiefe und inhaltlichen Reichthum der Komposition hoch schätzte, fand ebenso Befriedigung, wie der Freund eines kräftigeren Realismus und einer gefälligeren, mehr malerischen Durchführung des Gegenstandes. Daß eine äußerliche Verbindung der beiden Richtungen, das bloße Nebeneinander allegorischer Gestalten und individuell gefaßter Figuren die wahre Lösung des Problems nicht bedeute, wurde erst dann erkannt, als Kaulbach dieselbe Manier in einem zusammenhängenden Cyklus von Wandgemälden (im Treppenhause des neuen Berliner Museums) zur Anwendung brachte. In diesem Hauptwerke seines Lebens (1847—1863)

führte er uns die weltgeschichtlichen Ereignisse, die kulturbestimmenden Momente der menschlichen Vergangenheit in geschlossener Reihe vor die Augen. Er nahm die beiden bereits früher geschaffenen Kompositionen der Hunnenschlacht (Völkerwanderung) und Zerstörung Jerusalems (die Anfänge des Christenthums) mit in den Kreis auf, und fügte ihnen noch den Thurmbau zu Babel (Völkerscheidung), die Blüthe Griechenlands, die Kreuzfahrer vor Jerusalem und das Reformationsbild hinzu. Die weltgeschichtliche Bedeutung der gewählten Schilderungen wurde allseitig anerkannt, wenn auch nicht unbemerkt bleiben konnte, daß zwei Bildern, der Blüthe Griechenlands und dem Reformationsbilde die einheitliche Grundlage fehlte und sie aus dem sonst festgehaltenen Tone der Darstellung zu stark herausfallen. Bewundert wurde allgemein die geistvolle Verknüpfung alter Sagen mit moderner Bildung. Wie vortrefflich verstand Kaulbach den Mythos vom Thurmbau zu Babel z. B. uns menschlich näher zu rücken. Gegen die Knechtsarbeit empören sich die Bauleute; sie erschlagen den Tyrannen und ziehen nun, nach Stämmen und Racen geordnet, in die freie Welt hinaus, ihrer von Natur ihnen vorgezeichneten Bestimmung entgegen. Auf die Länge aber, wenn man öfters an der Bilderreihe vorübertritt und die einzelnen Darstellungen verglich, konnte die künstlerische Schwäche Kaulbach's nicht verborgen bleiben. Er wiederholt mit Vorliebe ein Kompositionsschema, schließt fast immer die Gruppen zu einem Ringe zusammen, dessen innerer Raum leer bleibt, dessen Umfang mit einem Kreise oder einer Ellipse umzogen werden kann. Er gebietet ferner über eine ganz dürftige Summe von Formentypen. Sieht man von den einzelnen Charakterchargen ab, so stößt man überall auf dieselben Köpfe und Leiber und die gleichen Gewandmotive. Die Armuth seines Formenfinnes macht sich namentlich in dem Frieze geltend, welcher sich über den Hauptbildern hinzieht und die Weltgeschichte als Kinderspiel schildert. Das Auge bleibt nicht an den Kindergestalten haften, deren ohnehin geringer Formenreiz durch die stete Wiederholung noch mehr abgeschwächt wird, und richtet sich sofort fragend auf die Aeußerlichkeiten, die Dinge, die sie in Händen halten, mit welchen sie sich beschäftigen. Die Verwandtschaft mit einem Rebus wird dadurch peinlich verstärkt. Die witzige Erklärung der Friesbilder ist unterhaltender und genußreicher, als ihre einfache Betrachtung.

Das Hinüberspielen der reinen künstlerischen Wirkung in das Geistreiche, Pikante, Polemische, die Würze feiner Bilder mit Anspielungen, welche der modernen liberalen Bildung entlehnt waren, mußten ihm die Gunst weiterer Kreise gewinnen. Denn in diesen wirkt das stoffliche Interesse stets mitbestimmend auf das Urtheil. Größere Anfechtungen erfuhr er von den Fachgenossen. Cornelius

und die Vertreter der älteren Münchener Schule hatte er sich insbesondere durch die indiskrete Art, wie er die Schwächen der Münchener Kunstentwicklung in seinen Fresken außen an der Neuen Pinakothek enthüllte, zu Feinden gemacht. Aus dem Hymnus war unter seinen Händen eine Satire geworden. Aber auch in jüngeren Künstlerkreisen konnte das immer stärker vortretende konventionelle Element in seiner Zeichnung und Charakteristik auf die Dauer keine Zustimmung finden. Man fühlte deutlich, daß Kaulbach zwar die Kraft befaß, die Geschlossenheit des älteren klassischen Stiles zu durchbrechen, daß aber seine Phantasie nicht mächtig genug war, eine einheitliche Kunstweise zu schaffen. Seine letzten Werke (Seeschlacht bei Salamis, die Christenverfolgung unter Nero u. a.) wurden viel weniger beachtet, als seine früheren Leistungen, obgleich sie keineswegs unter den letzteren standen. Kaulbach's Kunst fesselte nur, so lange sie neu war. Hatte die Ueberraschung sich gelegt, sank auch die Wirkung.

Einen ungleich glorreicheren Ausgang als die klassische Richtung nahm die romantische Kunst, deren letzter Vertreter zugleich der größte Meister in ihren Kreisen wurde. *Moritz von Schwind* führte viele Schwächen und Mängel seiner Vorgänger und bewies in seinen Werken, daß die romantische Weltanschauung auch über einen köstlichen Schatz volksthümlicher Poesie und holder Anmuth gebiete. Schwind hängt mit der alten romantischen Schule nicht unmittelbar zusammen. Daß er eine verwandte Richtung einschlug, seine Ideale theilweise die Träume der alten Romantiker neu beleben, hängt mit seiner Naturanlage und seiner Jugendumgebung zusammen. Schwind wurde 1804 in Wien geboren und blieb zeitlebens ein echtes Wiener Kind, scharfzüngig, immer raisonnirend, weder Freunde noch sich selbst schonend, und doch weich empfindend, von rührender Herzenseinfalt und unverwüthlicher Naivetät der Phantasie. Musik und Poesie spielten bereits in seinem Jugendleben eine große Rolle. Er wuchs mit einer stattlichen Zahl von Knaben und Jünglingen auf, welche nachmals als Komponisten (Schubert, Lachner) und Dichter (Lenau, Bauernfeld) sich einen großen Namen machten. Musik und Poesie wurden Schwind's unzertrennliche Begleiter bis in sein hohes Alter. Ihm genügte nicht, sich an der Musik zu freuen und sie zu üben — einen Mund voll Musik, pflegte er zu sagen, muß man täglich haben — er huldigte ihr auch und verherrlichte sie in seinen Werken. Nach den Sätzen einer Beethoven'schen Symphonie gliederte er die sinnige Zeichnung (Leipziger Museum), welche die Geschichte eines musikalischen Liebespaares in reicher Arabeskeneinfassung schildert. Und noch sein letztes monumentales Werk, die Fresken im Wiener Opernhaus, bewegte sich in musikalischen Gedankenkreisen und feierte die

großen Tondichter von Haydn (No. 271, 3) und Mozart, für welchen Schwind die höchste Begeisterung empfand, bis Schubert und Marschner. Eine scharfe Analyse seiner Werke würde den großen Einfluß des musikalischen Elementes auf seine Phantasie sicher enthüllen. Das stark ausgesprochene subjektive Wesen des Künstlers, die überströmende Empfindung, so daß zuweilen der plastische Charakter der Gestalten darunter leidet, der eigenthümliche Wohlklang der Linien auch in schwächeren Werken haben ohne Zweifel ihre Wurzeln in der musikalischen Natur Schwind's.

Seine Jugend fällt in die Zeit, in welcher die romantische Dichtung Vielen als Inbegriff aller Poesie galt. Oesterreich stand seit Menschenaltern nicht mehr in stetigen Wechselbeziehungen zur deutschen literarischen Bildung; nur ab und zu stieß eine stärkere Kulturwelle bis an das Ufer des schönen, lebensfrohen Ostlandes. Keine Welle überströmte es so weit, wie die romantische Dichtkunst. Sie drang, freilich mitunter Schlamm mit sich führend, in die verschiedensten Kreise ein und erhielt sich hier länger als im übrigen Deutschland lebendig. Frühzeitig füllte sich Schwind's Phantasie mit romantischen Anschauungen und Gestalten. In der Märchenwelt und in der Welt unserer biederen Vorfahren war er vollkommen heimisch. Mit absonderlichen Gefellen, wunderlichen Heiligen, deren Gebahren den gewöhnlichen Lebensregeln spottet, und mit holden Gestalten, von so zartem Duft, daß man sich fürchten muß, sie der rauhen Luft der Gegenwart auszufetzen, erscheint seine Phantasie gleichmäßig vertraut. Auch das still gemüthliche Kleinleben der Menschen, welches in engen Verhältnissen, in anspruchslofester Form die mannigfachsten Empfindungen zur Blüthe bringt, erfreute sich seiner liebevollsten Beachtung. Ueber allen Schilderungen aber breitet sich ein feiner Humor aus, wodurch Schwind sehr zu seinem Vortheile von den älteren Romantikern sich unterscheidet. Als Schwind 1828 seine Vaterstadt verließ, um in deutschen Kunststädten sein Glück zu versuchen, fand er in diesen für seine Ideale und Phantasien den Boden wenig günstig. Er ließ sich dadurch nicht beirren, barg still die Jugendträume im Herzen, nährte sie hier unablässig und wartete ruhig, bis die Zeit auch für ihn gekommen war. Lange genug mußte er ausharren. Bei keinem anderen großen Künstler Deutschlands zögerte die öffentliche Meinung so bedächtlich, ihm die Palme zu reichen. Als er endlich, dem Greisenalter bereits nahe, dieselbe empfing, geschah dieses mit so allgemeinem jubelndem Zurufe, daß der Künstler wohl die frühere Zurücksetzung vergessen durfte. Schwind lebte zuerst mehrere Jahre (1828—1839) in München, wo er an der malerischen Ausschmückung der Residenz (Scenen aus Tieck's Phantafus in dem Bibliothekszimmer der Königin und Kinder-

fries im Habsburger Saal) mit thätig war. Die Ueberfiedelung nach Karlsruhe war eine Folge größerer Aufträge, welche er auf Anregung des Architekten Hübsch für die Hauptstadt Badens (Fresken im Treppenhause der Kunsthalle und im Sitzungsfaale des Ständehauses) empfing. Nachdem Schwind dann noch einige Jahre (1844—1847) in Frankfurt zugebracht, kehrte er nach München zurück, wo ihm das für seine Persönlichkeit am wenigsten passende Amt eines Lehrers an der Akademie überwiesen wurde.

Bis dahin hatten es selbst aufrichtige Verehrer schwer, für ihren guten Glauben an Schwind's künstlerische Größe weitere Kreise zu gewinnen. Diese beurtheilten ihn zumeist nach den zeitweise ausgestellten größeren Oelgemälden. Nun war aber das Oelmalen — Bürsten nannte es Schwind — eine Arbeit, die er weder gern noch gut verrichtete. In Bildern kleinen Umfanges, z. B. in den sogenannten Reisebildern, gleichsam einer gemalten Dichtung und Wahrheit aus seinem Leben, (gegenwärtig zum größeren Theile in der Galerie Schack in München bewahrt) gelang es ihm, das in seiner Hand spröde Material der Oelfarbe zu bewältigen. In Gemälden größeren Umfanges wurde die Färbung gewöhnlich hart und bunt. In Ritter Kurt's Brautfahrt (nach dem Goethe'schen Gedichte) lenkt die Fülle der so munter und lebendig geschilderten Epifoden die Aufmerksamkeit von dem wenig harmonischen Colorite ab; in dem unter verschiedenen Namen gehenden Gemälde in der Berliner Nationalgalerie, welches Hochzeitsmusikanten darstellt, verdirbt geradezu die grelle bunte Farbe die Wirkung der mit unvergleichlichem Humor gezeichneten Komposition. Schwind's unerfchöpflicher Phantasie war nur der flüchtige Zeichenstift zu folgen fähig, seine mehr auf den Ausdruck feiner Empfindung als auf volle Realität zielenden Gestalten wurden durch die Aquarellmalerei am vollkommensten wiedergegeben. Eine überaus reiche Fruchtbarkeit entwickelte Schwind seit frühen Jahren als Illustrator. Es bezeichnet am besten die poetische Begabung des Mannes, daß zuweilen erst seine Zeichnungen die Phantasie des Dichters anregten, und daß, wenn er an einen gegebenen Text gebunden war, er denselben doch vollkommen frei gestaltete, sich ebenso sehr als Zeichner wie als Dichter fühlte. Das erstere ist der Fall in dem „Almanach der Radirungen“ (1844), in welchem Schwind die edle Kunst des Rauchens und Trinkens mit behaglichem Humor (No. 270, 4, den Rauchwolken entsteigen Amoretten) schildert und sinnreiche Formen für Pfeifenköpfe (No. 270, 5), Trinkhörner und Becher entwirft. Das andere trifft bei den jetzt so berühmten und gesuchten Holzschnitten in den Münchener Bilderbogen (Gerechtigkeit Gottes, gestiefelter Kater u. f. w.) zu. Damals, als diese Blätter neu waren, wurden sie aber wenig beachtet, wie denn überhaupt

die Kunst des Illustrirens erst anfang, die rechte unbefangene Würdigung zu finden. Erst durch die Wartburgfresken (1852) eroberte sich Schwind auch in weiteren Kreisen volle Anerkennung. Im Gang zur Burgkapelle stellte er das Leben der h. Elifabeth und in sieben Rundbildern die Werke der Barmherzigkeit dar, im Landgrafenfaale malte er den Sängerkrieg und erzählte die Thaten der Thüringer Fürsten. Wird in den Rundbildern das Auge durch die edle einfache Anmuth der Zeichnung entzückt, so erfreuten dasselbe in den historischen Scenen die lebensfrischen, naiven Schilderungen. Den höchsten Triumph aber feierte Schwind, als er (1858) das Märchen von den sieben Raben und der getreuen Schwester, einen Cyclus von Aquarellbildern, ausstellte. Ein Zaubermärchen, aber selbst, wie mit Recht gesagt wurde, ein Zauberwerk, welches die Sinne jedes Beschauers, gleichviel ob alt ob jung, ob vornehm oder gering, ob kunstverständlich oder naiv genießend, gefesselt hielt und die ganze übrige Welt vergessen ließ. Alle Herzenstöne schlug er mit gleicher Kraft und gleichem Erfolge an. Das Idyllische kann nicht anmuthiger, das Dramatische nicht ergreifender geschildert werden, als es Schwind hier that. Die holde Schönheit, die von Leidenschaften, Noth und Elend verzerrten Charakterfiguren, das Tragische und das Komische weiß er mit gleicher Wahrheit zu verkörpern. Der Dichter und der Maler wetteiferten mit einander. Sie bekämpften sich aber nicht, sondern bemühten sich einmüthig, ein harmonisch vollendetes Kunstwerk zu schaffen, wie es in gleicher Schönheit und unbedingter Vollkommenheit die moderne deutsche Kunst kaum wieder hervorgerufen hat.

Schwind erinnert nicht selten (Ritter Kurt) an die Weise altdeutscher Maler. Jedes Straßenbild verlegt er gern in eine alte deutsche Stadt zurück; auch wenn die Scene, wie z. B. in den Reisebildern, in der Gegenwart spielt, kann er die alten Giebel und Erker und vorspringenden Straßenschilder, die Steinbrunnen und Lauben nicht missen. Daß er frühzeitig Dürer studirt hat, würden wir aus feinen Zeichnungen errathen, wenn wir es auch sonst aus äußeren Zeugnissen nicht wüßten; ebenso wie wir aus der häufigen Wahl des Holzschnittes für die Verkörperung seiner Gedanken auf eine Wahlverwandtschaft mit unseren alten heimischen Meistern schließen, welche gleichfalls im Holzschnitt beliebte und ihrer Kunstauffassung wunderbar entsprechende Ausdrucksmittel fanden. Das alles deutet schon auf die Annäherung Schwind's an eine nationale, echt deutsche Art des Empfindens und Schaffens hin. In den Märchenbildern (außer den sieben Raben schilderte er noch das Aschenbrödel und die Melusine) dringt er vollends in das Herz unseres Volkes ein und lauscht ihm den lebendigen warmen Schlag ab. Er versteht nicht allein die geheimste Sprache des Volksgeistes,

sondern bewahrt auch, wenn er sie in Linien und Formen überträgt, liebevolle Treue und Wahrheit. So begrüßen wir in Schwind's Kunst die langentbehrte Einkehr in unser Volksthum. Cornelius war in seinen jungen Jahren auch diesem Ziele nachgegangen. In Rom aber faßte er die Ueberzeugung, daß der monumentalen Malerei vorzugsweise der nationale Charakter innewohne, ihre Pflege den Aufschwung des deutschen Volkes im Kreise der Kunst ausdrücke. Er huldigte keinem Irrthume und führte uns auch nicht in die Fremde, als er die Gegenstände der Darstellung aus dem antiken und christlichen Gedankenkreise holte. Aber erst Schwind's Kunst berührt sich in den Gedanken unmittelbar mit dem Volksthume und wird diesem durch den naiven Reiz der Formensprache auch unmittelbar verständlich.

Die Einkehr in das Volksthum offenbart sich in den Werken noch eines anderen Künstlers, welcher von romantischen Anschauungen ausging, im Laufe seiner Entwicklung aber sich immer reiner als der „Mann nach dem Herzen des deutschen Volkes“ darstellte. *Ludwig Richter* steht zu Schwind in gar mannigfachem Gegenfatze. Wie ihr äußerer Lebenslauf ganz verschieden verläuft, so ist auch der persönliche Charakter, die herrschende Stimmung bei jedem der beiden Männer anders geartet. Mit Ausnahme von zwei größeren Reisen in jungen Jahren beharrte der sächsische Meister in seiner engeren Heimath und führte hier ein still friedliches, zufriedenes Dasein. Vollkommene Anspruchslosigkeit, die größte Milde der Gesinnung, harmlose Heiterkeit des Gemüthes bilden wesentliche Eigenschaften in Richters Natur. Der ehrwürdige Meister würde selbst lächeln, wollte man ihn zu einer interessanten Persönlichkeit stempeln, nach pikanten Zügen in seinem Wesen forschen. In einem Punkte stimmen aber Richter und Schwind merkwürdig überein. Beiden liegt das Gemüth unseres Volkes und seiner Empfindungsweise wie ein offenes Blatt vor, in welchem sie auch die feinsten und geheimsten Züge lesen, beide treffen den naiven Ton der Schilderung, welcher unmittelbar zum Herzen des Volkes dringt, wie er aus ihm hervorquillt. Eine äußere aber doch nicht unbedeutende Aehnlichkeit waltet in dem Umstande, daß Richter und Schwind einen großen Theil ihrer Thätigkeit der Illustration widmeten.

Ludwig Richter wurde anfangs zum Kupferstecher erzogen, trat aber bald zur Landschaftsmalerei über. Der Dresdner Akademie dankte er nichts von seiner Bildung, dagegen haben schon in der Jugend mit Begeisterung betrachtete Blätter Chodowiecki's, dann die Schriften der Romantiker und die Werke der deutsch-römischen Maler, welche er während seines Aufenthaltes in Rom (1823—1826)

kennen lernte, Einfluß auf ihn geübt und seine Kunstrichtung bestimmt. Das Beispiel des alten Koch ließ ihn bei seiner Neigung beharren, die Landschaften mit menschlicher, den Charakter der landschaftlichen Natur in ihren Handlungen gleichsam symbolisirenden Staffagen zu versehen. Der Mensch in der Natur, so etwa dürfte das Wesen der Landschaften Richter's (Civitella, Schreckenstein bei Auffig, die Abendandacht u. a.) am besten bezeichnet werden. Der Charakter der landschaftlichen Natur ladet die Menschen zu bestimmter Thätigkeit ein, die Stimmung der Menschen spiegelt sich in den Formen und in der Färbung der Landschaft wieder. Man kann zuweilen nicht sagen, was in der Phantasie des Künstlers früher feststand, die Landschaft oder die Staffage, so innig sind dieselben mit einander verknüpft, so gleich bedeutend sind sie für die Wirkung des Gemäldes. In die Heimath zurückgekehrt, hatte Richter zunächst mit der heißen Sehnsucht nach dem sonnigen Italien zu kämpfen. Doch bald entdeckte sein Auge auch in dem bescheidenen Elbthale große landschaftliche Reize und reiche künstlerische Anregungen. Auf seinen Wanderungen in der Heimath lernte er aber auch das Volk bei seinem stillen, harmlos vergnügten, mit Gott und der Welt zufriedenen Dichten und Trachten beobachten und füllte seine Phantasie mit den lebensfrischen Typen, welche uns in seinen Schöpfungen durch die Innigkeit der Empfindung und die Wahrheit des Ausdruckes so herzlich erfreuen. Oelbilder malte Richter in den späteren Jahren nur wenige, dafür nahm er die Radirnadel öfter zur Hand. Unter den zahlreichen Radirungen müssen besonders die größeren Blätter: *Genoveva*, *Rübezahl*, *Christnacht* hervorgehoben werden. Die größte Fruchtbarkeit entfaltete er aber als Zeichner für den Holzschnitt. Ueberaus stattlich ist die Zahl der Bücher, welche Richter mit Illustrationen schmückte. Volkschriften und Kinderbücher, Kalender, Gedichte, Lieder, Märchen, Erzählungen wechseln in bunter Reihe (Proben in No. 273, 1 u. 2; No. 274, 4 u. 5). Rasch hatte er sich in die Technik des Holzschnittes hineingelebt, wobei ihm wesentlich zu Hilfe kam, daß er den einfachen altdeutschen Holzschnitt als Vorbild benutzte. Niemals muthet er demselben Ungebührliches zu, stets achtet er die natürlichen Grenzen der Wirksamkeit dieses Kunstzweiges. Dem Betrachter bleibt aus diesem Grunde auch der Gedanke völlig fern, daß die Richter'schen Blätter auch noch in anderer Weise verkörpert werden könnten. Sie wahren gleich den besten altdeutschen Holzschnitten den Originalcharakter. Anfangs hielt sich Richter in den Illustrationen noch ziemlich genau an den gegebenen Text, allmählich aber bewegte er sich den vorliegenden Worten gegenüber freier und selbständiger. Er benutzt sie nur als Anregung für seine malerische Phantasie, spinnt die

Fäden zu einem neuen Gewebe. Nicht die inhaltliche Bedeutung, sondern die malerische Brauchbarkeit, die Anschaulichkeit bestimmen ihn in der Wahl der Textstellen, welche er illustriert. Zuletzt begleitet das Wort, einem Motto vergleichbar, das Bild, welches der Künstler geschaffen hat. Das Verhältniß hat sich geradezu umgekehrt. Es illustriert nicht die Zeichnung in dem gewöhnlichen Sinne einen Text, es erläutert vielmehr der letztere für den Betrachter die vom Künstler frei erfundene Scene. Die größeren Blattfolgen: Beschauliches und Erbauliches, Für's Haus, der neue Strauß u. s. w. bieten, mit den älteren Illustrationen (in Marbach's Volksbüchern, in Reinecke Fuchs u. a.) verglichen, für diese stetige Entwicklung des Meisters reiche Belege.

Die Welt, welche Ludwig Richter schildert, umfaßt keinen weiten Raum. Am liebsten weilt er in der Heimath, in der Gegenwart unter den kleinen Leuten. Der Kleinbürger in der Stadt, der Bauer und Hirte, die Dorfkinder sind seine Helden. Wie es im Hause zugeht, das Leben auf dem Lande, im Felde und Walde, die Freuden der Winterszeit, der Jubel, wenn die erste Lerche schwirrt, das lustige Treiben in der Ernte, das alles gewährte ihm unerschöpflichen Stoff zu Erzählungen und Beschreibungen. In diesen Kreisen walten keine hochragenden Empfindungen, stürmen keine mächtigen Leidenschaften. Das Mädchen blickt nur in züchtiger Verschämtheit zum Liebenden empor. Wie seine leiblichen Formen nicht völlig ausgereift sind, so ist auch in sein Herz erst nur ein zarter Keim zur Liebesgluth gelegt. Der Gatte ist gewiß dem Weibe mit ganzer Seele zugethan, aber in sein Gesicht hat schwere Arbeit vor der Zeit Furchen gezogen. Er zeigt seine Liebe nicht in aufbrausender Zärtlichkeit, sondern in der steten Sorge für ihr Wohl, in herzlicher aber anspruchsloser Theilnahme. Elternliebe und Kinderglück bringen die klärende Poesie in diese kleine Welt und bilden den idealen Zug in diesem beschränkten, oft recht dürftigen Kreise. Nach allen Seiten und Richtungen wird uns das traute innige Familiendasein geschildert und so der feste Untergrund, auf welchem allein ein glückliches, sittliches Volksleben sich aufbauen kann, vor die Augen geführt. Seit Richter der Illustration eine künstlerische Weihe verliehen, hat dieselbe in üppigster Weise sich entfaltet. Mehrere Zeichner folgten Richter's Bahn, stehen zu ihm in einem verwandten Verhältnisse, wie *Otto Speckter*, *Oscar Pletsch*, *Paul Thumann* (No. 274, 6). In das gute Herz unseres Volkes hat aber Niemand so tief geblickt, so traulich Niemand zu demselben gesprochen, wie der einfache schlichte Ludwig Richter.

Es wäre um ein Volksthum nicht zum besten bestellt, wenn es bloß im Einzeldasein und im geschlossenen Familienleben sich

ausprechen und nur im Märchen und Liede sich verkörpern könnte. Eine gesunde, thatkräftige Nation muß auch in dem umfassenderen Kreise des Staatslebens sich wiederfinden. Und ebenso muß die Kunst, wenn sie auf den Volksboden wieder einkehrt, auch bei historischen Schilderungen den volksmäßigen Ton anzuschlagen sich bemühen. Der süddeutsche Schwind, dessen politische Sympathien wenigstens theilweise einem deutschen Außenlande angehörten, der mitteldeutsche Richter, welcher in seiner Umgebung kein größeres Gemeinwesen geschaut hatte, konnten diese Aufgaben nicht lösen. Stärker als namentlich in Frankreich machte sich in Deutschland der Gegensatz der Stämme, die Eigenart der Landschaften, die Mannigfaltigkeit der politischen Gebilde in dem Kunstleben geltend. In Frankreich verwischt der Einfluß von Paris rasch die provinziellen Eigenthümlichkeiten, welche an der einzelnen Künstlernatur haften mögen, in Deutschland dagegen, wo es ohnehin eine größere Zahl gleichberechtigter Kunstschulen giebt, wirkt auf den Gedankenkreis und die Formenwahl, auf die ganze künstlerische Auffassung mitbestimmend die landschaftliche Umgebung, in welcher der Künstler aufgewachsen ist. Ohne jeden Zwang läßt sich sowohl in den Schöpfungen Schwind's wie in den Werken Ludwig Richter's die landschaftliche Wurzel, welcher sie entsprossen sind, nachweisen, und ähnlich drücken auch die Heimath, ihre Geschichte, der Charakter und die Lebensweise ihrer Anwohner der Thätigkeit *Adolf Menzel's*, dem wir die Einkehr in das Volksthum auf dem Gebiete historischer Schilderungen danken, ein festes, sicheres Gepräge auf.

Volksthümlich kann man weder Kaulbach's Darstellung weltgeschichtlicher Ereignisse, noch Lessing's Erzählung der mittelalterlichen Kämpfe zwischen Staat und Kirche rühmen, um nur die beiden bekanntesten Vertreter der älteren historischen Malerei zu nennen. Dort hemmt das Ueberwiegen geistreicher Reflexion, der vollständige Mangel einer naiven Auffassung die reine Wirkung; hier schlagen die Gegenstände der Schilderung doch nicht ganz voll und unmittelbar an unser Herz. Volksthümliches Leben athmet unsere Geschichte erst seit der Reformation. Aber auch die erhebensten Ereignisse der Reformationszeit, die Geistesthaten unserer Väter lassen sich besser mit Worten als mit Farben schildern. Friedrich der Große dagegen mit seiner Tafelrunde und seinem Heere, das sind die Gestalten, mit welchen das deutsche Volk sich vertraut gemacht hat, die in seiner Phantasie frisch leben und welche auch dem Künstler die mannigfachsten Anregungen bieten. Ein leichter mythischer Hauch hat sich bereits auf das Zeitalter Friedrich's des Großen gelegt und gestattet dem Künstler eine freiere Behandlung. Die Figuren fordern von selbst zu einer scharfen

Charakteristik heraus, die ganze Erscheinungsweise des Kreifes erscheint erfüllt von malerischen Reizen. Unsere Poesie fühlte die nationale Bedeutung der Friedericianischen Zeit schon vor mehr als hundert Jahren, die Malerei hat dieselbe erst in unseren Tagen durch Adolf Menzel zum kostbaren Eigenthum des Volkes gemacht.

Adolf Menzel, in Breslau 1815 geboren, kam bereits als fünfzehnjähriger Knabe nach Berlin, wo er ohne regelrechten akademischen Unterricht wesentlich auf sich allein angewiesen blieb. Gelegenheitsarbeiten für den kleinbürgerlichen Bedarf, wie Gratulations- und Tischkarten gaben ihm Brod, erhielten seine Hand in Übung. (Auch später hat übrigens Menzel noch für ähnliche Zwecke (No. 277, 3) seine Kraft einzusetzen nicht verschmäht.) In sein rechtes Fahrwasser gelangte er, als er (1834) die Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte in zwölf großen lithographirten Blättern herausgab; die Meisterschaft erwarb er sich durch seine Illustrationen zu Kugler's Geschichte Friedrichs des Großen (1839—1842). Hier benutzte er zum ersten Male den Holzschnitt zur Wiedergabe seiner Zeichnungen, welchem er auch in der Folge bei der Mehrzahl seiner volkstümlichen Werke (die Soldaten Friedrich's des Großen; aus König Friedrich's Zeit; Illustrationen zu Kleist's zerbrochenem Krüge u. a.) treu blieb. Nächst Ludwig Richter steht Menzel an der Spitze der Maler, welchen der Holzschnitt seine Wiederbelebung und Verwerthung im Dienste edler, reiner Kunst verdankt. Auch der Umstand, daß es Menzel unwiderstehlich zum Holzschnitte zog und dieser so eng und doch frei und ungezwungen seiner Phantasie sich anschmiegte, beweist den volkstümlichen Zug in Menzel's Kunst. Er hielt selbstverständlich nicht mechanisch an der überlieferten Holzschnittstechnik fest, lenkte sie vielmehr in neue, seinem Wesen und der Natur der dargestellten Personen zusagende Bahnen. Doch hat er niemals die gesetzmäßigen Schranken des Holzschnittes überschritten. Der Holzschnitt nähert sich mehr dem Charakter der Federzeichnung, strebt stärker auch malerische Wirkungen an. Wie hätte Menzel auch sonst der Tracht und den Uniformen der Zeit Friedrich's des Großen gerecht werden, wie die scharf zugespitzten Physiognomien seiner Helden treu wiedergeben können. Wir bewundern die Kraft des Künstlers, der es verstand, mit ganz einfachen Mitteln, mit wenigen Strichen die lebendigste Porträtähnlichkeit zu erreichen, z. B. in dem Kopfe Voltaire's in der Abendgesellschaft zu Sansfouci (No. 277, 2), und nicht nur jede Bewegung, sondern auch das feinere Mienenspiel ausdrucksvoll wiederzugeben. Seine Schilderungen empfangen die Vollendung nicht nur durch die merkwürdige äußere Treue, sondern insbesondere auch durch die lebensvolle Wahrheit, mit welcher

die Stimmungen und die Charaktertypen des ganzen Zeitalters verkörpert sind. Ein tiefes Versenken der Phantasie in dasselbe, ein energisches Fernhalten aller fremdartigen Elemente konnten allein den Darstellungen jene Kraft und frische Ursprünglichkeit verleihen, welche dem Betrachter die glorreiche Heldenzeit unseres Volkes unmittelbar gegenwärtig erscheinen lassen. Menzel huldigt in seinen Holzschnitten und Radirungen, wie in seinen Oelgemälden, welche die Periode Friedrichs des Großen behandeln (Tafelrunde, Flötenkonzert u. f. w.) einem ungeschminkten Realismus. Er wurde dadurch in den Stand gesetzt, auch, als in den späteren Jahrzehnten die realistische Auffassung siegreich die deutsche Kunst durchdrang, seinen Platz an der Spitze einer zahlreichen Künstlergemeinde zu behaupten und das moderne Gesellschaftsleben mit der gleichen Wahrheit und Lebendigkeit, wie das achtzehnte Jahrhundert, zu schildern. Die stets geistreich zugespitzte Zeichnung der modernen Gesellschaftstypen hebt ihn hoch über die gewöhnlichen Naturnachahmer, ebenso wie die feinen alten Helden abgesehene Kühnheit, mit welcher er besondere Coloritwirkungen in seinen Oelgemälden und in den mit großer Virtuosität behandelten Aquarellbildern erstrebt, ihm eine eigenthümliche Stellung und individuelle Geltung sichert.

Die Hauptkämpfe in unserem Kunstleben gingen vorwiegend auf dem Gebiete der Malerei vor sich; hier namentlich läßt sich der Ausgang der alten und das Aufkommen einer neuen Auffassungsweise am genauesten verfolgen. Die Sculptur tritt ihrer ganzen Natur nach maßvoller auf, hält länger an der Ueberlieferung fest und sucht, wenn sie neue Bahnen betritt, zunächst noch zu vermitteln. Vollständig unberührt blieb sie von der allgemeinen Bewegung nicht. Auch in ihren Kreisen bemerken wir ein leises Sinken der bisher giltigen Stilgesetze, eine Annäherung an die von der Malerei immer stärker betonten Grundsätze schärferer Individualisirung, kräftigerer Wahrheit. Aeüßerlich kündigte sich dieser Uebergang in der Kostümfrage an, in dem Streite, ob die plastische Darstellung auch ein besonderes, den plastischen Regeln entsprechendes Gewand bedinge. Bereits Rauch hatte im Vergleiche mit Thorwaldsen's Schule eine feinere Belebung seiner Gestalten, eine tiefere Auffassung der persönlichen Natur durchgeführt. Ihm folgte sein größter Schüler, bald selbst einer der bedeutendsten deutschen Meister nach: *Ernst Rietschel*.

Rietschel hat uns in seinen von ihm niedergeschriebenen Jugenderinnerungen, einem der liebenswürdigsten Bücher, die wir besitzen, einfach und ergreifend erzählt, wie der arme Beutlersohn aus Pulsnitz in Sachsen zum Künstler heranwuchs. Unter schweren

Entbehrungen, welche wohl den Keim zu seinem frühen Tode legten, begann er sich in seinem Fache auszubilden. Der Besuch der Dresdener Akademie brachte ihm keine Früchte, erst in Rauch's Werkstätte lernte er die Kunst gründlich kennen. Rauch's Freundschaft dankte Rietschel auch die ersten größeren Aufträge. In den älteren Arbeiten, z. B. dem Denkmal des Königs Friedrich August in Dresden, hielt sich Rietschel an die Weise seines Meisters; auch seine zahlreichen Reliefs, besonders jene, zu welchen die antike Mythologie den Inhalt bot (No. 303, 6), weichen nicht erheblich von der herkömmlichen Auffassung ab. Aber bereits in seiner Pietà, in Marmor für die Friedenskirche in Potsdam 1847 ausgeführt, zeigte er, daß ihm außer glänzenden formalen Eigenschaften auch ein energischer Wahrheitsinn innewohnte, welcher ihn lieber auf eine nach klassischen Regeln schön aufgebaute Gruppe verzichten ließ, als daß er den erschütternden Eindruck der Scene abgeschwächt hätte. In leiser Anlehnung an die alte deutsche Auffassung stellte Rietschel die schmerzreiche, still in ihren Gram versunkene Mutter dar, vor ihr auf dem Boden den ausgestreckten Leichnam Christi. Und selbst von dem letzteren meinte nachmals der Künstler, er hätte ihn noch natürlicher und unbefangener darstellen, der Rücksicht auf die schön zurecht gelegten Glieder noch geringeren Einfluß gönnen sollen. Rietschel blieb seinem Grundsätze getreu, als ihm das Lessingdenkmal für Braunschweig (1848—1853) übertragen wurde. Kein modernes Bildhauerwerk ist von einem so reichen und hellen Jubel begrüßt worden, wie Rietschel's Lessingstatue (No. 302, 7). Gleich in seinen ersten Entwürfen hatte der Künstler sich das Bild seines Helden vollkommen klar gemacht. „Ich will ihn ohne Mantel machen. Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln, und gerade bei ihm wäre mir der Mantel wie eine rechte Lüge vorgekommen.“ Es ist aber nicht die äußere Wahrheit der Erscheinung allein, welche dem Werke die hohe Vollendung verlieh, Bewunderung verdiente und Entzücken erweckte vor allem die treffende Charakteristik des Mannes, welcher, wie er so fest und sicher und so frei dasteht, den Kopf zu scharf durchdringender Beobachtung zur Seite wendend, die Rechte zur eindringlichen Ansprache leicht hebend, uns den edlen, offenen, unerschütterlichen Wahrheitskämpfer verkörpert zeigt. Von gleichem Grundsätze wie bei der Lessingstatue ging Rietschel bei dem Doppelstandbilde Goethe's und Schiller's in Weimar (1852—1856) aus. Das Kranzmotiv war von König Ludwig von Bayern, welcher das Metall zum Guffe geschenkt hatte, gegeben. Rietschel führte nun den Gedanken so aus, daß er den älteren Goethe den Kranz festhalten, Schiller leise denselben berühren läßt. Künstlerisch hat Rietschel die schwere Aufgabe glücklich gelöst, die Bewegung erscheint leicht und un-

gezwungen, jede Figur überdies in lebensvoller Wahrheit erfaßt. Die Wirkung der Gruppe wäre noch größer, wenn die Ciselirung sorgfältiger behandelt worden wäre. Es fehlte dieses Mal *Howaldt's* Meisterhand, welche das Modell der Lessingstatue so unübertrefflich in die Erzform übertragen hatte.

Den Uebergang zu einer kräftigeren Individualisirung und lebensfrischeren Wahrheit in plastischen Schilderungen vollzog Riettschel, von der eigenen naiven Natur angetrieben, mit frohem Muthe. Den weiteren Schritt bis zur malerischen Auffassung that er nicht. Die Gefahr dazu lag nahe, als ihm 1858 das große Lutherdenkmal in Worms zur Ausführung übertragen wurde. Nicht Luther allein, die ganze Reformation, Luther's Vorläufer und mitthätige Zeitgenossen, auch die Städte endlich, welche an dem Werke theilgenommen, sollten durch das Denkmal verewigt und verherrlicht werden. Die umfangreiche Aufgabe drängte zu einem Ueberschreiten der Grenzen der Plastik. Riettschel wagte aber nicht einmal so weit zu gehen, wie Rauch in seinem großen Monument Friedrich's des Großen. Er baute keine geschlossene Gruppe, sondern vertheilte die Statuen auf einen weiten, architektonisch gegliederten Raum. Die Mitte desselben nimmt auf hohem Postamente, dessen vorspringende Ecken den Männern der Vorreformation, Huß, Petrus Waldus, Savonarola und Wiclef, zum Sitze dienen, die überlebensgroße Statue Luther's (No. 302, 8) ein. Die zinnengekrönte Ringmauer, welche diesen inneren Platz einschließt, wird an den hinteren Ecken durch die Gestalten Reuchlin's und Melancthon's, am Eingange durch die Figuren des Kurfürsten Friedrich des Weisen und des Landgrafen Philipp von Hessen geschmückt. Die Personifikationen der Städte Speier, Augsburg und Magdeburg erheben sich in der Mitte jeder Mauerseite. Riettschel war es nur vergönnt, die Statue Luther's im Modell zu entwerfen und Wiclef's Figur anzulegen. Die Vollendung des Werkes mußte er seinen Schülern überlassen, welche sich zahlreich um ihn gesammelt hatten und den Kern einer fruchtbaren Bildhauerschule in Dresden bildeten. Außer *Adolf Donndorf* (jetzt in Stuttgart) sind *Wittig* (No. 305, 4) und insbesondere *Johannes Schilling* hervorzuheben. Der letztere hat seinen Ruhm zuerst durch die ebenso anmuthig gedachten wie formvollendet ausgeführten Gruppen der Tageszeiten an der Treppe der Brühl'schen Terrasse (No. 304, 6) begründet und seitdem durch eine Reihe monumentaler Werke befestigt. Ihm ist die beneidenswerthe Aufgabe zugefallen, das riesige Siegesdenkmal auf dem Niederwalde zu schaffen. Riettschel's Einfluß ist es vorwiegend zu danken, daß die Werke der Dresdner Bildhauerschule so lange einen idealen Hauch bewahrten und durch feine Durchbildung glänzen. Auch der in München ausgebildete *Julius Hähnel*, welcher neben Riettschel die größte Wirkksamkeit in

Dresden entfaltet, dem in der Raffaelstatue (No. 303, 8) ein glücklicher Wurf gelang und in dekorativen Arbeiten (No. 303, 7) stets eine fruchtbare Phantasie zu Gebote steht, huldigt der älteren idealistischen Richtung. Diese hat dadurch in Dresden eine kaum bestrittene Herrschaft behauptet, bis in den jüngsten Tagen auch hier der Realismus (No. 304, 7 und 8) in der Plastik, ähnlich wie in der Malerei, siegreich einzog.

Die Geschichte der Kunst in Dresden ist eine Geschichte der Kämpfe zwischen dem Idealismus und dem Realismus. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herrschte der Idealismus, der sich in der Person des Grafen Bismarck und in der Person des Grafen Brühl manifestierte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts trat der Realismus auf, der sich in der Person des Grafen Brühl und in der Person des Grafen Bismarck manifestierte. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschte der Idealismus, der sich in der Person des Grafen Brühl und in der Person des Grafen Bismarck manifestierte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat der Realismus auf, der sich in der Person des Grafen Brühl und in der Person des Grafen Bismarck manifestierte.