



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Zweites Kapitel: Romantik

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-82187)

ZWEITES KAPITEL

Romantik

1. Einleitung

Wenn wir gegenwärtig auch wissen, daß die klassische Kunst der Griechen von diesen keineswegs aus dem Nichts erschaffen, vielmehr aus älteren, z. T. aus dem Morgenlande entlehnten Bestandteilen allmählich zu der Höhe emporgebildet wurde, auf der sie dem zurückschauenden Blick der späteren Geschlechter vorzugsweise erscheint, so stellt sie dennoch den völlig erschöpfenden bildkünstlerischen Ausdruck einer Menschheit dar, deren Lebensideal in unbedingter Übereinstimmung von Körper und Seele bestand. Das Christentum aber brachte einen Riß in die Menschheit, der sich weder schließen noch auch nur hinwegdenken läßt. Selbst wer sich nicht bewußt ist, ausgesprochen christlich zu empfinden oder gar — törichterweise! — den Einfluß des Christentums auf sein Gefühlsleben abstreitet, wird niemals zu dem Sicheinsfühlen mit der Natur gelangen, das den antiken Griechen völlig natürlich und selbstverständlich war. Wie sollte nun die aus der Harmonie des Empfindungslebens hervorgegangene antike Kunst einer Menschheit genügen, deren Gefühl so zerrissen war?! — Wie konnte die Kunst der Griechen und Römer zum Ausdruck des Lebensgehaltes der germanischen Völker dienen?! — Wie vermochte die unter so ganz anderen klimatischen Verhältnissen gewordene und gewachsene Kunst der südlichen Völker den Baubedürfnissen des kühlen und regnerischen Nordens zu genügen?! — Und nun ist es eine der merkwürdigsten kunstgeschichtlichen Erscheinungen, daß die christlich-germanische Menschheit wieder und immer wieder auf die antike Kunst zurückgegriffen hat. Fürwahr der beste Beweis für deren hohe Vollendung! — Erst hat sich das Mittelalter aus antiken wie aus morgenländischen Bestandteilen seine Kunst aufgerichtet, und als diese sich organisch ausgewachsen hatte, knüpft die Renaissance wieder an die Antike an. Als aber die Renaissance in den Barock und das Rokoko abgewandelt, also der eigentlichen Antike wesentlich entfremdet war, sucht der Klassizismus erst recht wieder engste Fühlung mit der Kunst der alten Griechen zu gewinnen. Und auch gegenwärtig ist der antike Einfluß durchaus nicht als überall und allgemein erloschen zu betrachten. Aber auf der anderen Seite sucht sich der germanische Geist gleichsam der Antike zu erwehren und ihr gegenüber sein eigenes Selbst zu verfechten. Er strebt darnach, die Antike nach seinen eigenen Bedürfnissen und Empfindungen abzuändern und umzuformen oder gar etwas ganz anderes an ihre Stelle zu setzen. Niemals aber ist der Rückschlag in diesem Sinne so stark gewesen, wie gerade zur Zeit des Klassizismus, also zur Zeit der ausgeprägtesten Herrschaft der Antike. Dieser Rückschlag aber verkörperte sich in der Romantik.

„Romantik!“ Wir brauchen nur den Klang dieses geheimnisvollen Wortes zu vernehmen, und eine ganze Welt von Gefühlen und Empfindungen dringt auf uns ein. Aber es ist außerordentlich schwer zu sagen, warum wir diese Gefühlswelt mit dem Wort „Romantik“ bezeichnen. Die Auslegung, daß das Zurückgreifen auf die mittelalterliche Kulturwelt deshalb als Romantik bezeichnet worden sei, weil deren bedeutendste Träger die romanischen Völker gewesen, erscheint gezwungen und leuchtet nicht recht ein. Läßt sich das Wort nicht vielmehr so erklären, daß für uns Deutsche alles Ferne, Fremde, Ungewohnte und Ungeheure bei den Romanen zu suchen und zu finden ist? Indessen träfe diese Erklärung eben bloß für die Deutschen zu; für die Franzosen z. B. läßt sich das Wort Romantik nur als das Zurückbesinnen auf ihr eigenes Wesen, im Gegensatz zu dem fremden, klassischen der Griechen deuten. Einfacher als die Worterklärung ist die Erklärung des Wesens der Romantik.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts waren in ganz Europa überall klassizistische Bauten entstanden. Ja, der klassizistische Stil trägt bis auf den heutigen Tag zum Gesamtaussehen der modernen Groß- und Weltstädte wesentlich bei, weil gerade damals hervorragende Museen, Theater, sogar Kirchen, ferner Torbauten am Eingang wie am Ausgang von Prachtstraßen und öffentlichen Gärten erbaut wurden. Es bietet sich uns überall dasselbe Bild, gleichviel ob wir uns nach München oder Berlin, nach Paris, London oder gar St. Petersburg wenden. Und wie in der Baukunst, so in der Bildnerei und, soweit es möglich war, auch in den anderen Künsten. Am auffälligsten wirkt diese ganze klassizistische Überflutung in der dem Süden am fernsten gelegenen und für unser Gefühl und unser ganzes Denken so ganz und gar unklassischen und un griechischen Stadt London. Wenn so damals ganz Europa im Banne der klassischen Kunst lag, so bildet dies fürwahr ein sprechendes Zeugnis für die werbende Kraft und die begeisterte Schönheit der Antike. Allein für den rückwärts schauenden Geschichtsforscher ergeben sich doch zwei gewichtige Fragen. Einmal, haben die damaligen Klassizisten die klassische Kunst auch richtig verstanden? — Seitdem ist ein Jahrhundert gelehrt archäologischer Arbeit verflossen, mittelst deren man in den Geist der Antike einzudringen suchte. Desgleichen hat aber auch die Künstlerschaft niemals aufgehört, die Antike zu studieren — eine darauf zielende Richtung setzte in Deutschland sehr erfolgreich mit Hans von Marées ein und gipfelte in dem großen Bildhauer Adolf Hildebrand. Wenn wir nun, auf diese gesamte Geistesarbeit gestützt, auf die Beantwortung jener Frage herantreten, müssen wir kurzerhand mit Nein antworten. Man vergleiche doch nur einmal das Münchener Siegestor mit dem Konstantinsbogen in Rom! — Die andere Frage aber lautet: Fühlte sich die damalige Menschheit von der Antike vollauf befriedigt? — Der Klassizismus vermochte auf die Dauer dem Empfinden namentlich des Nordländers nicht zu genügen, denn die Werke der „gefrorenen Antike“ wirken wenigstens im Norden frostig, da die wirkliche antike Kunst aus ganz anderen klimatischen Bedingungen und Verhältnissen hervorgegangen ist und der südlichen Sonne bedarf, um ihre volle Wirkung auszuüben. Die Überreste klassischer Baukunst, z. B. in Rom, machen einen ganz anderen und ungleich lebensvolleren Eindruck als die angeruften antikisierenden Säulen des Britischen Museums in London. So sehnte man sich von der frostigen Nachahmung antiker Kunst nach bodenständiger künstlerischer Kultur zurück. Die Franzosen wurden sich dessen wieder bewußt, daß sie die Gotik erschaffen hatten. Die Engländer erinnerten sich, daß auch bei ihnen die Gotik Nationalstil gewesen und sogar geblieben war, als sich auf dem Festland längst die welsche Renaissance eingenistet hatte. Wenn sich so die einzelnen Völker auf die ruhmvollen Zeiten ihrer künstlerischen Vergangenheit besannen, so lag für uns Deutsche dazu besondere Veranlassung vor. Die Erniedrigung und die politische Erhebung Deutsch-

lands in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lenkten die Blicke und Gedanken auf die alte deutsche Herrlichkeit. Eine Schwärmerei für das „Altdeutsche“ ergriff die Gemüter, durchdrang alle Verhältnisse und spiegelte sich auch in der Mode, dem treuesten Spiegel der jeweiligen Geistesrichtung, klar wider. Waren die französischen Damen des ersten Kaiserreiches in antiken Gewandungen einhergeschritten, so kleideten sich die „teutschen“ Jünglinge in den verschnürten altdeutschen Kittel, ließen sich Haar und Bart lang wachsen, trugen den Hals frei und bloß und stülpten ein Federbarett auf ihr Haupt. Einzelne Erinnerungen an diese „altdeutsche Tracht“ haben sich in der Wuchs unserer studentischen Verbindungen bis auf den heutigen Tag erhalten. Unter den begeisternden Eindrücken der Befreiungskriege verlangten auch wir nach einem deutschvölkischen Stil und glaubten auch wir ihn in der Gotik gefunden zu haben, wie wir uns vorher in der Not und Ohnmacht unseres Vaterlandes, wie in ein besseres Dasein, ins HelLENentum hineingeträumt hatten. Merkwürdig, daß wir unsere Befreiung vom Franzosenjoch künstlerisch gerade in dem Stil auszudrücken und zu feiern suchten, der uns seinerzeit von eben diesen Franzosen gekommen war! — Also Deutsche, Engländer, Franzosen erblickten, ein jedes Volk für sich, in der mittelalterlichen Gotik ihren nationalen Stil. So widerspruchsvoll dies erscheinen könnte, so ist doch im tiefsten und letzten Grunde die Gotik der Stil der nordisch-germanischen Völker im Gegensatz zu den Südländern, die auch im Zeitalter der Romantik charakteristischerweise nicht auf die Gotik zurückgriffen, ja eigentlich überhaupt keine romantische Bewegung erlebt haben.

Indessen knüpfte die Romantik nicht nur an das nationale, sondern zugleich an das christliche Mittelalter an, wie der Klassizismus aus dem antiken Heidentum hervorgegangen war.

Es gibt einen Steindruck von Schinkel⁶⁰), der einen von üppigstem Blumen- und Baumschmuck bewachsenen Friedhof darstellt, mit einigen malerisch verstreuten Grabmälern im Vordergrund, während hinter den Bäumen und über sie hinweg eine gotische Kirche vorschaut, zu der ein paar Menschen die Portalstufen emporsteigen. Das Blatt trägt die vielsagende Unterschrift: „Versuch, die liebe- liche sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt.“ Die Wehmutsstimmung, welche so der größte deutsche klassizistische Baumeister, allerdings nur mit bescheidenen Kunstmitteln als Steinzeichner, zum Ausdruck brachte, erfüllte damals ganz Europa. Überlieferung, Geschichte und Religion waren zwar dem 18. Jahrhundert als überwundene Mächte erschienen. Voltaire hatte zwar gespottet und war trotzdem oder vielleicht deswegen von Friedrich dem Großen bewirtet worden. Man hatte zwar in der Französischen Revolution den alten Gott vom Thron gestoßen und die Göttin der Vernunft darauf gesetzt, aber die europäische Menschheit war doch einmal christlich gewesen und hatte eine von christlichem Empfinden erfüllte große künstlerische Kultur hervorgebracht, was Wunder, daß man sich danach zurücksehnte. Das Griechen- und Römertum ist groß, hoch, edel, schön, vornehm, begeisternd, aber es gab dem lechzenden Herzen nichts, es ließ und läßt das Gemüt unbefriedigt. Die Romantik, die sich gegen den Klassizismus erhob, war eine Gegenbewegung des Gemüts- und Phantasielebens gegen einseitige und ausschließliche Verstandes- und Formenkultur, denn auf die Dauer läßt sich das Gemüt von dem herrischen Verstand nicht in Fesseln schlagen. Man dürstete danach, das Sehnen und Verlangen des Herzens wieder zu stillen. Was konnte dem innigen deutschen Gemüt das schöne, aber kalte Griechentum sein?! — In dem gläubigen, christlichen Mittelalter dagegen hoffte man die verschwundenen Ideale wiederzufinden. Man nahm dabei das Mittelalter von Karl dem Großen bis auf Dürer als etwas Ganzes und als etwas absolut Gutes. Man stellte sich die mittelalter-

lichen Menschen als vollendet edel, aller Selbstsucht und Fleischeslust abhold und von Begeisterung für Religion und Kunst völlig erfüllt vor. Das Mittelalter aber galt den Romantikern irrtümlicherweise als das katholische Mittelalter (vgl. S. 1). Um es ganz zu begreifen und in sich wiedererstehen zu lassen, trat, wer protestantisch getauft und erzogen war, zum Katholizismus über. Vom Atheismus zum Katholizismus! — Bemerkenswert ist dabei, daß in den Adern vieler von denen, die von dem einen zum anderen christlichen Bekenntnis übertraten, in Wahrheit jüdisches Blut floß.

Klassizismus und Romantik entsprechen in ihrem Gegensatz ungefähr den Schillerschen Begriffsbestimmungen von „naiv“ und „sentimentalisch“. Denn nicht nur sehnte sich die Romantik statt des Kühlen und Reflektierten des Klassizismus nach Empfindung und Gefühlswärme, sondern auch statt des Geraden, Gesunden, Normalen, Typischen und Gesetzesmäßigen nach dem Pittoresken und Individuellen und verfiel gelegentlich in eine Sucht nach dem Außergewöhnlichen, Regelwidrigen oder gar Krankhaften und Absterbenden.

Andererseits stellt die Romantik nicht nur einen Rückschlag gegen den Klassizismus, sondern auch gegen das Rokoko dar. Mit dem Klassizismus ist der Romantik gegenüber der Virtuosität des Rokoko die Betonung des Dargestellten, des Gegenständlichen, des Inhaltlichen, des Gedanklichen, gegenüber der Farbenfreude des Rokoko eine koloristische Enthaltsamkeit und Betonung der Form, der Linie, der Umrißlinie, gegenüber der übermütigen Asymmetrie des Rokoko ein strenger architektonischer Aufbau der Komposition, gegenüber der heiteren Gegenwart des Rokoko ein ernstes Versenken in entlegene Zeiten gemein.

Schließlich kommt der Romantik aber noch eine tiefere Bedeutung im Gesamtverlauf der Kunstgeschichte zu. Man kann diese vom Standpunkt der christlich-europäischen Menschheit in zwei große Epochen gliedern: Mittelalter und Renaissance, denn Barock, Rokoko und Klassizismus sind doch im letzten Grunde nichts anderes als Abwandlungen einer und derselben antikisierenden Renaissancekunst. So verstanden, hatte die Renaissance von 1500 bis 1800 geherrscht — überall und unbeschränkt. Da ist es denn etwas Großes, daß die Romantik diese allseitige Alleinherrschaft der Renaissance zu erschüttern wagte und damit auch der Kunstbewegung vom Ende des 19. Jahrhunderts den Boden bereitete, die gleichfalls der Renaissance schnurstracks entgegengesetzt war, dagegen in vielfacher Hinsicht wie die Romantik die Tendenzen der mittelalterlichen Kunst wieder aufnahm. So läßt es sich auch nur erklären, daß ein John Ruskin sowohl ein Programmredner der englischen Romantik, des Präraffaelitentumes, zugleich aber auch ein Verfechter und Vorkämpfer des ersten modernen Malers, Turner, und ein Verkünder der späteren Kunstanschauungen der Freilichtmalerei, des Naturalismus, des Impressionismus und sogar des Pointillismus werden konnte.

Die Romantik in der bildenden Kunst steht nicht allein und vereinzelt da, sie ist vielmehr die jüngste Schwester der romantischen Philosophie und der romantischen Dichtkunst. Schon Goethe hat als Jüngling eine große, fruchtbare romantische Epoche erlebt. Auch Schillers Schaffen fehlt es nicht an katholisierend-romantischen Zügen. Von Mortimers begeisterter Lobrede auf den Katholizismus hat Cornelius Gurlitt mit Recht behauptet, daß sie der Romantik als Wahlspruch dienen könnte. Indessen bildet die Romantik im Wirken unserer großen Dichterfürsten doch nur ein Moment von sekundärer Bedeutung. Dagegen tat sich im Anfang des 19. Jahrhunderts eine große, weitverzweigte romantische Dichterschule auf, zu der die Klemens Brentano, Achim von Arnim, Eichendorff, Uhland und viele andere gehörten, eine Dichterschule, die an jene Geisteshelden zwar nicht heranreicht, aber auf dem Gebiete des Liedes, der Novelle und der echt nordischen Ballade manch unvergeßliche Schöpfung hervorbrachte und jedenfalls

den Geist der Zeit sehr beredt aussprach. Mit dieser Dichterschule hängt die Romantik innerhalb der bildenden Kunst aufs innigste zusammen. Der Künstler ist eine der Hauptgestalten in der romantischen Dichtung. Nächst ihm der Klosterbruder, der Ritter und der Wanderer, lauter Figuren, die in der bildenden Kunst wieder erscheinen. Diese hat von jener, jene von dieser reiche und fruchtbare Anregungen erhalten. Aber der Dichtkunst gebührt das Verdienst, die Bewegung in Fluß gebracht zu haben. Dichter, Schriftsteller sind es gewesen, welche das Programm der bildenden Kunst romantischer Richtung aufstellen, die Schlegel, Tieck und namentlich *Wackenroder*⁶¹⁾. Wilhelm Heinrich Wackenroder war der Winckelmann der Romantik. Er wurde im gleichen Jahre 1773 wie sein späterer Schulfreund, Studiengenosse und literarischer Mitkämpfer Tieck und auch wie dieser in Berlin geboren. Schon hier begeisterten sich die beiden heranwachsenden Jünglinge, in denen eine häufig übersehene, dabei äußerst charakteristische Seite des Berliner Wesens, die slawische Gefühlseligkeit und Schwärmerei, aufs höchste entwickelt war, für die Romantik. Beide trafen dann in Erlangen als Studenten an der Universität wieder zusammen, besuchten von dort aus die an Burgruinen ebenso wie an malerischen Naturschönheiten reiche Fränkische Schweiz, weilten in langer Betrachtung vor den Bildern der damals noch hervorragenden Gemäldegalerie zu Pommersfelden, stiegen zum Bamberger Dom empor und schwärmten in den reizvoll gewundenen Gassen, in den kunstreichen Kirchen und vor den rinnenden Brunnlein und den vielen steinernen Heiligen der einzigen altdeutschen Stadt Nürnberg. So schauten sie die ganze Herrlichkeit altdeutscher Kunst und echt deutscher, reicher Landschaft mit entzückten Augen und Herzen, während sie von alledem an den sandigen Ufern der Spree nur unbestimmte Träume gehegt hatten. Die Frucht dieser Eindrücke legten sie in dem Buche nieder, das im Jahre 1797 unter dem wunderbar klingenden Titel „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ erschien. Wackenroder hatte dieses Buch geschrieben und Tieck hatte es mit einer Vorrede sowie mit Zugaben versehen. Der letztere veröffentlichte ein Jahr später „Franz Sternbalds Wanderungen“. Beide Werke enthalten eine poetische, einseitig optimistische, gefühlsschwärmerische Charakteristik des Mittelalters und preisen dem heranwachsenden Künstlergeschlecht ein Schaffen im Geiste des gläubigen nationalen Mittelalters, wie Winckelmann einst die Nacheiferung der Griechen empfohlen hatte. Im schärfsten Gegensatz zu dem kühlen, verstandesmäßigen, greisenhaften Klassizismus spricht Wackenroder mit jugendlich feuriger Begeisterung die Überzeugung aus, daß der Künstler vor allem aus seinem *Gemüt* heraus schaffen müsse. Wenn sein Busen von einer Empfindung ganz erfüllt sei, dann würden sich die technischen Mittel von selbst einstellen. Ferner stellt Wackenroder den Grundsatz auf, daß es nicht nur eine Schönheit, nämlich diejenige der antiken Kunst, gebe, sondern daß sich die Kunst und Schönheit in mannigfacher Weise, nach Völkern und Zeiten verschieden geartet, offenbare. Endlich predigt er, so muß man geradezu sagen, von dem Zusammenhange der Kunst mit der Religion und betont die Wichtigkeit des dargestellten Gegenstandes für Kunst und Kunstgenuß. „Kannst du ein hohes Bild recht verstehen und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Moment die Darstellung zu glauben? —“ Wort und Tat aber deckten sich bei dem jugendlichen Schwärmer: Wackenroder war der erste derjenigen, die aus schrankenloser Hinneigung zur Kunst und Gefühlsweise des nach ihrer Auffassung christlich-katholischen Mittelalters vom Protestantismus zum Katholizismus übertraten. Winckelmann war seinerzeit übergetreten, um dadurch den Schlüssel zur Pforte zu erhalten, die ihn in den Tempel heidnischer Kunst und Schönheit einlassen sollte. Wackenroder trat über, um so den Zugang zum innersten Gehalt christlich-mittelalterlicher Kunst zu finden. Winckelmann war ein gereifter Mann, als er

seine entscheidende Tat vollführte und die griechische Kunstgeschichte schrieb. Wackenroder ist jung gestorben. Eine Brustkrankheit hat ihn in der Blüte der Jahre dahingerafft. Dieser schwindsüchtige schwärmerische Jüngling, dessen Schriftstellerei das deutliche Gepräge jugendlichen Überschwanges trägt, ist der höchst charakteristische literarische Vorläufer und Programmredner der Romantik. Man darf sich nun das Verhältnis nicht so vorstellen, wie wenn die Wackenroder und Tieck die Romantik innerhalb der bildenden Kunst gleichsam auf ihren Lockruf hervorgerufen hätten. Sie haben nur zum erstenmal in Worte gefaßt, was weite Kreise der Menschheit bewegte. Aber es kennzeichnet die Romantik wie den Klassizismus, daß zuerst das literarische Programm aufgestellt wurde und nachher erst die bildkünstlerischen Taten geschahen.

2. Malerei und zeichnende Künste

Deutschland

Die überspannte Vorstellung, welche der literarische Prophet der Romantik gehegt hatte, daß die Begeisterung allein künstlerische Werke zu schaffen imstande wäre, wurde von den bildenden Künstlern natürlich nicht geteilt. Vielmehr waren diese von dem redlichen Streben erfüllt, tiefer in die Natur einzudringen, als ihre klassizistischen Genossen. Die Klassizisten hatten es auf eine allgemeine und im allgemeinen richtige Wiedergabe der Natur abgesehen. Die Romantiker suchten sich auch der Einzelheiten der Natur zu bemächtigen. Daraus ergab sich eine ungleich innigere Wirkung ihrer Schöpfungen. Die Klassizisten hatten das Vorbild für ihre nach dem Allgemeinen und Typischen strebende Kunst bei der Antike und der italienischen Hochrenaissance gefunden. Die Romantiker suchten es bei denjenigen Künstlern, welche noch vor den eigentlichen Blütezeiten gelebt, sich noch nicht zu einer großen, vollen Wiedergabe der Natur hindurchgerungen hatten, sondern in deren Einzelheiten hängen und stecken geblieben waren. Sie fanden also ihr Ideal einerseits bei den altdeutschen und altniederländischen Meistern bis auf Dürer herab⁶²⁾, andererseits bei den italienischen Quattrocentisten, den Künstlern vor Raffael, den Präraffaeliten, verwirklicht. Eine merkwürdige Erscheinung! — Die deutschen Romantiker waren alle von der Sehnsucht erfüllt, deutscher Kunst zu dienen, aber ein großer Teil von ihnen konnte sich dennoch nicht dazu entschließen, es auf deutschem Boden und im Anschluß an deutsche Vorbilder zu tun, vielmehr gingen sie wie die Klassizisten nach Italien, um im fremden Lande deutsche Kunst zu pflegen. Aber sie suchten nicht das heidnische Rom der Antike auf, sondern sie pilgerten nach dem christlichen Rom, der Kunsthauptstadt der christlich-germanischen Ära. Der Führer dieser Bewegung hieß *Overbeck*, ein Lübecker Kind, 1789 geboren. In Hamburg bei *Runge*, einem tief innerlichen Künstler, in dessen Schaffen sich Naturalismus und Phantastik eigenartig paarten (und auf den später in anderem Zusammenhange ausführlicher zurückzukommen sein wird), hatte Overbeck zuerst entscheidende Anregung empfangen. Er besuchte dann die Wiener Akademie, mit der er ebenso feindlich aneinander geriet, wie Carstens seinerzeit mit der Kopenhagener. Der Ansturm der Jungen gegen die Alten zieht sich überhaupt als eines der entscheidenden Leitmotive durch die Kunstgeschichte des ganzen 19. Jahrhunderts. Von Wien zog der jugendliche Overbeck mit seinem Freunde, dem Frankfurter *Pforr* und zwei anderen weniger bedeutenden Künstlern nach Rom. Hier gesellten sich später die Brüder *Veit*⁶³⁾ und die Brüder *Schadow* aus Berlin, die Söhne des Bildhauers Gottfried Schadow, hinzu. Die jungen Künstler bezogen die Räume des gerade aufgelassenen Klosters Sant' Isidoro und bewohnten darin je eine Mönchszelle; das Refektorium diente ihnen als gemeinsames Atelier.

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. I. 6. Aufl.



Abb. 60 Die sieben mageren Jahre von Friedrich Overbeck, Fresko aus der Casa Bartholdy in Rom, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin

Sie erhielten nach ihrer Wohnstätte den Namen der Klosterbrüder von Sant' Isidoro und wurden von den Klassizisten auch als Nazarener verhöhnt; ein Spottname, der, wie bei den Protestanten, Geusen und anderen, allmählich zu einem Ehrennamen wurde. Ihre erste gemeinsame Tat, an der sich auch *Peter Cornelius* beteiligte, war die Ausmalung der Casa Bartholdy, d. h. des Hauses, das der preußische Generalkonsul Jakob Salomon Bartholdy bewohnte. Der Auftraggeber war ein zum Protestantismus übergetretener Israelit. Die Künstler waren mit einziger Ausnahme des katholisch getauften und erzogenen Cornelius zu Katholiken gewordene Protestanten. Und zwar hatte sich dieser Bekenntniswechsel bei einigen von ihnen unter ganz eigentümlichen Verhältnissen vollzogen. Die beiden Veit waren Enkel Moses Mendelssohns. Ihre Mutter aber hatte sich von ihrem Manne, dem Kaufmann Veit, scheiden lassen, in zweiter Ehe den Dichter Friedrich Schlegel geheiratet, und war mit diesem und ihren Söhnen im Kölner Dom — sehr bezeichnend! — übergetreten. Die Schadow waren Söhne einer österreichischen Jüdin, die in einem Wiener Kloster den Schleier genommen hatte, aus diesem von ihrem Vater entfernt und nach Berlin gebracht worden war. Hier hatte sie der Bildhauer Gottfried Schadow kennen gelernt, sie nach Wien und dann nach Italien entführt. Wahrscheinlich ist sie auch protestantisch geworden und hat ihre Söhne in diesem Bekenntnis erziehen lassen, die dann in Rom unter der Macht der Zeitideen übertraten. Wie nun einen religiösen Stoff ausfindig machen, der konfessionell so eigenartig zusammengewürfelten Menschen allerseits gleich gut zu entsprechen vermöchte? — Man einigte sich schließlich auf die Geschichte des ägyptischen Joseph. Cornelius befehligte die Arbeit, die in Freskomalerei ausgeführt wurde. Die Fresken sind nachmals abgelöst worden und befinden sich jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin. Man griff gerade auf die Freskotechnik zurück, weil man der Überzeugung lebte, daß sie für die ernste Erzählung des Alten Testaments ein unvergleichlich geeigneteres Ausdrucksmittel wäre als die Ölmalerei, in der man sündige Weltfreudigkeit verkörpert wähnte. Das Fresko, das heißt: das Arbeiten auf Mauerflächen, die mit frischem Kalk beworfen werden, verlangt entschlossenes Zugreifen, da die Malerei mit dem Eintrocknen der Kalkschicht fertiggestellt sein muß. Daher die Schwierigkeit, in Fresko feine Übergänge und zarte Tonwirkungen zu erreichen. Aber die italienische Renaissance hatte in jahrhundertlangem, von Geschlecht auf Geschlecht, von Meister auf Meister fortgesetztem heißem Bemühen diese Technik zu hoher Meisterschaft entwickelt, so daß ein Tiepolo gleichsam spielend das Würzburger Schloß mit seinen Fresken ausmalen konnte. Allein nach seinem Tode verfiel die Technik so schnell, daß kaum 40 Jahre später die Nazarener sie mit Hilfe alter Werkleute gleichsam zu neuem Leben erwecken mußten. Was



Abb. 61 Die sieben fetten Jahre von Philipp Veit, Fresko aus der Casa Bartholdy in Rom, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin

sie unter diesen Umständen geleistet haben, ist ein Stammeln gegenüber der majestätisch einherrollenden gewaltigen Sprache des großen Venezianers. Inhaltlich aber sind die Fresken höchst interessant, weil sich in ihnen das keusche, ernste, strenge Ringen der Nazarener aufs klarste offenbart. Allerdings stellten sie keine absolute Bereicherung der Kunstgeschichte dar, denn, was die Nazarener geleistet, das hatten vier Jahrhunderte vor ihnen die italienischen Quattrocentisten alles schon viel besser, wahrer, frischer und mit unvergleichlich treuerer und eindringlicherer Naturbeobachtung gegeben. Wenn irgendwer, so hatten die italienischen Quattrocentisten der Natur selbst ins unerbittlich strenge Antlitz geschaut, während die Nazarener nur abgeleitete, nur Kunst aus zweiter Hand darboten. Die Kunst der Quattrocentisten stellte ferner, wenn auch nicht die höchste, so doch eine hohe Stufe einer völlig organischen Entwicklung dar, während die Nazarener sich willkürlich gerade auf diese Entwicklungsstufe zurückschraubten. Aber daß sie dies taten, daß sie sich gerade auf diese vorletzte Entwicklungsstufe stellten, ist kulturgeschichtlich bezeichnend. Auch bedeuten ihre Leistungen, nur vom Standpunkt des 19. Jahrhunderts aus betrachtet, insofern einen Fortschritt über den Klassizismus hinaus, als sie sich der Natur mit einer unvergleichlich liebevolleren Versenkung in alle Einzelheiten zu bemächtigen trachteten. An dem in charakteristischen Schillerfarben gehaltenen Bilde der sieben mageren Jahre von Overbeck (Abb. 60) ist der straffe kompositionelle Aufbau, der strenge Zusammenschluß aller Linien, die glückliche Einordnung in die Form der Lünnette, ganz besonders aber der große sittliche Ernst, der aus dem Ganzen spricht, zu bewundern. Äußerst wirkungsvoll ist die Ausnutzung der Eckzwickel mittels des gefallenen Rosses und des damit auf das glücklichste kontrastierenden Wolfs, der sich lauernd heranschleicht und den Kopf mit dem gierig geöffneten Maul nach der ihm bevorstehenden Beute umwendet. Das Elend und den Jammer in den menschlichen Gestalten — sie wollen uns gar nicht recht mager erscheinen! — konnte ein Künstler wie Overbeck seiner ganzen Art nach nicht mit äußerstem Naturalismus ausmalen, sondern er hielt sich innerhalb der Grenzen der von der Antike und der italienischen Renaissance abgezogenen formalen Schönheit. In der herben Frauengestalt aber, welche die Mitte des Bildes einnimmt, treiben des alten Michelangelo Propheten und Sibyllen ihren Spuk. Oberflächlicher, schwächer, individualitätsloser ist Veits Gegenstück der sieben fetten Jahre (Abb. 61). — Auf die Ausmalung der Casa Bartholdy folgte eine ebensolche der Villa des italienischen Fürsten Massimi, bei welcher der neu in den Kreis der deutschen Künstler eingetretene Julius Schnorr von Carolsfeld (vgl. S. 114 ff.) die Illustrationen zu Ariost übernahm, Cornelius die zu Dante, um die Vollendung seiner Bilderfolge später den Veit



Abb. 62 Das Magnificat oder der Triumph der Religion in den Künsten — von Friedrich Overbeck
Frankfurt a. M., Städelsches Kunst-Institut (Nach Photographie Bruckmann)

und Koch zu übergeben, Overbeck die Tassobilder, um seine Arbeit schließlich an Führich abzutreten.

Wenn in irgendeinem Künstler, so ist in Overbeck das Nazarenertum Fleisch geworden. Er allein weilte Zeit seines Lebens in Rom, wo er auch hochbetagt im Jahre 1869 gestorben ist. Er versenkte sich wie kein anderer in die alten italienischen Kirchenmaler, aus deren Bildern er nicht nur einzelne Figuren und Bewegungsmotive, sondern auch ganze Gruppen herübernahm. Er empfand sich aber auch wirklich so tief in die alten Italiener hinein, daß er geradezu aus ihrem Geist heraus neu zu schaffen vermochte. Den besten Beweis dafür bildet das Familienbild (siehe die Kunstbeilage), auf dem sich der Künstler mit seiner Frau und seinem Kinde dargestellt hat. Overbeck scheint in diesem Bilde, das „ca. 1823“ gemalt ist und in Komposition, Auffassung, Landschaft, sogar in den für Overbeck erstaunlich frischen Farben geradezu an Fra Francia erinnert, einen gewissen Höhepunkt erklommen zu haben, wenn auch die Kenner der altitalienischen Malerei mit Recht behaupten, daß er nicht ein Mal in diesem seinem besten,

Fra Fra



Familienbild des Künstlers von Friedrich Overbeck, um 1823
Lübeck, Privatbesitz

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

frischesten und unmittelbarsten Werke die Feinheit der Linie, noch die Kraft der Farbe jenes alten Italieners erreicht hat. Überhaupt verkehrte der Epigone die Weichheit seiner Vorbilder gar zu leicht in Weichlichkeit, ihre zarte Träumerei in trübe Verschwommenheit. Trotzdem war es dem zum Katholizismus übergetretenen Protestanten vergönnt, Gläubige beider Bekenntnisse in gleicher Weise durch seine Gemälde zu erheben und zu erquicken. Als Overbecks Hauptwerke in diesem Sinne gelten eine Pietà in Lübeck, ein Ölberg in Hamburg und ganz besonders das berühmte Magnificat oder der Triumph der Religion in den Künsten (Abb. 62). In den Lüften thront Maria mit dem Kinde, umgeben von den himmlischen Heerscharen. Gerade unter ihr springt der Brunnen des Lebens aus der Erde, um den sich im Halbkreis alle hervorragenden Künstler versammeln, soweit sie von christlich-katholischen Gesinnungen erfüllt waren. Michelangelo ist zeitlich der letzte. In den Augen Overbecks hat er bereits den Verfall eingeleitet. Alle, die nach ihm kommen sollten, waren bereits durch sündhafte Weltlichkeit von ihrem Künstlerpriestertum abgelenkt. Nach Anordnung, Erfindung, Bewegung der einzelnen Gestalten und namentlich der Gruppen stellt das Magnificat in seiner oberen Hälfte eine freie Variante von Raffaels Disputa und in der unteren von der Schule von Athen dar. Höher — im rein künstlerischen Sinne — als Overbecks Ölgemälde werden seine Zeichnungen, Blätterfolgen zu den Evangelien und den sieben Sakramenten, gewertet.

Es kennzeichnet das ganze Wesen und Wollen dieses Mannes, der ungeachtet großer künstlerischer Schwächen vollgültigen Anspruch auf den Ehrentitel einer Persönlichkeit erheben darf, daß er seine innerste Überzeugung unumwunden dahin aussprach, seine Schöpfungen sollten nur geringe Werkzeuge im Dienste der Kirche sein, und die Hoffnung, eine Seele in Glauben und Andacht gestärkt zu haben, gelte ihm mehr als aller Ruhm.



Abb. 63 Doppelbildnis seines Bruders Johann Veit und J. F. Overbecks von Philipp Veit
Mainz, Städtische Gemäldegalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“) (Zu Seite 102)



Abb. 64 Titelblatt zum Faust von Peter Cornelius

Unter Overbecks Einfluß standen in Rom die tüchtigen Bildnismaler *Th. Rehbenitz* (1791—1861) und *Ramboux* (1790—1866). Auch *Philipp Veit* (1793—1877) (vgl. Seite 99) hat in der Jugend sein eigenes Schwärmerangesicht — so möchte man sich den ägyptischen Joseph vorstellen! — und im Alter seinen prächtigen israelitischen Charakterkopf in charaktervollen Bildnissen festgehalten, wie er auch in schlagendem Gegensatz zu seines Bruders Johann Veit schwer zu enträtselnden und ausgeprägt jüdischen Gesichtszügen auf einer und derselben Bildfläche das offene, freie, urgermanische Priester-Jünglingsangesicht seines Freundes Overbeck verewigt hat (Abb. 63). Diesem dürfte als altitalienisierender Heiligenmaler wohl *Joh. Scheffer von Leonhardshoff* (1795—1822) am nächsten gekommen sein. *K. Ph. Fohr* (1795—1818) stilisierte die von Koch gepflegte klassizistische Landschaft zur romantischen um, indem er die entsprechende Staffage von Pilgern, jungen Müttern, Dudelsackpfeifern usw. hineinsetzte, während der von Overbeck beeinflusste *Franz Pforr* (1788—1812) schon entschiedener auf die Deutschromantiker hinweist, da seine nicht nur innigen und sinnigen, sondern auch fein und zart gemalten Bilder neben dem Einfluß der frühen Italiener auch denjenigen der alten Niederländer und der Altdeutschen erkennen lassen. Sie alle aber, Overbeck nicht ausgeschlossen, überragt um mehr denn Haupteslänge *Peter Cornelius*⁶⁴). Sein starker und reicher Geist ließ sich nicht in die Fesseln irgendeiner beengenden Richtung schlagen, er sog aus allem seine Nahrung und wuchs sich so zu einer seine Zeit beherrschenden einsamen Größe aus. Cornelius war Nazarener, Klassizist und zugleich

Begründer einer neuen, der deutschromantischen Kunstrichtung⁶⁵). Mit dem Klassizismus wurde der Künstler, der 1783 als Sohn eines Malers in Düsseldorf das Licht der Welt erblickt hatte, zuerst durch *Johann Heinrich Füssli*⁶⁶) bekannt, einen Schweizer und Verwandten von dem Verfasser des Künstlerlexikons. Auch der Maler Füssli war kunstwissenschaftlich tätig und hat in seinen Schriften eine für die damalige Zeit erstaunlich richtige Beurteilung aller Großen der Vergangenheit an den Tag gelegt, was bezüglich Rembrandts besonders auffällt, da dieser in der Ära der Gedankenkunst gewissermaßen als Kotmaler verachtet war. In seinen Werken erwies sich Füssli als ein Geistesverwandter des Carstens, er hat in England für diesen gewirkt und zugleich eine Brücke vom Klassizismus zur Romantik geschlagen. Zum Romantiker aber wurde Cornelius im Kupferstichkabinett seiner Vaterstadt Düsseldorf, in dem er die Altdeutschen, vorab Dürer, aber auch die Kleinmeister Flötner, Stimmer und unseres Erachtens wohl auch Lukas van Leyden studierte. Ganz besonderen Eindruck machten ihm die Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian, die damals gerade in Steindruck veröffentlicht worden waren. In ihrer und in der altdeutschen Art überhaupt trachtete er, nach der Gothestadt Frankfurt verschlagen, den Faust wiederzugeben. Es sind eigenartige Blätter, die so entstanden (vgl. Abb. 64 u. 65). Die ganze Eckigkeit Dürers kehrt darin in der Tat wieder. Aber diese Eckigkeit des Nachfahren ist nicht mit des Altmeisters markiger Kraft, vortrefflicher stofflicher Charakteristik und namentlich nicht mit dessen tiefem Naturgefühl gepaart. Dagegen ist etwas von dem ernsten, herben, großen Geiste des künstlerischen Ahnherrn auf den Enkel übergegangen. Man betrachte dieses Gretchen vor der schmerzenreichen Mutter Gottes (Abb. 65). Das Körperliche ist hart wiedergegeben, die gotische Plastik des Marienbildes wenig, die Architektur des Kreuzganges gar nicht verstanden, aber die sozusagen seelische Gesamtstimmung hat kein Faustillustrator jemals wieder mit dieser Kraft neu zu erzeugen vermocht! — Welch feiner Zug in dem Motiv des Mönchs, der — vom Pfeiler halb verdeckt — vorüberwandelt, von irdischem Leid und weltlicher Leidenschaft nicht bewegt und nicht ergriffen!



Abb. 65 Gretchen vor der Mater dolorosa von Peter Cornelius

Eine sonderbare Anspielung in dem Storch, der bereits den großen Reiz der Linienführung ahnen läßt, über den Cornelius später verfügen sollte. Der Künstler schickte seine Zeichnungen, die zu ihrer Zeit durch den Stich zum Gemeingut der Nation wurden, gegenwärtig aber, obgleich noch nicht durch geistig Größeres ersetzt, über Gebühr vergessen sind, an den Dichter des Faust. Goethe, damals längst klassizistisch gesinnt, konnte nicht umhin, die in den Zeichnungen enthaltene Schöpfungskraft anzuerkennen, aber er warnte den jungen Maler, sich ausschließlich altdeutschen Einflüssen hinzugeben, und riet ihm, nach Italien zu gehen, um dort die Großen der Renaissance auf sich wirken zu lassen. Diesen Rat befolgte Cornelius und traf im Jahre 1811 in Rom ein. Hier vollendete er eine zweite Zeichnungsfolge, die gleichfalls durch den Stich vervielfältigt wurde: die Nibelungen. Der Stoff war noch deutscher, einheitlicher, reckenhafter und infolgedessen dem Cornelius noch paßgerechter auf den Leib geschnitten. Was Wunder daher, daß er ihn mit seinem eigentümlich ungelenken und alttümelnden, aber dennoch kraftvollen und tief eindringenden Stil besser zu meistern vermochte. Gewiß reichen seine Nibelungen so wenig an die wahren Nibelungen, wie sein Faust, sein Gretchen an die Goetheschen Phantasiegestalten heran. Gewiß lockt uns das Ungeschlachte in Zeichnung, Formengebung und Empfindung, verbunden mit dem erstaunlich geringen Naturgefühl, vor jedem einzelnen Blatt von neuem ein Lächeln ab, und dennoch ist man immer und immer wieder er-



Abb. 66 Siegfrieds Tod von Peter Cornelius



Abb. 67 Titelblatt zu den Nibelungen von Peter Cornelius

griffen von dem bitteren Ernst und der wuchtigen Kraft, welche die mehr dichterische als künstlerische Erfindung auszeichnen (vgl. Abb. 66). Die beste Seite seiner angeborenen Begabung offenbart Cornelius im Titelblatt, in dem er wiederum wie beim Faust den Gesamtgehalt des Ganzen zu geben trachtet (Abb. 67). Dabei verstand er es, die figurenreichen Gruppen klar und scharf nach Maßen und einzelnen Gestalten zu gliedern und sie andererseits mittels eines anmutigen Liniengefüges zu einem harmonischen Ganzen zusammenzuschließen. Drei romanisierende Arkaden, unter deren Kapitälern eine Wagrechte entlang läuft, teilen das Titelblatt in sechs Felder, in deren Mitte eine Inschrifttafel mit der ersten Strophe des Nibelungenliedes aufgehängt ist. Oben rechts führt Siegfried dem König Gunther die erbeuteten Feldzeichen und die Gefangenen vor; er sitzt auf einem (wie stets bei Cornelius) anatomisch unmöglichen Pferde von krankhaft übertriebener Halsbildung, das aber trotzdem unserer Phantasievorstellung vom feurigen Kriegsroß der Reckenzeit entspricht. In der Mitte die Trauung Siegfrieds und Kriemhildes, von Raffaels Sposalizio schwerlich unbeeinflusst. Links zwingt Siegfried in der Tarnkappe dem erbärmlich auf seinem breiträumigen Ehebett kauern den König Gunther Brunhilde an die Seite; der Mond scheint zum Fenster herein. Unten rechts nimmt Kriemhilde, über deren Haupte wir eine Darstellung ihres Traumes wahrnehmen, zärtlichen Abschied von Siegfried, der zur Jagd auszieht; im Mittelgrund Rosse, Reisige und Hörnerklang; im Hintergrund gibt Hagen mit der Armbrust den verhängnisvollen Schuß auf Siegfried ab, just wie dieser sich zur Quelle niedergebeugt hat, um seinen Durst zu löschen. Als Gegenstück im brennenden Hause der Kampf auf der Treppe; hüben wie drüben ist das Motiv der Treppe kompositionell wie dramatisch gleich glücklich ausgenutzt.

Unten nimmt die Gestalt des völlig gebeugten, in Verzweiflung thronenden Königs Etzel den Mittel- und Hauptplatz ein, zu seinen Füßen liegen die Leichen der Erschlagenen lang hingestreckt, um ihn herum schreien Kinder, klagen Frauen, trauern Männer; Hildebrand steckt sein Schwert in die Scheide. Alles in allem genommen stellt dieses Titelbild zu den Nibelungen trotz aller technischen Mängel ob seiner glücklichen Frische und leichten Verständlichkeit den Höhepunkt der ersten, der deutschromantischen Periode des Cornelius dar.

In Rom setzt nun ein neuer Abschnitt in der Entwicklung des Künstlers ein. Hier schloß er sich an Overbeck an. Man stelle sich neben dem großen, schlanken Niedersachsen mit dem schwärmerischen Apostel Johannes-Antlitz unseren Cornelius vor, einen Mann von kurzer, gedrungener Statur mit breiten Schultern und einem energisch gebildeten Haupte, dem die mächtige Adlernase unter kräftigem Stirnbein das Gepräge gab und aus dem zwei tiefdunkle Augen herausfunkelten. Die niederblitzende, zwingende Kraft dieser Augen soll unheimlich gewesen sein. Das kennzeichnet den Mann. Cornelius war eine geborene Herrschernatur. In der ewigen Stadt ward er der „Hauptmann der römischen Schar“, zu der nicht nur die Nazarener, sondern auch die Klassizisten gehörten. Doch nicht mit den Lebenden allein, auch mit den großen Toten, namentlich mit Michelangelo, hielt Cornelius auf seine Art vertraute Zwiesprache, sog aus ihren Werken ebenso wie einst aus den Dürerschen die ihm entsprechende Nahrung und bildete sich so seinen eigenen, weder ausschließlich klassizistischen, noch rein romantischen, sondern durchaus persönlichen Stil. In diesem Stil arbeitete er in leitender Stellung an der Ausschmückung der Casa Bartholdy wie der Villa Massimi mit (vgl. S. 98 u. 99).

Zu den Bewunderern der Fresken in diesen Gebäuden gehörte auch der Kronprinz von Bayern, der spätere König Ludwig I., der damals in Rom weilte und mit den jungen deutschen Künstlern freundschaftlich verkehrte. Er ist in ihrem Kreise in der spanischen Weinkneipe auf Ripagrande von dem Berliner Maler Franz Catel in einem kulturgeschichtlich interessanten und menschlich ansprechenden Bilde dargestellt worden (München, Neue Pinakothek, [Abb. 68]). Wir sehen den Schöpfer des Bildes quer vorn an dem Tisch sitzen, wie er die ganze lustige Gesellschaft abzeichnet. Einer davon, Dr. Ringseis, ist gerade aufgesprungen. Offenbar von heiliger Begeisterung voll, schwenkt er sein Glas und singt, wobei er den Text aus einem Büchlein abliest. Ein anderer legt ihm die Hand auf die Schulter und stößt mit seinem Gegenüber, dem berühmten Bildhauer Thorwaldsen, an. Über den zusammenklingenden Gläsern gewahrt man das Haupt des Baumeisters Klenze. Zwischen den beiden Stehenden taucht das klug beobachtende Gesicht Veits auf, während auf der anderen Seite des becherschwingenden Ringseis das Schwärmerantlitz des jugendlichen Schnorr von Carolsfeld sichtbar wird. Die beste Rolle spielt der Kronprinz selbst, der zu äußerst links auf der Bank sitzt, indem er mit weit ausladender erklärender Gebärde bei dem dicken Wirt Rafaele Anglada eine immer noch bessere Sorte Wein bestellt. Die übrigen Personen sind kunstgeschichtlich ohne Interesse. Cornelius ist nicht unter ihnen.

Ludwig zog Cornelius nach München. Hier hatte er die beiden Eingangs- und Empfangssäle der Glyptothek, die sich an die hintere Auffahrtsrampe anschließen (vgl. S. 85), und in denen sich der König und die Seinen sammeln und auf die Betrachtung der Kunstwerke im Innern der Glyptothek vorbereiten wollten, zu diesem Zweck mit Fresken zu schmücken. Es war ihm die Aufgabe gestellt worden, die griechische Götter- und Heldenwelt, mithin jene beiden Vorstellungskreise, denen die Stoffe für die Mehrzahl der Glyptothekwerke entnommen sind, in einer zyklischen Folge von Gemälden zu verkörpern. Cornelius, von dem man füglich behaupten kann, daß er eine Welt in sich erschuf und trug



Abb. 68 Kronprinz Ludwig von Bayern in Rom in Gesellschaft deutscher Künstler „1824“
von Franz Catel, München, Neue Pinakothek

und hegte, erweiterte sich diese Aufgabe ins Ungeheure und umspannte mit seinen Gedanken das Leben der ganzen Natur. In beiden Sälen gliederte er die Fläche vom Scheitelpunkt der Gewölbe aus nach unten in konzentrische Abteilungen und teilte sie außerdem, den vier Wänden entsprechend, in vier Teile, so daß sowohl diese letzteren als auch die konzentrischen Abteilungen mit innerlich zusammenhängenden Darstellungen bemalt werden konnten. Im Göttersaal enthalten z. B. die vier konzentrischen Abteilungen, von oben nach unten betrachtet, die vier Elemente, die vier Jahreszeiten, die vier Tageszeiten und in bedeutend größerem Format die Götterreiche: den Olymp, das Wasserreich Neptuns und die Unterwelt. Die vierte Stelle nimmt ein Fenster ein. Andererseits sind z. B. Erde, Winter, Nacht und Unterwelt zu einer radialen Gruppe zusammengefaßt. Dazu kommen noch eine Unzahl von Arabesken, in denen Cornelius bisweilen einen sonst bei ihm seltenen glücklichen Humor entfaltet. In der Unterwelt (Abb. 69) schreitet Orpheus, die Leier schlagend, wobei ihm ein neckischer Amor von äußerst liebenswürdiger Erfindung einflüstert, zum Throne des Pluto und der Proserpina empor. Hinter dem Throne, halb versteckt, Eurydike, eine anmutig bewegte, von Liebe und Sehnsucht erfüllte Frauengestalt. Zu ihren Füßen die von Schlangen umwundenen Eumeniden, dahinter die wassertragenden Danaiden, ganz hinten wälzt Sisyphus den Stein, während in der Ecke Styx das Wasser aus der Urne fließen läßt, und über ihm das grause Medusenhaupt auftaucht. Auf der anderen Seite erscheinen vor den drei

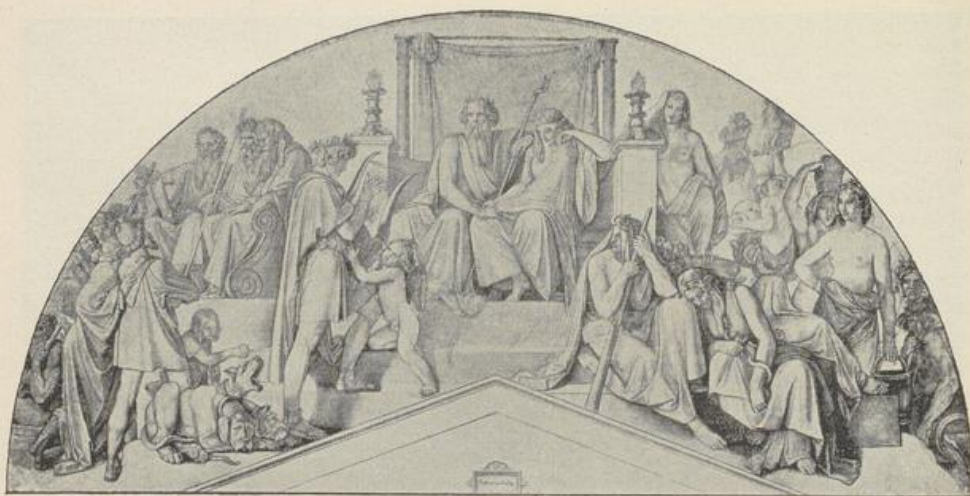


Abb. 63 Die Unterwelt, Wandgemälde von Peter Cornelius in der Glyptothek zu München
(Zu Seite 107)

Richtern der Unterwelt die Schatten, welche Charon und Merkur herübergebracht haben. Das unschuldige Kind allein braucht sich nicht den grimmen Richtern zu stellen, vermag vielmehr den vielköpfigen Höllenhund mit einem Stücklein Brot zu besänftigen. Dergleichen Beziehungen und Anspielungen sind in Hülle und Fülle vorhanden, so daß Cornelius mit Recht von sich sagen konnte, er habe mit diesen Fresken seine philosophische Doktordissertation geliefert. Im trojanischen Saal ist in ähnlich reicher Gliederung der Trojanische Krieg von seinen Entstehungsursachen an dargestellt. Dazu in den Arabesken Andeutungen der übrigen griechischen Heldensagen. Für die Zeitgenossen des Cornelius war in diesen Wandgemälden eine neue Welt erschlossen. Nichts ist bezeichnender als die begeisterten Ergüsse, in denen sie von dem jungen Schwind auf seiner ersten Fahrt nach München gepriesen werden. Wenn wir heute die Glyptothek betreten, fühlen wir uns von den hellen, harten, kalten, bunten, unharmonischen, den florentinischen Quattrocentisten künstlich nachempfundenen Farben dieser Fresken zurückgestoßen und hegen doch zugleich die Empfindung, der geistigen Schöpfung eines Großen gegenüberzustehen. Man findet sich nur mit Mühe durch die philosophische Doktorschrift hindurch — der Gedankenkünstler vom Anfang des 19. Jahrhunderts verlangte angespannte Arbeit vom Beschauer — und man ist doch von der Wucht und unmittelbaren Wirkung einiger der Hauptgemälde ergriffen. Dazu ist der Kampf um den Leichnam des Patroklos zu rechnen. Ebenso die Zerstörung Trojas (Abb. 70). Priamus⁶⁷⁾ und sein Sohn Polites sind bereits von Neoptolemos erschlagen, der jetzt im Begriff steht, den kleinen Astyanax über die Mauer hinabzuschleudern. Andromache, welche den Knaben noch mit der einen Hand gefaßt hält, ist in Ohnmacht gesunken und lehnt am Knie der Hekuba, die inmitten der Gesamtkomposition, von ihren Töchtern umgeben, dasitzt — ein Bild der Verzweiflung. Polyxena klammert sich an die Mutter, weil Menelaus sie ergreifen will. Zu seiner Linken, noch unbemerkt von ihm, lehnt Helena in tiefem Schmerz an einer Säule. Über Hekuba aber erscheint, das aufgelöste Haar mit Lorbeer gekrönt, die Seherin Cassandra; sie spricht den Fluch über das Haus der Atriden aus, wovon sie Agamemnon vergeblich zurückzuhalten sucht. Eine Gruppe griechischer Helden sind vereint, um die Beute zu verteilen. Nestor hält den Helm, aus dem Odysseus die Lose zieht. Unter einem Portikus sieht man Aeneas, der seinen Vater Anchises hinwegträgt und dem der



Abb. 70 Die Zerstörung Trojas, Wandgemälde von Peter Cornelius in der Glyptothek zu München

Knabe Askanius voranschreitet. Im Hintergrund die brennende Stadt, über welche der Kopf des hölzernen Pferdes emporragt.

Die trotz allem wuchtige Wirkung der Glyptothekfresken erklärt sich aus der unmittelbaren Kraft und Schönheit ihres rein linearen Stils, ferner aus der Fähigkeit des Künstlers, die er den italienischen Hochrenaissancemeistern abgesehen hatte, alle Gestalten des ihm eigenen reckenhaften Menschentypus in ihrem denkbar reichsten plastischen Gehalt sowie in sprechenden Bewegungen auf die Bildfläche zu zaubern, hauptsächlich aber doch aus seiner dichterisch-bildkünstlerischen Begabung, sich so lebendig in die griechische Götter- und Heldensage hineinzuversetzen, daß ihre Gestalten und Geschehnisse leibhaftig vor seinem inneren Schauen standen. Und so gab er sie dann mit echter, gewaltiger Leidenschaftlichkeit wieder.

Cornelius hat die Glyptothekfresken größtenteils nach seinen Entwürfen von anderen Malern, wie *Zimmermann*, *Schlotthauer* usw. ausführen lassen, worauf z. T. auch die unharmonische Wirkung der Farben zurückzuführen ist. Er hatte tatsächlich keine Muße, allen an ihn ergangenen Aufträgen selbst zu genügen, denn während er in München mit jener großen Aufgabe beschäftigt war, versah er zugleich das Amt eines Akademiedirektors in Düsseldorf! — Den Sommer brachte er dort, den Winter hier zu. Er war im eigentlichen Sinne des Wortes ein Mann, um den sich die Könige stritten. Als aber die Stellung des Münchener Kunstakademiedirektors frei wurde, tauschte er sie gegen die Düsseldorfer ein und siedelte nun ganz nach München über. Aber die überschwenglichen Hoffnungen, die er daran geknüpft hatte, sollten nicht in Erfüllung gehen. Das Zusammenarbeiten mit dem Baumeister Klenze (vgl. S. 82) fiel nicht zu beiderseitiger Zufriedenheit aus, auch die anfangs so warmen Sympathien Ludwigs erkalteten mehr und mehr. Trotzdem erhielt Cornelius nach Vollendung der Glyptothekfresken den Auftrag, die neuerbaute Ludwigskirche mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament auszumalen, wozu er die Schöpfung, die Anbetung der Könige, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht wählte (Abb. 71). Das Jüngste Gericht nimmt die Hauptwand neben dem Altar ein. Während Rubens wie Michelangelo das Ereignis des Jüngsten Gerichtes in einer Unzahl dramatisch bewegter, zu einem einzigen gewaltigen Auf- und Niederströmen wunderbar vereinigter nackter

Menschenleiber verkörpert hatten, gibt Cornelius die christlich-katholische Lehre von diesem Ereignis in völlig ruhigen, flächenhaften, aus lauter bekleideten Gestalten zusammengesetzten, kompositionell aber auseinanderfallenden Gruppen wieder⁶⁸). Der Gipfelpunkt der Abstraktion in der bildenden Kunst war von Cornelius mit diesem Werke erstiegen. Aber auf diesem Gipfel fühlte sich weder sonst jemand in München, noch der König wohl, der vielmehr seine, die ganze Art des Gedankenkünstlers verdammende Ansicht in die klassischen Worte zusammenfaßte: „Der Maler muß malen können.“

Unter diesen Umständen nahm Cornelius im Jahre 1840 von Herzen gern den Ruf Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin an. Das Jahr vorher, 1839, war er in Paris Gegenstand höchster Auszeichnungen gewesen, sowohl von seiten der Kunstakademie als auch Louis Philipps, der den Künstler zur Tafel zog und ihn in höchsteigener Person im Louvre herumführte. Ebenso glückte die Reise nach Berlin und der Empfang daselbst einem wahren Triumphzug. Doch der Begeisterungsrausch der großstädtischen Bevölkerung war bald verflogen. Auf die Dauer konnten der katholische, romantische, poetische Künstler und die protestantische, rationalistische Stadt der Aufklärung doch keinen rechten Geschmack aneinander finden. War man ihm in München mit dumpfer Verehrung begegnet, so kam man ihm hier mit offenem Spott entgegen, so daß der Künstler Berlin ehrlich haßte, es eine gottlose Stadt zu nennen und den Aufenthalt in der nordischen Hauptstadt, wenn möglich, durch eine Reise nach Rom zu unterbrechen pflegte. Indessen fand er doch in Berlin bei den geistig Höchststehenden verständnisvolle Anteilnahme, so bei den Brüdern Grimm, Alexander von Humboldt, dem Bildhauer Rauch und dem Kunstliebhaber, Kunstsammler und Kunstschriftsteller Graf Raczynski. Cornelius' Hauptwerk in Berlin, zugleich das letzte große seines Lebens, bestand in den Kompositionen für das von Friedrich Wilhelm IV. geplante Kamposanto, eine Begräbnisstätte der Hohenzollern neben dem damals auch erst zu erbauenden Dom. Indessen sollte der romantische Pläneschmied auf dem preußischen Königsthron weder Dom noch Kamposanto vollenden. Und Cornelius hat überhaupt keinen Pinselstrich darin getan. Nur die Entwürfe, gezeichnete Kartons größten Maßstabes, entstanden unter seinen Händen und fanden nachmals in der Nationalgalerie Aufnahme. Cornelius sollte und wollte im Kamposanto ein christliches Epos an die Wand zaubern. Es war dies von jeher sein höchster Künstlertraum gewesen, dem er das ganze Leben hindurch nachgegangen, von dem er in der Ludwigskirche zu München ein Stück hatte verwirklichen dürfen, und der ihm jetzt endlich im siebten Jahrzehnt seines Lebens voll in Erfüllung gehen sollte. Was Wunder daher, daß er mit jugendlichem Feuereifer an die Arbeit ging und während der ersten Entwürfe in Rom in die begeisterten Worte ausbrach: „Jeder Atemzug bei dieser Arbeit ist mir eine tiefe Seligkeit . . . Ich fühle bis in die Gebeine die heiligste Nähe, wie sie denn so oft dem Unwürdigen naht . . .“ Cornelius gliederte, seiner Art gemäß, den Raum in Abteilungen und diese in Unterabteilungen, um so in zyklischer Form die tiefsten Gedanken des Christentums, das Walten der göttlichen Gnade gegenüber der sündigen Menschheit und, im vollsten Einklang mit dem Charakter der Begräbnisstätte, das letzte Ende aller Dinge zu verkörpern. Der katholische Maler hat sich dabei über den einseitig konfessionellen Standpunkt hoch erhoben. Nicht etwa aus Rücksicht auf das protestantische Preußen und Berlin, noch weniger, um etwa dem König entgegenzukommen, der als echter Romantiker ja selbst dem Katholizismus eine geheime Neigung entgegenbrachte, sondern weil des Künstlers in die Weite strebender Geist über die Schranken der Bekenntnisse erhaben war. Die Nazarener vom Schlage des Overbeck traten vom Protestantismus zum Katholizismus über und verbohrt sich in einen engen Konfessionalismus, der katholisch geborene Cornelius strebte darüber hinaus. Einen



Abb. 71 Das Jüngste Gericht, Wandgemälde von Peter Cornelius in der Ludwigskirche zu München
(Zu Seite 109)

besonders hohen Rang unter den Kamposanto-Entwürfen nahmen die acht Seligpreisungen der Bergpredigt ein, statuarisch gedachte Frauengestalten auf ge-



Abb. 72 Die vier apokalyptischen Reiter von Peter Cornelius
(Nach Photographie der Phot. Gesellschaft, Berlin)

malten Sockeln. Diese Seligpreisungen sind in der Tat so plastisch empfunden, daß der Bildhauer Rauch ganz begeistert davon war und sie am liebsten gleich selbst in Marmor umgesetzt hätte. Aber an erster Stelle stehen unter den Komposanto-Entwürfen und wohl überhaupt unter sämtlichen Werken des Cornelius die vier apokalyptischen Reiter (Abb. 72). Damit kehrte der alternde Künstler gleichsam zu den Idealen seiner Jugend wieder zurück. Denn diese Komposition ist offenbar im Anschluß an Dürers bekannten Holzschnitt entstanden. Und in diesem einen Falle ist es dem Nachfahren auch gelungen, sein großes Vorbild zu übertreffen, nicht an Technik, Naturgefühl und stofflicher Charakteristik, wohl aber an Schöpfungskraft, Dramatik und unmittelbar hinreißender Wirkung auf den Beschauer. Bald nach den Komposanto-Entwürfen, im Jahre 1867, ist der Künstler hinübergegangen.

Cornelius gilt uns als der bedeutendste Vertreter nicht nur der deutschen Romantik, sondern der gesamten deutschen Gedankenkunst. In seinen Werken spiegeln sich ihre Schwächen und Vorzüge am klarsten wider. Die Schwächen liegen in mangelhafter Technik und in geringem Naturgefühl, die Vorzüge sind sittlicher, seelischer, geistiger Art. Cornelius spielt ferner, bei aller individuellen Verschiedenheit, in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei eine ähnliche Rolle wie Ingres in der französischen. Beide schwanken zwischen klassizistischen und romantischen Einflüssen hin und her. Während sich aber der Franzose schließlich dem Klassizismus ergibt, darf man den Deutschen vor allem als Romantiker an-

sprechen. Beide führen die seit dem Rückschlag gegen das Rokoko herrschende Tendenz, die zeichnerische Grundlage der Malerei vorzugsweise zu betonen, bis in die äußersten Konsequenzen durch. Ingres erklärte die Zeichenschule für die beste Malerakademie, und Cornelius erschien die Farbe geradezu als Verderb der Malerei! — Während sich bei Carstens immer noch ein Rest von Rokoko-Anmut im Kolorit erhalten hatte, ist es bei Cornelius jeglichen Reizes barm. Er wollte den architektonischen Aufbau seiner Kompositionen „nicht durch düstere Farben beschweren, verwehrt selbst den Schatten ihre naturgemäße Dunkelheit, indem er sie nach altitalienischer Weise . . . durch eine zweite Farbe ersetzte, indem er unter der Lichtwirkung Rot sich in Blau, Gelb in Grün, Grün in Rotbraun wandeln läßt. Die so geschaffene Farbenunruhe wird dann noch dadurch erhöht, daß Cornelius die Farbwerte, wie sich fast durchweg verfolgen läßt, symbolisch gebraucht, den Männern selbst im Olymp dunkleren Teint und Gewandung, den Frauen lichte Hautfarbe, helle Kleider gibt“⁶⁹). Seine Zeichnung steht ungleich höher als sein Kolorit. Namentlich gelang es ihm bisweilen, den unbekleideten menschlichen Körper, wie bewegt er ihn auch geben mochte, in ein System wundervoller Linien aufzulösen. Die Kartons für den Göttersaal der Münchener Glyptothek „Leukothea, Klytia und Hyakinthos“ sowie „Apollon und Daphne“ führe ich als Zeugen dafür an. Cornelius' Zeichnung, besonders sein Umriß und seine Gewandfältelung, sind von einer ganz eigenartigen, wenn auch kalten, strengen, statuarischen Schönheit. Seiner ganzen Kunst eignet überhaupt ein gewisser plastischer Grundcharakter, so daß sich seine Kartons eher in Marmor als in Farben umsetzen ließen. Indessen liegt seine Bedeutung überhaupt nicht in der Technik. Was er technisch geleistet hat, ist vorbei, ist tot, ist wertlos für die Gegenwart wie für die nachfolgenden Geschlechter. Rührend wirkte es, wenn man noch im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in einem Kupferstichkabinett gelegentlich einen Enkelschüler des Cornelius nach seinen Kartons mit hingebender Begeisterung zeichnen sah! — Aber was der große

Mann gewollt, ge-

dacht und in seinen Zeichnungen an sittlicher und geistiger Kraft niedergelegt hat, kann niemals untergehen und wird dem Kunsthistoriker späterer Zeiten stets wie in einem klaren Spiegel das Streben des deutschen Geistes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts offenbaren. Der Maler Cornelius, der Bildhauer Rauch, der Baumeister Schinkel und der Kunstmäzen König Ludwig I. von Bayern — denn das sind die Männer, die in dieser Hinsicht



Abb. 73 Siegfrieds Tod von Julius Schnorr von Carolsfeld
Freskogemälde in der Residenz zu München (Zu Seite 115)

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. I. 6. Aufl.

zusammengehören — haben dasselbe hohe sittliche Ideal vor Augen gehabt: eine geistige Wiedergeburt des deutschen Volkes herbeizuführen, wie sie politisch nach außen durch die Freiheitskriege, nach innen durch die schöpferische Tätigkeit des Freiherrn vom Stein bewirkt war. Wir können gegenwärtig gar nicht mehr ermessen, wieviel jene Männer zur seelischen Erhebung unserer Vorfahren beigetragen haben und wieviel auch wir ihnen daher mittelbar verdanken. Und es wäre kleinlich von uns, wenn wir, statt dessen vor allem eingedenk zu bleiben, nur ihre Mängel bekritteln wollten! —

Cornelius hat seinerzeit auf das Publikum wie auf die Künstler einen weithin bestimmenden Einfluß ausgeübt. Was er im großen, das hat neben ihm auch manch anderer Künstler angestrebt. So *Julius Schnorr von Carolsfeld* (1794—1872)⁷⁰. Dieser stammte aus einer alten sächsischen Familie. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatte um seiner Verdienste auf industriellem Gebiete willen ein Schnorr den Adel mitsamt dem Zunamen „von Carolsfeld“ erhalten. Julius Schnorr war, wie Cornelius, der Sohn eines Malers, hat sich aber diesen Umstand ungleich besser zunutze gemacht und überhaupt sein Leben lang fleißig nach der Natur Akt, Draperie und Landschaft gezeichnet. Daher erwies er sich auch Cornelius in der genauen Naturwiedergabe wie im Technischen weit überlegen. Aber er hat nicht die eindrucksmächtige geistige Größe besessen wie jener. Sein Entwicklungsgang war annähernd der gleiche. In Wien, wohin er aus seiner Vaterstadt Leipzig an die Akademie gekommen war, bildete er sich nicht an dieser, sondern im Umgange mit seinem älteren Freunde, dem Dessauer *Ferdinand von Olivier* (1785—1841), und unter Dürerschen Einflüssen zum Deutschromantiker. Dann kommt er nach Rom und bleibt zwar hier — im Gegensatz zu seinem eigenen Bruder, dem Maler *Ludwig Schnorr*, und überhaupt als einziger unter den bedeutenderen Romantikern — seinem angestammten protestantischen Bekenntnis treu, hört auch nicht auf, sich als Deutscher zu fühlen: „Der Deutsche ist nie deutscher gewesen, als er es jetzt hier ist“ ... „Ich habe in Italien viel gelernt, aber ich will am Ende doch in und für Deutschland malen; eine

Wonne wird es für mich sein, wenn die erste Schneeflocke auf meiner Backe zerschmilzt“⁷¹), aber er beugt sich doch mehr als Cornelius dem übermächtigen Eindruck italienischer Renaissancekunst. Schnorrs Figuren sind in den Motiven, in den Bewegungen und namentlich in dem übertriebenen Kontrapost italienischen Vorbildern größtenteils nachgezeichnet. Wer sich in der italienischen Kunstgeschichte gut auskennt, kann



Abb. 74. David läßt Salomo zum König salben
Aus der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld
(Holzschnitt im Verlag von Gg. Wigand, Leipzig)

bei fast jeder von Schnorr gezeichneten Gestalt genau nachweisen, aus welchem Werke des Raffael, des Michelangelo oder sonst eines großen italienischen Hochrenaissancekünstlers sie entnommen ist. Aus Rom wurde Schnorr, wie Cornelius, vom König Ludwig nach München gezogen, wo er einige Säle der Residenz mit Freskogemälden nach dem Nibelungenliede auszuschnücken erhielt (Abb. 73). Gleichzeitig führte er die Vorzeichnungen für die Holzschnitte des großen, 1843 bei Cotta erschienenen Werkes „Der Nibelunge Not“ aus. Seine andere Tat, mit der er ein „deutsches Nationalwerk“ zu schaffen wünschte und hoffte, die „Bibel in Bildern“, hat er in seiner sächsischen Heimat, in Dresden, vollführt, wohin er im Jahre 1846 einen Ruf

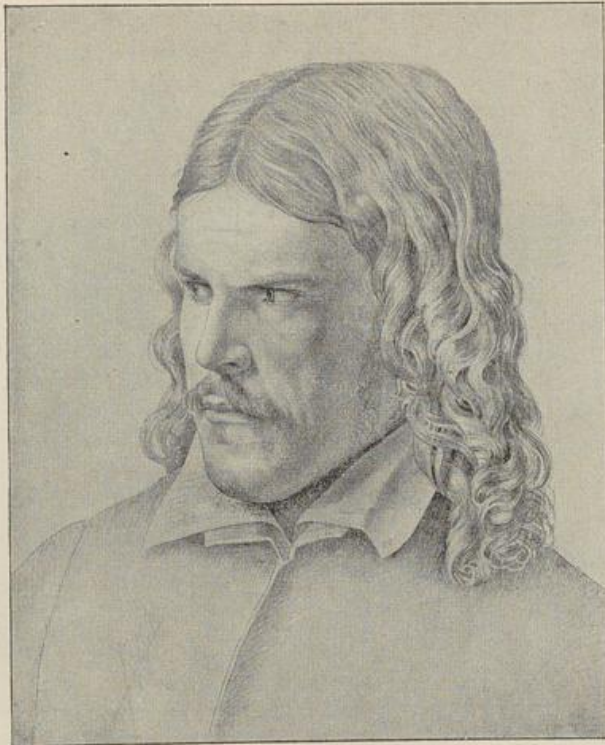


Abb. 75 Friedrich Rückert
Zeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld
Wien, Akademie

als Akademieprofessor und Galeriedirektor erhalten hatte. Schnorrs Nibelungen lassen sich mit denen des Cornelius weder an Erfindungskraft noch an einschlagender Wirkung auf das Gemüt des Beschauers vergleichen. Sie sind ebensowenig wie die Bilder zur Bibel den gewaltigen Schriftwerken gleichwertig. Abgesehen von der formalen Unselbständigkeit, macht sich in diesen Illustrationen eine Weichheit der Empfindung geltend, die dann von den späteren deutschen Bibelillustratoren und Heiligenmalern in Weichlichkeit, eine Süße der Auffassung, die von ihnen in Süßlichkeit verzerrt wurde, wenn Schnorr sich selbst davon auch noch ferngehalten und mit seiner Bilderbibel trotz allem ein Werk geschaffen hat, das wahrhaft ins Volk gedrungen, in Tausenden von Exemplaren verkauft und in seiner Art wohl bis auf den heutigen Tag noch nicht überholt worden ist (Abb. 74). Neben den großen Illustrationsfolgen sind Schnorrs gezeichnete Bildnisse berühmter Männer, wie Overbeck, Thorwaldsen, Rückert (Abb. 75), Freiherr vom Stein u. a., sowie seine landschaftlichen Studien nach Motiven des Lateiner- und Sabinergebirges beachtenswert. Bei ihrer Entstehung hat sich das Merkwürdige zugetragen, daß der Künstler unbekümmert um Kunstrichtungen und um die großen Gedanken seiner Zeit lediglich der Natur folgte und dabei zu den schönsten Ergebnissen gelangte.

Während sich bei allen Abweichungen im einzelnen die Kunst des Cornelius in derjenigen Schnorrs widerspiegelt, war *Wilhelm Kaulbach*⁷²⁾ eine von beiden grundverschiedene Natur. Wie dieser wesentlich jüngere Künstler einer der Nachfolger des Cornelius auf dem Präsidentenstuhl der Münchener Akademie werden



Abb. 76 Das Narrenhaus von Wilhelm Kaulbach
(Nach Photogr. F. Bruckmann, München)

sollte, so begnügte er sich nicht einfach damit, dessen Art nachzufolgen, sondern er suchte sie in seiner Weise weiterzubilden. — Auf sein ganzes künstlerisches Wesen haben schwere Schicksalsschläge, die der Unglückliche bereits in jungen Jahren erleiden mußte, wahrscheinlich einen stark mitbestimmenden Einfluß ausgeübt. Im Jahre 1805 in Rauchs Geburtsstadt Arolsen als Sohn eines Goldschmieds und Kupferstechers geboren, kam er, ein 17-jähriger Jüngling, nach Düsseldorf zu Cornelius und folgte diesem 1826 nach München. Später, als Cornelius längst nach Berlin gegangen war, übernahm Kaulbach 1847 die leitende Stellung an der Kunstakademie in München und ist hier im Jahre 1874 von der Cholera hinweggerafft worden. Er begann seine Tätigkeit in München, indem er sich an der Ausmalung der Hofgarten-Arkaden beteiligte und dort die vier Flüsse sowie die Gestalt der Bavaria ausführte. Als selbständiger Künstler trat er mit dem berühmten „Narrenhaus“ hervor (Abb. 76). Er hatte in Düsseldorf die Kapelle einer Irrenanstalt ausgemalt; die Eindrücke, die er bei dieser Arbeit erhalten, die Gestalten, die er geschaut hatte, gaben ihn nicht frei, bis er sie in jene Zeichnung gebannt hatte. Das „Narrenhaus“ ist eine Zusammengruppierung von Männern und Frauen, in denen bestimmte Geisteskrankheiten sehr allgemein verkörpert sind. Man erkennt den religiösen Schwärmer, den vom Größenwahn Befallenen, die Kindesmörderin usw. Die Wirkung ist eine äußerst peinliche. Geradezu widerlich wirkt der stiermäßig starke Stumpfsinnige, dem sich die Weiber an den Hals hängen, die Hysterische und die Eifersüchtige, die nach jener schlägt. Es ist bezeichnend, daß Kaulbach nach der Gesamtanschauung jener Zeit die einzelnen Geisteskrankheiten nicht auf anatomisch-physiologische Störungen zurückzuführen, sondern rein geistig als krankhaft übertriebene Steigerungen an sich gesunder und

natürlicher menschlicher Eigenschaften aufzufassen scheint. Einen besonderen satirischen Akzent bildet der dickbäuchige Aufseher in Schlafrock und Zipfelmütze mit dem mächtigen Schlüsselbund in Händen, der beiseite steht, die bemitleidenswerten Kranken gleichmütig betrachtet und gelassen sein Pfeiflein schmaucht.



Abb. 77 Die Hunnenschlacht von Wilhelm Kaulbach im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin
(Nach Photogr. F. Bruckmann, München) (Zu Seite 118 und 121)

Bildkünstlerisch genommen, ist die Auffassung höchst unmalerisch, ja rein zeichnerisch mit besonderer Betonung der Umrisse, eine hauptsächlich silhouettierende Auffassung, die aber als solche ihrer Verdienste nicht entbehrt. Außer dem Narrenhaus begann der Künstler seine Illustrationsfolgen — auch Kaulbach hat wie die

meisten deutschen Gedankenkünstler die zyklische Darstellungsform bevorzugt — zu Schiller und Goethe. Er wählte Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“, Goethes „Faust“, Goethes „Reineke Fuchs“ und eroberte sich im Sturm die Herzen des deutschen gebildeten Bürgerstandes mit seiner Galerie Goethescher Frauengestalten. Als Schwind einst vom Verleger Bruckmann der Antrag unterbreitet ward, als Gegenstück dazu eine Galerie Schillerscher Frauengestalten zu entwerfen, antwortete er stolz: „Ich male meine Weiber!“ — Cornelius hätte, wenn auch weniger derb, eine ähnliche selbstherrliche Antwort gegeben. Kaulbach dagegen verstand es, sich geschickt an die im Geiste Größeren anzuschließen und so mit ihnen und durch sie berühmt zu werden. Den Gipfel seines Ruhmes erstieg er mit der Ausmalung des Treppenhauses im Neuen Museum zu Berlin. Er stellte daselbst in sechs riesengroßen Freskogemälden — „Der Turmbau zu Babel“, „Homer und die Griechen“, „Die Zerstörung Jerusalems“, „Die Hunnenschlacht“ (Abb. 77), „Die Kreuzfahrer“ und „Das Zeitalter der Reformation“ dar, — das „tiefe Gedankenspiel des historischen Weltgeistes“, „die gesamte Kulturentwicklung aller Völker und Zeiten in ihren geschichtlichen Hauptphasen, die in der weltgeschichtlichen Entwicklung die bedeutungsvollen Knotenpunkte bilden, zu denen sich die einander durchkreuzenden und verschlingenden Fäden des weltgeschichtlichen Dramas der Völker zusammenschürzen“. Über den großen Gemälden zieht sich ein Fries hin, in dem sich die Weltgeschichte in einem Kinderspiel widerspiegelt. Endlich hat Kaulbach außen an die Oberwände der Neueren Pinakothek die Geschichte der Münchener Kunst unter Ludwig I. gemalt. Indessen ist ihm diese gemalte Kunstgeschichte unter den Händen statt zu dem beabsichtigten Hymnus unversehens zu einer in ihrer Art köstlich kecken Satire geworden, so daß der lose Schwind mit vollstem Recht behaupten konnte: „Millionen ließ der König (Ludwig I.) sich's in jungen Jahren kosten, um die Kunst emporzubringen, und nun bezahlt er im Alter noch 20000 Taler, um sich dafür verspotten zu lassen.“ Die Fresken sind von Regen und Wetter zerstört, aber im Innern der Neueren Pinakothek bieten sich die bis ins einzelne ausgeführten Ölentwürfe dem Kunst- und Kulturhistoriker zu bequemem Studium der Kaulbachschen Kompositionen dar.

Kaulbach hat seinerzeit einen durchschlagenden Erfolg errungen. Nicht Cornelius, sondern Kaulbach, das war der Mann, welcher der breiten Masse der Gebildeten aus dem Herzen oder vielmehr nach dem Herzen schuf. Leute wie Schwind und Richter mußten, ihrem vollen Wert nach noch unerkannt und kaum gerühmt, beiseite stehen! — Was galt der große Dramatiker Rethel neben Kaulbach?! — Aber so erstaunlich das Emporsteigen, so jäh war das Herabstürzen. — Von allen hervorragenden Künstlern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schneidet Kaulbach in den neueren Handbüchern der Kunstgeschichte am schlechtesten ab. Und dennoch ist auch er eine markante Persönlichkeit gewesen. Nicht so gewaltig an Geist wie Cornelius, aber ebenso bezeichnend für seine Generation wie jener für die vorausgegangene. Kaulbachs Künstlercharakter läßt sich aus drei Hauptfaktoren erklären: aus seiner persönlichen Geistesart, aus dem Cornelianischen Stil, den er vorfand und benützte, und aus dem Geiste seiner Zeit. Cornelius war ein edler, weltbeherrschender Mensch gewesen. Er hatte sich sein Leben lang bemüht, das Volk zu seinem großen, schweren, ernsten Denken und Wollen emporzuführen. Kaulbach war eine skeptische, satirische, im letzten Grunde verneinende Natur, ein künstlerischer Mephistopheles. Er kannte die Menschen, ihre Schwächen und besonders ihre Eitelkeiten, und wußte diese geschickt als Stufen seiner Ruhmesleiter zu benutzen. Er verstand wie selten jemand die Kunst, die Massen im Sturme mit sich fortzureißen. Wahrhaftig, es steckt eine hinreißende Kraft im Schaffen dieses Kaulbach, die wir heutzutage

auch noch deutlich verspüren, nur daß wir uns nicht mehr davon überwältigen lassen, weil die Zeit über ihn hinweggeschritten ist, und weil uns einzelne tiefer Blickende inzwischen die Schwächen der Kaulbachschen Muse aufgedeckt haben. Cornelius hatte sich mit heißem Bemühen einen gewiß nicht blühenden, sondern aus dürerischen und michelangelesken Einflüssen mühsam zusammengeschweißten, aber dennoch persönlichen herben Stil gebildet, der seinem strengen, keuschen, großen, männlichen Geiste völlig entsprach. Dieser Stil paßte zu Kaulbach nicht. Statt sich nun einen eigenen Stil zu bilden, hat Kaulbach lediglich den cornelianischen zu seinen Zwecken abgeändert, die harten Ecken abgeschlagen und durch weiche, wellige, schwellende Rundungen ersetzt, den zeichnerisch gedachten Stil mit gleißender Farbenpracht buntschimmernd überzogen. Kaulbach war kein Maler im eigentlichen Sinne des Wortes, kein Kolorist, nicht einmal vom Schlage der Düsseldorfer, die immerhin Naturwahrheit anstrebten, sondern er pflegte lediglich den cornelianischen Kartonstil zu kolorieren. Doch nicht nur farbig, sondern auch formal suchte er diesen Stil zu verschönern. Seinem Formenkanon eignet in der Tat eine gewisse, weichlich bestrickende Schönheit, die der Kunsthistoriker Gurlitt scharfblickend darauf zurückführt, daß Kaulbach den menschlichen und ganz be-

sonders den weiblichen Körper mit starkem Fettansatz über Knochen, Sehnen und Muskeln, mit praller, glatter Haut, andererseits mit etwas zu kleinem Kopf, etwas zu kleinen Händen und Füßen malte. So ergab sich eine gewisse zierliche, stark sinnliche Schönheit, die von fern ans Rokoko erinnert. Gegen das Rokoko waren die Carstens und Cornelius als streitbare Helden zu Felde gezogen und glaubten es endgültig besiegt, aber in Kaulbach lebte es wieder auf, nicht in seinem gesunden Naturgefühl, wohl aber in seiner erotischen Pikanterie. Im Gegensatz zu der Eiseskälte der Carstens und Cornelius, der rührenden Keuschheit der



Abb. 78 Gretchen vor der Mater dolorosa von Wilhelm Kaulbach
(Nach Photogr. F. Bruckmann, München)
(Zu Seite 120)

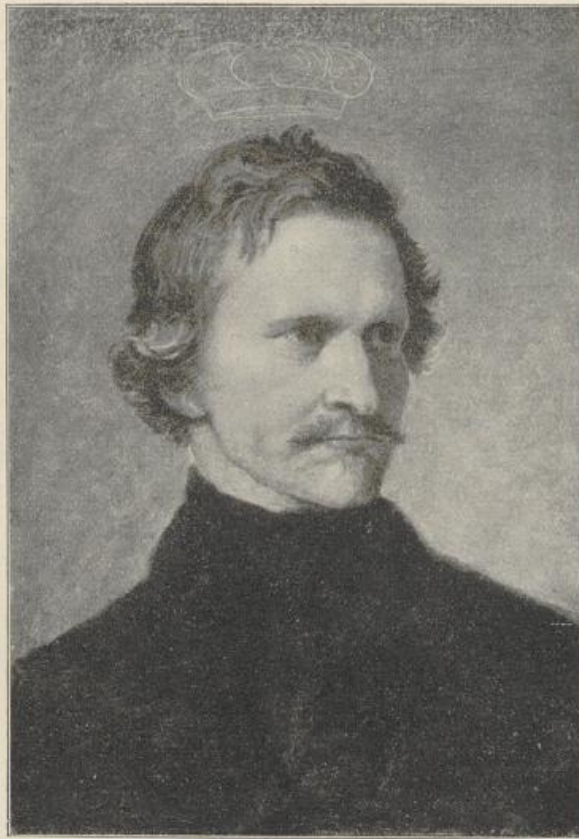


Abb. 79 Ludwig I., König von Bayern von Wilhelm Kaulbach
München, Neue Pinakothek
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

zu gewähren (Abb. 78). Gerade dieser überall und immer wieder hervortretenden Pikanterie verdankte Kaulbach offenbar zum Teil und bei einem großen Teil der Menschen seinen außerordentlichen Erfolg, andererseits freilich auch seiner geschichtsphilosophischen Grundauffassung, die den Gedanken, welche die Zeit erfüllten und begeisterten, völlig entsprach. Schwind war seiner innersten Natur nach Märchenerzähler, Spitzweg Humorist, Richter Volksfreund, Rethel Künstler schlechthin, Carstens und Cornelius waren Philosophen, letzterer im besonderen tiefgründiger Religionsphilosoph. Kaulbach war Geschichtsphilosoph. Cornelius hatte sich mit den Gedanken beschäftigt, die den Menschen immer und zu allen Zeiten beschäftigen, er hatte den Menschen ohne Zeittracht, den außergeschichtlichen Menschen dargestellt, Kaulbach brachte den Menschen im historischen Kostüm, die großen Persönlichkeiten und Tatsachen der Geschichte auf die Leinwand, aber er begnügte sich nicht damit, jene schlechthin darzustellen, sondern er suchte den Geist Gottes in der Geschichte zu erfassen. Nur ein hochgebildeter, rastlos an der Erweiterung und Vertiefung seiner geschichtlichen Kenntnisse tätiger Mann konnte sich überhaupt eine solche Aufgabe stellen und sie so lösen, wie es Kaulbach getan hat⁷³). Aber so reich wie an Kenntnissen, so arm an Formen, Gesichtstypen, Bewegungsmotiven und Kompositionsmöglichkeiten ist dieser Künstler gewesen. Auch er ein Gedankenkünstler, kein bildender Künstler! Cornelius'

Schwind und Richter, der spröden Männlichkeit eines Rethel ist Kaulbachs gesamtes Schaffen von einem stark sinnlichen Zug durchsetzt. Für seine Intimen zeichnete er die derbsten Zoten. Dem großen Publikum gegenüber wagte er nur versteckte Andeutungen, schneiderte er die Weiberröckchen oben und unten eine Handbreit zu kurz, ließ er einen gefälligen Wind das Kleid emporwehen und die wohlgerundete Wade zeigen oder die Verzweiflung das Hemd zerreißen und dabei gelegentlich die Brust entblößen. Beim Anblick von Cornelius' Gretchen vor dem Muttergottesbild (Abb. 65) faßt uns der Menschheit ganzer Jammer an: wir denken gar nicht daran, ein sinnlich begehrenswertes Weib dargestellt zu sehen. Kaulbachs vor der Mater dolorosa händerringendes Gretchen, so verzweiflungsvoll es sich auch immer gebärden mag, vergißt darüber doch nicht, dem Beschauer einen Blick in ihren halbenthüllten Busen

Stil war nicht der Natur, sondern den alten Meistern entlehnt, also aus zweiter Hand, Kaulbachs Stil nur von dem des Cornelius abgeleitet, also bloß aus dritter Hand! — Seine Köpfe und Gestalten sind Charakterchargen, keine Individualitäten. Seine Kompositionen ziehen sich von vorn nach hinten, oder, wie in der Hunnenschlacht (Abb. 77), von unten nach oben in Form einer Ellipse oder eines Kreises um eine leere Mitte herum, sie bestehen aus lauter in sich, aber nicht mit einander zusammenhängenden, sondern von einander getrennten Gruppen. Alle diese künstlerischen Fehler sahen die Gebildeten der Kaulbachschen Zeit nicht, die sich an seinen Werken berauschten, sondern sie fanden darin nur die Gedanken wieder, die sie selbst in sich trugen, und legten womöglich noch mehr hinein, als der Künstler selbst beabsichtigt hatte. —

In der Neuen Pinakothek zu München hängt ein Bildnis König Ludwigs I., das von jeher das Erstaunen der Kunstfreunde erregt haben dürfte (Abb. 79). Das Porträt, ein Ölgemälde auf Pappendeckel, ist nämlich in flotter, breiter Technik ausgeführt, mit kühnen Pinselstrichen hingebürstet und zeichnet sich durch eine feine und freie malerische Technik aus. Man wäre fast versucht, das Bildnis für die Arbeit eines Malers der 1890er Jahre zu halten, wenn es nicht die Inschrift trüge „1843 W(ilhelm). K(aulbach).“ Man fragt sich unwillkürlich: Wie ist es nur möglich, daß dieser akademisch steife Zeichner und Kolorierer ein derartig frisch und malerisch gesehenes Porträt schaffen konnte?! — Und man macht dabei die Erfahrung, daß der Unterschied zwischen dem Ende und der Mitte des vergangenen Jahrhunderts nicht so sehr in geringerem Können der damaligen Künstler als vielmehr in den von Grund aus verschiedenen künstlerischen Absichten besteht. Um die Jahrhundertwende suchten die meisten Künstler den ersten Eindruck, den sie von der Natur erhalten, möglichst in aller Frische und Ursprünglichkeit wiederzugeben. Zu Kaulbachs Zeit bemühte man sich die verschiedensten Eindrücke zu einem Gesamtbilde zu verdichten, welches das Wesen des Naturvorbildes voll auszuschöpfen vermöchte. Über diesem Bestreben verfiel man dann leicht in akademische Steifheit und entfernte sich weit von dem ursprünglichen Naturvorbilde. Bezeichnend dafür ist der Unterschied zwischen jener „Impression“, die aus dem Gesamtwerk Kaulbachs ganz herausfällt und daher wohl als ein unvollendetes Gemälde anzusehen ist, und seinen beiden öden Repräsentationsbildnissen desselben Königs Ludwig I. und des Königs Max II., gleichfalls in der Neuen Pinakothek. Wie Schwind's kleine Reisebilder, namentlich die „Morgenstunde“, sich als kecke malerische Improvisationen von dem im unverständenen altdeutschen Glasbilderstil ausgeführten großen Gemälden in technischer Hinsicht vorteilhaft unterscheiden, so jenes Ludwig-Porträt Kaulbachs von seinen geschichtsphilosophischen Riesenbildern. Dagegen vermochte Kaulbach selbst in dem gerühmten Porträt seine Zeit und sein Wesen nicht ganz zu verleugnen, liegt doch beinahe ein gewisser satirischer Zug darin, wie über dem völlig naturalistisch gemalten Bildnis, das den König im schlichten Rock des Bürgers darstellt, in den Lüften, wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt, die Krone schwebt.

Alles in allem hat Kaulbach der deutschen Romantik, ja der gesamten deutschen Gedankenkunst Abbruch getan, weil er selbst nicht mehr von ihren Idealen völlig erfüllt war, vielmehr mit der Farbe, mit dem sinnlichen Reize der Erscheinung zu rechnen begann, vor allem aber, weil er von den Haupteigenschaften der Vertreter jener Richtung schlechterdings nichts besaß: nichts von der Innigkeit und der Gläubigkeit, dem Humor und der Naivität.

Alle diese Eigenschaften aber waren im höchsten Maße in Österreich vorhanden. Wien, wo auch Julius Schnorr von Carolsfeld zum Romantiker geworden war, und überhaupt das ganze klangreiche, katholische, zum Mystizismus neigende Österreich stellte einen geeigneten Boden für die Romantik dar. Aus Österreich

sollten neben anderen weniger Bedeutenden die Führich, Steinle und Schwind hervorgehen. Wenn Schnorr neben dem Helden Cornelius doch nur wie dessen Schildknappe erscheint, so erstand Cornelius in *Moritz von Schwind* (1804—71)⁷⁴⁾ ein ebenbürtiger und selbständiger Nachfolger. Dieser Zeitgenosse des Kaulbach war im Innersten seines Wesens von ihm so grundverschieden wie nur irgend möglich. Schwind gebührt ein Ehrenplatz in der deutschen Kunstgeschichte. Von Zeit zu Zeit bringt jedes Volk einen Sohn hervor, in dessen Schöpfungen sich sein Wesen besonders klar und schön widerspiegelt, der dem ganzen Volke zum Herzen spricht und daher unmittelbar von ihm verstanden, von ihm geliebt und verehrt wird, und dem ein ewiges Gedächtnis bei seinem Volke gewiß ist. Ein solcher Mann ist Moritz von Schwind gewesen. Was wir alle dunkel empfinden, wonach wir uns schmerzlich sehnen, das hat er freudig sein Eigen genannt, das hat hell und klar vor seinem entschleierte Blick gestanden. Schwind vertritt das Deutsche in der Kunst: die Individualistik, den Humor, die Phantasiefülle, das deutsche Gemüt und die echt deutsche Märchenstimmung. Zur Zeit, als Dürer seine schrankenlose Erfindungsgabe in die Offenbarung St. Johannis, das Marienleben und die Passionsfolgen ausströmen ließ und Holbein den unvergleichlichen Totentanz schuf, klang die deutsche Grundstimmung in der deutschen Kunst jeglicher Art kräftig an. Aber seit dem Dreißigjährigen Kriege ward sie von fremden Weisen, wenn nicht ganz zum Schweigen gebracht, so doch laut überhört. Cornelius hatte versucht, sie wieder zum Klingen zu bringen, und Schwind hat sie mit der größten natürlichen Leichtigkeit angestimmt. Das ist sein unbestreitbares Verdienst, war er auch ebensowenig wie Cornelius der vollen Kraft und der unerschöpflichen Tiefe altdeutscher Kunst gewachsen.

Im Gegensatz zu Cornelius, bei dem auch das Deutschtum in der Kunst allgemein und abstrakt war, machte sich in Schwinds Wesen und Schaffen der Stammescharakter entschieden bemerkbar. Er war dem hochbegabten, phantasiekräftigen und gemütsinnigen bayerischen Volksstamm entsprossen, den nur geistlicher Druck daran gehindert hat, noch bedeutender im deutschen Geistesleben hervorzutreten. Und zwar war Schwind Deutschösterreicher. Er besaß alle Tugenden deutschösterreichischen Wesens: diese hinreißende Liebesswürdigkeit, diese glückliche Sorglosigkeit, diese unbeschränkte Genußfähigkeit ohne ihre Kehrseiten. Schwind war in der — einst! — einzig schönen Kaiserstadt an der blauen Donau geboren, in dem singenden, klingenden, tanzenden und jubelnden Wien und ist sein Leben lang im Herzen ein echter Wiener geblieben. Sein Vater, dessen Familie aus dem Reich und zwar aus der Mainzer Gegend herkam, war hoher Beamter, seine Mutter stammte väterlicher- wie mütterlicherseits aus alter deutschösterreichischer Adelsfamilie. Trotzdem ist er ein Volkskünstler geworden, ein Künstler aus dem Volke und ein Künstler fürs Volk, ohne daß er dieses auf allen Entwicklungsstufen des 19. Jahrhunderts so heiß ersehnte Ziel jemals ausdrücklich ins Auge gefaßt hätte. Ihm selbst war es vergönnt, stets auf den Höhen des Lebens zu wandeln. Einer vornehmen Familie entsprossen, verkehrte er schon als Jüngling mit allen werdenden Berühmtheiten der Stadt Wien, die sich gerade damals einer hohen geistigen Kultur erfreute. Mit Bauernfeld und Lenau drückte er bereits die Schulbänke, mit Grillparzer und Anastasius Grün ward er später bekannt. Namentlich aber hat er mit dem Liederkomponisten Franz Schubert, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen, „ein paar flüchtige Lebensjahre in glücklicher Not und Freundschaft versungen und vermusiziert“. Denn Schwind war von Hause aus ohne Vermögen. Zeit seines Lebens hat er von seines Fleißes Früchten gelebt, woraus ihm eine gesunde Grundlage für sein wirtschaftliches Dasein erwuchs. Während nun Schubert in ein frühes Grab sank, ehe er die Anerkennung der Welt gefunden hatte, war es dem glücklicheren Schwind beschieden,

zu Ansehen und Künstlerruhm emporzusteigen. Eine selbstherrliche Natur, ist er von vornherein entschlossen auf sein Ziel losgegangen. Schwankungen geringfügiger Art kamen allerdings auch in seiner Entwicklung vor. So lebte er als junger Mann in Wien der Hoffnung, daß *Kupelwieser*⁷⁶⁾ ihm das „Reich der Farbe erschließen“ werde. Das heißt: er suchte sich zum Maler schlechthin auszubilden. Indessen trat bald darauf das entscheidende Ereignis seines Lebens ein: Cornelius' wachsender Ruhm zog ihn nach München. Hier wurde er von jenem Großen auf festen Strich, klaren Aufbau der Komposition und haarscharfes Herausarbeiten des gedanklichen Inhalts hingewiesen, aber auch von Cornelius' Verachtung der Farbe und der fast krankhaften Sucht nach hoher Kunst, nach Historienmalerei angesteckt. Der Maler wurde zum Historienmaler. Später hat er sich wieder selbst und damit seinen eigenen, höchst persönlichen Stil gefunden. Von allen Künstlern seiner Zeit hat sich keiner so folgerichtig und so ausschließlich an die Altdeutschen, als die für die Neudeutschen allein richtigen Vorbilder, angeschlossen wie gerade er. Wie Goethe in seinem *Faust* an Hans Sachs, so wollte er, und so, meinte er, müßte die gesamte deutsche Kunst an Albrecht Dürer wieder anknüpfen. Allerdings hat auch Schwind von München aus die damals für einen deutschen Künstler unerläßliche Romreise angetreten, aber nun ereignete sich etwas Außergewöhnliches: Cornelius war als Deutschromantiker nach Rom gekommen und hier zum italienisierenden Künstler geworden. Schnorr war es geradeso ergangen. Und wie vielen anderen weniger Bedeutenden vor, mit und nach ihnen! — Schwind allein blieb fest. Er schaute sich wohl offenen Auges in dem alten Wunderland der Kunst und der Natur um, prägte sich die erhaltenen Eindrücke tief ein und wußte sie gelegentlich in seinen eigenen Schöpfungen sehr wohl zu verwerten, allein im wesentlichen ließ er sich in seiner unverrückbaren, formal wie inhaltlich gleich deutschen Grundanschauung nicht beirren. „Ich ging in die Sixtina, schaute mir den Michelangelo an und wanderte nach Hause, um am Ritter Kurt zu arbeiten.“ Der Ritter Kurt ist eine Illustration oder richtiger gesagt: eine Nach- und Weiterdichtung der köstlichen Goetheschen Ballade, die in den berühmten Schlußworten gipfelt:

Widersacher, Weiber, Schulden,
Ach — kein Ritter wird sie los.

Schwinds „Ritter Kurt“, von unerschöpflicher Empfindungskraft als Komposition, bei der er sich mit den von Goethe gegebenen Zügen nicht begnügt, sondern getrost neue hinzugedichtet hat, aber als Gemälde hart, bunt und kalt in der Farbe, wie alle Ölbilder großen Maßstabes von unserem Künstler, hängt in der Karlsruher Gemäldegalerie. Das Bild hat einst seinem Schöpfer das Herz des damaligen Großherzogs von Baden gewonnen und ihn in dessen Land und Hauptstadt geführt. Aber Schwind hat sich in Karlsruhe nicht lange aufgehalten, sondern mit einem Umweg über Frankfurt a. M. sein Lebensschifflein im Jahre 1847 glücklich in den Hafen der Stellung eines Professors an der Kunstakademie zu München hineingesteuert. In der aufblühenden Kunststadt hat er dann bis an sein Lebensende neben Klenze und Gärtner, Cornelius und Kaulbach, Schnorr, Spitzweg und vielen anderen Künstlern gelebt und gewirkt.

Schwinds Kunst ist jeweils sehr verschieden beurteilt worden. Zu seinen Lebzeiten nahm er durchaus keine beherrschende Stellung unter den deutschen Malern ein. Vielmehr mußte er hinter anderen, wie namentlich Cornelius, weit zurücktreten. Später, als der idealistisch-zeichnerische Stil durch den koloristisch-realistischen überwunden wurde, geriet auch Schwind mit den anderen Genossen seines Stiles ganz in den Hintergrund. Als aber dann die realistische von der naturalistischen Kunstrichtung abgelöst wurde und die idealistische geschichtlich zu werden begann, trat um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert Schwinds Gestirn in seinem ganzen Glanze siegreich hervor. Gegenwärtig überstrahlt er alle seine Zeit-, Kunst-

und Stilgenossen, den einzigen Ludwig Richter ausgenommen. Jetzt kümmert man sich nicht mehr um seine Technik, kaum um seine Naturauffassung, sondern man achtet nur auf den für uns Deutsche ewig gültigen dichterischen und gemütlichen Gehalt seiner Schöpfungen. Dieser wird selbst von Männern, die auf völlig anderem Boden stehen, freudig anerkannt. So erzählt man sich von Max Liebermann, der doch unter deutschen Malern den modernen Naturalismus geradezu verkörpert, daß er ein warmer Verehrer der Schwindschen Muse sei. Schwinds Technik haben früher seine unbedingten Anhänger ebenso wie den Gehalt seiner Werke anerkannt wissen wollen. Später ist man dazu übergegangen, letzteren gelten zu lassen, erstere aber zu verurteilen. Seine Technik ist nun, an und für sich betrachtet, kindlich und für den ersten besten gewiß nicht nachahmenswert! — Aber sie entspricht vollkommen dem Geist der Innigkeit, der seine Schöpfungen erfüllt. Diese aus einem gläubigen Kindergemüt geborenen Märchen, diese duftigen, luftigen, außerirdischen Gestalten hätten naturalistische Darstellungsmittel gar nicht ertragen, sie erheischten geradezu eine nur leis und zart andeutende Ausdrucksweise. So ist Schwinds Technik nichts weniger als von tief eindringender Naturauffassung gesättigt, aber sie trägt das Gesetz ihrer eigenen Schönheit in sich. Ganz besonders war ihm die Gabe verliehen, die ein anderer Großer, der nach ihm kommen sollte, Arnold Böcklin, freudig anerkannte: Menschen und Engel, Nixen und Nymphen schweben und fliegen zu lassen, ferner menschliche Bildungen mit Flügeln zu begaben, Teile von menschlichen und tierischen Körpern zu neuen Organismen zusammenzuschaffen, Wald und Feld mit Empfindung zu beseelen, so daß sie zu unserem Herzen sprechen. Wer Schwind, den Techniker, in seiner hinreißenden Anmut kennen lernen will, muß sich an seine gezeichneten Originalentwürfe halten. Kein Stecher hat je vermocht, die Feinfühligkeit seines schier musikalisch zarten Strichs nachzuempfinden. Auch das Aquarell im Sinne naiv anmutiger Färbung der Vorzeichnung wußte er meisterhaft zu handhaben. Die Öltechnik war gemeinhin für seine duftige Muse zu schwer. Indessen muß man zwischen seinen zumeist umfangreichen Ölbildern (wie der Ritter Kurt in Karlsruhe, der Graf von Gleichen in der Schackgalerie, die Rose in der Berliner Nationalgalerie), bei denen sich der Künstler krampfhaft, aber ohne Erfolg bemühte, die altdeutschen Gemälde nachzuahmen, von denen er wähnte, daß sie auf den Grundsätzen der Glasmalerei beruhen, und andererseits den kleinen, feinen Bildchen unterscheiden, die zum größten Teil in der Schackgalerie vereinigt sind und bei deren Schöpfung er sich schlecht-hin seinem künstlerischen Naturell überließ. In diesen kleinen Ölgemälden erreichte Schwind bisweilen, wie z. B. im Zweikampf am Gartentor, auch vortreffliche Wirkungen als Maler. Er arbeitete nicht auf räumliche Vertiefung und plastische Rundung der Figuren hin, sondern er bewegte sich in glücklich aneinandergereihten Silhouetten. Es entspricht dies seinem innersten Wesen, das im Improvisieren, Illustrieren, Erzählen bestand. Um auf den Urgrund seiner Kunst zu gelangen, muß man sich Schwind als liebenden Vater vorstellen, der im Kreise seiner und der Nachbarskinder uralte Märchen erzählt, diese immer weiter spinnt, ihnen alle Schärfen und Härten nimmt und alles zum Besten kehrt. Schwind hat aus den alten deutschen Volksmärchen alles Derbe und Grobe ausgeschaltet, er hat sie verfeinert und — wie Goethe den Iphigenienstoff — verinnerlicht. Dieses Bestreben verführte ihn allerdings bisweilen auch dazu, sie zu verzierlichen. Während des Erzählens schnitt er nun illustrierende Schattenrisse aus (in welcher Fertigkeit Schwind, wie auch Cornelius, Meister gewesen sein soll) oder er entwarf dazu in rascher Aufeinanderfolge Silhouetten. So muß man sich die Entstehung und das Wesen seiner Märchen und sonstigen Bilderfolgen, wie des Aschenbrödels, der Sieben Raben, der Schönen Melusine, ebenso der Wartburg- und der Wiener Opernhausfresken erklären. Mit unvergleichlichem Erzählertalent entwickelt



Abb. 80 „Die Künste im Dienste der Mutter Gottes“ von Moritz v. Schwind
München, Staatsgalerie (Zu Seite 126)

Schwind jede Szene aus der vorausgehenden. Sein höchster Ruhm aber besteht in der persönlichen Durchdringung und Ausgestaltung der von Geschlecht zu Ge-



Abb. 81 Titelblatt zu den Sieben Raben von Moritz v. Schwind

schlecht überlieferten Märchen. Damit hat er allen Völkern deutscher Zunge aus der Seele gesprochen. Darum verdient er neben Ludwig Richter der deutscheste Künstler des ganzen 19. Jahrhunderts genannt zu werden. Die Märchenpoesie aber durchtränkt er mit eigenartigem Witz, mit Komik und Humor, nicht im negierenden Heinrich Heineschen, sondern im bejahenden Gottfried Kellerschen Sinne.

Betrachten wir die gerade nach Schwind in besonders großer Zahl in unserem Werke beigebrachten Abbildungen, so erblicken wir zunächst ein Heiligenbild, eine Santa Conversazione: „Die Künste im Dienste der Mutter Gottes“ (Abb. 80). In der Mitte die Maria mit dem Kinde in muschelförmiger Nische auf hohem Steinthron, über dessen niedriger rückwärtiger Mauer buschiges Gesträuch, das Aufsteigen des Thrones begleitend, freundlich herübergrüßt. Aus dem Strauchwerk heben sich zwei hohe schlanke Bäumchen hervor, die in reichen Laubkronen enden. Zu Füßen der Himmelskönigin stehen die Vertreter der tönenden und der bildenden Künste, links (v. B. a.) die heilige Cäcilie mit der Handorgel, der Erzengel Gabriel mit dem Dichterlorbeerkrantz und der heilige Bernhard mit der Feder als Vertreter der Beredsamkeit⁷⁰⁾, rechts der Kaiser Heinrich II. mit dem Modell des Bamberger Domes, seine Gemahlin Kunigunde mit einem ziselierten Altarantependium und der heilige Lukas, der Patron der Maler. Auf dem Vorsprung in der Mitte der untersten Thronstufe sitzen und musizieren zwei entzückende Engelsknäblein. Am Boden sprießen ein paar Blumen empor. Daß hier italienische, quattrocen-tistische, bellineske Vorbilder maßgebend gewesen sind, ergibt sich ohne weiteres. Echt Schwindisch sind dagegen die feinen Frauenhände, der Schalk in den Gesichtern der Engelsbüblein und das unschuldsvolle Erzengel Gabriel-Antlitz. Daß Schwind die alten Italiener nicht erreicht, geschweige denn übertroffen hat, steht ebenso fest, wie daß er sich mit diesem Bilde, mag es noch so viel Schönheit und Keuschheit enthalten, dennoch nicht von seiner glücklichsten Seite zeigt. Schwind hat verhältnismäßig selten Vorwürfe aus dem religiösen Stoffkreis behandelt. Außer dieser Santa Conversazione wären hauptsächlich die Reichenhaller Fresken und die Altarflügel der Münchener Frauenkirche zu nennen, aber wie das Marienbild an Giovanni Bellini und andere italienische Künstler, so klingen die Flügel der Frauenkirche stärker an die Altdeutschen und Altniederländer, als an den eigentlichen Schwind selber an. Die Heiligenmalerei war nicht Fleisch von seinem Fleisch, wie er selbst sagte: „Einen zweigeteilten Bart kann ich so gut malen wie ein anderer. Aber einen Christus zu malen, dazu muß man ein anderer Mensch sein als ich.“ „Glücklich der, dem sein Talent einen kirchlichen Wirkungskreis an-

gewiesen hat. Immer mit den schönsten Gegenständen und den edelsten Kunstformen zu tun zu haben, ist nichts Kleines. Ich habe aber die Ruhe nicht, geschweige denn das asketische Feuer, ohne dem doch nichts Rechtes wird.“

Als Märchenerzähler ist der Künstler hier durch vier Gemälde vertreten, drei davon gehören der Bilderfolge von den Sieben Raben und der treuen Schwester an. Das



Abb. 82 Aus der Bilderfolge von den Sieben Raben
Aquarell von Moritz v. Schwind im Museum zu Weimar

Titelblatt ist außerordentlich bezeichnend (Abb. 81): In der Mitte sitzt die Ur-ahne, die Märchenerzählerin. Eng an sie geschmiegt der geflügelte Genius der Schwindschen Kunst mit dem Flämmchen der Begeisterung an der Stirn, zur Seite Pinsel und Palette. Ihm gegenüber der Genius der Musik. An diesen schließt sich unmittelbar die ganze Familie Schwind an: die Gattin, die drei Töchter und der aufmerksam lauschende Sohn. Gegenüber im äußersten Winkel der Künstler selbst mit seinem als schlafend dargestellten, in Wahrheit verstorbenen vierten Töchterchen im Arm, das einen Lilienstengel in der Hand hält. Zu dem toten Kinde hat sich noch ein anderer Geist gesellt: Ada, die frühverstorbene Gattin des Dichters Geibel. Durch die strenge Profillinie und die starre Haltung wird die Tote in dieser Versammlung kräftig Lebender um so entschiedener gekennzeichnet, als unmittelbar hinter ihr eine dralle Dirne in lebendigster Bewegung ein paar Kinder von der Märchenerzählerin wegweist, von der sie sich — ach, wie schwer! — trennen, denn das Märchen, das da gerade erzählt wird, ist doch gar zu schön. — Die Erzählung dieses Märchens setzt gleich oberhalb unserer Versammlung als Wandschmuck kräftig ein: Es war einmal eine arme Mutter, die ihren hungrig nach Brot schreienden sieben Knaben verzweiflungsvoll zurief: „Ich wollte, ihr flögt alle sieben als Raben zum Fenster hinaus!“ — Doch kaum hat sie das Wort gesprochen, so fällt sie entseelt zu Boden, die sieben Buben aber fliegen wahrhaftig als Raben zum Fenster hinaus, während das Schwesterlein allein zurückbleibt. Dieses folgt nun ihren verzauberten Brüdern in den tiefen Wald nach. Da erscheint ihr eine Fee, vor der sich das Mädchen demütig zu Boden wirft. Doch die Fee hebt sie auf, weist ihr einen hohlen Baum und befiehlt ihr, darin zu spinnen sieben volle Jahre, für jeden der sieben Brüder ein Hemd — während der ganzen Zeit aber kein einziges Sterbenswörtlein zu sprechen. Sie setzt sich in den hohlen Baum, spinnt und schweigt. — So weit die Exposition. Nun wird die treue Schwester vom Königssohn aufgefunden, von ihm auf sein hochragendes Schloß geführt und zu seiner Gemahlin erhoben. Trotz alledem spinnt sie an den Hemden ruhig weiter und bewahrt unverbrüchliches Stillschweigen. Unsere nächste Abbildung (Abb. 82) zeigt die Katastrophe: Die treue Schwester hat Zwi-



Abb. 83. Aus der Bilderfolge von den Sieben Raben
Aquarell von Moritz v. Schwind im Museum zu Weimar

linge geboren. Als diese ins Wasser getaucht werden, fliegen auch sie als Raben davon. Nun bricht Dienerschaft wie Königsfamilie in ein einmütiges

Verdammungs-urteil über die arme Wöchnerin aus, und selbst ihr Gatte, der Königssohn, wird von seinen Schwestern gewaltsam von ihr fortgezerrt. Welch erschütterndes Seelengemälde in der charakteristisch bewegten Gruppe! — Jetzt ist das Spinnen und Schweigen auf Eins

verständlich geworden: Eine Hexe hat man ins Königsschloß aufgenommen! — In ihrer höchsten Not will die Ärmste ihr Gelübde brechen und sprechend sich erklären, da schwebt zur rechten Zeit — nur ihr allein sichtbar — die Fee vorüber, legt den Finger an den Mund und bestärkt sie so noch einmal in ihrem bisher allen Versuchungen zum Trotz treu bewahrten Stillschweigen. Die letzte Abbildung (Abb. 83) stellt den Umschwung dar. Die Hexe war ins Burgverlies geworfen und vom geheimen Femgericht zum Feuertod verurteilt worden. Der Scheiterhaufen ist aufgetürmt, die treue Schwester an den Schandpfahl gebunden, die Henkersknechte sind im Begriff, das Feuer anzulegen, da — im letzten und entscheidenden Augenblick — sprengen auf schlohweißen Schimmeln die entzauberten sieben Brüder herbei, von der anderen Seite aber die Fee mit den gleichfalls entzauberten Zwillingen an der Brust. Sie hält in der rechten Hand triumphierend das Stundenglas hoch empor zum Zeichen, daß die sieben Jahre vorüber sind. Das Stillschweigen war bewahrt und die Hemden waren gesponnen worden. Nur den letzten Ärmel hatte die treue Schwester im Kerker nicht vollenden können, daher mußte der jüngste Bruder einen Rabenflügel behalten. Sonst ist alles gut und aus. Die Henkersknechte eilen davon. Das Volk, dem gegenüber sich die treue Schwester stets mildtätig erwiesen hatte, jubelt zu ihr empor, die königlichen Schwägerinnen legen ihr ihren reichen Schmuck zu Füßen, der Gemahl aber wirft sich vor ihr zu Boden, von tiefster Reue gequält und vom höchsten Glück beseligt.

Während im Aschenbrödel wie in den Sieben Raben ein Königssohn ein armes Mägdlein aus Niedrigkeit und Demut zu hohem und stolzem Glück emporhebt, handelt es sich in der Melusinen-Bilderfolge um ein Bündnis zwischen dem sterblichen Menschen und der unsterblichen Wassernixe, der schönen Melusine, ein Bündnis, das dem ungleichen Paar zum Unheile gereichen sollte. Unsere Abbildung zeigt uns Melusine im tiefsten Waldesinnern zwischen Felsen und Farnen, Eichenwurzeln und Eichenzweigen auf gemauertem Brunnentrog sitzend, wie sie dem sterblichen Manne auf sein heißes Flehen hin den Ring der Treue an den Finger



Abb. 84 Aus der Bilderfolge des Märchens von der Melusine
Aquarell von Moritz v. Schwind im Kunsthistorischen Museum zu Wien

steckt, während ihre Nixengespielinnen Hand und Stimme zur Warnung erheben (Abb. 84).

Die nächste Abbildung (Abb. 85) mag uns Schwinds ausgebreitete Illustrationstätigkeit für die Fliegenden Blätter und die Münchener Bilderbogen an einem klassischen Beispiel veranschaulichen: Der Herr Winter (alias Nikolaus, Pelzmartin, Knecht Ruprecht, Weihnachtsmann) schreitet im langen, schneebedeckten Kapuzenmantel, mit schneebedeckten Füßen, die Bartschnüre zu Eiszapfen erstarrt, aber mit brennendem Lichterbaum am Heiligen Abend im Schnee durch eine unsagbar anheimelnde altdeutsche Stadt: das Ganze die getreueste Verkörperung echt deutscher Weihnachtsstimmung!

Ein tief innerliches Sehnen und Verlangen führte Schwind auf allerlei Einsiedelgedanken, denen er im Holzschnitt, in der Radierung und im Ölbild Ausdruck verlieh. Dieses Weltkind, das sich in der fröhlichen Stadt München eingeengt fühlte und nach seiner großstädtischen Wiener Heimat zurücksehnte, trug sich vor seiner Verheiratung allen Ernstes mit der Absicht, gemeinsam mit seinen beiden Brüdern, an denen er von ganzem Herzen hing, in die Waldeinsamkeit zu flüchten, um daselbst ein der Kunst, dem Naturgenuß und der Beschaulichkeit geweihtes Leben zu führen! — Aus solchen Empfindungen heraus hat Schwind z. B. in eigenhändiger Radierung, wie auch im Ölbild (Abb. 86) einen Einsiedler dargestellt, der die Rosse eines rastenden Ritters aus der Felsenquelle trinkt. Wunderbar wird hier die sanfte Ruhe der Einsamkeit und der stille Friede der Natur gefeiert. Der rastende Ritter aber akzentuiert diese Stimmung in eigenartiger Weise, indem er durch seine bloße Gegenwart an die lauten Kämpfe der Welt erinnert und so einen Zug von Wehmut und Weltschmerz in die Komposition bringt. Dagegen atmen „die drei Einsiedler“ die ungestörteste Versenkung ins Eremitenleben (siehe die Kunstbeilage). Der Jüngste im üppigen



Abb. 85 Herr Winter in der Christnacht
Holzschnitt von Moritz v. Schwind



Abb. 86 Ein Einsiedler, die Rosse eines fahrenden Ritters tränkend, von Moritz v. Schwind in der Schackgalerie zu München

bald jene mehr hervor, immer aber klingen sie in einer streng festgehaltenen Grundstimmung zusammen. Schwind ist auch als Landschaftler ein Künstler von seltener Originalität, und er hatte von seinem Standpunkt aus sicherlich recht, wenn er behauptete, daß er allein den deutschen Wald malen könne. Lassen auch seine Bäume tief eindringende Einzelbeobachtung der Natur vermissen, kein anderer Maler hat wie er die Welt von Gefühlen und Ahnungen in den Wald hineinzaubern gewußt, die uns Deutschen daraus entgegenweht. Ebenso vermochte er in unvergleichlicher Weise die Poesie des wogenden Kornfeldes wiederzugeben. Bald entrollt er ein an Motiven reiches Landschaftsgemälde als wirkungsvollen Hintergrund für seine Märchen-erzählungen, bald bevölkert er Landschaftsgemälde mit Fabelwesen. So läßt er den struppig langbärtigen Rübezahl mit der großmächtigen Keule wippenden Ganges in Holzschuhen durch den Wald klappern, vorüber an reich gegliederten Buchen, knorrigen Eichen und giftigen roten Fliegenschwämmen (Abb. 87). Am Fuße hundertjähriger Buchen, durch deren liches Grün die liebe Sonne freundlich hereinscheint, tauchen zwischen dichten Farnkräutern liebliche Quellnixen aus dem Wasser hervor und tranken aus einer Schale einen weißen Hirsch (Abb. 89). Nebel wogen am Bache zwischen Erlensträuchern und verwandeln sich für

Lockenhaar, der Gärtner mit dem Spaten in der Hand, füttert mit einem Stück Brot das hinter schlichtem Naturzaun eingefriedete Reh. Die anderen Zwei sitzen beisammen. Ihre langbärtigen tiefgefurchten Gesichter schauen nur wenig unter den Kapuzen hervor. Dieser liest im heiligen Buche. Jener schnitzelt an einem ungefügten Holzkreuz. Proben seiner Kunstfertigkeit zieren die Felsenwand: ein romanisch stilisierter Kruzifixus, darüber in rundbogiger, von romanischer Säule getragener Nische ein Madonnenbild. Von oben hängt dichtes Eichenlaubwerk in die Nische herein, am Boden sprießen Blumen empor. Dieses auch in der malerischen Haltung, wie im Helldunkel ansprechende Gemälde ist eine poesieverklärte Verkörperung glückseligsten Einsiedlerfriedens.

Ein Hauptreiz der Schwindschen Kunst besteht in der harmonischen Durchdringung von landschaftlichen und figürlichen Elementen. Bald treten diese,



Abb. 87 Rübezahl von Moritz v. Schwind in der Schackgalerie zu München



Die drei Einsiedler von Moritz von Schwind
München, Schackgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

die leichtbeschwingte Phantasie des glücklichsten Malerpoeten zusehends zu dem anmutigsten Elfenreigen (Abb. 88). Eine Elfe läßt die Gespielin los und bricht im raschen Vorüberschweben geschwind eine Blume ab. Man achte auf die mannigfachen, dabei immer schönen und poetischen Flugbewegungen der einzelnen Gestalten. Dieser Elfenreigen, wie auch die Quellnixen gehören unseres Erachtens zum Besten, was uns der Künstler an einzelnen Gemälden überhaupt gegeben.

In der köstlichen „Hochzeitsreise“ (Abb. 93) gelangen die verschiedensten Gaben seiner reichen Persönlichkeit zu beredtem Ausdruck: das außerordentliche Kompositionsgeschick, die innige Naturfreude, die Fähigkeit, auch



Abb. 88 Elfenreigen von Moritz v. Schwind
in der Schackgalerie zu München



Abb. 89 Nixen tranken einen weißen Hirsch
von Moritz v. Schwind
in der Schackgalerie zu München

die alltäglichsten Dinge, wie einen Krämerladen und ein Gasthausschild, mit warmer Künstlerliebe zu umfassen, und nicht zuletzt sein glücklicher Humor. Wie er selber der freudestrahlende junge Ehemann ist, der zu seiner anmutigen Gattin in den Postwagen steigt, um mit ihr in den Morgen, in die Landschaft und in das ganze strahlende Leben hinauszukutschieren, so hat er dem behäbigen Herrn Wirt, der ihn aus dem Gasthaus hinauskomplimentiert, den Kopf seines guten Freundes, des Komponisten Franz Lachner, aufgesetzt. Im schärfsten Gegensatz zu Cornelius, der dies als seiner unwürdig fern von sich abgewiesen hätte, griff Schwind gelegentlich, wie die gleichzeitigen Naturalisten, ins volle Menschenleben, in die ihn rings umgebende Wirklichkeit hinein. Aber die Auffassung, die ihn dabei leitete, war eine von Grund aus idealistische. Er hat auch den Alltag immer wie ein Märchen behandelt. Sehr bezeichnend



Abb. 90 Die Morgenstunde von Moritz v. Schwind
in der Schackgalerie zu München

Sonnenstrahlen durchs offene Fenster frei hereinfallen, wie andere gegen die heruntergelassene Gardine andringen, wieder andere sich neben dieser ins Zimmer hereinstehlen, um auf Bett und Fußboden ihr lustiges Spiel zu treiben. Es war in der Zeit der Freilichtmalerei Sitte geworden, sich einseitig an die in diesem Bilde tatsächlich vorhandenen malerischen Verdienste zu halten und dieses Bild daraufhin für Schwinds bestes Werk zu erklären. Ist dies aber auch richtig? — Was Schwind hier an malerischen Werten gibt, haben schließlich andere vor und nach ihm, sowie zu seiner Zeit ebenfalls und womöglich noch besser gekonnt. Worin er aber einzig und unerreicht dasteht, tritt in anderen Werken seines Stils und seiner Palette in viel bedeutenderem Maße hervor, und dies ist neben seinem urwüchsigen Humor seine unvergleichliche Gabe, Märchen zu erzählen.

Mit Schwind ist seinen Münchener Genossen unter den Deutschromantikern die urbezügliche Weltanschauung und der kernige Humor gemein. In München scheint überhaupt der Humor seinen ständigen Wohnsitz aufgeschlagen zu haben, denn es ist sicherlich kein Zufall, daß gerade in der Isarstadt, von Schwind und den Künstlern seines Kreises reich bedient, damals die „Fliegenden Blätter“ gegründet wurden, daß ein Menschenalter später dort die Oberländer und Busch ihre Wirksamkeit begannen und daß nun schon seit Jahrzehnten in demselben München die „Jugend“ und der „Simplizissimus“ herausgegeben werden. — Oder vermöchte sich jemand vorzustellen, daß letzterer oder gar die „Fliegenden“ etwa in der Buchhandelsstadt Leipzig hätten erscheinen können?! —

ist dafür die „Morgenstunde“ (Abb. 90). Wir befinden uns in des Künstlers Landhaus Tanneck am Starnberger See. Sein Töchterlein hat sich soeben von ihrem altfränkischen Himmelbett erhoben und schaut zum Fenster hinaus, in den lachenden Morgen hinein, zu der himmelhoch ragenden Zugspitze empor. In diesem kleinen Bilde zeigt sich Schwind in eminentem Sinne als Maler. Er beobachtet, wie die



Abb. 91 Der Storch
von Karl Spitzweg
(Aus Bruckmanns „Ein
Jahrhundert deutscher
Kunst“)
(Zu Seite 134)

Schwinds Münchener Genossen Neureuther, Spitzweg und Graf Pocci haben alle drei in demselben ersten Dezennium des 19. Jahrhunderts das Licht der Welt erblickt. Der Vater des 1808 am Isarstrand geborenen *Karl Spitzweg* wünschte, daß von seinen drei Söhnen der eine Arzt, der zweite Apotheker und der dritte Nachfolger in der väterlichen Material- und Spezereiwarenhandlung würde, „damit sie einander in die Hände arbeiten könnten“. So kam der zukünftige Maler als Lehrling in die Dr. Pettenkofersche kgl. Hof- und Leibapothek zu München, später konditionierte er als „Subjekt“ zu Straubing und absolvierte auch sein pharmazeutisches Universitätsstudium. Erst einer schweren Krankheit bedurfte es, um ihm die Bahn aus der Apotheke zur Kunst frei zu geben.

Und ein eigentümliches apothekermäßiges Etwas hat ihm sein Leben lang angehaftet. Dennoch hat der aufgedrungene Beruf seinem wahren inneren Berufe im letzten Grunde nicht Abbruch getan. Einmal blieb er so vor der Akademie und damit vor der hohen Kunst, der Historienmalerei, bewahrt, und dann lernte er in den verschiedenen Apotheken die köstlichen Originale kennen, wuchs er sich selber zu einem so wundervollen Original aus, wie er sie später mit einzigartigem Humor geschildert hat; verbindet doch die Volksvorstellung nicht zu Unrecht mit dem Apotheker den Begriff des Grilligen, Schrulligen und Wunderlichen. Spitzwegs⁷⁷⁾ Bilder, so könnte man übertreibend geradezu behaupten, stellen ein Abbild der Welt dar, wie sie sich in den Augen eines künstlerisch veranlagten schrullenhaften Apothekers widerspiegelt. „Der arme Poet“, der bei hellichtem Tag im Bett liegt, um die Feuerung zu sparen — der seinen Regenschirm aufgespannt hat, um dem durchs schadhafte Dach durchrieselnden Regen zu wehren — und der an seinen klapperdürren Fingern trotz Not und Ungemach seine Verse ruhig weiter skandiert, war der erste jener Charaktertypen, in deren humorvoller Wiedergabe der Künstler schier unerschöpflich war. Anfangs bediente er auch die „Münchener Bilderbogen“ und die neuentstandenen „Fliegenden Blätter“, später verlegte er sich ausschließlich auf die Malerei. Und im Ölbild, nicht im Holzschnitt liegt seine Bedeutung. Spitzwegs Gemälde sind klein, sehr klein im Format und meist nur von wenigen Figuren bevölkert. Unter diesen pflegt irgendein grilliger, wunderlicher Hagestolz die



Abb. 92 Im Dachstübchen von Karl Spitzweg
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

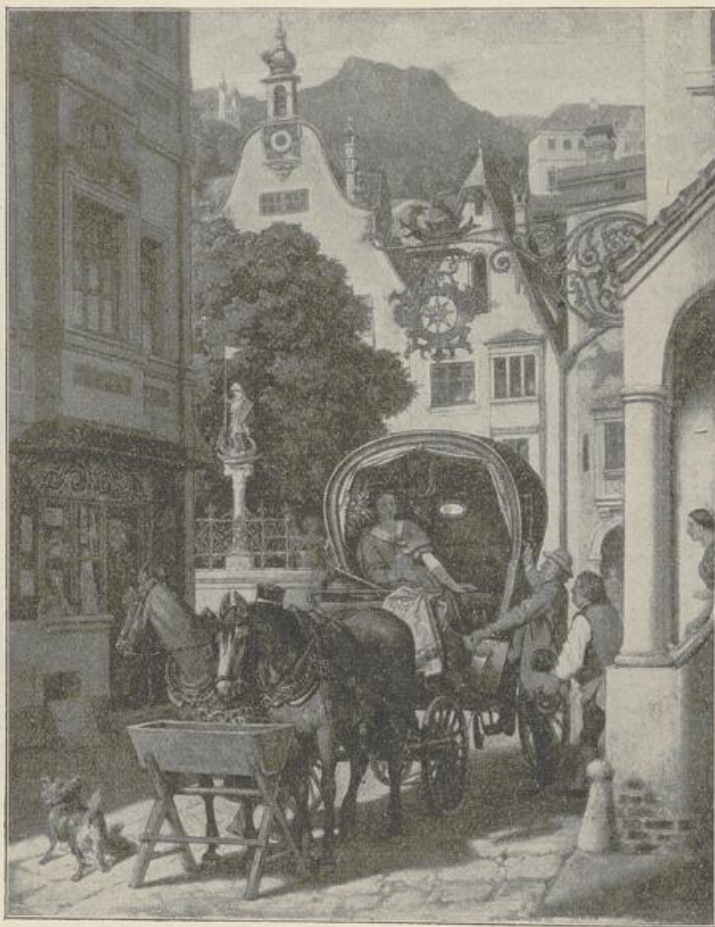


Abb. 93 Die Hochzeitsreise von Moritz v. Schwind
in der Schackgalerie zu München (Zu Seite 131 und 134)

Hauptrolle zuspiesen, gleichviel ob dieser nun im geblühten Schlafrock des behäbigen Privatiers steckt, in der Kutte des Einsiedlers oder im Waffenrock des Landwehrmannes älterer Ordnung. Köstlich ist der Bücherwurm, der, Bücher in den Händen, Bücher in den Taschen, Bücher zwischen den Beinen, auf der höchsten Stufe einer Leiter in seinem Bibliothekszimmer lesend, eines stillen Glückes genießt. Eine ganze Anzahl von Spitzwegs Bildern sind dem Liebesleben entnommen, einem Liebesleben eigener Art. Der „Witwer“ blickt über das Bild seiner Seligen, das er ans Herz drückt, hinweg zwei vorüberwandelnden

Schönen nach. Von den „Wäscherinnen“ ist die Mutter mit Aufhängen von Hemden eifrigst beschäftigt. Von ihrem Töchterlein sieht man bloß die zierlichen Füßchen unter einem riesigen, sonnenbeschienenen leinenen Laken vorspitzen, durch welches der übrige Körper nur als Schattenriß hindurchscheint. Und nun kommt ihr Köpfchen zum nicht geringen Entsetzen der Mutter eben in auffällige Annäherung mit den Lippen eines anderen, durch Raupenhelm und Schnurrbart kenntlich gemachten Schattens! — Ein schmales, überhöhtes Bild gewährt Einblick in ein enges Gäßchen, in dem ein junges Liebespaar an der Bude eines Antiquars vorbeistreicht, vor der unter anderem Urväterhausrat auch eine gerade dem Meere entstiegene Aphrodite in eine leere Wiege blickt, neben der zärtliche Tauben schnäbeln. Das Gegenstück dazu bilden drei entzückende Kinder, die mit aufgehobenen Schürzen einen vorüberfliegenden Storch um ein Brüderchen ansingen (Abb. 91). Wie Spitzweg in seinen Hagestolzbildern im letzten Grund immer sich selbst gemalt hat, so zieht durch jene Liebesbilder, wie komisch sie sich auch auf den ersten Blick geben mögen, das verhaltene Liebessehn des Junggesellen. Niemals rührender als in dem „Abschied“, der in derselben Schackgalerie wie Schwind's „Hochzeitsreise“ hängt (vgl. Abb. 93 und 94). Hier das glückselige Hinausfahren des jungen Paares

in den lachenden Morgen und in die weite herrliche Welt, dort der Abschied des Jünglings, der sich von seiner Braut losreißt, um einsam in die bereitstehende Postkutsche einzusteigen. Nichts kennzeichnet schärfer den Unterschied in der seelischen Grundstimmung der doch wahlverwandten und innig befreundeten Künstler. Der behäbige, kleine, unteretzte, wohlbeleibte Schwind, der von seiner Gattin mit einer blühenden Kinderschar beschenkt war, verlieh sogar seinen himmlischen Gestalten, mit denen er so gern den Aufstieg in höhere Regionen unternahm, ein gut Teil seiner erdgeborenen Behaglichkeit, der große hagere alte Junggeselle Spitzweg, der seine Modelle stets auf dieser Erde unter spießbürgerlichen und urbehaglichen Menschen fand und diese so grundwahr wiedergab, applizierte ihnen dabei stets eine bescheidene Dosis seiner feinen künstlerischen Empfindung und seiner eigenen Wehmut. Diese Wehmut ist sein persönlicher Besitz; sein Behagen, sein Witz und sein Humor spiegeln dagegen das spezifisch münchenerische Naturrell ebenso getreu wider, wie Schwinds höhere Kunst den Gesamtcharakter des gemütsinnigen und phantasievollen bayerisch-österreichischen Volksstammes.

Spitzwegs eigenartige humorvolle Auffassung machte sich nicht nur den Menschen, sondern ebenso sehr den Dingen gegenüber geltend. In Landshut, Landsberg, Rottenburg und anderen bayerischen und schwäbischen Landstädtchen, die ihr mittelalterliches Aussehen treu bewahrt hatten, versenkte sich dieser berufene Darsteller „der guten alten Zeit“ schauend und zeichnend in die Poesie des altdeutschen Straßenbildes. Auch wohnte er in München im ältesten und malerischsten Stadtteil, am Heumarkt nächst dem Zeughause, in dem jetzt die (städtische) sog. Maillinger-Sammlung untergebracht ist. Von dort aus blickte er über eine Unzahl alter Dächer, die sich malerisch überschneiden, bis zum Petersturm und dem Turm der Heiligen-Geist-Kirche. Und nun besaß dieser seltene Mann die hohe Gabe, alle Eindrücke und Studien so im Kopf bereit zu haben, daß sie ihm jederzeit zur Verfügung standen. Aus rinnenden Brunnlein, an denen Mägde Wasser schöpfen, Treppen, Giebelhäusern, Kirchtürmen, Wirtshauschildern, malerischen Durchblicken, Erkern, Gesträuch, Blumentöpfen, allerlei Haustieren und allerlei Hausgerät bildete er eine lebendige und tote Staffage, die zu seinen grilligen Käuzen paßt wie das Fleisch zu den Knochen. Gerade in der vollendeten



Abb. 94 Der Abschied von Karl Spitzweg
in der Schackgalerie zu München



Abb. 95 Die Serenade aus dem Barbier von Sevilla — von Karl Spitzweg
in der Schackgalerie zu München

Harmonie zwischen Menschen, Menschenwerk und Natur besteht der eine Hauptreiz seiner Schöpfungen. Der andere in den rein malerischen Qualitäten. Denn dieser Dichter war zugleich im eigentlichen Sinne des Wortes Maler, nicht nur der einzige wirkliche Maler unter den Deutschromantikern, sondern überhaupt für seine Zeit ein einziger Maler in ganz Deutschland. Er ist in der Tat der allerälteste von sämtlichen deutschen Künstlern des 19. Jahrhunderts, die bereits eine ausgereifte malerische Kultur besaßen und deren Bilder auch als Gemälde uns heute noch einen reinen und unmittelbaren Genuß verschaffen (Abb. 95). Zu dem hervorragenden Koloristen hatte sich Spitzweg an den alten Meistern der Pinakothek, unter dem Einfluß von Schleich und Rahl sowie auf Reisen nach Italien,

London, Antwerpen und Paris herangebildet. In Paris ließ er die Schule von Barbizon und besonders Diaz auf sich wirken. Dabei war dieser große Künstler ein gründlich und vielseitig gebildeter Mann, der sich in Burnets „Prinzipien der Malerkunst“ vertiefte, sowie für Naglers „Monogrammist“ zuverlässige Angaben beizusteuern vermochte, und zugleich ein außergewöhnlich gütiger und selbstloser Mensch, der, vor Nahrungssorgen ohnehin geschützt, seine Bilder lieber gleich herschenkte, als verkaufte. Im Jahre 1885 ist er hochbetagt in seiner Heimatstadt München verschieden.

Der Zeichner und Radierer *Franz Graf Pocci* ⁷⁸⁾ (1807—76) erscheint neben ihm nur wie ein Dilettant. Aber es ist psychologisch wie kulturgeschichtlich interessant und nur aus dem süddeutschen, speziell bayerischen Milieu heraus erklärlich, daß der hochgeborene Graf Pocci, welcher der Sohn eines Generalleutnants und selber Oberhofmeister war, in seinen Kinder-, Studenten-, Soldaten- und Volksliedern den schlichten Ton des damaligen Volkes textlich und bildlich mit vollendeter Sicherheit zu treffen verstand. Pocci hat in neuerer Zeit eine Art Auferstehung als Künstler des Schattenspieltheaters gefeiert.

Eugen Neureuther (geb. zu Bamberg 1806, gest. zu München 1883) ist als Fresko- und Ölmaler hervorgetreten (München, Residenz, Polytechnikum und Schackgalerie). Aber seine eigentliche Bedeutung war die eines „Wiedererweckers der Radierung“ (Reber). An den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch des Kaisers Max, die überhaupt für die Deutschromantiker von hervorragender Bedeutung

waren, entwickelte er sich zum bedeutenden Ornamentiker, dessen Stärke darin bestand, inmitten üppigen Blumen- und Blattgeranks aus Blumenkelchen Mann und Weib hervorstechen zu lassen. Seine Stoffe entlehnte der liebenswürdige Künstler dem oberbayerischen Volksleben, wie es sich in der Stadt München und namentlich im Gebirge abspielt, oder er illustrierte hervorragende Dichterwerke (Abb. 96), wie Bürgers Ballade vom wilden Jäger, besonders aber hat er Goethes Gedichte mit Randzeichnungen umspinnen, wofür ihm der greise Dichterstürm wenige Wochen vor seinem Tode die wärmste Anerkennung aussprach.

Außer den Münchnern sind neben Schwind, der das romantische Ideal am bedeutendsten zum Ausdruck brachte, vor allen anderen seine beiden österreichischen Landsleute Steinle und Führich zu nennen. Sie waren die Heiligenmaler unter den Deutschromantikern. Während Cornelius

gelegentlich sich selbst als christlichen Maler bezeichnete, Schnorr sich sein Leben lang mit christlichen Stoffen abgab und endlich sein Lebenswerk mit der Bilderbibel krönte, hat Schwind verhältnismäßig selten Heiligenbilder gemalt. Dagegen war *Joseph Führich* (1800—76) der Mann, der das asketische Feuer im höchsten Maße besaß, das Schwind sich selbst absprach, ein leidenschaftlicher, feuriger, fast fanatischer Deutschböhme. Führich war der Ernsteste von denen um Schwind, er trat als streitbarer christlicher Ritter auf den Plan, er erwies sich als begeisterter Anwalt der katholischen Kirche. Schon in seinem Äußeren verriet sich eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem typischen katholischen Geistlichen. Führich hat Aufzeichnungen aus seinem Leben⁷⁹⁾ hinterlassen, die trotz ihres ungelungenen Stiles stellenweise große dichterische Schönheiten enthalten und von einer innigen religiösen Empfindung Zeugnis ablegen. An ihnen kann man erkennen, wie die romantischen Vorstellungen damals gleichsam in der Luft lagen. Dieser Künstler wurde nämlich nicht, wie die anderen Deutschromantiker, in der großen Stadt geboren und erzogen, so daß ihm jene Vorstellungen schon von außen hätten zugeführt werden müssen, vielmehr erblickte er in einem weltentrückten Landstädtchen, in Kratzau, an der Grenze der Oberlausitz, das Licht der Welt und brachte daselbst seine Jugend zu, und doch war auch er von Kindesbeinen an von romantischen Gedanken und Empfindungen erfüllt. In seines Vaters, eines schlichten bauerlichen Malers, Werkstatt wächst er auf und bemüht sich schon als 16jähriger Jüngling mit einem echt romantischen Bilde „Wie der böhmische Herzog Borziwig auf der Jagd den heiligen Einsiedler Iwan findet“. „Auf dem Bild hätte ich gern den Reiz des Naturlebens im



Abb. 96 Bauernregel, Radierung von Eugen Neureuther



Abb. 97 Die Einführung des Christentums in den deutschen Wäldern — von Joseph Führich
München, Schackgalerie
(Aus „Die Gemäldegalerie des Grafen Schack“, Verlag von Dr. E. Albert & Co., München)

Walde geschildert, wie er mich oft auf Spaziergängen so unwiderstehlich anzog. Ich benutzte jede freie Stunde, um etwas davon der Natur abzulauschen, und hatte nicht weit zu gehen, um zu finden, was ich suchte — den rauschenden Waldbach, schöne, reichbewachsene, bemooste Felsenwände im Tannenschatten. Ich nahm eine junge Fichte aus dem Walde mit nach Hause und stellte sie neben die Staffelei; allein bald ermüdete mich diese Art der Naturnachahmung, ich hatte weder Geschick noch Selbstverleugnung dafür, um so weniger, als das Streben, an einer Gestalt oder an einem Kopfe einen gewissen bestimmten Ausdruck zu erreichen, mir als eine dankbarere Mühe sich darstellte. Damals verwechselte ich die Poesie der Natur, der ich unbewußt nachstrebte, mit ihrer materiellen äußeren Erscheinung; — die große Aufgabe der historischen Kunst, die Form auf ihren inneren Ausdruck zurückzuführen und diesem sie dienstbar zu machen, war mir noch fremd.“ Diese Stelle in Führichs Selbstbiographie (S. 8 und 9) charakterisiert nicht nur diesen Künstler allein, sondern die ganze Kunstrichtung und ist ebenso bezeichnend für die innige Versenkung in das Allwalten der Natur wie für die mit Unfähigkeit gepaarte Unlust, sich der Natur wahrhaftig bis in alle Einzelheiten zu bemächtigen. Führich bildete sich dann später in Prag im Sinne der damaligen Zeit weiter, er vertiefte sich in Wackenroders „Herzensergießungen“, und die Bekanntschaft mit Dürer bildete gleichsam den Schlußstein seiner künstlerischen Erziehung. Auch Führich ist nach Italien gegangen und hat sich hier mehr als Schwind angeeignet, ohne jedoch mit vollen Segeln ins italienische Fahrwasser hineinzusteuern, wie es etwa Schnorr vor ihm getan hatte. Wenn seine Schöpfungen nach dem Aufenthalt im Süden auch eine gewisse Verquickung italienischer und altdeutscher Formen verraten, so wiegen letztere doch entschieden vor. Schließlich erhielt Führich eine Stellung als Kustos in Wien und ist dort im Jahre 1876 gestorben. In der Hauptsache hat er Bilderbogen gezeichnet, die entweder in Holz geschnitten oder in Kupfer gestochen wurden. Seine Hauptwerke sind: Das Gebet des Herrn, Der Psalter und bethlehemitische Weg, Die Nachfolge

Christi, Der verlorene Sohn, Die Legende vom hl. Wendelin, Illustrationen zum Buche Ruth. Der moderne Beschauer muß über manche technische Ungeschicklichkeit, über manche Übertriebenheit, namentlich in den vielbrüchigen Gewändern hinwegsehen, ehe sich ihm die gemütsinnige Kunst dieses eigenartigen Mannes erschließt. Führich vermochte besonders den poetisch-patriarchalischen Ton des Alten Testaments fein anzuschlagen. In allen seinen Werken lebt ein reiner, keuscher, religiöser und dabei kirchlicher Geist. Ein besonderer Reiz besteht in der kräftigen Betonung des landschaftlichen Elementes in echt romantischem Sinne: ohne starkes Naturgefühl, aber voll inniger Gefühlsseligkeit (vgl. Abb. 97). Bei Führich haben sich Kunst und Leben durchaus gedeckt. Wie er als Maler in die Vergangenheit schaute, so war er auch in der Politik streng konservativ und hochkirchlich gesinnt. Von all den katholischen und katholisierenden Romantikern hat er den Liberalismus und den Protestantismus am glühendsten gehaßt und am entschiedensten befehdet, dabei aber niemals über die Berge geschiet, sondern ist vom Scheitel bis zur Zehe ein kerndeutscher Mann geblieben.

Der andere österreichische Landsmann Schwinds, *Eduard Steinle* (1810–86)⁸⁰⁾, war, wie Schwind selbst, ein Wiener Kind, er hat sich auch wie dieser in der Fremde, wohin er verschlagen ward, sein Leben lang als Wiener gefühlt, und die echt wienerische feine musikalische Empfindung war ihm mit Schwind gemein. Die erste Ausbildung empfing Steinle in seiner Heimatstadt, dann trat er die übliche Romreise an, besuchte den Rhein und ließ sich endlich in Frankfurt a. M. nieder, wo er auch hochbetagt gestorben ist, ohne daß er sich daselbst jemals heimisch gefühlt hätte. Steinle war von einer außergewöhnlichen Fruchtbarkeit und von einer fast ebenso großen Mannigfaltigkeit. Quantitativ liegt auch bei ihm das Schwergewicht auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Außer zahlreichen Fresken, z. B. den Engelchören für den Kölner Domchor, und ebenso zahlreichen Kartons für Kirchenfenster, hat er weit über hundert religiöse Tafelbilder geschaffen. Gelegentlich erging er sich auch in kirchlich-politischen Darstellungen satirischer Art, wobei er sogar recht bissig werden konnte. Zum Bei-



Abb. 98 Der Türmer von Eduard Steinle
in der Schackgalerie zu München

spiel: In schöner Hochgebirgslandschaft hat sich ein wandernder Handwerksbursch ermüdet unter einem großen Eichbaum niedergelassen und ist eingeschlummert. Nun hängt an dem Baum ein Muttergottesbild, und die Landleute gehen vorüber und erweisen dem Bild ihre Ehrfurcht durch Kreuzschlagen und Verneigen. Darüber wacht der Handwerksbursch auf, sieht sich erstaunt um und ruft aus: „Ja, woher wissen denn die Leute, daß ich aus Berlin bin?!“ — Indessen lebt Steinle weder als Satiriker noch als Kirchen- und Freskomaler fort, sondern als Aquarellist und Illustrator, als der Illustrator Shakespeares und der Märchen Klemens Brentanos, z. B. des Märchens vom Müller Radlauf, sowie als Maler einiger von feiner, zarter musikalischer Empfindung getragener Ölbilder, unter denen die Lorelei, der Violinspieler und der Türmer der Schackgalerie sowie der Großpönitentiar im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. zu den besten gehören. Die wunderbare Wirkung des Großpönitentiaris beruht auf scharf herausgearbeiteten Gegensätzen seelischer und rein kompositioneller Art, hauptsächlich aber auf der besonderen Begabung des Künstlers, einen derartigen Vorgang gemütllich zu durchdringen und ihn so, von Gefühl erfüllt, überzeugend zur Darstellung zu bringen (Abb. 99). Auf hohem Stuhle thront der Beichtvater. Fünf Stufen führen zu ihm empor. Er ist gerade von vorn genommen und erleidet so gut wie gar keine Überschneidung. Seine Gestalt ist auf der lotrechten Mittelachse des Bildes angeordnet. So ist alles geschehen, um ihn als Hauptfigur kräftig hervorzuheben. Und nun beugt sich der milde Greis mitleidig und verzeihend zu dem Sünder herab. Dünnes Greisenhaar flattert unter seinem Käppchen hervor und spielt um die mageren Schläfen, der altersmorsche Körper ist in die weiten Falten des Priestergewandes gehüllt. Der Beichtende dagegen, ein sehniger Jüngling, dessen unverbrauchte Kraft durch die knappe kurze Kleidung noch mehr hervorgehoben wird, kauert sich ganz in sich zusammen, demütigt sich, um Verzeihung zu erlangen. Kompositionell vermögen ihm der Stab und das Gewand des Beichtvaters das Gegengewicht zu halten. Endlich das erbarmende Umfassen und Handauflegen von seiten des letzteren! Niemals dürften seelische Not und menschliches Erbarmen künstlerisch inniger zum Ausdruck gebracht worden sein. Wohl ohne es selbst zu wissen und zu wollen, ist Steinle mit dieser selten schön und harmonisch abgewogenen Komposition über die Grenzen des Bekenntnisstandpunktes hinausgelangt und hat ein ergreifendes Seelengemälde geschaffen, das auch jedem Nichtkatholiken zu Herzen gehen muß. — Von den Schackgaleriebildern bringen wir hier den „Türmer“ mit der Turmschwalbe (Abb. 98). Die Hände und Gelenke der Figur sind beachtenswert gut gezeichnet, wie sich das Bild auch in der Farbe für einen deutschen Gedankenkünstler von erstaunlicher Tüchtigkeit erweist. Zu dem „Violinspieler“ derselben Schackgalerie soll eine Erzählung aus dem Leben des berühmten Tartini den Vorwurf geliefert haben. Tartini galt einst in Padua für verschollen, als man ihn unerwartet auf einem Turm spielen hörte. Wie unter Tartini, so liegt auch tief unter dem Violinspieler Steinles die Welt mit ihrem Markten und Feilschen. Der Violinspieler sitzt auf einer Fensterbrüstung im hohen Turm, ganz in sein Spiel, ganz in sein Gefühl versunken und verloren. Das Gemälde kennzeichnet die gesamte deutsche Romantik, es könnte ihr geradezu als Titelbild dienen. Wie jener Violinspieler, so war die deutsche Romantik ganz in ihre erträumte Gefühlswelt verloren und ließ die wirkliche Welt verächtlich zu ihren Füßen liegen.

Alles in allem genommen, reichen indessen weder die anderen Österreicher noch die Münchener an den einzigen Moritz von Schwind heran. Dagegen besaß Schwind in *Ludwig Richter*⁸¹⁾ einen ebenbürtigen Kunstgenossen. Schwind und Richter haben — und zwar dieser in noch höherem Maße als jener — die größte Volkstümlichkeit von allen deutschen Künstlern errungen, indem sie die Eigen-

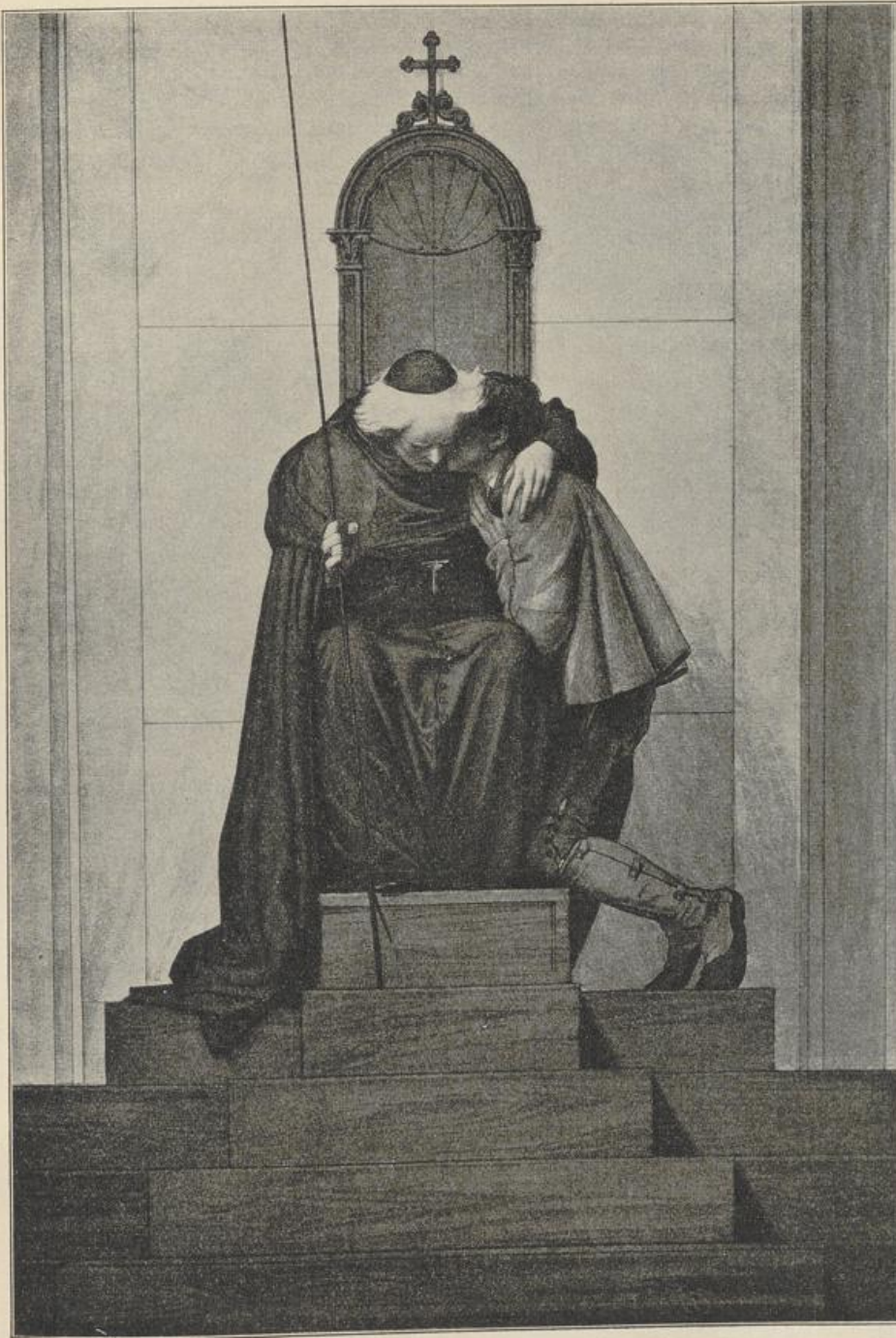


Abb. 99 Der Großpönitentiar von Eduard Steinle
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

schaften und Tugenden, welche das deutsche Volk damals ehrten und zierten, in ihren Werken zum Ausdruck brachten: den lebendigen Sinn für das Gemütliche

und Behagliche, aber auch für das Idyllische und für das Märchenhafte, die schöpferische Einbildungskraft, die unbedingte Ehrlichkeit und strenge Gerechtigkeitsliebe, die tiefe Innerlichkeit und den kerngesunden Humor, mit einem Wort, das deutsche Gemüt. Weil sie selbst fürwahr dieses goldene deutsche Gemüt besaßen, vermochten sie es auch in ihren Werken zu offenbaren. Daher leben sie in diesen fort, trotzdem die Kunstrichtung, der sie anhängen, längst überwunden



Abb. 100 Originalzeichnung von Ludwig Richter, in der Graphischen Sammlung, München, Neue Pinakothek

ist. Die Kunstmittel, deren sie sich bedienten, waren bescheidene, stellenweise sogar dürftige. Aber was sie damit ausdrückten, ist so schön und tief und groß, daß es mit den Kunstmitteln nicht zusammen untergehen konnte, sondern bestehen blieb, fortlebt und fortwirkt. Wenn so Schwind und Richter als echte, große und wahre Künstler über dem Wechsel der Zeiten erhaben blieben, haben sie auf der anderen Seite auch wieder den Geist ihrer Zeit kräftig ausgesprochen, sind deren charakteristische Interpreten gewesen.

Richters Lebens- und Entwicklungsgang verlief wesentlich anders als derjenige Schwinds. Seine Jugend hat mit dessen Jugend nur eines gemein: die Armut. Aber Richter wuchs auch aus einfachen kleinbürgerlichen Verhältnissen heraus, und er war Sachse. Seine Wiege hat am Elbstrand gestanden, in Dresden. Wir hegen von dem Wesen des Sachsen zur Zeit Ludwig Richters eine ganz bestimmte Vorstellung: zwi-

schen bayerischer Derbheit und preußischer Schärfe schien die sächsische Gemütlichkeit mitten inne zu wohnen. Gewiß gab es in Sachsen auch andersgeartete Männer, aber im allgemeinen galt der Sachse im 19. Jahrhundert als ein überaus gutmütiger, nachgiebiger, weichherziger, genügsamer, sparsamer und ein klein wenig spießbürgerlicher Geselle. Ludwig Richter besaß nun alle diese charakteristisch sächsischen Eigenschaften in höchstem Maße, wenn auch in idealer Verklärung. Er hat eine harte Jugend durchgemacht, da in seine Knabenzeit die Napoleonischen Kriege fielen, und diese haben auf das helle Kindesglück einen tiefen Schatten geworfen. Ja, Richter sollte sogar den Schrecken des Krieges am eigenen Leibe verspüren, indem er als zehnjähriger Knabe die Belagerung Dresdens miterlebte und sich dabei einst, wie er das in seiner Selbstbiographie reizvoll ausgemalt hat, mit den Seinigen in den Keller flüchten mußte, woselbst sich schließlich, nachdem sich die anfängliche Spannung gelöst hatte, ein äußerst behagliches Kleinbürgerleben entfaltete, während draußen die Kanonen heulten.



Abb. 101 Holzschnitt von Ludwig Richter
Aus „Christenfreude“ (Verlag von Alphonse Dürr in Leipzig)

Ein anderes Mal wurde er aber auch Zuschauer einer der grausigsten Kriegsszenen, als von einem Leiterwagen die völlig entblößten Leiber toter Krieger wie Warenballen mit roher Geschäftsmäßigkeit abgeladen wurden. Derartige Ereignisse dürften auf seine zart empfindende Seele einen erschütternden und bleibenden Eindruck gemacht und seinem Wesen jenen Grundzug von Entsagung verliehen haben. Die Unsicherheit und Vergänglichkeit alles Irdischen ist ihm hier mit erschütternder Deutlichkeit aufgegangen und hat seine Gedanken auf das Jenseits gerichtet. Er glaubte daran und hat dieser Überzeugung in Wort und Bild beredt Ausdruck verliehen. Überhaupt machte sich bei so tief innerlichen Künstlernaturen, wie Schwind und Richter, die Religion naturgemäß bedeutsam geltend, und daneben auch das Bekenntnis. Richter nahm in konfessioneller Beziehung einen eigenen Standpunkt ein. Er, der Sachse, stammte aus protestantischer Familie, aber der eine seiner Ahnen war aus Geschäftsrücksichten zum Katholizismus übergetreten, und Ludwig Richter selbst wurde zwar protestantisch getauft, aber katholisch erzogen. Im weiteren Verlaufe seines Lebens schwankte er zwischen den Bekenntnissen hin und her, ließ bald die Feierlichkeit der katholischen Messe auf seine empfängliche Künstlerphantasie wirken, bald suchte er in protestantischen Predigten Trost und Erhebung, allerdings ohne sie, wie er selbst sagt, stets darin gefunden zu haben. Er strebte danach, das Beste aus beiden Konfessionen in sich, in seinem Wesen und in seiner Kunst zu vereinigen. Bald enthalten seine Blätter poetisch-katholisierende Züge, bald muten sie uns so frisch und glaubensstark an wie ein Kirchenlied von Paul Gerhardt.

Ludwig Richter war wie Schwind in jungen Jahren nach Italien gewandert, wo sich der schmiegsame, nachgiebige Sachse von den großen Italienern und ihren deutschen Nachfolgern ganz anders packen und beeinflussen ließ. Er bemühte sich herzlich darum, die zahllosen großzügigen, formenreichen, aber unsäglich eintönigen Abbilder italienischer Landschaft, wie sie damals von deutschen Künstlern ge-

zeichnet und gemalt wurden, um eine beträchtliche Anzahl zu vermehren. Ferner malte er den Watzmann nach eigenen Reise- studien in der großartigen Manier Kochs und erwies sich überhaupt als ehrfürchtiger und lernbegieriger Schüler jener damals in Rom hoch anerkannten Berühmtheit. Aber so sehr er auch Großzügigkeit anstrebte, verfiel er unwillkürlich in Kleinmalerei. Und so sehr er sich bemühte, zu italienisieren, verdeutschten sich doch die italienischen Natureindrücke zusehends unter seinen Augen, ja im fremden welschen Lande fielen ihm lauter heimische Motive ein. Trotzdem stand für den Künstler eine streng, rein und groß erfaßte italienische Landschaft damals im Mittelpunkt alles Kunstschaffens, damals und auch viel später noch, als er längst in seiner sächsischen Heimat eine Anstellung als Lehrer an der Meißner Kunstschule gefunden und ein deutsches Weib gefreit hatte. Immer noch schwebte ihm, der in klassizistischen Vorstellungen befangen blieb, Italien als das einzige wahre Kunstland vor, und — von der Kleinlichkeit



Abb. 102 Holzschnitt von Ludwig Richter
Aus „Unser täglich Brot“
(Verlag von Alphonse Dürr in Leipzig)

deutscher Zustände eingengt — war er von heißer Sehnsucht erfüllt, jenes Land seiner Träume wieder zu sehen. Endlich schien sich dem Künstler, der sich kümmerlich durchs Leben schlagen mußte, eine günstige Gelegenheit zu bieten: das Reisegeld war beisammen, der Tag der Abreise festgesetzt, da — wird ihm die Frau krank, und die erhoffte Freudenzeit verwandelt sich in eine Leidenszeit. Allerdings genas ihm die geliebte Gattin wieder, aber das ersparte Reisegeld war für Doktor und Apotheker größtenteils draufgegangen. Wenigstens reichte der Rest, wenn auch nicht für eine Reise nach Italien, so doch für einen Ausflug in die Sächsische Schweiz. Auf diesem Ausflug gingen dem Italienschwärmer mit einem Male die Augen für die Herrlichkeit deutscher Landschaft auf. Ganz besonders war es die Gegend am Schreckenstein, die ihm einen unauslöschlichen Eindruck machte. „Als ich



Abb. 103 Feierabend von Ludwig Richter. Aus „Gesammeltes“ (Verlag von Alphonse Dürr in Leipzig)

an einem wunderschönen Morgen bei Sebasein über die Elbe fuhr“, so äußert er sich selbst darüber in seinen Lebenserinnerungen, „und die Umgebung mich an italienische Gegenden erinnerte, tauchte zum ersten Male der Gedanke in mir auf: Warum willst du denn in weiter Ferne suchen, was du in deiner Nähe haben kannst? Lerne nur diese Schönheit in ihrer Eigenartigkeit erfassen, sie wird gefallen, wie sie dir selbst gefällt.

Da fielen mir die Goetheschen Strophen ein:

Ang', mein Ang', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kehrt ihr wieder?
Weg, du Traum, so Gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist!

... Als ich nach Sonnenuntergang noch am Ufer der Elbe stand, dem Treiben der Schiffsleute zusehend, fiel mir besonders der alte Fährmann auf, welcher die Überfahrt zu besorgen hatte. Das Boot, mit Menschen und Tieren beladen, durch-



Abb. 104 Die Überfahrt am Schreckenstein von Ludwig Richter
Dresden, Gemäldegalerie
(Nach Photographie Brockmann Nachf., Dresden)

schnitt den ruhigen Strom, in welchem sich der goldene Abendhimmel spiegelte. So kam unter anderen auch einmal der Kahn herüber, mit Leuten bunt angefüllt, unter denen ein alter Harfner saß, welcher statt des Überfahrtskreuzers etwas auf der Harfe zum besten gab.

Aus diesen und anderen Eindrücken entstand nachher das Bild ‚Die Überfahrt am Schreckenstein‘, der erste Versuch, in welchem ich die Figuren zur Hauptsache machte...“ (Abb. 104). Der alte, vornübergebeugte, ganz in sein Spiel versunkene Harfenspieler erinnert an Goethes Harfner. Ihm gegenüber als Kontrastfigur der alte Schiffer, sein Pfeiflein schmauchend, kühl bis ans Herz hinan seiner Tätigkeit hingegeben. Wie dieser, so kümmert sich auch der kleine Bub neben dem Harfner verzweifelt wenig ums Harfenspiel und plätschert, wie Kinder zu tun pflegen, mit einem Zweig im Wasser. Aber die anderen Personen alle sind vom Spiel ergriffen, jeder in seiner Weise. Am meisten der elegische Jüngling mit den fein empfundenen Handbewegungen, welcher dem Alten unmittelbar gegenüber sitzt. Auch in dem ländlichen Brautpaar erweckt die Musik zarte Empfindungen, weniger scheint sie auf das kleine Mädchen dahinter einzuwirken. Dagegen macht sie offenbar auf den Jüngling, der zwischen der hinteren und der vorderen Figurengruppe steht, den tiefsten Eindruck. Es ist der Wanderer mit dem Stab in der Hand, dem Ränzel auf dem Rücken und dem Eichenlaub an der Mütze, eine damals in Deutschland, dem Deutschland der mittleren Jahrzehnte des verflossenen Jahrhunderts, wirklich aus dem Leben gegriffene Gestalt. In dem Wanderer haben die Harfentöne die Freude an der Schönheit der Landschaft vertieft, und voll innerer Glut schaut er auf den Schreckenstein, der aus



Abb. 105 Der Brautzug von Ludwig Richter — Dresden, Gemäldegalerie
(Nach Photographie Brockmann Nachf., Dresden) (Zu Seite 148)

dem Wasser jäh und majestätisch zugleich emporsteigt, hoch empor über die sanften Hügel, welche die Elbe sonst einschließen. In dem Jüngling auf der Wanderfahrt hat Richter sein eigenes ideales Selbst dargestellt. Der Wanderer, der allein von allen Personen hoch aufgerichtet dasteht und zwischen ihnen wie eine scheidende Zäsur wirkt, der sich annähernd auf der Mittelachse des ganzen Bildes befindet und kaum eine Überschneidung erleidet, in dem daher die Gesamtkomposition gipfelt, ist der Träger der ganzen, auf musikalischen wie auf Momenten der landschaftlichen Schönheit beruhenden Stimmung. Durch die Blickverbindung vom Mann zum Berg wird dieser mit jenem, die Staffage mit der Landschaft glücklich verknüpft. Das Bild wirkt, auf Schwarz und Weiß übersetzt, günstiger als in dem hart und kalt gefärbten Original, das in der Dresdener Gemäldegalerie hängt. Aber auch in der Abbildung erkennt man die vielen Härten, die mangelhafte stoffliche Charakteristik, z. B. des Wassers, und andere derartige Mängel mehr. Aber wann und wo hat jemand die Freude des Menschen an landschaftlicher Schönheit überzeugender in ein Bild hineinzulegen gewußt, als hier der seelenvolle Ludwig Richter?! — Wer hat die ganze romantische Felsen- und Burgen-, Strom- und Harfenstimmung des damaligen Deutschlands richtiger getroffen?! — Für sein Leben und Schaffen aber bedeutet das Bild überdies einen entscheidenden Wendepunkt. Er äußert sich selbst darüber: „Von dieser Zeit an wandte sich mein Streben wieder ganz der heimischen Natur zu . . . Wenn ich in den letzten Jahren meine Begeisterung nur an meinen italienischen Naturstudien und der immer blasser werdenden Erinnerung entzünden konnte, so empfand ich jetzt das Glück, täglich frisch aus der Quelle schöpfen zu können. Jetzt wurde mir alles klar, was mich umgab, auch das Geringste und Alltäglichsste, ein interessanter Gegenstand malerischer Beobachtung. Konnte ich jetzt nicht alles gebrauchen? War nicht Feld und Busch, Haus und Hütte, Menschen wie Tiere, jedes Pflänzchen und jeder Zaun und alles mein, was sich am Himmel bewegt und was die Erde trägt?“ — Neben der Überfahrt am Schreckenstein gilt wohl der „Brautzug“ als das bedeutendste Gemälde Richters, gleichfalls in der Dresdener Galerie (Abb. 105). Braut und Bräutigam treten gerade aus dem Walde heraus auf die blühende, lachende Flur. Der Wald besteht aus uralten, unendlich mannigfaltig verzweigten Eichen; nur am seitlichen Waldesrand stehen jüngere Fichtenbäume. Aber aus einer Lichtung mitten im Walde, gerade da, wo die beiden weißen Tauben — ein Symbol des Liebespaares — vorüberfliegen, grüßt eine Kapelle freundlich herab. In ihr ist soeben das junge Paar getraut worden,



Abb. 106 Der Mond ist aufgegangen . . . von Ludwig Richter

das nun durch den Forst heruntersteigt. Aber der letzte und stärkste Eichbaum lenkt mit seinem blumentumkränzten Muttergottesbild die Gedanken noch einmal zurück zur Kapelle, während unmittelbar vorm Walde der Hirtenbub mit lustigem Jauchzen das junge Paar gleichsam im neuen Leben empfängt. Und um die Staffage ja recht reich und mannigfaltig zu gestalten, tauchen hinter den Schafen des Hirten noch ein paar Rehe unter den Fichten auf. Das junge Paar aber schreitet sitt-



Abb. 107 Hausmusik von Ludwig Richter

sam fürbaß, der Bräutigam schaut mit seinen langen Haaren und dem bartlosen zarten Gesicht fast wie ein verkleidetes Mägdlein aus. Hinter dem Paar das Brautgeleite mit humorvoller Charakteristik, die fast ans Grotoske streift. Geradezu zum Entzücken ist es, wie der Zug in rhythmischem Takt herabsteigt, halb von den Zweigen verborgen, halb zwischen ihnen hervorlugend. Dem Paar voraus aber eilen die Kinder mit ihren Blumen, mit ihrem Hunde über den Steg, über den Bach und der fernen Burg, vermutlich der Wohnstätte des jungen Paares, entgegen.

Empfing der Künstler die erste Anregung, der er es verdankt, daß er sich aus der Schar der vielen italienisierenden Maler heraushob und zu unserm Ludwig Richter wurde, unmittelbar in der deutschen Landschaft wie von den Menschen, die sich in ihr bewegen, und ging diese erste Anregung mittelbar vom Krankenbett seiner Frau aus, so erhielt er die andere Anregung in der Kinderstube. Wenn Richter, ermüdet von seiner Lehrtätigkeit und den großen italienisierenden Kompositionen, die er tagsüber entworfen hatte, sich abends zur Erholung zu seinen Kindern setzte und ihnen etwas vorzeichnete, woran sie ihre hellichte Freude haben konnten: einen Vogel auf einer Stange, einen Hund und eine Katze, und daneben die Kinder selbst und ihr Spielzeug, ihre Stühle und ihr Tischchen, schließlich die ganze Stube mit dem traulichen alten deutschen Kachelofen, und ein anderes Mal Hof und Garten und die anstoßenden Äcker und Wiesen und Wälder, so dachte er, der in den damaligen übertriebenen Vorstellungen vom Erhabenen befangen war, wohl selbst nicht daran, daß er gerade dadurch berühmt werden und sich gerade dadurch in das Herz des deutschen Volkes hineinzeichnen würde! — Seine Kinder aber zeigten und schenkten ihres Vaters Zeichnungen ihren Gespielen, und diese wieder anderen, und so ging das immer weiter. Und Richter mußte, er mochte selber wollen oder nicht, seine Zeichnungen in Stich und Radierung, hauptsächlich aber in Holzschnittmanier vervielfältigen lassen und für



Abb. 108 Der Krieger und sein Kind von Theodor Hildebrandt
Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

immer neue Illustrationen sorgen, die ihm aber auch gerade nur so aus der Feder oder vielmehr aus der Seele flossen. Die Ernennung zum Professor an der Kunstakademie in seiner geliebten Vaterstadt Dresden, in der er dann bis zu seinem Tode im Jahre 1884 geblieben ist, vermochte daran nichts zu ändern. Wiederholte Fußwanderungen durch Sachsen und durch Franken brachten immer neue Anregungen, und so wurde Richter, einzig in seiner Art, so recht eigentlich zum Maler und Zeichner des deutschen Bürger-, Bauern-, Kinder- und Familienlebens (Abb. 100–107).

Auch die Kunst der Schwind und Richter, so lieb und traut sie immer gewesen sein mag, war zeitlich und individuell begrenzt und bedingt. Diese Künstler vermochten weder formal noch inhaltlich den gesamten Umfang der Natur und des Lebens zu er-

fassen, die ganze Tiefe deutschen Wesens auszuschöpfen. Es ist nicht Goethe, es ist nicht Beethoven, der ins Bildkünstlerische übersetzt aus ihnen spräche, wohl aber sind sie Dichtern wie Mörike und Jeremias Gotthelf, Uhland und Eichendorff sowie dem Liederkomponisten Schubert zu vergleichen. Auch haben sie in glücklicher Einseitigkeit nur die Lichtseiten des Lebens gesehen und geschildert. An den Tiefen und Untiefen des Daseins sind sie in schlafwandlerischer Sicherheit ahnungslos vorübergeglitten. Der ganzen Kraft und Wucht menschlicher Leidenschaft, menschlicher Schuld, aber auch menschlicher Größe waren sie nicht gewachsen, daher vermögen sie den Beschauer auch nicht bis ins Tiefste zu erschüttern, wohl aber ihn zu erfreuen, zu erwärmen und zu erheben. Daher können sie auch trotz ihrer Volkstümlichkeit nicht als die tiefsten Seelenkünder deutschen Wesens betrachtet werden. Dieser Ruhm gebührt unserem großen Nürnberger Künstler Albrecht Dürer, seinen Zeitgenossen Hans Holbein d. J. und Matthias Grünewald aus Aschaffenburg, oder, wenn wir uns aufs 19. Jahrhundert beschränken wollen, allenfalls Alfred Rethel, Max Klinger oder dem Schweizer Arnold Böcklin. Aber neben den geistesstarken Helden und Gewaltigen haben auch die Männer ihren Platz, die unserem Dasein Licht, Sonne, Wärme, eitel Freude und Wonne bescheren. Und als Freudenspender fürs deutsche Haus und für die deutsche Familie werden Schwind und Richter fortleben, solange die deutsche Zunge klingt.

Der Nazarener Kunsthauptstadt war, wie die der Klassizisten, Rom gewesen. Die deutsche Romantik war hauptsächlich den klangreichen, phantasiekräftigen, zum Mystizismus neigenden, katholischen bayerisch-österreichischen Landen entsprossen und hatte ihr Hauptquartier in München aufgeschlagen. Der Sachse Ludwig Richter war eine Erscheinung für sich. Aber sollte denn die Romantik sonst wirklich nur am Donau- und Isarstrande gedeihen sein? — Sollte der sagenumwobene Vater Rhein ihr keine frischen Kräfte zuzuführen vermocht haben?! —

Unwillkürlich verbindet man die Vorstellung von der Romantik mit dem Rhein und der Stadt Düsseldorf: Düsseldorferei, Düsseldorfer Romantik. Dort in Düsseldorf war von der kgl. preußischen Regierung die ehemals schon bestehende Akademie neu gegründet und Cornelius zu ihrem Direktor ernannt worden (vgl. S. 109)⁵²). Aber dieser, mit seinem Herzen an den Glyptothekfresken hangend, hatte dort niemals festen Fuß zu fassen, geschweige denn bestimmenden Einfluß zu erringen vermocht. Nach seiner endgültigen Übersiedlung nach München ward er durch den letzten Nazarener *Wilhelm Schadow* ersetzt. Schadow brachte aus Rom und von Overbeck eine bestimmte katholisierende romantische Geistesrichtung, von seinem Vater, dem großen Berliner Bildhauer aber das bessere Teil seines Wesens: hohe Achtung vor einer guten Technik mit. Schadow war als Künstler ohne persönliche Eigenart, aber als Lehrer von ausgeprägter Begabung. Und nicht allein siedelte er von der Spree an den Rhein über, sondern mit einem Gefolge von Berliner und anderen ostelbischen Künstlern. Dieser Umstand hat der Düsseldorfer Schule das Gepräge verliehen. Die bayerisch-österreichische Romantik der Schwind und Spitzweg, Steinle und Führich war bodenwüchsig. Die Düsseldorfer Romantik verdankte ihre Entstehung protestantischen, von Hause aus nüchternen, in das katholische Rheinland verpflanzten Berliner Künstlern, die nun in ihrer leicht slawisch angehauchten Art in Rheinstrompoesie schwelgten. Daher drang ihre Kunst auch nicht tief in die rheinischen Kreise ein, wohl aber fand sie großen Beifall und starken Absatz auf den Berliner Kunstausstellungen. Wie die Nazarener in Rom — wohnten, lebten, lasen, schwärmten und arbeiteten die Berlin-Düsseldorfer Künstler in einem Raume zusammen, wenn auch nicht wie die S. Isidoro-Leute in einem aufgelassenen Kloster, sondern in der Akademie, und sie fühlten auch nicht wie jene die ganze Schwere des Daseins auf sich lasten, sondern sie waren ein lebfrisches feuchtföhliches Künstlervölkchen, das sich den Rheinwein aufs beste schmecken ließ. Die ernst religiöse Stimmung der Nazarener wie die Märchenpoesie der bayerisch-österreichischen Künstler war aus dem Herzen geflossen, die Romantik der Düsseldorfer, ihre leise Wehmut, ihre Empfindsamkeit, ihr Schwelgen in der Darstellung trauernder Juden, unglücklicher Könige, reuiger Räuber, verliebter Ritter war nicht zu ihnen aus den Fluten des Rheines mit elementarer und die Herzen zwingender Wucht emporgestiegen, sondern all dies war ihnen bloß im Theater angefliegen.

Das unterscheidet im letzten und tiefsten Grunde die Düsseldorfer von der Münchener und der Wiener Romantik sowie von dem römischen Nazarenertum. Schwind glaubte an seine Nixen, seine Einsiedler und an seinen Rübezahl, die Düsseldorfer vermeinten nur, daran zu glauben. — In Düsseldorf blühte damals das Theater. Immermann hatte Shakespeare auf die Bühne gebracht. Nicht das blühende rheinische Volksleben, sondern die Immermannsche Bühne bildete den Nährboden der Düsseldorfer Romantik. Anlehnung an bestimmte Dramen-Szenen, wie die Ermordung der Kinder Eduards, war aufs äußerste beliebt. Ebenso die bildliche Verkörperung dichterischer Gestalten. So ward *Sohn* (geboren 1805 in Berlin, gestorben 1867 in Köln) durch seine „beiden Leonoren“ berühmt. — Eine derartige Gegenüberstellung zweier Temperamente oder nach Geschlecht, Altersstufe, Beschäftigung und Charakter verschieden gearteter Menschen mit novellistischer Verknüpfung ist ausgesprochen düsseldorfsch, und höchst bezeichnend dafür das bekannte Bild von *Theodor Hildebrandt* (geboren 1804 in Stettin, gestorben 1874 in Düsseldorf) „Der Krieger und sein Kind“ (Abb. 108). Der Krieger läßt sich von seinem Kindlein, das er sanft an seine eisengepanzerte Brust drückt, an seinem martialischen Schnurrbart zausen und droht ihm nur freundlich lächelnd mit dem Finger. Auf dem Fensterbrett steht ein schöner schlanker Weinkrug zwischen Gebethbuch und Wandkreuz. — Dem Beschauer bot sich nun die artigste Gelegen-



Abb. 109 Washingtons Übergang über den Delaware von Emanuel Leutze
Bremen, Kunsthalle

heit, sich vor einem solchen Bilde allerlei Gedanken zu machen. Ist der Krieger aus der Schlacht heimgekehrt oder erst im Begriff, sich darein zu stürzen? — Herzt er sein Kindlein zum letztenmal, und was soll nach seinem Tode aus ihm werden? — Jedenfalls ist der Krieger trotz seines rauhen Handwerks ein frommer Mann, worauf Buch und Kreuz hinweisen, ohne deshalb den im Weinkrug beschlossenen Freuden dieses Lebens abhold zu sein. — Auf alle Fälle wirkte der Gegensatz zwischen dem zarten Kinde und dem rauhen Krieger rührend und ergreifend. Ja, ist es denn aber auch wirklich ein rauher Krieger? — Nach der Ansicht der Berliner Kunstausstellungsbesucher der dreißiger und vierziger Jahre gewiß. Nach unseren heutigen Begriffen sicherlich nicht. Dieser lockige, lächelnde Mann hat seinen Harnisch doch nur auf der Bühne, aber niemals in der Feldschlacht getragen! — Dies eine Beispiel statt vieler. Der Düsseldorferei fehlt alles Feste, Männliche, Harte, Akzentuierte, Individuelle — sie schwelgt im Allgemeinen, Typischen, Weichen, Schematischen, Zerflossenen, Rührseligen. Sehr bezeichnend für die Schule sind in dieser Beziehung auch *Bendemanns* Darstellungen trauernder Juden. Trotz alledem gebührt den Düsseldorfern ein ganz bestimmtes Verdienst. Wenn sie an Gedankentiefe, Geisteskraft und Unmittelbarkeit der Empfindung hinter der Münchener Schule Cornelianischer und Schwindscher Art zurückgeblieben, so haben sie über diese hinaus einen technischen Fortschritt gemacht, der nicht unterschätzt werden darf. Gegenüber der ausschließlichen Betonung des Inhalts beginnen sie auf die Form Wert zu legen, gegenüber Umriß und Aufbau betonen sie die Farbe, gegenüber Fresko und Karton das Ölbild. Die Düsseldorfer sind in der damaligen Periode farbloser Malerei die Koloristen unter den deutschen Gedankenkünstlern gewesen. Sie selbst hielten sich nach dieser Richtung für würdige Nachfolger der alten Venezianer. Gegenwärtig muten ihre Ölbilder wie Öldrucke an, flächenhaft, versteinert und ohne rechtes Leben, mögen sie auch mehr Natur besitzen als die Kartons der Münchener Künstler vom Schlage des Cornelius. Von Düsseldorfer Malern wäre noch der Württemberger *Emanuel Leutze* (1816–68) zu nennen, der in seiner Darstellung des kühnen Überganges



Abb. 110 Huß auf dem Scheiterhaufen von Karl Friedrich Lessing
 Berlin, Nationalgalerie
 (Nach Phot. H. Würzburg, Berlin)

Washingtons über den Delaware ein geschichtliches Bild geliefert hat, das an zwingender Gewalt des Ausdrucks zu den bedeutendsten Leistungen dieser Art gehört (Abb. 109). Da Leutze als Kind nach Philadelphia gekommen war und andererseits auch dort gestorben ist, zählen ihn die Amerikaner gern zu den Ihrigen. Er hat aber hauptsächlich in Düsseldorf geschaffen und gehört der Düsseldorfer Schule an⁸³). Der Bedeutendste dieser Schule war *Karl Friedrich Lessing* (geb. 1808 in Breslau, gest. 1880 in Karlsruhe). Der Großneffe des Dichters besaß etwas von dem stolzen Kampfesmut, von dessen ritterlicher Parteinahme für die Unterdrückten. Und so wählte er denn aus der Geschichte mit Vorliebe Persönlichkeiten, die ihr Recht gegen feindliche Übermacht vergeblich zu verteidigen gesucht hatten, beschäftigte sich gern mit Männern vom Schicksal eines Ezzelino. Aber so groß auch immer Lessings geschichtliches Gerechtigkeitsgefühl gewesen sein mag, seine Gestaltungskraft war nicht bedeutend genug, um seine Gemälde über den Charakter des gestellten lebenden Bildes wahrhaft hinauszuhoben. Die von Schwind dem „Ezzelino“ Lessings den ihn tröstenden Mönchen gegenüber in den Mund gelegten Worte: „Laßt's mir mei' Ruh', seht's denn net, daß i Modell sitz'?!“ — enthalten bei aller Schärfe eine schlagende Charakteristik des Posierten in dem Schaffen dieses Künstlers. Unter den Unglückshelden der Geschichte entdeckte Lessing schließlich den Vorläufer der Reformation, Huß, hob ihn auf den Schild und begleitete mit seinen Bildern den Geistesstarken durch sein ganzes taten- und leidenreiches Leben, das auf dem Scheiterhaufen enden sollte. Beim Eintritt in die Berliner Nationalgalerie empfangt uns früher als erster, in seiner Art starker Eindruck Lessings umfangreiches Gemälde „Huß auf dem Scheiterhaufen“ (Abb. 110). Der Held ist auf der Mittelachse angeordnet, er erleidet keinerlei Überschneidung und ist durch diese beiden Kunstmittel deutlich als Hauptfigur des Ganzen scharf hervorgehoben. Ihm gegenüber links in geschäftsmäßig ruhiger Erwartung die Henkersknechte



Abb. 111 Fels- und Waldlandschaft mit dem Muttergottesbild von Karl Friedrich Lessing
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

mit lodernden Fackeln. Hinter ihm die mit Speiß und Schwert bewehrten Stadtsoldaten von Konstanz; einer von ihnen setzt Huß die herabgefallene Kettermütze wieder auf. Diese Bewegung bewirkt zum Teil den Eindruck des Augenblicklichen, den das Bild verursacht. Vor den Stadtsoldaten, im Vordergrund des Bildes rechts, hält auf einem Pferde von unbestimmbarer Farbe der Pfalzgraf Ludwig von Bayern im weißblauen Rautenkoller, eine männlich schöne Erscheinung von vollendet vornehmen Bewegungen. Er blickt und wendet sich zu dem auf dunklem Maultier reitenden Prälaten um, während daneben ein alter Kapuziner, der sich den Ketzer durchs Augenglas betrachtet, die an geistigen Beziehungen und Anspielungen aller Art reiche Gruppe abschließt. Dieser gegenüber Huß' Freunde, Anhänger und Bewunderer, eine von innerer Bewegung erfüllte Versammlung, die unwillkürlich an ähnliche Gruppen auf der van Eyckschen Anbetung des heiligen Lammes erinnert. Von jener Gruppe auf dem Lessingschen Gemälde löst sich ein vom Künstler nach Format und Stellung in der Komposition besonders ausgezeichnetes Paar ab: das Mädchen, das den Rosenkranz abbetet, dem lange, rabenschwarze Haarflechten über die böhmische Jacke herunterhängen, neben ihr gleichfalls in heißem Gebet ein säbelumgürteter Hussit, womit der Künstler ohne Zweifel auf die Kriege anspielen wollte, die in jenem verhängnisvollen Augenblick verursacht wurden. Das Bild ist „1850“ datiert. Eine „Hussitenpredigt“, gleichfalls in Berlin, „1836“. Die Lessingschen Hußbilder dieser Art haben bei ihrem Erscheinen ungeheures Aufsehen erregt. In einer Zeit, in der man gewöhnt war, ein Bild kaum nach Auffassung, Zeichnung, Farbe, Beleuchtung, stofflicher Charakteristik usw., sondern fast ausschließlich nach dem dargestellten Gegenstand zu beurteilen, ergriff man vor den Hußbildern nicht für und wider Lessings Kunst, sondern für und wider seinen Helden Partei. Der alte Kampf, der in Huß' Auftreten zum



Abb. 112 Eifelandschaft von Karl Friedrich Lessing
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

ersten Male Gestalt angenommen, dann durch die Jahrhunderte hindurch bald hell aufgelodert war, bald unter der Asche weiter gebrannt hatte, entflammte vor diesen Bildern von neuem! — Der Düsseldorfer Akademiedirektor Wilhelm Schadow, welcher die Berliner Romantik, die in Rom katholisch geworden war, an den Rhein verpflanzt hatte, wandte sich entrüstet von dem ungeratenen Schößling des von ihm selbst gepflanzten Baumes ab. Der alte Veit legte das Frankfurter Direktorat nieder, weil für das Städelsche Museum ein Hußbild von Lessing angekauft wurde! — Diese Vorkämpfer des künstlerischen Katholizismus waren ebenso erstaunt wie erzürnt darüber, daß nun für die liberale und protestantische Sache auch ein streitbarer Mann aus den Reihen der bildenden Künstler auftrat. Spätere Generationen hat jene Vermengung von Kunst und Politik nicht mehr bewegt. Künstlerisch genommen trifft Schwinds Witzwort auf Lessings Hußbilder geradeso zu wie auf dessen sonstige geschichtlichen Gemälde. Den besseren Teil seines Wesens hat dieser Künstler auf anderem Gebiete gegeben. Er war nicht nur der Vorkämpfer für Recht und Gerechtigkeit, nicht nur der Vertreter des Protestantismus und Liberalismus, sondern zugleich der Landschaftler unter den Düsseldorfern. Er hat unter den Gebirgen die Eifel und unter den Bäumen die Eiche besonders geliebt, wobei er aber auch die bloß allgemeine Auffassung der Klassizisten zu überwinden und in die reizvollen Einzelheiten der Natur einzudringen trachtete. Insbesondere suchte er, wie Schwind, den deutschen Wald zu malen, ohne daß ihm dies voll gelungen wäre, da er denn doch zu reflektiert war. Auch bevölkerte er Wald und Berg nun nicht mit Menschen seiner Zeit, sondern mit mittelalterlichen Mönchen und Rittern, oder mit Räubern und Einsiedlern (Abb. 111). Verzichtete er aber gelegentlich auf alle Romantik und richtete er dafür sein Augenmerk um so schärfer auf die Wiedergabe der großen Formen und des atmosphärischen Lebens in der Natur, so glückte ihm manch trefflicher Wurf (Abb. 112). Lessing gebührt daher ein ehrenvoller Platz in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei.

Außer von Lessing und unter seinem Einfluß wurde die Landschaft im damaligen Düsseldorf von *Johann Wilhelm Schirmer* (geb. 1807 in Jülich, gest. 1863 in Karlsruhe) gepflegt, der anfangs wie sein Meister in der Darstellung teutonischer Eichenwälder schwelgte und dadurch eine Art Düsseldorfer Berühmtheit erlangte, nach einer italienischen Reise dagegen mehr im Rottmannschen Sinne Kartons entwarf, die jedoch von tieferer Naturwahrheit wie von stärkerer Farbigkeit erfüllt sind, und in denen er „sinnbildliche Vergleiche zwischen den Tageszeiten und Lebensaltern“ anstellte, „die er nach Art biblischer Gleichnisse fortspann“. „Wenn er fleißig studierend in der Natur saß, spielten sich in ihr vor seinem Geist Vorgänge ab, die er aber nicht festzuhalten vermochte. Er sah den Erbkönig in den alten grauen Weiden, aber er konnte nur die alten Weiden malerisch wiedergeben. Das ist der Zwiespalt seines Schaffens. Und da suchte er denn fleißig zusammen, was in seine Landschaften hineinpaßte, lehnte sich an Bibel und Dichtung an,

um durch sie seine Stimmung zu erklären, die er weder durch die Kraft der Töne noch durch die Kraft der Phantasie auszudrücken vermochte⁸⁴). So ward Schirmer zum biblischen Maler, als welcher er in Düsseldorf, Karlsruhe und Berlin bedeutsam vertreten ist (Abb. 113). Uns Nachlebenden aber ist er besonders von Wichtigkeit als Anreger und Lehrer eines Größeren, der nach ihm kommen sollte, als der Johannes des Messias Böcklin.

Neben Historie und Landschaft war in Düsseldorf — von England wohl nicht unbeeinflusst — das Genre vertreten, in dem sich unter anderen *Adolf Schrödter* (geb. 1805 in Schwedt a. O., seit 1859 in Karlsruhe, 1875 daselbst gestorben) auszeichnete, seine empfindsamen Düsseldorf

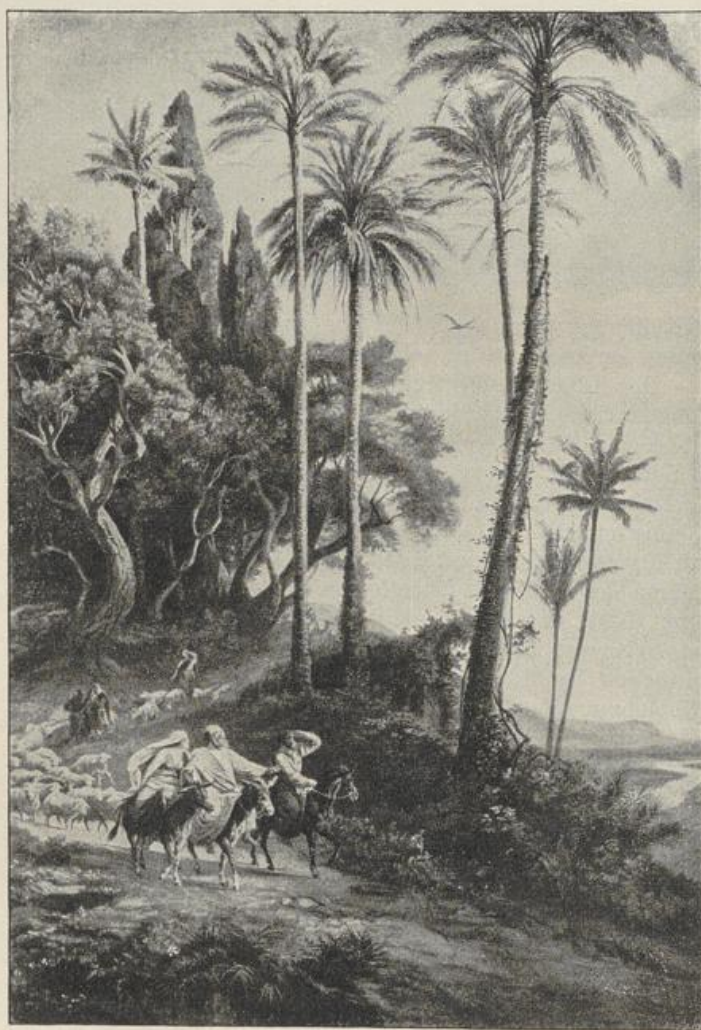


Abb. 113 Abrahams Einzug ins Gelobte Land von Johann Wilhelm Schirmer
Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)



Abb. 114 Das Lesekabinett von Peter Hasenclever
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)

Kunstgenossen als „Trauernde Lohgerber“ verspottete, besonders aber durch seinen „Don Quichotte“ berühmt wurde, welcher im Stich in deutschen Bürgerhäusern weite Verbreitung fand. Vor allen anderen Düsseldorfer Genremalern ragt indessen *Peter Hasenclever* (geb. 1810 in Remscheid, gest. 1853 in Düsseldorf) hervor, dessen „Jobs im Examen“, dessen „Weinprobe“ und dessen „Lesekabinett“ (Abb. 114) vor allem durch echten, wenn auch hausbackenen Humor, durch treue, wenn auch übertriebene psychologische Charakteristik noch gegenwärtig zu fesseln, zu erheitern und zu erwärmen vermögen. In der Technik allerdings ist auch er über den Charakter des Öldrucks nicht wesentlich hinausgelangt⁸⁵⁾.

Die Düsseldorfer Romantikerschule kann sich im allgemeinen mit der bayerisch-österreichischen nicht messen. Wenn uns die höchsten Meisterschöpfungen der letzteren wie edler Wein entgegenduften, erscheint dagegen, was die Düsseldorfer Romantik geschaffen, einer matten Limonade vergleichbar. Aus dieser ganzen, weit verzweigten Schule ist nur ein wahrhaft bedeutender Künstler hervorgegangen, der aber steht nur in lockerem Zusammenhang mit ihr und hat der Stadt Düsseldorf bald den Rücken gekehrt, um anderswo kräftigere Eindrücke zu erhalten. *Alfred Rethel*⁸⁶⁾ (1816—59) gehört zu den Großen der deutschen Kunstgeschichte, zu den wahrhaft schöpferisch veranlagten Individualitäten, welche die schwere und strenge Probe der Zeit bis auf den heutigen Tag siegreich bestanden haben. Indessen war dieser Jüngste unter den Romantikern so ganz anders geartet als die Schwind, Richter, namentlich aber als die Düsseldorfer! — Galt es den meisten Düsseldorfer Malern als höchstes Ziel, den Beschauer gruseln zu machen, so war es ihm gegeben, ein wahrhaftiges Grauen in der Seele des Beschauers zu erwecken. — Auf seine düstere Sinnesart dürften die Schicksale seiner Eltern und seine eigene seltsame Kindheit nicht ohne Einfluß geblieben sein. Seine Mutter, die Tochter



Abb. 115 Kaiser Maximilian von Alfred Rethel
Frankfurt a. M., Römer
(Zu Seite 162)

eines Aachener Fabrikanten, mußte als junges Mädchen die Franzosenzeit mit allen ihren Schrecken durchleben und durchleiden. Als sie aber einem französischen Beamten, einem geborenen Elsässer, die Hand gereicht, und dieser ihr zuliebe auf seine Stellung als französischer Präfekturrat in Straßburg verzichtet und in der Nähe von Aachen eine Fabrik gegründet hatte, da wurde die Fabrik im Jahre 1813 durch einen Wirbelsturm von Grund aus vernichtet, womit der Wohlstand der Familie für immer dahin war. Trotzdem blieb man da draußen wohnen. Dort — in Diepenbend bei Aachen — wurde Alfred Rethel 1816 geboren — dort, auf dem einsamen, von wilden Hunden bewachten Gehöft, dem in kalten Winternächten die Wölfe genaht sein sollen, wuchs er auf. Wie mußten solche Eindrücke auf ein empfängliches Kindergemüt einwirken! — Dazu die Erzählungen der Mutter aus der Kriegszeit! — Endlich war der junge Rethel ein ebenso zarter wie wilder Knabe, der von beständigem Mißgeschick heimgesucht wurde. Er fiel in jeden Graben, über den er springen wollte; er stürzte vom Pferd und brach den Arm; einst überfahren und am Hinterkopf verletzt, blieb er lange Zeit schwerhörig, so daß er von der Schule wie vom Umgang mit andern Kindern ferngehalten werden mußte. Trotzdem entwickelte er sich geradezu zu einem Wunderkind und verkaufte bereits im Alter von sechzehn Jahren ein Ölbild, den heiligen Bonifatius, an den rheinischen Kunstverein, von wo es durch Verlosung in den Besitz des Konsuls Wagner und mit dessen Sammlung in die Berliner Nationalgalerie gelangte. Dieser „Bonifatius“, sicherlich noch kein überragendes Kunstwerk, zeichnet sich indessen vor den üblichen Düsseldorfereien bereits durch eine gewisse Kraft, entschiedenen Ernst und merkwürdig eindringliche Kom-



Abb. 116 Gebot der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach
Tuschzeichnung von Alfred Rethel (Zu Seite 160)

position aus. Und in einem ähnlichen Verhältnis standen überhaupt die Erzeugnisse seiner Lehrzeit an der Düsseldorfer Akademie, zumeist Szenen aus dem Leben des heiligen Bonifatius, zu den dort sonst üblichen Machwerken. Ungleich unterschiedener als in den Gemälden verriet sich dabei die Klaue des Löwen von allem



Abb. 117 Hannibal zeigt seinen Kriegern Italien von Alfred Rethel
(Zu Seite 163)

Anfang an in seinen Zeichnungen, zum Teil Vorzeichnungen für den Holzschnitt. Da offenbart sich bereits in den Schöpfungen des Jünglings ein herber, strenger, großzügiger, ja geradezu monumentaler Stil, der an Cornelius und von fern sogar an Dürer erinnert, im letzten Grunde aber selbständiger Ausdruck der selbständigen Anschauung des werdenden Genies ist. Neben einer Tuschzeichnung „Der Tod Arnolds von Winkelried“, ragt besonders die getuschte Vorzeichnung zu einem Holzschnitt in der „Deutschen Jugend“ hervor: „Das Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach“ (Abb. 116). Aus allen Dörfern und von allen Höhen treffen sie zusammen, mit Schwert und Schild, mit Armbrust und Hellebarde bewehrt. Auf einem Felsvorsprung knien sie nieder und sprechen gläubigen und reinen Herzens ihr Gebet, ehe sie sich auf das feindliche Heer stürzen, dessen Lanzen aus der Ebene zu ihnen emporstarren. Rethel hat hier mit wunderbarer Treffsicherheit den fruchtbarsten Augenblick herausgefunden und zum erstenmal seine höchste Gabe offenbart, die Stimmung eines Ereignisses auszuschöpfen, das, so furchtbar es ist oder zu werden droht, dennoch gerade durch seine furchtbare Größe die davon Betroffenen erhebt und, was an Heldenstärke in ihnen vorhanden, zu freier Entfaltung bringt. In diesem Sinne ist der kniende, lockige und bärtige Hornbläser im Vordergrund eine wahre Prachtfigur, markig wie eine alt-deutsche Holzschnitzerei oder wie eine Holzschnittfigur von Albrecht Dürer.

Indessen genoß der Schöpfer solch ernster und tiefinnerlicher Kunst alles Glück der damaligen Düsseldorfer Künstlerjugend. Er war ein edler schöner Jüngling mit einem eigentümlich träumerischen Reiz in seinen tiefblauen Augen. Niemand vermochte sich dem Zauber seiner fesselnden Persönlichkeit zu entziehen. In vollen Zügen leerte er den Kelch der Jugendfreuden. Bei Zechgelagen und

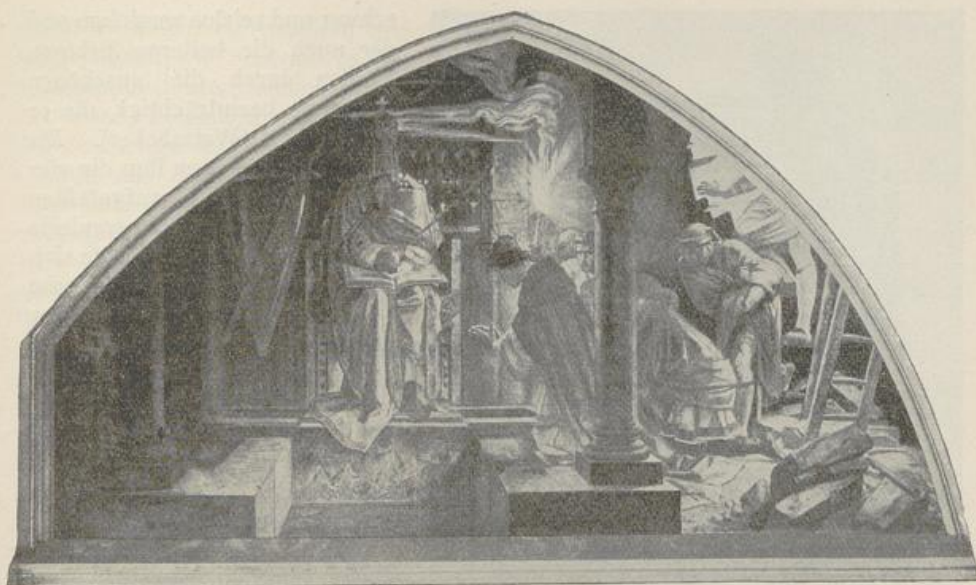


Abb. 118 Otto III. in der Gruft Karls des Großen, Wandgemälde von Alfred Rethel im Kaisersaal des Rathauses zu Aachen (Zu Seite 163)

Ausfahrten war er einer der Ausgelassensten. Mit guter Stimme sang er zur Gitarre und erzählte noch besser, wobei ihm seine Fähigkeit, die Dinge plastisch, anschaulich und voll dramatischen Lebens darzustellen, trefflich zustatten kam. Er hat sich selbst einmal — bezeichnend für das damalige flotte Düsseldorfer Künstlerleben — inmitten seiner Freunde mit einem Reitgaul am Zügel dargestellt. So zogen die Freunde auch am Rhein, am „heiligen Strom der Deutschen“ dahin, sangen am Loreleifelsen Quartette, wohnten in Frankfurt einer Sitzung des liberalen Vereines bei und schwelgten überhaupt in patriotisch-demokratischer, in schwarz-rot-goldener Begeisterung. Im Jahre 1836 siedelte Rethel dann ganz nach Frankfurt a. M. über und fand hier seine wahre geistige und künstlerische Heimat im Verkehr mit Gelehrten, wie dem Kunsthistoriker Passavant und dem Historiker Hechtel, der ihn in eine tiefere Auffassung vom Wesen der Weltgeschichte einführte, sowie im Anschluß an Steinle, an Moritz von Schwind und besonders an den Akademiedirektor Veit. Dieser, im Gegensatz zu seinem Düsseldorfer Kollegen, dem Routinier Schadow, eine durch und durch innerliche Natur, hatte in seiner Jugend aus demselben lauterer Quell der Begeisterung wie der Altmeister der Romantik, Peter Cornelius, geschöpft und bewahrte seine Jugendideale sein Leben lang treu im Herzen. Vergaß nun Rethel auch niemals, was er seinem ersten Lehrer, dem Düsseldorfer Akademiedirektor Schadow, schuldete, so sprach er nachmals Veit ausdrücklich in begeisterten Worten „Dank aus voller Seele“ aus. Von Veits heller, klarer, an den Spätvenezianern genährter Farbengebung suchte Rethel auch für seine in Öl gemalten Geschichtsbilder zu lernen, wie dem heiligen Martin mit dem Bettler, dem Kaiser Maximilian an der Martinswand, der Nemesis als Justitia bei der Verfolgung des Mörders, der Auffindung der Leiche Gustav Adolfs auf dem Schlachtfeld zu Lützen, dem Daniel in der Löwengrube, der Versöhnung Kaiser Ottos I. mit seinem Bruder Heinrich, dem Mönch am Sarge Heinrichs IV. u. a. Indessen „drängte sich in seiner Ölmalerei immer mehr ein dunkler und branstiger Grundton hervor, in dem die Schatten

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. I. 6. Aufl.

11



Abb. 119 Das Haupt Karls des Großen von Alfred Rethel
Studie in Aquarell zum Aachener Rathaus-Fresko

schwer und reizlos versinken und der auch die helleren farbigen Partien durch die unschönen Kontraste beeinträchtigt, die er hervorruft“ (Weizsäcker). Mit am besten gelangen ihm die vier rein repräsentativ aufgefaßten Bildnisse für die Kaisergalerie im Festsaal des Römers, die sich ebenso sehr durch rein malerische Vorzüge wie durch Schärfe der Individualisierung und Größe des Stils unter allen übrigen Kaiserporträts auszeichnen. Besonders das Bildnis Maximilians I. (Abb. 115), das schwerlich ohne Benutzung Burgkmairischer Motive entstanden sein dürfte, zaubert uns in der ganzen Aufmachung wie in der kühn bewegten Umrisslinie, in der stracken Haltung wie in dem bedeutend geschnittenen Antlitz mit dem Adlerblick des geborenen Herrschers die ebenso sympathische wie problematische Persönlichkeit des „letzten Ritters“ mit zwingender Gewalt vor die Seele. — Allein auch in Frankfurt bleibt es die Zeichnung, in der sich der dramatisch bewegte Erzählungsstil,

wozu Rethel eben vor allem veranlagt war, am bedeutendsten auswirkt. Er steuert ein paar wuchtige Illustrationen zu einer Übersetzung des Nibelungenliedes von Marbach bei (im Jahre 1840 in Leipzig bei Wigand erschienen) und schuf eine großartige Konzeption des Moses, wie er sich der Unterdrückten seines Volkes annimmt.

Von Frankfurt aus trat Rethel im Frühjahr 1842 eine Reise durch Thüringen, Sachsen und Franken an. Der Anblick von Eisenach und der Wartburg ließen ihn, wie er selbst sagt, vergessen, daß es ein großes modernes Frankreich gibt, das wie ein langsames Gift alle Gemüt und Herz erwärmende Nationalität zu verdrängen sucht (Schmid). Vor der Sixtinischen Madonna aber brach er in die Worte aus: „Hier sieht man, daß Kunst etwas Höheres ist, als Hering mit Zwiebel ergreifend nahe zu malen.“ Diese beiden Aussprüche des großen Künstlers haben ihre Gültigkeit allem Wechsel der Kunstrichtungen zum Trotz bis auf den heutigen Tag nicht verloren und sollten auch gegenwärtig noch und gegenwärtig erst recht wie von jedem deutschen Maler, so auch von jedem deutschen Kunstschriftsteller beherzigt werden! Offenbar lebte Rethel der Überzeugung, daß der deutsche Künstler sich auch in seiner Kunst deutsch geben soll und daß kraftvolle Phantasielust hoch über rein malerisch noch so bedeutender Wiedergabe alltäglicher Wirklichkeit steht. — Am Anblick altdeutscher wie Raffaelischer Kunst in seinem innersten Wollen und Streben bestärkt, ging Rethel an die Schöpfung seiner Hauptwerke, in denen sich Dürerische Kraft mit italienischer Abgeklärtheit doch

wieder zu einem eigenartigen und persönlichen Stil verbindet. Diese Hauptwerke führte Rethel wie Schwind in zyklischer Form, und zwar teils in Fresko, teils in Holzschnitt aus: einen Hannibalzug (Abb. 117), ein Leben Karls des Großen und einen Totentanz. Der Tod ist sein Hauptthema. Als ihm der ehrenvolle und großartige Auftrag geworden, den Kaisersaal des Rathauses zu Aachen mit Fresken aus dem Leben des großen Karl auszumalen, entwirft er eine Komposition bedeutender als die andere, aber der beste Wurf gelang ihm mit der Darstellung Ottos III. in der Gruft Karls des Großen: Als der jugendliche Otto III. das Grab seines gewaltigen Vorgängers öffnen läßt, findet er den Leichnam des Ur-ahnen der deutschen Kaiser aufrecht, in vollem fürstlichen Schmucke, auf steinernem Thron sitzend (Abb. 118 und 119). Das unsagbar Grausige dieser Szene, die sich bei geheimnisvollem Fackellicht abspielt, ist mit unvergleichlicher Kunst zum Ausdruck gebracht. — Zum Schaden der deutschen Kunst war es Rethel nicht beschieden, die Aachener Fresken sämtlich mit eigener Hand auszuführen. Sein Schüler *Kehren* aber, der die Arbeit nach Rethels Entwürfen zu Ende führte, hat durch seine hellen, lebhaften, kräftigen Farben nicht nur die Harmonie gestört, sondern auch der von dem Meister beabsichtigten schlichten und düsteren Haltung schwer Abbruch getan. — Die Schrecken der Revolution verkörperte Rethel in einer Holzschnittfolge, die unter dem Namen „Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848“ berühmt geworden ist. Der Künstler, der vor den blutigen Ereignissen des Jahres 1848 zu den revolutionären Schwärmern gehört hatte, hat die Revolution nachher in durchaus reaktionärem Sinne dargestellt. In sechs geradezu gewaltigen Blättern, der Dürerschen Offenbarung St. Johannis vergleichbar, schildert er den Tod als den wahrhaft großen und einzigen Gleichmacher, der die Empörung mit trügerischen Worten unter die urteilslose Menge schleudert und das Volk auf die Barrikade hetzt, um sich an Blut und Wunden der Männer, am Schmerz der Weiber und Kinder zu weiden. Das sechste, letzte und gewaltigste Blatt (Abb. 120), zeigt den Tod nach der Schlacht mit entfalteter, im Wind wild wehender Fahne über die Barrikade reitend. Es ist großartig, wie Roß und Reiter mitsamt der Fahne, die sie umwallt, in den Rahmen hineinkomponiert sind. Der Tod trägt den Lorbeerkrantz des Siegers auf dem Haupt und blickt hohnlachend zu einem Verwundeten herab, der sich in wahnsinnigem Schmerz auf dem Boden aufstemmt. Einem Toten, der die Kugel mitten in die Brust erhalten hat, leckt der einherkeuchende Gaul die Todeswunde aus. Neben dem Toten weinen Witwe und Waise. Im Hintergrund die hochgebaute altdeutsche Stadt mit Staffelgiebel und Marienbild am scharfen Eck. In der Stadt ein Peloton Infanterie und ein paar drohende Geschütz-mündungen. Ganz hinten eine marschierende Patrouille, deren Schritt man in den leeren, toten Gassen widerhallen zu hören meint. — Mög-



Abb. 120 Der Tod als Sieger, Holzschnitt von Alfred Rethel

lich, daß dieses Blatt durch eine Zeichnung von Dürer, die den Tod als Reiter darstellt, beeinflußt wurde, jedenfalls hat es dann selbst fortgewirkt und vielleicht Böcklins „Abenteurer“, sicherlich Stucks „Krieg“ wesentlich mit bestimmt. Rethels Totentanzfolge wurde von seinem Freund Robert Reinick mit begleitenden Versen versehen. Das letzte Blatt trägt die Unterschrift:

Der sie geführt — es war der Tod!
 Er hat gehalten, was er bot.
 Die ihm gefolgt, sie liegen bleich
 Als Brüder alle, frei und gleich. —
 Seht hin! Die Maske tat er fort;
 Als Sieger, hoch zu Rosse dort,
 Zieht, der Verwesung Hohn im Blick,
 Der Held der roten Republik.

Unter allen künstlerischen Erscheinungen, die in Deutschland während des ganzen 19. Jahrhunderts hervorgetreten sind, gehört Rethels Totentanz zu den wenigen nach Form und Inhalt gleich vollendeten, schlechthin klassischen Werken. Dabei ist der Gedanke, welcher der Holzschnittfolge zugrunde liegt, nicht so umfassend, so groß und bedeutend wie derjenige des Holbeinschen Totentanzes. Holbein stellt den Tod dar, der alle Menschen, gleichviel welcher Art, hinwegrafft, den Tod als solchen. Rethel geht von einem einzelnen, politischen, im letzten Grunde doch nur zufälligen Ereignis aus. An die Totentanz-Folge schließt sich inhaltlich unter anderen ein besonders ergreifender Einzelholzschnitt an: Auf einem Pariser Maskenball erscheint im Gefolge der Cholera der Tod. Er spielt, wie mit Geige und Fiedelbogen, mit zwei Knochen zu einem furchtbaren Tanze auf, der die Masken wild durcheinanderwirbelt und zu Boden schleudert, während sich die Musikanten, von einem unnennbaren Grauen gepackt, von ihrer Bühne fortschleichen. Dieses Blatt ist vielfach als Spiegel und Symbol unserer deutschen Gegenwart mit ihrer Tanz- und Vergnügungssucht trotz furchtbarer materieller und erst recht nationaler Not angesehen worden. — Die ganze Gruppe der Totentanz-Darstellungen aber findet bei Rethel ihren rührenden Abschluß mit dem greisen Türmer, dem „Der Tod als Freund“ das Sterbeglöcklein läutet (vgl. Abb. 121). Der gezeichnete Entwurf, den wir hier wiedergeben, enthält noch nicht alle Züge des ausgeführten Holzschnittes, wie der Vergleich zwischen der Abbildung und unserer Beschreibung des Schnittes ergibt: Im hohen Turmgemach ist der Alte im bequemen Großvaterstuhl, die Hände zusammengelegt, die Schlüssel am Bunde, sanft entschlummert. Vom hohen Turmgemach führt eine Stiege noch weiter hinauf bis auf die höchste Spitze des Turms. Durchs geöffnete Pfortlein wird ein mittelalterlich phantastischer Wasserspeier bemerkbar. Über die Brüstung des Fensters aber, auf der ein Vöglein sitzt und über die eine schlanke Fiale emporragt, schweift der Blick hinab auf die weite, weite Welt, die von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne beleuchtet wird. Es liegt der Ernst und die Wehmut des Menschendaseins in diesem Blatte beschlossen. — Mögen die düsteren Vorstellungen bereits einem verdüsterten Geist entsprungen sein oder mögen sie im Verein mit schweren Schicksalsschlägen den Mann überwältigt haben, Tatsache ist, daß Rethel, der große Rethel, in Wahnsinn verfallen und nach längerem Siechtum im Alter von nur 43 Jahren im Wahnsinn verschieden ist.

Das Kennzeichen seines durchaus zeichnerischen Stiles ist Knappheit. Von der lebenswürdigen, breit behaglich ausmalenden Art und Weise der Schwind, Spitzweg und Ludwig Richter ist Rethel weit entfernt. Er hält sich gar nicht mit Nebendingen auf, sondern ist stets ausschließlich auf die Hauptsache, den Kern, das Wesen der Dinge bedacht. Aber der Kern tritt dafür um so entschiedener

und deutlicher hervor. In seinem markigen Stil und in der herben Größe seiner Auffassung besitzt Rethel eine unzweifelhafte Verwandtschaft mit seinem Landsmann Peter Cornelius, aber er arbeitete nicht so sehr auf Linienschönheit hin wie dieser, er ist eckiger im Umriß, malerischer in der Modellierung, nervöser in der Manier, individueller in der Charakteristik. Von allen Künstlern, die sich den herbkräftigen Dürer zum Vorbild genommen, ist wohl keiner dem großen Lehrmeister so nahe gekommen wie gerade er.

In Rethels Schaffen erreicht nicht nur die Romantik, sondern die gesamte, auf zeichnerischer Grundlage beruhende deutsche Phantasiekunst einen bestimmten Höhepunkt. Neben Schwind, Spitzweg und Richter, die gleichfalls bis in die Gegenwart herein in der Vorstellungswelt des deutschen Volkes lebendig fortwirken, steht er als überragende und bedingungslos zwingende Persönlichkeit. Rethel hat alle auf monumentalen Stil gerichteten Bemühungen von Carstens bis auf seine



Abb. 121 Entwurf zu dem Holzschnitt „Der Tod als Freund“, Tuschzeichnung von Alfred Rethel

Tage kraftvoll zusammengefaßt und im Holzschnitt wie im Wandbild einen großartigen Monumentalstil geschaffen, der so recht geeignet war, deutsche Gedanken-tiefe und drängende deutsche Einbildungskraft ans Licht zu fördern. Es ist beklagenswert, daß auf diesem glücklich angebahnten Pfade nicht weiter vorgedrungen wurde. Allein es war das Schicksal der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, daß sie nicht gerade aufwärts führte, sondern sich in Zickzacklinien hin und her bewegte. Einen großen Teil der Schuld daran trägt das ängstliche Schielen des Deutschen nach dem Ausland und die geringe Hochachtung vor den aus eigener Kraft vollbrachten Leistungen. Gewiß vollzieht sich die Kulturbewegung der Menschheit durch gegenseitige Beeinflussung der einzelnen Völker. Müssen wir aber, wenn wir nach jahrzehntelangem Bemühen eine Höhe glücklich erklommen haben, davon hinabsteigen, um anderen Völkern in die Niederungen künstlerischer Kultur nachzulaufen?! — Solch ein Abstieg aber war es, als man von dem zeichnerischen Monumentalstil eines Rethel abschwänkte, um sich, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, dem schwächlichen und oberflächlichen Kolorismus des Franzosen Delaroche zu ergeben, wie er uns durch die Belgier vom Schlage der Gallait und de Bièfve vermittelt wurde.

Frankreich

Die Romantik war ihrem ganzen Wesen nach eine Geistesrichtung, wie sie eigentlich nur bei den Deutschen gedeihen konnte, bei den träumerischen, nach innen gekehrten Deutschen der „guten“ alten Zeit. Unter den französischen Künstlern, die sich zur Not mit den deutschen Romantikern vergleichen ließen, ragen nur wenige über den Durchschnitt empor. *Ary Scheffer* (1795—1858)⁸⁷⁾ wurde wohl in Paris erzogen, aber — und das ist bezeichnend — er war in Holland, in Dordrecht geboren. Ein Mann von reichem, weichem, empfindsamem Gemüt, hat er in einem schwächlichen Mischstil Werke geschaffen, für die er sich die Formensprache in der Werkstatt des Klassizisten Guérin als Mitschüler der Géricault und Delacroix angeeignet hatte, deren Inhalt er aber aus den damaligen Dichtern, besonders aus Goethe, sowie aus der Bibel schöpfte. Von W. Schadow, Veit und allerdings auch Steinle beeinflusst, ähnelt er mehr den Düsseldorfer als den bayerisch-österreichischen Romantikern. Seine Zeichnung ist schwächlich, seine Färbung süßlich, seine Empfindsamkeit artet leicht in Tränenseligkeit und Weinerlichkeit aus. Gegen Ende seines Lebens zog er sich von der Welt zurück und beschäftigte sich fast nur noch mit religiösen Arbeiten — Christus consolator! —, die massenhaft nachgebildet wurden, wie er auch der Abgott der vornehmen Damen war. — *Hippolyte Flandrin* (1809—64)⁸⁸⁾ griff den Hinweis seines Lehrers Ingres auf Giotto und die italienischen Quattrocentisten auf und schuf in ihrem Prozessionsstil, das heißt in ihrer flächigen, reliefartigen Anordnung der Gestalten, der einen hinter der anderen, zarte und innig empfundene religiöse Kompositionen, bei denen ihm, wie den deutschen Nazarenern, der Karton alles bedeutete, während er die Ausführung in der Farbe seinen Schülern überließ. — Im übrigen war die romantische Bewegung innerhalb der französischen Malerei, der sogenannte Romantismus, zugleich eine koloristische und renaissancistische und wird daher erst im nächsten Kapitel behandelt werden.

England

Die englische Romantik, die sogenannte präraffaelitische Bewegung, die von der deutschen schwerlich unbeeinflusst geblieben sein dürfte, läßt die deutsche

Innigkeit durchaus vermissen, dafür bei ungleich vollkommener Technik ein ausgesprochenes Streben nach rein dekorativen Wirkungen erkennen.

Im konservativen England ist die romantische Bewegung zuletzt zu vollem Durchbruch gelangt und hat sich am längsten lebenskräftig erhalten⁸⁹⁾. Ihr Prophet war der Philosoph *John Ruskin*, in dieser Hinsicht ein Mann vom Schlage der Winckelmann und Wackenroder, nicht so bedeutend wie jener, aber kräftiger, männlicher, einflußreicher als dieser. Im Gegensatz zur herrschenden theatralischen Richtung, etwa in der Art des Eastlake, predigt er die Rückkehr zur Natur. Die Künstler müßten „zur Natur in aller Einfalt des Herzens zurückkehren und bei ihr hartnäckig und getreulich ausharren, nur mit dem einen Gedanken, ihre Bedeutung zu ergründen, ihre Lehren sich zu wiederholen, ohne die kleinste Kleinigkeit zu vernachlässigen, nichts gering zu achten, ohne einzelne Stücke herauszugreifen“. Diese Lehren wurden von den sogenannten „Präraffaeliten“ aufgenommen, in Wahrheit aber sehr frei verwertet. Gewiß steckt in ihren Werken unvergleichlich mehr Naturtreue als in denen ihrer englischen Vorgänger. Aber die Präraffaeliten sind doch weit davon entfernt, sich ausschließlich oder auch nur hauptsächlich auf die getreue Wiedergabe der Natur zu beschränken. Ganz im Gegenteil! — Ihr vornehmstes Kennzeichen ist eine poetische und dabei dekorative, eine ge-



Abb. 122 Jakob und Rahel am Brunnen von William Dyce — Hamburg, Kunsthalle
(Zu Seite 165)

mütsinnige und zugleich altertümelige Grundauffassung, welche sich an die alten Meister vor Raffael, an die Präraffaeliten, anschließt. Daher auch ihr Name. Also eine große Verwandtschaft mit unsern deutschen Romantikern und besonders mit den Nazarenern. Der Schotte *William Dyce* (1806—64), der in Italien mit Overbeck verkehrt hatte und wie dieser seelenvolle Bilder alt- und neutestamentlichen Inhalts gemalt hat, bildet die Brücke (Abb. 122). Dyce war auch der Landschaftler unter den Präraffaeliten. Er gerade erinnert in Umriß und Färbung, aber auch in der Gesamtauffassung ausgesprochenenmaßen an die alten, auch an die niederländischen Frührenaissancemeister. Dabei atmen gerade seine Gemälde echte, wahre Empfindung. Übrigens dürfte auch unser Schwind mit seinen Entwürfen für Glasbilder englischer Kirchen und mit seinen für englische Gemüter sicher recht anziehenden Märchenfolgen kaum ohne Einfluß auf die englische Romantik geblieben sein. — Meist um ein oder gar um mehrere Jahrzehnte jünger als die deutschen Romantiker, wuchsen die englischen Präraffaeliten in einem Zeitalter reiferer Technik auf, so daß sich ihre Werke nach dieser Hinsicht sehr zu ihrem Vorteil von denen ihrer deutschen Genossen unterscheiden. Besonders zeichnet sie eine dekorativ wirksame Linienführung aus. In inhaltlicher, geistiger, seelischer Beziehung vermögen sie sich dagegen mit den Deutschen nicht zu messen. Vor allem fehlt ihnen die kindliche Unmittelbarkeit, die unbedingte Gläubigkeit und Reinheit des Herzens, welche Overbeck wie Schwind, Richter wie Cornelius auszeichnen. Mit der Empfindsamkeit, mit absichtlichem Altertümeln mischt sich bei einigen von den englischen Künstlern eine schwüle Sinnlichkeit. Gerade durch diese interessante und für nervöse Geister reizvolle Mischung haben sie um die Jahrhundertwende bedeutenden Einfluß ausgeübt. Auch auf Deutschland. Auf Künstler und Schriftsteller. Eine Flut von Schriften hat sich diesseits wie jenseits des Kanals über ihr Schaffen ergossen⁸⁹). Richard Muther räumt den englischen Präraffaeliten 1893/94 in seiner Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts geradezu einen Ehrenplatz ein.

Ein Vorläufer der Bewegung, der in phantastischen figurenreichen Allegorien geschwelgt hat, war der bis zum Wahnsinn geniale und geistreiche *William Blake*

(1757—1827) (Abb. 123). In der Tate-Galerie zu London hängt eine Grablegung von Blake, auffallend klein im Format, in hellen Farben gehalten und ganz ohne Rot, durch lauter aneinander gereihte Vertikalen wirksam und dadurch wie in dem feierlichen Wandeln und in dem Ausdruck der Gesichter und der ganzen Gestalten an die alten Italiener, besonders an Giotto erinnernd, nicht ohne wahres Gefühl und echte Stimmung. Blake hat zur Zeit des Carstens gelebt, und er hat mit diesem mancherlei gemein. „Sein eigentümlichstes Werk ist die Illustration seiner eigenen *Songs of Innocence and Experience*, bei denen er Schrift und Bild im Stich vereinigte, sein tiefstes und schönstes die *Inventions for the book of Job*.“

Den Reigen der eigentlichen Präraffaeliten eröffnet *Ford Madox Brown* (1821—93). Er hat Elias gemalt, der den Sohn der Witwe auferweckt, und Christus, der Petrus die



Abb. 123 Illustration zu einer Ode Miltons von William Blake

Füße wäscht, während die anderen Apostel mit allen Anzeichen des Erstaunens um einen Tisch herumsitzen. Das Bild ist hell, bunt und schönfarbig, nach Inhalt und Auffassung höchst merkwürdig, aber doch nicht eigentlich ergreifend. Es erinnert in seinen Figuren, die kein rechtes Leben haben, von fern an eines der fragwürdigsten Bilder von Böcklin, die figurenreiche Beweinung Christi, während andererseits der Ausdruck und die gesucht gewöhnliche Haltung der Jünger auf Uhde Einfluß ausgeübt haben könnte. Brown hat aber auch wichtige Anregungen aus Shakespeare geschöpft: den König Lear, welcher seine jüngste Tochter verflucht, mit den Mitteln seiner Kunst zu neuem Leben erweckt, desgleichen Romeo, der sich beim Morgengrauen von Julia losreißt, um auf schwanker Strickleiter von ihrem Balkon herabzusteigen (Abb. 124). Es ist etwas Eignes um diese Bilder! Läßt sich auch der Zusammenhang mit dem historischen Genre-



Abb. 124 Romeo und Julie von Ford Madox Brown

bild, wie es von Wilkie bis Maclise in England typisch blieb, nicht verkennen, so ist doch die Farbenstimmung eine ganz andere: hell und bunt und scharf sind die einzelnen Farben gegeneinander gesetzt. Ebenso ist die Auffassung eine ungleich persönlichere. Brown gab keine landläufigen Illustrationen. Vielmehr vertiefte er sich von ganzer Seele in die Werke des Dichters. Und den Gehalt von Romeo und Julia vermochte er auch auszuschöpfen. Die süße Liebesleidenschaft und den bitteren Trennungsschmerz, die Pracht der reichen, blühenden Natur und das kalte Morgengrauen hat er zu einer packenden Gesamtstimmung verbunden. Einen nicht ganz so günstigen Eindruck empfängt man von „Lears Fluch“. Gewiß ist auch hier eine unendliche Zartheit über das ganze Bild verbreitet. Aber fast zu viel! — Das weibliche Element triumphiert zu sehr über das männliche, während die Charakterfigur Lears selbst übertrieben erscheint. Unter den Ausdrucksmitteln Browns fallen die italienisierenden Gewänder auf, die in überreiche und überlange, gewellte, gewundene, gedrehte Falten gelegt sind. Am bedeutendsten erwies sich der Künstler, wenn er in das Leben seiner Gegenwart hineingriff, wobei er auch dann einen Hauptwert auf die Gemütsbewegung legte. In diesem Sinne ist *The last of England*, der Abschied von England, ein Werk von seltener Eindrucksfähigkeit, ein Werk, das man niemals vergessen wird, wenn man sich einmal hineingelebt hat (Abb. 125). Ein Auswandererpaar sitzt innig umschlungen auf dem Schiff beisammen und sieht die Küste des geliebten Vaterlandes verdämmern und endlich ganz verschwinden. Sein härtiges Antlitz drückt eitel Wehmut und Abschiedsschmerz aus, aus ihrem

unsagbar reinen und gütigen Gesichtchen, das von keusch madonnenhaft in der Mitte des Kopfes gescheiteltem Haar umrahmt wird, leuchtet uns auch eine edle Zuversicht entgegen. Auch in malerischer Hinsicht ist das Bild mit den breiten Farbenflächen, die sich kräftig voneinander abheben, sehr wirkungsvoll. Als Browns volkstümlichstes Gemälde gilt die Arbeit, „kein eigentliches Arbeiterbild

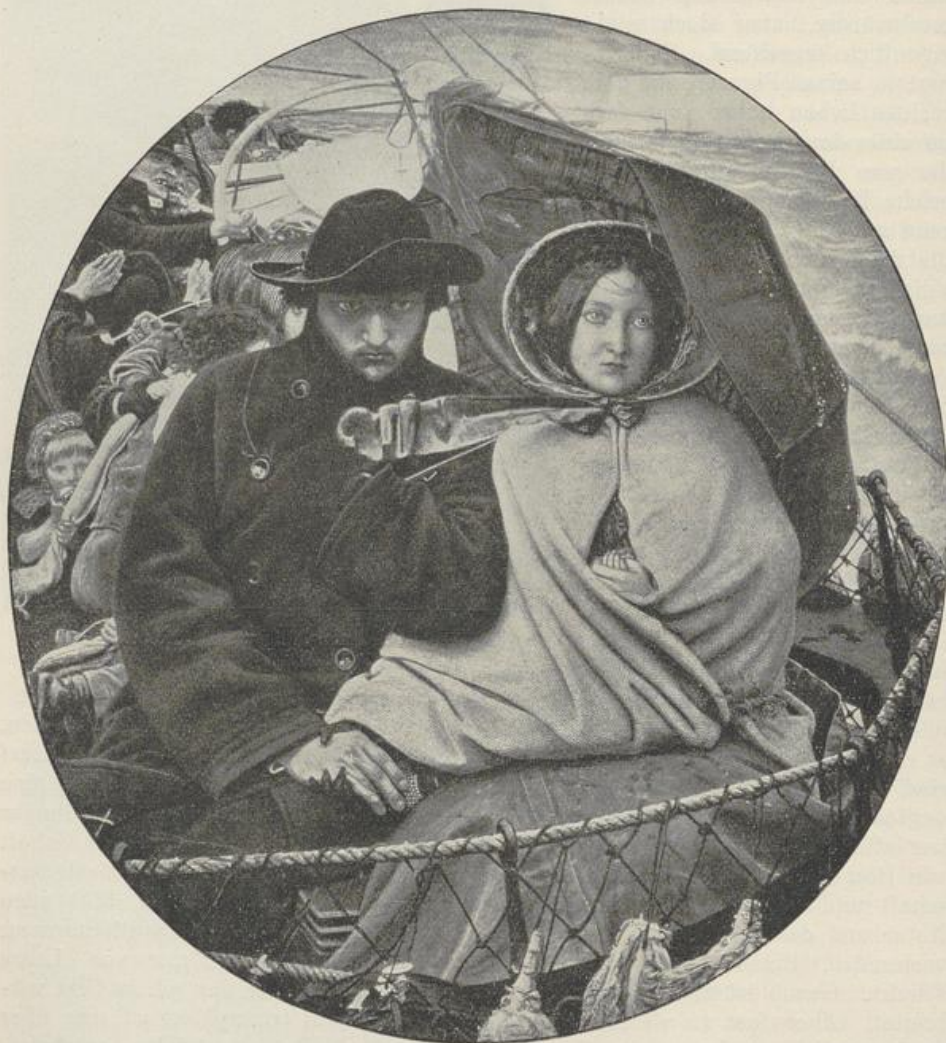


Abb. 125 Der Abschied von England von Ford Madox Brown
(Zu Seite 169)

im modernen Sinne, kein Lebensausschnitt, sondern eine philosophische Allegorie mit typischen Gestalten“.

Brown soll einen großen Einfluß auf Rossetti ausgeübt haben, der mit Millais und Holman Hunt im Jahre 1848 eines Abends am Teetisch angesichts einer Nachbildung vom „Triumph des Todes“ aus dem Pisaner Camposanto die eigentliche präraffaelitische Brüderschaft, „the Pre-Raphaelite Brotherhood“, schloß. Anfangs waren die jungen Schwärmer für ihren Bund so begeistert, daß sie ihre sämt-

lichen Erzeugnisse mit einem gemeinsamen P. R. B. neben dem Namen bezeichneten. Später gerieten sie wieder auseinander, der eigentliche Bund zerfiel, nur der Name blieb bestehen und ward sogar auf die ganze, weitverzweigte und von sehr verschieden gearteten Künstlern getragene Bewegung ausgedehnt. Jene feierlich vollzogene Bundesgründung aber kennzeichnet das Nachempfundene und Angelernte der ganzen Bewegung. Die alten Italiener, die Mantegna, Botticelli und Ghirlandajo haben sich fürwahr nicht am Teetisch zusammengefunden und überhaupt keinen Bund geschlossen! — Sie haben dergleichen nicht nötig gehabt. Ihre Kunst war die selbstverständliche, organisch gewachsene Frucht am Baume des gesamten Kulturlebens ihrer Zeit und ihres Volkes. Und derselbe grundsätzliche Unterschied besteht auch zwischen den Bildern der Präraffaeliten des 15. und denen der Präraffaeliten des 19. Jahrhunderts. Man kann diesen keinen schlechteren Dienst erweisen, als sie mit jenen zu vergleichen. Es fehlt ihnen eben die Selbstverständlichkeit, die Unmittelbarkeit, die Taufische, welche die alten Meister auszeichnet. Damit soll gewiß nicht behauptet werden, daß die englischen Präraffaeliten nicht von ernstem Streben erfüllt gewesen seien, daß sie nichts Schönes hervorgebracht, daß sie den Ton, nach dem ihre Zeit und ihr Volk nun einmal verlangten, nicht getroffen hätten. *William Holman Hunt* (1827—1910)⁹⁰, der echteste Vertreter der präraffaelitischen frühchristlichen Kunst (early christian art), war ein Mann von der Art Overbecks, eine innig gläubige Natur, dem es mehr darauf ankam, durch seine Kunst religiös erzieherisch zu wirken, als persönlichen Künstlerruhm zu ernten (Abb. 126). Um Christi Leben möglichst wirklichkeitsecht darstellen zu können, hatte er ausgedehnte Studien im Morgenland unternommen. Er hat aber auch weltliche Gegenstände wie Claudio und Isabella oder die beiden Veroneser dargestellt, in seinem Erwachen des Gewissens trotz der banalen Szenerie einen tief ergreifenden Eindruck erzielt. *John Everett Millais*⁹¹ (1829—96) ist es von allen seinen Genossen am besten gelungen, sich in die Ausdrucksweise der alten Italiener hineinzuleben. Millais pflegte jedes Gräschen und jede Blume bis in die kleinste Einzelheit hinein mit gleicher Liebe und Sorgfalt wie die Hauptfiguren der Handlung zu beobachten und zu umfassen, zu zeichnen und zu malen. Er besaß aber auch verhältnismäßig am meisten Unbefangenheit und Unmittelbarkeit der Gesamtauffassung. Sein bekanntes Bild *Lorenzo und Isabella*, das eine tafelnde und zechende Gesellschaft von alten und jungen Herren und Damen in florentinischen Trachten des 15. Jahrhunderts darstellt, macht wahrhaftig einen im eigentlichen Sinne des Wortes präraffaelitischen Eindruck! — Ganz reizend hat es Millais auch verstanden, sich im Geiste in die Kindheit Jesu hineinzusetzen (Abb. 127). Wir befinden uns in der Zimmermannswerkstätte, Jesus im langen Hemdchen, das Haar in der Mitte gescheitelt, steht vor der Hobel-



Abb. 126 Christus, das Licht der Welt
von William Holman Hunt
(Nach Phot. Franz Hanfstaengl, München)



Abb. 127 Jesus im Hause seiner Eltern von John Everett Millais
(Zu Seite 171)

bank. Darüber beugt sich Joseph zu dem Söhnchen herab und greift nach seiner Hand. Auch die Großmutter langt über die Hobelbank zu Jesus herüber, Maria aber ist neben ihm auf den Boden niedergekniet und drückt ihm einen Kuß auf die Wange. Außerdem sind zwei Brüder zugegen, die sich durch Schurzfell und wildes Haar bedeutsam von Jesus unterscheiden. Eine geöffnete Tür gestattet einen lieblichen Ausblick auf eine Ebene, in der eine Schafherde weidet. — Millais malte aber auch ernste und heitere Gegenstände aus Shakespeare wie aus dem Leben seiner Zeit, Landschaften und Bildnisse, wobei er aber den religiös altertümlichen Stil wohlweislich beiseite ließ. Namentlich seine Bildnisse zeichnen sich durch die Kraft der Erscheinung und die Wahrheit des Ausdruckes aus. Wie dieser bedeutende Könnner und wahrhaft große Maler den „Yeoman of the guard“ (den Kgl. Leibgardisten) in seinem scharlachroten, reich verzierten und ordenbesetzten Rock mit den ausgezeichnet gemalten weißen Handschuhen hinsetzte, ist eine technische Leistung ersten Ranges. Ebenso der „Freilassungsbefehl“, wo das Rot in dem Rock des Gefängniswärters auch wieder stark anklingt, die übrigen Lokalfarben in der Nationaltracht des Schottenpaares, im Fell des Hundes, in der Wiedergabe des Gefängnisses aber gleichfalls kräftig zum Klingen gebracht sind: Ein Muster peinlich genauer Durchführung bis in alle Einzelheiten, ohne doch eine Spur von kleinlicher oder tüfteliger Wirkung. Unsagbar lebenswürdig das Gesicht der Schottin! Und dann wieder die „Ophelia“, eine Symphonie in Blau und Grün ohne Rot. Millais wußte eben mit feinem Takt für jeden Vorwurf den entsprechenden malerischen Ausdruck zu finden.

Millais wie Hunt werden an Ruhm und Ehren weit übertroffen von dem Dritten in ihrem Bunde, von *Dante Gabriel Rossetti*⁹²⁾ (1828—82). Rossetti war Katholik und von italienischer Herkunft, wenn auch in London geboren, wohin sich sein Vater, ein gelehrter Danteaussleger und glühender Vaterlandsfreund, zurückgezogen hatte, nachdem er sich in seiner Heimat durch agitatorische Tätigkeit unmöglich

gemacht. Der zukünftige Maler erhielt in der Taufe den Namen des Lieblingsdichters seines Vaters: Dante. Und diese Namenswahl enthielt eine Weissagung. Die in der Familie vererbte Beziehung zu dem größten italienischen Dichter sollte, ebenso wie seine italienische Herkunft, für den Künstler von ausschlaggebender Bedeutung werden. Aus Dante hat Rossetti gern seine Stoffe gewählt, aber auch von Dantes Geist spürt man einen Hauch in seinen Werken. In seiner Kunst vermählen sich die lateinisch-italienischen Elemente seiner Herkunft und seiner Familienüberlieferung mit den angelsächsischen der Umgebung, in der er heranwuchs und in der er lebte. Eine ausgesprochen englische Frauenerscheinung, schlank, hochgewachsen, feingliedrig, mit schmalen, ein wenig eingefallenen Wangen, tiefliegenden, träumerischen blauen Augen, vollen, wie zum Kusse geschürzten Lippen und wunderbaren, tief in die Stirn wie tief in den Nacken hereingewachsenen, gewellten, unendlich üppigen goldblonden Haaren kam seinen, seiner Zeit und seiner Umgebung quattrocentistischen Vorstellungen von der Schönheit merkwürdig entgegen, ein Weib, wie von der Natur dem Ideal des Botticelli nacherschaffen (Abb. 128). Dieses Weib war Miß Elisabeth Siddal, eine junge Modistin, mit der Rossetti 1850 bekannt ward, mit der er sieben Jahre heimlich zusammenlebte, mit der er sich 1857 verlobte, 1860 vermählte, und die er zwei Jahre später durch den Tod verlor, nachdem sie ihm ein totes Kind geboren hatte. Wie Rubens in der stets wiederholten Darstellung seiner Helene niemals ermüdete, so ließ Rossetti nicht davon ab, sein weibliches Ideal wieder und immer wieder zu malen. Gleichviel wie die Namen seiner Bilder lauten mögen, ob Beatrice, Sibylle oder Astarte, ob Silence oder Sancta Liliass, immer schauen uns die unergründlichen Augen der Miß Siddal daraus entgegen. Und benutzte er ein anderes Modell, so machte sich die individuelle Verschiedenheit ungleich weniger bemerkbar, als der gemeinsame englisch-präraffaelitische Typ. Frau Morris schaut auf ihrem Bildnis in der Tate-Galerie wie Rossettis



Abb. 128 Rosa Triplex von Dante Gabriel Rossetti



Abb. 129 Der Venusspiegel von Edward Burne-Jones
(Nach Photographie Hollyer)

eigene Frau aus. Einmal malte er sein Ideal, ein zweiter Palma Vecchio, auf einem niedrigen Breitbild in dreifacher Wiedergabe: von vorn, von der rechten und von der linken Seite mit charakteristisch verschiedenen Kopf- und Halswendungen als „Rosa Triplex“ vor dunklem Hintergrund und hinter schmaler Brüstung, auf der die rosenhaltenden Hände und zum Teil auch die Arme aufliegen (Abb. 128). Welche Kühnheit in der an sich gleichförmigen, aber durch die anmutige Behandlung so reizvollen Nebeneinanderstellung! — Welch feine Stilisierung in dem dreimal entzückend gemalten Haupt! — Welch tiefe Schwermut in dem melusinenhaften Antlitz! — Welch hundertfaches Leben in dem Liniengewoge der Gewänder! — Bei Rossetti pflegen die bunten Lokalfarben aus schummrigen Hintergrund herauszuflammen. Die „Verkündigung“ aber ist eine Symphonie weiß in weiß, aus der die roten Farbflächen, man kann nicht anders sagen als: herausknallen. Blumenschmuck und Inschriften — Beiwerk, allerlei Gefühlvolles und Gedankliches trägt zur Wirkung der Rossettischen Bilder wesentlich bei. Dieser übersinnlich-sinnliche Künstler war vielleicht der früheste und zugleich entschiedenste Vertreter dieser ganzen Kunstgattung, die in ihrer merkwürdigen Verquickung von Himmelsfreud' und Erdenleid, von Mystizismus und Sensualismus, von altmeisterlicher Einfachheit und echt modernem Hautgout so unermeßlichen Einfluß weit über die Grenzen des grünen britischen Inselreichs hinaus auch bei uns in Deutschland gewinnen sollte.

Rossettis gleich großer und gleich hoch gerühmter Nachfolger war *Edward Burne-Jones* (1833—98)⁹³⁾, ebenfalls von welscher Herkunft, der, durch den Anblick Rossettischer Werke begeistert, aus dem theologischen Hörsaal in die Malerwerkstatt übersiedelte. Aber ein Hauch theologischen Geistes zog ihm dahin nach und weht uns aus allen seinen Werken entgegen. Seine Gestalten, männliche wie weibliche, scheinen nicht, wie diejenigen Rossettis, vom Übermaß irdischer Liebesfreuden, sondern von Entbehrungen erschöpft zu sein. Mann und Weib liegen sich wohl in den Armen, aber sie enthalten sich einander („Die Liebe unter den Ruinen“).

Ein Zug von Entsagung zeichnet Burne-Jones' Bilder aus. Seine weiblichen Gestalten sind gotisch überschlang in die Höhe gezogen; ihre Knöchel zart zum Brechen; ihre Hände und Füße schmal, fast zu schwach zum Greifen und zum Stehen. Die Gewandfalten erhöhen in ihrer lotrechten Grundanlage den Eindruck des Schlanken, Schmalen und Schmächtigen. Burne-Jones' Kolorit ist eigenartig gedämpft und fahl, also gleichfalls entsagungsvoll. An Stelle des von Rossetti bisweilen beliebten Doppelklanges ließ Burne-Jones mit Vorliebe eine vieltönige Harmonie erklingen. Die einzelnen Schöpfungstage verkörpert er durch entsprechend gleichviel Engel, die ruhig dastehen, wie in ihre Gewänder so auch in ihre Flügel gleichsam eingehüllt sind und in den Händen Halbkugeln halten, auf denen die jeweilig letzte Schöpfungstat dargestellt ist. Eine Anzahl von nicht weniger als achtzehn ganz gleich gebildeten und gleichmäßig schlicht gewandeten, hoch gegürteten jungen Mädchen läßt er, allerdings in den mannigfaltigsten und stets anmutigen Bewegungen, mit verschiedenen Musikinstrumenten in den feinen Händen eine schön gewundene Stiege, „Die goldene Treppe“, herabsteigen. Eine Schar von zehn jungen Mädchen versammelt er an einem Weiher, und nun spiegeln sie sich wiederum in den anmutigsten und abwechslungsreichsten Stellungen in diesem „Venus-Spiegel“ wider (Abb. 129). Die anderen knien am Wasser oder bücken sich zum Wasser hinab, nur die eine, die am hellsten Gekleidete, bleibt, zu ihrer vollen Höhe aufgerichtet, stehen. Fein geschwungene Hügelketten schließen das Bild nach oben, gegen den sehr hoch angesetzten Horizont ab. Im Gegensatz zu der sengenden, ja verzehrenden Glut, die uns aus Rossettis Bildern entgegenlodert, liegt über Burne-Jones' Schaffen eine schwermütige, aber reine und stille Schönheit ausgebreitet.

Ein anderer, nicht weniger bedeutender Präraffaelit war *Walter Crane*⁹⁴⁾ (1845—1915), ein Meister der Linie, ein vorwiegend dekoratives Genie, der daher weniger auf die Malerei als auf das Kunstgewerbe eingewirkt hat. Er war der geborene Märchenbuchillustrator, allerdings weniger in Schwindischer, Märchen nacherzählender, als vielmehr in einer nur ihm eigenen, buchschrückenden Auffassung. „Die flüchtigen Stunden“ (Abb. 130), die an Guido Renis *Aurora* wie an den Parthenonfries anklingen, sind, so dramatisch sie sich geben mögen, im letzten Grunde dennoch rein dekorativ empfunden. Rosse, Wagen und Wagenlenker, alles ist in ein wohl abgewogenes Liniengefüge hineingezwungen.

Wiederum als ein ganz anderer und dabei zum mindesten ebenso ausgesprochener Kunstcharakter unter den Präraffaeliten stellt sich *George Frederick Watts* (geb. 1817, gest. 1904 in London)⁹⁵⁾ dar. Der Eindruck, den einst die Parthenon-Skulpturen auf ihn ausgeübt hatten, blieb zeit seines Lebens bestimmend für seine



Abb. 130 Die flüchtigen Stunden von Walter Crane

Bildnereien und von Einfluß auf seine Bilder. Als er dann in Italien die Venezianer kennen lernt, treten diese zu seinen griechischen Leitsternen hinzu. Lehnten sich nun aber die anderen englischen Präraffaeliten tatsächlich an die alten italienischen Präraffaeliten an, so dürfte Watts' weich verschwommene Weise vielmehr von den späteren Venezianern, von Giorgione und Tintoretto, aber auch von Correggio hergeleitet sein, nur daß er einen kühleren, helleren, graueren Ton bevorzugte. Inhaltlich war er von Rossettis süß verführerischer Art weit entfernt, vielmehr ein Prediger unter den Malern, der in selbsterdachten, nicht aus Dichtern geschöpften Allegorien und Mythologien sittlich erhebend aufs Publikum zu wirken suchte, dem er auch in seiner Werkstatt seine Bilder zugänglich zu machen pflegte, soweit er sie nicht bereits dem Staat geschenkt hatte. Gern verweilten seine Gedanken beim Tode, bei der Vorstellung: „Sic transit gloria mundi!“ — „Leben und Liebe“ (Abb. 131) soll nach seiner eigenen Ansicht sein bestes Werk sein und den Gedanken verkörpern, daß allein selbstlose Liebe (der geflügelte Jüngling) die Menschenseele (das zarte junge Weib) zum höchsten Leben emporführen kann. Abgesehen von seinen großartigen Allegorien hat Watts an die vierzig Bildnisse berühmter Männer gemalt, lauter Brustbilder und alle in gleichem Format gehalten, weniger in technischer Hinsicht, als durch Kraft des Ausdrucks und seelische Vertiefung von Bedeutung.

So verschieden an Kraft, an geistiger Gesundheit, an Vorbildern, an künstlerischen Absichten die Präraffaeliten auch immer sein mögen, darin stimmen sie alle überein, daß sich stets seelische Empfindung in ihren Gemälden auswirkt. Es handelt sich immer um Geistiges, Seelisches, Gedachtes, Empfundenes. Es ist also Gedanken- oder Gefühlskunst. Und in formaler Beziehung lassen sich

überall Spuren von An- und Entlehnung auffinden. Indessen gehen die Künstler nicht auf Wiedererweckung vergangener Schönheitswelten, auf eine Verpflanzung auswärtiger Kunstkultur auf den englischen Boden aus, vielmehr rauben sie nur hier dieses, dort jenes Kunst- und Schönheitselement und passen alle diese Elemente englischem Geschmack und dem Empfinden ihrer Zeit an. Daher die starke Wirkung in die Breite seitens dieser Gedankenkünstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf ihr Volk und auf ihre Zeit. Man mag eben sagen, was man will, für den Laien ist der gedankliche Inhalt des Kunstwerkes nicht gleichgültig! — Er mag ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament und mit außergewöhnlicher Beherrschung der Kunstmittel auf die Leinwand gebracht, höchlich bewundern, er mag Linien- und Farbenmusik genießen können, zu tiefst ergreifen wird ihn doch nur dasjenige Kunstwerk, welches auch inhaltlich, gegenständlich, gedanklich, gefühlsmäßig zu ihm spricht. Der Inhalt ist doch das A und O der Kunst, sagt Goethe. Daher die ungeheure Wirkung der englischen Präraffaeliten, namentlich des zarten Burne-Jones und des raffinierten Rossetti.



Abb. 131 Leben und Liebe
von George Frederick Watts
(Nach Photographie Hollyer)

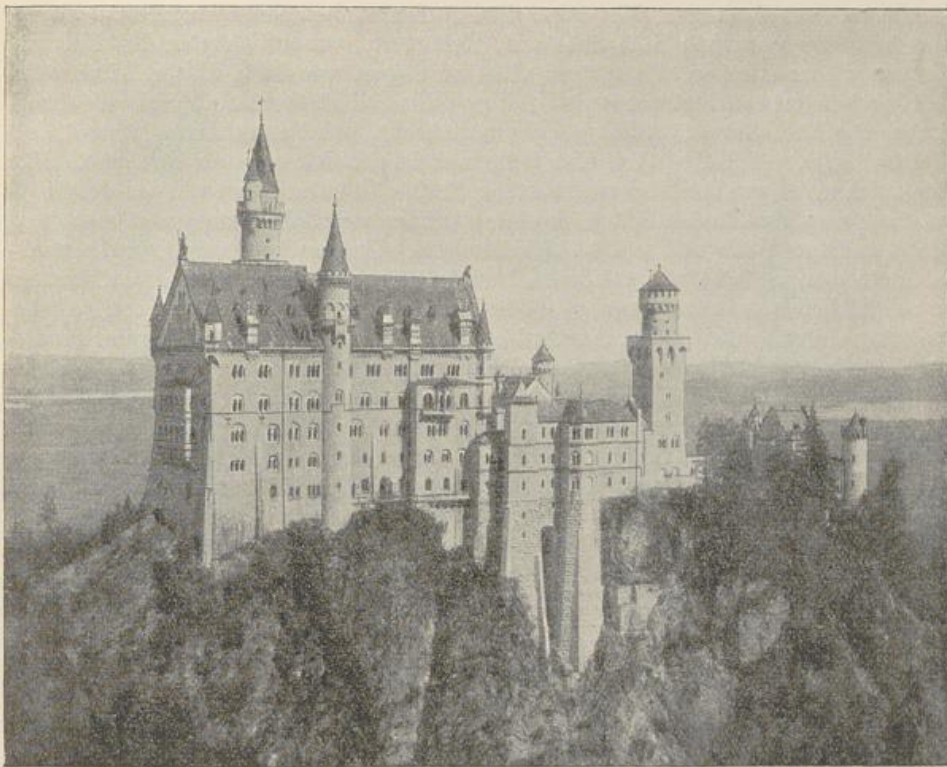


Abb. 132 Neuschwanstein (Zu Seite 182)

3. Baukunst

Um in der menschlichen Seele die feinsten und zartesten Stimmungen zu erwecken, war die Romantik auf möglichst körperlose Kunstmittel angewiesen. So trieb sie in der Handzeichnung, die durch Stich und Holzschnitt vervielfältigt wurde, sowie im Aquarell ihre duftigsten Blüten, während sich andererseits alles Große und Starke, das in der Romantik beschlossen lag, am besten im Wandbild ausdrücken ließ, wogegen die Ölmalerei als die berufene Technik schlichter Wirklichkeitswiedergabe zur Verkörperung von Poesie und Phantasie weniger geeignet schien. Und nun gar Bildnerei und Baukunst, die nicht nur einen schönen Schein vorgaukeln, sondern mit ihrer Entwicklung nach allen drei Ausdehnungen volle runde Körper im Raume schaffen! — Und dennoch, was vermochte und was vermag auch heute noch ein romantisches Gemüt leichter zum Schwärmen und zum Hinaufsehen ins Unendliche anzuregen als die gotischen Kirchen, deren Türme himmelnan streben und deren Innenräume mit den vielfach verästelten Gewölberippen Wäldern vergleichbar sind?! — So warf sich die Begeisterung der Zeit auf die Baukunst, und zwar ungleich häufiger auf die leidenschaftlich erregte Gotik als auf den ruhigen, ernsten Romanismus. Man suchte zu erhalten, zu stützen, zu befestigen, was da war. Gut! — Man suchte aber auch zu entfernen, zu verkaufen, zu zerstören, was nach Ablauf des Mittelalters seit dem 16. Jahrhundert neu angebaut, an Bildwerken in die Kirchen hineingestiftet, an Bildern hineingemalt war. — Dabei ging man mit einer rücksichtslosen Entschiedenheit vor, die geradezu an die Zeiten des Bildersturms erinnert. — Und man suchte das Verbrannte, Verbannte, Verkaufte durch Neues zu ersetzen,

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. I. 6. Aufl.

das besser, echter, stilgerechter sein sollte. Außerdem baute man im „altdutschen“, das heißt im gotischen Stile Schlösser, Rathäuser, namentlich aber Kirchen und immer wieder Kirchen. Es ist gar nicht zu sagen, wieviel gotische Kirchen im 19. Jahrhundert errichtet wurden! — Der gotische Stil galt schlechthin als der christliche, den Katholiken überdies als der katholische, den Deutschen andererseits als der deutsche. Die Stilechtheit aber faßte man im denkbar engsten Sinne auf. Man hielt sich meist von der lebensvoll saftigen Frühgotik ebenso fern wie von der phantastisch ausschweifenden Spätgotik und pries hauptsächlich die ausgereifte, strenge, gesetzmäßige Hochgotik des 14. Jahrhunderts. Und auch dieser gegenüber verzichtete man auf alle phantasievolle Mannigfaltigkeit, wie sie den alten Meistern unwillkürlich aus dem Herzen gequollen war, und erstarrte in einer frostig akademischen Gesetzlichkeit. Aus mangelnder Formenkenntnis, aus aufgeblasener Besserwisserei heraus suchte man an den alten, schönen, im Lauf der Jahrhunderte gewachsenen Bauten, in die jedes Geschlecht die Geschichte seines Geschmacks hineingeschrieben hatte, herumzubessern sowie die fröhliche Mannigfaltigkeit der alten Bauten durch pedantische Regelrichtigkeit der neuen zu übertrumpfen. Jedes neu aufwachsende Geschlecht gotischer Baumeister des 19. Jahrhunderts aber erkannte die Fehler des vorausgegangenen und glaubte nun seinerseits, das Wesen des Stiles völlig erfaßt und begriffen zu haben. Tatsache ist, daß der gotische Baumeister ums Jahr 1900 — denn bis in die Gegenwart erstreckt sich diese Bewegung herein — den alten Stil besser gekannt hat als derjenige ums Jahr 1850. Aber im letzten Grunde stottert und stammelt jeder, der nicht so spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Denn gotisch bauen wollen, das ist, wie wenn jemand mittelhochdeutsch reden wollte. Der gelehrte Philolog, der studierte Germanist, der könnte es vielleicht zur Not, aber auch er müßte sich fortwährend besinnen, ob er auch nicht im Begriff stünde, einen Fehler zu begehen. Und gerade so ist es dem gotischen Baumeister des 19. Jahrhunderts auch ergangen. Er hat unausgesetzt darauf achten müssen, ja stilgerecht zu bauen. Daher das Abgezirkelte, Ängstliche, Dürftige und Steife der gotischen Bauten des 19. Jahrhunderts. Der alte Meister dagegen, der wußte auf alle Fragen, die ihm vom Bauherrn, vom Baustoff, vom Gelände und von wem sonst gestellt wurden, frischweg in gotischer Formensprache zu antworten, weil sie bei ihm nicht angelernt, sondern angeboren war. Daher die Ursprünglichkeit und Mannigfaltigkeit, das Organische und Selbstverständliche der guten alten gewachsenen Gotik.

Gewiß muß man unter den Gotikern des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Auch unter ihnen hat es, immer im Rahmen der oben angeführten Beschränkungen, tüchtige Künstler gegeben, besonders in dem urgermanischen England, wo der aus germanischem Geiste heraus geborene gotische Baustil niemals gänzlich aus der Mode gekommen war, aber erst von *Augustus Welby Northmore Pugin* (1812–52) wieder zu neuem, kräftigem Leben erweckt wurde. Pugin war von derselben Begeisterung wie die deutschen Romantiker fürs Mittelalter erfüllt, so daß auch er zum Katholizismus übertrat. Außer Landhäusern, Schulen und Klöstern hat er 56 Kirchen gebaut, und das Beste im Innern von *Charles Barrys* Parlamentshaus (Abb. 133) stammt gleichfalls von ihm⁹⁶).

In Frankreich schlug zuerst Victor Hugos Roman „*Notre Dame de Paris*“ im Jahre 1830 durch. Dieses Buch, das seinen Namen nach der großen Kathedrale der französischen Hauptstadt führt, lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf den nationalen Besitz an nationaler mittelalterlicher Kunst. Im Jahre 1837 ward das „*Comité des Arts et des Monuments*“ errichtet, die erste Kommission, welche an die Inventarisierung, das heißt an die wissenschaftliche Aufnahme der Kunstdenkmäler des ganzen Landes heranging. Solche Aufnahmen sind seitdem allerwärts veranstaltet worden, wie überhaupt die Wissenschaft der Neueren Kunstgeschichte



Abb. 133 Das Parlamentshaus zu London von Charles Barry

eine Tochter der Romantik ist. So ward damals in Frankreich der Boden für das Auftreten *Viollet-le-Ducs* (1814–79) vorbereitet, der, was Pugin für England, für Frankreich und weit über Frankreichs Grenzen hinaus für ganz Europa bedeutet. Außer anderen Erneuerungsbauten in der Provinz und in Paris hat Viollet-le-Duc vor allem Notre Dame und die St. Chapelle gründlich wiederhergestellt. Auch trat er als Verfasser zweier kunstwissenschaftlicher Werke von überragender Bedeutung hervor: des „*Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*“ und des „*Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*“. Neben ihm ist *Lassus* zu nennen. Die französischen Gotiker schrieben den Stil des 13. Jahrhunderts auf ihre Fahne und suchten die Formen der Zeit Ludwigs des Heiligen dem Leben der Gegenwart anzupassen. Ein Werk dieser Richtung ist auch die nach Plänen des deutschen Baumeisters *Gau* errichtete Kirche Ste. Clotilde, gegenwärtig das Gotteshaus der vornehmen Welt von Paris.

Deutschland hat keinen Viollet-le-Duc hervorgebracht. Hier hatte der junge, der Straßburger Goethe zuerst in seiner Schrift „Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1772“ die Aufmerksamkeit auf die schöne, kraftvolle, organische gotische Architektur hingelenkt, und von den literarischen Romantikern wurden diese Gedanken wieder aufgegriffen. Von A. W. Schlegel ging die Anregung zum Ausbau des Kölner Domes aus, eine Angelegenheit, die dann mit der Befreiung der Deutschen vom französischen Joch verquickt wurde, und Guido Görres entflammte durch seine Schriften die allgemeine Begeisterung für den Gedanken, den Kölner Dom als Dankopfer für die errungene Freiheit neu auszubauen. Die Schöpfung des Kölner Domes zieht sich durch mehr denn ein volles Jahrtausend deutscher Geschichte. Ursprünglich erhob sich der Dom überhaupt anderwärts. Aber schon zur Zeit Karls des Großen um 800 wurde an der jetzigen Stelle der romanische Vorläufer des gegenwärtigen gotischen Domes begonnen. Zu dem gegenwärtigen Bau, der aus weichem, grünlich grauem Sandstein vom Drachenfels errichtet wurde, ward der Grundstein im Jahre 1248 am Tage Mariae Himmelfahrt in feierlicher Weise

und in Anwesenheit zahlloser Würdenträger gelegt. Unter ihnen selbst einer der beiden damaligen deutschen Gegenkönige: Wilhelm von Holland. Ungeheuer war der Bau geplant: Der großen Baugesinnung des Mittelalters entsprechend dachte man nicht an die Gegenwart, sondern an die Zukunft. Bei gelegentlich überhandnehmender Geldnot wandte sich die Petersbrüderschaft mit Ablassverheißung selbst bis nach England. Bis 1516 wurde an dem Riesenwerk geschafft. Und wenn der Chor auch dem in Amiens entspricht, wenn selbst für das Äußere der Langseiten das dortige Strebewerk maßgebend blieb, so wurde die Schauseite nach Westen, die Turmfassade doch nach deutschen Plänen des 14. Jahrhunderts selbständig ausgeführt, und der ganze Dom mit seinen 135 m Gesamtlänge, 61 m Breite und 45 m Mittelschiffhöhe übertrifft an Ausdehnung alle deutschen wie auch alle französischen Kirchenbauten. So kann er als Symbol weniger ursprünglich deutscher Schöpferkraft als deutschen Kunstfleißes gelten. Durch die Reformation geriet der Bau für Jahrhunderte ins Stocken, 1560 wurde die letzte, schon längst unerheblich gewordene Tätigkeit daran eingestellt. Die Scheidewand, die den Chor seit seiner Schlußweihe vom Jahre 1322 einstweilen gegen Westen, also gegen den Hauptbau abschließen sollte, bestand immer noch. Die Türme ragten unvollendet empor, der Südturm immer noch mit dem Domkrahnen gekrönt. Zur Zeit Napoleons wurde der unfertige Kölner Dom als Heumagazin mißbraucht! — Was Wunder, daß sich das Interesse der Romantik, das sich besonders in Georg Forster und Friedrich Schlegel, namentlich aber in Goethes Freund Sulpiz Boisserée verkörperte, mit Feuereifer dem Kölner Dom zuwandte, in dem man die höchste Vollkommenheit vaterländischer Baukunst verehrte. Im Jahre 1814 fand der Baurat Georg Moller auf dem Dachspeicher des Gasthauses zur Traube in Darmstadt einen Teil des Originalrisses zur Fassade und 1816 die andere Hälfte in Paris. In demselben Jahre mußte Schinkel selbst, der sich ja bereits mehrfach in der Gotik versucht hatte, auf Veranlassung des romantischen Königs Friedrich Wilhelms IV. und auf Sulpiz Boisserées Vorschlag den Kölner Dom untersuchen. Schinkels Schüler Albert begann 1823 die Herstellungsarbeiten, aber erst der dritte Baumeister führte das Werk zur glücklichen Vollendung, nachdem 1840 der Kölner Dombauverein gegründet war, 1842 eine neue, die vierte Grundsteinlegung durch Friedrich Wilhelm IV. stattgefunden hatte und 40 Jahre hindurch mit Unterstützung der ganzen Nation an dem Werk gearbeitet worden war. Endlich im Jahre 1880 fand die feierliche Weihe in Gegenwart des ersten deutschen Kaisers Wilhelms I. statt⁹⁷). Dem heute lebenden Geschlecht macht gerade der Kölner Dom, der in seiner gegenwärtigen Gestalt zum größeren Teil auf jene Erneuerung des 19. Jahrhunderts zurückgeht, wohl einen imposanten, großartigen, aber gar zu regelrechten, akademischen, schablonenhaften Eindruck und unterscheidet sich dadurch sehr zu seinem Nachteil etwa von dem Freiburger wie von dem Straßburger Münster, von dem Regensburger Dom wie von der St.-Stephans-Kirche zu Wien. Allein wir dürfen die Baugeschichte des Kölner Domes nicht bloß vom Ästhetiker-Standpunkt aus beurteilen, vielmehr muß es gerade in unserer trostarmen Gegenwart erhebend auf uns wirken, wie die ganze Nation damals geschlossen an einer idealen Aufgabe gearbeitet und so ein gewaltiges Baudenkmal bis zu den himmelhoch strebenden Turmhelmen zur glücklichen Vollendung gebracht hat. Denn wer wollte leugnen, daß der jetzt in sich fertige Bau denn doch etwas Anderes und ungleich Besseres vorstellt, als bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts der unvollendete Dom mit dem Krahnen auf dem einen Turm und der Scheidewand im Inneren zwischen Langhaus und Chor?! — Man braucht nur ohne Voreingenommenheit, etwa im Abendsonnenschein, der gedämpft durch die bunten Scheiben hereinfällt, den Kölner Dom zu betreten, um — trotz allem — einen überwältigenden Eindruck von Größe, Erhabenheit und Feierlichkeit zu empfangen.



Abb. 134 Die Votivkirche zu Wien von Heinrich Ferstel (Zu Seite 182)

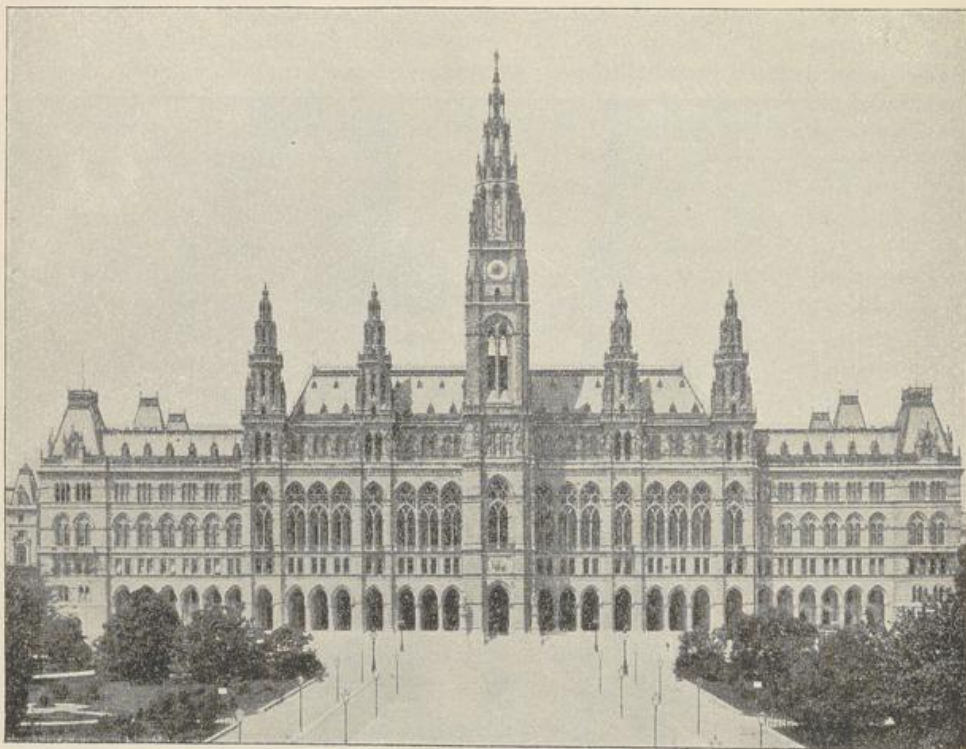


Abb. 135 Das Rathaus in Wien von Friedrich Schmidt

Romantischer Purismus und gut gemeinte, aber in der Wirkung unglückliche Wiederherstellungssucht wüteten ganz besonders in den beiden Domen von Speier und Bamberg. In Nürnberg restaurierte der Gotiker *Karl Alexander Heideloff* (1788—1865), und in München vertrat Klenzes Zeitgenosse und Nebenbuhler *Friedrich Gärtner* (1792—1847) die Romantik. Er bevorzugte den romanischen Stil, den er in einer Reihe von Werken, namentlich der Ludwigskirche, der Bibliothek und der alten Universität stattlich, wenn auch im einzelnen ohne besondere Feinheit der Empfindung ausprägte. Die fünfschiffige, von *Georg Friedrich Ziebland* (1800—73) erbaute Basilika trägt gleichfalls romanischen Formcharakter, während *Ohlmüllers* Kirche in der Vorstadt Au einer elegant entwickelten Gotik sich anschließt. Indessen hatte in München der romanische Stil eine Zeitlang die Oberhand behalten, wie namentlich der Bahnhof von *Bürklein* und manche andere Gebäude beweisen. Dagegen gelangte während der Regierung König Max' II. an den Bauten der Maximilianstraße (Altes Nationalmuseum, Regierungsgebäude, Athenäum) ein eigenartiger Mischstil zur Herrschaft, der die verschiedenartigsten Formen zusammenfügte, ohne sie innerlich zu einem Ganzen verschmelzen zu können⁹⁸). Die romantische Richtung wurde sodann seit 1846 mit bedeutendem Erfolg in Wien aufgenommen, wo die Altlerchenfelder Kirche von *J. G. Müller* und die imposanten Gebäude des Arsenal den romanischen, die Votivkirche von *Heinrich Ferstel* (1828—83) den gotischen Stil befolgen. Diese Votivkirche (Abb. 134) ist in ihrer Art ein Meisterwerk. Bei ihrem Anblick kann man einen Augenblick vergessen, daß man vor einer modernen Nachahmung steht, aber man braucht nur zum alten St. Stephansdom hinüberzugehen, um sich sofort wieder des Unterschiedes zwischen Imitations- und Originalkunst bewußt zu werden. Neben Ferstel

vertrat *Friedrich Schmidt* (1825—91), der schon am Ausbau des Kölner Domes als Steinmetz mitgearbeitet hatte, die Gotik in Wien, zuerst am Akademischen Gymnasium und mehreren Kirchen noch etwas herb und einseitig, in dem originellen Kuppelbau der Fünfhäuserkirche dagegen und dem imposanten neuen Rathaus in freier Meisterschaft und einer den Anschauungen der Zeit entsprechenden Umgestaltung (Abb. 135). Von ihm rührt auch die Erneuerung des Stephansdomes her. Aus seiner Schule — und so erstreckt sich diese Bewegung bis in die Gegenwart herein — ging *Georg Hauberrisser* (geb. 1841) hervor, der das Neue Münchener Rathaus im gotischen Stil erbaut und in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts in der üppigsten Aufmachung erweitert hat. An diesem neuen und besonders an dem neuesten Rathaus macht die Häufung der Motive einen unerquicklichen Eindruck, so daß es gegen das schlichte Alte Rathaus unvorteilhaft absticht und die Harmonie des stimmungsvollen Marienplatzes beeinträchtigt. Besser als das Einzelne wirkt allerdings die Gesamtsilhouette und die Entwicklung des Turmes. Darauf mögen die günstigen Urteile beruhen, die man bisweilen über den Bau zu hören bekommt. Soll er doch, dem Vernehmen nach, den lebhaften Beifall des deutschen Kaisers Wilhelms II. gefunden haben. Als Beispiel eines neuromanischen Burghaues möge Neuschwanstein (Abb. 132) dienen. Die Pläne zu diesem Schloß wurden in Anlehnung an die Bauformen und die Einteilung der Wartburg entworfen und von König Ludwig II. selbst beeinflusst. Der Bau begann im Jahre 1869. Wenn Neuschwanstein auch heute noch selbst einem kritischen Beschauer einen überwältigenden Eindruck macht, einen weitaus bedeutenderen als die beiden anderen der vom großen Publikum stark überschätzten Schlösser Ludwigs II.: Linderhof und Herrenchiemsee, so erklärt sich das aus der unvergleichlich schönen, romantischen Lage. Die eigentlichen architektonischen und dekorativen Formen leiden indessen auch hier an Härte, Überladung und Häufung und vermögen an ein echtes altes Schloß, wie etwa die Marienburg, durchaus nicht heranzureichen. Neuschwansteins königlicher Bauherr aber, Ludwig II. von Bayern, welcher in der Musik der völlig neuartigen und originellen Richtung Richard Wagners als begeisterter Wegbahner diente, hat auf dem Gebiete der bildenden Kunst wohl Geld unter die Leute gebracht, aber stets veralteten Anschauungen gehuldigt und die gesunden neuen Bestrebungen, die zu seiner Zeit im Begriff waren sich herauszubilden, nicht zu erkennen vermocht, geschweige denn zu pflegen versucht⁹⁹).

4. Die übrigen Kunstgattungen

Um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts mußte auch die Bildnerei der Romantik ihren Zoll entrichten. Fruchtbringend hat sich diese Einwirkung indessen nicht erwiesen. Die Romantik war eben ihrem ganzen Wesen nach eine ausgesprochen unplastische Richtung des menschlichen Geistes. Der Münchener Schwantaler wird von einigen Romantiker gescholten, und gewiß spielen etwelche romantische Elemente in sein Schaffen herein (wie wir oben darzulegen versuchten), aber die antiken wiegen unseres Erachtens entschieden vor. Eher erscheint uns der Dresdener Bildhauer *Ernst Hähnel* (1811—91) in einem Werke wie die Kirchenmusik (vgl. Abb. 136 mit 137) mit Schwind verwandt und von romantischen Empfindungen getragen, wenngleich sicherlich auch antike und Renaissance-Einflüsse auf sein künstlerisches Schaffen eingewirkt haben. Im allgemeinen sind die bedeutenderen Bildhauer gleich von der Antike zur Renaissance übergegangen, ohne sich um das dazwischen liegende Mittelalter viel zu kümmern. Dagegen muß man es der katholisierenden Romantik aufs Sündenregister schreiben, daß sich unter ihrem Einfluß im 19. Jahrhundert fabrikmäßig produzierende Kunstanstalten bildeten, welche die neuentstandenen gotischen und romanischen, sowie die durch über-eifrige Puristenhände ihres Barock- und Rokokoschmuckes entkleideten alten Kirchen mit einzelnen Heiligenfiguren und ganzen Altären versahen. Unter diesem Jammer haben wir lange gelitten und leiden wir zum Teil heute noch. Wieviel schöne, alte, stimmungsvolle Kirchenräume sind durch fabrikmäßig und seelenlos angefertigte Andachtsbilder im 19. Jahrhundert und bis ins zwanzigste herein

entstellt worden! — Den Gipfelpunkt der Geschmacklosigkeit pflegen die sogenannten Stationsbilder und die Lourdes-Grotten zu erreichen. Hier ist es Sache des jüngeren Geschlechts der katholischen Pfarrherren, Anschluß an die gesunde, moderne Kunstbewegung zu suchen und bessernd einzugreifen. Auch sind kräftige Ansätze zur Besserung entschieden zu erkennen. — Über den oben gezeigten Fabrikbetrieb ragt ein Mann wie *Knabl* empor, der den Hochaltar der Münchener Frauenkirche geschnitzt, oder *Halbig*, der 1875 die von König Ludwig II. gestiftete Kolossalgruppe der Kreuzigung bei Oberammergau aus Sandstein gemeißelt hat. Vielleicht auch als eine Folgeerscheinung romantischer Strömungen und dann als eine äußerst glückliche ist die Wiederbelebung volkstümlicher Schnitzerei im bayerischen Gebirge zu betrachten. Endlich wäre noch die mönchische Malerschule von Beuron in Hohenzollern in diesem Zusammenhang zu erwähnen¹⁰⁰⁾.



Abb. 136 Die Kirchenmusik von Ernst Hähnel

Beim romanisierenden und gotisierenden Kunsthandwerk ist nicht viel Gutes herausgekommen. Es hat sich im wesentlichen auf Kirchenschmuck beschränkt, der sich in mehr oder minder getreuer Nachahmung alter Vorbilder erging, ohne je an sie heranreichen zu können. Diese Art von Kunstindustrie wird gegenwärtig noch überall betrieben, geht aber im letzten Grunde auf die romantische Bewegung

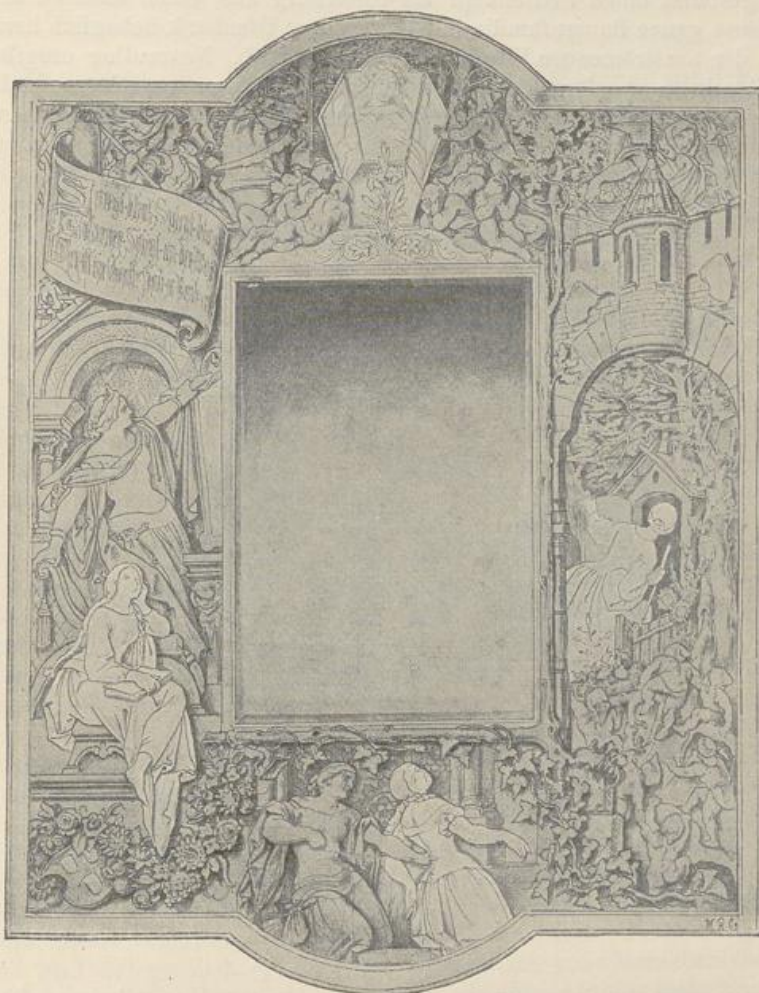


Abb. 137 Entwurf zu einem Schneewittchenspiegel von Moritz v. Schwind
in der Kunstgewerbeschule zu Nürnberg
(Zu Seite 186)

zurück. Bisweilen begab sich's auch in der eigentlichen Romantikerzeit, um die Mitte des 19. Jahrhunderts, daß der eine oder der andere der Herren Künstler von seiner hohen Kunst zum Kunsthandwerk herniederstieg und dafür Entwürfe lieferte. Die Künstler dachten dabei weder an die Bestimmung, welcher der kunstgewerbliche Gegenstand dienen, noch an das Material, aus dem er gefertigt werden sollte, sondern sie gefielen sich in freien phantastischen oder humoristischen Entwürfen, die lediglich in irgendeinem gedanklichen Zusammenhang mit der Bestimmung des Gegenstandes stehen und sich allerdings auf dem Papier oft allerliebste aus-

nehmen. So diejenigen Schwinds, von denen die Nürnberger Kunstgewerbeschule eine stattliche Anzahl besitzt. Schwind will einen Spiegelrahmen entwerfen. Der Spiegel ist das Sinnbild der Eitelkeit, die Verkörperung der Eitelkeit im deutschen Märchen aber Schneewittchens eifersüchtige Stiefmutter. Also erzählt Schwind in seinem Spiegelrahmenentwurf das ganze Märchen von Schneewittchen (Abb. 137). Oder er gestaltet einen Pfeifenkopf als Ritterburg aus, einen anderen als Ofen, um den eine ganze Bauernfamilie auf der trauten Ofenbank behaglich herumsitzt und sich der ausströmenden Wärme erfreut (Abb. 138). Neureuther umgibt einen Pokal mit seinem wundernetten, aus pflanzlichen Motiven und Menschenkörpern zusammengesetzten Rankenwerk. Also immer dichterische Einfälle, an sich oft höchst anmutig, aber mit der eigentlichen angewandten Kunst ohne irgendwelchen inneren Zusammenhang.



Abb. 138 Entwurf zu einem Pfeifenkopf
Aus der Folge der „Rauch- und Wein-Epigramme“
von Moritz v. Schwind

Die naturalistische Unterströmung in der Malerei während der klassizistisch-romantischen Epoche

Sicherlich waren es die großen Klassizisten und Romantiker, die dem Geiste ihrer Zeit den bedeutendsten Ausdruck zu verleihen und zugleich die Eigenart ihres Volkes am klarsten widerzuspiegeln vermochten. So wenig wie die David und Ingres aus der französischen, Canova aus der italienischen, Thorwaldsen aus der dänischen, so wenig lassen sich die Carstens und Cornelius, Schwind und Spitzweg, Richter und Rethel, Rauch und Schinkel aus der deutschen Geistesgeschichte streichen. Was immer die Kritik der nachlebenden Geschlechter an ihnen aussetzen mag, den Besten ihrer Zeit haben sie genug getan, einen Feuerbrand hellauflodernder Begeisterung in den Herzen ihrer Mitmenschen entzündet.

Indessen machte sich neben der von jenen Künstlern bedeutsam vertretenen idealistischen Hauptrichtung zu allen Zeiten eine naturalistische Unterströmung geltend, neben der Gedankenkunst eine solche, die sich damit begnügte, die es dafür aber auch sehr genau damit nahm, bildende Kunst zu sein. Auch im Zeitalter des ausgeprägtesten Idealismus war es nicht möglich, daß alle Welt auf dem Kothurn einherstolzte. Nicht möglich, daß sich alle Maler mit dem Zeichnstift als Hauptausdrucksmittel begnügten oder wenigstens ihre Bilder von zeichnerischen Gesichtspunkten aus anlegten, nachdem einmal ein Tizian, ein Velazquez, ein Rubens, ein Rembrandt die Welt beglückt hatten. Nein und abermals nein! — Die Freude an farbiger Wiedergabe des umgebenden Lebens ließ sich auch in der Ära der Kartonzeichnung nicht mit Stumpf und Stiel ausrotten. Mochten auch die geistig bedeutendsten unter den bildenden Künstlern weltfernen Träumen nachjagen und kraft ihrer überragenden Begabung die Zeitgenossen zu Nachfolge und Beifall zwingen, so war ihr Sieg wohl ein glänzender, aber doch kein unbedingter und allgemeiner. Vermochten sie es ja selbst nicht einmal, sich der schlichten Wiedergabe des sie rings umflutenden Lebens ständig zu enthalten. Dies ist wohl nur dem Starrsten unter den Starren, Peter Cornelius, dauernd gelungen. Dagegen hat David z. B. vorzügliche Bildnisse gemalt und Ingres noch bessere Bildnisse gezeichnet. Schwind griff gelegentlich mit bewußter Absicht ins volle Menschenleben hinein. Der große romantische Humorist Spitzweg war ein ebenso großer Maler und Kolorist. Bei dem Berliner Bildhauer Schadow überwog der Naturalismus bei weitem den Klassizismus, und ebensowenig begnügte man sich in der Baukunst ausschließlich mit der Anwendung der griechischen Säule oder des gotischen Spitzbogens, richtete sein Augenmerk nicht immer und ausschließlich auf die stilgerechte Schauseite allein, sondern bemühte sich auch ehrlich um die hauptsächlichste Aufgabe aller Baukunst, um die Schöpfung zweckentsprechender und schöner Innenräume. Das Schauspielhaus zu Berlin und die Münchener Alte Pinakothek sind des klassische Zeugen.

Neben den klassizistischen und romantischen Idealisten, jenen Kunstrevolutionären und weltfremden Träumern, die sich nur gelegentlich zur naturalistischen Wiedergabe ihrer Zeit und Umgebung gleichsam herabließen, haben auf dem Gebiete der Malerei eine ganze Anzahl von ausgesprochenen Naturalisten gewirkt.



Abb. 139 Landschaft mit Windmühle von John Crome
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

Namentlich in dem konservativen England, in dem der Faden der Tradition eigentlich niemals abgerissen, vielmehr das Gute der vergangenen Jahrhunderte für die Kultur des 19. gerettet wurde. Hier war die Überlieferung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts das ganze 18. hindurch gepflegt worden. Und dies kam den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zugute. Damals blühten in der englischen Malerei Porträt, Genre, einfaches Existenzbild, Geschichtsbild, Tierstück, Marine und Landschaft. Ganz besonders die Landschaft.

„Während die Deutschen über den ästhetischen und nationalen Wert der Bauten vom Schlage der ‚Walhalla‘ berieten, während die altbayerische Landbevölkerung

staunend zu dem neuartigen Fest der Einweihung dieses Tempels ‚deutscher Ehren‘ zusammenströmte, saß ein englischer Maler an der Landstraße und malte den Sonnennebel, den Staub, die strömende, bunte Menge und im Hintergrund auch den bayerisch-griechischen Tempel mit dem nordischen Namen und dem Zweck, eine nicht vorhandene Einheit zu feiern. Er sah die Schönheit nicht in der Idee und nicht in der klassischen Form, sondern in dem farbigen Eindruck des Lichtes und in den Stimmungswerten. Es war Turner.“

Wahrlich, ich wüßte mir keinen besseren Anfang für die Besprechung der englischen Landschaftsmalerei als diesen Absatz aus dem geistreichen Werke Cornelius Gurlitts über „Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts“. — Während die Malerei des Festlandes noch tief in politischen und nationalen Nebengedanken befangen war, entwickelte sich in England bereits eine Kunst, die nichts als Kunst sein will. Während die Malerei des Festlandes noch von der Nachahmung der Antike beherrscht wurde, wuchs in England bereits eine freie selbstherrliche Kunst empor, und zwar eine Landschaftskunst. Diese englische Landschaftsmalerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts war nun aber nicht etwas von Grund aus Neues, vielmehr eine organische Weiterbildung der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, die in Ruysdael, Hobbema, Claude Lorrain und anderen Großen ihre Höhepunkte erreicht hatte. Die klassische Auffassung des 17. Jahrhunderts war von England übernommen und das ganze 18. Jahrhundert hindurch gepflegt worden. Nun feierte sie im Anfang des 19. ihre Triumphe. Diese neue englische Landschaftsmalerei steht vielleicht an geschlossener Bildwirkung hinter der klassi-

schen französischen, an Kraft des Ausdrucks und an anheimelnder Innigkeit hinter der niederländischen zurück, aber sie übertrifft sie durch ihre noch größere Naturwahrheit, durch die glückliche Lösung bisher noch gar nicht beachteter Beleuchtungsprobleme. Mit der gleichzeitigen klassizistischen Landschaftsmalerei des Festlandes in der Art Rottmanns hat sie die Größe der Linie gemein, während sie ihr an Wärme des Gefühls und Fülle des Lebens weit überlegen war. Von dieser englischen Landschaftsmalerei vermag man sich nur in London einen Begriff zu machen. Was von den Engländern zuerst erstrebt und erreicht wurde, haben dann im Laufe des 19. Jahrhunderts die Franzosen an verschiedenen Wendepunkten der Entwicklung ihrer malerischen Kultur wieder aufgenommen und weiter gebildet.

Hatte *Richard Wilson* (1714—82) noch an die französischen Klassizisten des 17. Jahrhunderts und der berühmte Porträtist *Thomas Gainsborough* (1727—88), dem man nachsagt, daß er eine heimliche Liebe für die Landschaftsmalerei besessen habe, als Landschaftler an den französischen Rokokokünstler *Watteau* angeknüpft, so ging *John Crome* (1768—1821) einen entschiedenen Schritt zur intimen Erfassung der Landschaft weiter, indem er sich die Holländer des 17. Jahrhunderts zu Vorbildern erkor. Er hat herrliche Bilder gemalt, dieser „Old Crome“. Wie die Holländer pflegte er prachtvolle, weit ausgedehnte Baumsilhouetten zu geben, der Lichtführung und Beleuchtungswirkung eine bedeutende Stellung in der Gesamtkonomie seiner Kunstwerke einzuräumen, ja sogar seine Gemälde auf einen echt altholländischen Galerieton zu stimmen (Abb. 139).

Dagegen stimmte *John Constable*¹⁰¹⁾ (1776—1837), mithin ein Künstler, der im wesentlichen bereits dem 19. Jahrhundert angehört, seine Bilder nun nicht mehr auf den altholländischen Galerieton. Es klingt dies sehr einfach, stellt aber in Wirklichkeit eine Tat von größter kunstgeschichtlicher Bedeutung dar. Constable erweist sich darin als der erste ausgesprochen „moderne“ Landschaftler, als einer der wichtigsten bahnbrechenden Vorläufer der gesamten modernen Kunstbewegung. Von seinen Bildern, die seinerzeit in England gar nicht gefielen, so daß der Künstler, dessen Werke später mit Gold aufgewogen wurden, als ein armer Teufel starb, waren einige im Jahre 1824 in Paris ausgestellt, erregten dort einen Sturm der Begeisterung bei den Malern und gaben so den Hauptanstoß zur modernen französischen Landschaft, die ihrerseits von Paris aus die gesamte abendländische Kulturwelt entscheidend beeinflussen sollte. Wenn hier in der Darstellung der geschichtlichen Entwicklung vorausgegriffen wird, so ist dies nötig, um die grundsätzliche Wichtigkeit der Constableschen Tat zu erhärten. Der Katalog der Londoner Nationalgalerie hebt hervor, um Constables Bedeutung voll zu erfassen, müsse man sich daran erinnern, daß zur Zeit, als er auftrat und anfang, die Meinung verbreitet war, man müsse die Farben, so wie man sie in der Natur sieht, „in die braunen Töne einer alten Cremonenser Geige“ umsetzen. Aber „Constable vergaß, wie er sagte, vor der Natur alles, was er je von den Bildern anderer gesehen hatte, um sich auf sein Auge zu verlassen“¹⁰²⁾. Das ist es ja schließlich, was überhaupt das Genie vom Talent und erst recht den Künstler vom Laien unterscheidet. Wir anderen sehen — besten Falles! — die Natur, wie sie die Künstler vor uns gemalt haben, selbst die nur talentvollen Maler betrachten die Natur mit den Augen ihrer genialen Vorgänger, so Crome mit den Augen der Holländer des 17. Jahrhunderts, ein wahrhaft schöpferisch veranlagter Künstler wie Constable sieht sie dagegen mit eigenen Augen. Er gewährte auch zuerst die Sonderart der englischen Landschaftsstimmungen, die durch den starken Feuchtigkeitsgehalt der Luft bewirkt wird, der gleichsam einen feinen, weichen und zarten Schleier über alles verbreitet. So ward Constable zum ersten der eigentlichen Licht- und Luftmaler des 19. Jahrhunderts.

Als Zwischenstufe zwischen Constable und seinen im holländischen Galerieton befangenen Vorläufern vom Schlage Cromes führt Richard Muther¹⁰³⁾ die von jeher gerade in England besonders zahlreichen Dilettanten auf dem Gebiet der Aquarell-Malerei an, die, ohne Rücksicht auf die herrschende Mode zu nehmen, die Dinge frank und frei so geben können, wie sie sie sehen. Ihre Lebensarbeit sei Constable zustatten gekommen, er habe, wie sie in Aquarell, in Öl gemalt und ihre Er-rungenschaften auf die ernste und große Kunst angewandt. Auch erreichte er nicht mit einem Sprunge sein Ziel, vielmehr ging auch er von den alten Holländern aus und machte eine allmähliche Entwicklung zu immer größerer Selbständigkeit und Freiheit durch, rang auch er sich von anfangs trocknerer Behandlung zu immer saftigeren Farben hindurch, zu einer Frische und Leuchtkraft, wie sie erst wieder von den großen Franzosen von Barbizon erreicht wurde. Am kühnsten und freiesten bewegte er sich in seinen Skizzen. Es macht aber auch einen unbeschreiblichen Eindruck, die großen Gemälde von Constable in der Londoner Nationalgalerie (Kenotaph, Farm, Kornfeld) nebeneinander hängen zu sehen. Sie übertreffen alles weit umher! — Gainsboroughs Landschaften üben daneben nur eine gobelinhaft dekorative Wirkung aus: Alles en masse und ein wenig flach. Crome erscheint zwar ungleich naturwahrer, aber von der dünnen Art der Hamburger Landschaftler des beginnenden 19. Jahrhunderts. Wie überstrahlt sie alle Constable! Welche Kraft, Plastik, räumliche Vertiefung, welch festliche Farbenfreude, dabei niemals ein Sichgehenlassen, sondern stets in Strich und Ton ein Folgen der Form, eine Versenkung in die Natur. Es weht wirklich Luft zwischen seinen Bäumen, und der Raum dehnt sich zwischen den einzelnen landschaftlichen Gegenständen aus. Nicht die Spur von Atelierton, vielmehr ist alles nach der Natur selbständig klar und wahr erschaut.

Constable malte die charakteristische englische Flachlandschaft mit ein wenig menschlicher Staffage und etwas Menschenwerk, etwa einem Landhaus, einer Windmühle oder einer Schleuse (Abb. 140, vgl. auch die Kunstbeilage). Dem Himmel ist der weiteste Spielraum auf seinen Bildern vergönnt. Constable liebte dunkle Stimmungen bei trübem Wetter, schwer und tief vom Himmel herab-hängende Wolken, und nun — und das ist das Hauptthema seiner Malerei — durchbricht die Sonne diese Wolken, und es entspinnt sich am Himmel ein Kampf zwischen Licht und Finsternis, der sich auf die Erde seiner englischen Heimat erstreckt. Der Vordergrund etwa liegt im tiefsten Dunkel, weiter nach hinten zu ist die Landschaft hell erleuchtet. Auf großen Helldunkelgegensätzen beruht die Hauptwirkung der meisten seiner Gemälde, aber auch die Linie kommt durch-aus zu ihrem Recht. Auf dem Pariser Louvrebild „La baie de Weymouth“ setzt sich der Strand in mächtigem, schier gewaltigem Bogen gegen das Meer ab. Auf dem hier abgebildeten Gemälde (Abb. 140) gewahren wir eine kräftige Diagonale, die die ganze Komposition von unten links nach rechts oben durchzieht und wesentlich dazu beiträgt, das durch die reichen Lichtabstufungen bewirkte Leben im Bilde zu verstärken. Das vorwärts schreitende Pferd bildet noch einen be-sonderen Auftakt für sich. John Constables Bilder sind in einer kühnen und freien und dabei doch ruhigen Technik gehalten. Am Himmel steht wenig Blau, dafür viel und reich abgestuftes Grau, daneben ein wenig Gelb. Die von der Sonne durch-leuchteten und daher weißen Wolken sind sehr pastos und körperhaft gemalt, Erde und Bäume in bräunlich-rötlichen Sepiatönen gegeben, das Wasser blau mit weißen Lichtern. Die Staffagefigürchen bringen besondere farbige Akzente, etwa in Rot, hinzu. Auf dem berühmten „Kornfeld“ der Londoner Nationalgalerie hat sich ein Bub am Wasser niedergeworfen, um seinen Durst zu löschen. Seine rote Weste, seine gelbe Hose, seine weißen Hemdärmel und sein frisch gerötetes Gesicht sprechen in der farbigen Gesamtharmonie kräftig mit. Alle Farben gehen stets zu wunder-

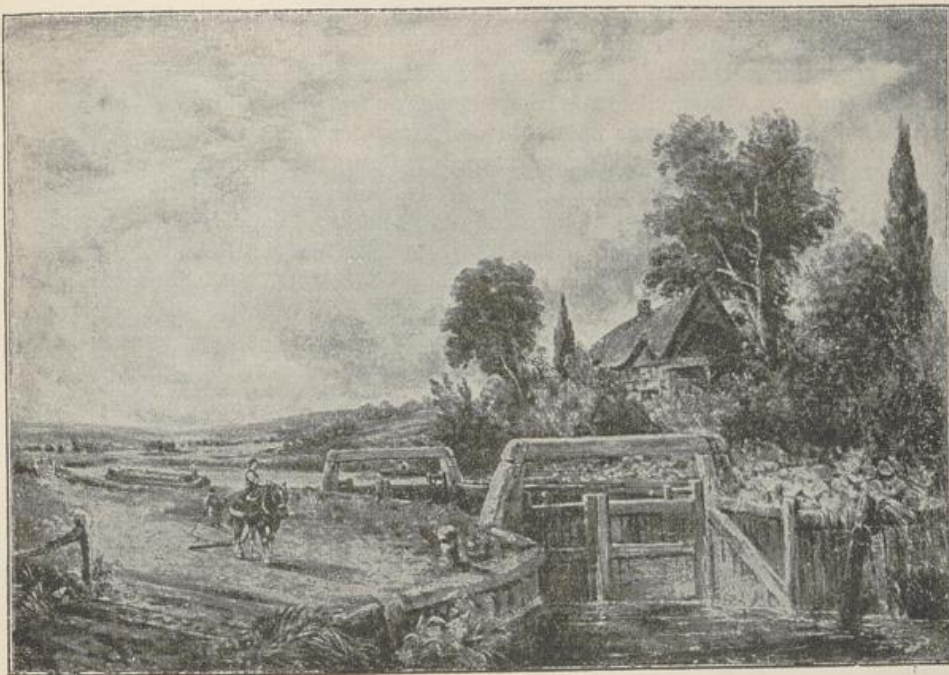


Abb. 140 An der Schleuse von John Constable

voller Harmonie, zu einer herrlich schönen tonigen Wirkung zusammen. Und darin beruht das Wunderbare und schier Einzigartige der Gemälde Constables, daß das Bild ganze bis in die tiefen und starken farbigen Schatten hinein von der Sonne voll durchleuchtet ist, daher Erde, Himmel und Staffage bei aller erstaunlichen Leichtigkeit und Flüssigkeit der Behandlung einen vollkommen körperhaften Eindruck hervorrufen. Unsere farbige Tafel nach dem wunderbar schönen Pinakothekbilde läßt dies klar erkennen.

Er selbst faßte sein künstlerisches Glaubensbekenntnis in die gerade durch ihre Schlichtheit ergreifenden Worte zusammen: „I never saw an ugly thing in my life.“ „Ich sah nie etwas Häßliches in meinem Leben.“ Und so ist auch seine Kunst von reichster Naturanschauung gesättigt, dabei licht, freundlich, beglückend, lebenswürdig, äußerst mannigfaltig, aber immer idyllisch. Als Beweis für seine Bedeutung führt der Katalog der Londoner Nationalgalerie an, daß seine Bilder zahlreiche Nachahmer, Kopisten und Fälscher in Bewegung setzen. Seine Palette mit den malerisch durcheinander wirbelnden weißen, grauen, roten, gelben, grünen und schwarzen Farbentönen wurde pietätvoll in einem Saal der Londoner Nationalgalerie ausgestellt. Etwas ausgesprochen englisch Ruhiges, Vornehmes, Abgeklärtes ist seinen Gemälden eigen. Er fordert nicht zu leidenschaftlicher Stellungnahme heraus, sondern findet überall Freunde. Es läßt sich im Ernst nicht ausdenken, daß Constable auf künstlerische Gegnerschaft stoßen könnte.

Dagegen ist *William Turner* (1775—1851)¹⁰⁴⁾ eine leidenschaftlich umstrittene Persönlichkeit, die von den einen in den Himmel erhoben, von den anderen fast für einen künstlerischen Scharlatan erklärt wird. Jedenfalls gehört er zu den interessantesten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts und erwies sich schon in der Problemstellung äußerst originell, nicht allein, daß er, der unter den Malern zuerst durch und durch modern empfand, auch der erste ge-

wesen ist, der eine Eisenbahn gemalt hat, vielmehr wegen seiner denkbar kühnsten Stellungnahme gegenüber dem Lichtproblem.

Während prachtvolle Eichen in die Jugendträume Constables hereinrauschten, der als Sohn eines Windmüllers von Kindesbeinen an frei und weit in die Welt hinausschauen konnte, kam Turner mitten in der Enge der Großstadt London als Sohn eines Friseurs zur Welt, in Maiden Lane, dem Jungferngäßchen, unweit vom „Strand“, der aber damals schon längst kein Strand mehr war, wie ehemals, als sich an ihm die Paläste des Adels und der Geistlichkeit erhoben und ihre Gärten bis an die Themse heranreichten, vielmehr damals schon, auf beiden Seiten von Häusern bestanden, eine Hauptverkehrsader zwischen City und Westen bildete. Also im lebhaftesten Großstadtgetriebe ist der nachmalige eigenartige Landschaftler und großartige Phantasiakünstler aufgewachsen. Bereits mit 13 Jahren arbeitete er, um sich Geld zu verdienen, im Solde von Architekten an Architektur- und topographischen Werken mit. Und diese Beschäftigung seiner Kindheit hat niemals aufgehört, in seinem späteren Schaffen fortzuwirken. Im Jahre 1789 bezog er die Akademie, wo er nach der Antike wie nach dem Leben zeichnen lernte, und stellte ein Jahr später an der Akademie bereits eine „Ansicht des erzbischöflichen Palastes von Lambeth“ aus. Er unternahm Reisen nach Schottland, nach Frankreich, in die Schweiz, an den Rhein und nach Italien, das er dreimal, 1819, 1829 und 1840 besuchte. Besonders scheint es ihm in Italien — und darin erwies er sich als echter Engländer — Venedig, die Stadt der Farbe und der wunderbaren Beleuchtungswirkungen, und andererseits wieder die Bucht von Bajä angetan zu haben. Schon 1807 wurde er zum Akademieprofessor für Perspektive ernannt, welches Amt er indessen nur wenige Jahre innehatte, und 1808 begann er in Nacheiferung von Claudes Lorrain's „Liber Veritatis“ eine Sammlung von Skizzen unter dem Titel: „Liber Studiorum“ herauszugeben. Sein gesamtes Schaffen währte volle 60 Jahre, und man zählt von ihm 500 Bilder, die sich fast ausnahmslos in England befinden, abgesehen von zahllosen Aquarellen und zahlreichen Illustrationen zu Luxusausgaben von Scott, Byron und anderen englischen Schriftstellern. Im Jahre 1812 bezog der Friseursohn aus Maiden Lane ein eigenes Haus in der Queen Anne Street, im vornehmsten Viertel Londons, zwischen Regent- und Hyde Park. Aber gegen Ende seines Lebens verließ er dieses Haus wieder und tauchte in das Dunkel zurück, aus dem er hervorgegangen war. In der armen Außenstadt Chelsea hauste er, und allerlei Geschichten werden von ihm erzählt — daß er jeden Verkehr abgebrochen, daß er seinen Namen nicht einmal seiner Hausfrau genannt oder gar ganz aufgegeben, daß er, der alte Junggesell, mit einer Geliebten zusammengewohnt habe usw. In Wahrheit handelte es sich wohl um eine Flucht in die Einsamkeit, um sich ganz in sein Inneres zu versenken und auf den Tod vorzubereiten, wie es bei greisen Menschen des öfteren geschieht, wofür Kaiser Karl V. das klassische Beispiel geliefert und was in unseren Zeitläuften mit tragischem Ausgang Graf Tolstoi wiederholt hat. Als Turner starb, hinterließ er 200000 Pfund Sterling für ein Asyl armer Künstler und vermachte 100 Bilder an die Londoner Nationalgalerie unter der Bedingung, daß sie würdig aufgehängt würden, im besonderen, daß sein „Sonnenaufgang bei Nebel“ und die „Erbauung Karthagos durch Dido“ neben Werke seines verehrten Vorbildes Claude zu hängen kämen, sowie daß sein Leichnam in der St.-Pauls-Kathedrale, dem Londoner St. Peter, neben dem größten und berühmtesten englischen Maler der Vergangenheit, Sir Joshua Reynolds, beigesetzt würde.

Turners Werke sind unter sich außerordentlich verschieden: neben rein topographischen Reisenotizen schlicht naturalistische Studien nach der einheimischen Landschaft, neben Historienbildern aus der englischen Geschichte, besonders aus der Geschichte der englischen Seekriege, Szenen aus der Odyssee und sonstigen Mythologie, neben rein optischen Experimenten phantasievolle Nachschöpfungen



Landschaft von John Constable

München, Neue Pinakothek

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

der Natur von tiefster symbolischer Bedeutung. Indessen sind alle diese Bilder (mit alleiniger Ausnahme einiger weniger Stücke aus der Jugendzeit) in Wahrheit durchweg Landschaften, die allerdings meist von Figuren belebt sind, aber diese Figuren gelangen niemals über die Bedeutung bloßer Staffage hinaus. Im Mittelpunkt aller seiner Bemühungen aber steht das Bestreben, das Licht — die Sonne zu malen. In diesem Bestreben schloß sich Turner, der von der topographischen Architekturdarstellung und der Aquarelltechnik ausgegangen war, an Wilson und besonders an Claude Lorrain an, den er sich geradezu zum Leitstern für sein künstlerisches Dasein erkor, über den er aber in Wahrheit weit hinausgekommen ist. Man unterscheidet gemeinhin in seinem Schaffen drei Perioden. Die erste reicht bis 1802, dem Jahre der Reise nach Frankreich. Während dieser Periode betätigte er sich hauptsächlich als Aquarellist und befließigte sich der sorgfältigsten Ausführung. Die Färbung ist noch ziemlich zahm, wenn sich auch bereits kräftige Licht- und Schattengegensätze bemerkbar machen. Die zweite Periode währte von 1802 bis zur zweiten italienischen Reise im Jahre 1830 und wird durch meisterhafte und kräftige Ausführung sowie durch unerreichbaren Glanz des Kolorits gekennzeichnet; die meisten seiner umfangreichen Gemälde gehören hierher. In den letzten 20 Jahren seines Lebens malte Turner schlechthin das Licht — das Licht mit allen seinen prismatischen Verschiedenheiten. In dieser letzten Periode entstanden einige seiner allerbedeutendsten Werke, so Childe Harolds Pilgerfahrt 1832 und der Fighting Téméraire 1839 (vgl. die Kunstbeilage). Die allerletzten Gemälde lassen sich als solche leicht an ihrem wortwörtlich weißen Hintergrund erkennen, von dem sich Scharlachrot und Gelb aller Nuancen, so Gold wie Orange, als Dominanten abheben, denen Blaugrün, liches Hellblau und zartes Silbergrau zur Seite stehen. Die Umrisse zerfließen vollkommen, man erkennt oft nur mit Mühe, was eigentlich dargestellt sein soll. Dabei handelt es sich bisweilen um auch gegenständlich bedeutungsvolle Vorwürfe, wie den „Konstantinsbogen in Rom“, „Merkurs Botschaft an Äneas“, „Napoleon auf St. Helena“ oder großartige Phantasien wie „Seeungeheuer bei Sonnenaufgang“. Aber alle diese Vorwürfe bilden für den Künstler nur noch den äußeren Anlaß zu den kühnsten und eigenartigsten, mehr oder weniger selbst erfundenen Licht- und Farbensymphonien. Turner gibt die Natur nicht mehr schlicht wieder oder wenigstens nur noch in ihrem linearen und konstruktiven Aufbau, während er ihr — ein selbst- und neuschöpferischer Geist — die Licht- und Farbenwerte nachdichtet. Alle Gegenstände erscheinen bald wie durch Nebel gesehen, bald erinnern sie an den Regenbogen oder gar an ein Brillantfeuerwerk.

Wie sich Böcklin aus dem als nüchtern verschrienen Schweizer Volke heraushebt (von dem man allerdings gemeinhin zu vergessen pflegt, daß es in Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer zwei der größten und phantasievollsten deutschen Dichter des ganzen 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat), wie Rembrandt als der einzige Phantasiekünstler unter den Hunderten von holländischen Naturalisten des 17. Jahrhunderts dasteht, so nimmt Turner auch in der gesamten bildenden Kunst seiner Heimat eine einzigartige Stellung ein. Daher läßt er sich auch nicht mit Constable vergleichen, sondern kann nur an sich selbst gemessen werden. Überstrahlen Constables Bilder alle anderen englischen Landschaften rings umher, so sind Turners Gemälde, die auch in besonderen Sälen für sich aufgehängt zu werden pflegen, schlechthin von allen anderen grundverschieden. Für seine allerletzten Gemälde mit ihrem scharlachroten und goldgelben Gefunkel auf weißem Hintergrunde läßt sich eben in der ganzen Kunstgeschichte kein Beispiel finden. Man muß sie selbst mit eigenen Augen gesehen haben, um sich von ihrer einzigartigen Wirkung einen Begriff machen zu können. Wir geben hier von William Turners Kunst zwei Proben (Abb. 141 und die Kunstbeilage), beides Seestücke, die für den



Abb. 141 Seestück von William Turner in der Londoner Nationalgalerie

Künstler wie für das meurfahrende Volk gleich bezeichnend sind. Natürlich vermögen diese Abbildungen leider nur eine äußerst schwache Vorstellung von den Originalen zu geben, immerhin erwecken sie doch den Eindruck großer Natürlichkeit und ebenso großer Leidenschaftlichkeit. Das „Seestück“ (Abb. 141) führt uns mitten in einen heißen Kampf der Elemente hinein, der an dem wolkenbedeckten Himmel und auf der sturmgepeitschten See tobt. Unweit vom Hafen ist ein Schiff gestrandet, Rettungsboote sind zu ihm hinausgefahren und kämpfen mit den Wellen. Das Bild ist im Jahre 1802, also an der Scheide von der ersten und zweiten Periode, gemalt. Der *Fighting Téméraire* (vgl. die Kunstbeilage) vom Jahre 1839, also vom Ende des ersten Jahrzehnts seiner letzten Epoche, offenbart Turners Besonderheit noch charakteristischer. Der *Téméraire*, so genannt nach einem 1759 eroberten französischen Kriegsschiff, wurde 1798 vom Stapel gelassen. Es kämpfte 1805 in der Schlacht von Trafalgar als zweites Schiff in Lord Nelsons Division und eroberte das französische Schiff „*Fougueux*“, wobei 47 Mann an Bord fielen und 76 verwundet wurden. Auf unserem Bilde ist nun der Augenblick dargestellt, in dem das alte Kriegsschiff im Jahre 1838 von einem kleinen Schleppdampfer ans Land gezogen ward, um abgetakelt zu werden. Unterdessen geht in seltener Pracht die Sonne unter, wirft ihre gelben, goldenen und roten Strahlen auf die Schiffe, auf den Dampf, der aus dem Schornstein des Schleppers emporsteigt, auf den Himmel, der charakteristischerweise den größten Teil des Bildes einnimmt, und besonders auf das Meer, in dem sie sich in ihrer strahlenden Farbenpracht widerspiegelt — eine Wirkung, die durch den Gegensatz zu dem dunkeln Pflock, der im Vordergrund rechts aus dem Wasser hervorragt, doppelt hervorgehoben wird. Es ist nun unbeschreiblich, mit welcher eindringender Naturbeobachtung dies alles gesehen ist, wie Himmel, Meer und



Der „Fighting Téméraire“ von William Turner
London, Nationalgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Schiffe zu einem farbigen Ganzen zusammengeschaut sind, wie der Raum sich in dem Bilde ausdehnt und mit welcher Plastik sich die Schiffe wieder in dem Raume bewegen. Die Krone des Ganzen bildet aber doch die tiefe Symbolik, die das Gemälde durchweht, das Einzelne zur typischen Bedeutung steigert, in dem Schicksal des alten stolzen Heldenschiffes das Schicksal alles Seienden widerspiegelt und so den empfänglichen Beschauer im tiefsten Innern erschüttert.

Solange Turner Claude Lorrain nacheiferte, wurde er von seinen Zeitgenossen hoch anerkannt, sobald er aber über Claude in der Kühnheit der Behandlung des Lichtproblems hinausgelangt war, wurde er nicht mehr verstanden; ja, man konnte sich das Neu- und Eigenartige seiner Kunst nur aus einem Augenübel ihres Schöpfers erklären! — Da trat als leidenschaftlicher Vorkämpfer Turners der Kunstphilosoph *John Ruskin* auf (geb. in London 1819, gest. 1900). Turner, der von der Liebe zur einzelnen Pflanze wie von der ganzen Natur ausgegangen sei, ist für Ruskin geradezu der Maler, wie er sein soll, der wahrhaft schöpferische Künstler. Mit dem Beginn unseres Jahrhunderts fing man in London an, mit Turner einen großartigen Kultus zu treiben. Ganze Säle wurden ihm in der National- wie in der Tategalerie eingeräumt. Nicht nur seine Palette, auch sein Malkasten, die Handschriften seiner Vorlesungen als Professor für Perspektive an der Akademie, seine Bücher, darunter Goethes Farbenlehre, mit handschriftlichen Bemerkungen von seiner Hand, wurden in der Tategalerie zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt. Der einflußreiche moderne deutsche Kunstkritiker Meier-Gräfe lehnte Turner in strenger Befolgung seines von den modernen Franzosen, wie von Hans von Marées abgezogenen *L'art-pour-l'art*-Standpunktes, der nur die Malerei um der Malerei willen gelten läßt und jegliches Hineintragen von dichterischer Phantasie und tieferer Symbolik verurteilt, ab. Gegen Meier-Gräfe wandte sich Muther in seinem letzten Werke vom Jahre 1909 und bezeichnete Turners Kunst ausdrücklich als einen „Gipfelpunkt in der Geschichte der Lichtmalerei“. Weder dieser noch jener dürfte das Problem Turner erschöpft haben, das unerschöpflich ist. Turner hat als der erste das Lichtproblem, eines der Hauptprobleme der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts, an der Schwelle dieses Jahrhunderts zuerst aufgegriffen und so einen ungeheuren Einfluß ausgeübt. Der Verfasser dieses Buches gesteht, daß er persönlich noch tiefere und unmittelbare Eindrücke als von dem Gesamtschaffen Turners empfangen hat, während ihn einzelne Bilder, wie der *Téméraire*, ohne weiteres überwältigten. Turner wird einem um so lieber, je mehr man von ihm sieht und je mehr man sich in seine Bilder hineinsieht. Wo sie (wie 1910 im South Kensington Museum) unter anderen Bildern verstreut hängen, ziehen sie sofort wie mit magischer Gewalt die Aufmerksamkeit des Galeriebesuchers auf sich. Mag Turner nicht alle Probleme, die er angeschnitten, restlos gelöst, mag er sich bisweilen in seinen Mitteln vergriffen, ja sogar in seinen Absichten geirrt haben, er war zweifellos ein hervorragender Maler, ein großer Künstler, ein tiefer und kühner Geist. Schon daß er vor dem kühnsten und schwierigsten malerischen Unterfangen nicht zurückschreckte, die Sonne selbst in all ihrer Pracht, Herrlichkeit und Leuchtkraft auf die Leinwand zu zaubern! Turner steht als die eine der beiden größten Erscheinungen am Anfang der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, als Vorläufer und zugleich Begründer der nachmals modernen Kunstbewegung. Es ist sicherlich kein Zufall, vielmehr tief bedeutsam, daß Goya, der Spanier, also der Romane, die moderne Figurendarstellung, Turner, der Engländer, der Germane, die moderne Landschaftsmalerei begründet und sich sogleich in ihr als tiefgründiger Symboliker bewährt hat: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.“

Über Turner und Constable darf *Richard Parkes Bonington* (1801—28) nicht vergessen werden, der in seiner kurzen Lebenszeit von nur 27 Jahren geradezu Erstaunliches leistete, die koloristisch-geschichtlich-renaissancistische Richtung in der



Abb. 142 Ansicht vom Park von Versailles von Richard Parkes Bonington
Paris, Louvre

Art der Delacroix und Delaroche wie die impressionistisch-pleinairistische Richtung der modernen Franzosen gleichsam vorwegnehmen sollte. Auch Bonington gehört zu den interessantesten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Dieser Künstler, der von seinem Vater, einem Bildnis- und Landschaftsmaler, schon mit 15 Jahren nach Paris mitgenommen wurde und damals bereits im Louvre kopierte, der überhaupt eine französische Kunsterziehung erhalten hat, ist auch gerade im Louvre sehr mannigfaltig und bedeutsam mit sechs Gemälden vertreten, darunter zwei Geschichtsbildern: Franz I. (nach dem bekannten Tizianbildnis) und die Herzogin d'Étampes, Mazarin und Anna von Österreich — Gemälden, die, wenn auch nur von kleinem Format, dennoch im Helldunkel, in ihrer bedeutenden Tonschönheit und in der Auffassung an die großen alten Koloristen, besonders an Rubens erinnern. Daneben das ungefähr lebensgroße Bildnis einer alten „Gouvernante“, mit kräftigen Pinselstrichen breit hingesezt, gleichsam hingebürstet, dessen künstlerische Wirkung hauptsächlich auf dem reizvollen Helldunkel beruht. Vor allem ist es das Gesicht der Alten, demnach sind es die Haube, das Halstuch und die Hände, die sich aus dem umgebenden Dunkel hell herausheben. Zwischen den Fingern glühen rötliche Lichter auf. Man fühlt sich an Rembrandt, man fühlt sich noch mehr an Frans Hals erinnert. Wenn so Boningtons Figurenbilder einen ausschlaggebenden Einfluß der Niederländer erkennen lassen, ist seine Auffassung von der Landschaft vollkommen selbständig, vollkommen modern. Die „Vue de Venise“ beruht zwar noch auf Helldunkelgrundsätzen, leidet etwas an schweren, undurchsichtigen Schatten und klebt noch ein wenig am Stofflichen, aber in der „Vue du parc de Versailles“ (Abb. 142) ist der

Vorwurf bereits ins rein Künstlerische erhoben: Schloß, Wasserbecken, menschliche Staffage und der an mannigfaltigen Wolkenbildungen reiche Himmel, der fast drei Viertel der gesamten Bildfläche einnimmt, in ein einziges künstlerisch angeschauten koloristisches Ganzes umgesetzt und mit kräftigen Farbentönen frisch und hell auf die Leinwand gebracht — eine Harmonie in Gelb und Grün, daneben spielt Weiß eine große Rolle, das im Schloß, im Wasserbecken sowie am Himmel vorkommt und sich in den Frauenhauben wie im Lederzeug des französischen Kürassiers wiederholt. Ein besonderer Akzent ist der roten Farbe vorbehalten. Man bedenke, daß ein derartiges Bild bereits im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gemalt wurde! — Bonington geht darin mit seiner modernen koloristischen impressionistischen Anschauungsweise sogar über Constable hinaus. Noch moderner, noch impressionistischer ist die „Vue des côtes normandes“ behandelt. Der denkbar einfachste Gegenstand: ein wenig Strand und Meer und eine unendliche Himmelsfläche spiegeln sich künstlerisch in einer hell in hell gemalten Harmonie von sehr viel Gelb und etwas Blau wider. Ein unsagbar fein und zart empfundenes Gemälde! —

Neben der Landschaft stand die Genremalerei¹⁰⁵⁾, die in *David Wilkie* (1785 bis 1841) ihren Begründer und bedeutendsten Vertreter fand, dem nach unserer Auffassung eine außergewöhnlich große, allgemein kunstgeschichtliche Bedeutung zukommt, da die ganze weitverzweigte Genremalerei des 19. Jahrhunderts, von der wir in den Düsseldorfern wie in dem Münchener Spitzweg bereits im zweiten Kapitel Vertreter genannt haben, im letzten Grunde auf ihn zurückzugehen scheint, dessen Genrebilder durch gestochene Nachbildungen zum Gemeingut des Abendlandes wurden (Abb. 143). Auch Historienbilder im Sinne Delaroches, wie wir sie im dritten Kapitel charakterisieren werden, hat Wilkie gemalt. Indessen scheint er nach dieser Richtung der Empfangende gewesen zu sein. Wenigstens waren Delaroches Hauptbilder im Louvre: „Der Tod der Königin Elisabeth“ und „Die Kinder Eduards IV.“ (Abb. 181) bereits auf den Ausstellungen des Salons von 1827 und 1831 ausgestellt, während Wilkies Hauptwerk dieser Richtung: „The Preaching of Knox before the Lords of the Congregation, 10th June 1559“ erst „1832“ inschriftlich datiert ist.



Abb. 143 Blinde Kuh von David Wilkie



Abb. 144 Die Schauspieler Szene in Hamlet von Daniel Maclise
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

Wilkies Vorbilder waren Teniers und Brouwer, hinter denen er allerdings im Farbenton, in der Kraft der Auffassung, in der stofflichen Charakteristik, in der Raumillusion und in der Plastik der Figuren weit zurücksteht, wie er auf die Technik und überhaupt auf die rein künstlerischen Qualitäten weniger Wert gelegt zu haben scheint als auf das Ausspinnen des novellistischen Inhalts: er läßt aus einem dargestellten Augenblick auf eine reiche Vergangenheit schließen und öffnet weite Ausblicke in die Zukunft. Den Witz, wie ihn auch Spitzweg pflegen und Grützner zu Tode hetzen sollte, und der seiner ganzen Natur nach eigentlich in die Illustration gehört, scheint dann Wilkies Landsmann und Nachfolger *Theodor Lane* (1800–28) in die Ölmalerei eingeführt zu haben. Wenigstens stellte er bereits 1828 ein Ölbild aus, das einen „Angler“ darstellt, den die Gicht ans Zimmer bannt, wo er seine Medizin neben sich auf dem Tisch zu stehen hat, und wo er nun aus einem großen Waschfaß die eigens dazu hineingesetzten Fische angelt. Dagegen erhob sich *Thomas Sword Good* (1789–1872) durch räumliche Vertiefung, plastische Rundung der Figuren und tüchtige koloristische Behandlung über Wilkie hinaus und wirkt namentlich auch durch die Betonung der Stoffmalerei wie ein Vorläufer von Meissonier.

Wilkies genremäßige Wiedergabe historisch-romantisch-literarischer Stoffe wurde von *Daniel Maclise* (1806–70) (die Schauspieler Szene aus dem Hamlet, Abb. 144) und *Augustus L. Egg* (1816–63) (Szenen aus dem „Hinkenden Teufel“ von Le Sage und aus der Novelle „Esmond“ von Thackeray) in einer schwächlichen, süßlichen, gemachten und langweiligen Auffassung fortgesetzt, während sich *Charles R. Leslie* (1794–1859) als der Tüchtigste dieser Gruppe von Lebens-, Geschichts- und Dichterillustratoren bewährte. Besonders sein berühmtes Gemälde „Die Witwe Wadman und Onkel Tobias“ ist ein in der Frische der Auffassung wie in der Kraft und in dem Glanz der Farben gleich ausgezeichnetes Werk (Abb. 145). „Ich muß Ihnen widersprechen, gnädige Frau,“ sagte mein Onkel Tobias, „ich kann durchaus nichts in Ihrem Auge bemerken.“ „Es ist nicht im Weißen,“ erwiderte Mrs. Wadman, und mein Onkel Tobias betrachtete mit gespannter Aufmerksamkeit die Pupille. — Tristram Shandy. Die kräftige Koloristik dieses Bildes zieht den Besucher der

Tategalerie sofort an, der rote Rock und die weißen Strümpfe des Mannes bilden mit dem dunkelgrünen Gewand der Witwe einen wirkungsvollen Dreiklang. Dagegen vermögen wir dem von anderer Seite (Max Schmid) hochgestellten *William Etty* (1787—1849) nur wenig Geschmack abzugewinnen. Weder vermochte er viel-figurige Gruppen geschmackvoll zusammenzustellen noch koloristisch zu wirken. Vor allem aber war es ihm bei der Darstellung des unbekleideten Frauenkörpers, des „ruhmreichsten Werkes Gottes“, nicht gegeben, das wirkliche Leben und Atmen der Natur überzeugend zur Darstellung zu bringen.

Die größte Volkstümlichkeit sollte *Landseer* (1802—73) erringen, welcher der ganzen Welt, ganz besonders aber doch seinen sportlustigen und tierliebenden Landsleuten zur Freude mit scharfer Beobachtung Schafe, Rehe, Hirsche, seltener Pferde, zumeist aber Hunde und immer wieder Hunde, in mannigfaltigster Haltung und Bewegung darstellte (Abb. 147). Eines kennzeichnet Landseer vor allem, das ihm in den Augen der Künstler und Kenner ebenso schaden wie der großen Menge gegenüber nutzen sollte: seine ganz eigene Art, die Tiere zu vermenschlichen. — In gewisser Beziehung vom geschichtlichen Standpunkt aus der interessanteste Künstler unter allen englischen Figurenmalern dieser ganzen Zeit aber war der wenigstens noch mit den letzten Jahrzehnten seines langen Lebens dem 19. Jahrhundert angehörige, aus Amerika gebürtige Nachfolger von Reynolds auf dem Präsidentenstuhl der Akademie, *Benjamin West* (1738 bis 1820), der 1768 mit seinem „Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebec“ zum erstenmal ein zeitgenössisches geschichtliches Ereignis (aus dem Jahre 1759) gemalt hat. Mit West wetteiferte sein amerikanischer Landsmann und Altersgenosse *John Singleton Copley* (1737—1815) in schlicht natürlicher Wiedergabe hervorragender Geschehnisse aus der eigenen Zeit (Tod des Grafen von Chatham während der Parlamentssitzung 7. April 1778, Verteidigung von Gibraltar, Abb. 146), nur daß bei ihm noch eine gute kräftige Färbung hinzukam, wozu er den Grund wohl durch das Studium Tizians und der alten Niederländer gelegt hatte.



Abb. 145 Onkel Tobias und die Witwe Wadman von Charles Leslie
London, Tate Gallery



Abb. 146 Die Belagerung und der Entsatz von Gibraltar von John Copley
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 199)

Wie stark auch die rückwärts schauende Betrachtungsweise bei den Franzosen um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts ausgebildet sein mochte, unmöglich konnte sie den Geist eines Volkes ganz beherrschen, das in der Gegenwart in so hohem Maße selbst Geschichte machte. Schon David, das Haupt der klassizistischen Schule, hatte außer seinen Griechen und Römern den Kaiser Napoleon dargestellt, allerdings in echt klassizistischer Pose: auf Bergeshöhe im Sturmgebraus und von wehendem, antikisierendem Mantel umwallt. Was Wunder daher, wenn sich unter Davids Schülern eine ganze große Gruppe von Soldatenmalern bildete, die sich bemühten, Persönlichkeiten und Ereignisse der kriegerischen Gegenwart, und zwar — soweit es einem Franzosen überhaupt und einem Franzosen des klassizistischen Zeitalters im besonderen möglich war — in vollkommener Schlichtheit und Natürlichkeit darzustellen. *Antoine Jean Gros*¹⁰⁶ (1771—1835) zeichnete sich als der große Tragöde unter diesen Schlachtenmalern aus, der den Krieg in seiner ganzen Furchtbarkeit auffaßte, alle seine Schrecken und Entsetzen schilderte, dabei aber doch so sehr Franzose, Klassizist und Bonapartist blieb, daß er von diesem düsteren Hintergrund den Kaiser Napoleon sich wie eine junge, verklarte Licht- und Heldengestalt, wie einen wiedererstandenen Achilles abheben ließ. Gros führt uns auf einem seiner berühmtesten Gemälde nach Jaffa, in den wunderbar geheimnisvollen Arkadenhof einer Moschee, die zum Pestlazarett umgewandelt ist. Soldaten in abgerissenen Uniformen, halb oder völlig entblößt, stehen und sitzen umher, liegen am Boden und winden sich in furchtbaren Schmerzen. Und in diese schreckliche Versammlung von Unglücklichen tritt der Kaiser mit seinem Gefolge im vollen Glanz funkelnder Uniformen, in voller Frische gesunder, geschmeidiger Glieder. Kühn legt er seine Hände in die Wunden der Schwerkranken, während sich seine Begleiter schauernd Mund und Nase zuhalten, um sich vor grauenhaftem Pest-

hauch und drohender Ansteckung zu bewahren. Welchen Eindruck mußte solcher Heldenmut, welchen Eindruck mußte aber auch die bildkünstlerische Wiedergabe solchen Heldenmutes auf die Franzosen vom Jahr 1804 ausüben! — *Nicolas-Toussaint Charlet* (1792—1845) versenkte sich in die Seele des einfachen Soldaten, des Gemeinen, des *Troupiers*. Aus ihr heraus suchte er die großen Ereignisse der kriegerischen Zeit zu begreifen. Jeder von diesen wetterharten, gebräunten, sehnigen, abenteuerlichen Bärenkerlen, die Charlet gemalt hat, trägt in sich das stolze Bewußtsein, ein wichtiges Glied der gewaltigen Kette zu bilden, mit der die ganze Welt gefesselt darniederhält — Er, „der kleine Korporal“, der Kaiser, der wohl in grauem, schlichtem Mantel auf seinem geschichtlich gewordenen Schimmel miniaturartig im Hintergrunde des Bildes erscheint, dessen Vordergrund in ganzer großer Figur, in stolzer, fester, soldatischer und dennoch so echt französisch ungezwungener Haltung der Grenadier der alten Garde einnimmt. Wie Charlet den einzelnen Soldaten, so schildert sein großer Schüler *Auguste Marie Raffet* (1794—1860) die Masse, die sich in die Unendlichkeit verlierende Heeres säule, und zugleich das feste Zusammengewachsensein der Truppenkörper, das Ein Schritt, Ein Wille, Ein Ziel. Sein bedeutendstes Bild ist eine glückliche Verbindung von angeschauter Wirklichkeit und kühner Einbildungskraft: die „*Revue des morts*“ (Abb. 148 und 149). Den höchsten Ruhm unter den französischen Schlachtenmalern hat *Horace Vernet* (geb. 1789 zu Paris, gest. daselbst 1863) geerntet, nicht infolge künstlerischer Vorzüge, vielmehr durch seine Schnell- und Vielmalerei, durch die leichte Verständlichkeit und das stoffliche Interesse seiner Bilder. In dem Museumsanbau des Versailler Schlosses, den der Bürgerkönig Louis Philipp Egalité „à toutes les gloires de la France“ errichten ließ, starren die Wände von ellenlangen Leinwänden, auf denen Vernet mit manch anderem, ebensowenig hervorragendem Kollegen die französische Kriegsgeschichte bis aufs 19. Jahrhundert herab mit besonderer Berücksichtigung der napoleonischen Waffentaten geschildert hat. Diesen Kriegsbildern



Abb. 147 Hühnerhund und Affenpinscher von Edwin Landseer
(Zu Seite 199)

geht der natürliche Schrecken des Krieges völlig ab. Die im Schlachtgewühl dargestellten Soldaten sehen aus, wie wenn sie im Zirkus eine Pantomime aufführten, wie wenn ihre Köpfe nur zum Schein verbunden und die Ströme Blutes, die ihren Wunden entquellen, eben nur gemalt wären. Es ist eine Geschichtsmalerei von



Abb. 148 Die nächtliche Heerschau von Auguste Raffet (Zu Seite 201)

vollendeter äußerlicher Treue der Uniformen, des Sattelzeuges, der Formationen, der Porträtköpfe und des Geländes, aber ohne Wucht und Leidenschaft, ohne Größe der Auffassung und ohne den Geist der Geschichte, dazu in einer zwar staunenswert fertigen, aber trockenen Technik, ohne Plastik und mit nur geringer Raumillusion ausgeführt. Am prägnantesten vertritt diese ganze Richtung die in Stahlstichabbildung allgemein bekannte Einnahme der Smalah, des Lagers Abd el Kaders, ein Breitbild in der ungeheuren Ausdehnung von 21 Metern Breite zu 5 Metern Höhe, das kompositionell in eine Anzahl von äußerlich aneinandergereihten Episoden zerfällt. Nichts kennzeichnet Horace Vernet besser als die Karikatur, die ihn hoch zu Rosse darstellt, wie er an einer Riesenleinwand im Galopp vorbeisprengt und sie im Vorbeireiten bemalt. Dabei verstand es dieser Schnellmaler nicht nur, beim einfachen Manne wie beim gekrönten Haupte, bei Offizieren wie bei Soldaten, die er in Generalsuniform (!) auf ihren Märschen zu begleiten pflegte, Anerkennung, ja Bewunderung wachzurufen, sondern er hat auch fortgezeugt diesseits wie jenseits der Vogesen, bis auf den bekannten Berliner Akademiedirektor, bis auf Anton von Werner herab.

Dem Soldatenbild, dem Bildnis und der Landschaft ist es zu danken, daß auch im Zeitalter der Gedankenmalerei die auf unmittelbarer Anschauung der Natur beruhende Kunst niemals völlig ausstarb. Niemals und nirgends, auch nicht in Deutschland. Zwar hat Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen Constable und keinen Turner an der Arbeit gesehen, aber neben den Cornelius und Kaulbach, die bei uns das große Wort führten, neben den

Schwind, Richter und Rethel, die auf zeichnerischer Grundlage bleibende Werte schufen, ist doch auch in Deutschland manch bescheidener Künstler am Werke gewesen, der an dem Faden malerischer Kultur, den eine im künstlerischen Sinn höher veranlagte Vergangenheit angesponnen hatte, weiter gearbeitet und dadurch zugleich die malerische Kultur der Gegenwart vorbereitet hat. Die verstaubten und vergessenen Werke stiller, versteckter Maler wieder ans Licht gezogen und zu einem neuen gedeihlichen Weiterleben in der Gegenwart gebracht zu haben, ist einer der Ruhmestitel der Berliner Jahrhundert-Ausstellung vom Jahre 1906, welche die deutsche Malerei von 1775—1875 umfaßte¹⁰⁷⁾.

Während wir die großen Gedankenmaler des Klassizismus und der Romantik an den Brennpunkten der deutschen künstlerischen Tätigkeit, in München, Berlin, Düsseldorf und — Rom, suchen müssen, blühte die Malkunst schlicht naturalistischer Richtung außer in den eben genannten deutschen Städten auch in Wien, Dresden, Hamburg, am Rhein entlang und in der Schweiz. Während die Gedankenmaler vom Schlage der Cornelius und Kaulbach ein allgemeines und allumfassendes Deutschtum im Sinn hatten, haben die Naturalisten, der deutschen Individualistik entsprechend, scharf ausgeprägte Lokalschulen gebildet. Nach Lokalschulen wurde daher auch die Berliner Jahrhundert-Ausstellung in vielen literarischen Sonderveröffentlichungen behandelt. Wir aber wollen, dem Wesen unserer geschichtlichen Darstellung entsprechend, zu erfassen trachten, was den Künstlern der verschiedenen Schulen stofflich, stilistisch und seelisch gemeinsam war.

Der älteste unter den bedeutenderen deutschen naturalistischen Malern des 19. Jahrhunderts, *Wilhelm von Kobell* (geb. 1766 in Mannheim, gest. 1855 in München), ein Sohn des Landschafters *Ferdinand von Kobell* (1740—99), malte weitschichtige und figurenreiche Schlachtenbilder von äußerster Schlichtheit der Auffassung und Genauigkeit der Naturwiedergabe, mit scharfem Herausarbeiten der Hauptmomente und merkwürdig feiner Beobachtung der Beleuchtungswirkungen (z. B. Treffen bei Bar sur Aube 1814 oder Belagerung von Kosel 1806, München, Armeemuseum). Wilhelm von Kobell gelangen aber auch Landschafts- und Tierstücke voll Poesie der Beleuchtung, der Raumwirkung und der Naturwiedergabe (Abb. 150). Trockener in der malerischen Behandlung und abhängiger von niederländischen Vorbildern erwies sich der Münchener Tiermaler und Landschaftler *Max Joseph Wagenbauer* (1775—1829), während *Heinrich Bürkel* (geb. 1802 in Pirmasens, gest. 1869 in München) eine große echt Pfälzer Freudigkeit und lebhafte Empfanglichkeit den neuartigen Eindrücken des bayerischen Gebirgs entgegenbrachte



Abb. 149 Denkmal des Schlachtenmalers Raffet von Emmanuel Frémiet in einem der kleinen Louvre-Gärten zu Paris (Zu Seite 201)

und gewaltige Felsen, an denen vorbei man in die weite Ebene hinausschaut, üppige Baumgruppen, blumengeschmückte Holzhäuser mit steinbeschwerten Dächern und eine reich bewegte und malerisch gruppierte Staffage von Bauer und Holzknecht, Kellnerin und Reitersmann, Wanderer und Sennerin, Rind und Roß, Geiß und Huhn mit zeichnerisch höchst genauer Wiedergabe der Natur zu gar lustigen wundernetten Bildern zusammenfügte, vor denen, erscheinen sie dem gegenwärtigen Geschlecht der Künstler und Kunstliebhaber auch trocken und spitzpinselig hingetüpfelt, trotzdem auch heute noch jedem Freund des Gebirges das Herz im Leibe lacht. Wir gewahren auf unserer Abbildung (151) das stattliche Wirtshaus im Dorfe Zirl in Nordtirol. Auf grauem, steinernem Untergeschoß erhebt sich der rötlichbraune Holzbau mit ringsumlaufender Altane, stark ausladendem Dach und weit vorspringendem hölzernen Wasserablauf. Die Scheibe unterm Dach weist auf die stärkste Leidenschaft der Alpenbewohner hin. Beim Wirtshaus ist gerade ein Transport von sechs Rossen angelangt, die nun von einigen Gebirglern gemustert werden, während die Kellnerin dem Rosselenker einen kühlen Trunk bringt. Ein Hund und einiges Federvieh beleben den Vordergrund. Zur Linken entfließt dem urtümlichen Holzbrunnen das köstlich frische Gebirgswasser. Zur Dorfasse herein schleppt ein Spielmann seine schwere Baßgeige. Über sein Haupt und die Dachfirste hinweg gewahren wir die bläulich-violetten Berge des Hintergrundes. Der hellblaue Himmel ist mit weißen Wölkchen bedeckt. Wie mag wohl an Rußlands Grenze im fernen Königsberg, wo das Original unserer Abbildung im Museum hängt, so mancher Jüngling vor diesem Bilde zum erstenmal von Verlangen nach dem landschaftlichen Reiz und dem behaglichen Leben im Gebirge ergriffen werden, mancher Greis voll Wehmut daran zurückdenken! — Der Maler dieses Bildes aber, Heinrich Bürkel, war nicht nur in München, sondern auch in Rom tätig und entrichtete sogar dem Klassizismus seinen Zoll, indem er, wenn auch stets mit gesundem Naturalismus, römische Veduten, das Kolosseum und Abendstimmungen in der Campagna malte. Eine ähnliche Richtung wie Bürkel in seinen Pferdestaffage-Bildern verfolgte der tüchtige Nürnberger *Johann Adam Klein* (1792—1875), den Pferd und Fuhrmann und besonders der vierspännige bayerische Brauerwagen, der Stolz des Besitzers, zu zeichnerisch haarscharfer und koloristisch kleinkläubelnder Darstellung anregten (Abb. 152).



Abb. 150 Italienische Gebirgslandschaft von Ferdinand v. Kobell
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“
(Zu Seite 203))

Als Soldatenmaler fand Wilhelm von Kobell zahlreiche Nachfolger. Die fortwährenden Durchzüge französischer, russischer, preussischer, bayerischer und anderer Truppen durch Deutschland im Anfang des soldatischen 19. Jahrhunderts mußten als bunte, anregende, abwechslungsreiche Unterbrechung der grauen Alltäglichkeit auf alle jene von Einfluß sein, denen die Gabe verliehen war, die vorübergehenden Bilder des Lebens mit Stift und Pinsel festzuhalten. So hat es uns der ehemalige Nördlinger Konditorlehrling



Abb. 151 Wirtshaus im Dorfe Zirl in Nordtirol von Heinrich Bürkel
Königsberg, Städtisches Museum
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

und spätere hochangesehene Münchener Soldaten-, Pferde- und Schlachtenmaler *Albrecht Adam* (1786–1862) in seiner kunst- wie kulturgeschichtlich gleich interessanten Autobiographie selbst erzählt¹⁰⁸). Unter Anlehnung an die Niederländer des 17. Jahrhunderts verfolgte er bescheidene koloristische Absichten, sein Bestes hat er aber doch bei strengem Anschluß an die Natur gegeben, wie man es an dem hier abgebildeten Gemälde sehr gut beobachten kann. Das Pferd, der gescheckte Arbeitsgaul, der sich so rein und klar vom Hintergrund abhebt, auf streng zeichnerischer Grundlage beruht, aber auch wirklich bis auf alle Einzelheiten des organischen Aufbaues prachtvoll durchgezeichnet ist, verrät ein liebevoll eingehendes Studium der Natur, während das äußerlich hinzugefügte Drumherum der malerisch aufgefaßten Landschaft: die bräunliche Erde, das grünlich-braune Wasser mitsamt dem regenschwangeren, von dunkelgrauen Wolken bedeckten Himmel und der menschlichen Staffage den geliebten Pinakothekniederländern nachempfunden ist (Abb. 153). Der Schöpfer dieses Bildes, Albrecht Adam, ist der Stammvater einer bis auf die Gegenwart herabreichenden Malerfamilie, in der sich mit der künstlerischen Überlieferung auch die Vorliebe für die von dem Ahnherrn gepflegten Fächer forterbte, nur daß sich dem Geiste der Zeit entsprechend eine engere Spezialisierung bei den einzelnen Familienmitgliedern gleichsam von selbst ergab. Eine ungleich härtere und malerisch trockener Soldatenmalerei als die Kobell und Adam ohne Luft- und Raumwirkung übte *H. M. O. Monten* (1799–1843) aus, ein Schüler von *Peter Heß* (1792–1871), welcher letzterer zum Unterschied von seinem jüngeren Bruder *Heinrich Heß* (1798 bis 1863), dem Heiligenmaler, als Griechen-Heß anzusprechen ist, weil er die



Abb. 152 Frachtwagen beim neuen Tor in Nürnberg von Johann Adam Klein
Nürnberg, Städtische Galerie (Zu Seite 204)

Geschichte des Griechenkönigs Otto aus dem Wittelsbacher Hause mit großer kostümlicher, szenischer, landschaftlicher und bildnisartiger Treue durch umfangreiche Bilder in der Art von kolorierten Bilderbogen festgehalten hat. Der Württemberger *J. J. von Schnizer* (1792—1870) trug den damaligen Schlachtenbilderstil in einer äußerst fixen, lebhaften und lebendigen, aber ans Groteske streifenden Manier vor (Württembergische Artillerie in der Schlacht von Brienne). Im allgemeinen riefen die Befreiungskriege wohl einen großen — steinernen Widerhall in der Berliner Baukunst und Bildnerei hervor, die deutsche Malerei aber haben sie nicht wesentlich beeinflusst. Anders in Österreich. Auch dort hat das Volk einen Befreiungskampf gekämpft, der aber, weil er unglücklich ausging, über dem preußischen vergessen zu werden pflegt, obgleich der Funken der Freiheits- und Vaterlandsliebe gerade zuerst in Österreich zu glühen begann! — Dieser österreichische Befreiungskampf hat nun die sympathischen vaterländischen Bilder *Peter Krafft's* (1780—1856) ins Leben gerufen, der sich darin als würdiger Vorläufer Defreggers erweist¹⁰⁹⁾ (Abb. 155).

In Berlin finden wir Albrecht Adams Abbild in *Franz Krüger*¹¹⁰⁾ wieder, dem „Pferdekrüger“ (1797—1857), der auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung mit 33 Nummern, darunter höchst umfangreichen Leinwänden, vertreten war. Des alten Albrecht Adam Stern leuchtet zurzeit bei weitem nicht so hell, trotzdem ihm ohne Zweifel die Priorität gebührt. Indessen läßt der Berliner Pferdemaler den Münchener auch entschieden hinter sich. Schon in der Darstellung des Tieres selbst, man vergleiche daraufhin unsere Abb. 153 mit Abb. 154. So verschiedenartig auch die dargestellten Tiere an sich sein mögen — der Adamsche Bauern-



Abb. 153 Ein geflecktes Fuhrpferd von Albrecht Adam
München, Neue Pinakothek
(Zu Seite 205 und 206)



Abb. 154 Stallmeister Sachse von Franz Krüger
Steindruck (Nach „Kunst und Künstler“)



Abb. 155 Der Abschied des Landwehrmanns von Peter Krafft
Wien, Gemäldegalerie (Zu Seite 206)

gaul mit dem dicken Heubauch und das hochedel gezüchtete Roß, das Krüger gezeichnet hat, so viel läßt sich doch erkennen, daß jener Gaul, auch rein künstlerisch genommen, so vortrefflich er immer gemalt sein mag, dennoch hinter der geradezu sprühend lebensvollen Naturwiedergabe dieses Pferdes zurücksteht. Mit welcher Ruhe, Anmut und Sicherheit meistert der damals in Berliner Reiterkreisen wohlbekannte Stallmeister Sachse das wundervoll gebaute Tier! – Dieses, vermutlich ein Trakehner, dessen edler Kopf arabisches Blut verrät, macht Schwierigkeiten im Maul, wird in der Ganasche links abgebrochen und links gestellt, auf der Stelle auf die Hanken gesetzt und zum Piaffieren gebracht, woraus sich dann in der Vorwärtsbewegung der spanische Tritt entwickelt. Im Hintergrunde schauen, in ganz kleinem Format gegeben, zwei Offiziere auf gleichfalls vortrefflich gebauten, lebensvoll nach der Natur erhaschten Pferden zu. Ein Bursche trabt mit einem ledigen Gaul am Zügel vortüber. Wie unser Steindruck auch gegenwärtig noch das Entzücken aller Reiter und Pferdeliebhaber bilden dürfte, so ist er zugleich eine nicht unbedeutende künstlerische Leistung. Ferner verquickte Krüger sein eigenes frisches Naturstudium nicht wie Adam äußerlich mit niederländischer Nachempfindung, vielmehr vermochte er Roß und Reiter, landschaftliche und architektonische Umgebung als künstlerische Einheit anzuschauen, ja sogar ganze Paraden mitsamt ihrem architektonischen Rahmen, den damals gerade entstandenen und entstehenden guten klassizistischen Berliner Bauten und Bildwerken und mit einer Fülle von mannigfaltig bewegten und reich individualisierten Zuschauern zu lebensvollen und interessanten Gemälden von geschlossener Haltung und guter Luft- und Linienperspektive, wenn auch nüchterner und trockener Malweise, voll

inneren Zusammenhanges zu verarbeiten. In solchen Bildern lebt das alte vormärzliche, im Verhältnis zur späteren Reichshauptstadt urgemütliche Berlin ewig fort. In den Zuschauern der Parade verstand es Krüger, alle damaligen Prinzen, Generale und Diplomaten, sowie die ganze geistige Elite — die Damen oft von entzückender Anmut — festzuhalten, wie er überhaupt nicht nur ein guter Pferde- und Soldatenmaler, sondern zugleich auch ein ausgezeichneter Porträtist war. Er hat Einzelbrustbilder in dem damals so beliebten ovalen Format gemalt von einer solchen Schlichtheit, Natürlichkeit und dabei Liebenswürdigkeit der Auffassung, daß sie selbst heute noch, namentlich auf Schwarz und Weiß zurückgeführt, eine unbedingt zwingende Wirkung ausüben. Das „Junge Mädchen mit Blumen“ (Abb. 156) hebt sich in einem weiß, braun und graublau gestreiften Kleid und der schwarzen Mantille wirkungsvoll vom grauen Hintergrunde wie von der dunkelmattgrünen Tischdecke ab. Die Blumen in kühlem Blau, Rot und Rosa. Dargestellt ist eine Nichte des Künstlers, Christine Michaelis, die spätere Gattin des berühmten Wiener Anatomen Billroth. Insgesamt bildet Franz Krüger ein wichtiges Mittelglied zwischen dem bedeutenden Schilderer Berliner Lebens im 18. Jahrhundert: Daniel Chodowiecki und dem größten Berliner Künstler des 19. Jahrhunderts: Adolf Menzel. Als tüchtiger Bildnismaler war unserm Krüger der an Gérard gebildete Düsseldorfer *Heinrich Kolbe* (1772—1836) vorausgegangen, der seine Modelle, und mochten sie ihm noch so derbschlächtig sitzen, mit ungeschminkter Naturwahrheit und in einer derb zupackenden, fürwahr nicht kleinlichen, dabei echt biedermeierisch gestimmten Auffassung auf die Leinwand brachte und zugleich als Kolorist wacker seinen Mann stand. Im Gegensatz zu dem ein Menschenalter älteren Kolbe stand der fast aufs Jahr mit Krüger gleichaltrige Berliner *Karl Begas der Ältere* (1794 bis 1854) auch genau auf der gleichen Stilstufe der Porträtmalerei. Während aber der feinste Reiz von Krügers Bildnissen gerade in der unbedingten Schlichtheit beruht, legte Begas die seinigen bewußt auf geistigen Ausdruck hin an. Und er liebte es, auf Familienbildern die einzelnen Personen so zu gruppieren, zu bewegen, sowie ihnen solche Beigaben zu verleihen, daß ihre Neigungen, Beschäftigungen und ihre gegenseitigen Beziehungen zueinander möglichst klar hervortreten. In der so beabsichtigten Durchgeistigung und in dem Bestreben, in ein solches Gruppenbild gleich eine artige Erzählung einzuflechten, ging der Hamburger *Günther Gensler* (1803 bis



Abb. 156 Junges Mädchen mit Blumen von Franz Krüger
Wien, Privatbesitz



Abb. 157 Bildnis des Astronomen Karl und der Auguste von Littrow
von Joseph Danhauser
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

1884) noch weiter, und der Wiener *Joseph Danhauser* (1805—45) erst recht. Wie weich und empfindsam Danhauser war, spricht sich schon in der kurvenreichen Kontur seiner Gruppen aus, seine Gestalten schmiegen sich aneinander und sind in inniger seelischer Gemeinschaft miteinander in irgend eine holde Schwärmerie oder hohe Begeisterung versunken (Abb. 157). Gelegentlich führt uns dieser Künstler in die musikalischen Salons, deren Mittelpunkt der von Männlein und Weiblein, lauter Porträts, umschwärmte Liszt bildet. Während Danhauser so in Gefühl und Ausdruck geradezu schwelgte, erscheint sein gro-

ßer Wiener Landsmann *Ferdinand Waldmüller* (1793—1865)¹¹¹, der Zeitgenosse des Berliner Malers Krüger, in seinen Bildnissen genau so sachlich, schlicht, natürlich, dabei doch charaktärvoll und liebenswürdig wie dieser (Abb. 158). Krüger und Waldmüller sind überhaupt als die kernigsten und bedeutendsten Malerpersönlichkeiten schlicht naturalistischer Richtung ihrer Zeit anzusprechen, dabei verkörpern ihre Bildnisse in zarter Nuance die beiden verschiedenartigen Volkscharaktere, bei Waldmüller finden wir mehr Behagen, alte, feine Kultur und Selbstgenügsamkeit, bei Krüger eine noch größere Nüchternheit, andererseits stärkeres geistiges Ringen und mehr natürliche Munterkeit. Indessen war Waldmüller von den beiden der mannigfaltiger und stimmungsvoller veranlagte Künstler. Zwar hat er nicht wie sein preußischer Kollege Soldaten und Pferde gemalt, dafür aber viel anmutige Genrebilder und gelegentlich auch Landschaften schlechthin von durchaus nicht kleinlichem, vielmehr ausgesprochen ernstem Charakter (Abb. 160). Wir geben hier auch ein Gemälde wieder, in dem sowohl der Landschaftler wie der Genremaler aus seiner heiteren, beglückenden, echt österreichisch

liebenswürdigen Weltanschauung heraus zu uns spricht (Abb. 159). „Das scherzende Paar“ ist ohne besondere anekdotische Zuspitzung gegeben, andererseits auch die unvernünftige Kreatur mit warmer Künstlerliebe umfaßt — Menschen, Tiere und Landschaft aber linear und koloristisch als Ganzes erfaßt und hell, klar und duftig unter kräftiger Betonung der Schlagschatten auf die Leinwand gezaubert. Die dunklen Bäume wie im Hintergrund der bläulichgraue Waldberg sind in feinen Duft gehüllt. Dieses Bild hat Waldmüller als Greis und zwar, vorausgesetzt, daß die letzte Ziffer der Künstlerinschrift richtig gelesen wird, erst 1864, also ein Jahr vor seinem Tode, gemalt! — Äußerst liebenswürdig im Bildnis war auch der Hamburger *Julius Luis Asher* (1804–78); bei aller Pose etwas weich und mattschwarz, aber immer sorgfältig *Franz Xaver Winterhalter* (1806–73). Als Wiener Porträtist sei noch *Franz Eybl* (1806–80) genannt. An maleischer Kraft übertraf *Friedrich von Amerling* (1803–87), der mit breitem wuchtigem Pinselstrich arbeitete und sich in starken Licht- und Schattengegensätzen erging, gleichfalls ein Wiener, alle seine bildnismalenden Zeitgenossen



Abb. 158 Bildnis von F. Waldmüller
Bes. Dr. Ullmann, Wien
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert
deutscher Kunst“)



Abb. 159 Scherzendes Paar in Gebirgslandschaft von Ferdinand Waldmüller
Sammlung der Stadt Wien

mit Ausnahme allein des Dresdeners Ferdinand von Rayski und des Hamburgers Runge.

Philipp Otto Runge (1777—1810)¹¹²⁾ ist vielleicht die interessanteste Erscheinung von allen deutschen Künstlern, die in diesem Kapitel zur Besprechung gelangen. Es ist schwer, ihn in irgend eine Kategorie einzugliedern, weil er nach allen Sternen zugleich gegriffen, die Natur mit eigener starker Faust zu packen und zugleich in Symbolen zu sprechen versucht hat. Quattrocentistisch herb malte er die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“; die Idee des „Morgens“ bemühte er sich in immer neuen Fassungen symbolistisch zu erschöpfen; die Landschaft zog er bisweilen in seine Bildnisse herein; Pflanzen wußte er gelegentlich in völlig selbständiger, ebenso naturgetreuer wie dekorativ wirksamer Weise in seinen Bildnissen zu verwenden, aber im wesentlichen ist er doch Porträtist gewesen. Als solcher wieder von erstaunlicher Mannigfaltigkeit und Wandlungsfähigkeit der Auffassung: Auf dem berühmten Gemälde, das seine Eltern mit ihren zwei kleinen Kindern darstellt, von einer schier peinlichen Herbheit, auf dem nicht minder berühmten Bildnis der „Hulsenlangskischen Kinder“ von einer unmittelbar zum Herzen sprechenden Innigkeit, auf dem hier wiedergegebenen Bildnis seiner selbst mit seiner Frau und seinem Bruder von einem Gefühlsüberschwang, der geradezu an Werthersche Rührseligkeit streift (Abb. 161). Immer aber ist seine psychologische Charakteristik ernst und eindringend, seine Auffassung groß und markig, seine Behandlung von Grund aus mantegnesk zeichnerisch, während zugleich die einzelnen Farbentöne selbständig beobachtet und unvertrieben nebeneinander gesetzt sind. Runge suchte Beleuchtungsprobleme auf und scheute weder vor blauen Schatten im Fleisch noch vor einer Gesamtstimmung in Lila zurück. Aber er war kühner im Wollen als sicher im Können. Man nimmt von

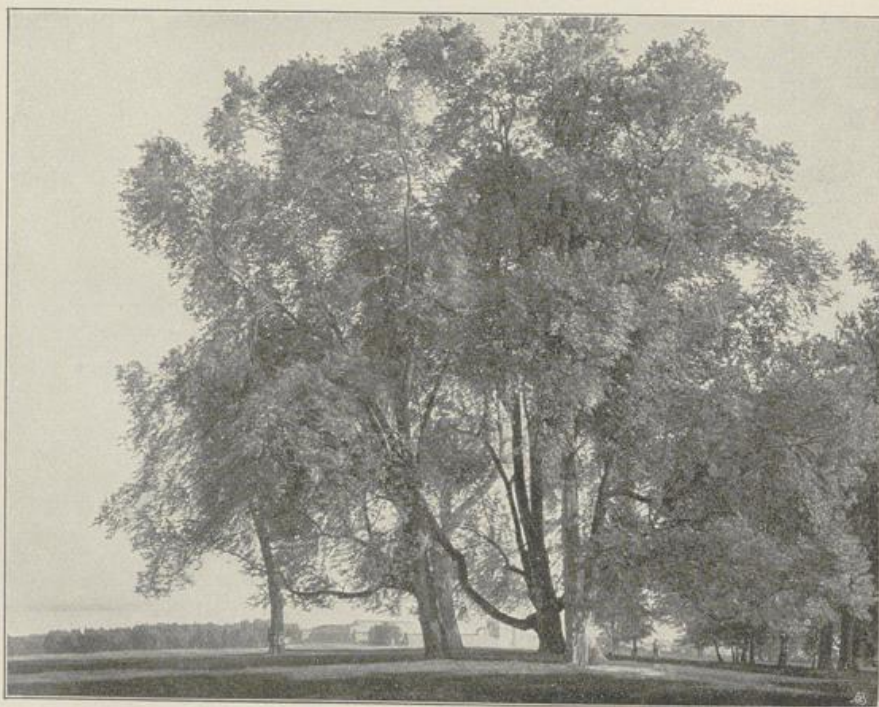


Abb. 160 Praterlandschaft von Ferdinand Waldmüller Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 210)



Abb. 161 Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau und seinem Bruder von Philipp Otto Runge
Hamburg, Kunsthalle
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

Runge keinen voll beglückenden und rein befriedigenden Eindruck mit, aber man scheidet von ihm mit der Überzeugung, daß er eine bedeutende Persönlichkeit war. Mit ihm vermag sich keiner von den übrigen Hamburger Malern zu messen. *Erwin Speckter* (1806—35) am wenigsten. Eher *Julius Oldach* (1804—30), wenn er wirklich, wovon wir uns nicht zu überzeugen vermochten, das ausgezeichnete Bildnis des „alten Müllers“ (Hamburger Kunsthalle) gemalt hätte. Wasmann ist als Landschaftler (vgl. S. 219) bedeutender denn als Porträtist.

Der oben bereits erwähnte Dresdener Bildnismaler *Ferdinand von Rayski* (1807—90)¹¹⁹ wirkte auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung von 1906 geradezu wie eine Offenbarung. Vorher war er nicht einmal dem Namen nach bekannt. In Muthers Geschichte der Malerei von 1893 wird er ebensowenig erwähnt wie in Meyer-Gräfes Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst von 1904. Auf der Jahrhundert-Ausstellung nun war er mit einem Bildnis des Domherrn von Schroeter, stehend, in ganzer Figur, aus dem Jahre 1843, vertreten, das durch seine kühne, breite impressionistische Behandlung der Figur wie auch des Beiwerks alle Welt in helles Erstaunen und Entzücken versetzte (Abb. 163). Vornehm, selbstbewußt, nicht ganz ohne Pose steht der Porträtierte, ein Mann in den besten Jahren und von frischer gesunder Kraft mit roten Wangen, vor uns. Herrlich ist das Schwarz des Anzuges wiedergegeben. Das Rosaviolett des Ordensbandes kehrt in dem Sammetbezug des Lehnstuhles wieder, wie sich in dessen Holz die lichtbraune Farbe des Haares genau wiederholt. Auf dem Pechschwarz der Stiefel reinweiße Lichter. Von demselben Künstler war ferner ein Gemälde ausgestellt, das bei völlig verschiedener Stoffwahl — es handelt sich um eine Darstellung von Wildschweinen — genau die gleichen künstlerischen Eigenschaften und Vorzüge be-

sitzt (Abb. 162). Später kamen noch eine ganze Reihe anderer Bilder hinzu. Rayski ist ursprünglich Offizier gewesen, hat aber die Uniform bald ausgezogen, um sich ganz der Malerei zu widmen. Aber auch die Malerei hat der geborene Edelmann wie die Jagd oder sonst eine vornehme Leidenschaft gepflegt und einen gewissen dilettantischen Zug, insbesondere in seinen großangelegten landschaftlichen Ausblicken aus Schlössern oder auf Schlösser niemals ganz verwunden. Künstlerisch in sich vollendeter sind zweifellos die Bildnisse seiner Standesgenossen, meist schöner und stets vornehm aufgefaßter, vornehmer Menschen, und seine Jagdbilder. Das Kleine und Peinliche, das nach Sorge, Not und besonders nach harter Arbeit aussieht und das der deutschen Kunst so oft als erdschwerer Rest anhaftet, fehlt seiner adligen Malerei durchaus. Sie ist immer frei, groß und kühn. Der breite, leichte, flotte Pinselstrich, die Großzügigkeit der Erfindung und Anordnung, der Geschmack, mit dem die Farbentöne in sicher getroffenen Werten zusammengefügt sind, erheben seine Gemälde zu einer seltenen Augenweide. In der Berliner Nationalgalerie hängt jetzt u. a. ein umfangreicher Reiterangriff in Sepia, der ihn wieder von einer anderen Seite kennen lehrt und, was Schwung und Schneid, Temperament und Leidenschaft betrifft, hoch über der Mehrzahl gleichzeitiger und späterer Schlachtenbilder einzuschätzen ist. Rayski soll in seiner Jugend eine Studienreise nach Paris unternommen und daselbst Vernet (vgl. S. 201) und Delaroche (S. 233) studiert haben. Von ihnen konnte er aber seine Kunst sicherlich nicht erlernen, denn sie steht ungleich höher. Auch auf die innere Verwandtschaft der vornehmen Bildniskunst Rayskis mit dem Engländer Lawrence ist hingewiesen worden. Das Beste dürfte er aber doch wohl sich selbst, seiner eigenen angeborenen hervorragenden Begabung verdanken. Jedenfalls gehört Ferdinand von Rayski zu den erstaunlichsten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, zu den markantesten Vorläufern der nachmals modernen malerischen Anschauung und Behandlung.



Abb. 162 Wildschweine von Ferdinand von Rayski
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

Rayskis Bildnis des Domherrn von Schroeter, welcher vor der prunkvoll ausgestatteten Wand neben seinem Lehnstuhl im Zimmer seines Schlosses steht, führt uns auf das Problem der Verbindung von Bildnis und Innenraumdarstellung. Kam es Rayski selbst allerdings ausschließlich auf Porträtcharakteristik und malerische Behandlung, nicht auf Raumdarstellung an, so hatten wir dagegen schon bei Schwind beobachten können, daß er es mit dem Bilde „Die Morgenstunde“ (Abb. 90) mit der Aufgabe ernst nahm, den Raum als solchen zum Gegenstand malerischer Darstellung zu wählen und ihn durch Linien- und Luftperspektive, im besonderen durch kräftig einfallendes Sonnenlicht energisch herauszumodellieren. Dieser Aufgabe unterzogen sich damals auch andere ungleich weniger berühmte Künstler. *Georg Friedrich Kersting* (1783–1847), gleichfalls ein Dresdener Maler, zeigt uns in hellen,



Abb. 163 Bildnis des Domherrn von Schroeter
von Ferdinand von Rayski
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München)
(Zu Seite 213)

schlichten, schmucklosen und dennoch gerade in ihrer Einfachheit anheimelnden Biedermeierzimmern ein einzelnes menschliches Wesen, das ganz in seine Tätigkeit versunken ist: eine stickende Frau — einen an einem Biedermeierschreibtisch bei Lampenlicht lesenden Herrn — sich selbst, einen rüstigen, kräftigen Mann von geschmeidigen Körperbewegungen, wie er an einem ebensolchen Schreibtisch schreibt, oder seinen Freund, den Maler Friedrich, der mit Pinsel, Palette und Malstock in den Händen vor der Staffelei steht und ein Gemälde scharfen Blicks mustert (Abb. 164). Kersting verstand es ausgezeichnet, den Raum in kräftiger Dreidimensionalität auf die zweidimensionale Fläche zu zaubern. Er gibt zwei Wände, ein Stück Zimmerdecke, gern eine Tür und noch lieber ein Fenster oder eine Lampe, wovon das Licht ausgeht. Das Licht fällt voll ins Zimmer herein und bildet kräftige Schlagschatten. Dabei unterscheidet der Künstler wohlweislich zwischen dem grelleren Sonnen- und dem mehr verschwommenen Lampenlicht. Immer aber bleibt doch die porträtierte Persönlichkeit Haupt- und Mittelpunkt des Bildes, die, selbst wenn sie vom Rücken gesehen ist, vom Kopf bis zu den Füßen durch die ganze

Haltung und alle Bewegungen charakterisiert wird. Kerstings Interieurs, vermag auch das Kolorit gegenwärtig nicht mehr voll zu befriedigen, werden stets als feine Kabinettstücke gewertet werden. Vermochte auch auf gleichem Gebiete gleich Vortreffliches Kerstings Landsmann und Freund *Kaspar David Friedrich* (1774 bis 1840) nicht zu leisten (vgl. Abb. 164 und 165), so war dafür sein Gebiet un-



Abb. 164 Bildnis Kaspar David Friedrichs in seinem Atelier, von Georg Friedrich Kersting
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 215)

gleich umfassender. Er war einer der wenigen damals, die die Stimmung einer Landschaft zu — fühlen und zu malen vermochten. Wohl klingen klassizistische Elemente gelegentlich in der großen Linie, romantische in der Stoffwahl an, wenn Friedrich den Regenbogen malt oder eine einsame verlassene Menschengestalt am Ufer des weithin erglänzenden rauschenden Meeres oder gar den Gekreuzigten auf hoch emporragender, fichtengekrönter Bergeshöhe (Abb. 166), aber er vermochte doch auch bereits die Poesie der „Wiesen bei Greifswald“ oder gar eines Sturz-

ackers zu empfinden. Friedrich war einer der ersten deutschen Maler des 19. Jahrhunderts, die sich von ganzer Seele an das Leben der Natur hingaben und es sowohl auf der Erde wie in dem ewig wechselvollen Spiel der Bewölkung am Himmel aufsuchten. Auf seinen Gemälden pflegt der Himmel einen weiten Raum einzunehmen. Es ist Friedrich vorzüglich gelungen, die offenbar in seiner Seele



Abb. 165 Frauengestalt am Atelierfenster von Kaspar David Friedrich
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

vorklingende Vorstellung von der Unermeßlichkeit der Ebene, des Meeres und namentlich des Himmelsgewölbes mit zwingender Gewalt auf den Beschauer zu übertragen. Wie Kersting als der Maler des lichtdurchfluteten Innenraumes fortlebt, so war es ihm gegeben, die Poesie der lichtdurchtränkten Natur zu malen. Friedrich zur Seite stand in Dresden der Norweger *Johann Christian Claussen Dahl* (1788—1857). Ähnliche Bestrebungen machten sich damals schließlich überall geltend. *Martin Rohden der Ältere* (1778—1868), der in seiner Vaterstadt Kassel



Abb. 166 Kreuz im Gebirge (Altarbild) von Kaspar David Friedrich
im Besitz von Exz. Franz Graf von Thun und Hohenstein, Tetschen a. d. Elbe
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 216)

wie in Rom tätig war, verband in seinen italienischen Landschaften mit der großen Rottmannschen Linie ein höchst lebendiges Naturgefühl: die Campagna schweigt und der Wasserfall bei Tivoli braust donnernd herab (Abb. 167). Der hauptsächlich in Baden tätige Hesse *Georg Wilhelm Issel* (1785–1870) suchte in Paris Anregungen und blieb schwerlich von den großen Niederländern Ruisdael und Hobbema unbeeinflusst, er, der mit getüpfeltem Vortrag gut zusammengeschlossene Bilder aus Bergformen, architektonischer Staffage, einzelnen Bäumen und einer alles überwuchernden Vegetation im eigentlichsten Sinne des Wortes komponierte.

Mit Friedrich in einem Atem darf man aber nur den Berliner Landschaftler *Karl Blechen*¹¹⁴⁾ nennen. Vierundzwanzig Jahre später geboren — er hat 1798, also in demselben Jahre wie Rottmann, das Licht der Welt erblickt —, sollte er über Friedrichs Leistungen wesentlich hinausgelangen. Er liebte nicht die große, stille, weithin gezogene Wagerechte, bevorzugte vielmehr das Hochformat und legte seine Bilder in reich gebrochenen Linien an, die er aber durch Licht und Farbe siegreich wieder zusammenhielt. Kräftige und doch angenehm weiche Licht- und Schattengegensätze spielen dabei eine große Rolle. Sein „Wald mit badenden Mädchen“ (in Berliner Privatbesitz) verdient in diesem Sinne besonders hervor-

gehoben zu werden. Blechens Stoffgebiet war äußerst weitschichtig. Neben kühnen Phantasiebildern stehen italienische Ansichten aus der Campagna (Abb. 168) aus Neapel, Amalfi, deutsche Landschaftsmotive aus der Münchener Gegend wie aus der Umgebung seines Wohnortes Berlin. Er gab das „Palmenhaus auf der Pfaueninsel“ in prachtvoll großartiger Auffassung wieder, erschloß uns mit großer Kühnheit einen „Blick auf Gärten und Häuser“ und schreckte nicht einmal davor zurück, eines der ersten Fabrikbilder darzustellen, das „Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde“ (Abb. 169), alle drei Gemälde in der Berliner Nationalgalerie. Blechen hat die Poesie des Waldes, des Meeres, des ragenden Felsens, er hat aber auch die Poesie des rauchenden Fabrikschlotes zu empfinden vermocht. Sein Lebensschicksal war schwer und tragisch. Aus Kottbus gebürtig, mußte er sich aus den Fesseln des Kaufmannsstandes zur Kunst hindurchringen. Einige wenige schöne Jahre des Schauens und Schaffens waren ihm in Italien und als Lehrer der Landschaftsklasse an der Berliner Akademie vergönnt. Aber schon 1839 sah er sich infolge eines Gehirnleidens genötigt, diese Stelle aufzugeben, und ein Jahr später raffte ihn der Tod hinweg.

Für die Landschaft war eine besondere Neigung und Begabung in Hamburg vorhanden. *Friedrich Wasmann* (1805–86) zum Beispiel, der wohl mit dem Porträt seiner Braut ein wundervoll weiches und duftiges Kunstwerk geschaffen hat, sonst aber als Bildnismaler selten über eine brave Tüchtigkeit hinausgelangte, leistete Erstaunliches mit seinen ebenso frisch und groß angeschauten wie breit und impressionistisch behandelten Meraner Veduten. *Hermann Kauffmann* (1808–89)¹¹⁵ kam einer schlicht naturwahren Wiedergabe der Wirklichkeit bereits sehr nahe. Er legte seine an Motiven reichen Landschaften um eine aus mehreren menschlichen Gestalten u. dgl. gebildete Mitte an und verstand es, eine solche Figurengruppe als wirklich im Raum und in der Luft stehend wirken zu lassen. *Jakob*



Abb. 167 Tivoli-Wasserfall von Johann Martin Rohden
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München)



Abb. 163 Campagna-Landschaft von Karl Blechen in der Berliner Nationalgalerie
(Zu Seite 219)

Gensler (1808—45) scheint sich im bayerischen Vorgebirge der Blick für landschaftliche Schönheit erschlossen zu haben. Auf seinem Gemälde „Pöcking“ am Starnberger See (Abb. 170) hebt sich von dem violettgrauen Wasser und dem vielerlei Grün der Landschaft, das sich in der Ferne verdunkelt, die weiße Kirche hell ab mit ihrem ziegelroten Dach, deren Turm in den hellblauen, unten freilich rosa Himmel hineinschneidet. Was *Gensler* in Oberbayern gelernt, hat er dann in seiner Heimat (bei Blankenese) glänzend betätigt, während der aus Hamburg gebürtige *Christian Morgenstern* (1805—67) hauptsächlich Motive aus dem bayerischen Gebirg behandelt hat und geradezu als der Begründer der neueren Münchener Landschafterschule gilt.

Als eine Sonderart des Landschaftsbildes ist das Architekturgemälde zu betrachten. Dasselbe wurde von *Domenico Quaglio* (1786—1837) und *Michael Neher* (1798—1879) gewissenhaft, aber trocken zu München, von *Jakob Alt* (1789—1872) in der gleichen Weise zu Wien betrieben, während der Romantiker *Ferdinand von Olivier* (1785—1841) es bereits verstanden hat, z. B. das Kapuzinerkloster bei Salzburg inmitten seiner üppigen landwirtschaftlichen Umgebung neben hochragenden Fichten und unter wolkenbeschwertem Himmel in einem lebensvollen und wahrhaft malerisch behandelten Gemälde festzuhalten. In diesem Zusammenhange muß auch der seelenvolle naturinnige frühverstorbene Zeichner *August Heinrich* (1794 bis 1822)¹¹⁶⁾ genannt werden. *Jakob Alts* Sohn, *Rudolf Alt* (1812—1905), bildete in seinen venezianischen Gemälden die sorgfältige, aber enge Manier seines Vaters ins Freie und Künstlerische weiter (Abb. 171). Von dem grauen Gebäude im Vorder-

grunde und den weiterhin roten Häusern, sowie von den grünlichen und bläulichen Spiegelungen und den weißen Lichtern im Wasser heben sich die schwarzen Schiffe kräftig ab. In Berlin kam Krüger in den architektonischen Teilen seiner Paradebilder kaum und

W. Brücke der Jüngere sicherlich nicht über das hinaus, was Rudolf Alt in Wien und die Quaglio und Neher in München geleistet hatten, während *Eduard Gärtner* (1801 bis 1877) Berliner Ansichten, namentlich die formen- großen und raumgewaltigen Höfe des Schlosses in vortrefflichen Bildern wiedergab (Abb. 172). Ihm gebührt der Ruhm des größten Architekturmalers seiner Generation.

Architekturmalerie hat schließlich auch Spitzweg (vgl. S. 133) getrieben, wenn auch in einem wesentlich anderen Sinne! — Erblickten die anderen die Lösung ihrer Aufgabe in einer je nach Veranlagung mehr oder weniger künstlerisch aufgefaßten Wiedergabe hervorragender Bauwerke oder malerischer Straßenzüge im unmittelbaren Anschluß an die Natur, so bildeten für Spitzweg die architektonischen wie alle anderen Motive eben nur die Motive, die er in seinen Phantasieschöpfungen völlig frei verwertete, denn er war im Grunde seiner Seele Romantiker, Phantasiakünstler, nicht Naturalist — Gesinnungsgenosse Schwind's, nicht Adams, Krügers und Waldmüllers. Dabei war dieser eigenartig zusammen-



Abb. 169 Das Walzwerk bei Eberswalde von Karl Blechen
in der Berliner Nationalgalerie
(Zu Seite 219)

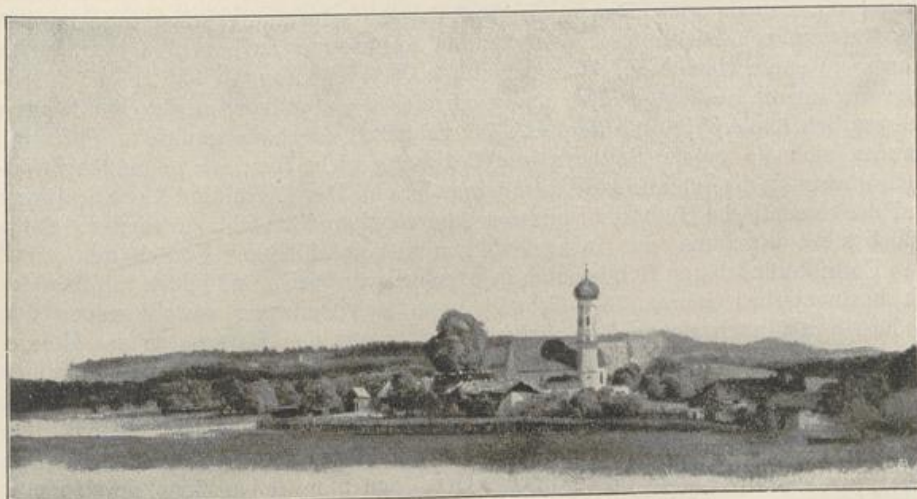


Abb. 170 Pöcking am Starnberger See von Jakob Gensler — Hamburg, Kunsthalle
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

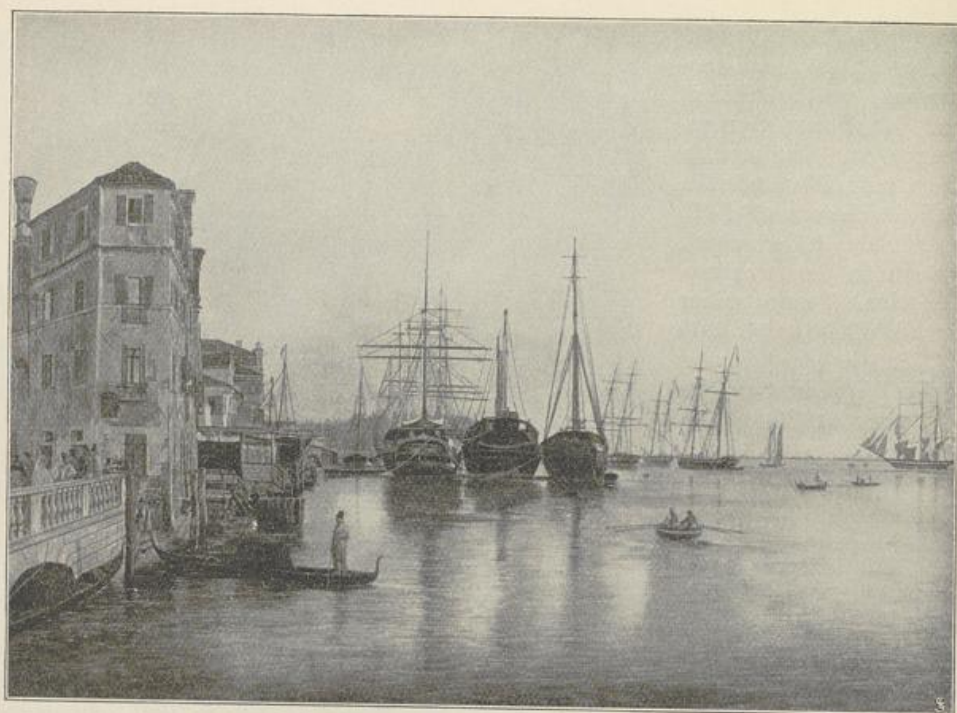


Abb. 171 Venedig von Rudolf Alt Wien, Österreichische Staatsgalerie
 (Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
 (Zu Seite 220)

gesetzte Geist mit einem für seine Zeit außergewöhnlich feinen Farbenempfinden begnadet, so daß er unter den damaligen Vertretern einer malerischen Kultur in Deutschland eine ebenso bedeutende Rolle spielt wie unter den Romantikern. Ob er dabei entscheidende Einflüsse von der französischen Landschafterschule von Barbizon (vgl. Teil II dieses Buches) erhalten oder ob er vielmehr, wie später Leibl, Dinge, die damals gleichsam in der Luft lagen, selbständig, aber in einer mit den Meistern von Barbizon wahlverwandten Auffassung aufgegriffen hat, dürfte schwer zu entscheiden sein. War er Schüler der Franzosen, so hat er sich jedenfalls nur an die Besten gehalten und auch diesen gegenüber, mochte er sie auch gelegentlich kopieren, seine deutsche Individualität durchaus gewahrt. Und nun standen sich die beiden Seiten seiner Begabung nicht feindlich gegenüber, vielmehr gingen sie die glücklichste Ehe miteinander ein. Der feinfühligste Maler Spitzweg und der romantische Humorist Spitzweg sind voneinander nicht zu trennen. Seine Kunst stellt durchaus eine in sich vollkommen geschlossene Einheit dar. Stoff und Form durchdringen sich bei ihm in wunderbarer Weise und bilden miteinander ein harmonisches Ganzes. Als Kolorist kann sich Spitzweg sowohl neben den Modernen als auch neben den großen Meistern aus den Blütezeiten der Malerei getrost sehen lassen (vgl. das Titelbild). Während man sich vor den Gemälden der meisten in diesem Kapitel besprochenen deutschen Maler künstlich auf der Brücke der geschichtlichen Betrachtung in ihre Zeit zurückversetzen muß, um über ihre technischen Mängel hinwegzusehen und das Gute in ihren Werken zu erkennen, empfindet man vor Spitzwegs Gemälden unmittelbar einen durch nichts getrübbten reinen und hohen Genuß. Unser Maler offenbart sich darin auch von einer bewundernswerten koloristischen Mannigfaltigkeit. Man weiß nicht, ob man

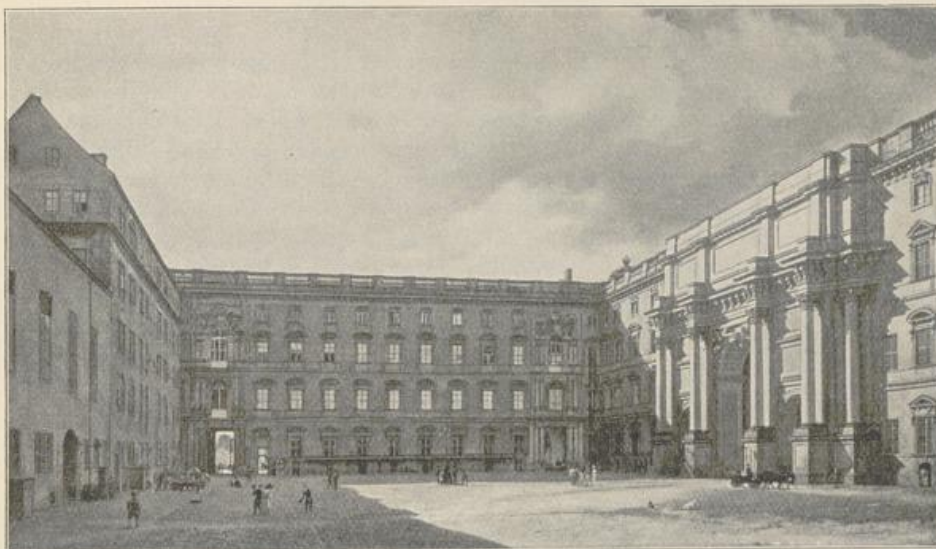


Abb. 172 Schloßhof in Berlin von Eduard Gärtner
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München)
(Zu Seite 221)

die wirkungsvollen Helldunkelgegensätze (vgl. Abb. 95), die kräftigen leuchtenden Farben oder die oft außerordentliche Breite, Freiheit und Leichtigkeit des Vortrags mehr bewundern soll. Spitzweg war der älteste deutsche Maler des 19. Jahrhunderts, dessen Kunst wahrhaft vollendet genannt werden darf. Aber seine Zeit erkannte den bescheidenen Mann, der nur Bilder geringen Formates zu malen pflegte, nicht in seiner wahren Größe. — Darin bestand überhaupt die tiefe Tragik im Schicksal der deutschen Malerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts, daß man ebensowenig wie den monumentalen Holzschnitt- und Freskostil Rethels die überall in Deutschland aufsprießenden zarten, aber gesunden und entwicklungsfähigen Keime einer einheimischen malerischen Kultur in ihrem vollen Werte erkannte, vielmehr dem äußerlich großartiger aufgemachten Abklatsch ausländischer Talmikoloristik zujubelte. Wie man Schwind über Kaulbach vernachlässigt hatte, so hielt man sich auch nicht an die allerorts in Deutschland tätigen Vertreter einheimischer Farbenkunst, sondern hob den an mittelmäßiger französischer und belgischer Malerei geschulten Halbtaliener Piloty auf den Schild.