



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der deutschen Kunst von den ersten historischen Zeiten bis zur Gegenwart**

**Schweitzer, Hermann**

**Ravensburg, 1905**

XV. Kapitel. Die deutsche Malerei in der ersten Hälfte des XIX.  
Jahrhunderts.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79886](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79886)

## Die deutsche Malerei in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts.

### a) Der hellenistische Klassizismus.

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts leitet ein Meister ein, der noch seinen Lebensdaten nach ganz dem XVIII. Jahrhundert angehört. Er wendet sich von dem eklektischen Klassizismus der Mengs-Schule ab, um sich allein dem Hellenismus zuzuwenden.

Er bildet eine mehr plastisch-zeichnerische Manier aus und vernachlässigt die gute Maltechnik ganz. Jakob Alsmus Carstens wagte den völligen Bruch mit der Vergangenheit und der Tradition. Er wurde als der Sohn eines Müllers 1754 zu St. Jürgen bei Schleswig geboren, mußte zuerst das Küferhandwerk erlernen, und erst 1776 wurde es ihm mög-

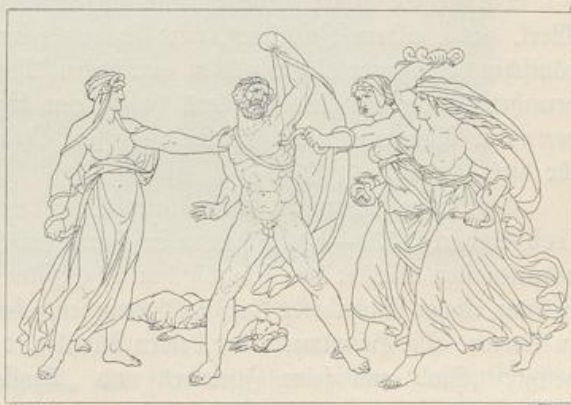


Fig. 404. J. A. Carstens. Oedipus von den Furien verfolgt.

lich, die Akademie zu Kopenhagen zu besuchen. Hier lernte er die antike Plastik in Gipsabgüssen kennen, und als er dann noch, wenn auch nur durch Uebersetzungen, mit Homer und Pindar vertraut wurde, entflammte er in leidenschaftlicher Begeisterung für die Antike. Mit der Akademie überwarf er sich bald und suchte allein sein Ideal zu erreichen. Im Jahre 1792 gelang es ihm mit Hilfe eines Stipendiums, längeren Aufenthalt in Rom zu nehmen; auf einer früheren Italienfahrt hatte er, von allen Mitteln entblößt, in Mantua umkehren müssen. In Rom waren ihm nur noch sechs Jahre beschieden, 1798



erlag der durch frühere Entbehrungen geschwächte Künstler einem unheilbaren Siechtum.

Carstens sah in den Werken der griechischen Plastik den Höhepunkt der Kunst, an ihnen lernte er, nicht an der Natur. Die Farbe galt ihm nichts, die „edle Kontur“ war Trägerin der Idee im Bilde. Die Komposition soll gleichsam eine auf die Ebene übertragene Statuengruppe sein; die Einzelfigur muß, von allen Zufälligkeiten eines Modells losgelöst, einen Typus darstellen. Wie in der Form, so war auch dem Inhalte nach die Antike der Born des Lebens für seine Schöpfungen. Carstens' Schaffen entsteht wirklich aus antikem Empfinden, nur die beiden größten Italiener, Raphael und Michelangelo, hatten noch einigen Einfluß auf seine Komposition.

Den griechischen Dichtern entnahm der Meister seine Stoffe; die Griechenfürsten im Zelte des Achilleus, Priamus vor Achill, Homer trägt den Griechen seine Gefänge vor, die Einschiffung des Megapenthes, Oedipus und Theseus, Oedipus und die Furien (Fig. 404), Ganymed, die Parzen, die Nacht mit ihren Kindern, das waren seine Hauptthemata, die er meist in farblosen, selten leicht kolorierten Zeichnungen darstellte. In dem Argonautenzuge, vier- und zwanzig Bleistiftzeichnungen im Museum zu Kopenhagen, zwingt er auch die Landschaft in seinen Stil und hat dadurch für lange Zeit selbst diesen Zweig der Malerei in seine Bahnen gelenkt.

Die meisten seiner Arbeiten sind im Museum in Weimar; sein letztes Werk, das „goldene Zeitalter“, wird in dem seinem großen Nachfolger, dem dänischen Bildhauer Thorwaldsen errichteten Museum in Kopenhagen aufbewahrt. Dem Beispiele Carstens' folgte eine begeisterte Künstlerschar; über der edlen Linie wurde das Malen vergessen, Rom war der Sitz der Musen für diese Schule.

Die beiden Schwaben, Eberhard Wächter (1762—1852) und Gottlieb Schick (1779—1812) hatten in Paris bei Jacques Louis David, dem bedeutendsten Meister der französischen Klassizisten, gelernt und waren dann in Rom eifrige Nachahmer Carstens' geworden, ohne aber ihr Vorbild erreichen zu können. Die Hauptwerke der beiden Künstler, die das Stuttgarter Museum besitzt, „Hiob und seine Freunde“ und „Apollo unter den Hirten“, beweisen dies.

Näher stand Carstens der feinsinnige Züricher Heinrich Füßli (1742 bis 1825), der in England bei Josua Reynolds gelernt hatte, 1770 nach Rom kam und dort auch mit Winkelmann sich befreundete. Nach England zurückgekehrt, wurde er Lehrer für Malen an der Akademie, obgleich gerade das Malen seine schwächste Seite war. Er illustrierte die Werke Dantes, Shakespeares, Miltons und Spencers, und als Illustrator ist er auch hauptsächlich in Deutschland bekannt geworden.

Der bedeutendste Nachfolger Carstens' wurde erst in dessen Todesjahr geboren, es ist Bonaventura Genelli (1798—1868) aus Berlin. Nach dem Studium in Italien ging er 1832 zuerst nach Leipzig und von da 1836



nach München. Die Not des Lebens zwang ihn zur Illustrationstätigkeit; er zeichnete die Umrisse zu Homers Ilias und Odyssee und zu Dantes göttlicher Komödie. Seine berühmtesten Zyklen sind „Das Leben einer Hexe“, „Das Leben eines Wüflings“ und „Aus dem Leben eines Künstlers“, eine ideale Phantasie seines eigenen Lebens.

Genelli war eine gewaltige künstlerische Kraft, der ein großes Kompositionstalent und ein feiner Blick für die Bewegung zu Gebote stand. Wenn er Sinn für das Koloristische gehabt und über die nötige Technik verfügt hätte, wäre er mit seiner genialen Gestaltungskraft, seiner riesigen Phantasie und seinem außerordentlichen Schönheitsfinne ein ganz großer Monumentalmaler geworden. Genelli war eine Kraftnatur, voll gesunder Sinnlichkeit, dabei war er so schön, daß er sich selbst als Modell für seine idealen Typen benützen



Fig. 405. J. A. Koch. Opfer Noahs.

konnte. Sein Selbstbewußtsein wie sein Eigensinn waren ungemein groß; damit verband er namentlich gegen höher stehende, einflußreiche Persönlichkeiten, nicht zu seinem Vortheile, eine urwüchsige Grobheit. Alle diese Eigenschaften treten in seinen Karikaturen am unmittelbarsten zu Tage.

Die klassischen Ideale Carstens' werden von dem Tiroler Joseph Anton Koch (1768—1839) auf die Landschaftsmalerei übertragen, der damit der Begründer der sogenannten heroischen Landschaft geworden ist. Bei seinen Landschaften, die auf gründlichem, gewissenhaftem Naturstudium basieren, suchte er die Natur mit Carstens' stilvoller Größe zu verbinden. Er will die Natur meistern, die Einheit im Mannigfaltigen geben und die Landschaften zu einem würdigen Aufenthalte der Götter, Heroen und Patriarchen gestalten, mit denen er sie belebt. Er führte seine Landschaften lieber in Zeichnung,



Aquarell oder Radierung als in Oelfarben aus. Während seines Aufenthaltes in Rom 1795—1812 entwarf er zu vierundzwanzig Kompositionen Carstens' aus den Argonautensagen die landschaftlichen Hintergründe, die er dann in Radierungen veröffentlichte. Auch zu Ossian zeichnete er sechsunddreißig und zu Dante vierzehn Blätter. Seine gemalten Landschaften, denen die feineren Farben und Lichtwirkungen unserer modernen Landschaftsbilder fehlen, lassen uns heute ziemlich kühl, wenn nicht die poetische Auffassung, wie bei seinem „Opfer Noahs“ (Fig. 405) in der neuen Pinakothek in München, die anderen Eindrücke überwiegt. Seine besten Oelgemälde sind der „Raub des Hylas“ im Städelschen Institute zu Frankfurt a. M. und seine „Landschaft nach dem Gewitter“ im Stuttgarter Museum.



Fig. 406. K. Rottmann. Tempelruinen auf Aegina.

In der Selbstbiographie Ludwig Richters lernen wir Koch auch als originellen Menschen kennen. Er führte auch eine ganz gewandte Feder; in seinem Schriftchen „Rumfordische Suppe“ verfißt er scharf und geistreich seine Ideale und bedient die ihm oft sehr lästigen Kunstschreiber mit köstlicher Grobheit.

Die Hauptmeister auf dem Gebiete der heroischen Landschaft wurden dann Karl Rottmann und Friedrich Preller. Karl Rottmann (1798—1850) erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, der in Heidelberg Universitätszeichenlehrer war. Im Jahre 1822 ging er nach München, wo er Kochs Landschaften kopierte, aber erst auf einer italienischen Reise fand er in der Darstellung südlicher Landschaften sein ihm eigenes Schaffensgebiet. Im Auftrage König Ludwigs I. von Bayern malte er 1830—1833 in Freskotechnik in den Arkaden des Münchener Hofgartens achtundzwanzig italienische historische



Landschaften, die jetzt durch das Wetter beinahe ganz zerstört sind. Ein Zyklus griechischer Landschaften (Fig. 406), die er in Harzfarben auf Zementtafeln malte, war ebenfalls für die Hofarkaden bestimmt, wurde aber noch rechtzeitig in einem einzigen Saale der Pinakothek untergebracht. Er hat diese Landschaften beinahe ohne alle Staffage gelassen. Bei dem zweiten Zyklus hat er durch romantische Stimmungselemente, Gewitterhimmel, Mondlicht, Sonnenuntergänge die Wirkung der schon durch die großen, edlen Linien mächtig wirkenden Landschaften noch bedeutend gesteigert. Auch der Beschauer, der heute ganz andere Anforderungen an die Landschaft stellt und von dieser keinen Geschichtsunterricht erteilt haben will, wird doch immer die große Schönheit und den eigenartigen Zauber dieser Werke anerkennen müssen.

Fehlt bei Rottmann die Staffage, so verstand es Friedrich Preller (geb. zu Eisenach 1804, † zu Weimar 1878) ausgezeichnet, Landschaft und Staffage zu einem wundervollen Ganzen zu verschmelzen und die eine durch die andere zu bedeutender Wirkung zu steigern.

Preller, von Goethe und dem Großherzoge Karl August von Sachsen-Weimar unterstützt, studierte zu Dresden, Antwerpen, Mailand und ging dann nach Rom, wo er durch Koch und die großartige Natur des Sabinergebirges aufs mächtigste angeregt wurde. Seit 1831 wirkte er als Lehrer an der Zeichenschule in Weimar, malte zuerst einige Kompositionen aus „Oberon“ und sechs thüringische historische Landschaften für das Schloß.

In dem sogenannten römischen Hause zu Leipzig, der Villa des Kunstfreundes Dr. Härtel, führte er 1834—1836 sieben Gemälde aus der Odyssee in Tempera aus, zu welchem Zyklus er schon auf seiner ersten italienischen Reise den Plan gefaßt hatte. Erst zwanzig Jahre später nahm er dieses Thema wieder auf und führte die sechzehn Kartons mit Kompositionen aus der Odyssee, jetzt in der Nationalgalerie, aus, die ihm dann den Auftrag zur farbigen Ausführung im Museum zu Weimar brachten. Nach einer längeren Studienreise in Italien entwarf er neue Kartons, die heute im Leipziger Museum aufbewahrt werden, und in den Jahren 1863—64 führte er die Gemälde in Wachsfarben aus. Dieser großartige, edle Zyklus voll südlicher Schönheit und nordischer Kraft hat den Namen des Meisters unsterblich gemacht.

Eine Anzahl Landschaften von der Insel Rügen, Norwegen und den Alpen im Museum zu Weimar zeigen, daß Preller auch ganz getreu die Natur zu schildern verstanden hat.

## b) Die Romantiker.

Allmählich wird man der Korrektheit der neuklassischen Kunst und der gelehrten Ästhetik überdrüssig und stellt der Antike das Mittelalter gegenüber. Den griechischen und römischen Gottheiten und Allegorien setzte man den christlichen Glauben und die Mystik entgegen. Die Leiden der napoleo-



nischen Herrschaft und die Begeisterung der Freiheitskriege verdrängen den nüchternen Kultus der Vernunft, die kalten Aufklärungsprinzipien, das schwächliche internationale Weltbürgertum. Die Deutschen fühlten sich wieder als Volk, die glänzenden Bilder aus der Blütezeit des deutschen Kaisertums verdrängen die Helden des klassischen Altertums; die Zeit der Kreuzzüge, des Rittertums und des Minnedienstes erscheint wieder in idealer Verklärung.

Dies alles läßt in Literatur und bildender Kunst jene eigenartig mystisch-religiöse Periode entstehen, welche man die Romantik nennt. Gegen den Klassizismus von Winkelmann, Lessing und Goethe machen Herder, Tieck und die Gebrüder Schlegel heftige Opposition. Schon vor ihnen hatte Wackenroder in seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (erschienen 1797) die Bedeutung der kindlichen Andacht und der tiefgläubigen Begeisterung für den Künstler dargetan und darauf hingewiesen, daß der Gedanke, der Inhalt, die Innigkeit der Empfindung den Wert des Kunstwerkes ausmache, nicht die Form.

Dies war die natürliche Reaktion gegen den Klassizismus mit seinem akademisch-schematischen Studium. Der Vorwurf für das Bild soll schon poetisch sein, phantasievoll muß er durchgeführt werden, wobei alles, was auf die Sinne wirken könnte, zu vermeiden ist, da es die Gestaltung der reinen Idealfigur hemmt. Damit soll aber doch eine liebevolle Vertiefung der Naturanschauung Hand in Hand gehen.

Daß diese Anschauungen und die ganze Bewegung die Künstler stark zur katholischen Kirche neigen ließ, ist leicht erklärlich, und eine ganze Anzahl derselben sind damals in schwärmerischer Begeisterung zum Katholizismus übergetreten.

Ein Vorläufer dieser ganzen Bewegung war der Hamburger Philipp Otto Runge (1777—1810), ein fein empfindender, phantasievoller Grübler, der zu jung gestorben ist, um sich zu voller Klarheit durchzuarbeiten. Die vier Jahreszeiten, Entwürfe für Wandmalereien, die 1803—1805 im Stich erschienen sind, zeigen in ihrer ornamentalen Ausbildung nicht mehr das übliche hellenische Rankenwerk, sondern in ganz naturalistischer Darstellung Pflanzen und Kinder. Seine Vorbilder waren die Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuche Kaiser Maximilians. Runge versuchte bei diesen Werken eine gewisse Stimmung symbolisch auszudrücken, die aber nicht verstanden wurde und weshalb man ihn spöttisch einen Hieroglyphenmaler nannte.

In dem Gedichte „Bund der Kirche mit den Künsten“ und in seinem Gespräche „Gemälde“ forderte August Wilhelm Schlegel die jungen deutschen Künstler auf, zur Religion der Symbolik und der weihervollen Mysterien, zum Katholizismus sich in innigster, hingebungsvollster Gläubigkeit zu wenden. Der Kunstschriftsteller Rumohr, der Maler Friedrich August von Klinkowström, der Freund Runge's, und die Gebrüder Riepenhausen, die in den Norden Zeichnungen nach altitalienischen Meistern, wie Giotto und Masaccio, gebracht hatten, folgten diesem Rufe.



Eine Gruppe begeisterter Jünglinge gleichen Strebens fanden sich in den Jahren 1810—1818 in Rom zusammen: Friedrich Overbeck aus Lübeck, der Frankfurter Franz Pforr, L. Vogel und Hattinger. Sie bezogen miteinander das kurz vorher aufgehobene Kloster Sant Igidoro, wo sie das Refektorium als gemeinsame Arbeitsstätte benützten. Es kamen noch die beiden Söhne Schadows, Wilhelm und Rudolf, Philipp Veit und Peter Cornelius dazu. Sie alle waren zum Katholizismus übergetreten, außer Cornelius, der schon katholisch erzogen war.

In brüderlicher Liebe vereint, schufen diese Künstler in mönchischer Abgeschlossenheit ihre Werke, zu denen sie die Vorbilder in den Werken der altdeutschen und flandrischen Meister und in der altitalienischen Kunst in den Werken der Meister von Duccio, Giotto, Simone Martini, Masaccio, Luca Signorelli bis zu Fra Angelico, hauptsächlich aber den Künstlern des Quattrocento, den „Präraphaeliten“, fanden. Die Klosterbrüder von Sant Igidoro nannte man im Spotte „Nazarener“, ein Name, der später zu ihrem Ruhmetitel wurde. Die beiden Häupter dieser Vereinigung waren Friedrich Overbeck und Peter Cornelius.

Das Hauptwerk der Vereinigung ist der Freskenzyklus im Hause des damaligen preussischen Generalkonsuls Jakob Simon Bartholdy, in der Casa Bartholdy. Die Bilder wurden später abgelöst und in die Berliner Nationalgalerie übertragen. In sechs großen Bildern und zwei Linnetten schilderten Cornelius, Overbeck, Philipp Veit und Wilhelm Schadow die Geschichte Josephs. Erst vierzig Jahre waren seit dem Tode des großen Freskovirtuosen Giovanni Battista Tiepolo verflossen, und doch war diese Technik beinahe ganz vergessen worden. Mit Hilfe eines alten Maurers mußten die vier Künstler sich mühsam die Technik aneignen, und die Mühe, die sie aufgewendet, sieht man heute noch den Bildern an.

Obgleich technisch sehr unvollkommen, mit vielen Unbeholfenheiten in der Zeichnung und von ganz dürftigem Kolorit, sind diese Fresken doch durch das ernste Streben, das sich an ihnen kundgibt, und durch die Einfachheit und die Innigkeit der Empfindung höchst wichtige Werke für die deutsche Kunst geworden, da sie einen absoluten Bruch mit all dem, was auf den deutschen Akademien damals gelehrt wurde, bedeuten. Freilich erstand aus dieser Neubelebung der Freskotechnik nicht jene erhoffte große Monumentalmalerei, von der diese Künstler träumten, da ihr technisches Unvermögen und der Mangel an koloristischer Begabung sie trotz aller Anstrengungen so weit nicht kommen ließen.

Sie brachten es nur zu großen kolorierten Kartonzeichnungen, wie der zweite große Auftrag, den die Künstler erhielten, die Ausmalung der Villa des Fürsten Camillo Massimo mit Szenen aus Dante, Tasso und Ariost, deutlich beweist. Das Dantezimmer hatte Cornelius übernommen, der aber die Ausführung an Veit und Koch abtrat; das von Overbeck angefangene Tassozimmer vollendete Führich, und das Zimmer mit den Darstellungen aus





Fig. 407. Friedrich Overbeck. Magnificat der Künste.

Ariost wurde Julius Schnorr von Carolsfeld übertragen, der erst 1817 nach Rom gekommen war.

Bald wurden die römischen Romantiker in alle Welt zerstreut; in Rom blieb nur Friedrich Overbeck (1789—1869), seinen Idealen treu bis zum Tode, zurück. Von tiefster Frömmigkeit beseelt, war ihm seine Kunst nur eine Trägerin des Glaubens, durch seine Werke wollte er die Menschen zum Glauben und zur Andacht zwingen.

Overbecks Bilder zeigen auch wirklich eine so tiefe Religiosität und eine so innige Empfindung, daß man darüber die Mängel, wie das magere Kolorit, die harten Umrisse und das oft nicht ganz gründliche Naturstudium vergessen kann. Die Werke des Fra Angelico da Fiesole, Peruginos und die Jugendwerke Raphaels hat er sich abwechselnd zum Vorbild genommen; dem ersten ist er durch seine edle, zarte Auffassung am nächsten gekommen, namentlich in seinen Cyklen von Zeichnungen, wie in den sieben Sakramenten und den Evangelien.

Außer den obengenannten, in Gemeinschaft mit seinen Freunden geschaffenen Fresken hat er nochmals in Assisi den heiligen Franziskus von Assisi in einem Freskobilde, dem Rosenwunder, verherrlicht. Es war eigentlich der ein-



zige Auftrag, den er von der römischen Kirche erhielt, obgleich er später Präsident der Akademie in Rom geworden ist.

Overbecks große Bilder, in die sich hineinzudenken nicht jedem modernen Menschen gelingen will, lassen ohne dieses Sich-vertiefen den Beschauer ziemlich kühl. Seine bedeutendsten Werke sind das *Magnifikat der Künste* (Fig. 407), ein tief empfundenes, gedankenreiches Bild, das die Kunst im Dienste der Religion darstellt (heute im Städelschen Institut in Frankfurt a./M.); im Dome zu Köln eine große Krönung Mariä, der Einzug Christi in Jerusalem in der Marienkirche in Lübeck und ebenda die Grablegung Christi, und im Krankenhaus zu Hamburg ein Christus am Ölberge.

Außerordentlich groß war der Einfluß, den seine Bilder im ganzen katholischen Deutschland ausübten, ungeheuer war deren Verbreitung in Nach-



Fig. 408. Ph. Veit. Die Einführung der Künste in Deutschland.

bildungen aller Art, und heute noch sind sie ein lieber Schmuck in jedem christlichen Hause.

Ebenso tiefe Religiosität befeelte auch Philipp Veit (1793–1877), welcher der Stieffohn Friedrich Schlegels war und der in Wien 1810 zum katholischen Glauben übertrat, nachdem seine Mutter, Dorothea Veit, die Tochter Moses Mendelssohns, und sein Stiefvater schon 1808 den gleichen Schritt getan hatten.

Nach einer ziemlich unsteten Jugend kam Veit zu einem zweijährigen Studium nach Dresden, machte sodann im Lützowschen Freikorps den Befreiungskrieg von 1813 mit und schloß sich 1815 in Rom den Nazarenern an. In der Casa Bartholdy malte er „Joseph und das Weib des Potiphar“ und „Die sieben fruchtbaren Jahre“ und für die Villa Massimi malte er an Stelle von Cornelius das Dantezimmer aus. Vor seinen Arbeiten in der Villa Massimi hatte er durch Canova einen Auftrag für den Vatikan erhalten, nämlich im Museo Chiaramonti in einem Bilde



das Pontifikat Pius' VII. zu feiern. Am Dantezimmer der Villa Massimo malte er sechs Jahre, bis 1824; dann folgten einige Jahre sehr geminderter Schaffenslust und Schaffenskraft.

Im Jahre 1829 wurde Veit als Leiter des neugegründeten Städelschen Instituts nach Frankfurt berufen. Hier malte er in den Jahren 1834—1836 sein Hauptwerk, das Triptychon „Die Einführung der Künste durch das Christentum im Mittelalter“ (Fig. 408) und auf den Flügeln Germania und Italia. Das Bild ist von heller, leuchtender Farbengebung, frei in der Bewegung und namentlich groß und vornehm in der Gewandbehandlung.

In dieser Zeit kam Alfred Rethel aus Schadows Schule in Düsseldorf nach Frankfurt zu Veit, und Eduard von Steinle folgte ihm bald darauf. Ueberhaupt umgab den Meister eine begeisterte Schülerschar.

Veit malte in dieser glücklichen Schaffensperiode auch einige vortreffliche Porträts, wie das des Leipziger Verlegers Simon Veit und namentlich das Bildnis der Frau von Bernus auf Stift Neuburg bei Heidelberg. Für die Neuausschmückung des Römers übernahm er vier Kaiserbilder: Karl den Großen, Otto den Großen, Friedrich II. und Heinrich VII., den Lützelburger. Im Anfange der vierziger Jahre war es mit dem Verwaltungsrate des Instituts zu ernststen Differenzen gekommen, die durch den Ankauf des Lessing'schen Bildes „Hus vor dem Konzil“ noch verschärft wurden, und 1843 legte Veit sein Amt nieder. Er siedelte mit den meisten seiner Schüler in das Stadtviertel Sachsenhausen über.

Es entstanden jetzt noch einige der besten Bilder Veits, so der Entwurf in Wasserfarben zu der „Erwartung des Jüngsten Gerichtes durch König Friedrich Wilhelm IV. und sein Haus“, der „barmherzige Samariter“ und eine „Maria mit dem schlafenden Kinde“. Die Himmelfahrt der Maria hat er mehrmals gemalt, das Beste ist in der Lütticher Redemptoristenkirche, ein Bild von großer koloristischer Kraft. 1853 zog Veit nach Mainz, wo er noch einen Zyklus für den Meßchor des Domes entwarf und auch literarisch sich betätigte. Wie Overbeck, hat auch er bis in sein Greisenalter an den Idealen der Jugend festgehalten. Seine Werke sind sehr ungleich, zuweilen voll Schwung, koloristischer Schönheit und Kraft, dann wieder ziemlich flau und nüchtern. Seine besten Werke werden aber immer in der Geschichte der deutschen Kunst einen ehrenvollen Platz einnehmen.

Joseph von Führich (1800—1876), der ebenfalls von Wien nach Rom kam, hat sich von allen Nazarenern die ursprünglichste Naturfreudigkeit bewahrt. Er ist ein außerordentlich sinniger, tief poetischer Künstler, der sehr viel Eigenes zu geben weiß, das Beste in seinen Zeichnungen, bei welchen er namentlich von Dürer und auch von Cornelius beeinflusst ist. Seine Gemälde haben in der Farbe etwas Fremdes und Kaltes, wie dies beinahe bei allen Werken seiner Freunde ebenso der Fall ist. Dafür sind seine Zeichnungen um so wärmer gefühlt, um so reicher, eigenartiger erdacht und belebt. Man fühlt diesen wundervollen Zeichnungen gegenüber, daß der Meister



sich zeit seines Lebens das warm schlagende, phantasievolle Kinderherz bewahrt hat.

Führichs erste größere Arbeit waren fünfzehn Zeichnungen zu Tiecks *Genoveva*, dann radierte er neun Blätter *Vaterunser*, die sieben Bitten und elf Blätter *Triumph Christi*. In Holzschnitt erschienen die Illustrationen der



Fig. 409. E. v. Steinle. Wer das Glück hat, führt die Braut heim.

Nachfolge Christi von Thomas von Kempen, der Bethlehemitische Weg und sein letztes Werk der arme Heinrich. In Kupferstich gab er seine Cyklen vom verlorenen Sohne und zum Buche Ruth heraus.

In Wien hat er zwei Freskencyklen gemalt; in den Seitenschiffen der Kirche des Johannes von Nepomuk vierzehn Stationsbilder, und dann die



Fresken in der Altlerchenfelder Kirche, die er entworfen und deren Ausführung er leitete. Von seinen Delgemälden sind als beste zu nennen „Die Begegnung Jakobs mit Rahel“ und „Der Gang Marias über das Gebirge“.

Auch Eduard von Steinle (1810—1886), der Schwiegersohn von Philipp Veit, kam aus Wien nach Rom um die gleiche Zeit wie Führich. Er ist ein außerordentlich fleißiger, fruchtbarer Künstler, der hauptsächlich in Frankfurt, wohin er 1839 an das Städelsche Institut gekommen, tätig war. Seine Werke erscheinen sehr stark von Veit beeinflusst. Steinle blieb ebenfalls sein Leben lang den Anschauungen des Overbeck'schen Kreises treu. Mit zarter, inniger Auffassung verband er zugleich einen lebenswürdigen Humor und ein weitaus feineres Gefühl für die Farbe als die anderen Nazarener.

Er hat in den Rheinlanden eine große Zahl monumentaler Wandmalereien geschaffen, wie in der Burgkapelle zu Rheineck eine Seligpreisung, Engelgestalten im Chore des Domes zu Köln und im Treppenhaus des Museums Bilder aus der Kölner Kunstgeschichte; im Kaisersaal zu Frankfurt das Urteil Salomons, andere in Straßburg, Aachen und Münster. Von Staffeleibildern seien seine tiburtinische Sibylle im Städelschen Institut, die Heimführung Mariä in der Karlsruher Kunsthalle und vor allem in der Schackgalerie die Lorelei, der Türmer und der Violinspieler erwähnt. Seine besten Leistungen von bleibendem Werte sind die Aquarelle und Sepiazeichnungen (Fig. 409) zu Clemens Brentanos Rheinmärchen, zu Shakespeare und ein Parzival-Cyklus.

Eine Nachblüte dieser frommen, kirchlich katholischen Kunst entstand in der Düsseldorfer Schule; Wilhelm Schadow und seine Schüler Ernst Deger, Franz Ittenbach, Andreas und Karl Müller sind die Vertreter derselben. Ihnen sind die tief-religiöse Auffassung, das Streben nach Verinnerlichung und ein etwas in das Sentimentale gehender Zug gemeinsam. Sie gewannen großen Einfluß auf die gesamte kirchliche Malerei, ihre Werke waren ungeheuer verbreitet und sind es noch heute, nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande; so wurde z. B. Karl Müller zur Ausmalung der Kathedrale nach Marseille berufen, leider verhinderte der Krieg von 1870/71 die Ausführung dieses die ganze deutsche Kunst ehrenden Auftrages.

Das gemeinsame Hauptwerk der beiden Müller, Degers und Ittenbachs sind die Fresken in der Apollinariskirche zu Remagen.

Ernst Deger (1809—1885) hat die Chornische in der Apollinariskirche ausgemalt, später schuf er noch zwölf Fresken in der Kapelle der Burg Stolzenfels bei Koblenz im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. Eines seiner vorzüglichsten Werke ist das Altarbild mit der Himmelskönigin in der Andreaskirche zu Düsseldorf.

Franz Ittenbach (1813—1879) war glücklicher in seinen kleineren Staffeleibildern als in den großen Wandgemälden. Die Figuren der Heiligen Petrus und Apollinaris, außerdem Marias Tempelgang, Joachim und



Anna an der goldenen Pforte, Christus als Gärtner, der Tod Marias und andere Fresken sind in der Apollinariskirche von seiner Hand. Noch eine große Anzahl von Altargemälden, wie in der Quirinuskirche zu Neuß, in der Remigiuskirche zu Bonn und in der St. Michaelskirche zu Breslau hat er geschaffen.

Von Andreas Müller (1811—1890), der auch für die kirchliche Kleinkunst Entwürfe geliefert hat, sind die Bilder, die das Leben des heiligen Apollinaris erzählen, in der nach ihm benannten Kirche, während sein Bruder Karl Müller (1818—1893) daselbst hauptsächlich die Fresken mit dem Marienleben gemalt hat. Eine schöne Verkündigung bewahrt die Düsseldorfer Galerie, eine Madonna vor der Grotte ist im Rudolfinum in Prag, Maria als Himmelskönigin in der Kirche zu Altena. Von klarer, kräftiger Farbe und idealer, großer Formgebung ist eine Madonna mit dem heiligen Heinrich und der heiligen Hedwig; nach der Seite des Koloristischen ist noch bedeutender ein Rundbild, das Maria mit dem Christkinde, die heilige Elisabeth, den kleinen Johannes und musizierende Engel in schöner, fein gestimmter Landschaft darstellt.

Auch in München wurde die kirchliche Kunst eifrig gepflegt; die nennenswertesten Meister sind hier Heß und Schraudolph. Heinrich Heß (1798 bis 1862) erregte durch seine ersten Werke: eine Grablegung in der Theatinerkirche in München, eine heilige Familie und namentlich durch das Gemälde „Glaube, Liebe und Hoffnung“ (in der Galerie Leuchtenberg zu St. Petersburg) Aufmerksamkeit. Nach vierjährigem Studium in Italien kehrte er nach München zurück und erhielt dort den Auftrag, die Allerheiligen-Kirche mit Fresken zu schmücken. Es gelang ihm hier, eine höchst wirkungsvolle, harmonische Stimmung voll Ernst und Würde zu erzielen. Weniger glücklich ist sein etwas zu bunt und hart ausgefallener Freskenzyklus in der Bonifacius-Basilika.

Johannes Schraudolph (1808—1879) war der bedeutendste Mitarbeiter bei den beiden letztgenannten Zyklen. Sein Hauptwerk ist die Ausmalung des Domes in Speier, namentlich der Kuppel und der drei Chöre. Daß der herrliche Dom besser ohne diesen, die gewaltige Raumwirkung stark beeinträchtigenden Schmuck geblieben wäre, dafür hatte man damals keinen Sinn.

Die weltliche Historienmalerei hat unter den Romantikern ihren Vertreter in Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872). Im Jahre 1847 war er nach Rom gekommen, wo er in der Villa Massimo das Ariostzimmer mit Szenen aus dem Rasenden Roland geschmückt hat. Darauf erhielt er von König Ludwig I. von Bayern den Auftrag, in der Münchener Residenz einzelne Säle mit Bildern aus der Nibelungen Sage auszustatten (Fig. 410). An dieser Arbeit, die fünf Säle umfaßt, hat Schnorr 40 Jahre lang gearbeitet, ohne das Werk ganz abgeschlossen zu haben. Außerdem hat er noch drei Zimmer in der Residenz mit Szenen aus der Geschichte Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolfs von Habsburg teils selbst ausgemalt, teils durch Schüler nach seinen Kartons ausmalen lassen. Auch



diese Fresken sind mehr kolorierte Kartons als Gemälde, und schmerzlich vermisst man die farbige Stimmung. Komposition, Charakteristik und Zeichnung sind aber gut, und das starke dramatische Leben in den Bildern zeigt, wieviel gerade dieser Künstler hätte leisten können, wenn er nicht dem Einflusse der Nazarener und der italienischen Kunst unterlegen wäre.

Von seinen Tafelbildern seien die Bekehrung Pauli in der Dresdener Galerie, deren Direktor Schnorr seit 1848 war, Luther in Worms im Maximilianeum in München und der Erbkönig in der Schackgalerie genannt. Am bekanntesten ist der Künstler durch seine Bilderbibel geworden, die trotz dem oft etwas leeren Pathos und der konventionellen Zeichnung doch



Fig. 410. Schnorr v. Carolsfeld. Siegfrieds Tod.

einen großen Zug hat und bei welcher uns noch heute die liebevolle Hingabe des Künstlers an seine Arbeit so wohlthuend berührt.

Der größte der Nazarener war Peter Cornelius, der alle seine Freunde von San Isidoro an Begabung weit übertrugte und auch später stofflich und formell ganz andere Wege einschlug. Er war Klassiker und Romantiker zugleich; den Geist der

Romantik wollte er durch die klassische Formensprache zum Ausdruck bringen.

Cornelius war eine Herrschernatur; voll frohem Kampfesmut begann er den Streit gegen die Akademien und den Manierismus, er wollte der Kunst unbedingte Freiheit erkämpfen. Ohne es zu wollen und zu merken, versuchte er es doch, selbst wieder der deutschen Kunst seine Gesetze aufzuzwingen, und in stolzem Abwenden von der Natur geriet er selbst in eine gewisse Manier. Zuerst über alle Maßen als einer der größten gepriesen, dann wieder allzusehr verkleinert, ist das richtig, daß er einer der interessantesten deutschen Künstler ist, der von einem überaus großen, idealen Streben beseelt war, dessen Können aber leider sehr oft hinter seinem Wollen zurückblieb.

Peter Cornelius wurde als der Sohn des Malers und Galerieinspektors A. Cornelius 1783 in Düsseldorf geboren. Er studierte auf der dortigen



Akademie, wo ihm aber vom Direktor der Akademie jedes Talent abgesprochen wurde. Seine ersten Arbeiten waren die grau in grau gemalten Chorgemälde in der Quirinuskirche zu Neuß und eine heilige Familie für den Fürsten-Primas von Dalberg, die er in Frankfurt malte. Hier entwarf er auch seinen Zyklus von Zeichnungen zu Goethes *Faust* und die dann in Rom vollendeten Zeichnungen zu den *Nibelungen*. Bei diesen beiden Folgen hatte er sich im Stile an Dürer und die altdeutschen Meister angeschlossen. Trotz vielen Mängeln in der Zeichnung sind die Blätter doch schon ein Beweis seiner großen, zum Dramatischen hinneigenden Phantasie.



Fig. 411. Peter v. Cornelius. Die apokalyptischen Reiter.

Im Jahre 1811 ging Cornelius nach Rom und schloß sich den Nazarenern an, nahm sich aber im Gegensatz zu ihnen die Kunst der Großmeister des Cinquecento, Raphaels und Michelangelos zum Vorbilde. In der Casa Bartholdy malte er Josephs Traum und seine Wiedererkennung durch die Brüder; zum Dantezimmer der Villa Massimo hatte er erst die Kartons in Angriff genommen, als er vom Kronprinzen Ludwig von Bayern den Auftrag erhielt, die neuerbaute Glyptothek mit Fresken zu schmücken und zugleich als Direktor der Akademie nach Düsseldorf berufen wurde. Im Jahre 1825 kam er als Akademiedirektor nach München und brachte eine große Zahl von Schülern dahin mit. Zehn Jahre arbeitete Cornelius an den Bildern in der Glyptothek, welche aus der Mythologie der Griechen und aus der *Ilias* Homers die wichtigsten Momente darstellen. Diese Fresken



sind in der Gewalt ihrer Komposition, in ihrer tief sinnigen Symbolik und in dem großartigen Reichtume der Erfindung hervorragende Kunstwerke, die aber sehr unter der harten, kalten Farbengebung, der jede Harmonie fehlt, leiden.

Denselben Fehler hat auch die zweite große Schöpfung des Meisters, die Fresken in der Ludwigskirche, von denen das gewaltige Jüngste Gericht Cornelius selbst ausgeführt hat. Hier versuchte es der Künstler, die ganze christliche Heilswahrheit in tief durchdachten Bildern darzustellen. Selten ist wohl bei einem Bilde jede Gruppe, jede Haltung, jeder Kopf, jede Linie so fein durchdacht worden; aber dieser grüblerische Zug, die riesige Gedankenarbeit, die man dem Bilde ansieht, gibt ihm auch etwas Trockenes, Unkünstlerisches. Cornelius war eben auch ein Gelehrter, Natur-, Geschichts- und Religionsphilosoph; der Denker und Grübler erlangte auch in seinen Kunstwerken die Oberhand.

Mit der Ausmalung der Ludwigskirche hatte er auch den Auftrag für die Ausschmückung der Loggien der Pinakothek erhalten; hier sollte die Entwicklungsgeschichte der Malerei geschildert werden. Raphaels Fresken in den Loggien des Vatikans gaben das Vorbild ab. Cornelius entwarf nur die Kartons, die Ausführung überließ er seinem Schüler Klemens Zimmermann.

König Ludwig I. von Bayern kränkte den Meister tief, als er im Hinblick auf die Farblosigkeit der Fresken in der Ludwigskirche, nicht mit Unrecht, meinte: „Ein Maler muß malen können.“ Mit Freuden nahm daher Cornelius 1841 den Ruf als Leiter der Akademie in Berlin an. König Friedrich Wilhelm IV. übertrug ihm auch den Freskensmuck des neben dem projizierten Dome zu errichtenden Camposanto. Für diese vierseitige, offene Halle, die den Dom mit der Königsgruft verbinden sollte, war ein Cyklus großer Wandbilder zu entwerfen. Der Tod, das Weltgericht und die Unsterblichkeit waren das Thema für diese Bilder, deren Kartons, die heute in der Nationalgalerie bewahrt werden, damals eine ungeheure Begeisterung hervorriefen und als größte Meisterwerke gefeiert wurden. Wenn wir auch heute noch den idealen Schwung, den tiefen, heiligen Ernst des Künstlers anerkennen müssen, zu einer solchen Begeisterung kann uns selbst der Karton mit den gewaltigen apokalyptischen Reitern (Fig. 411) nicht mehr hinreißen.

Cornelius mußte es selbst noch erleben, daß man allmählich andere Meister ihm vorzog und daß die von ihm so hoch gepriesene Freskomalerei von der Oeltechnik verdrängt wurde. Er hatte es nicht verstanden, eine Schule zu gründen, in der seine Ideen und Prinzipien fortlebten, da er keine Schüler, sondern nur untergeordnete, unbedeutende Gehilfen hatte haben wollen. Am 6. März 1867 ist er in Rom gestorben.

Wilhelm Schadow (1789—1862), der letzte der Nazarener, war als Direktor der Kunstakademie nach Düsseldorf berufen worden, wobei ihm, dem Nachfolger des Cornelius, die Bedingung gestellt wurde, daß er die Freskomalerei nur „untergeordnet berücksichtigen dürfe“. So sehr hatte sich die



Meinung über den Wert dieses Zweiges der Malerei geändert. Obgleich Schadow lange nicht an Cornelius heranreichte, hat er doch das Verdienst, daß er seinen Schülern viel mehr Freiheit, ihr Talent zu entfalten, ließ, und daß es ihm lediglich darauf ankam, sie tüchtig vorzubilden. So hat Schadow, der ein wirklich guter Lehrer war, hier segensreicher gewirkt und bessere Erfolge aufzuweisen als Cornelius mit seinem himmelftürmenden Drängen.

Es erblühte unter Schadow ein reiches, mannigfaltiges Kunstleben, dem die verschiedenen Einflüsse von Holland, Frankreich und England einen eigenartig buntfarbigen Charakter gaben. Es wurden die monumentale romantische Historienmalerei religiöser und weltlicher Richtung, das historisch romantische Genrebild und das bürgerliche Sittenbild hier ebenso gepflegt wie die Landschaftsmalerei und die Bildniskunst.



Fig. 412. Schadow. Die klugen und die törichten Jungfrauen.

Im ganzen herrschte die Romantik vor, eine Romantik, die in ihrer Abhängigkeit von der Literatur alles Dramatische in eine weichliche Lyrik übersehte. Ein süßlich sentimentaler Zug geht durch alle Bilder dieser Schule. Die Ritter- und Räuberromane lieferten vielen Stoff zu den Bildern; die Helden und Heldinnen derselben, selbst wenn es Schmuggler, Wildddiebe und Mörder sind, benehmen sich immer höchst zahm und gerührt. Der lyrische Stimmungsgehalt dieser Bilder, die so schöne, rührende Geschichten erzählten, brachte sie dem Publikum nahe und sicherte allen eine begeisterte Aufnahme.

Schadow, dessen Bedeutung mehr in seiner Lehrtätigkeit lag als in dem, was er selbst als Künstler geleistet, war 1826 Akademiedirektor geworden und hat 1829 den westfälischen Kunstverein gegründet. Seine Tätigkeit als Leiter der Akademie wurde später wegen seiner Vorliebe für die religiöse Malerei (Fig. 412) heftig angegriffen, so daß er 1859 sein Amt niederlegte. Am



besten sind seine Porträts, deren er eine große Zahl schuf; seine großen religiösen Bilder haben eine süßliche, marklose Glätte, die den modernen Menschen wenig anspricht.

Auch der Nachfolger Schadows im Amte als Akademiedirektor, Eduard Bendemann (1811—1889), war eine weiche, sentimentale Natur; seine Bilder haben alle einen idyllisch-elegischen Zug. Die Bilder aus dem Alten Testamente, namentlich die „trauernden Juden in der Verbannung“ und sein „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem“ ernteten einen selten allgemeinen Beifall. In Dresden, wohin Bendemann 1839 als Professor an die Akademie berufen worden war, schmückte er den Thron- und Ballsaal des Residenzschlosses mit Fresken. Im Thronsaal malte er eine Anzahl von Gesetzgebern und Fürsten, eine Reihe von Vertretern der bürger-



Fig. 413. Lessing. Hus vor dem Konstanzer Konzil.

lichen Stände und einen Fries mit der Kulturentwicklung des Menschen, im Ballsaal Szenen aus den griechischen Götter- und Heldensagen.

Neben Bendemann war Julius Hübner (1806—1882) der zweite Vertreter der historischen Monumentalmalerei. Er malte religiöse und weltliche Historienbilder, Genrezenen, Porträts und romantische Vorwürfe. Bezeichnend hierfür ist sein Bild „Roland befreit die Prinzessin Isabella aus der Räuberhöhle“.

Ein weit bedeutenderer Meister war Karl Friedrich Lessing (1808 bis 1880), der sich in entschiedenem Gegensatz zu der katholisierenden Richtung in Düsseldorf setzte. Auch er hatte zuerst rührselige Balladenzenen, die sich auf Ruinen und Klosterhöfen abspielten, gemalt, dann aber mit seiner „Hussitenpredigt“, „Hus vor dem Konzil zu Konstanz“ (Fig. 413) und seinen Bildern „Hus auf dem Scheiterhaufen“, „Disputation



zwischen Luther und Eck zu Leipzig" und „Luther verbrennt die päpstliche Bulle" großartige Erfolge errungen und seinen Namen zu einem der vielgenanntesten in Deutschland gemacht. Auch rein malerisch genommen bedeuten diese Bilder einen großen Fortschritt. Die besondere Bedeutung Lessings liegt aber auf dem Gebiete der Landschaft. Anfänglich suchte er seinen Landschaften durch die Staffage eine erhöhte romantische Stimmung zu geben; er belebte sie mit Rittern (Fig. 414), Soldaten aus dem Dreißigjährigen Kriege, Mönchen und Nonnen. Später ließ er dieses Beiwerk, das früher oft die Hauptsache war, weg, nur die düstere, zuweilen wehmütig ernste Stimmung seiner Landschaften behielt er bei. Mit Vorliebe malte er einsame



Fig. 414. Lessing. Romantische Landschaft.

Täler, die von gewaltigen, trozigen Felsenpartien umschlossen werden und denen die zerrissenen, knorrigen alten Bäume etwas Wildes, Unheimliches geben. Namentlich in der Eifel fand er solche romantische Partien, die ihm besonders gefielen.

Die Berliner Nationalgalerie bewahrt acht Bilder von Lessing, andere Gemälde sind im Städelschen Institut in Frankfurt, in den Galerien zu Karlsruhe (deren Direktor Lessing 1858 geworden ist), Stuttgart, Darmstadt, Köln, Düsseldorf und vielen anderen Sammlungen.

Der zweite hervorragende Landschaftler ist Johann Wilhelm Schirmer (1807—1863), der seit 1839 an der Düsseldorfer Akademie als Lehrer für Landschaftsmalerei wirkte. Er malte unter Lessings Einfluß zuerst auch roman-



tische Landschaften, namentlich Waldpartien; nachdem er aber eine große Studienreise in Italien gemacht hatte, gab er seinen Landschaften auch einen historisch-klassizistischen Charakter. 1834 wurde Schirmer als Direktor der Kunstschule nach Karlsruhe berufen. Von seinen Bildern besitzt die Berliner Nationalgalerie einen Zyklus biblischer Landschaften, die vier Tageszeiten mit der Parabel vom barmherzigen Samariter sind in der Karlsruher Galerie, der „Raub des Hylas“ ist im Museum zu Hannover.

Das bürgerliche Sittenbild pflegte in Düsseldorf namentlich Karl Hübner (1814–1879), der sich durch die Darstellung sozialer Mißstände bekannt machte. Berühmt waren seine Bilder „Die schlesischen Weber“ (Privatbesitz Bremen), wo er das entsetzliche Elend dieser armen Menschen schilderte, das „Jagdrecht“ und die „Auspfändung“ (Königsberg, Museum). Später gab er seinen Bildern diesen tendenziösen Zug nicht mehr und nahm sich harmlosere Vorwürfe, wie die Heiratsvermittlung, die Brautleute vor dem Pfarrer und andere Szenen aus dem kleinbürgerlichen Leben.

Rudolf Jordan (1810–1887) malte mit viel Treue und Humor Szenen aus dem Leben der Fischer und Seeleute auf Rügen, an der Nordsee und an den niederländischen und französischen Küsten.

Das humorvolle Genrebild vertrat Adolf Schrödter (1805 bis 1875), der auf seinen Radierungen und Lithographien einen Pfröpfen-zieher als Künstlerzeichen anbrachte und mit viel Glück Wirtshauszügen und Augenblicksbilder aus dem Volksleben auf der Straße gab. In seinen Steinzeichnungen verspottete er gerne die sentimentale Richtung der Düsseldorfer Kunst, namentlich in seinen Zyklen zu Don Quixote und Falstaff.

Johann Peter Hafenlever (1810–1853) war gleichfalls ein trefflich beobachtender Schilderer des kleinstädtischen Philistertums. Seine Weinprobe, das Lesekabinett, die Zeitungslejer, Arbeiter und Stadtrat, die Teeegesellschaft gehören zu den humorvollsten und drastischsten Darstellungen dieser Art. Auch seine Bilder aus der Jobsiade, Hieronymus Jobs im Examen, Jobs als Student heimkehrend, Jobs als Schulmeister und Jobs als Nachtwächter werden durch ihren lebenswürdigen Humor stets noch treue Freunde haben.

Auch Theodor Hosemann (1807–1875), der 1857 Professor an der Berliner Akademie wurde, malte mit Vorliebe kleinere Genreszenen aus dem Volks- und Straßenleben. Als Zeichner und Illustrator hat er ebenfalls eine große Tätigkeit entfaltet; er illustrierte E. T. A. Hoffmanns Werke, die Erzählungen von Jeremias Gotthelf, Glasbrenners satirische Schriften, Immermanns „Tulifantchen“, Andersens Märchen und noch viele andere Schriften. Seine Szenen aus der Berliner vormärzlichen Zeit werden immer einen kulturhistorischen Wert haben.

Als Porträtmaler sind hier hauptsächlich Sohn, Kohler und Hildebrand zu nennen; alle drei malten aber auch Historien und Genrebilder. Karl Sohn (1805–1867) glänzte in Frauenbildnissen, wie auch sein be-



kanntestes Bild „Die beiden Leonoren“ (Sammlung Raczyński, Posen) zwei höchst sentimental aufgefaßte Frauenschönheiten wiedergibt. Sohns Nachfolger im Amte als Akademieprofessor in Düsseldorf, Christian Kohler (1809 bis 1861), war gleichfalls ein tüchtiger Bildnismaler. Theodor Hildebrand (1804—1874) ist wieder mehr durch seine romantischen Historienbilder bekannt, in denen aber ein gesunder Realismus in der Darstellung die Bilder wertvoll macht. Er hat auch die realistische Richtung in Düsseldorf mannhaft vertreten und ihr freie Bahn in der Akademie verschafft. Sein Hauptbild, das er zweimal wiederholte, stellt die Söhne Eduards IV. dar (National-



Fig. 415. Alfred Rethel. Die Schlacht bei Cordoba.

galerie, Berlin). Sehr bekannt sind auch seine Bilder „Othello erzählt dem Brabantino und der Desdemona seine Taten“ und „Der Doge mit seiner Tochter“. Von seinen Bildnissen seien genannt die Porträts des Prinzen Friedrich von Preußen, der Prinzessin Albrecht von Preußen, des Ministers v. d. Heydt und des Malers Wappers.

Auch der bedeutendste deutsche Historienmaler dieser Zeit, Alfred Rethel (1816—1859), erhielt in Düsseldorf seine Ausbildung, wandte sich dann aber nach Frankfurt zu Weitz. Obgleich er schon mit 35 Jahren in unheilbaren Wahnsinn verfiel, hat er doch eine Reihe von Werken geschaffen, die seinen Namen immer unter denen der Besten forterhalten werden. Namentlich sind



es drei Cyklen, die zum idealen Gemeingute des deutschen Volkes geworden sind, die Fresken mit der Geschichte Karls des Großen im Rathause zu Aachen und die großartigen Folgen des Hannibalzuges und des Totentanzes.

Rethel ist eine männlich ernste, herbe, geschlossene Natur, er sucht das Erhabene und Gewaltige, das Strenge und Düstere darzustellen und findet dazu aus eigener Kraft den monumentalen Stil, der alle seine Werke so einfach und so groß macht. Er ist kein Kolorist, sondern durch die große, ausdrucksvolle Linie weiß er zu wirken. Seine Werke sind ganz frei von jedem unwahren Pathos, jeder Sentimentalität. Ganz schlicht, aber mit eindringlichster Schärfe, markigster Charakteristik und kühnem Realismus schildert er aus tiefstem jeelischen Empfinden heraus verblüffend wahr, wie selbstgesehene Ereignisse, die großen Szenen der Weltgeschichte.

Schon mit 16 Jahren stellte Rethel im Jahre 1832 sein erstes Oelgemälde, einen heiligen Bonifatius, aus, dem er drei Jahre später das reifere Bild „Die Predigt des heiligen Bonifatius“ folgen ließ. Beide Bilder erregten damals Aufsehen und wurden vom rheinischen Kunstvereine angekauft. Auch das dritte Bild behandelt Bonifatius, der aus dem Stamme der gefällten Eiche eine Kirche erbauen läßt. Die Vorwürfe für seine nächsten Arbeiten entnimmt er alle der deutschen Geschichte: Karl Martell besiegt die Mauren bei Tours, das Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach, der Tod Arnolds von Winkelried, der Fall Adolfs von Nassau und Kaiser Maximilian an der Martinswand; alle diese Szenen sind mit packender Naturwahrheit gegeben.

Erst 24 Jahre alt, geht Rethel 1840 aus dem Wettbewerb um die Ausschmückung des Aachener Krönungsaaes als Sieger hervor; aber es vergehen noch sechs Jahre, bis er mit der Ausführung beginnen kann. Leider war es ihm nur vergönnt, vier Entwürfe selbst auszuführen; es sind dies die Bilder: Otto III. läßt die Gruft Karls des Großen öffnen, die Zerstörung der Irminsäule bei Paderborn, die Schlacht bei Cordova (Fig. 415) und Karls Einzug in Pavia. Die übrigen Bilder wurden von Rethels Gehilfen Kehrer fertiggestellt, da der Meister schon in Geistesumnachtung gefallen war. Die vier Fresken aus der Geschichte des gewaltigen Frankenkönigs sind Rethels bedeutendstes Meisterwerk.

Auf dem ersten Bilde verstand es der Künstler, in wahrhaft monumentaler Weise die Erhabenheit und das Geisterhafte des thronenden toten Kaisers und den Schrecken der Männer, die dieses Bild der Todesmajestät schauernd und im Innersten erschüttert anstarren, zu schildern. Die großartige Aquarellstudie zu dem mit einem Schleier überdeckten Haupte des Kaisers macht schon den Eindruck eines zu Stein erstarrten Riesenbildes. Gleich große, alles beherrschende Majestät strahlt auch die Person des Kaisers auf den drei andern Bildern aus, der Kaiser als Gebieter der trotzigen Sachsenkrieger, als Held im furchtbarsten Schlachtengetümmel und als Sieger über die stolze Lombardenstadt.



Die Gefahren kühner Heerfahrt, die Erbitterung des offenen Kampfes, die Mordgier des heimlichen Ueberfalles und den Lohn heldenhafter Anstrengung zeigt er in seinem Cyklus von Zeichnungen „Der Zug Hannibals über die Alpen“.

Ganz einfach und groß ist er auch in seinem letzten Werke, das aus der Stimmung des Jahres 1848 entstanden ist, „Auch ein Totentanz“ und in den drei andern Blättern: Der Tod als Gleichmacher, als Bürger (Fig. 416) und als Freund. Dämonische Phantasie, fürchterliche Satire, gewaltige Kraft und ruhige Klarheit des Ausdruckes haben hier ein unsterbliches Meisterwerk geschaffen.

Den düsteren, tragischen Gestalten Kethels steht die feinste Blüte der Romantik, das sonnige Feenreich Schwinds gegenüber. Moritz v. Schwind (1804—1871), von Geburt ein Wiener, ist der echte, fröhliche Süddeutsche, übersprudelnd von köstlicher Laune, dabei voll inniger Empfindung. Kethel und Schwind sind beide selbst tief poetisch veranlagte Naturen, die ihre reichen Schätze poetischer Gaben aus dem Borne, der in ihrem eigenen Innern quillt, schöpfen. Schwind war aber ein kerngesundes, derbfrohes, lustig fabulirendes Menschenkind, dem niemand ansah, welch zarte, duftige Kunstwerke zu schaffen er imstande war. Obgleich auch er mehr mit Stift und Feder als mit Pinsel und Palette seine poetischen Einfälle festhielt und er in seinen Bildern die zeichnerische Seite viel mehr betonte als die malerisch-koloristische, ist er doch einer der größten Meister in der Schilderung des deutschen Waldes und des geheimnisvollen Lebens in demselben.

Schwind machte seine ersten Studien in Wien, dann seit 1828 bei Cornelius in München, wo er 1847 Professor geworden ist. Er war mit Schubert eng befreundet, den er in unzähligen Zeichnungen und Skizzen verewigt hat.

Dr. Schweiger, Geschichte der deutschen Kunst.

38



Fig. 416. Alfred Rethel. Der Tod als Bürger.





Fig. 417. M. v. Schwind. (Die schöne Melusine.) Das Wiederfinden.

Zahlreich sind die Fresken, Oelgemälde, Aquarelle und Zeichnungen Schwinds, namentlich für den Holzschnitt; auch Radierungen hat er herausgegeben. In München malte er in der Residenz eine Anzahl Fresken nach Tiecks Dichtungen, im Schlosse Hohenschwangau Szenen aus der Dietrichsage. Im Jahre 1839 wurde er vom Großherzog von Baden nach Karlsruhe berufen, das Treppenhaus der Kunsthalle mit Fresken zu schmücken. Als Hauptbild malte er die Einweihung des Freiburger Münsters. In der Karlsruher Galerie selbst ist das launige Bild „Ritter Kurts Brautfahrt“. 1844 malte er dann in Frankfurt a./M. für das Städel'sche Institut das Oelgemälde „Der Sängerkrieg auf der Wartburg“. Das gleiche Thema wiederholte er auf der Wartburg selbst, wo er auch seine berühmten Bilder aus dem Leben der heiligen Elisabeth und die sieben Werke der Barmherzigkeit malte. Auch für die Wiener Hofoper entwarf er eine Reihe von Bildern, Szenen aus der Zauberflöte.

Wohl Schwinds köstlichste Schöpfungen sind seine Aquarellezyklen zu den Märchen „Die sieben Raben“ (Weimar, Museum), zum „Aschenbrödel“ und zur „schönen Melusine“ (Wien), sein letztes größeres Werk. Durch diese ewig jungen Schöpfungen ist er in Wahrheit der Maler des poesievollen deutschen Märchens geworden (Fig. 417).

In seinen Staffeleibildern führt uns der Künstler mit besonderer Vorliebe in den deutschen Wald, den Elfen und Nixen, Zwerge und Kobolde wunderbar beleben, in dem Rübzahl sein Wesen treibt, fromme Klausner ihre Hütte aufgeschlagen haben und die Tiere des Waldes um sich versammeln, oder in dem allerhand verwunschene Königskinder ihrer Erlösung harren.

Die Schackgalerie in München bewahrt die reichste Sammlung von Bildern dieser Art. Wie fein es Schwind verstand, auch dem einfachsten Genre-



bildchen einen stimmungsvollen Reiz zu verleihen, sieht man an seinem Bildchen „Morgenstunde“ in der Schackgalerie (Fig. 418). Schwinds Töchterchen ist eben erwacht, aufgestanden, hat das Fenster geöffnet und freut sich des schönen Sommermorgens. So einfach und anspruchslos wie die Möbel des Zimmers ist die Malerei des Bildes, und doch welche Jugendfrische, welch köstlicher Reiz strahlt dem Beschauer entgegen.

Für die Münchner Bilderbogen zeichnete Schwind eine Anzahl Blätter teils humoristischer, teils ernster Art, wie z. B. den Bogen mit dem Thema „Von der Gerechtigkeit Gottes“. Er radierte auch einige Cyklen, wie „Pfeife



Fig. 418. Moritz von Schwind. Morgenstunde.

und Becher“ und „Die wunderlichen Heiligen und Musikanten“. Für die Kathedrale in Glasgow zeichnete er zu 34 Fenstern die Kartons. Auch für das Kunstgewerbe entwarf er eine Reihe von Zeichnungen.

Wie Kethel der große Darsteller dramatischer Szenen, Schwind der Maler poetischen Märchenlebens, so ist Ludwig Richter der beliebteste Schilderer bürgerlichen Kleinlebens, der guten alten Zeit, der Meister, der wie kein zweiter in der Seele des Kindes zu lesen und für dieselbe mit seiner fröhlichen Laune und Schalkhaftigkeit, seiner frommen, liebevollen Hingebung und seiner zarten Sinnigkeit zu schaffen versteht. Seine Bedeutung ist freilich als Illustrator weit größer denn als Maler.



Adrian Ludwig Richter (geb. zu Dresden 1803), lernte zuerst bei seinem Vater, der Kupferstecher war, dann auf der Dresdener Akademie. Als Zeichner eines Fürsten Narischkin bereiste er Deutschland, Frankreich und Italien und kam im Jahre 1823 als Stipendiat nach Rom, wo er sich als Landschaftler an Joseph Anton Koch und besonders auch an Schnorr von Carolsfeld anschloß. Hier malte er zuerst historische und dann ganz romantische Landschaften. Den deutschen Wald verstand er, hauptsächlich auch in der Zeichnung, trefflich darzustellen, wenn ihm auch bei den Gemälden die Technik manche Schwierigkeiten bereitete und das Kolorit nicht immer sehr glücklich ist.

Von seinen Oelgemälden, die sich jetzt meistens in öffentlichen Galerien befinden, seien genannt „Die Ueberfahrt am Schreckenstein“, ein Bild



Fig. 419. Adrian Ludwig Richter. Waldlandschaft im Herbst.

voll Poesie, ein gemaltes deutsches Volkslied; sein schönstes Oelbild „Frühlingslandschaft mit Brautzug“, eines der feinst empfundenen Bilder der deutschen Romantik, beide in dem Dresdener Museum. Auf der „Abendlandschaft mit Betenden“ in der Leipziger Sammlung ist

der Buchenwald mit seinen knorrigen Stämmen und seinem dämmerigen Blätterdach eine echt deutsche Landschaft. Dies gilt auch von seiner „Waldlandschaft im Herbst“ (Fig. 419) in der Kunstsammlung zu Basel und seinem „Einsamen Bergsee im Riesengebirge“ in der Berliner Nationalgalerie. Einen gewissen heroischen Zug hat sein Bild „Genoveva in der Waldeinsamkeit“, im Besitze des sächsischen Kunstvereins.

Zahlreicher als seine Oelbilder sind die überaus zarten und feinen, mehr kolorierten als gemalten Aquarelle, und vor allem seine anmutigen, sinnvollen Zeichnungen, von denen die meisten im Dresdener Kupferstichkabinett und bei Herrn Eichorius in Dresden bewahrt werden.

Die Radierungen des Meisters, 240 Blatt, sind der Hauptsache nach Landschaften, allein 140 sind kleine Ansichten aus Sachsen und der sächsischen Schweiz.



Mehr als mit allen diesen Werken ist Richter durch seine unermüdliche und so überaus fruchtbare Tätigkeit als Illustrator und Holzschnittzeichner der Liebling des deutschen Volkes und der deutschen Familie geworden. „Der Künstler sucht darzustellen in aller Sichtbarkeit der Menschen Lust und Seligkeit, der Menschen Schwachheit und Torheit, in allem des großen Gottes Güte und Herrlichkeit“, so faßte Richter seinen Beruf auf, so wollte er seine schlichte Kunst verstanden wissen.

Seine erste größere Illustrationsarbeit waren die Zeichnungen zu einem Reisehandwerk „Das malerische und romantische Deutschland“, herausgegeben von Georg Wieland“, wo er die Landschaft je nach ihrem Charakter mit Landleuten, Jägern und Hirten, oder mit Reisenden und Städtern belebte. Dieser ersten Arbeit für die volkstümliche Illustration folgte eine sehr große Zahl von Zeichnungen; Richter hat über 3300 Blätter gezeichnet, bei welchen er uns in die Kinderstube führt oder die kindlichen Spiele im Freien beobachten läßt, die erwachende Neigung des Jünglings und der Jungfrau zart und feinsinnig andeutet, das Leben der Erwachsenen in Freud und Leid, bei der Arbeit zu Hause und im Felde, in Sommer und Winter, bei den anspruchlosen Vergnügen und Familienfesten, und nicht zuletzt auch bei den religiösen Feiern von der Taufe bis zum Begräbnis, oft ein wenig spießbürgerlich und philiströs, immer aber getragen von warmer, inniger Herzlichkeit, schildert (Fig. 420).

Gemütlicher als er hat keiner die deutsche Stube mit dem warmen Kachelofen, an dem Großvater mit dem Pfeifchen im Munde sitzt und den Enkeln Geschichten erzählt, den Garten am Hause mit dem bescheidenen Blumenflor oder die Gassen der kleinen Städtchen mit dem anheimelnden, kleinbürgerlichen Getriebe wiedergegeben.



Fig. 420. Adrian Ludwig Richter. Holzschnitt.



Seine bekanntesten und am meisten verbreiteten Holzschnittcyklen sind das Vaterunser, Erbauliches und Beschauliches, Fürs Haus, Altes und Neues, Es war einmal und viele andere, wie seine Illustrationen zu Horns Spinnstube, Hebels alemannischen Gedichten, zu Märchen und Volksliedern.

Richter wurde 1841 zum Professor an der Dresdener Akademie ernannt; zahlreiche andere Ehrungen wurden dem schlichten Künstler zuteil, so ernannte ihn die Leipziger Universität zum Ehrendoktor, die Akademien zu München, Wien und Berlin zum Ehrenmitgliede. Sanft und friedlich, wie sein ganzes Leben und seine Kunst waren, ist er auch an einem Sommerabend, am 19. Juni 1884 in Loschwitz bei Dresden entschlafen.

In München wird von einer kleinen Künstlergruppe, teils im Bunde mit der Romantik, teils gegen sie, die realistische Genremalerei gepflegt. Eine besondere Anregung erhielten die Maler durch die Szenen, die sich ihren Augen fortwährend boten, das kriegerische Treiben jener bewegten Zeiten im Anfange des XIX. Jahrhunderts, und das sie mit Stift und Pinsel festzuhalten suchten. Bei diesem Bestreben leistete ihnen das vor kurzem entdeckte lithographische Verfahren ausgezeichnete Dienste. So wurden sie gezwungen, wenn sie ihren Vorwürfen gerecht werden wollten, die Natur und das Leben zu studieren und keine klassischen Posen auszudenken. Der Engländer Hogarth und Chodowiecki zeigten ihnen den Weg für die Zeichnung, die Niederländer des XVII. Jahrhunderts waren ihre Vorbilder für die Gemälde.

Der Maler und Kupferstecher Wilhelm von Kobell (geb. 1766, † 1855), der 1808 Professor an der Münchner Akademie geworden war, leitete eigentlich diese Richtung ein. Er malte zuerst Landschaften und Tierstücke, später dann im Auftrage des Hofes Schlachtenbilder, die, wenn auch noch recht hölzern, sich doch wieder mit der Wirklichkeit und nicht mit den Helden des klassischen Altertums befaßten. Ebenso stellen seine Radierungen und Aquatintablätter Landschaften, Tiere und Genrebilder dar, wie er auch viele Werke von Ruysdael, Dujardin, Berghem und anderen holländischen Meistern radierte.

Als naturtreuen Schilderer von Tieren aller Art lernen wir auch den Maler Joh. Mich. Klein (1792—1875) kennen. Er war in den Kriegsjahren in Wien gewesen und hatte dort an den durchziehenden Truppen aller Nationalitäten Studien gemacht, nach denen er dann Radierungen von größter Lebenswahrheit herausgab.

Der eigentliche Schlachtenmaler war dann Albrecht Adam (1786 bis 1862), der von der Pferdemaalerei zur Darstellung von Kriegs- und Lagerszenen und Schlachten überging. 1809 begleitete er als Maler die bayerischen Truppen im Feldzuge, dann wurde er Hofmaler des Bizekönigs Eugen Beauharnais, den er auf allen seinen Kriegszügen, auch nach Rußland, begleitete. Die Erlebnisse dieses Feldzuges schilderte er in einem Werke, das 100 lithographische Blätter enthielt, die noch heute eine wichtige Quelle für jene Zeit bilden. Von seinen großen Schlachtenbildern ist wohl die Darstellung der



Erstürmung einer Schanze durch mehrere bayerische Chevauleger-Regimenter in der Schlacht an der Moskwa das bedeutendste.

An Begabung übertraf ihn noch sein Sohn Franz Adam (1815 bis 1886), der den italienischen Feldzug Radetzkis im Jahre 1848/49 und den Krieg von 1859 in Italien mitgemacht und durch eine Anzahl Bilder verherrlicht hat, unter denen namentlich eine Szene aus der Schlacht von Solferino, mit nüchternem Realismus geschildert, Aufsehen erregte. Aus dem 70er Kriege malte er die Reiterattacke von Floing und die Erstürmung des Bahndammes von Orléans durch die Bayern.

Der bedeutendste dieser Schlachtenmaler war aber bei weitem Peter Heß (1792—1874), ein Schüler Kobells. Er machte die Feldzüge 1813—15 im Hauptquartier des Generals Wrede mit und malte als Ergebnis dieser Kampagne ein großes Bild der Schlacht von Arcis sur Aube, das noch ganz die ziemlich lederne Darstellungsart Kobells zeigt. Friischer und lebendiger sind kleinere militärische Bilder, Kosakenjagen, polnische Pferdehändler, Gruppen bayrischer Reiteroffiziere und ähnliches. Eine italienische Reise brachte ihm neue Anregungen und verstärkte seine Liebe zur Landschaft und Natur; ein beredtes Zeugnis davon ist ein schönes Landschaftsbild „Ein Morgen in Partenkirchen“ (Galerie Leuchtenberg in St. Petersburg), auf dem es ihm geglückt ist, in gleich feinsinniger Weise die Natur des Hochgebirges, wie Menschen und Tiere in ihr darzustellen. Später malte er den Einzug des Königs Otto, den er begleitet hatte, in Nauplia und Athen (München, Neuere Pinakothek) und, einem Rufe nach Petersburg folgend, die Hauptbegebenheiten aus dem Russisch-französischen Kriege 1812. Diese Gemälde sind, den Uebergang über die Beresina ausgenommen, recht wenig erfreuliche, ganz äußerlich aufgefaßte Kostümbilder.

Als letzten dieser Gruppe von Schlachtenmalern nennen wir Feodor Diez (geb. 1813, gefallen als Führer eines Hilfsvereins bei Dijon 1870), bei dem sich eine halb realistische, halb romantische Auffassung in seinen Werken vereinte. Er hatte eine Zeitlang, nicht zu seinem Vorteile, in Paris bei Horace Vernet studiert und malte eine Reihe kriegsgeschichtlicher Bilder, von denen das beste die „Aufopferung der 400 Pforzheimer bei Wimpfen“ darstellt. Sein Hauptbild ist die Zerstörung Heidelbergs durch Melac in der Karlsruher Galerie.

Als Porträtmaler sind hier nur zwei Künstler zu nennen: Jos. Stieler (1781—1858), ein Schüler des Franzosen Gérard, und Franz Kav. Winterhalter, dessen Lehrer Stieler war, beide die geborenen Maler der vornehmen Welt, die mit einem süßlichen Idealismus die Natur zu verbessern und die Gesichter der Darzustellenden zu verschönern suchten. Beide Maler wurden ihrerzeit viel bewundert und haben eine große Anzahl von Bildnissen deutscher und außerdeutscher Fürstlichkeiten gemalt.

Die Landschaftsmalerei pflegte Max Jos. Wagenbaur (1774—1829) mit vielem Glück und Geschick. Er war vom Tierstück ausgegangen, bei dem



er die Art von der Velde's zu treffen suchte. Für seine Landschaften holte er sich die Motive auf der bayrischen Hochebene und im Gebirge, dem er auch manche feine Stimmung ablauschte. Seine Vorlagen für das Landschaftszeichnen hatten ihrerzeit eine ausnehmend große Verbreitung gefunden.

Dominik Quaglio (1787—1837) gab seinen Gemälden, auf denen er mit Vorliebe alte Schlösser und Dome darstellte, eine romantische Stimmung. Seine Radierungen und große Lithographien, auf denen schöne mittelalterliche Bauwerke den Hauptplatz einnehmen, haben viel zur Begeisterung für die mittelalterliche Kunst beigetragen.



Fig. 421. Gehubert. Das unterbrochene Kartenspiel.

Die Genremalerei, die sich in ihren Darstellungen wieder sehr an die Niederländer anlehnte, leitete dann Heinrich Bürkel (1802—1869) ein, der mit einem frischen, lebendigen Realismus und derb humoristischer Auffassung in seinen Bildern das Leben der bayrischen Gebirgsbewohner erzählte. Er ist mit seinen trinkenden und raufenden Fuhrleuten und Knechten, seinen Jahrmarttszenen, Schützenfesten, Hochzeiten und Taufen, seinen Dorfschmieden und einsamen Gebirgswirtshäusern der Vater der deutschen Dorf- und Bauernmaler geworden. Dazwischen malte er auch italienische Volksszenen ähnlichen Charakters.

Bürkel, der trotz der außerordentlich großen Zahl seiner Werke, von denen beinahe jede Galerie eines oder mehrere besitzt, und trotz seiner riesigen



Produktionskraft doch nicht rasch und leicht arbeitete, wie man doch vermuten sollte, war höchst gewissenhaft bei der Ausarbeitung seiner Bilder und bemühte sich immer, der Natur so nahe als möglich zu kommen. Seine Landschaften, seine Bauern und Tiere haben trotzdem nichts von jener süßlichen Sauberkeit und Geleckttheit, die uns bei manchem seiner Nachfolger so unangenehm wird, man kann deshalb auch heute noch eine Freude an seinen Gemälden haben.

Der Schwarzwälder Joh. Baptist Kirner (1806—1867) suchte bei der Darstellung der Bauern seiner Heimat mehr die gemüthlichen und feineren Seiten des Bauernlebens zu schildern. Am bekanntesten ist sein Schweizergrenadier, der seinen Landsleuten seine Erlebnisse erzählt, und seine Preisverteilung des landwirtschaftlichen Vereins geworden.

Karl Enhuber (1811—1867) malte zuerst Bilder von Wildschützen und Tirolerkämpfen, dann ist er aber ein feiner Beobachter des oberbayerischen



Fig. 422. A. Blaas. Angriff der österreichischen Grenadierbataillone bei Caldiero.

wie des schwäbischen Kleinbürger- und Bauernlebens geworden. Seine von lebenswürdigem Humor und scharfer Charakteristik zeugenden Bilder, wie der „Wunderdoktor“, der „Bürgergardist“, das „unterbrochene Kartenspiel“ (Fig. 421), der „Gerichtstag“ und der „Regentag im Gebirge“, sind viel bewundert worden.

So hatte man angefangen, statt großer Staatsaktionen und historischer Ereignisse kleine, freundliche Geschichten zu erzählen. Die Genremalerei gab jetzt Szenen von gutmütiger Heiterkeit und lächelndem Humor. Fein und intim, auch nach der Seite des Koloristischen, mit großem, technischen Können malte Karl Spitzweg (1808—1885) seine ebenso lebenswürdigen wie humorvollen Bilder. Er steht sowohl dem Vorwurfe seiner Bilder als auch der Auffassung und Stimmung nach zwischen Moriz von Schwind und Ludwig Richter. Wie dieser, führt er uns mit Vorliebe in die kleine deutsche Stadt



mit ihren engen Gassen und hohen Dächern, ihren Türmen und traulichen Winkeln, den alten Plätzen mit den laufenden Brunnen, den anheimelnden Gärten und gemütlichen Stübchen, wo der behäbige Spießbürger in Schlafrock und Pantoffeln seinen Kanarienvogel pflegt, sein Pfeifchen raucht und seine Blumen begießt. Allen Ständen, Bürgermeister und Polizeidiener, Bücherwurm und Porträtmaler, Bürgerföldat und Sonntagsjäger, jung und alt versteht er einen humorvollen Zug abzugewinnen. Da läßt er in der Thebaischen Wüste zwei Anachoreten sich wütend ihre Gebetbücher an den Kopf werfen; dort vergißt der Witwer, der ein Paar hübschen Mädchen nachschaut, ganz, daß er die Silhouette seiner verstorbenen Frau eben wehmütig betrachtet hat; der Graf Almaviva läßt von einem Trupp höchst komischer Musikanten seiner Schönen ein Ständchen bringen; oder der Raktusfreund beobachtet verständnisinnig das Gedeihen seiner Lieblinge. Dazu läßt Spitzweg noch über alles einen Schimmer von Romantik gleiten, der seine Bilder nur noch anziehender macht.

In Wien wurde die Geschichtsmalerei sehr vom Hofe aus unterstützt, die Künstler malten dort Historienbilder im Stile der Rotteckschen Weltgeschichte. Die begabtesten unter diesen Historienmalern waren Blaas, Engerth und Wurzinger. Der Tiroler Karl Blaas (1815—1892) hat in der Kirche zu Foth im Auftrage des Grafen Karolyi große religiöse Freskenbilder, und dann in der Ruhmeshalle des Wiener Arsenal 45 Bilder (Fig. 422), darunter vier große Schlachtenbilder gemalt. Eduard von Engerth (1818—1897), der in der Alt-Verchenfelder Kirche nach Führichs Kartons das Presbyterium ausmalte, schuf in den Sechzigerjahren Kolossalbilder, wie „Prinz Eugen sendet dem Kaiser die Botschaft vom Siege bei Zenta“. Karl Wurzinger (1817 bis 1883) endlich war mehr Lehrer als ausübender Künstler; sein Hauptbild „Kaiser Ferdinand II. weist die eingedrungenen protestantischen Bürger, die ihn zur Unterzeichnung des Religionsfriedens zwingen wollen, zurück“, nimmt noch heute einen geachteten Platz in der Wiener Malerei ein.

An der Spitze der Wiener Sittenmaler steht Joseph Danhauser (1803—1845), dessen Werke bis zur Stunde zu den Lieblingsbildern der Wiener gehören. Er malte zuerst im Stile der Niederländer Teniers, Gerard Dow und Mieris, bis er, selbständiger, seinen Bildern jenen stimmrigen Silberton gab, der seine Gemälde wie gute englische Arbeiten erscheinen läßt. Tatsächlich haben ihm auch die Werke eines Engländers, David Wilkie, als Vorbilder gedient. Seine Hauptstücke, wie „Der Prasser“, die „Testamentseröffnung“, die „Klostersuppe“ und die „Schachpartie“ fanden durch Stiche und Lithographien eine ungemein große Verbreitung.

Danhauser folgten eine ganze Anzahl talentierter Künstler, die das Wiener Leben in allen Variationen, Freud und Leid des Soldaten, Beamten, Geistlichen und Bürgers zu schildern sich bemühten. Hatte Danhauser uns in die elegante Welt geführt, so geben uns der urwüchsige Peter Fendi (1796 bis 1842) und Franz Eybl (1806—1880) Szenen aus dem Leben und



Treiben des kleinen Mannes, behagliche Schilderungen lokalen Kleinlebens. Matthias Ranftl (1805—1854) verstand es, immer neue Seiten den Beziehungen zwischen Mensch und Hund abzugewinnen, weshalb er auch der „Hunderaphael“ genannt wurde. Anton Straßgchwander (1826—1881) und Friedrich Gauermann (1807—1862) waren die Tiermaler dieser Künstlergruppe; ersterer hat hauptsächlich das Pferd zum Mittelpunkt seiner Darstellungen gemacht, letzterer malte die zahmen und wilden Tiere der österreichischen Alpen, wobei er gerne einen dramatischen Zug einfließen läßt.

Ein gutes Stück Sezessionist steckte schon in Ferdinand Georg Waldmüller (1793—1866), dem bedeutendsten Meister der Künstlergruppe. Wie keiner der anderen studierte er die Natur aufs eifrigste, strebte feinfühlig, die Geheimnisse der Luftperspektive zu erfassen und erkühnte sich auch schon, das volle Sonnenlicht mit seinen scharfen Lichtern, Reflexen und Gegensätzen von Licht und Schatten auf seinen Bildern, wie dem „Kirchtag zu Petersdorf“ oder dem „Kirchgange“, darzustellen. Allerdings fand er damit bei seinen Wiener Landsleuten wenig Verständnis, und scharf fiel die Kritik über ihn her.

Die Landschaft suchte und fand ebenfalls wieder den Weg von der akademischen Schablone zur Natur. Auch hier ging das Studium der Holländer voraus; Karl Steinfeld (1787—1868) gelangte über Ruysdael zum ehrlichen, schlichten Nachbilden der Natur. Er bevorzugte einfache Motive, die er aber aufs eindringlichste studierte. Auch seinen Schülern (er war Lehrer an der Akademie) verstand er diese Liebe zur Natur einzuflößen. Von seinen Schülern malte Thomas Ender (1793—1875) mit Vorliebe Gebirgsgegenden in etwas vedutenhaftem Charakter; Joseph Höger (1801—1877), der auch virtuos lithographierte, war ein ausgezeichnete Bäumemaler und vortrefflicher Aquarellist; Joseph Holzer (1824—1876) bevorzugte mehr den Hochwald, in den riesigen Wäldern der ungarischen Karpathen suchte er seine Motive, während der Obersteirer Autodidakt Ignaz Raffalt (1800 bis 1857) schon Stimmungslandschaften gab.

Die Stimmungslandschaft aber ohne pathetische Effekte und besonders gesuchte Beleuchtungen hat bereits Kaspar David Friedrich (1774—1840) in Dresden gemalt. Er hatte seine Studien in Kopenhagen gemacht, kam dann 1798 nach Dresden und wurde dort 1816 Professor an der Akademie. Er malte unkomponierte Natur, ganz schlichte Motive, weite Flächen über die Nebel aufsteigen, oder das Meer, an dessen Ufer einsam ein Mönch wandelt, fein empfundene Nachtstücke, aber auch sonnige Aecker, saftige grüne Wiesen mit weidendem Vieh, Bauernhäuser unter Bäumen, Kornfelder und Obstbäume. Sein Freund, der Arzt Karl Gustav Carus, der selbst auch Landschaftler war, nannte das Ziel dieser Art Landschaftsmalerei: die Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens.

Ein Norweger, Joh. Christ. Dahl (1788—1857), ließ sich 1818 in Dresden nieder; er malte in treuem Anschlusse an die Natur in kräftiger,



wenn auch manchmal etwas harter Weise Motive von den Küsten seiner Heimat mit fein beobachteten Lichtwirkungen.

Auch Christian Morgenstern (1805—1867), hauptsächlich in München tätig, und Louis Gurlitt (1812—1897), die beide eine Zeitlang an der Akademie in Kopenhagen studiert und auf großen Reisen sich weitergebildet haben, waren vortreffliche Landschaftsmaler, die treue Wiedergabe der geschauten Natur mit großer Auffassung verbanden. Morgenstern war in den dreißiger Jahren nach München gekommen und hat dort Bilder gemalt, in denen er uns die Schönheiten, die Licht und Luft auch einem ganz unscheinbaren Stück Flachland verleihen können, zeigt.



Fig. 423. A. Nibel. Neapolitanische Fischerfamilie.

Diese Richtung der Landschaftsmalerei, die auf dem Wege intimster Naturbetrachtung zur Darstellung der reinen Stimmungslandschaft kommt, hatte dann in Eduard Schleich (1812—1874) und Adolf Vier (1827 bis 1882) zwei vorzügliche Vertreter. Beide hatten von den französischen Landschaftlern Dupré, Corot, Rousseau, Diaz und deren Freunden, die man unter dem Namen Schule von Fontainebleau oder auch Meister von Barbizon zusammenfaßt, gelernt. Schleich malte mit Vorliebe Landschaften in der Stimmung trüber Herbsttage, Vier verstand es vortrefflich, allerhand feine Beleuchtungseffekte festzuhalten und zu schildern.

Zu den Begründern der modernen deutschen Landschaftsmalerei gehört dann vor allem auch Karl Blechen (1798—1840), der bereits die südliche



Landschaft in ganz moderner Art wiedergeben konnte, dessen Campagnalandschaften schon vollständige Freilichtbilder sind.

August Riedel (1799—1853) war beinahe immer in Rom und malte da von Licht und Sonnenschein umflossene Genreszenen (Fig. 423) zu einer Zeit, als diesseits der Alpen die Kartonzeichnerei noch die absolute Herrschaft besaß. Heute allerdings muten uns seine Bilder mit den schönen Frauen zu glatt, seine Beleuchtungseffekte zu bunt an.

In Berlin war K. Wilhelm Wach (1787—1845), der in Paris bei David und Gros studiert hatte, als Lehrer an der Akademie bestrebt, die malerische Technik seinen Schülern beizubringen, während Eduard Meyerheim (1808—1879) mit spitzem Pinsel seine beliebten Bauernbilder aus Thüringen und dem Harze und trauliche Szenen aus dem Familienleben malte. Realistischer als Meyerheim schilderte Franz Krüger (1797—1857) mit besonderer Vorliebe das Pferd und erhielt dafür den Beinamen Pferde-Krüger. Daneben hat er sich auch als ausgezeichnete Porträtist allgemeine Anerkennung erworben. Auf letzterem Gebiete teilte er seinen Ruhm mit Eduard Magnus (1799—1844), der ebenfalls äußerst feine und schlichte Bildnisse schuf.

Auch in Hamburg entfaltete sich ein reges Kunstleben, dessen erste treibende Kraft Ph. D. Runge und seine Bedeutung für die allgemeine deutsche Kunstentwicklung wir schon oben besprochen haben.

Hermann Rauffmann (1808—1889) hat in München studiert, dann Bayern, Tirol und später auch Norwegen bereist. Er malte Genrebilder und auch Landschaften von großer Unmittelbarkeit und Wahrheit. Die drei Brüder Günther, Jakob und Martin Gensler haben ebenfalls höchst naturwahre Genrebilder und Landschaften gemalt, und Otto Speckter (1807 bis 1871) ist durch seine schönen Illustrationen zu Heys Fabeln, Luthers Liedern, Groths Quickborn und Reuters Hanne Nüte weiten Kreisen bekannt geworden.