



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Drittes Kapitel: Renaissancismus

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

DRITTES KAPITEL

Renaissancismus

1. Einleitung

Klassizismus und Romantik sind alteingebürgerte, allgemein gebräuchliche Ausdrücke. Für die Fülle von verschiedenartigen mannigfaltigen Erscheinungen, die in dem gegenwärtigen Kapitel behandelt werden sollen, fehlt es bis jetzt an einem erschöpfend zusammenfassenden Worte, obwohl sie alle ohne Zweifel ein gemeinsames Band umschlingt. Der hier nach der Analogie von Klassizismus vorgeschlagene Ausdruck „Renaissancismus“, mag man gegen die an sich gewiß unschöne Wortbildung vorbringen, was man will, drückt kurz und schlagend einen Komplex von Begriffen aus, der sonst mühsam und umständlich umschrieben werden müßte.

Die übertriebene, ja fast ausschließliche Bedeutung, welche die Gedankenkunst, ganz besonders die deutsche Gedankenkunst, dem Inhalt des Kunstwerks beigelegt, und die blinde Art und Weise, wie sie darüber die Erscheinung vernachlässigt hatte, konnte auf die Dauer nicht unwidersprochen bleiben. Die Einseitigkeit, wie man seine Gedanken und Gefühle hauptsächlich mittels der Linie ausgedrückt und auf die Farbe hochmütig und verächtlich herabgesehen hatte, mußte schließlich zum Widerspruch reizen. Die Gedankenkunst wollte erziehen, lehren, dichten, philosophieren und fabulieren. Über ihrem reichen, ja überreichen Gedankeninhalt vernachlässigte sie aber die gesunde Grundlage aller Kunst, das getreue, gewissenhafte und hingebende Studium der Natur. Dagegen mußte sich ein Rückschlag erheben. Dieser ging charakteristischerweise nicht von Schriftstellern, sondern von den Künstlern selber aus. Nicht mehr auf den geistigen Inhalt, sondern auf die *Erscheinung* begann man jetzt den Hauptwert zu legen. Aber man vermochte noch nicht bis zur Natur selbst vorzudringen, sondern blieb an einer äußerlich wirkungsvollen, aber innerlich häufig hohlen Scheinnatur haften. Auch wagte man es noch nicht, der Welt der Erscheinungen aus eigener Kraft Herr zu werden, sondern sah sich wie in der klassizistischen und romantischen Epoche nach fremden Vorbildern um, nur daß man sich nicht mehr hauptsächlich an die Antike wie in jener, nicht ans Mittelalter wie in dieser, sondern vor allem an die *Renaissance* anlehnte. Hatte die Renaissancekunst allerdings auch schon auf die klassizistischen Maler, wie Carstens und Cornelius, Ingres und David, eingewirkt, so folgten jetzt auch die Baumeister den Vorbildern der Renaissance, die Maler aber trachteten nicht mehr danach, die Renaissance von der zeichnerischen, formalen und kompositionellen, sondern von der koloristischen Seite zu erfassen, nicht mehr Raffael und Michelangelo, sondern Tizian und Rubens nachzueifern. Überhaupt ward die von den Klassizisten wie von den Romantikern verachtete

Farbe jetzt in ihrer Bedeutung für die bildende Kunst wieder erkannt und in ihr altes Recht aufs neue eingesetzt. Während in der klassizistischen und bis zum gewissen Grade auch in der romantischen Kunst das plastisch architektonische Element sich auch in der Malerei vorwiegend geltend gemacht hatte, griff jetzt das malerische auf die Bildnerei und sogar auf die Baukunst über. Die idealistisch-klassizistisch-romantische Kunstrichtung ward von einer realistisch-koloristisch-renaisancistischen abgelöst: realistisch, weil man weder philosophische Gedanken noch dichterische Empfindungen, sondern reale Ereignisse und Zustände der Gegenwart und der Geschichte darstellte — koloristisch, weil man den Hauptwert auf die farbige Erscheinung legte — renaissancistisch, weil man den großen Meistern der Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts nacheiferte.

2. Malerei und zeichnende Künste

Frankreich

Die im vorigen Abschnitt besprochenen schlichten Naturalisten Deutschlands und Frankreichs vermochten mit ihrem ehrlichen Streben nach unbedingt treuer Naturwiedergabe wohl eine nicht zu verachtende Unterströmung zu bewirken, nicht aber die hauptsächlich mit den Mitteln der Zeichnung und der Komposition wirkenden Gedankenkünstler aus dem Interesse der Allgemeinheit zu verdrängen und sich selbst an ihre Stelle zu setzen. Dies blieb anderen Männern und anderen Wirkungskräften vorbehalten.

Die eigentlich neue bedeutende koloristisch-realistische Bewegung setzt zuerst und sehr kräftig in der französischen Kunst mit dem großen Maler Géricault, ein paar Jahrzehnte später in Belgien mit Gallait und erst um die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland mit Piloty ein. In Frankreich verband sich die neue Bewegung anfangs mit vielen Elementen, die einen Teil vom Wesen der deutschen Romantik ausmachen. Der französische Romantismus ist ein Rückschlag gegen den französischen, wie die deutsche Romantik ein Rückschlag gegen den deutschen Klassizismus. Franzosen wie Deutsche wollen neben dem Verstand die Phantasie und die Seele, Empfindung und Leidenschaft zu Worte kommen lassen, statt fremder und antiker behandeln sie vaterländische und mittelalterliche Stoffe. Während aber die deutschen Romantiker mit den Klassizisten über dem dargestellten Gegenstand die Form, über Form, Zeichnung und Aufbau die Farbe gänzlich vernachlässigten, sind die französischen Romantisten in vollkommenem Gegensatz dazu als wahrhaft *bildende* Künstler zu betrachten und von einem Feuereifer für die Farbe, ja von einer geradezu glühenden Farbensehnsucht erfüllt. Ihr künstlerisches Ideal bringen sie auch in ihrer farbenfreudigen Kleidung zum Ausdruck. Eine rote Weste vor allem ist ihr gemeinsames Abzeichen und bedeutet nicht, daß sie der roten Republik, sondern daß sie lauter Farbenpracht zujubeln. Rubens ist ihr gemeinsames künstlerisches Ideal. *Théodore Géricault* (geb. 1791 in Rouen, gest. bereits im Jahre 1824 in Paris)¹¹⁸ steht am Anfang dieser Bewegung. Selbst ein leidenschaftlicher Reiter, begann er mit Reiterbildern, die er aber nicht wie die David und Ingres nach antiken Reliefs und dem Leben mühsam zusammensetzte, sondern ganz und groß aus dem Leben griff. Man muß Davids Napoleon mit Géricaults Offizier der Jäger zu Pferd (Abb. 12 mit Abb. 173) vergleichen, um sich über den Unterschied zwischen französischem Klassizismus und Romantismus klar zu werden. Dort ein posierender Theaterheld auf einem Zirkusgaul, hier ein wahrhaftiger Kriegermann auf feurigem Kriegsroß. Steckt ja für unsere gegenwärtige Auffassung selbst in Géricaults Reiter noch ein gut Stück Pose und Theater, so muß

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



Abb. 173 Der „Chasseur à cheval“ von Théodore Géricault
(Zu Seite 225)

man dies einerseits dem pathetischen Franzosen zugute halten, andererseits Géricaults Bild eben nur am Maßstab der Davidschen Kunst messen. Der Jägeroffizier war vom Jahre 1812; 1814 erschien der verwundete Kürassier, der sein Pferd aus dem Gefecht führt und dabei nach der Schlacht zurückschaut. Zum Glanz dieses Bildes trägt allerdings die prachtvolle französische Kürassieruniform, die in dem stählernen Helm mit dem Roßschweif gipfelt, wesentlich bei. Der wehende Mantel enthält noch einen Anklang an Davids Klassizismus, aber sonst ist auch hier alles Licht und Farbe und vor allem Bewegung. Mit der kriegerischen Tracht und dem feurigen Schlachtroß kontrastiert in eigenartiger, echt französisch empfindsamer und zugleich echt romantischer Weise der Verwundete! — Außer solch bewegten Soldaten- und Pferdebildern — geradezu hinreißend und über alle Begriffe eindrucksvoll in der Münchener Neuen Pinakothek, z. B.

eine im Galopp auffahrende Batterie! — hat Géricault auch Soldaten- und Pferdeporträts gemalt, letztere in voller Ruhe mit deutlichem Herausarbeiten der Rasse: das türkische, das spanische Pferd usw., erstere von einer merkwürdig kraftvollen Auffassung und von hinreißender Augenblicklichkeit. So hängt im Louvre ein wahrhaft großartiges Brustbild eines Karabiniers (Abb. 174), außerdem ein prachtvolles Selbstbildnis des Künstlers. Für seine geistreiche Auffassung vom Pferde und seine außergewöhnliche Begabung in der Darstellung dieses Tieres sind die in Wasserfarben fein kolorierten Studien in einem Schaukasten des Louvresaal XIV zu Paris höchst bezeichnend. Ganz besonders das Blatt Nr. 2437 (255) mit zwei Pferden, das eine von einem Bedienten geritten, bei denen die Gangart „Trab“ überzeugend zur Darstellung gebracht ist. Géricault dürfte neben dem annähernd gleichaltrigen Deutschen Franz Krüger einer der ersten gewesen sein, denen die überaus schwierige Wiedergabe eines trabenden Pferdes wahrhaft gelungen ist. Sein künstlerisches Wesen aber war zwiespältig. Erschien Géricault in solchen Pferdestudien wie in seinen Bildnissen als der große Naturalist von vollendeter Schlichtheit der Auffassung und einer schier unbestechlichen Sicherheit der Beobachtung, so gab er sich in anderen Werken, der Zwiespältigkeit seines künstlerischen Wesens entsprechend, als der echt französische Romantist von stürmisch hinreißendem Pathos. Der schlichte Naturalismus und die lebensvolle Dramatik bildeten wohl die bedeutendere Seite seiner Begabung, und was er in der Richtung geleistet hat, dürfte ewige Gültigkeit behaupten. Mit seiner pathetisch romantischen Auffassung aber begründete er seinerzeit seinen Weltruhm und griff entscheidend in die Geschichte der französischen Malerei ein, besonders mit dem

„Notfloß der Medusa“ (Abb. 176). Am 2. Juli 1816 erlitt die Fregatte Medusa Schiffbruch. Auf ein schnell zusammengezimmertes Notfloß konnten sich von 400 Passagieren nur 59 flüchten, und diese schmolzen unter dem Einfluß von Entbehrungen, Durst, Hunger und Verzweiflung bis auf 15 zusammen, ehe sie von dem Schiff Argus gerettet wurden. Dieses Ereignis stellte nun Géricault dar, und zwar wählte er den Augenblick, in dem die Unglücklichen auf dem Notfloß des Schiffes ansichtig wurden, das ihnen Rettung bringen sollte. Einige von ihnen erblickten es allerdings nicht mehr, sie sind schon hinübergegangen, andere vermag nichts mehr aus ihrer dumpfen Verzweiflung aufzurütteln, aber die meisten hat ein wahrer Hoffnungsrausch erfaßt. Einer spricht zum anderen, wieder andere stürzen nach der dem Schiff zugekehrten Seite ihres Floßes, einige springen auf ein Faß und wehen mit Tüchern. Der Dramatiker und Kolorist Géricault hat nun den

Kampf zwischen Hoffnung und Verzweiflung in einem wilden Widerstreit einander widerstrebender Linien wie in dem Kampf zwischen Hell und Dunkel mit packender Gewalt zum Ausdruck gebracht. Menschen und Segel, Himmel und Meer bilden ein von dramatischem Leben erfülltes Ganzes. Merkwürdig, daß das feindliche Element des Meeres nur eine so geringe Rolle auf diesem Meerbilde spielt! — In der Auffassung vom unbekleideten menschlichen Körper macht sich noch ein Nach-

wehen des Klassizismus geltend, aber im ganzen welch Gegensatz dazu, welch Gegensatz in diesem Géricault zu seinem Vorgänger David, zu seinem Zeitgenossen Ingres! — Wenn diese ein Bild konzipiert hatten und ausführen wollten, gingen sie ins Museum, studierten sie Gemmen und Reliefs. Géricault ließ sich von dem geretteten Schiffszimmermann das Modell zu seinem



Abb. 174 Der „Karabinier“ von Théodore Géricault
Paris, Louvre



Abb. 175 Das Rennen in Epsom von Théodore Géricault
Paris, Louvre (Zu Seite 228)



Abb. 176 Das Floß der Medusa von Théodore Géricault Paris' Louvre
(Zu Seite 227)

Floß bauen. Er ging ins Krankenhaus, in die Anatomie und in die Morgue, studierte nach Kranken, Sterbenden und Toten. Was Wunder daher, daß sein Gemälde, das in den Jahren 1818 und 1819 gemalt wurde, ein ungeheures Aufsehen erregte, einen Sturm der Entrüstung bei den Alten, einen Sturm der Begeisterung bei den Jungen! — Das Notfloß der Medusa war die erste große Tat des erwachenden französischen Romantismus, zugleich das erste der für das 19. Jahrhundert charakteristischen Sensationsbilder, die sich mit ihrem grausigen Inhalt nicht nur an künstlerisch empfängliche Sinne, nicht nur an Kopf und Herz, sondern auch an die Nerven wenden. Das Grausige der Szene erreicht seinen Höhepunkt in dem völlig entblößten Toten, der links auf dem Floße lang ausgestreckt daliegt und dessen Füße mit Lumpen umwickelt sind. In dieser Gestalt hat Géricault sich selbst dargestellt. Darf man daraus auf eine düstere Gemütsart des jungen Künstlers schließen? Ahnte er sein frühes Ende? — Im Jahre 1820 war Géricault in England, wo der Künstler wie der Pferdeliebhaber gleich reiche Anregung empfing, aus der sein berühmtes „Rennen in Epsom“ hervorging (Abb. 175). Unendlich oft nachgebildet und nachgeahmt, ist dieses Gemälde, ganz abgesehen von seiner Bedeutung als Sportbild, kunstgeschichtlich wichtig als erstes wahrhaft hervorragendes französisches Werk des 19. Jahrhunderts aus dem zeitgenössischen Leben. Damit hat der Naturalist in dem Künstler sein bedeutendstes Wort gesprochen. Seine Leidenschaft für Roß und Reiten aber mußte Géricault mit langem Siechtum und frühem Tode bezahlen. Ein Sturz auf einem Spazierritt zog ihm bald nach seiner Heimkehr aus England ein Rückenmarkleiden zu, von dem ihn nach qualvollen Jahren der Tod erlöste.

Ob nicht Géricault, wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewesen, den entscheidenden und ausschlaggebenden Einfluß auf die Geschichte der französischen Malerei gewonnen hätte, den nun in Wahrheit Delacroix ausüben sollte? — Eugène



Abb. 177 Dante und Virgil, über den Acheron fahrend — von Eugène Delacroix
Paris, Louvre (Zu Seite 230)

Delacroix¹¹⁹⁾ (geb. 1799 in Charenton, gest. 1863 zu Paris), ein Feuergeist wie Géricault, hat dessen gewaltsam verkürzte Lebensarbeit wieder aufgenommen und das Ziel erreicht, wonach jener gestrebt hatte. Nach unserer Überzeugung, die allerdings der allgemeinen Anschauung zuwiderläuft, war Géricault noch höher veranlagt, nur daß sich in ihm der Naturalist und der Romantiker gegenüberstanden, während Delacroix den Vorzug einer durch und durch geschlossenen Künstlerpersönlichkeit besaß, gleichsam den französischen Romantismus überhaupt verkörperte. Géricault scheint ungleich mehr Maler schlechthin gewesen zu sein, dem die Form über dem Stoff stand, während bei Delacroix die Wahl des darzustellenden Gegenstandes eine wesentlich mit entscheidende Rolle spielte. Der von den „l'art pour l'art“-Kritikern der nachmals „modernen“ Kunstbewegung hochgefeierte Delacroix hat also in seinen Werken auch gegeben, was jene einem deutschen Künstler (Böcklin z. B.) als „gemalte Literatur“ vorgeworfen hätten. — Delacroix pflegte stets Vorwürfe aufzugreifen, die irgendwie mit seiner romantischen Grundauffassung zusammenhängen und diese Vorwürfe dann mit großer dramatischer Kraft zu gestalten. Als hauptsächlichstes Darstellungsmittel diente ihm aber nicht das Helldunkel, vielmehr die prachtvolle reiche, satte, glühende, jubelnde und klagende Farbe. Delacroix war ein Dramatiker und ein Maler zugleich aus dem Geschlecht der Tintoretto und Rubens. Er malte seine Bilder, bevor er sie zeichnete. Hatte er die allgemeinen Umrisse festgesetzt, so ging er daran, die großen Flächen anzuzeigen, wobei er zur Erhöhung eines bedeutenden koloristischen Eindruckes nicht davor zurückschreckte, Komplementärfarben unmittelbar nebeneinander zu setzen: Rot neben Grün, Blau neben Orange. Erst nachdem die Flächen im



Abb. 178 Der 28. Juli 1830 — Die Freiheit als Führerin des Volkes
von Eugène Delacroix Paris, Louvre

ganzen feststanden, ging er an die Zeichnung der Einzelheiten. So erklärt sich der außerordentlich malerische Eindruck seiner Bilder.

Delacroix war nicht, wie Géricault, eine feine, schlanke Reitererscheinung, vielmehr ein Mann von niedriger Gestalt, auf dessen schwächlichem Körper ein mächtiges Haupt thronte, von langem Haar umwallt, das Antlitz von geistiger Arbeit tief durchfurcht. Er muß ein hochgebildeter Mensch gewesen sein, von mannigfaltigen künstlerischen, musikalischen und literarischen Interessen, wohl gelitten in den Pariser Salons, in denen der „Esprit“ gepflegt wird, und dabei unausgesetzt von geistigem und künstlerischem Ringen erfüllt. Man braucht nur in seinem „Tagebuch“¹²⁰⁾ zu blättern, um den Reichtum seines Innenlebens zu bewundern. Interessant und lehrreich, wenn auch, wie immer bei Künstlern, stark subjektiv gefärbt sind die Urteile, die er über Maler seiner und anderer Richtungen, über die Géricault, Ingres und Millet fällt.

Géricault hatte seinen Hauptschlager mit dem Notfloß vollführt, Delacroix, Géricaults Freund und Bewunderer, hatte zu dessen Figuren auch Modell gesessen. Ihn haben wir in dem brütend dasitzenden Manne (Abb. 176) zu erblicken, der seinen toten Genossen — Géricault — im Arme hält. Delacroix übernahm von Géricault das Motiv des von den Wellen geschaukelten Fahrzeuges und erzielte seinen ersten Triumph mit der Dantebärke, die im Jahre 1822 im Salon ausgestellt wurde (Abb. 177): Virgil mit dem Lorbeerkrantz und in rotem Gewande, Dante mit einer roten Kapuze auf dem Haupt werden in einer Barke von Phlegias über den Acheron gesetzt. Die nackten Gestalten der Verdammten hängen sich, klammern sich, beißen sich mit den Zähnen am Rande der Barke fest. Dante hebt entsetzt die Rechte empor, Virgil ist über menschliche Gemütsbewegung erhaben. Also wieder wie bei Géricault Wasser und Mensch, Verzweiflung und sprechende Gebärde. Aber der Gegenstand nicht dem zeitgenössischen Leben, sondern einem Dichterwerk entnommen. Die Auffassung ist nicht so kräftig, das Helldunkel nicht Hauptträger der Stimmung, sondern die bunte lebendige Farbe, die Umrisse sind zerflossen. Dagegen ist die Komposition im großen ganzen in Linien und Farben streng aufgebaut: Virgil bildet die hoch und steil emporragende Mittelachse, Dante und Phlegias stützen ihn diagonal, und von ihnen geht der Kranz von abwechselnd in hellerem und dunklerem Inkarnat gehaltenen Akten aus. — Dieser regelmäßige Aufbau der Komposition wird im „Gemetzel von Chios“ (einem Gemälde aus dem Griechisch-Türkischen Kriege) auch noch darangegeben und die Wirkung lediglich mit koloristischen und dramatischen Mitteln versucht. Tote und Verzweifelte beider Geschlechter, aller Altersstufen liegen und kauern am Boden umher. Mit der Verzweiflung und gar mit der Todesstarrheit kontrastiert die farbenprächtige griechische Nationaltracht. Ein türkischer Reiter hat ein junges, schönes, nacktes Weib an seines

Rosses Schweif gebunden und schleift die Griechin, die Verkörperung des geknechteten Griechenvolkes, am Boden einher. Seine größte Wirkung aber erreichte Delacroix — und hier unterstützt wieder eine äußerst eindrucksvolle Linienkomposition die machtvolle Farbenwirkung — mit dem Bilde des „28. Juli 1830“, dem Bilde der „Freiheit, welche das Volk anführt“ (Abb. 178). Die Freiheit, ein Weib, jung, schön, halbenthüllt, mit einem Stich ins sinnlich Berückende, eine phrygische Mütze auf dem Haupt, eine Flinte in der Linken, mit der Rechten die Trikolore entfaltend, begeistert das Volk zum Kampf auf der Barrikade. Dem jungen Weib zur Seite schwingt, von jugendlicher Begeisterung voll, ein Knabe seine Pistolen; ein Bürger von ausgereifter Manneskraft umfaßt krampfhaft sein Gewehr. Das Gemälde gipfelt koloristisch in den heißen Farben der französischen Trikolore, und alle Linien sind so gehalten, daß diese koloristische Wirkung gestützt und gehoben wird. Es steckt eine hinreißende Kraft in dem Bilde. Man glaubt, die Marseillaise erschallen zu hören. — Lehrreich in dieser Beziehung ist der Vergleich mit der Revolutionsdarstellung von unserem damaligen deutschen Künstler Alfred Rethel (vgl. Abb. 120 mit Abb. 178). Allerdings handelt es sich hier um einen Holzschnitt, dort um ein Ölgemälde. Dementsprechend beruht die Wirkung hier auf markigen gewaltigen Umrißlinien, dort vor allem auf leuchtenden Farben und kräftigem Helldunkel. Ferner ist Delacroix' Geschichtsauffassung revolutionär, diejenige Rethels reaktionär. Dort ist es die Freiheit, hier der Tod, der das Volk auf die Barrikade hetzt. Dort wird das Volk siegen, hier wird es besiegt. Jedes von den beiden Werken hat seine besonderen künstlerischen Vorzüge. Alles in allem genommen erscheint uns jedoch unseres deutschen Landsmannes Darstellung von noch größerer dramatischer Wucht und höherer künstlerischer Schöpfungskraft erfüllt. — In seinem Hamlet mit dem Totengräber zeigt Delacroix die seit Géricault herrschende Hinneigung zum Grausigen und Entsetzlichen in vergeistigter und vertiefter Auffassung. Er versenkte sich gern in die Welt der Dichter und wurde besonders von solchen Stellen, Szenen und Gedankengängen bewegt und zum künstlerischen Schaffen angeregt, die seinem an sich düsteren Gemüt willkommene Nahrung boten. So hier (Abb. 179). Delacroix hat sich in die betreffende Szene (5. Aufzug, 1. Auftritt) vortrefflich hineingelebt und läßt seine Schauspieler mit den ausdrucksvollsten Gebärden auftreten. Der Totengräber reicht Hamlet einen Schädel aus dem Grabe, Hamlet erschauert, und man meint ihn sprechen zu hören: „Dieser Schädel war Yoriks Schädel, des Königs Spaßmacher.“ Wie Shakespeare, so hat Delacroix Scott, Byron, Goethe und Dante illustriert. Ein Franzose illustriert Shakespeare und Goethe! — Das ist Romantismus. Übrigens illustrierte Delacroix die Dichter nicht im landläufigen Sinne, vielmehr schuf er in ihrem Geiste das Gelesene mit den Mitteln seiner Kunst von neuem. Jede Szene, die er gelesen und die ihm Eindruck gemacht hatte, stand sofort nach Form, Farbe, Bewegung und Komposition klar und deutlich vor seinem beweglichen Geiste. Neben dem Staffelei-



Abb. 179 Hamlet und der Totengräber
von Eugène Delacroix

bild pflegte er auch die monumentale Wandmalerei. So wurde ihm auf Veranlassung seines Freundes Thiers im Jahre 1835 die Ausmalung der Deputiertenkammer im Palais Bourbon übertragen. Den Gipfelpunkt seiner Entwicklung erreichte er aber in Marokko, wohin er als Reisebegleiter einer Gesandtschaft gelangt war, die Louis Philipp an Muley Abd ur Rahmân schickte. Marokko wurde überhaupt für die französischen Romantisten, was Rom für die Klassizisten und Nazarener gewesen war. Üppige Weiber, edle Rosse, bunte Trachten, die Geschmeidigkeit in Haltung und Bewegung der Afrikaner — Licht, Sonne und Farbe und immer wieder die Farbe, das war's, was die französischen Romantisten an Nordafrika bewunderten. Gleich prachtvoll in Kolorit und Beleuchtung, Raumwirkung und Plastik der Figuren ist die Darstellung der algerischen Frauen in ihrem Gemach, die wir hier nach dem Original im Louvre in einer Farbentafel wiedergeben.

Außer Delacroix begeisterten sich an Nordafrika *Decamps*, *Marilhat* und der vortreffliche Pferdemaier und ausgezeichnete Verfasser des sehr lesenswerten, ja geradezu hervorragenden Buches „*Les maitres d'autrefois*“ *Eugène Fromentin* (1820—76) (Abb. 180). Fromentin hat sich darin über die großen niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, die Rubens, Rembrandt und ihre Schulen ausgesprochen, Beobachtungen angestellt und Urteile gefällt, die auch gegenwärtig noch die ernsteste Beachtung unserer bedeutendsten Kunstschriftsteller finden. Man erkennt aus diesem Buche wie aus Delacroix' Tagebuch, welch feingebildete Männer die französischen Maler jener Zeit waren.

Delacroix kam es nicht so sehr auf die Wiedergabe des Südens an sich an, als daß dieser ihm Anlaß bot, sein urpersönliches künstlerisches Wesen zu offenbaren. Wie sehr auch er noch in seiner Vorstellungswelt von den klassizistischen Anschauungen beherrscht war, gegen die er mit seinen Gemälden als Befreier auftrat, beweisen gerade seine Briefe aus Marokko. Nichts Höheres weiß er zum Lobe der Marokkaner anzuführen, als daß er in ihnen „wahrhaftig die antike Schönheit wiedergefunden“. Und so greift denn auch Delacroix gelegentlich antike Stoffe auf, aber er läßt sich dazu nicht durch Marmorstatuen, sondern durch Menschen von Fleisch und Blut begeistern. Endlich hat Delacroix auch religiöse Vorwürfe gemalt, soweit sie dramatisch und leidenschaftlich waren. Delacroix malte Bewegung und Leidenschaft in jeglicher Gestalt, gleichviel, ob er sie in der Bibel, in der Dichtung oder im Leben — gleichviel, ob er sie bei liebenden oder kämpfenden Menschen, bei wilden Tieren oder bei den Elementen fand. Jeden Morgen zeichnete er, bevor er an seine Arbeit ging, einen Arm, eine Hand, ein Stück Draperie nach Rubens, aber die unerschütterliche geistige Gesundheit dieses Altmeisters ging dem Nachfahren gänzlich ab. Er war ein kränklicher Melancholiker, dem seine künstlerische Tätigkeit nur eine vorübergehende Zerstreuung und Betäubung brachte, der aber sonst beständig über den Abgrund des menschlichen Daseins nachgrübelte. Dazu kam die Mißachtung der Welt, denn dieser große Künstler blieb zeitlebens ein verkanntes Genie und sollte erst nach seinem Tode allgemeine Anerkennung finden.

Für das nachfolgende französische Malergeschlecht, für die eigentlich „moderne“ Schule ward Delacroix, so fern er ihr in den Ausdrucksmitteln wie schließlich auch in der Auffassung stand, dennoch geradezu zum Leitstern und Propheten. Auf einem vortrefflich gemalten und tief ergreifenden Bild von Fantin-Latour im Musée des Arts Décoratifs, Tuilerien (vgl. Teil II dieses Buches), sind einige der Führer der modernen Bewegung, unter ihnen Manet, Whistler, Fantin-Latour selbst und die Schriftsteller Emile Zola und Baudelaire, in Liebe und Bewunderung um das Bildnis des abgeschiedenen Delacroix vereinigt, und dieses Gemälde führt den charakteristischen Titel: „*Hommage à Delacroix*“. Man verehrte in Delacroix den ersten großen wirklichen Maler, der die französische Kunst aus den Fesseln des



Algerische Frauen in ihrem Gemach von Eugène Delacroix

Paris, Louvre

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

rein zeichnerischen, akademischen, theatralisch historischen, äußerlich großartigen, aber innerlich hohlen sogenannten „Pompier-Stils“ der David und Ingres befreit hat. Der Spitzname „Pompier-Stil“ geht auf die von David und den Klassizisten



Abb. 180 Falkenjagd in Afrika von Eugène Fromentin Paris, Louvre
(Zu Seite 232)

gemalten Römer zurück, welche Metallhelme tragen wie die französischen Feuerwehrleute, die „Pompier“.

Gerade das entgegengesetzte Schicksal wie Delacroix ward *Paul Delaroche* (1797—1856)¹²⁰⁾ zuteil: laute Bewunderung im Leben, scharfe Kritik nach dem Tode. Zu seiner Volkstümlichkeit trugen die Kupferstecher wesentlich bei, die seine Erfindungen in alle Welt verbreiteten. Getragen von der Gunst und dem Beifall sämtlicher Parteien, suchte er Geschichte vorzutragen. „Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit den Geschichtsschreibern zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und



Abb. 181 Die Kinder Eduards IV. von Paul Delaroche Paris, Louvre

Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebensogut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken.“ Aber auf der Höhe dieser seiner stolzen Sprache stand Delaroches Schaffen nicht. Der deutsche Maler Kaulbach war wirklich Geschichtsphilosoph, der die Ergebnisse aus den geschichtlichen Tatsachen zu ziehen, in die Darstellung großer Ereignisse gleichsam ihre Ursachen und den Ausblick auf ihre Folgen hineinzuflechten verstand. Paul Delaroche dagegen beginnt die lange Reihe derjenigen „Historienmaler“, denen der oben (S. 199) erwähnte Amerikaner *Benjamin West* als Vorläufer gedient hatte und die in der Vorführung furchtbarer Begebenheiten, in „gemalten Unglücksfällen“, wie Schwind später spottete, gewissermaßen in Mord und Totschlag schwelgten. Dabei war seine Schaffensweise fürwahr keine geniale. Wenn der hochgebildete, tief veranlagte Delacroix bei der Lektüre eines Dichterwerkes auf Situationen stieß, die seiner schwermütigen Grundanschauung entsprachen, so standen sie sofort mit voller plastischer Anschaulichkeit nach Form, Farbe und Beleuchtung vor seinem inneren Auge. Bei Delaroche dagegen folgte auf einen ersten Entwurf eine ausgeführte Skizze in Wasserfarben, auf diese ein Studium von Gruppierung, Haltung und Beleuchtung — wie bei Tintoretto — an kleinen Wachsfiguren, endlich ward erst das eigentliche Ölgemälde begonnen. Ein vorherrschend dumpfer Farbenton entsprach den dargestellten Gegenständen wie der düsteren Gemütsart des Künstlers. Um seinen Gemälden den Charakter geschichtlicher Echtheit zu verleihen, stattete er sie in bezug auf Trachten und Möbel genau so aus, wie es dem Zeitstil gemäß zur dargestellten Handlung paßte. So

ward Delaroche zum ersten der sogenannten „Accessoire-Maler“ des 19. Jahrhunderts, die ihren Bildern dadurch besondere Reize zu verleihen suchten, daß sie Trachten und kunstgewerbliche Gegenstände vergangener geschmackvollerer Jahrhunderte, oft an sich schon hohe Kunstwerke, auf ihren Bildern wiedergaben. Delaroche war also der Erfinder dessen, was man später auf der Bühne und in übertragenem Sinne auch in der bildenden Kunst als „Meiningerie“ zu brandmarken pflegte und was gegenwärtig wieder bei historischen Darstellungen das Kino anstrebt. Er ließ seine Modelle, ehe er sie in den alten Prachtgewändern malte, diese oft tagelang tragen, damit sie sich darin frei und ungezwungen bewegen lernten. Alles in allem genommen, hat mithin Delaroche die von Delacroix und Géricault auf die Höhen freien Künstlertumes emporgehobene französische Malerei wieder auf den theatralischen Standpunkt der David und Ingres herabgezerrt, nur daß sich der Kolorist anderer Ausdrucksmittel bediente als jene Zeichner. Eines muß man indessen Paul Delaroche auch heute noch — trotz Muther — zuerkennen: er hat es verstanden, in poetischem Sinne Stimmung zu erwecken. Ganz besonders glücklich wußte er den fruchtbarsten Augenblick vor oder nach der Katastrophe auszuwählen. So malte er Mazarin auf dem Totenbett, Cromwell am Sarge Karls I., die Kinder Eduards IV. vor ihrem Tode (Abb. 181): Die Kinder, eng aneinander geschmiegt, haben sich mit ihrem Buche getröstet. Plötzlich schlägt das Hündchen an. Und man glaubt bereits dröhnende Schritte aus der tiefen Finsternis zu vernehmen. Das eine Kind unterbricht lauschend die Lektüre. Der Beschauer aber fühlt, daß hier ein schreckliches Schicksal im Heranschreiten begriffen ist. — Die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise (Salon 1835, Abb. 182) gilt als Delaroches Meisterwerk. Packend wirkt der Gegensatz zwischen der festlichen Zimmerausstattung und dem Leichnam; der Gegensatz zwischen der mannigfaltig und lebhaft bewegten Gruppe von Lebendigen und dem einsam daliegenden erstarrten Toten; die starke Cäsur dazwischen, in welche der Kronleuchter schwer herabhängt und auf welche die Degenspitze zugekehrt ist; die vortreffliche Übereinstimmung der kräftigen Helldunkelgegensätze mit dem ganzen Stimmungs-

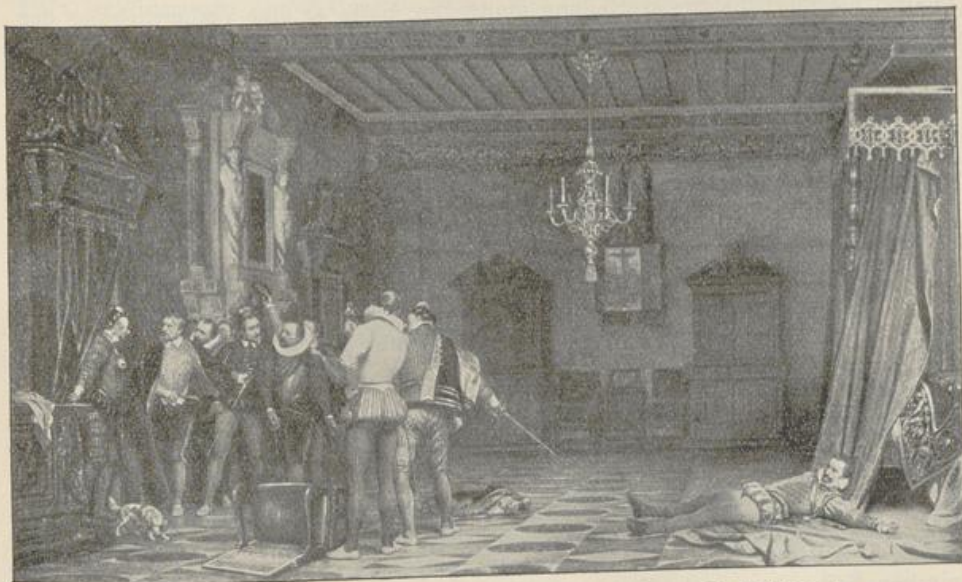


Abb. 182 Die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise von Paul Delaroche
(Nach Photographie Braun & Co.)



Abb. 183 Kaiser und Papst von Jean Paul Laurens (Nach Photographie Braun & Co.)

gehalt des Bildes. — Außer rein geschichtlichen Gemälden malte Delaroche auch solche historisch-allegorischen Inhalte. In dem Saale der École des beaux-arts, in dem die jährliche Preisverteilung stattfindet, hatte er eine Verherrlichung der Kunst, ihrer größten Epochen und ihrer bedeutendsten Repräsentanten darzustellen. Es ist bezeichnend, daß sich die Hauptvertreter der Malerei um Rubens als Mittelpunkt scharen. Zu seinen Seiten van Dyck und Rembrandt, weiter entfernt Tizian und Giorgione. Also lauter Koloristen und in ihrer Mitte Rubens. Man sieht, nach welchen Zielen Maler vom Schlage des Delaroche strebten. Für die Klassizisten wie für die Nazarener hatte Raffael im Mittelpunkt der Bewunderung gestanden, für die Deutschromantiker Dürer; die Renaissancisten, Realisten und Koloristen verehrten in Rubens ihren Gott. So schwankt die Wertschätzung auch der alten Meister und richtet sich nach den Idealen der jeweiligen Zeitspanne. Läßt sich nun nicht leugnen, daß sich auf Delaroches großem allegorischen Gemälde die einzelnen Gestalten frei und ungezwungen bewegen, so ist die ganze Zusammenstellung von Zwang und Pose dennoch nicht freizusprechen. Gerühmt wird die Beleuchtung, die so gehalten ist, als ob sie auf alle Gestalten durch die Kuppelöffnung des Saales herabfiele. — Delaroche war eine gewisse natürliche Schwermut eigen, die durch den Tod seiner schönen, lebenswürdigen Frau noch vertieft wurde. Unter dem Einfluß dieses Schicksalsschlages ergab er sich im Alter religiöser Malerei und suchte im Leiden Christi sein eigenes zu vergessen. Doch entsagte er der Geschichtsmalerei nicht ganz, nur daß er nicht mehr so weit zurückgriff, sondern Ereignisse aus der Revolutions- und napoleonischen Zeit, aber auch diese im Geiste seiner früheren Gemälde malte: der Nationalheld der Franzosen, Napoleon, stand nicht als Sieger vor seinem inneren

Schauen, sondern als der zerschmetterte Mann, der in Fontainebleau die Nachricht vom Einzug der Verbündeten in Paris erhält (Leipzig, Museum).

Delaroches Auffassung von der Malerei aber, oder richtiger ausgedrückt: diejenige Auffassung von der Malerei, die in Delaroche ihren ersten hervorragenden Vertreter fand, eroberte von Paris aus die ganze Welt. In Frankreich malte *Nicolas Robert-Fleury* (1797—1890), ein tüchtiger Kolorist von dramatischer Begabung und ausgesprochenem Charakterisierungsvermögen, das buntbewegte Leben des Mittelalters: Judenhetzen, Volksaufstände, Ketzerverfolgungen, die Bartholomäusnacht (1823) und das Religionsgespräch von Poissy (1840, Paris, Luxembourg). *Jean Paul Laurens* erwies sich als ein ausgezeichnete Stimmungsmacher, der es besonders verstand, die Wirkung des gemalten

Raumes und der gemalten Prachtarchitektur der beabsichtigten Stimmung dienstbar zu machen, gleichviel ob er aus ferner Vergangenheit schöpfte oder sich zeitlich näher liegenden Ereignissen zuwandte (Abb. 183). *Henri Regnault* (1843 bis 1871) schilderte in seiner Riesenleinwand des maurischen Henkers, der nach geschehener Tat gleichmütig das Richtschwert abwischt, während das Haupt seines Opfers die Stufen, sie mit Blut besudelnd, herunterkollert, eine jener grausigen Szenen aus dem morgenländischen Leben, die bei dem doch nur geringen stoff-



Abb. 184 Der General Prim
von Alexandre Georges Henri Regnault
Paris, Louvre (Zu Seite 238)



Abb. 185 Perle und Woge von Paul Baudry (Nach Photographie Braun & Co.)
(Zu Seite 238)



Abb. 186. Porträt Victor Hugos
von Léon Bonnat (Zu Seite 240)

lichen Charakterisierungsvermögen unseres Künstlers dem modernen Beschauer weniger Grausen als Abscheu einflößt, wogegen derselbe Regnault mit seinem glänzenden Reiterbildnis des Generals Prim, der mit plötzlichem Ruck seinen mächtigen langschweifigen Glanzrappen pariert, trotz aller Pose auch heute noch Effekt macht (Abb. 184).

Cabanel, der Maler orientalischer Weiber, ferner die Aktmaler *Bouguereau*, *Henner*, *Baudry*, *Chaplin* und der Schöpfer der berühmten Wahrheit, *Lefebvre*, namentlich aber Delaroches Schüler *Thomas Couture* (1815 bis 1879), der Hauptmeister seiner Zeit, spiegeln die sinnlich schwüle Stimmung wider, die zur Zeit des dritten Napoleon in Paris herrschte. Von den Aktmalern erscheint uns Baudry als der bedeutendste. Auf seinem vielfach nachgebildeten Gemälde „Perle und Woge“ (Abb. 185) ist der Akt herrlich gezeichnet und ge-

malt, berückend schön in dem wunderbaren Linienfluß. Hier erscheint der Körper des Weibes nicht mehr in Anlehnung an die Alten und im Wettstreit mit den Statuen der Antike dargestellt, vielmehr ist die Schönheit aus der Natur selbst herausgeholt, jede Hebung und jede Senkung der Oberfläche des Körpers, jedes Licht und jeder Schatten liebevoll nachgefühlt, während das entfesselte Haar den prachtvollen Glanz der Fleischfarbe um so kräftiger erstrahlen läßt. Dagegen — von einer schöpferisch organischen Verschmelzung von Meer und Weib zu einem Naturganzem, wie etwa bei unserem Böcklin, ist keine Rede. Es ist lediglich eine weibliche Aktstudie mit dem Meer als Hintergrunde, allerdings eine Aktstudie allerersten Ranges. Baudry ist auch als Maler der Pariser Opernhausbilder berühmt. — Couture schuf in seinem Gemälde der „Römer der Verfallzeit“ (Abb. 188), worin nach Stoffwahl, Anordnung und Motiven der Klassizismus noch einmal nachklingt, unbewußt ein getreues Abbild der dekadenten Franzosen des zweiten Kaiserreiches. Dieser Maler war, was einst David gewesen, ein Chef d'atelier, in dessen Werkstatt sich Schüler aus aller Herren Ländern zusammenfanden, und in dem auch unser großer deutscher Landsmann Anselm Feuerbach eine Übergangszeit durchzumachen hatte. Als später Nachfolger Coutures ist *Roche-grosse* (geb. 1859) aufzufassen, der mit seinen Riesenleinwänden voll glänzender Farbe oder fahler Beleuchtung, voll blühenden Weiberfleisches und blutdürstiger Männer auf Kunstaussstellungen Sensation zu machen pflegte.



Abb. 187. Damenbildnis von C. A. E. Carolus-Duran
Paris, Luxembourg (Zu Seite 240)



Abb. 188 Die Römer der Verfallzeit von Thomas Couture Paris, Louvre

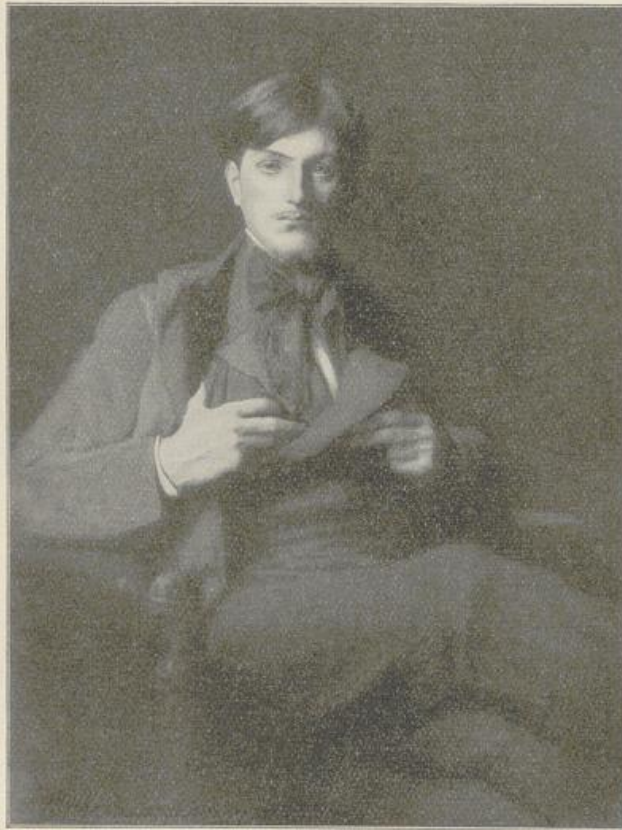


Abb. 189 Bildnis eines jungen Mannes
von Jean Joseph Benjamin-Constant Paris

Auf einer hohen Stufe fortgeschrittener Koloristik stehen innerhalb der französischen Bildnismalerei *Bonnat* (1833–1905) (Abb. 186) und *Carolus-Duran* (1838–1917), der letztere als Maler eleganter Damen geschätzt und von einer auffallenden Vorliebe für ein prachtvolles sattes Rot erfüllt (Abb. 187). *Jean Joseph Benjamin-Constant* (1845 in Paris geboren, 1902 verstorben) malte sowohl sinnlich schwüle Orientbilder in düsterer, prikelnder Beleuchtung als auch vortreffliche Porträts der höchststehenden Persönlichkeiten (der Königin Viktoria, des Papstes Leo XIII.), wie seiner eigenen Freunde. Den höchsten Ruhm genießt ein Doppelbildnis seiner Söhne. Unsere Abbildung (Abb. 189) gibt das Porträt eines interessanten jungen Mannes mit keimendem Jünglingsbart

und tief in die Stirn, bis fast in die umflorten Augen herein gekämmtem Haar wieder, der sich in vornehm bequemer Haltung auf einem Stuhl niedergelassen hat.

William Bouguereau (1825–1905) mag als einziger, für seine Person immer noch erträglicher Vertreter jener süßlichen Auffassung von der religiösen Malerei erwähnt werden, für die sein Name geradezu zum Kennwort werden, und die sich übrigens in Deutschland ebenso breit machen sollte wie in Frankreich. Dagegen hat der Bauernmaler *Jules Breton* (1827–1906) in seiner „*Bénédiction des blés*“ ein wahrhaft ergreifendes Werk geschaffen, das allerdings seinem vollen Gehalt nach nur zu würdigen vermag, wer die Natur im Sinne des Malers wie in dem des Landmannes liebt, und zugleich die Feierlichkeit des katholischen Kultus nachzuempfinden vermag. Denn künstlerisches Naturgefühl, die Poesie des katholischen Gottesdienstes, endlich die tiefe bäuerliche Empfindung für die Mutter Erde, aus der unsere Nahrung wächst, auf der wir unser Leben lang wandeln und in deren Schoß wir schließlich gebettet werden: all dies ist in dem Bilde zu einer wundervoll geschlossenen Gesamtwirkung vereinigt (Abb. 190).

Alphonse de Neuville (1836–85) und *Edouard Detaille* (1848–1912) ragen innerhalb dieser künstlerischen Richtung als Soldatenmaler hervor, indessen sind sie weniger als Geschichts-, denn als Gegenwartsmaler ihrer Zeit aufzufassen, da sie den einzelnen Soldaten oder die Episode von 1870/71 aufs Korn nahmen. Wir geben hier von Detaille den Ruhmestraum des französischen Soldaten wieder:

Eine französische Fahnenkompanie schläft bei ihren Gewehrpyramiden. Oben in der Luft erscheint der Siegeszug, von dem der französische Soldat träumt (Abb. 191). Bilder der Art dürften nicht ohne Einfluß auf das hoch entwickelte französische Nationalgefühl geblieben sein. — Neben die de Neuville und Detaille und an den Schluß dieses ganzen Abschnittes von der renaissanceistisch-koloristisch-realistischen Malerei der Franzosen sei *Louis Ernest Meissonier* (1815 bis 1891)¹²¹⁾ gestellt, ein Künstler von kräftig ausgeprägter Eigenart und hohem Können, ein Soldatenmaler wie jene, dessen Soldatenmalerei allerdings nur die eine Seite seines Schaffens ausmachte. Auch blieb er nicht in der Episode allein stecken, sondern ging gelegentlich ins Große, wenn er Napoleon I. — und sei es auch auf dem Rückzug — an der Spitze seiner Truppen (Abb. 192), oder eine Kürassierbrigade, die im nächsten Augenblick zum Angriff ansetzen wird, mit packender Realistik darstellte. Andererseits malte er einen Raucher, einen Leser (Abb. 193), einen Fahnenträger (Abb. 194), einen Philosophen, einen Mann am Fenster, einen Maler und einen Kunstliebhaber, also immer eine oder höchstens einige wenige Gestalten in einem Innenraum, und zwar stets Männergestalten, denn die Frau existierte — bei einem Franzosen besonders auffallend — für den Künstler Meissonier

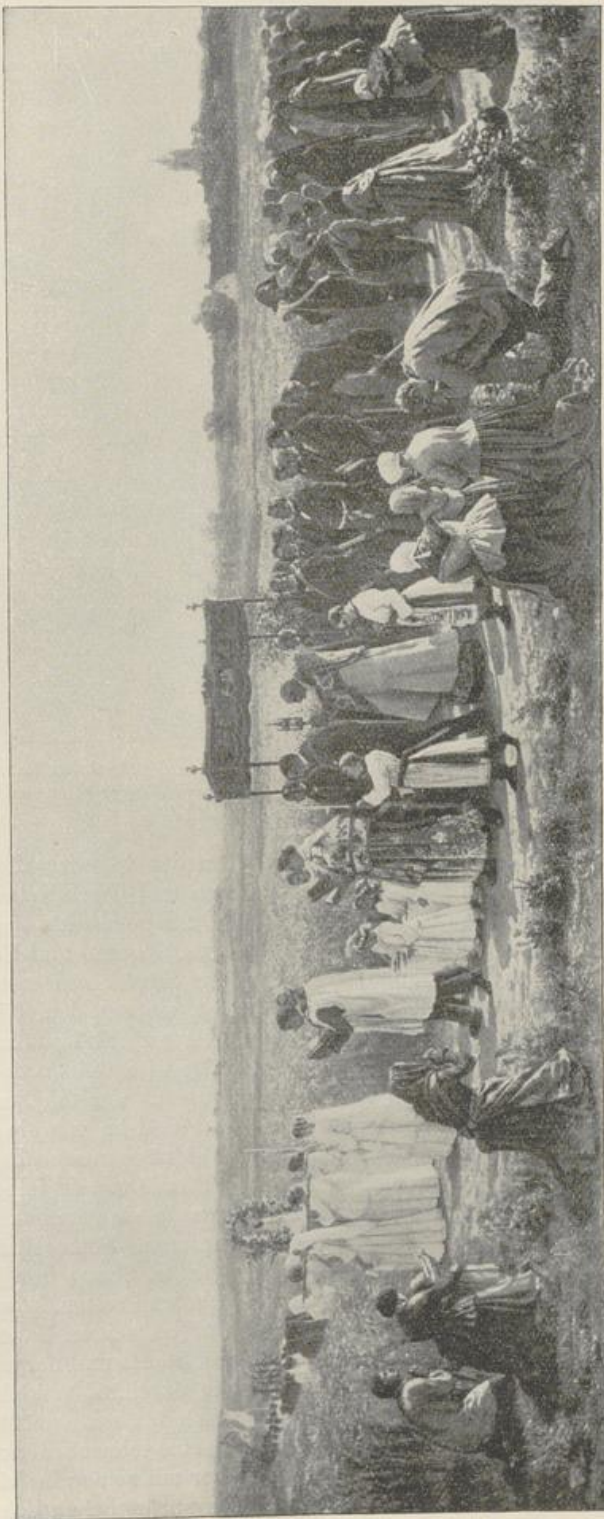


Abb. 190 La bénédiction des blés (Die Ernte-Prozession) von Jules Breton im Luxembourg zu Paris



Abb. 191 Le Rêve von Édouard Detaille im Luxembourg zu Paris
(Zu Seite 241)

nicht, diese Männer aber im Kostüm des 18. oder allenfalls des 17. Jahrhunderts, dem der Raum mit Stuhl und Tisch und Tischdecke, mit Wandschirm, Bücherbrett und Schrank stilgerecht auf das genaueste angepaßt ist. Meissonier verfolgte die seit Delaroche herrschende Kostüm- und Mobiliartreue bis in die alleräußersten Konsequenzen. „Um die Stiefel des ersten Napoleon historisch treu darzustellen, begnügte er sich nicht, sie aus dem Museum zu leihen und abzumalen, sondern hat selbst monatelang zu Fuß und zu Pferd — er war ein leidenschaftlicher Reiter — Stiefel von der gleichen Form und dem gleichen Schnitt wie die des kleinen Korporals getragen. Um die Farbe der Pferde des Kaisers und seiner Marschälle im Winterhaar und so wie sie nach den Strapazen und bei der schlechten Pflege während der Feldzüge ausgesehen haben müssen, naturwahr zu reproduzieren, kaufte er selbst Pferde von derselben Rasse und Farbe, wie der Überlieferung nach Kaiser und Generale sie geritten, und ließ sie wochenlang bei Schnee und Regen im Freien kampieren. Seine Modelle mußten die Uniformen, bevor er sie malte, am eigenen Leib, in Sonne und Unwetter abnützen; Sattelzeug und Waffen kaufte er zu höchsten Preisen, soweit er sie nicht aus Museen geliehen erhielt. Daß er, bevor er an seinen Napoleonzyklus ging, sämtliche erreichbare Porträts Napoleons, Neys, Soults und der anderen Generale eigenhändig kopierte, daß er ganze Bibliotheken durchlas, versteht sich von selbst. Um das Bild ‚1814‘ zu malen, das gewöhnlich für seine größte Leistung gilt — Napoleon, der an der Spitze seines Stabes durch eine schneebedeckte Winterlandschaft zieht —, hat er sich ähnlich, wie er es früher mit seinen Intérieurs aus der Rokokozeit tat, vorher die Szenerie an einem der ursprünglichen Lokalität entsprechenden Punkt

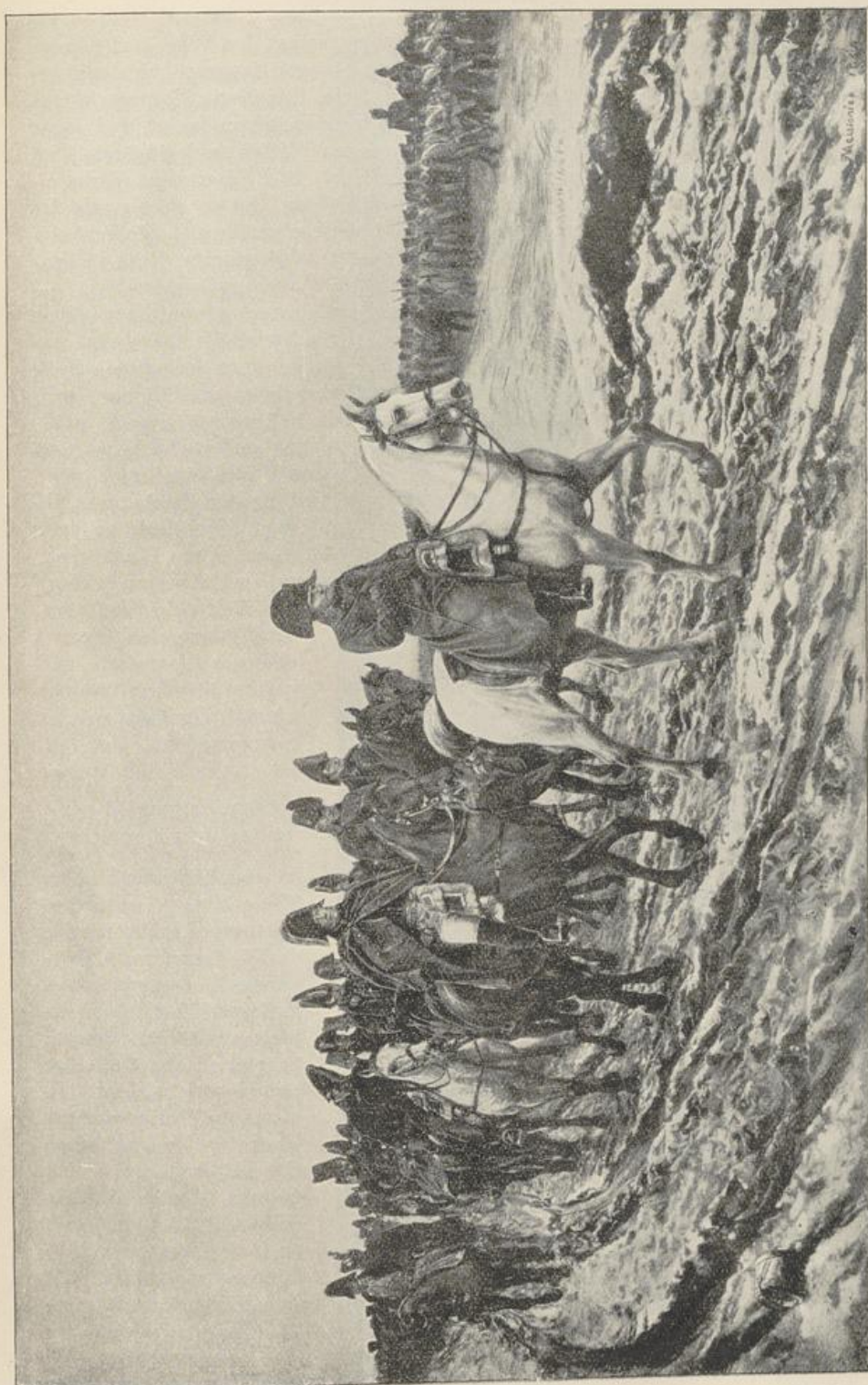


Abb. 192 Napoleon auf dem Rückzug aus Rußland von Ernest Meissonier
(Zu Seite 241)

auf der Ebene der Champagne künstlich herstellen, selbst den Weg, auf dem er den Kaiser daherziehend malen wollte, in natura anlegen lassen; hat dann gewartet, bis der erste Winterschnee fiel, hat Artillerie, Kavallerie, Infanterie auf der so geschaffenen, mit Schnee bedeckten Straße marschieren lassen und sogar die umgestürzten Munitionswagen, die fortgeworfenen Waffen und Gepäckstücke dekorativ in der Landschaft angebracht¹²² (vgl. Abb. 192). Derartige Vorbereitungen verschlangen natürlich ungeheure Summen Geldes, fast so große, wie der Künstler mit seinen Bildern verdiente. Dabei hat Meissonnier über alle Maßen hohe Einnahmen erzielt, wie wohl kein anderer Maler des 19. Jahrhunderts. Der Quadrat-zentimeter seiner Gemälde wurde ihm mit etwa 1000 Franken aufgewogen! — Meissonnier traf nämlich alle jene ausgebreiteten Vorkehrungen, um sie nachher in Miniaturbildchen zu verwerten, die eigentlich nur mittelst der Lupe voll genossen werden können. Er war der eigentliche Begründer jener an Jan van Eyck und einigen Niederländern des 17. Jahrhunderts genährten Fein- und Kleinmalerei, die dann jenseits wie diesseits der Vogesen, z. B. in *Seiler* und *Löwith*, zahlreiche Anhänger finden sollte. Bei aller Klein- und Feinmalerei verfiel Meissonnier aber niemals in kleinliches Tüfteln, vielmehr sind seine Bilder, wie auch seine ausgezeichneten Studienblätter (Paris, Luxembourg), fest in der Zeichnung, wie aus Stein gehauen oder wie in Bronze gegossen, dabei von rubensisch goldiger Farbenpracht, die in einem glühenden Rot gipfelt (München, Neue Pinakothek, Nr. 538: Bravi). Der kunstgeschichtliche Fortschritt, den er über Maler vom Schlage

der Delaroche und Couture hinausgetan, bestand eben vor allem darin, daß bei ihm über dem Erzähler niemals der Maler zu kurz gekommen ist.

Die übrigen Völker außer den Deutschen

Das Historienbild im Sinne Paul Delaroches sollte von Frankreich aus die Welt erobern. Am wenigsten Boden gewann es in England bei dessen damals schon stark ausgeprägter künstlerischer Sonderart. Als verhältnismäßig bedeutendster Vertreter der englischen Geschichtsmalerei gilt *Charles Lock Eastlake* (1793—1865), der sich auch als Direktor der Nationalgalerie und als Kunsthistoriker hervortat. Gleichsam als spätere Ausläufer der geschichtlichen Richtung sei gleich an dieser Stelle der for-

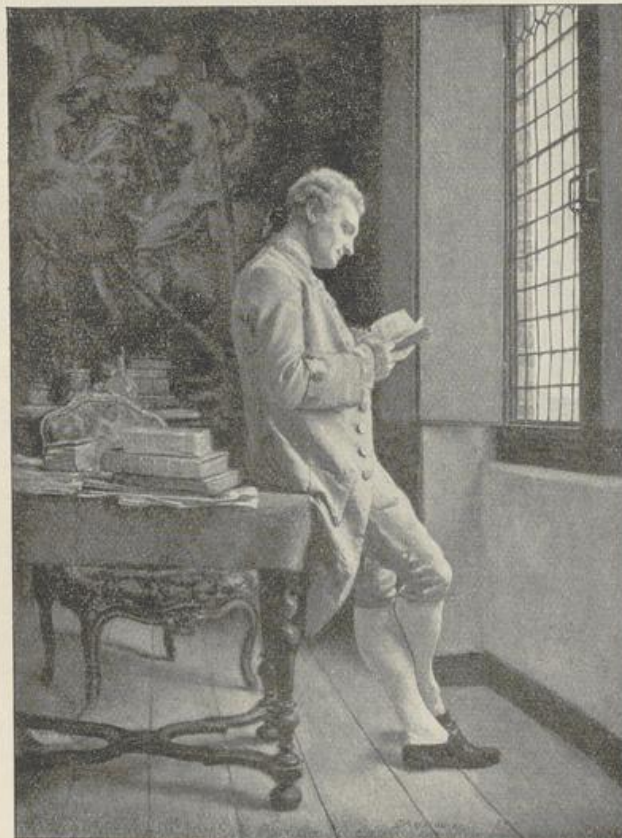


Abb. 193 Der Leser von Ernest Meissonnier (Zu Seite 241)

menedle, aber in Farbe und Empfindung marmorkalte, in England trotzdem, wohl wegen seines vornehmen und gediegenen Wesens, äußerst volkstümliche *Frederick Lord Leighton* (1830—96), der typische Akademiendirektor eingegliedert (Abb. 195 u. 196).

Auch in Italien und Spanien fand die realistisch-koloristische Richtung Eingang, von der glühenden Sonne des südlichen Himmels und der heiteren Farbenfreudigkeit der südlichen Völker wesentlich begünstigt. Von den Künstlern der Pyrenäenhalbinsel ist *Mariano Fortuny* (1838—74) zu nennen, dessen Gemälde, gleichviel ob ihr Gegenstand aus Andalusien oder Afrika, ob aus dem 18. Jahrhundert oder der Gegenwart geschöpft ist, wie Geschmeide oder wie golddurchwirkte farbenprächtige Stickereien funkeln und glitzern¹²³). Seine spanische Hochzeit erregte 1870 in Paris eine Begeisterung ohnegleichen. „Er ist erstaunlich, dieser Kerl“, rief Regnault aus, „Fortuny, du lässest mich nicht schlafen.“ Für die Bilder dieses Glück-

lichen wurden fabelhafte Preise bezahlt. Neben Fortuny seien ferner als Hauptvertreter spanischer Malerei der koloristischen Richtung *Louis Alvarez* (1841 bis 1901), *Francisco Pradilla* (geb. 1847), *José Benlliure y Gill* (geb. 1855) und *José Villegas* (geb. 1848 [Abb. 197]) genannt. Es ist ein eigen Ding um die spanische Malerei! Tief im vaterländischen Boden festgewurzelt, führt sie das spanische Land mit seinen grellen Farben und seiner prallen Sonne, das spanische Wesen mit seiner Freude an Blut und Kampf und wilder Nervenregung, mit seiner glühenden Sinnlichkeit und gelegentlichen Empfindsamkeit entweder in verblüffender Lebensgröße oder in einer Fein- und Kleinmalerei, die als solche in ihrer Wirklichkeitstreue nicht minder packend wirkt, dem Beschauer zum Greifen deutlich vor Augen. Der Stierkampf mit allem, was vorausgeht und nachfolgt, nimmt



Abb. 194 Der Fahmenträger von Ernest Meissonier
(Zu Seite 241)



Abb. 195 Andromache in der Gefangenschaft von Frederick Leighton
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 245)

dabei einen breiten Raum ein (Abb. 197). Nächst dem das farbenprächtige katholische Kircheninnere mit seinen malerisch gekleideten Gläubigen. So pflegt die spanische Malerei auf Kunstausstellungen Aufsehen zu erregen und das Wohlgefallen der großen Menge wachzurufen. Der Kunstfreund wird freilich an spanischen Bildern gar häufig die Lösung irgendeiner wahrhaft künstlerischen Aufgabe, der Deutsche jedwede Herzlichkeit und Innigkeit der Auffassung vermissen. Gelegentlich erhob sich indessen die spanische Malerei auch zu einer gewissen Größe geschichtlicher Auffassung, wie in dem Bilde von Alvarez, das „Philipp II. auf seinem Felsensitz“ darstellt (Berlin, Nationalgalerie): der Gegensatz zwischen prächtiger Aufmachung und schauerlicher Einöde, zwischen äußerer Macht und innerer Verlassenheit ist hier mit ergreifender Gewalt zum Ausdruck gebracht.



Abb. 196 Die Armspange
von Frederick Leighton
London
(Zu Seite 245)

Italien, das Land der Kunst, das Jahrhunderte hindurch ganz Europa künstlerisch beherrscht hatte, ward um die Mitte des 19. Jahrhunderts banalem Touristengeschmack untertan. In Italien begann damals die Zeit der geleckten, leicht verkäuflichen Ware, die ein wenig italienische Reiseerinnerung mit etwas südländischer Sinnlichkeit unter der Tünche eines glänzenden, aber oberflächlichen Kolorits verband. *Morelli*, *Michetti* und *Favretto* ragen allerdings, zum Teil von Fortuny beeinflusst, mit ihren temperamentvoll feurigen Gemälden über die auf die Fremden berechnete seichte Lüsterheit empor, während man dies von *Vinea*, *Conti* und namentlich von *Tito* weniger behaupten kann. Favretto bevölkert die Piazzetta (Abb. 198) mit Herren und Damen aus dem 18. Jahrhundert, die in ihren anmutigen Bewegungen und kleidsamen Rokokotrachten allerdings besser zu jenem unvergleichlich schönen Platz Venedigs stimmen als die Engländer und die deutschen Hochzeitsreisenden, die sich um 1900 darauf breit zu machen pflegten.



Abb. 197 Der Tod des Stierkämpfers von José Villegas



Abb. 198 Auf der Piazzetta von Giacomo Favretto (Nach einer Hanfstängischen Gravüre) (Zu Seite 246)

Ganz besonders gedieh die an Rubens genährte koloristische Richtung im Heimatlande dieses Künstlers, in Belgien¹²⁴). Die belgische Farbenkunst des 19. Jahrhunderts sollte sich sehr einflußreich erweisen und dadurch einen Weltruf erlangen. Der Kolorismus drang, wie seinerzeit der Klassizismus, von Frankreich aus ins Land und löste ihn hier gegen 1830 ab. In diesem Jahre ward die staatliche Unabhängigkeit Belgiens begründet. Dadurch wurde das Emporkommen einer ausgesprochen vaterländischen Kunst wesentlich begünstigt, die ihre Stoffe aus der — schon von unseren großen deutschen Dichtern, von Goethe und Schiller, gefeierten — hohen Zeit der niederländischen Geschichte schöpfte und sich formal an die flämischen Meister des 17. Jahrhun-



Abb. 199 Der Kompromiß des niederländischen Adels vom Jahre 1566 — von Eduard de Bièfve
Berlin, Nationalgalerie

derts anlehnte. *Eduard de Bièfve* (1809—82) und besonders *Louis Gallait* (1810 bis 1887) standen an der Spitze der Bewegung. De Bièfves Hauptwerk ist der Kompromiß des niederländischen Adels vom Jahre 1566 (Berlin, Nationalgalerie, Abb. 199). Man vergegenwärtige sich die Schwierigkeiten, einen derartigen geschichtlichen Augenblick, in dem nicht geschlagen, geschossen, geblutet wird, sondern dessen Bedeutung eine rein geistige ist, im Bilde charakteristisch zum Ausdruck zu bringen — die weitere Schwierigkeit, eine geistige Bewegung, die viele Köpfe und Herzen ergriffen hat, wiederzugeben. Der Künstler bedient sich nun einiger weniger Sitze, eines Tisches und eines an zwei Seiten des Bildes umherlaufenden, um einige Stufen erhöhten Säulenganges, um Abwechslung und Gliederung in die Versammlung zu bringen. In den Gestalten läßt er die Bewegung anschwellen vom ruhigen Sitzen und Stehen über leises Flüstern und lautes Sprechen bis zum gewaltig dröhnenden Treuschwur dreier sich eng umschlungen haltender Brüder. Die Spitzen der Bewegung verkörpern zugleich die Stufenleiter des Ausdrucks der seelischen Erregung. Egmont sitzt im Vordergrund rechts ruhig in einem Lehnstuhl, Hoorn schreitet von ihm aus zum Tisch vor, um zu unterschreiben, Oranien, der Führer der ganzen Bewegung, eine Gestalt von wahrhaft königlichem Anstand, steht auf der höchsten Stufe der Estrade. Auch in dieser Komposition wirkt Raffaels Schule von Athen nach, nur daß der erhöhte Mittelpunkt und mit ihm die geistig beherrschende Hauptgestalt nach links verschoben ist. Dem alles beherrschenden Oranien hält die Gruppe der Schwörenden sehr gut das Gleichgewicht, und so fort. Gewiß ist das Kolorit dieses Bildes für uns moderne Beschauer unerfreulich, gewiß ist der kostümfreudige de Bièfve so wenig wie etwa sein Vorgänger Delaroche ganz über den Charakter des gestellten „lebenden Bildes“ hinausgekommen. Aber wer wollte



Abb. 200 Egmonts letzte Augenblicke von Louis Gallait
Berlin, Nationalgalerie

leugnen, daß doch auch ein gut Teil vom Geiste des dargestellten Ereignisses in dem Bilde lebendig fortwirkt?! —

Gallait malte „Egmonts letzte Augenblicke“ (Abb. 200). „Steckt nicht etwas unsagbar Vornehmes und zugleich Wehmütiges in diesem Grafen Egmont, wie er am Fenster steht und sich von den Ermahnungen und Tröstungen des Geistlichen, der sich neben ihm auf bequemem Polsterstuhl niedergelassen hat, halb unwillig, halb gelangweilt abwendet, um einen sehnsüchtigen Blick voll Abschiedsschmerz durch die vergitterten Scheiben hinaus auf die schöne Welt zu werfen? „Süßes Leben! schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! von dir soll ich scheiden!“ Ein anderes Bild von Gallait (Abb. 201) zeigt uns seinen Helden Egmont auf dem gemeinsamen Totenbett mit Hoorn. Die Häupter sind von den Leibern getrennt. Diese von einem Leichentuche bedeckt, auf dem ein Kruzifix liegt. Eine Totenhand schaut schaurig unter der Decke hervor. Von den Häuptern ist das eine wagrecht, das andere beinahe senkrecht aufs Kissen gelegt, wodurch ein weiterer merkwürdig grausiger Effekt erreicht wird. Ein schwarzbärtiger, echt spanischer Panzerreiter des Herzogs Alba hält die Wacht. Und nun betritt, während ein Mönch die Altarkerzen entzündet, die Brüsseler Schützengilde das Totengemach, um Egmont und Hoorn die letzte Ehrenbezeugung zu erweisen. — Auch eine solche Szene packt, gewiß! — Und dennoch, selbst angesichts des Todes vermochte sich diese Kunst nicht völlig natürlich zu geben. Abgesehen von der künstlichen Steigerung des Entsetzlichen, welch dick unterstrichener Gegensatz zwischen dem Spanier und den Niederländern, welch gesucht flotte Charakteristik der letzteren; macht sich doch in dem glattrasierten;



Abb. 201 Die Brüsseler Schützengilde erweist Egmont und Hoorn die letzten Ehrenbezeugungen
von Louis Gallait Tournai, Museum



bb. 202 Die Selbstanopferung des Bürgermeisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576
von Gustav Wappers Utrecht, Museum (Zu Seite 252)



Abb. 203 Der Wahnsinn des Hugo van der Goes von Emile Wauters Brüssel, Museum

rundwangigen Schützen, welcher seine den Speer umfassenden Hände über dem runden Bäumlein faltet, sogar ein Anflug von Humor bemerkbar! — Von Gallait wäre noch die „Abdankung Karls V.“, „Johanna die Wahnsinnige an der Leiche ihres Gemahls“ und das Bild der slawischen Musikanten zu erwähnen. Neben Gallait und de Bièfve, ja zeitlich sogar noch vor ihnen, im Jahre 1830 selbst, dem Jahr der Befreiung Belgiens von Holland, trat *Gustav Wappers* (1803—74) mit seinem dramatisch bewegten Gemälde hervor: „Die Selbstaufopferung des Bürgermeisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576“ (Abb. 202). Es ist der Augenblick dargestellt, in dem der Bürgermeister der ausgehungerten Stadt seinen eigenen Leib zur Nahrung anbietet. Solch ein Gegenstand in solchem Jahr gemalt: das mußte einschlagen, insbesondere wenn das Bild mit dem dramatischen Pathos gemalt wurde, wie es Wappers zur Verfügung stand. Kein Wunder, daß der Schöpfer dieses Bildes als nationaler Held gefeiert wurde. Und als er ein paar Jahre später gar mit einer Episode aus der belgischen Revolution selber von 1830 hervortrat: ein Arbeiter liest von der Barrikade die zurückgewiesene Proklamation des Prinzen von Oranien vor, andere reißen das Straßenpflaster auf, Trommeln werden gerührt, Fahnen geschwungen, man verläßt Weib und Kind, um für die Freiheit zu sterben, ein Reiter sprengt jubelnd heran: und dies alles klar, übersichtlich und dramatisch wirksam komponiert und für die damalige Zeit koloristisch effektiv gemalt, da hatte Wappers die höchste Staffel des Ruhmes in seinem Vaterland erklommen, und sein Ruhm strahlte selbst nach Frankreich herein, von dem und von dessen Maler Delaroche aus doch diese ganze Richtung ausgegangen war. Unmittelbar im Anschluß an Wappers ist *Nicaise de Keyser* (1813—87) zu nennen¹²⁵). Die Künstler-Anekdote berichtet von ihm, daß er, ein zweiter Cimabue, von seiner Schafherde weg, vor der er in den Sand gezeichnet habe, von einer vornehmen Dame zur Kunst geführt worden sei. Jedenfalls traf er im Jahre 1836 mit seiner „Sporenschlacht von Courtray 1302“ sehr geschickt den Ton, auf den

seine Zeit und seine Landsleute horchten: Der Führer der feindlichen Franzosen, der vornehme Graf Robert von Artois gleitet, auf den Tod getroffen, von seinem zu Boden gestürzten Streitroß herab unter der gewaltigen Faust des streitaxtbewehrten vlämischen Volksmannes. Sein goldener Sporn tritt auf dem Bilde deutlich in die Erscheinung. Er soll getreulich nach dem Original gezeichnet und gemalt sein, dem einzigen, das noch vorhanden von den 700, die auf dem Schlachtfeld umherlagen. Von diesem Bilde aus lief eine lange Reihe von Darstellungen aus der Welt- und Kunstgeschichte bis zu der Schule von Antwerpen im Antwerpener Museum, die nach der Schablone von Raffaels Schule von Athen und nach Delaroches Rezept gefertigt wurde. Diese französisch-belgische Koloristenschule aber erhielt sich durch Jahrzehnte hindurch bis in die 70er Jahre lebenskräftig, griff schulbildend mit *Charles Verlat* (1824—90) und *Ferdinand Pauwels* (1830—1904) auch in Deutschland ein (Dresden und besonders Weimar), lebte noch in dem Schaffen *Alfred Cluysenaers* (1837—1902) fort, der die Genter Universität mit geschichtlichen Wandbildern ausschmückte, während der erst 1846 geborene und in Paris gebildete *Emile Wauters* mit seinem berühmten Gemälde des in Wahnsinn verfallenen altvlämischen Malers Hugo van der Goes diese Richtung mit einem besonders guten Treffer abschloß (Abb. 203). Sie erstreckte sich aber auch auf die Landschaft, in der sich namentlich *Theodor Fourmois* (1814—71) auszeichnete, und auf das Tierbild, das als besondere Kunstgattung damals in Belgien von *Eugen Verboeckhoven* (1799—1881) begründet wurde.

Eine besondere Bedeutung kommt *Hendryk Leys* (1815—69) zu, der sich im Gegensatz zu den Rubensnachfolgern Gallait, Bièfve, Wappers an die holländischen Meister des 17. sowie an die altniederländischen des 15. Jahrhunderts anschloß und außer der kostümlichen, architektonischen und anatomischen Genauigkeit seiner Vorbilder auch etwas von ihrer Schlichtheit und Einfachheit der Auffassung in sich aufnahm. Ferner schwelgte er nicht in der Darstellung großer geschichtlicher Ereignisse, vielmehr pflegte er das historische Genrebild, so daß er unter den Geschichtsmalern neben Menzel und Meissonier den Ruhm als Pionier einer natürlicheren Auffassung genießt. Seine Stoffe schöpfte er aus dem 16. Jahrhundert, namentlich aus dem Kreise der Reformation. Leys hat aber für uns Deutsche noch eine besondere Bedeutung, er ist für uns geradezu unsterblich geworden. In Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ vertritt er die koloristische Richtung im Münchener Kunstleben der 1840er Jahre, während der „grüne Heinrich“ selber als Cornelianer, als Ausläufer der Gedankenkunst, als später Vertreter des Kartonstils zu betrachten ist. Der grüne Heinrich aber ist niemand anders als der Verfasser, als Gottfried Keller selbst, der sein Erdenwalen als Münchener Maler begann und sich erst allmählich zum Schriftsteller entwickelte. Diesem zwiefach Begabten war es daher wie sonst niemandem möglich, uns eine anschauliche Vorstellung



Abb. 204 Sappho von Lourens Alma Tadema
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 254)



Abb. 205 Eine Szene aus der Hölle von Antoine Wiertz
Brüssel, Musée Wiertz
(Verlag der Neuen Photogr. Gesellschaft, A.-G., Steglitz-Berlin)

von den einander widerstrebenden Richtungen innerhalb der Malerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu geben. In diesem Sinne kommt seinem Roman auch ein hoher, bleibender kunstgeschichtlicher Wert zu. Während sich Gottfried Keller so im „Grünen Heinrich“ als Cornelianischen Kartonzeichner selbst porträtiert hat, überraschte er uns auf der Berliner Jahrhundertausstellung und erscheint er in seinen Gemälden des Gottfried Keller-Museums in Zürich vielmehr als Nacheiferer

der besten holländischen Landschaftler des 17. Jahrhunderts. Und angesichts eines so ansprechenden und in jeder Beziehung tüchtigen Gemäldes wie der „Felsigen Uferlandschaft“ aus Zürich sollte man meinen, der Dichter müßte sich in seinem zuerst gewählten Berufe befriedigt gefühlt haben, wenn er eben nicht doch in seiner Brust damals schon die Ahnung gehegt hätte, daß er in Wahrheit für eine andere Kunst geboren war.

Von Leys in Antwerpen ging auch der liebenswürdige Maler *Lourens Alma-Tadema* (1836—1912) aus, der als Sir Alma-Tadema berühmt wurde, weil dieser geborene Holländer verhältnismäßig früh nach England gegangen und dort zum Engländer geworden ist. Aber nach Abstammung und künstlerischer Erziehung wurzelt er in den Niederlanden. Alma-Tadema hat sich eine ganz eigene persönliche Welt erschaffen. Er bevölkerte altrömische Bäder und pompejanische Häuser von der Art desjenigen, das er selbst in London bewohnte, mit frischen Jünglingen und Jungfrauen, die wohl in den Gewändern vergangener Jahrhunderte und ferner Länder stecken, aber in ihren Gesichtszügen und in ihrem ganzen Wesen nie verleugnen, daß sie Stammes- und Zeitgenossen des Künstlers sind. Also echte Verkleidungskunst, Theaterspielen in der Malerei! — Aber Alma-Tadema bewegte sich dabei mit einer solchen Gewandtheit, er vermochte über seine Gestalten eine so keusche Anmut, über seine Bauten eine so schmucke, freundliche Helligkeit zu ergießen, daß man die Künstlichkeit dieser Kunst ganz vergaß, um sich bedingungslos an ihrem farbigen Schein zu erfreuen (Abb. 204).

Diese ganze niederländische Koloristenschule artete in dem Streben und Schaffen des *Antoine Wiertz* (1806—65) aus. Sein ehemaliges Atelier in Brüssel wurde in ein Wiertz-Museum umgewandelt, auf das jeder Fremde, der die belgische Hauptstadt betrat, von Kellner und Hotelportier aufmerksam gemacht wurde. Wiertz war von den höchsten Absichten erfüllt. Wie Tintoretto in seiner Malerei einst Michelangelo mit Tizian, so wollte er Michelangelo mit Rubens verbinden und beide übertreffen. In Wahrheit reichte er weder an den einen noch an den anderen heran, vielmehr verlor er sich in wilder, wüster, schwül sinnlicher, blutrünstiger Sensationsmalerei, wofür schon die Titel seiner Bilder sprechen: „Visionen eines Enthaupteten“, „An der Cholera verstorben“, „Eine Szene aus der Hölle“. Die Szene aus der Hölle stellt Napoleon dar, umdrängt und umschrien von all den unendlich

vielen Frauen, Gattinnen, Bräuten, Töchtern, Müttern, die er unglücklich gemacht hat (Abb. 205). Der unglückselige Künstler selbst aber ist schließlich in Wahnsinn verfallen und im Wahnsinn verschieden.

Die Völker deutscher Zunge

Einige von den flämischen Hauptwerken der de Biëfve und Gallait erlebten in den Jahren 1842 und 43 einen Triumphzug durch Köln, Berlin, Dresden, Wien, München, Stuttgart, Frankfurt, kurz durch ganz Deutschland — durch ganz Deutschland, wo bisher eitel Gedankenkunst geherrscht hatte. „Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht.“ So rief damals vor den flämischen Bildern selbst ein Jakob Burckhardt aus, der doch fürwahr in Italien unter den alten Meistern Künstler kennen gelernt hatte, die (von anderen Vorzügen ganz abgesehen) über eine ganz andere Fähigkeit verfügen, Illusion zu erzeugen! Wenn sich so selbst die Besten blenden ließen oder, geschichtlich richtiger ausgedrückt, in den flämischen Bildern ausschließlich den koloristischen Fortschritt gegenüber der deutschen Gedankenkunst sahen, so war es kein Wunder, daß damals Künstler und Publikum den Belgiern zujubelten. Ein vollkommener Umschwung, eine Umwertung aller Werte trat ein. Nicht mehr Rom, sondern Antwerpen oder noch besser Paris hieß nunmehr das Wanderziel des jungen deutschen Malers, der in die Fremde hinauspilgerte. Arnold Böcklin war der erste der Künstler seiner Generation, die in Antwerpen und Paris studierten¹²⁶). Immerhin wurde der Sieg des Kolorismus nicht auf der ganzen Linie in Deutschland errungen. Es fehlte nicht an Männern, die ihm gegenüber die Gedankenkunst als die deutsche verteidigten. Dazu gehörten z. B. der Bildhauer Hähnel in Dresden, der Maler Moritz von Schwind in München. Und nicht mit Unrecht! — Die Gedankenkunst, wie sie in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts geblüht hatte, hat bei all ihrer technischen Unzulänglichkeit dennoch viel vom Besten und Tiefsten deutschen Geistes ans Licht gefördert. Der Kolorismus dagegen, der bei uns in den vierziger Jahren, mithin ein Menschenalter später als in Frankreich, einsetzte, war — einstweilen wenigstens — hauptsächlich fremder Import, unmittelbar aus Belgien, mittelbar aus Frankreich. Es ist eine kunstgeschichtlich denkwürdige, für uns Deutsche gleich charakteristische wie beschämende Tatsache, daß man sich damals ungleich mehr an den ausländischen, äußerlich glänzenden, aber innerlich häufig hohlen Kolorismus anschloß, als an die bescheidene, aber gediegene malerische Kultur, die sich doch auch in Deutschland im Zeitalter der Gedankenkunst angesetzt hatte. Abgesehen von der bei uns zu allen Zeiten üblichen Vergötterung des Auslandes lag dies wohl auch daran, daß sich das Publikum während eines halben Jahrhunderts daran gewöhnt hatte, vornehmlich, wenn nicht ausschließlich, das Inhaltliche eines Bildes ins Auge zu fassen, und daher nun den Malern zujubelte, die es verstanden, scharf zugespitzten Inhalt mit äußerem Farbenglanz vorzutragen, was gerade für die Belgier und die Franzosen zutraf, während die deutschen Koloristen der verflochtenen Epoche es weder auf äußeren Glanz noch bedeutenden Inhalt, sondern lediglich auf Naturwahrheit abgesehen hatten. Auf einen Spitzweg wurde vom Standpunkt der „hohen Kunst“ fast mitleidig lächelnd herabgesehen. Vor allem aber lag es am Geist der ganzen Zeit. Das koloristisch behandelte Historienbild ward eben damals ganz einfach, kurz und grob gesagt, Mode.

Zur allgemeinen Zeitbestimmung sei bemerkt, daß die deutschen Künstler, denen wir die folgenden Betrachtungen widmen, durchweg frühestens im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, diejenigen dagegen, von denen in den bisherigen Kapiteln die Rede war, bereits in den vorhergehenden Jahrzehnten das Licht der Welt erblickt haben.



Abb. 206 Seni an der Leiche Wallensteins von Karl Piloty München, Neue Pinakothek
(Nach einer Photographie im Verlag von Piloty & Löhle, München)

Zum Hauptsitz des Kolorismus innerhalb Deutschlands ward München, der erste bedeutende Vertreter dieser Richtung *Karl Piloty* (1826—86)¹²⁷, ein geborener Münchener, aber der Abstammung nach Halbtaliener, wie es seinerzeit der Berliner Genelli gewesen war. Als Sohn eines Lithographen, der Pinakothekgemälde vervielfältigte, kam Piloty schon als Knabe mit den klassischen Meistern des glänzenden Kolorits in Berührung. Von seinem Schwager *Karl Schorn* (geb. Düsseldorf 1803, gest. in München 1850), dem Maler der Sintflut in der Neuen Pinakothek, wurde sein Auftreten gleichsam vorbereitet und er selbst in seinen koloristischen Neigungen bestärkt. Reisen nach Venedig und Paris, den Stätten des höchsten vergangenen und zeitgenössischen Kolorismus, führten seine Bildung zum Abschluß. Der ernste düstere, feurige, leidenschaftliche Piloty ähnelte menschlich und künstlerisch am meisten dem Franzosen Delaroche. Wie dieser malte er bestimmte geschichtliche Ereignisse, häufig grausiger Art — für die damalige Zeit in einem geradezu glänzenden Kolorit und von erstaunlicher stofflicher Wahrheit. Er suchte dabei Anschluß an die Venezianer und an Rubens, blieb aber in Wirklichkeit sogar hinter Delaroche an Feinheit des Tones und der Auffassung beträchtlich zurück. Sein „Seni vor der Leiche Wallensteins“ (Abb. 206) hat nach Idee, Auffassung und Wirkungsmittel eine verzweifelte Ähnlichkeit mit Delaroches „Ermordung des Herzogs von Guise“. Hier wie dort liegt sogar der Tote in ähnlicher Haltung am Boden, in den Tuchfalten verfangen. Diese Falten in diesem Teppich hat man seinerzeit gewaltig angestaunt. Sie haben sogar Veranlassung zu der Künstler-

anekdote gegeben, Piloty habe sich lange Zeit vergeblich abgemüht, den Teppich des Stillebens, das als Modell diente, in die richtigen Falten zu bringen, als eines Tages König Ludwig die Werkstatt des Malers betreten und sich dabei in den Falten des Teppichs verfangen habe. Er wollte sich bei Piloty entschuldigen, doch dieser rief ganz beglückt aus: „Majestät — meinen alleruntertänigsten Dank, jetzt endlich ist meine Draperie gelungen.“ Die Geschichte zeigt, worauf man Wert legte. Das Beiwerk drängt sich in der Tat auf dem Bilde übermäßig vor. Außerdem ist die Fleckverteilung wahrhaftig nicht vornehm. Sogar in der Abbildung erkennt man den speckigen Glanz der Lichter auf Senis schwarzem Gelehrtentalar. Und dennoch! — wer wollte sich selbst heutzutage dem packenden Eindruck des Originals in der Neuen Pinakothek zu München ganz entziehen?! — Wie muß es aber damals erst gewirkt haben! — Zu der unleugbaren Wirkung, mit der die Lotrechte auf die Wagrechte trifft, der schlicht und schwarz gekleidete lebendige Seni auf den toten Wallenstein im hellen kostbaren Gewand, umgeben von buntfarbigem Prachtgerät, kam für die damalige Zeit der künstlerische Reiz des Kolorits hinzu. Die Stimmungskraft dieses Bildes hat Piloty wohl nie wieder erreicht, geschweige denn übertroffen. In dem anderen Pinakothekbilde „Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus“ offenbart Piloty seine weitere Gabe, eine beträchtliche Anzahl von Gestalten in Lebensgröße auf der Leinwand in Form, Farbe und Beleuchtung einheitlich zu gruppieren (Abb. 207). Es handelt sich um ausgesprochene Gegensätze zwischen Römern und Germanen, Siegern und Besiegten, hohler äußerer Prachtentfaltung und innerer schlichter Größe, römischer Mätressenwirtschaft und deutscher Frauenreinheit. Die mit den Waffen Besiegten erweisen sich als die geistig und sittlich höher Stehenden. Thusnelda, im Mittelpunkt des Bildes, nur von ihrem Knaben überschritten, der sich furchtsam an sie schmiegt, beherrscht wie eine Königin das Ganze. Dazu kommen noch allerlei Anspielungen und Beziehungen besonderer Art hinzu. Der Kaiser muß sich dem Triumphator gegenüber, dem alle Kränze zufliegen, alle Hände und Herzen zujubeln, von einem erbärmlichen Gefühl seines Nichts durchbohrt fühlen. Dabei erschauert er auf seinem Throne neben seinem aus verschiedenen Rasseschönheiten zusammengesetzten Harem vor der Unnahbarkeit und sittlichen Hoheit des deutschen Weibes. Die ganze Auffassung muß dem Deutschen schmeicheln, aber in Wirklichkeit dürfte sich der Triumphzug schwerlich so vollzogen haben. Auch hier ist das Beiwerk nicht gespart: Der Triumphzug geht auf dem Bilde nicht wie im Leben, sondern wie auf der Bühne vor sich. Die Theaterauffassung, die schon den Durchschnitt der Düsseldorfer Romantik gekennzeichnet hatte, erscheint bei Piloty und seiner Schule in verstärktem Maße wieder. Schwind hatte so unrecht nicht, wenn er die „gemalten Unglücksfälle“ und die ganze „Stulpenstiefelmalerei“ seines Kollegen Piloty, der Kaulbachs Nachfolger als Münchener Akademiedirektor wurde, verspottete und der Überzeugung lebte, daß sein künstlerisches Ideal, der altniederländische Meister Hans Memling, der Maler des Münchener Sieben-Freuden-Maria-Bildes, doch noch unvergleichlich bessere Stulpenstiefel gemalt hätte. Allein Schwind übersah dabei, daß Piloty ihm und den Gedankenkünstlern seines Schlages gegenüber innerhalb der Entwicklung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts einen technischen, koloristischen Fortschritt verkörpert. Die Schwind und Cornelius mußten damals vor denen um Piloty, die Gedankenkünstler vor den Koloristen weit zurücktreten. Aber heute hat sich das Blatt wieder gewendet. Schwind ist zu frischem, neuem und unvergänglichem Leben erwacht, weil er eine eigene Welt in sich trug, Piloty ist vergessen, da er höchstens eine Aufgabe in der Entwicklung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts zu erfüllen hatte.

Pilotys Hauptbedeutung besteht in der großen schulbildenden Kraft, die er entfaltete. Er war als Lehrer ungleich befähigter denn als frei schaffender Künstler.

Weil er selbst keine übermächtige Individualität besaß, konnte er sie auch niemandem aufdrängen. Er ließ jeden in seiner Art gewähren und suchte ihn darin nur so weit als möglich zu fördern. So kommt es, daß Maler der verschiedenartigsten Richtungen, mehrere von weit höherer Begabung als der Meister selber, aus seiner Werkstatt hervorgingen, von denen einige bis nahe an die Gegenwart mit ihrem Schaffen heranreichen. Besonders auf den Osten, den slawischen wie den deutschen, auf Deutsch-Österreicher, Ungarn, Böhmen, Polen, Russen, hat Piloty mit seiner glänzenden Kunst bedeutenden Einfluß ausgeübt, so auf *Julius Benczur* (geb. 1844), den nachmaligen Direktor der Budapester Kunstakademie; *Wenzel Brozik* (geb. 1851, gest. 1901), den Maler des schönen, in lichten, bunten Tönen gehaltenen Bildes der Gesandtschaft des Königs Wladislaw in der Berliner Nationalgalerie; den aus Ungarn gebürtigen Pferdemaier und Dichterillustrator *Alexander Liezen-Mayer* (1839—98); den Russen *Heinrich Siemiradzki* (1842—1902), neben dem der Direktor der Kunstschule zu Krakau *Jan Matejko* (1838—93) als hervorragender polnischer Maler zu nennen ist. Für die Polen war überhaupt, wie Paris, so auch München Kunsthauptstadt und Kunstheimat. Aber mit unerschütterlicher Anhänglichkeit an ihr wahres Vaterland vergaßen sie nie, neben der Ortsbezeichnung „München“ mit einem Bindestrich noch „Warschau“ oder sonst einen polnischen Ortsnamen dem Urhebernamen auf ihren Bildern hinzuzufügen, und stellten stets als gesonderte Gruppe „Polen“, nicht als Münchener Künstler aus. (Wir Deutsche dagegen in ähnlicher Lage?! —)

Auch der berühmteste Künstler, der aus Pilotys Werkstatt hervorgehen und die Augen der ganzen Welt auf sich lenken sollte, stammte aus dem Osten, er aber aus dem deutschen Osten: *Hans Makart* wurde im Jahre 1840 zu Salzburg geboren. Makart stellt nicht nur eine höchste Steigerung des von Piloty Beabsichtigten und Erreichten dar, sondern er strebte von vornherein über dessen Ziele hinaus. Er vertritt unter den tonangebenden deutschen Malern des 19. Jahrhunderts eine neue Grundauffassung. Cornelius hatte den von Antike und Christentum gleicherweise beeinflussten, sonst von Volk und Zeit abstrahierten Kulturmenschen in seinem höchsten Streben, seinen tiefsten Gedanken und innersten Empfindungen mittelst des knappsten künstlerischen Ausdrucksmittels, des Bleistift- oder Kohlestriches, auf den Karton gebannt. Er hatte ausschließlich gedankliche, kompositionelle und lineare Wirkungen im Auge. Kaulbach hatte den zeitlich und örtlich bedingten Kulturmenschen ins Auge gefaßt, das Wirken großer geschichtlicher Ereignisse, das Wesen ganzer Epochen auszuschöpfen versucht. Zum Cornelianischen Kompositions- und Linienreiz, den er nicht zu erreichen vermochte, hatte er eine süßliche und unwahre Färbung hinzugefügt, die jenen erhöhen sollte. Piloty kümmerte sich weder um Cornelius' noch um Kaulbachs Philosophie. Er malte geschichtliche Ereignisse, meist grausiger Art, mit starker Betonung der Zeittracht, der Umwelt, des gesamten Beiwerks. Piloty malte wirklich. Er zeichnete nicht nur wie Cornelius, er kolorierte nicht nur zeichnerisch gedachte Kartons wie Kaulbach, sondern er malte seine Helden, d. h. seine in alte Prachtkostüme gesteckten Modelle, Farbenfläche für Farbenfläche, Ton für Ton nach der Natur so genau ab, wie er dies mit redlichem Bemühen den großen Alten in der Münchener Pinakothek und auf Reisen abgelernt hatte. Der Salzburger Hausmeisterssohn Makart trat auf den Plan der Kunst, ohne auch nur von den geringsten historischen und philosophischen Ideen beschwert zu sein, dafür aber von einer aufs höchste entwickelten künstlerischen Sinnlichkeit erfüllt. Er hatte vom Gedankenkünstler schlechterdings auch nicht einen einzigen Tropfen in seinem Blut. Er war jeder Zoll bildender Künstler, Künstler schlechthin, Maler, Kolorist, Farbenvisionär. Sein ganzes Schaffen ist eine einzige große Farbensymphonie, um nicht zu sagen eine einzige Farbenorgie gewesen. Ihm kam es auch nicht im geringsten auf



Abb. 207 Thusnelda im Triumphzug des Gernauikus von Karl Piloty. München, Neue Pinakothek
(Nach Photographie von Franz Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 257)

das dargestellte Was, sondern lediglich auf das farbige Wie an. Den Hauptton seiner Palette bildet das strahlende, blühende, berückende Gelb-Rosa der Hautfarbe des Weibes, das durch glänzendes Gold und tiefes Rot um so kräftiger hervorgehoben wird. Makart hat gelegentlich wie sein Lehrer Piloty geschichtliche Ereignisse gemalt, aber nicht der geschichtlichen Ereignisse, sondern der farbigen Erscheinung halber, wie die Katharina Cornaro (Berliner Nationalgalerie), die Pest in Florenz oder den Einzug Karls V. in Antwerpen (Abb. 208). Eine Stelle im Tagebuch Albrecht Dürers sollte den äußeren Anhaltspunkt dazu bieten. Die edle Mannesgestalt Dürers, des Fremdlings vom fernen, stillen Pegnitzstrand, ragt auch auf dem Makartschen Bilde (links, unterhalb der Brüstung) als die des einzig ernstesten Zuschauers in den tollen Festesjubiläum an der Schelde herein. Dürers Figur allein bildet eine starre Lotrechte innerhalb der bunt und wild bewegten Komposition, die aus lauter geschwungenen Linien besteht. Neben den nackten Frauen, welche den Kaiser Karl, indem sie ihn glänzend umrahmen, kompositionell kräftig hervorheben, hat Makart in kluger Berechnung der Wirkung andere Frauen in farbenprächtigen Prunkgewändern gemalt und wieder andere, die halbenhüllt und nur von Schleiern, die mehr durchscheinen lassen als verhüllen, umweht und umwallt sind. Die Weiber überwiegen durchaus. Und die Männer sind keine kriegerischen Gestalten, sondern lüsterne Jünglinge und gewiegte Lehemänner. Es ist ein üppiges Hin und Her von wild begehrenden und süß verheißungsvollen Blicken, dazu die Pracht der Gewänder, der Reichtum der Einzugsdekoration mit den charakteristischen, von unserem Künstler erfundenen und nach ihm benannten „Makartbuketts“ und — die Farbe! — In diesem Werke sprach sich Makarts ganze Art am erschöpfendsten aus. Sehr bezeichnend sind auch seine Allegorien, wie die beiden Abundantia genannten Bilder in München, der Sommer in Dresden, der Frühling, die fünf Sinne, die sieben Todsünden, in denen Makart nicht etwa die Allegorie scharf herausarbeitet, vielmehr in Zusammenstellungen von nackten und farbenprächtigen gekleideten Frauen, eigentümlich lüstern und entartet zugleich wirkenden Kindergestalten, Früchten, Blumen, Girlanden, Stoffen und Architekturen geradezu schwelgt. Makarts künstlerisches Schaffen war der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit. Er hat das Weib nicht nur als Künstler geliebt! — Es gab in Wien eine große Anzahl stolzer, blonder, üppiger Frauen von einer typischen, weniger durchgeistigten, als vielmehr animalischen Schönheit — Frauen, neben denen ihre häufig kleineren und schwächeren Männer beinahe dekadent wirkten. Diesen Typus und im Sinne dieser Art von Frauen scheint Makart gemalt zu haben. Er wurde nach Wien berufen und hat dort ein Leben geführt wie selten ein Sterblicher, reich an Glanz und Ruhm, an Reichtum und Frauenliebe, vor allem aber doch an Arbeit und künstlerischem Schaffen. Seine Ateliers bildeten den Sammelplatz der vornehmen, reichen, kunstbegeisterten Welt. Wäre die Arbeit nicht gewesen, so ließe sich sein ganzes Leben mit einem einzigen großen Künstlerfest vergleichen. Aber er hat es auch schnell durchbraust. Noch jung an Jahren ist er 1884 zu Wien dem Tode erlegen.

Es besteht ein beträchtlicher Unterschied zwischen Makart und Piloty. Der Schüler war urwüchsiger, unmittelbarer, temperamentvoller, farbungewaltiger — größer. Gemein war ihm mit seinem Lehrer die Betonung des Beiwerks und die Anlehnung an die alten Meister. Während nun Piloty diese schlecht und recht zu erreichen strebte, ohne dazu imstande zu sein, ging Makart in seinen koloristischen Absichten weit über Vlamen und Venezianer hinaus, erschuf er aus sich heraus eine, wenn auch sicherlich nicht bedeutendere, so doch den Venezianern gegenüber völlig selbständige, neue, eigene, einzigartige Kunst. Die Alten haben gewissenhaft gezeichnet und die farbigen Flächen scharf auseinandergehalten. Makart, von Hause aus mit tiefem Naturgefühl und mit einer ausgeprägten Treffsicherheit im



Abb. 208 Der Einzug Karls V. in Antwerpen von Hans Makart Hamburg, Kunsthalle
(Nach Photographie H. O. Mielcke)



Abb. 209 Ein Geistesgruß von Gabriel Max
(Nach Photographie Hanfstaengl)

Zeichnen begabt, erwies sich der Natur gegenüber von geringer künstlerischer Gewissenhaftigkeit, er wählte sich aus ihren Erscheinungen nur die für seine Farbensymphonien geeigneten Elemente aus und ließ seine Töne wild und wirr, aber immer mit Geschmack durcheinanderwirbeln. Makart besaß viel vom Genie, wenig von der unbedingten Hochachtung vor der Natur, noch weniger von der Kraft und schlechterdings nichts von der Gesundheit der Alten. Und ein entartetes Geschlecht ist es auch, das sich auf seinen Bildern tummelt. Diese Menschen mit den dunkel umrandeten, tiefliegenden Augen, mit den müden oder von heißer Gier lodernden Blicken, mit den schwachen, kraftlosen Armen sind wohl imstande, sich reich und schön zu kleiden, das Leben geschmackvoll zu genießen, den Kelch der Lust bis auf die Neige zu leeren, nicht aber zu arbeiten, zu schaffen und sich zu begeistern! —

Und wie seine Gestalten, so war auch der Künstler selbst, so war auch seine Kunst: prächtig, glänzend, berückend, aber im letzten Grunde hohl, leer und ohne die Fähigkeit fortzuzugewinnen und fortzuwirken. Makarts Kunst ist plötzlich wie ein leuchtendes Meteor emporgestiegen, aber ebenso schnell und spurlos in tiefe Nacht zurückgesunken.

In demselben Jahre 1840, wie Makart, wurde auch *Gabriel Max*¹²⁸⁾ geboren. Max stammt aus Böhmen, aus Prag; und von der Empfindsamkeit des Ostens ist auch er erfüllt. Seine Bilder sind aus Hunderten und Tausenden leicht heraus zu erkennen, denn sein zartes, feinempfundenes Kolorit wirkt wie auf Leichenfarbe gestimmt. Max beschäftigte sich mit Vorliebe mit dem Tode und mit den Toten. Er liebte es, den Tod blühendem Leben gegenüberzustellen. So in der Löwenbraut nach Chamisso's Ballade (Abb. 210): Der Löwe duldet nicht, daß seine Bändigerin einem Manne als Gattin die Hand reicht. Just am Tage, an dem die Hochzeit stattfinden soll, streckt er die Herrin tot zu Boden, legt seine Tatze siegreich auf ihren entseelten herrlichen Leib und schaut dem Bräutigam, der im Begriff steht, die Büchse auf ihn anzulegen, grimmig triumphierend ins Auge. Das Gemälde hat seinerzeit großes Aufsehen erregt. Desgleichen jenes andere, dessen Nachbildung im Vorzimmer vieler Ärzte hing: Der Anatom. Dieser, ein älterer, ernster Mann von prachtvoller Schädelbau, sitzt neben einer langhingestreck-



Abb. 210 Die Löwenbraut von Gabriel Max
(Nach Photographie Hanfstaengl)

ten Leiche und zieht zögernd und sinnend das Tuch von dem wunderbaren Körper der jugendlichen Selbstmörderin hinweg. — Indessen blieb Max nicht bei dem Tode stehen, vielmehr beschäftigte er sich als Spiritist und Theosoph mit den Dingen nach dem Tode. Merkwürdig geschickt verstand er es, die spiritistischen Vorstellungen für die Malerei zu verwerten, so in dem Bilde der ekstatischen Jungfrau Katharina Emmerich in der Neuen Pinakothek. Ebenso in dem „Geistesgruß“: Eine hysterische Schwärmerin sitzt am Klavier, ganz in ihr Spiel versunken. Plötzlich taucht eine Geisterhand aus dem Dunkel hervor und berührt sie, die sich erschrocken und beglückt zugleich umwendet, leise an der Schulter. Der Beschreibung



Abb. 211 Adagio von Gabriel Max
(Nach Photographie der Photogr. Union, München) (Zu Seite 264)



Abb. 212 Der Affe als Kunstkritiker
von Gabriel Max
(Nach Photographie Hanfstaengl)
(Zu Seite 264)

nach möchte man vermeinen, es müßte dieses Gemälde eine gezwungene oder gar eine lächerliche Wirkung hervorbringen, aber man braucht nur die Abbildung (Abb. 209) zu betrachten, um sofort eines Besseren belehrt zu werden. Gabriel Max bewegt sich eben in derartigen Vorstellungskreisen, und woran der Künstler glaubt, das kann er auch glaubhaft und überzeugend darstellen, vorausgesetzt, daß er wirklich ein Künstler ist. Wie Gabriel Max sich nicht damit begnügt, den Tod als das Ende aller Dinge zu betrachten, sondern ein Jenseits ahnt und glaubt, so sieht er auch in dem Tier nicht schlechthin die unvernünftige Kreatur, sondern, dem hl. Franziskus vergleichbar, der nach der Überlieferung sogar den Fischen gepredigt haben soll, schreibt er dem Tier eine Seele zu, er vermenschlicht das Tier, namentlich den Affen, und zwar wiederum in so zwingender Weise, daß wir uns beim Anblick seiner Affenbilder unwillkürlich an diese oder jene Menschen erinnern, die wir unter der Maske der Affen wieder zu erkennen glauben (Abb. 212).



Abb. 213 Selbstbildnis von Franz Defregger
(Nach Muther)

Charakteristisch in dieser Beziehung ist das Bild in der Neuen Pinakothek zu München: „Affen als Kunstrichterkollegium.“ Bezeichnet: „Gab. Max. Kränzchen.“ Auf der Rückseite des von den Affen begafften Bildes steht u. a.: „Gegenstand: Tristan und . . .“ Nun ist in den Köpfen der Affen der ganze blöde Stumpsinn und die rohe Lüsternheit ausgedrückt, womit gewöhnliche Naturen ein Tristan- und Isolde-Bild betrachten mögen. Faßt man die Affen schärfer ins Auge, so vermöchte man die Typen des Gigerls, Philisters und Tugendheuchlers leicht herauszufinden. Zu den Affenkritikerbildern gehört auch unser Gemälde (Abb. 212). — Des Künstlers unbegrenzte Liebe zu den Tieren, die er hegte und pflegte und mit denen er sich umgab, hatte Gabriel Max zum überzeugten und eifrigen Gegner des Versuchs am lebenden Tiere gemacht, welcher Überzeugung er auch in einem seltsamen Bilde Ausdruck ver-

liehen hat: ein greiser Gelehrter hält ein Hündchen, dem er bereits die Augen verbunden hat, in den Händen und steht im Begriff, daran ein Experiment vorzunehmen. Da erscheint ihm eine Göttin mit einer Wage, auf deren einer Schale ein Gehirn, auf der anderen ein Herz liegt. Und siehe da, das Herz wiegt schwerer als der Verstand! —

Es ist ein eigenartiger Künstler, dieser Gabriel Max, bei dem das psychologisch-menschliche und das künstlerisch-technische Interesse gleich stark ausgeprägt sind und dabei restlos ineinander aufgehen. Den reinsten und ungetrübtesten Genuß gewährt er indessen, wenn er keine Behauptungen vertritt, sondern seine volle, weiche, schwermütige Empfindung gleichsam in lyrischen Liedern ausströmen läßt. Er führt uns dann in herbstliche Landschaften mit raschelndem und fallendem Laub oder in duftige Vorfrühlingslandschaften, in denen die ersten Blumen sprießen; unter einsamen Birken sitzen schöne, stille, vornehme Menschen mit zarter Gesichtsfarbe und etwas hohlen Augen und schwärmen in die gleichgestimmte Landschaft hinein (Abb. 211).

Der liebenswürdigste und sympathischste Künstler, der aus Pilotys Werkstatt hervorgegangen, ist ohne Zweifel *Franz Defregger*¹²⁹⁾, dem gegenüber der Deutsche, fast wie bei Schwind, von der Kunstrichtung ganz absieht, um in ihm zugleich mit dem Künstler den Menschen, die prachtvollen, kerndeutsche Persönlichkeit zu lieben und zu verehren. Wer im bayerisch-tiroler Gebirg reist und gelegentlich, der gewohnten Unterhaltung der Wirtshaugäste im Herrenstübl überdrüssig, in die sogenannte Schwemme hinabsteigt, staunt bisweilen über die schlanken sehnigen Gestalten und die prachtvollen Köpfe der Einheimischen mit dem schönen Schädelbau, der kühn geschwungenen Nasenlinie, dem edel geformten Mund und den blitzenden Augen, das Haupt von starkem Haupt- und Barthaar umwallt. Solch ein Mann ist Franz Defregger gewesen (Abb. 213). Er wurde tief drin in Tirol auf dem Ederhof zu Stronach, Gemeinde Dölsach, etwas östlich von Lienz am Ostausgang des Pustertales, im Jahre 1835 geboren. In der Kirche zu Dölsach hängt heute ein Bild der heiligen Familie von ihm. Dort auf dem Ederhof wuchs er auf als Sohn des Besitzers, sprang im Sommer barfuß einher, watete im Winter durch tiefen Schnee zu Kirche und Schule, hütete das Vieh und nahm schließlich an jeder



Abb. 214 Plauderei von Franz Defregger
(Nach Photographie Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 266 und 267)

Knechtsarbeit teil. Mit 23 Jahren verlor er den Vater und übernahm selber den Hof. So war er ein Mann in gesicherter bürgerlicher Stellung, ehe er überhaupt den Malerberuf einschlug. Die Kunst aber lag ihm als geborenem Tiroler gleichsam im Blut. Die Tiroler zeichnet eben wie schließlich alle Alpenbewohner bajuwarischer Herkunft ausgesprochen künstlerische Veranlagung aus. Bildschnitzen und Theaterspielen, Jodeln und Zitherspielen und das Schnadahüpfnsingen aus dem Stegreif, womit man sich mit blitzartiger Schnelle angreift und verteidigt —



Abb. 215 Tiroler von Franz Defregger
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

wo fänden sich alle diese in alt-bayerisch-österreichischen Gebirgsgegenden allgemein verbreiteten Volkskünste sonst beim deutschen Bauern wieder?! — Aus einer solchen Umwelt ist Defregger herausgewachsen. Allein bei allen Gaben und eingeborenen Geisteskräften kommt der Gebirgler in seiner Heimat nicht aus einem engen Kreis, nicht über bescheidene Leistungen hinaus. Eine so starke Begabung wie Defregger mußte sich aber darüber hinaus nach Verkehr und Zusammensein mit gleich Veranlagten sowie nach gründlicher Ausbildung in seiner Kunst sehnen. So tauchte er 1861, also mit 26 Jahren, zum ersten Mal als Schüler der Münchener Akademie auf. Was er damals bereits aus Eigenem vermochte, zeigt die prachtvolle Almlandschaft der Berliner Nationalgalerie von 1860. Ein ganz schlichtes Motiv, ein Stück Landschaft mit der Figur eines Schnit-
ters als Staffage, aber frisch und

farbig heruntergemalt, von einer gewissen natürlichen Monumentalität der Auffassung. Die Arbeit findet auch heute noch die Anerkennung strenger Kunstrichter. Die Münchener Akademie aber stand damals unter Anschütz, einem Cornelius-Schüler. So stieß Defregger auf die klassizistische Kunst vom Anfang des Jahrhunderts. Sie scheint ihm nicht entsprochen zu haben. Jedenfalls sah er sich nach damaliger deutscher Malersitte 1863—65 in Paris um, ohne daß sich merkbare Spuren dieses Aufenthaltes später in seinem Werke feststellen ließen. Von Paris aus begab er sich wieder in sein Heimatland Tirol und erschien 1867 zum zweiten Male in der süddeutschen Malerstadt München, um sie nun nicht wieder zu verlassen. Jetzt trat er in die Werkstatt Pilotys ein und holte sich hier die entscheidenden Anregungen fürs Leben, soweit er solche überhaupt im Atelier empfing. Er wandte nun die übliche Geschichts- und Genremalerei auf seine Tiroler Landsleute an. Hatte er aber gleichsam ein Stück seines Herzens in seiner Tiroler Heimat zurückgelassen und sich niemals weder in der großen Stadt ganz einzugewöhnen, noch ein herzliches Sehnen nach den Bergen, ihren schlichten Bewohnern, nach Höhenluft, Glockenklang und Alpenwiesen jemals völlig zu verwinden vermocht, so idealisierte er nun aus dieser Sehnsuchtsstimmung heraus seine lieben Landsleute, gleichviel ob er sie jung, ob alt, ob Mann, ob Weib, ob einzeln oder in Gruppen, ob in schlichter Alltäglichkeit oder im humoristisch zugespitzten Genre darstellte (vgl. Abb. 214—218). An seinen Tiroler Studienköpfen, die sich alljährlich auf den Münchener Kunstausstellungen neben allen noch so interessanten und noch so bedeutenden Neuerscheinungen behaupteten, konnte man erkennen, was Defregger als Zeichner und schließlich auch als Maler vermochte. Es ist gar nicht zu

sagen, mit welcher Kraft und bildmäßigen Geschlossenheit, mit welcher Wahrheit und Lebendigkeit er so einen einzelnen Kopf, sei es eines Burschen, eines Mädels, aus dem Leben herausgriff und auf die Leinwand zauberte. Gerade in diesen Einzelbildnissen steckt ein gut Teil von seinem Besten. Aber was er in seinen fröhlichen Genrebildern gegeben, ist doch auch alles nicht etwa bloß gestellt und theatermäßig hergerichtet, sondern wahrhaft erlebt und durchaus empfunden. Bisweilen griff Defregger auch tiefer, über das Leben des Tages hinweg in die große Zeit seines Volksstammes hinein, in die Tiroler Volkserhebung gegen Napoleon und die Franzosen vom Jahre 1809. Er schildert, wie Joseph Speckbacher, einem der Führer des Aufstandes, der in dumpf-enger Bauernwirtschaftsstube beim Kriegsrat sitzt, sein kleiner Bub, der mit dem groß-



Abb. 216 Im Sonntagsstaat von Franz Defregger
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

mächtigen Schießseisen überm Rücken dem Vater heimlich nachgefolgt ist, von einem alten Bauern verlegen entschuldigend vorgeführt wird. Prachtvoll ist hier das Milieu, der psychologische Ausdruck der einzelnen Gestalten, ja der Geist der ganzen Begebenheit getroffen. Das Speckbacher-Bild war 1868/69 gemalt und hängt in der Berliner Nationalgalerie. Im Jahre 1875 folgte „Das letzte Aufgebot“ (Wiener Museum) (Abb. 217). Es ist wohl das ergreifendste und insofern bedeutendste der Geschichtsbilder von Defregger. Das innige landsmannschaftliche Verbundensein, der männliche Trotz und die ernste unbedingte Todesbereitschaft, womit bejahrte deutsche Männer für den heimischen Boden, für Weib und Kind und Kindeskind in den Kampf ziehen, ist wohl niemals so überzeugend gemalt worden. Das Jahr darauf, 1876, brachte dann, gleichsam als Gegenstück dazu, „Die Heimkehr der Sieger“ (Abb. 218), wiederum in der Berliner Nationalgalerie. Endlich malte Defregger auch eine Anzahl Andreas Hofer-Bilder, darunter Andreas Hofers Todesgang. Alle diese vaterländischen Bilder sind, zumeist in tüchtigen Kopien, einige auch im Original, im Haupt- und Mittelsaal des Museums der Tiroler Landeshauptstadt Innsbruck vereinigt und haben gerade dort immer einen besonders nachhaltigen Eindruck auf dafür empfängliche Beschauer ausgeübt.

In den 1870er Jahren aber hatte Defregger das deutsche Publikum gleichsam im Sturm erobert. Kriegsbilder waren damals beliebt. Und Tiroler Bilder erst recht. War es ja doch die Zeit, in der Berlin und ganz Sachsen sich rüsteten, in die Alpen zu gehen. Und nun sah man auf Defreggers Bildern so wunderschön abgemalt, was man gerade in der Natur angestaunt hatte oder demnächst in Natur zu bewundern hoffte. Aber auch in München setzte sich Defregger mühelos durch und verlebte hier glückliche Jahrzehnte als einer der angesehensten, vornehmsten und dabei zurückhaltendsten unter den Münchener Malern. Allein gegen Ausgang



Abb. 217 Das letzte Aufgebot von Franz Defregger Wien, Museum
(Nach Photographie Hanfstaengl) (Zu Seite 266 und 267)

aber wurde kurzerhand als konventionell und theatralisch abgetan und sein Kolorit wegen der dunkel braungoldenen Ateliertönung, wie patinierte Altniederländer, stark bemängelt, wenn sich auch gegen den geradezu hervorragenden Zeichner Defregger nichts sagen ließ. Gewiß, Defregger hat sehr gute und weniger gute

des Jahrhunderts fing die Kritik allmählich an, von ihm abzurücken. Das deutsche Genre- und Geschichtsbild wurde allgemein verworfen, während man doch das niederländische Genre des 17. Jahrhunderts zu Recht bestehen ließ und sich auch etwaigen englischen oder französischen Genrebildern gegenüber weniger ablehnend verhielt. Defreggers Kompositionsweise



Abb. 218 Heimkehr der Sieger von Franz Defregger Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie Hanfstaengl) (Zu Seite 266 und 267)

Bilder gemalt. Und die vielen und oft böß mißlungenen äußerlichen Nachahmungen seiner Kunst muß man sich gewaltsam aus dem Kopf schlagen, um an ihm selbst nicht irre zu werden. Für den tiefen Gehalt aber, für die deutsche Seele, die uns aus echten guten Defregger-Bildern entgegenleuchten, hatte man um die Jahrhundertwende jegliches Gefühl verloren. Nur solch malerische und in der Tat köstliche Leckerbissen, wie

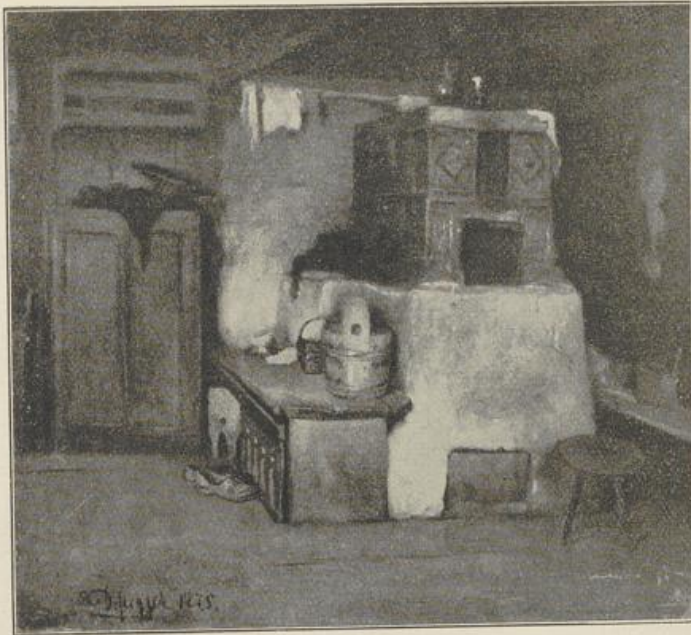


Abb. 219 Stube im Pinzgau von Franz Defregger
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

„Der Saal in Runkelstein“ oder „Die Stube im Pinzgau“ (Abb. 219), die Defregger 1874 und 75, also zwischen dem Speckbacher und dem Letzten Aufgebot geschaffen, und die wir auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 staunend erblicken und dankbar bewundern durften, fanden noch Gnade vor einer nur mehr rein „artistisch“ urteilenden Kritik. Inzwischen haben wir in Krieg und Revolution die schmerzliche Erfahrung gemacht, daß wir uns denn doch zu sehr an eine bloß ästhetische Weltanschauung verloren hatten, und daß wir es einem Manne wie Defregger von Herzen danken müssen, wenn er, was nicht jeder und auch nicht jeder große Maler kann, es vermochte, dem Tatwillen und der Vaterlandsliebe deutscher Männer in ernster schwerer Zeit einen überzeugenden und wahrhaft ergreifenden bildkünstlerischen Ausdruck zu verleihen. Mit welchen Empfindungen mögen wohl heuer, in Defreggers Todesjahre 1921, seine Landsleute, die Tiroler, vor seinen Bildern im Innsbrucker Museum stehen, das Herz nur von einem Verlangen erfüllt, dem Verlangen nach Freiheit und nach Anschluß an ihre deutschen Brüder im größeren deutschen Vaterland! —

Wie Defregger ins tirolische, so griff der Wiener *Eduard Kurzbauer* (1840 bis 1879) ins schwäbische, der *Elsässer Gustave Brion* (geb. 1824, gest. in Paris 1877) ins elsässische, *Benjamin Vautier*¹³⁰⁾ (aus der französischen Schweiz gebürtig, 1829 bis 1898), ins schweizerische, elsässische und schwarzwäldlerische, endlich *Ludwig Knaus* (in Wiesbaden und in demselben Jahre 1829 wie Vautier geboren, gestorben 1910)¹³¹⁾ ins hessische Volksleben. Knaus und Vautier gehörten künstlerisch zur Düsseldorfer Malerschule. Knaus bildete sich aber auch in Paris bei Couture und steht daher technisch am höchsten von diesen Künstlern. Er war der beste „Maler“ unter den Volksgenremalern und gehörte zu einer Zeit, als man im Ausland herzlich schlecht vom Malenkönnen der Deutschen dachte, neben Spitzweg, Menzel, Viktor Müller, Faber du Faur und Feuerbach zu der kleinen, auserwählten Schar derjenigen, die auch in dieser Beziehung die deutsche Ehre wahrten und sogar



Abb. 220 Kartenspielende Schusterjungen von Ludwig Knaus
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

von den Franzosen anerkannt wurden. Wir gegenwärtig vermögen das gerade an seinen Sittenbildern bunte unruhige Kolorit Knaus' nicht mehr zu genießen, während seine ruhig vornehmen Bildnisse auch in der Färbung ungleich höher stehen. Ebenso beeinträchtigt ein peinlicher Zug von kühler Überlegung oder gar von leisem Spott die Wirkung seiner Genregemälde, die doch unmittelbar, behaglich und wie aus dem Volksempfinden heraus wirken sollen. Es scheint eben, daß Knaus sich seinen Landsleuten gar zu sehr entfremdete und zuviel von der Denk- und Gefühlsweise des Großstädtlers annahm. Berühmt sind seine Schacherjuden-Bilder, seine „Goldene Hochzeit“ — auf der sich das greise Jubelpaar nicht scheut, noch ein Tänzchen zu wagen! — und sein „Kinderfest“ „Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen“ in der Berliner Nationalgalerie: „In einem Baumgarten unweit der Stadt sind groß und klein in der Tracht des 18. Jahrhunderts bei ländlichem Fest an langen Tafeln versammelt; im Hintergrunde Väter und Mütter mit den erwachsenen Kindern, denen eine Musikbande aufspielt, von Kellnern mit Wein bedient, im Mittelgrunde die Jüngeren; paarweis gereiht haben sie dem Weine tüchtig zugesprochen, und die Knaben versuchen sich nach dem Vorbilde der Älteren in Artigkeiten gegen die Mädchen: ein keckes Bürschchen am Eckplatz links wird durch den Tischwart und eine mit Schüsseln herbeikommende Alte in seinen Zärtlichkeiten gestört, welche die übrigen mit Lachen wahrnehmen; ganz



Abb. 221 Im Bade von Benjamin Vautier
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)



Abb. 222 Die Tanzstunde von Benjamin Vautier Berlin, Nationalgalerie
Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

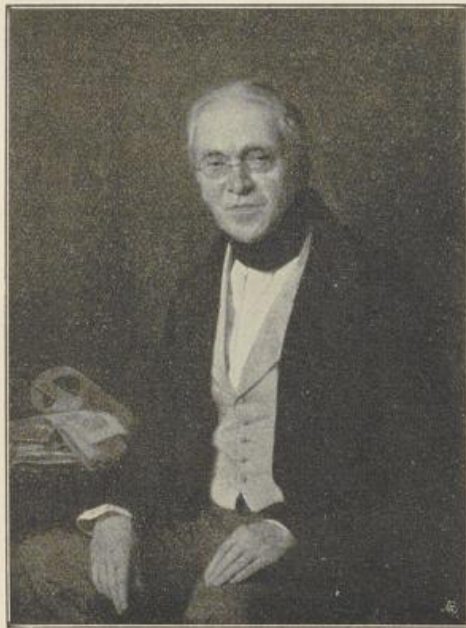


Abb. 223 Bildnis des Museumsdirektors Waagen
von Ludwig Knaus
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

vorn sitzen die Kleinsten unter Aufsicht eines älteren Mädchens, das, von dem großen Hofhunde geplagt, ein Knäbchen füttert, während das hinter ihr sitzende Schwesterchen sich, mit den Händen in der Schüssel wühlend, gütlich tut und zwei Jungen sich um den Teller zanken; von den drei letzten links ist das vorderste Mädchen emsig bei der Arbeit, der kleine Knabe neben ihr wirft den Katzen Reste zu. Sommer-Nachmittag. — Bez.: L. Knaus, 1869.“ Diese dem Jordanschen Galeriekatalog von 1898 entnommene Beschreibung kennzeichnet den Geist der Knausschen Kunst. Auf dem hier abgebildeten Gemälde der kartenspielenden Schusterjungen (Abb. 220) tritt das Absichtliche nicht so stark, wie sonst gar häufig, aber doch auch entschieden hervor. Beide Buben versäumen über dem geliebten Kartenspiel ihre Pflichten, der eine die des Kindermädchens, der andere als Bierholer und Stiefelausträger. Die lustig lauernde Siegesmiene des hell auf Herauslachenden ist geradeso treffend

charakterisiert, wie die augenblickliche Verlegenheit und das Sichnichtunterkriegenlassenwollen des Anderen mit den bedenklich aufgeblasenen Backen. Der piffige Schusterjunge gehört überhaupt zum eisernen Bestand der Knausschen Kunst. Über dem Genremaler Knaus darf aber der ansprechendere, weil weniger aufdringliche, koloristisch meist geschmackvollere Bildnismaler Knaus nicht vergessen werden. Freilich die Charakteristik der berühmten Porträts von Mommsen und Helmholtz in der Berliner Nationalgalerie ist auch so scharf zugespitzt, daß man an die Absicht nicht ohne leichte Verstimmung denken kann. Ungleich angenehmer wirkt daher sein schlichtes Jugendbildnis des bedeutenden Kunstgelehrten und Berliner Museumsdirektors Dr. Waagen derselben Sammlung (Abb. 223). — Technisch weniger hervorragend, aber ungleich lebenswürdiger und unmittelbarer als Knaus erwies sich Benjamin Vautier (Abb. 221), ganz besonders in seinen zahlreichen Tanzbildern (Abb. 222).

Ein anderer bedeutender Künstler altbayerischer Herkunft, der neben Defregger aus Pilotys Werkstatt hervorgehen sollte (um wiederum dorthin zurückzukehren), war *Franz Lenbach*, geboren 1836 in Schrobenhausen in Oberbayern, gestorben 1904 in München¹³²). Er mußte sich anfangs hart durchs Leben schlagen, ist als junger Bursch barfuß gelaufen und verdiente sich zuerst sein Brot als Maurer und nachher als Bildnis- und Heiligenmaler seines Heimatortes. Darauf kam er nach München zu Piloty und wurde endlich von Schack nach Italien geschickt, um diesem einige alte, meist venezianische Gemälde zu kopieren. So stieg Lenbach Schritt für Schritt empor, um schließlich wie ein Fürst unter den Münchener Malern, dem Verleger Georg Hirth zur Seite und dem Dichter Paul Heyse gegenüber (vgl. Abb. 53) in eigener prächtiger Villa, die charakteristischerweise im italienischen Renaissancegeschmack erbaut ist, wie ein Fürst unter den Münchener Malern, man möchte sagen: zu residieren. Die Villa wurde nach seinem Tode zu

einem Lenbach-Museum ausgestellt. Seine einstigen Meisterwerke der Kopistenfertigkeit aber hängen in der Schackgalerie zu München. Sie sollten für seine künstlerische Entwicklung von besonderer Bedeutung werden. Wohl hatte er das Zeug dazu, sich aus eigener Kraft heraus eine blühende Technik und eine lebensvolle Naturanschauung zu erwerben, wie sein „Hirtenbub“ in der Schackgalerie und eine ganze Anzahl von Bildnissen, sowie Studien nach landschaftlichen und architektonischen Motiven beweisen, die auf der Münchener Lenbach- und Berliner Jahrhundertausstellung der breiten Öffentlichkeit zugänglich waren, und man vermag sich angesichts der Unmittelbarkeit dieser Gemälde bisweilen des Gedankens nicht zu erwehren: Ach, wäre Lenbach doch dieser ersten Manier treu geblieben und hätte er sich nicht von den großen Meistern der vergangenen Jahr-

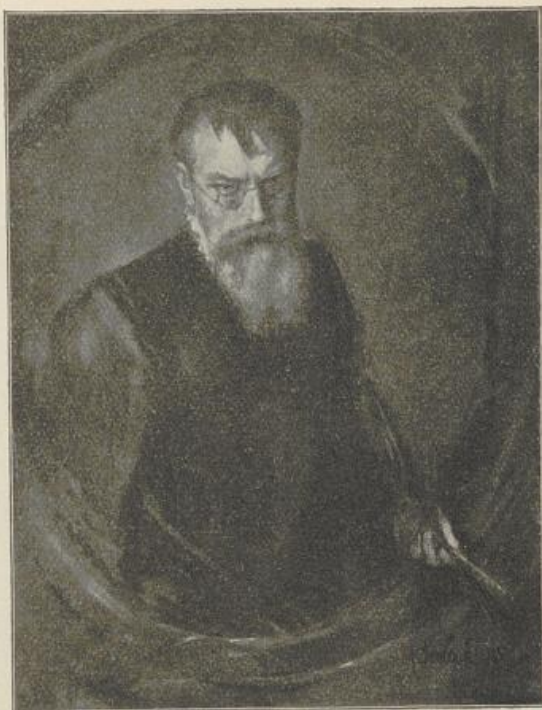


Abb. 224 Selbstbildnis Franz Lenbachs
(Nach Photographie Hanfstaengl)

hunderte überwältigen lassen! — Tatsache ist, daß der Künstler selbst es vorzog, mit den Augen der Alten zu sehen und sich ihrer Ausdrucksmittel zu bedienen. Es gibt wohl kaum einen anderen deutschen Maler des 19. Jahrhunderts, der sich so tief in die großen alten Meister hineingesehen und sich so innig in sie versenkt hat. Indessen bildet seine Kunst keinen Abklatsch der Alten, vielmehr zeichnet sie sich im Gegenteil durch eine stark persönliche Note aus. Neben den Tizian, Rubens, van Dyck erscheint er sicherlich als ein viel Geringerer, aber immerhin als auch Einer! — Mochte auch seine rückwärts gerichtete Art noch zu seinen Lebzeiten nicht nur äußerlich unmodern, sondern auch innerlich überwunden werden, so erwies sich seine Persönlichkeit dennoch so stark, daß er sich im Glaspalast zu München mit seinem im Geschmack der Renaissance reich, aber vornehm ausgestatteten „Lenbachsaal“ den Jungen gegenüber immer in Ehren gerade wie Defregger als eine geschlossene Macht zu behaupten vermochte. Dabei bewährte er sich als Frauenmaler wie im Herrenbildnis gleich geschmackvoll. Seine Art, den Kopf oder die Büste groß, schön und wirkungsvoll im Rahmen unterzubringen, zu dem jeweiligen Ton der Fleischfarbe den Untergrund zu stimmen und das Auge aus dem Ganzen als Haupt- und Mittelpunkt herausleuchten zu lassen, ist einzig. Nun aber pflegte er den Frauen als ein lebenswürdiger Schmeichler zu nahen und ihnen eine gewisse gleichförmige, fast konventionelle Schönheit zu verleihen, die stets sehr viel Vornehmheit enthält (vgl. Abb. 227), wozu aber häufig auch durch eine pikante Wendung des Antlitzes, indem z. B. der Kopf zurückgebogen, das Kinn stark emporgehoben wurde, sowie durch den Ausdruck und die ganze Aufmachung ein raffiniert sinnlicher Eindruck hinzutritt. Besonders bevorzugte er wie die alten Venezianer das rote Frauenhaar,

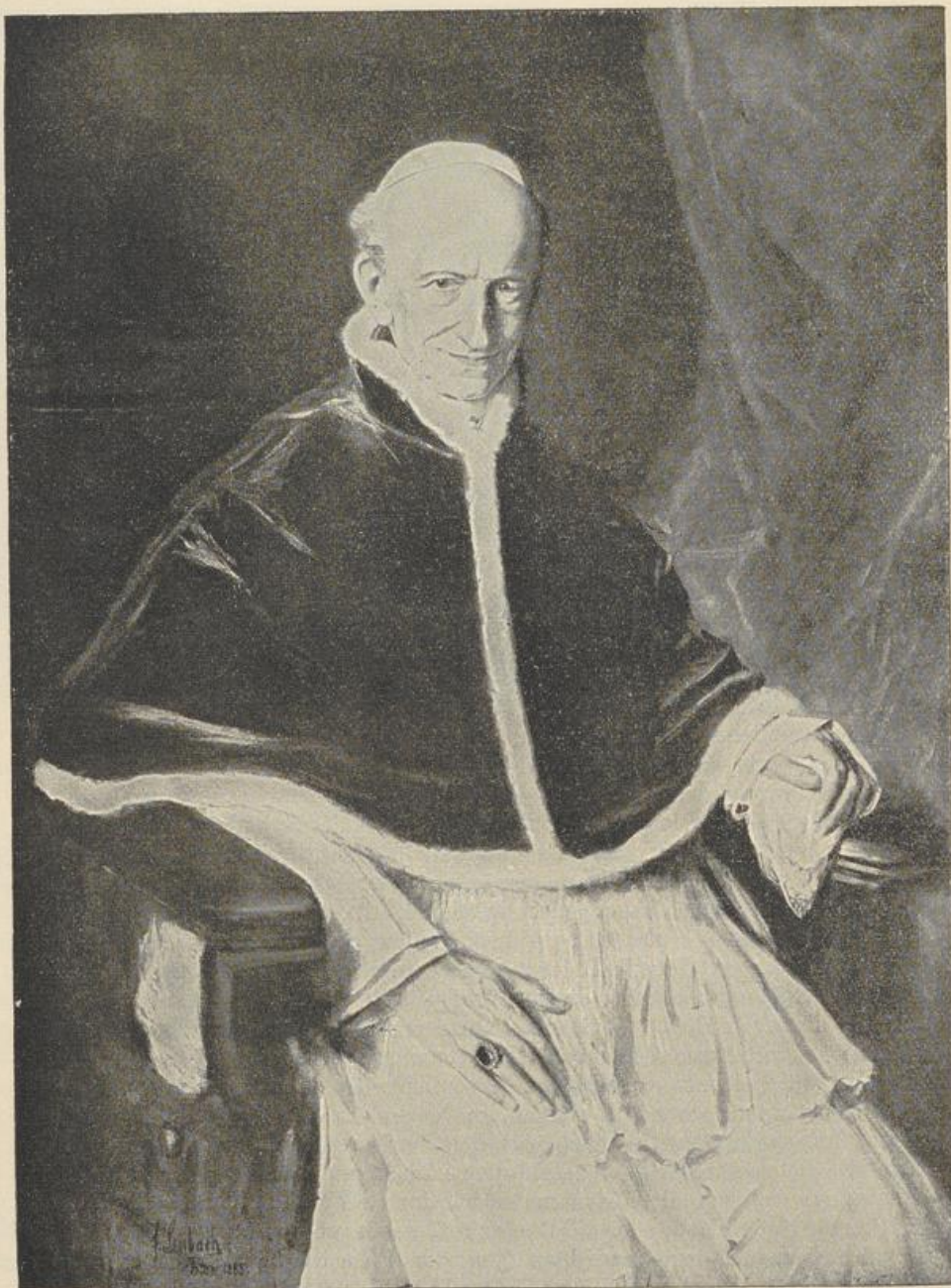
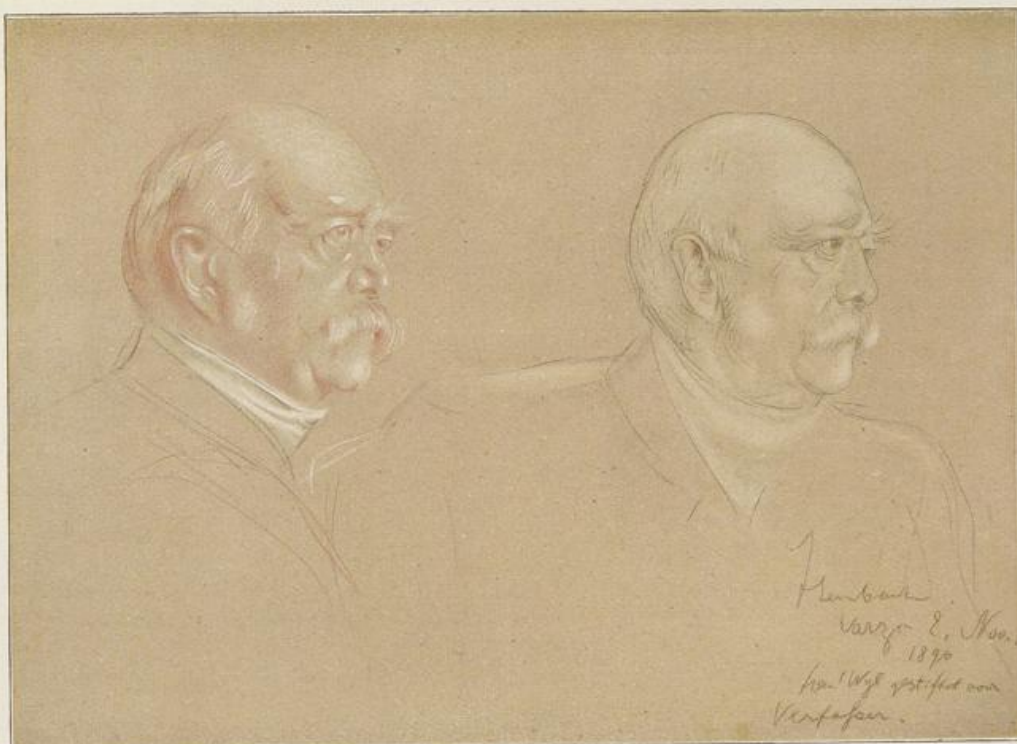


Abb. 225 Papst Leo XIII. von Franz Lenbach München, Neue Pinakothek
(Zu Seite 276)

Ferner liebte er es, wiederum im Anschluß an die alten koloristischen Großmeister, seine zweite Gemahlin, eine geborene Baronesse, mit einem seiner Kinder zu einer wirkungsvollen Gruppe zu verbinden, wie er einst seine erste Gattin, eine Gräfin Moltke, mit einem solchen gemalt hatte. Lenbachs Damenbildnisse ähneln sich



Bismarck-Pastelle von Franz von Lenbach

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

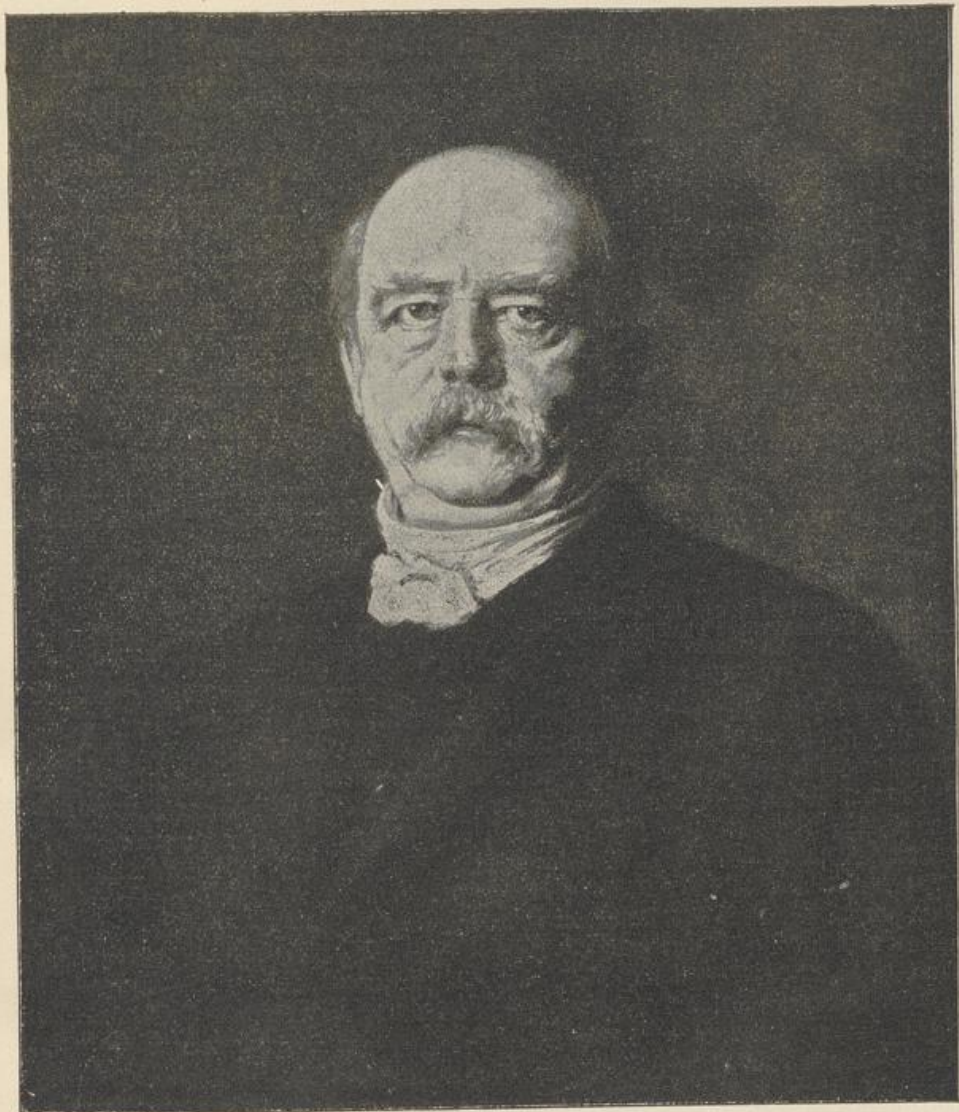


Abb. 226 Bismarck von Franz Lenbach
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 276)

alle mehr als Töchter desselben Meisters, als daß sie der Eigenart der Dargestellten entsprechend voneinander verschieden wären. Dagegen verstand er es bei seinen Herrenporträts, zu denen ihm fast nur Männer von hohem Geist oder wenigstens von hohem Rang saßen, sowohl den Typ des Staatsmannes, Feldherrn, Dichters, Musikers, Gelehrten usw. als auch namentlich die Individualität jedes Einzelnen klar herauszuarbeiten. Und zwar gab er das bleibend Bezeichnende und Bedeutende in scharf zugespitzter Augenblicklichkeit. Er soll sich dazu außer gründlichem eigenem Studium nach dem lebenden Modell vieler Augenblicksaufnahmen bedient haben, aus denen er gewissermaßen den Extrakt herausdestillierte. Dabei beschränkte er sich auf den Kopf und gab höchstens das Brustbild mit einer oder allenfalls



Abb. 227 Bildnis der Gräfin Görtz
von Franz Lenbach (Nach Photogr. Hanfstaengl)
(Zu Seite 273)

beiden Händen, die dann bei der Charakteristik kräftig mitsprechen. So werden durch seines Geistes Arbeit viele bedeutende, unter sich unendlich verschiedene Männer des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in charaktervollen Bildnissen auf die Nachwelt kommen, wie der langlebige Papst Leo XIII. (Abb. 225), der Historiker Mommsen, der Maler Moritz von Schwind, der Dichter Hermann Allmers, der Minister Delbrück, der Chemiker Baeyer, der alte Döllinger und viele, viele andere. In seinen Selbstporträts macht sich die altmeisterliche Aufmachung am entschiedensten bemerkbar (Abb. 224). Den Höhepunkt seines Schaffens erreichte er aber in seinen Bismarckbildnissen (Abb. 226 und die Kunstbeilage). Er gehörte neben Schweninger, gleichfalls einem Altbayern, zu den wenigen Intimen bürgerlicher Herkunft im Hause Bismarcks, wie auch Bismarck gern in Lenbachs Villa zu München abstieg und nach seinem Sturze

dort von der Münchener Bevölkerung ehrerbietigst gefeiert wurde. Der eiserne Kanzler freute sich in seinen Mußestunden der klugen, humorvollen Rede des Künstlers — Lenbach war ein außerordentlich geistreicher Gesellschafter —, und ließ sich herzlich gern von ihm in allen möglichen Stellungen malen, sowohl in der weißen Halberstädter Kürassieruniform mit den gelben Abzeichen wie im schwarzen Rocke des märkischen Landedelmannes, nahm aber weiter keinen tieferen Anteil an seiner Kunst. Bismarck, der, wie aus seinen Briefen hervorgeht, trotz einem Künstler die Natur in ihren mannigfaltigen landschaftlichen Schönheiten und in ihren wechselnden Stimmungen zu erfassen und seiner lieben Frau in beredten Worten zu schildern gewohnt war — man lese daraufhin Bismarcks Briefe an seine Frau, aus denen erst die menschliche Größe des einzigen Mannes voll und klar ersichtlich wird —, besaß trotzdem kein Verhältnis zur bildenden Kunst¹³³). Wenn nun auch beileibe nicht behauptet werden soll, unser Künstler sei dem Kanzler kongenial gewesen — wer hätte auch nur wagen dürfen, sich mit diesem Riesen an Geist zu messen?! —, so steht immerhin fest, daß kein Maler den Kanzler in seinem gewaltigen Wesen tiefer, größer und monumentaler zu erfassen und darzustellen vermochte als Franz Lenbach. So wie er ihn gemalt hat, den klugen, schlicht vornehmen Mann mit dem wunderbar modellierten Kopf und dem einzigartig durchgeistigten Antlitz, den Recken mit den blitzenden Blauaugen, wird Bismarck im Gedächtnis der kommenden Geschlechter fortleben.

Bismarck war in Lenbachs Freundeskreise, in dem künstlerischen München des ausgehenden 19. Jahrhunderts schlechthin die verehrteste Persönlichkeit. Die hohe Intelligenz, die sich in der berühmten Künstlergesellschaft „Allotria“ zusammenfand, besaß klares Verständnis für seine überragende Größe und weltgeschichtliche Bedeutung. Als Bismarck nach seiner Entlassung einmal selbst in der Allotria erschien, war das ihr Ehrentag. Der Maler Gustav Schwabenmaier feierte ihn mit den Worten:



Kinderbildnis von F. A. von Kaulbach
(Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl)

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

Ein Jubelruf durchbraust das Reich
 Vom Zugspitz bis zum Meere,
 Dem Retter deutscher Einigkeit,
 Dem Rächer deutscher Ehre.
 Der deutsche Michel, erst verlacht,
 Du hast ihn zum Manne, zum Helden gemacht.
 Wenn der Michel sonder Scham
 Im Reichstag wieder zu Ehren kam,
 Erscheint dein Werk erst wundergleich,
 Aus solchem Stoff schufst du das Reich.

Um Lenbachs Feinfühligkeit als Kolorist und seine Tiefgründigkeit als Psycholog voll zu würdigen, muß man ihn mit dem Wiener Bildnismaler hoher Herren, mit *Heinrich von Angeli* (geb. 1840), oder mit *Max Koner* (1854-1900)¹³⁴ vergleichen, der lange Jahre in Berlin als erster Porträtist gefeiert wurde. Gewiß hat auch dieser ein wackeres Können besessen und die gemalten Persönlichkeiten in puncto Ähnlichkeit brav getroffen (vgl. Abb. 228), indessen gebrach es ihm an koloristischer und kompositioneller Gewandtheit wie an psychologischer Tiefe. Dagegen vermochte sich der Münchener Maler *Friedrich August Kaulbach* selbst neben Lenbach zu behaupten. Der alte Wilhelm Kaulbach besaß (wie F. v. Ostini dargelegt hat¹³⁵) Einsicht genug in den notwendigen Entwicklungsgang der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, um seinen eigenen Sohn Hermann in die Werkstatt seines Nebenhuhlers, Nachfolgers und Überwinders Piloty zu schicken. Dieser *Hermann Kaulbach* (in München geboren 1846, gestorben 1910) war ein etwas süßlicher, schwächerer Modemaler, der rühren und poetisch erquickern wollte, ohne die rechte Kraft dazu zu besitzen. Eine verhältnismäßig tüchtige Leistung ist sein „Unsterblichkeit“ betiteltes Gemälde in der Neuen Pinakothek: eine junge Römerin der klassischen Zeit drückt der Büste des verstorbenen Geliebten einen Kuß auf die steinernen Wangen. Ungleich bedeutender als Hermann ist nun dessen Vetter, Wilhelms Neffe, *Fritz August Kaulbach* (geb. in Hannover 1850). Fritz August¹³⁶ war lange Zeit Direktor der Münchener Kunstakademie und hat sich als ein tüchtiger Künstler von sicherer Beobachtung, feinem koloristischen Empfinden und auserlesenem Geschmack bewährt, dessen gemalte Figuren auch gegenwärtig noch die Blicke auf sich ziehen; indessen besitzen diese Figuren kein eigentliches animalisches Leben, sie vermögen nicht recht zu stehen, geschweige denn zu gehen oder gar zu laufen. Daher gelangte F. A. Kaulbach zur besten Wirkung in dem an sich bewegungslosen Bildnis und wird



Abb. 228 Kaiser Wilhelm II. von Max Koner
 (Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)



Abb. 229 Bildnis seiner Gattin
 von Fritz August Kaulbach
 München, Neue Pinakothek
 (Zu Seite 278)

der Münchener Maler *Friedrich August Kaulbach* selbst neben Lenbach zu behaupten. Der alte Wilhelm Kaulbach besaß (wie F. v. Ostini dargelegt hat¹³⁵) Einsicht genug in den notwendigen Entwicklungsgang der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, um seinen eigenen Sohn Hermann in die Werkstatt seines Nebenhuhlers, Nachfolgers und Überwinders Piloty zu schicken. Dieser *Hermann Kaulbach* (in München geboren 1846, gestorben 1910) war ein etwas süßlicher, schwächerer Modemaler, der rühren und poetisch erquickern wollte, ohne die rechte Kraft dazu zu besitzen. Eine verhältnismäßig tüchtige Leistung ist sein „Unsterblichkeit“ betiteltes Gemälde in der Neuen Pinakothek: eine junge Römerin der klassischen Zeit drückt der Büste des verstorbenen Geliebten einen Kuß auf die steinernen Wangen. Ungleich bedeutender als Hermann ist nun dessen Vetter, Wilhelms Neffe, *Fritz August Kaulbach* (geb. in Hannover 1850). Fritz August¹³⁶ war lange Zeit Direktor der Münchener Kunstakademie und hat sich als ein tüchtiger Künstler von sicherer Beobachtung, feinem koloristischen Empfinden und auserlesenem Geschmack bewährt, dessen gemalte Figuren auch gegenwärtig noch die Blicke auf sich ziehen; indessen besitzen diese Figuren kein eigentliches animalisches Leben, sie vermögen nicht recht zu stehen, geschweige denn zu gehen oder gar zu laufen. Daher gelangte F. A. Kaulbach zur besten Wirkung in dem an sich bewegungslosen Bildnis und wird



Abb. 230 Max Pettenkofer
von Fritz August Kaulbach
München, Neue Pinakothek

als Maler vornehmer, schöner, gesunder, sinnlich heiterer Frauen, lieblicher, wohlgepflegter anmutiger Kinder, sowie scharf ausgesprochener männlicher Charakterköpfe fortleben (vgl. Abb. 229, 230 und die Kunstbeilage). Von anderen Darstellungen ist sein „Schützenlied“ volkstümlich geworden.

Der Humor oder richtiger gesagt: der Witz ist sonst innerhalb der Pilotyschule Sache des 1846 geborenen Schlesiers *Eduard Grützner*¹³⁷). Grützner hat den Mönch und das Mönchsleben von der heiteren, fröhlichen, humoristischen Seite aus erfaßt; den Mönch und namentlich den feuchtfröhlichen Bruder Kellermeister in zahlreichen Gemälden und Zeichnungen mit breiter, behaglicher Schilderung malerischer Innenräume und ihrer nicht minder malerischen Ausstattung unter Benützung schöner alter Originalmöbel und Originaltrachten unendlich oft dargestellt und sich damit das schönste Häuserl in München und die Zuneigung der breitesten Schichten des deutschen Volkes er-

malt. Aber seine anfangs frische Beobachtung des Lebens ließ immer mehr nach, seine stoffliche Charakteristik wurde immer oberflächlicher, sein Witz immer schaler, ja selbst seine Technik immer unleidlicher, je mehr er sich nämlich von seinen ursprünglichen Vorbildern, den alten Niederländern vom Schlage des Ostade abwandte und unter dem Einfluß des Freilichts Hellmalerei im Sinne des ausgehenden 19. Jahrhunderts anstrebte. Diese Beobachtung können wir überhaupt bei manchem Pilotyschüler, bei manchem Maler jener Generation machen: solange diese Künstler sich an ihr klassisches Vorbild halten, in das sie sich nun einmal in der Jugend mit frischen Sinnen hineingesehen haben, leisten sie, wenn auch nichts Ursprüngliches, so doch etwas Tüchtiges. Aber von dem Augenblick an, in dem sie modern sein wollen, ohne dazu recht imstande zu sein und ohne andererseits ihre guten alten Vorbilder vergessen zu können, werden sie unsicher, tastend, schwankend und erreichen keine geschlossenen Wirkungen mehr. Das gilt z. B. (vgl. daraufhin das Bild von 1876 mit dem zwanzig Jahre späteren, Nr. 153 mit Nr. 154 der Neuen Pinakothek) von dem einst prächtigen Landsknecht- und Raubrittermaler *Wilhelm Diez* (geboren 1839 zu Bayreuth, gestorben 1907 in München)¹³⁸), der in seiner früheren guten Zeit den alten Niederländern so nah wie kaum ein anderer kam und mit weißblaugrauem Himmel, gelbgrünem Erdboden, bunten Renaissance- oder Rokokotrachten, kutschierenden Mohren, alten Karossen, Schimmeln und Schecken, Falben und Schweißfüchsen die lustigsten Farbenwirkungen erreichte. In seiner Fähigkeit, sich in vergangene Zeiten zu versetzen und sie in seinen Bildern wieder aufleben zu lassen, ähnelt er Menzel, wenn er auch an die strenge Sachlichkeit des Altmeisters nicht heranreicht. Vor Menzels Bildern und Holzschnitten aus der Zeit Friedrichs des Großen denkt man nur an die dargestellten geschichtlichen Ereignisse und Episoden selber, vor Diez' Gemälden auch ein wenig an die Münchener Künstlerfeste der 70er und 80er Jahre, die ihm selbst die glanzvolle, kostümfreudige Vergangenheit vor die Sinne zaubern halfen. „Eines schönen Tages zog die Diezschule als Ritter, Reisige, Knechte, begleitet von Marketenderin, Munitions- und Bagagewagen, Kanonen, durch die Stadt hinaus in die Isarauen, das Isartal aufwärts bis zur Burg Schwaneck,



Abb. 231 Totes Reh von Wilhelm Diez Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

die nach allen Regeln mittelalterlicher Kriegskunst belagert und gestürmt wurde.“ Es liegt ein Abglanz von feucht-fröhlicher Künstlerfestwonne auf den Gesichtern und im ganzen Gehaben der Landsknechte, Raubritter, Trompeter, Marketenderinnen und Kellnerinnen, die Diez gemalt hat. Dieser geborene Franke war wie kein anderer mit der einzigen Künstler- und Feststadt an der grünen Isar verwachsen und hat mitsamt seiner Schule das Beste aus ihrem ungebunden fröhlichen Leben zu herrlichen Gemälden von feiner malerischer Kultur verarbeitet. Diez wohnte eine große schulbildende Kraft inne. Eine Ausstellung der Diezschule bei Heinemann in München Ende 1907 rief allgemeines Erstaunen und ungeteilte Begeisterung bei den Kunstkennern hervor. Charakteristisch für Diez und die Diezschule in der Zeit von 1870 bis Ende der 80er Jahre ist eine „malerische Ausdrucksweise, die tiefe, satte, warme und leuchtende Farben... bevorzugt, oder auch ein feines, kühles Grau oder samtartiges Braun“ (Abb. 231). Im Wettstreit mit der Malerei der großen Alten war eben allmählich die Malerei im 19. Jahrhundert erstarkt. Nachdem man seit Pilotys Zeiten zu den Klassikern der venezianischen und niederländischen Koloristik aufgeblickt hatte, drang man allmählich auch in Deutschland von der Nachahmung ihrer Äußerlichkeiten in den Kern und in das Wesen ihrer Kunst ein. In diesem Sinne ging Wilhelm Diez, wenn auch in weniger glänzender Aufmachung als Makart, so doch gesünder in der Aufmachung und gediegener in der Mache, weit über Piloty hinaus und verkörpert wieder eine neue und gleichsam die letzte vormoderne Phase in der Entwicklung der Münchener Malerei. Er gehört zu den Hauptpersönlichkeiten, welche den Hochstand der vom ganzen 19. Jahrhundert gerade in den 70er Jahren am höchsten entwickelten deutschen



Abb. 232 Zum Marburger Religionsgespräch von Wilhelm Lindenschmit
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

haben gar manche bei Wilhelm Diez begonnen oder wenigstens zeitweilig bei ihm Unterweisung gesucht, wie Trübner, Piglhein, Slevogt, Stauffer-Bern, mochten sie sich auch später von ihm und seiner Schaffensweise im Sinne der alten Niederländer lossagen, um zu persönlicher Auffassung und selbständigen Ausdrucksmitteln hindurchzudringen. Bereut aber hat es sicherlich niemand, einst bei Meister Diez in die Schule gegangen zu sein, vielmehr bewahrte ihm jeder seiner ehemaligen Schüler von Herzen ein dankbares Andenken. — Ein anderer Neu-Alt-niederländer war *Otto Seitz* (geb. 1846 in München), der wie Ostade aus tiefem Dunkel die roten Barette, blauen Röcke, weißen Hemden, grünen Hosen, gelben Schuhe und roten Schuhabsätze seiner lustigen Brüder kräftig herausleuchten ließ. *Ludwig Loefftz* (geb. 1845 in Darmstadt, gest. 1910), des einstigen Akademiedirektors Bedeutung beruhte auf seiner trefflichen Zeichnung und auf der anatomisch vorzüglichen Modellierung menschlicher Akte. Sein Kolorit hatte einst einen Stich ins Glasige und Porzellanene und später ins Flaue und Grelle. Die Erfindung und Auffassung seiner Figurenbilder klingt stets an alte Meister an. Über seinen bekannteren Figurenbildern dürfen seine Landschaften nicht vergessen werden. Der reichbegabte *Heinrich Lossow* (geb. in München 1843, gest. in Schleißheim 1897), schon von Haus aus eine anmutige, sinnlich heitere Rokokonatur, hatte als Schleißheimer Galeriekonservator die günstigste Gelegenheit, sich in Schloß und Park ins 18. Jahrhundert zurückzuträumen. *Nikolaus Gysis* war ein aus dem Piloty-Atelier hervorgegangener und in München ansässiger Grieche¹⁸⁹⁾. Zu früh gestorben und zu früh vergessen ist *Emil Squindo* (geb. 1857 in München, gest. daselbst 1882), der als letzter Pilotyschüler hier aufgeführt sei. Er bewies mit seinem unvollendeten Pinakothekbilde: „König Ludwig XVI. mit seiner Familie auf dem Wege von Versailles nach Paris am 6. Oktober 1789“, über welch reiche blühende Palette und über welch kräftige Vorstellungsgabe er verfügte.

Neben Piloty, diesem Altmeister der Münchener Koloristenschule, verdienen als selbständige und von ihm unabhängige Münchener Malerindividualitäten rühmende Anerkennung: der hervorragende Stillebenmaler *Ludwig Adam Kunz*, der Darsteller Luthers und seiner Zeit *Wilhelm Lindenschmit* (Abb. 232) und vor allen

malerischen Kultur verkörpern. Daher übte er auch einen entscheidenden und ausschlaggebenden Einfluß auf viele Künstler bis auf unsere Tage herab aus. So auf *Duveneck, Becker-Gundahl, Weishaupt, Kuehl, Mayer-Graz, Weiser, Wilh. Räuber, Laevenrenz, Holmberg* (Direktor der Neuen Pinakothek, gest. 1911), und viele, viele andere. Selbst von den bedeutendsten und geradezu führenden modernen Malern vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ha-

anderen der große feurige Kolorist *Viktor Müller*. Von dem dunkel braunrotgoldenen Hintergrund seiner Bilder heben sich die porträtierten Persönlichkeiten wie die Halbakte mit strotzender Kraftfülle ab. Und immer offenbart sich eine Seele in seinen Bildern, bald schwermütig, bald neckisch heiter wie in den allerliebsten Schneewittchenbildern, bei denen der bräunliche Galerieton der Figuren in merkwürdigem Gegensatz zu dem frischen Grün der Wiesen steht (Abb. 233). Viktor Müller und Lindenschmit wurden in demselben Jahre 1829, dieser in München, jener in Frankfurt, geboren. Beide holten sich zu gleicher Zeit wie Feuerbach ihre Ausbildung in Antwerpen und Paris. Viktor Müller ist bereits 1871, Wilhelm Lindenschmit ist 1895 gestorben. Er war ein Sohn des Cornelianers *Wilhelm Lindenschmit des Älteren*, der einst auf der Außenwand der Kirche von Unterending bei München den „Untergang der Oberländer Bauern während der österreichischen Okkupation“ gemalt hatte.

Nach den Malern seien die Zeichner genannt: *Wilhelm Busch* vor allem, der zwar 1832 in Wiedensahl (Hannover) das Licht der Welt erblickte, aber in München künstlerische Bildung und Anregung empfing, durch sein Buschalbum Weltberühmtheit erlangte, schließlich wiederum in seiner Heimat Ruhe und Einsamkeit suchte und daselbst auch im Jahre 1908 den Tod erlitten hat¹⁴⁰). — Man darf Busch nicht ausschließlich als Zeichner betrachten, denn er hinterließ ein umfangreiches gemaltes Werk, das im Frühjahr 1908 in zwei aufeinanderfolgenden Ausstellungen bei Heinemann in München zu sehen war. Man lernte daselbst Wilhelm Busch koloristisch wie der Auffassung nach als Nachfolger alter Holländer vom Schlage der Frans Hals und Adriaen Brouwer kennen und schätzen, der aber auch im Figürlichen wie in der Landschaft über eine selbständige Naturanschauung verfügte. Daraus nun den Schluß zu ziehen (wie es tatsächlich geschehen ist), daß Busch eigentlich seinem innersten Wesen nach Maler und Künstler schlechthin gewesen sei, der gleichsam nur von seinem wahren Wege abirrte, als er zum Zeichenstift griff und seinem angeborenen Humor Ausdruck verlieh, erscheint als groteske Übertreibung. Ab-



Abb. 233 Schneewittchen mit den Zwergen von Viktor Müller. Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut (Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)



Abb. 234 Tiroler Wirtsstube von Edmund Harburger
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

gesehen davon, daß der geborene Maler im allgemeinen größerer Flächen bedarf, um sich als solcher voll auszuleben, während Buschs Ölgemälde fast durchweg in auffallend kleinem Format gehalten sind, liegt auch der Mehrzahl dieser Ölgemälde ein humoristisch zugespitzter Gedanke zugrunde, vor allem aber reichen sie ihrer künstlerischen Bedeutung nach nicht an Wilhelm Buschs gezeichnete Folgen heran. In diesen aber offenbarte er sich als Humorist von Gottes Gnaden. Das Buschalbum gehört zu den bleibenden Gütern des deutschen Volkes. Wilhelm Busch verstand es wie kaum ein anderer, in Vers und Zeichnung mit ganz wenigen, aber unfehlbar sicheren Strichen menschliche Verkehrtheit aller Art aufs schärfste zu geißeln. Es steckt auch ein gut Teil kulturkämpferischer Absichten in seinem Schaffen. Wenn man im Buschalbum blättert, nimmt's sich lustig genug aus. Schaut man aber genauer zu, so steckt hinter dem Scherz ein tiefer, furchtbarer Ernst, die schwere niederdeutsche Auffassung vom Leben, wie sie auch Storms, Raabes und Frenssens Dichtungen zugrunde liegt. Dagegen lebt echt altbayerisch behaglicher Humor in den Menschen- und Tierkarikaturen *Adam Oberländers* (geb. in Regensburg 1845), des Meisters unter den Meistern der „Fliegenden Blätter“ seiner Generation, welche die der Schwind, Spitzweg, Poggi abgelöst hat. Neben Oberländer verdienen als Zeichner der „Fliegenden Blätter“ *Edmund Harburger*, *René* und *Ernst Reinicke*, *Steub* und *Stockmann* noch besondere Erwähnung, sowie *Adolf Hengeler*, auf den wir als Maler noch in anderem Zusammenhange zurückkommen werden. Von Edmund Harburger geben wir hier in Abb. 234 ein in Farbe, Ton und Stimmung sehr schönes Gemälde einer Tiroler Wirtsstube wieder.

An den Schluß der gesamten süddeutschen, bayerischen, Münchener Malerei dieser Stilstufe aber sei ein Mann gestellt, den wir Deutsche in unserer ewig fluchwürdigen Unterwürfigkeit dem Ausland gegenüber den Engländern zuzuzählen pflegen, da er freilich zumeist in England gelebt hat, der aber bayerischer Herkunft war, der in München und an der Münchener Akademie wichtige Anregungen empfangen und sein Leben lang innige Beziehungen mit seiner engeren Heimat aufrecht erhalten hat, der in seiner Kunst der leicht gleichförmigen und eintönigen oder überzarten und fast süßlichen englischen Art gegenüber ursprünglich

deutsche Kraft sowie vielfältiges und feinfühliges Unterscheidungsvermögen offenbarte. Markige Charakteristik im männlichen Bildnis, Anmut und Vornehmheit im Damenporträt sind ihm mit Lenbach gemein. Gleichsam als Lenbachs Nachbar hat *Hubert Herkomer*¹⁴¹⁾ an der bayerisch-schwäbischen Stammesgrenze in Waal bei Landsberg im Jahre 1849 das Licht der Welt erblickt. Auch er hat wie Lenbach eine harte Jugend erlebt. Schon als Kind war er mit seinem Vater, den es an der Hobelbank und bei der Herrgottschnitzerei nicht duldete, nach Amerika und nach England ausgewandert. Dann war er wieder mit dem Vater in die Heimat zurückgekehrt und schließlich nach München gelangt, wo er seine eigentliche künstlerische Laufbahn begann. Darauf ging er wieder nach England, schlug sich tagsüber als Maurer, abends als Zitherspieler mühselig durchs Leben, bis ihm Zeichnungen für den „Graphic“ die Muße verschafften, Bilder zu malen. „Die letzte Musterung“, die auf der Pariser Weltausstellung 1878 die große goldene Medaille errang, bedeutete den ersten durchschlagenden Erfolg: schließlich lebte Herkomer wie ein Fürst unter den Malern, der nicht nur eine eigene Kunstschule, sondern auch ein eigenes Theater besaß, in dem er Opern aufführen ließ, die er selbst komponiert, deren Text er selbst gedichtet hatte und in denen er womöglich selbst in der Hauptrolle auftrat! — Und bei all dieser mannigfaltigen künstlerischen Beschäftigung fand er noch Muße, sich in Wort und Tat mit Hilfe seiner reichen Geldmittel als Förderer des internationalen Automobilsports zu geben. Als Porträtist war Herkomer in noch höherem Maße Psycholog und Physiognomiker denn Maler. Im Kolorit, im Ton, in der Beleuchtung, in der stofflichen Charakteristik wurde er von vielen — namentlich späteren — Malern übertroffen, von niemandem aber in der Fähigkeit, die bezaubernde und beglückende Schönheit eines Weibes — die Kraft, die Denkkraft, die geistige Energie, die machtvolle Individualität eines Mannes wiederzugeben, oder eine ganze Anzahl von männlichen Charakteren zu Doelenstücken zu verbinden, die in psychologischer Vertiefung geradezu mit Frans Hals wetteifern. Von solcher Art ist jene oben erwähnte „Letzte Musterung“, eine Versammlung schwerfälliger ergrauter Seeleute in ihrer Dorfkirche, ferner die berühmte „Magistrats-sitzung von Landsberg“. An männlichen Einzelbildnissen seien genannt dasjenige des englischen Kunstphilosophen Rus-



Abb. 235 Miß Grant, die Dame in Weiß von Hubert Herkomer
(Zu Seite 284)

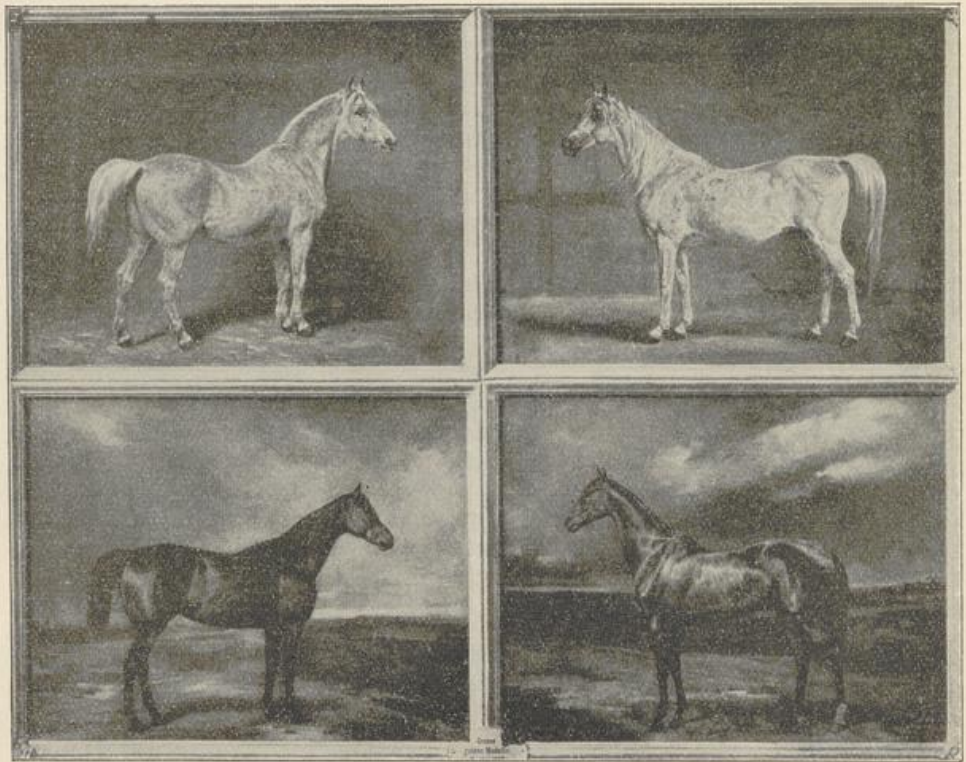


Abb. 236 Vier Pferdedarstellungen in einem Rahmen von Karl Steffeck
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

kin, sowie jenes andere berühmte, das Herkomers eigenen Vater hinter der Hobelbank darstellt. Ein prachtvoller bartumrahmter Handwerker-Denkerkopf schaut uns daraus entgegen von der Art, wie sie gerade im Allgäu nicht gar selten anzutreffen sind. Unter den Frauenbildnissen ragt dasjenige der Miß Kate Grant, der Dame in Weiß, unter allen hervor, dem ein Siegeszug durch sämtliche Hauptstädte Europas beschieden war und vor dem wir Alle als junge Leute bewundernd und schwärmend verweilt haben (Abb. 235). — Die Wirkung liegt nicht, wie behauptet wurde, am schönen Modell allein, vielmehr gerade an der besonderen Fähigkeit des Künstlers, solche Schönheit so wiederzugeben, daß sie einen unbedingt zwingenden Eindruck auf den Beschauer hervorruft. Was Herkomer außer Porträts an Landschaften und sonstigen Bildern malte, läßt auch eine starke persönliche Eigenart erkennen, aber seine Kraft konnte sich dabei nicht voll entfalten, wogegen seine Fehler, die wollige Malerei und die geringe stoffliche Unterscheidung stärker hervortreten. Im Jahre 1914 ist Herkomer gestorben.

Um die Bedeutung der Münchener Koloristenschule jener Zeitspanne zu ermessen, braucht man sie nur mit der gleichzeitigen Berliner Schule zu vergleichen, die, abgesehen von dem einzigen Adolf Menzel (der später besprochen werden soll), nur ein im allgemeinen bescheidenes Dasein gefristet hat. *Karl Steffeck* (geb. 1818, gest. 1890 als Direktor der Königsberger Kunstakademie), der wie Krüger ein frischer Mensch und ein leidenschaftlicher Reitersmann war und jeden Morgen, ehe er seine Werkstatt betrat, einen fröhlichen Ritt durch den Tiergarten unternahm, setzte die Reiter- und Pferdemalerei jenes Altberliner Künstlers fort, vermochte aber bei

all seiner Gediegenheit und Gewissenhaftigkeit und trotz seiner Pariser Schulung Krügers unmittelbare und lebensvolle Auffassung nicht zu erreichen, geschweige denn dessen seltene Fähigkeit in der Wiedergabe der schwellenden Elastizität und des organischen Aufbaues der Pferde. Man vergleiche daraufhin Abb. 154 mit Abb. 236, der Abbildung des bekannten Sportsbildes, auf dem Steffek, wie es scheint, charakteristische Vertreter der vier vornehmsten Pferderassen darstellen wollte, oben l. den Ungar, r. den Araber, unten l. den Trakehner, r. das englische Vollblut, ohne daß es ihm gelungen wäre, wahrhaft edle und einwandfreie Typen zu schaffen. Noch ungleich weniger glücklich als in solchen Pferde- und anderen Existenzbildern erwies sich Steffek, wenn er sich zur feierlichen Historie verstieg wie in seinem „Albrecht Achill im Kampfe mit den Nürnbergern (1450)“ (Berlin, Nationalgalerie). Trotzdem besteht seine Bedeutung darin, ein Stück Altberliner malerischer Kultur vom Anfang des 19. Jahrhunderts für die Gegenwart gerettet zu haben. Aus seiner Werkstatt sollte Hans von Marées hervorgehen und ebenso Max Liebermann, der auch in einem pietätvollen Aufsatz der Zeitschrift „Kunst und Künstler“¹⁴²) seines ersten Lehrers gedacht hat. — Die beiden Couture-Schüler *Rudolf Henneberg* (geb. 1825 in Braunschweig, gest. 1876 daselbst), der Schöpfer der „Jagd nach dem Glück“ (Abb. 239), und *Gustav Spangenberg* (geb. 1828 in Hamburg, gest. 1891 in Berlin), der den „Zug des Todes“ (Abb. 238) gemalt hat, ragen als ausgesprochene Begabungen auf dem Gebiete der Erfindung und Komposition hervor. *Karl Becker* (geb. 1820 zu Berlin, gest. ebenda 1900 als Ehrenpräsident der Akademie), gleichsam der Berliner Piloty, ahmte — recht äußerlich — die venezianischen Koloristen



Abb. 237 Kaiser Karl V. bei Fugger von Karl Becker, Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 286)



Abb. 238 Der Zug des Todes von Gustav Spangenberg Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 285)

nach. Sein „Karl V. bei Fugger“, der gelassen die Schuldscheine des Kaisers im lodernden Kaminfeuer verbrennt (Abb. 237), *Otto Knilles* Tannhäuser und Venus, *Julius Schraders* Abschied Karls I. und sein Tod Leonards, *Gustav Richters* Auf-erweckung von Jairi Töchterlein, sein neapolitanischer Fischerknabe und seine ungemein beliebte Königin Luise galten als Hauptwerke der damaligen Berliner Schule. Der ein wenig süßliche Richter erfreute sich auch als Bildnismaler großer Beliebtheit und erscheint auch gegenwärtig auf diesem Gebiete (Abb. 240) immer noch ungleich erträglicher als auf dem des religiösen Historienbildes. Bewunderungswürdige Charakterbilder des südlichen Lebens schuf *Ludwig Passini* in seinen meisterlichen, koloristisch vollendeten Aquarellen¹⁴³. *Paul Meyerheim* (1842–1915), der Sohn des Malers Eduard Meyerheim (Abb. 242) und Freund Adolph Menzels, wußte mit scharfem Blick die Tiere, besonders den Löwen (Abb. 241), zu beobachten, sowie sein frisches Beobachtungstalent, sein gediegenes Können und seine glückliche koloristische Veranlagung bisweilen künstlich komponierten Genrebildern zugrunde zu legen, die artig genug zu betrachten sind, nur daß sich die humoristische Zuspitzung oft gar zu aufdringlich bemerkbar macht. Bezeichnend in jeder Hinsicht ist seine „Tierbude“: „In einer Tierbude, an deren Raubtierkäfigen man entlang sieht, ist der auf erhöhter Bühne stehende Elefant der Gegenstand des Interesses der schaulustigen Menge von Landleuten, welche den Raum füllen. Begehrlich streckt das Tier den Rüssel einem schmucken Bauernmädchen entgegen, welches noch zögert, ihm den Apfel zu reichen. Die Umstehenden, groß und klein, beobachten den Vorgang mit gespannter Aufmerksamkeit. Von der Decke hängen ausgestopfte Ungetüme herab, am Boden liegt allerhand Gerümpel fahrender Leute. — Bez.: Paul Meyerheim 1885.“ (Früherer Jordan'scher Katalog der Berliner Nationalgalerie.) Am bedeutsamsten verkörperte sich die Berliner Malerei dieser Art und Richtung in dem Schaffen des Akademiedirektors *Anton von Werner* (geb. 1843 in Frankfurt a. O., gest. 1914). Werner war in seiner Jugend auf einer Italienfahrt als Freund und Reisegeß dem Dichter Viktor Scheffel nahe getreten, dessen „Trompeter von Säckingen“ er hernach in einer arg süßlichen Auf-



Abb. 239 Die Jagd nach dem Glück von Rudolf Henneberg Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 285)

fassung illustrierte. Er sah aber in jungen Jahren mit hellen, klaren Augen scharf beobachtend in die Welt und zeichnete manch trefflichen Studienkopf. Dagegen hat er wohl niemals ausgesprochenen Sinn für Farbe besessen. Allmählich wuchs er sich dann zum königlich preußischen Malhistoriographen aus, der die großen Ereignisse von 1870/71 unter genauer Befolgung aller Reglements und Bekleidungs Vorschriften, aber ohne malerische Feinheit und ohne alle Größe im Bilde wiedergab. So hat er auch den Berliner Kongreß und die Kaiserproklamation im Spiegelsaal zu Versailles gemalt. Seine Bilder werden als getreue geschichtliche Urkunden niemals ihren Wert verlieren, dennoch muß man es tief beklagen, daß kein bedeutenderer Künstler als Mitglied des großen Hauptquartiers 1870/71 mitgeritten ist. Der geringe künstlerische Wert der großen Zeremonienbilder von Anton von Werner stellte sich einem so recht augenfällig



Abb. 240 Bildnis der Schwester des Künstlers von Gustav Richter
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)



Abb. 241 Löwen von Paul Meyerheim
(Zu Seite 287)

dar, wenn man sie mit Menzelschen verglich, wozu das Schloß in Berlin die beste Gelegenheit bot. Indessen verstand es Werner, den damaligen Geschmack der breiten Massen seiner norddeutschen Landsleute vorzüglich zu treffen, indem er gelegentlich in seine Kriegsbilder lustige oder rührende Züge einflocht, wie in der Darstellung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm an der Leiche des französischen Generals Abel Douay (Nürnberg, Städtische Galerie) (Abb. 243), oder in dem Bilde des deutschen Landwehrmannes, der auf beschneiter Landstraße einer Französin ihr Kind abnimmt, es in seinen Armen wiegt und beruhigt. Diese Bilder haben nach dem Weltkrieg eine neue, nicht zu unterschätzende Bedeutung gewonnen, fürwahr nicht als Gemälde, wohl aber als kulturgeschichtliche Urkunden und als



Abb. 242 Atelierwinkel von Eduard Meyerheim
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“) (Zu Seite 287)

Vergleichsmaterial, an dem kein Deutscher gleichgültig vorübergehen sollte. Anton von Werner spielte auch in den Kunstkämpfen der jüngsten Vergangenheit eine wichtige Rolle als der einflußreichste unter den ausgesprochenen Gegnern der Moderne.

Seine trockene, künstlerisch unbefriedigende, wenn auch bis ins einzelste genaue Wirklichkeitswiedergabe artete in den bekannten Zeichnungsfolgen eines *Allers* aus, der, mit einer scharfen Beobachtungsgabe ausgestattet, prosaisch wie ein Mitglied der Berliner „Familie Buchholz“ in die Welt sah.

Als Soldaten-, Kriegs- und Schlachtenmaler verdienen neben Anton von Werner Erwähnung, ja ragen oder ragten qualitativ zum Teil weit über ihn hinaus *Karl Röchling* in Berlin, in Düsseldorf der

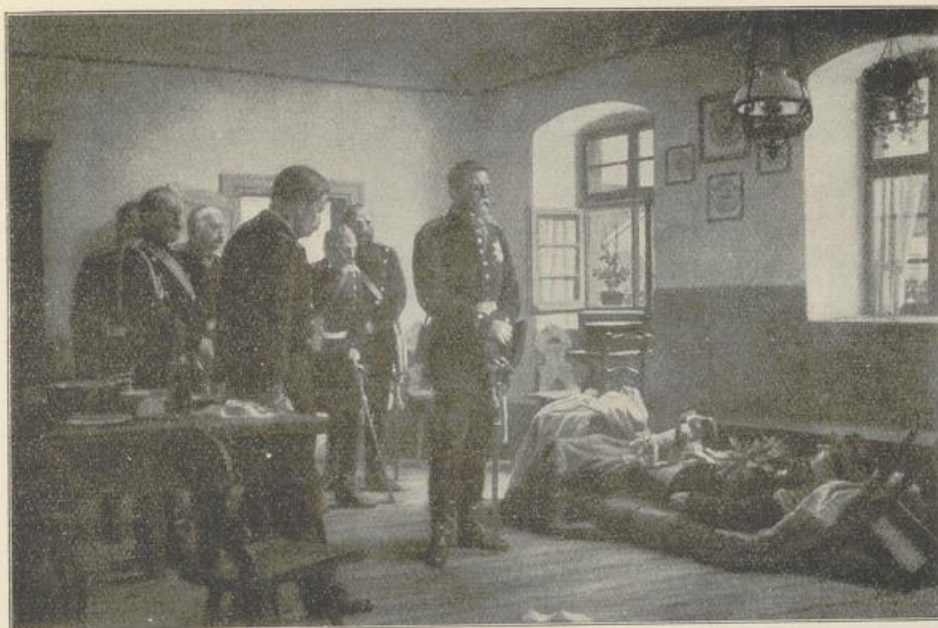


Abb. 243 Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay 1870 von Anton von Werner
Nürnberg, Städtische Galerie

Kürassierdarsteller *Theodor Rocholl*, *Wilhelm Camphausen* und *Georg Bleibtreu*, in München der vortreffliche Zeichner *Heinrich Lang* und der koloristisch hervorragende Sohn *Albrecht Adams*, *Franz Adam*, der zwar im Gegensatz zu seinem abenteuerfreudigen Vater keinem Feldzug persönlich beiwohnte, es aber dennoch vorzüglich verstand, die Wucht des Reiterangriffs überzeugend zur Darstellung zu bringen. Allein als der künstlerisch bedeutendste von unsern deutschen Soldaten- und Schlachtenmalern allen, der den Vergleich mit den Franzosen *Neuville* und *Detaille* wahrlich nicht zu scheuen braucht, erwies sich der ehemalige Offizier *Otto von Faber du Faur* (geb. in Ludwigsburg bei Stuttgart 1828, gest. 1901 in München). Er war als Reiter eines auffallenden, prachtvollen, orientalisch reich und bunt gezäumten und gesattelten arabischen Schimmels eine bekannte Münchener Straßenerscheinung. In der Darstellung solcher Tiere hat nun auch der farbenseelige Meister geschwelgt. Immer und immer wieder erscheinen diese edlen Rosse auf seinen Gemälden — einzeln, in Gruppen, in ganzen Schlachtreihen — in der Ruhe, auf dem Marsch, im Kampf und unter der Einwirkung furchtbarster Anstrengungen — in der Freiheit, unter dem wilden einheimischen Reiter wie unter dem disziplinierten europäischen Soldaten. Der Künstler ward nicht müde, die Einwirkung des Sonnenlichts unter den verschiedensten Verhältnissen auf die Färbung der Tiere, ihrer Schabracken, ihres Lederzeuges zu studieren, dabei Himmel und Erde in seine koloristischen Versuche einzubeziehen. Eine nach seinem Tode veranstaltete Sonderausstellung zu München hat *Faber du Faur* als einen ausgezeichneten Koloristen kennen gelehrt, wobei sich der bekannte Maler orientalischer Pferde auch sonst als nicht zu unterschätzender Orientmaler offenbarte. Als sein Kollege auf diesem Gebiete ist der trocken registrierende *Wilhelm Gentz* zu nennen, der den deutschen Kronprinzen *Friedrich Wilhelm* nach Palästina begleitete und dessen Einzug in Jerusalem malte. Als eigentlicher Tropenmaler darf *Eduard Hildebrandt* (1818 bis 1868) bezeichnet werden, der eine Reise um die Welt unternommen hat.

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

Als Pferdemaler reihen sich Faber du Faur die beiden Frankfurter *Adolf Schreyer* (1828–99) und *Teutwart Schmitson* (1830–63) würdig an. Schreyer sticht koloristisch hervor, Schmitson überwältigt geradezu durch die groß angeschauten Formen, durch die Plastik, das zuckende Leben und die natürlichen Bewegungen seiner Pferde und Rinder, sowie durch die glänzende Lösung des Raumproblems (Abb. 244).

Neben diesen beiden großen Frankfurter Malern mag ihrem Landsmann und Zeitgenossen *Anton Burger* (1825–1905) ein wohlverdientes Plätzchen angewiesen werden. Jene zog es in die weite Welt hinaus, Schmitson nach Berlin, Wien und Italien, Schreyer nach Paris und gar nach Kleinasien und Nordafrika, dieser blieb still daheim oder wanderte höchstens nach Kronberg im Taunus und verliebte sich nach echt Frankfurter Art in die vielen köstlichen Farben-, Beleuchtungs- und Stimmungswunder des alten deutschen Stadtbildes. Er malte enge Gäßchen, den schönen, breiten Fluß, den hochragenden Dom und bevölkerte seine Stadt- und Straßensbilder mit einer lebenswürdig dazu eingestimmten Staffage. Seine zarten kleinen Bildchen atmen eine trauliche Stimmung, die jedem Deutschen unfehlbar zu Herzen gehen muß. Sie lassen in unserer Seele Saiten erklingen wie etwa die Romane von Wilhelm Raabe (Abb. 245). Unsagbar fein ist seine „Landschaft mit den drei Damen“ (in Frankfurter Privatbesitz), die auf der Jahrhundertausstellung in Berlin ausgestellt war. Diesem Bilde fehlt auch die unangenehm glasige Übersicht, die sonst bei Burgerschen Gemälden häufig so störend wirkt. Mit Burger eng verwandt erwies sich *Jakob Fürchtegott Dielmann* (1809–85), der Begründer der Frankfurter Künstlerkolonie zu Kronberg im Taunus. Ein gut Stück an malerischer Kraft und Frische der Auffassung über beide hinaus gelangte dank seiner Pariser Schulung der einstige Frankfurter Rechtsanwalt *Karl Peter Burnitz* (1824–86) in seinen prachtvollen Landschaften. Im Anschluß an die Frankfurter sei schließlich



Abb. 244 Pferde im Schnee von Teutwart Schmitson Prag, Privatbesitz
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

auch der Hanauer *Georg Cornicelius* (1825–98)¹⁴⁴ und *Friedrich Karl Hausmann* (1825–86) gedacht, von denen letzterer durch seinen „Galilei vor dem Konzil“ bekannt wurde.

Unter den Düsseldorfer Koloristen ragt der Geschichtsmaler *Peter Janssen* (1844–1908) hervor, ebenso der Genremaler *Klaus Meyer* (geb. 1856), der dorthin aus München kam, wo er Schüler von Ludwig Löffitz gewesen war. Moderner erwies sich *Richard Burnier* (1826–84), ebenso *Ludwig Hugo Becker* (1833 bis 1868), der es bereits wagte, seine Staffelei im Freien aufzustellen und ein Stück Landschaft unter der Einwirkung grellen Sonnenlichtes naturgetreu wiederzugeben. In seinen früheren größeren landschaftlichen Gemälden, in denen auch die menschliche Staffage mehr zur Geltung kommt, schlug Becker gelegent-

lich auch gemütvoll, um nicht zu sagen empfindsame Töne an und berührte sich dann mit dem in Württemberg geborenen, aber in Düsseldorf tätigen *Theodor Schütz* (1830–1900), einer in künstlerischer wie in menschlicher Beziehung ausgesprochenen Persönlichkeit von großer Liebenswürdigkeit. Genügt auch das grell bunte Kolorit unserem verwöhnten Auge gegenwärtig nicht mehr, so vermögen wir uns der echt deutschen und gemütvollen Grundstimmung, die geradezu an Ludwig Richter erinnert, dennoch nicht zu entziehen (vgl. die Kunstbeilage). Als ein strenger, ernster und großer Porträtist, der in seinem kurzen Leben bleibende Werte schuf, ist *Johann Martin Niederée* (1830–53) zu betrachten.

In der Schweiz ragte der Tier- und Landschaftsmaler *Rudolf Koller* hervor (geb. 1828 in Zürich, gest. ebenda 1905), der in seiner Jugend ein Krautfeld oder einen Ahorn in impressionistischer Studie glücklich festzuhalten wußte, sich später aber mehr zu einer sauber durchführenden Technik bekannte. Er vermochte den konstruktiven Aufbau des Tieres, seine augenblicklichsten Bewegungen, die Rassenunterschiede und individuellen Merkmale, endlich die Widerspiegelung des tierischen Seelenlebens im Gesichtsausdruck, in den Ohren- und Schweifbewegungen vorzüglich aufzufassen und wiederzugeben¹⁴⁵ (Abb. 246). In dem andern großen Schweizer Maler jener Generation, *Ernst Stückelberg* (geb. 1831 in Basel, gest. ebendasselbst 1903), scheint ein altdeutscher Meister, etwa vom Schlage Ambergers, wiedergeboren zu

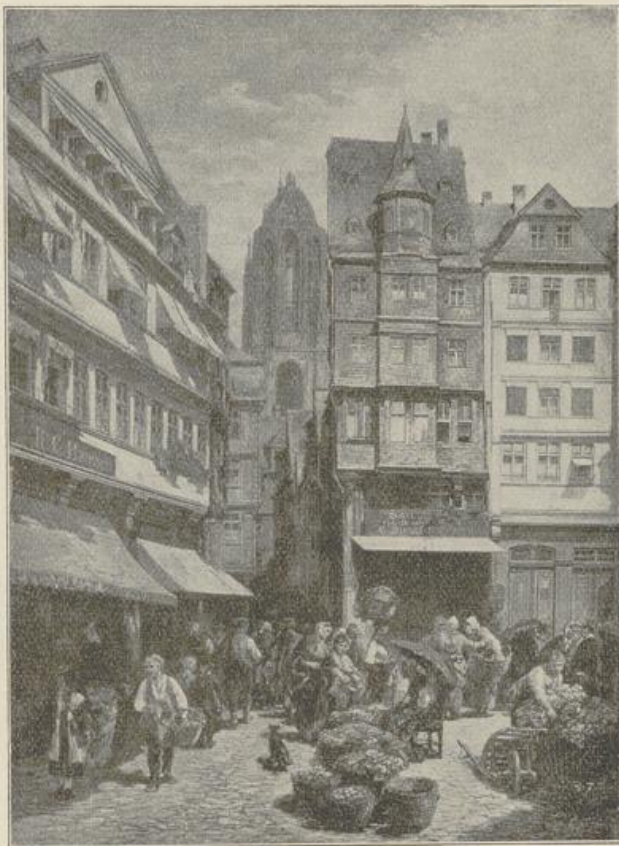


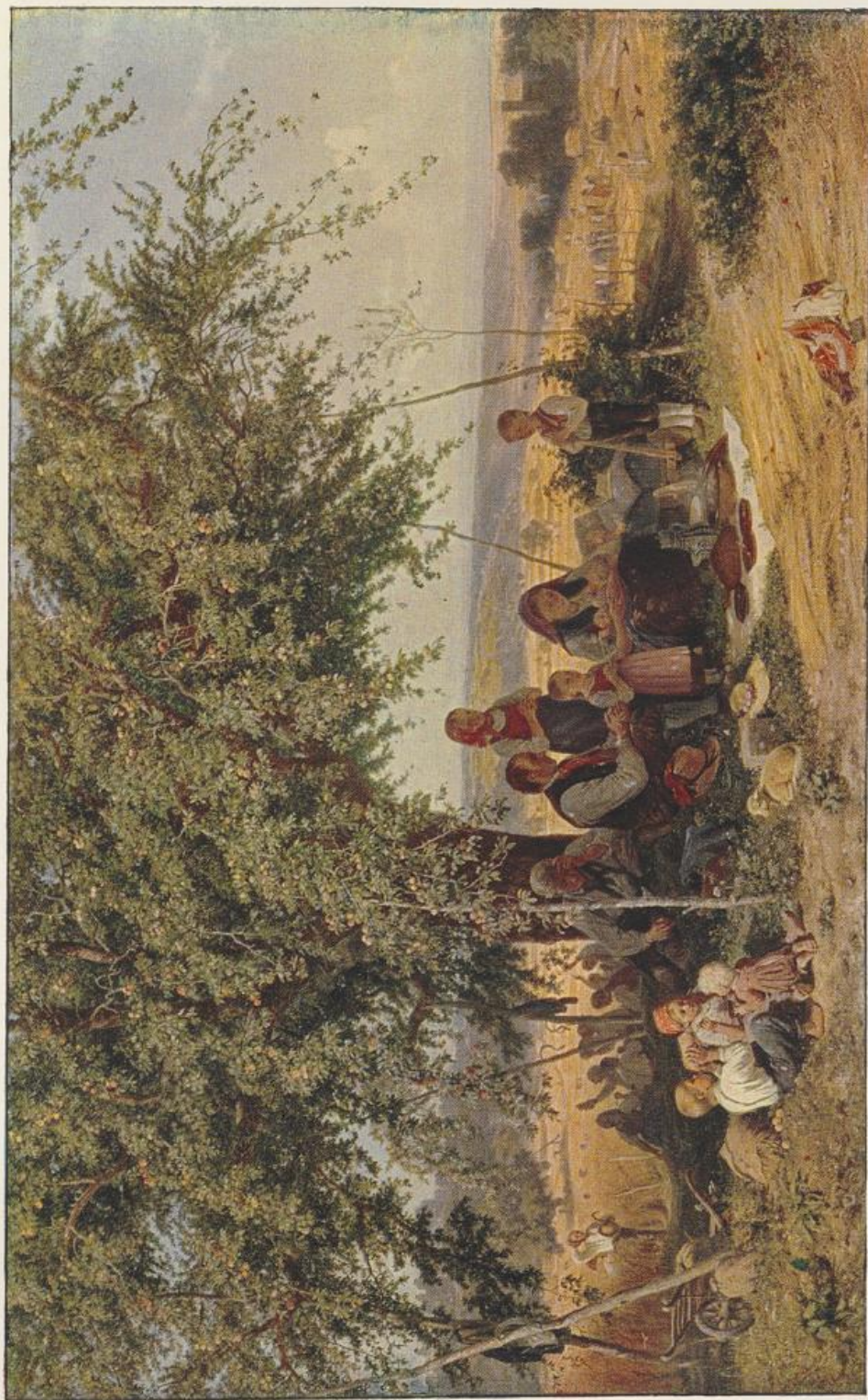
Abb. 245 Römerberg von Anton Burger
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut
(Nach Photographie Bruckmann, München)



Abb. 246 Idylle von Rudolf Koller
(Nach Photographie O. Felsing, Berlin)
(Zu Seite 291)

sein. Seine Bildnisse atmen eine kräftige leibliche Gegenwart. Sie sind klar in der Farbe, großzügig in der Anordnung, treuherzig in der Erfassung des Seelenlebens. In altdeutscher Weise sind sie sehr hell gemalt mit wenig Schatten und besitzen daher keine besonders kräftige Plastik der Modellierung. Je nach der Individualität des Darzustellenden ist aber jedes Bildnis koloristisch verschieden behandelt. Dabei macht sich eine naive Freude an der buntfarbigem Einzelercheinung der Natur geltend, der entsprechend ein Blatt, eine Blume, ein Schmetterling in die Porträtkomposition einbezogen ist (Abb. 247): „Knabe mit Blatt. Gelbgraue Jacke mit schwarzen Litzen. Derselbe Ton in den Schatten des Gesichtes. Braunes Haar. Das Blatt eintöniges Grün mit helleren Rippen. Im Hintergrund die starke Bläue des Himmels mit weißen Wölkchen. — Bez. unten links braun: E. Stüchelberg (1874).“ (Katalog der Berliner Jahrhundertausstellung.)

In Wien wagte den Aufstieg zu den höchsten Höhen der Kunst *Karl Rahl* (daselbst 1812 geb., 1865 gest.), der eine Mittelstellung zwischen den Münchener Malern Kaulbach und Piloty einnimmt. Rahl scheint versucht zu haben, Rubens die Fülle der Erscheinungen und Palma Vecchio den Glanz der Farbe zu entlehnen, vermochte aber der Natur nicht wahrhaft gerecht zu werden. Er ließ sich auf mythologische Darstellungen ein, sein verhältnismäßig Bestes hat er aber im Bildnis gegeben. Aus Rahls und Waldmüllers Schule ging *Johann von Strasschiripka* hervor, unter dem Künstlernamen *Canon* bekannt, 1830 in Währing bei Wien geboren, 1848 bis 1855 Offizier, als Künstler im Morgenland, in Frankreich und in England tätig, dann in Karlsruhe 1860—69, in Stuttgart 1869—74 und schließlich in Wien, wo er 1885 starb — auch er ein nicht gerade bedeutender Maler mythologischer Vorwürfe, aber ein „Meister ersten Ranges“ in der Kunst, „gute Köpfe zu malen“. In der Karlsruher Kunsthalle prallt man förmlich von seinem lebensprühenden Bildnis Joh. Willh.



Mittagsruhe bei der Ernte von Theodor Schütz

Stuttgart, Württ. Gemäldegalerie
(Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann, München)

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

Schirmers zurück, so plastisch hebt sich das rötliche Gesicht mit der stark beleuchteten Stirn von dem blaugrünen Hintergrund ab (Abb. 248). „Er besaß die gründlichste Kenntnis der alten Meister, hatte alle Galerien von Petersburg bis Madrid durchstudiert und verfügte über ein anatomisches Wissen, wie man es sonst nur bei Ärzten findet. All sein Können und Wissen verstand er auf seinen Bildern zur Anwendung zu bringen. Die Köpfe . . . waren immer mit größter Meisterschaft und seltenem Können nach der Natur gemalt, alles übrige des Bildes war mehr mit Hilfe eines umfangreichen künstlerischen Wissens hergestellt in einer manchmal übertrieben barocken und schematischen Art, wie es seine Doppelnatur verlangte.“ Der große Maler Wilhelm Trübner, dessen „Personalien und Prinzipien“¹⁴⁶⁾ diese Charakteristik entnommen ist, nennt Canon sogar neben Feuerbach, Thoma und Leibl den einen der „vier größten Könner des Jahrhunderts“. — Während *Friedrich Friedländer* (1825—99) seinen Ruf als „letzter Altwiener Sittenmaler“ genießt, zeichnete sich der an den Franzosen gebildete edle, ernste, poesievolle *Emil Jakob Schindler* (1842—92) als Landschaftsmaler aus. Die hohen, feierlich wirkenden Bäume, die Zypresse und die Pappel verleihen seinen Gemälden das Gepräge. Aber der bedeutendste österreichische Maler jener Generation war neben Canon ohne Zweifel *August von Pettenkofen* (geb. 1821 in Wien, gest. daselbst 1889)¹⁴⁷⁾. Er verdient mit Meissonier und Menzel verglichen zu werden, von denen er jenen wohl ebenso sehr übertrifft, wie er hinter diesem schließlich doch zurückbleibt. Meissonier und Menzel malten ihre Soldatenbilder vom hohen vaterländisch geschichtlichen Standpunkt aus. Sie ließen darin gern — jener den Kaiser der Franzosen, dieser den großen Preußenkönig erscheinen. Pettenkofen, der selbst jahrelang Reiteroffizier gewesen war, malte den Subalternoffizier oder den gemeinen Mann. Außerdem begeisterte er sich für das Roß in jeglicher Gestalt, namentlich für das Roß der Pußta, für die Pußta selbst, ihre schwermütigen landschaftlichen Reize und ihre sonnverbrannten Bewohner (Abb. 249). Er schaute aber auch voll schlichter menschlicher Anteilnahme dem Schuster und Schneider in die Werkstatt und schlug gelegentlich Spitzwegsche Töne an. Außerdem ist er ein ausgezeichnete Porträtist, namentlich hochgestellter Persönlichkeiten, gewesen. Im allgemeinen übertreffen seine kleinen Bildchen seine großen „Maschinen“. Immer aber wußte er geschichtliche und kostümliche Treue mit einem hochentwickelten Sinn für Farben- und Lichtstimmung zu verbinden. Er hat Probleme wie Manet und die Meister von Barbizon aufgegriffen, und sein feines Silbergrau erinnert gelegentlich geradezu an Velasquez. Es ist prachtvoll, wie Mann und Roß und Gerät auf seinen Bildern im Raum stehen und wie sie von Luft und Licht umflossen sind. Dabei opferte der gewissenhafte Künstler dem flüchtigen Reiz der Erscheinung niemals den konstruktiven Aufbau des menschlichen und tierischen Organismus. Das August von Pettenkofen-Kabinett



Abb. 247 Knabe mit Blatt von Ernst Stückelberg
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

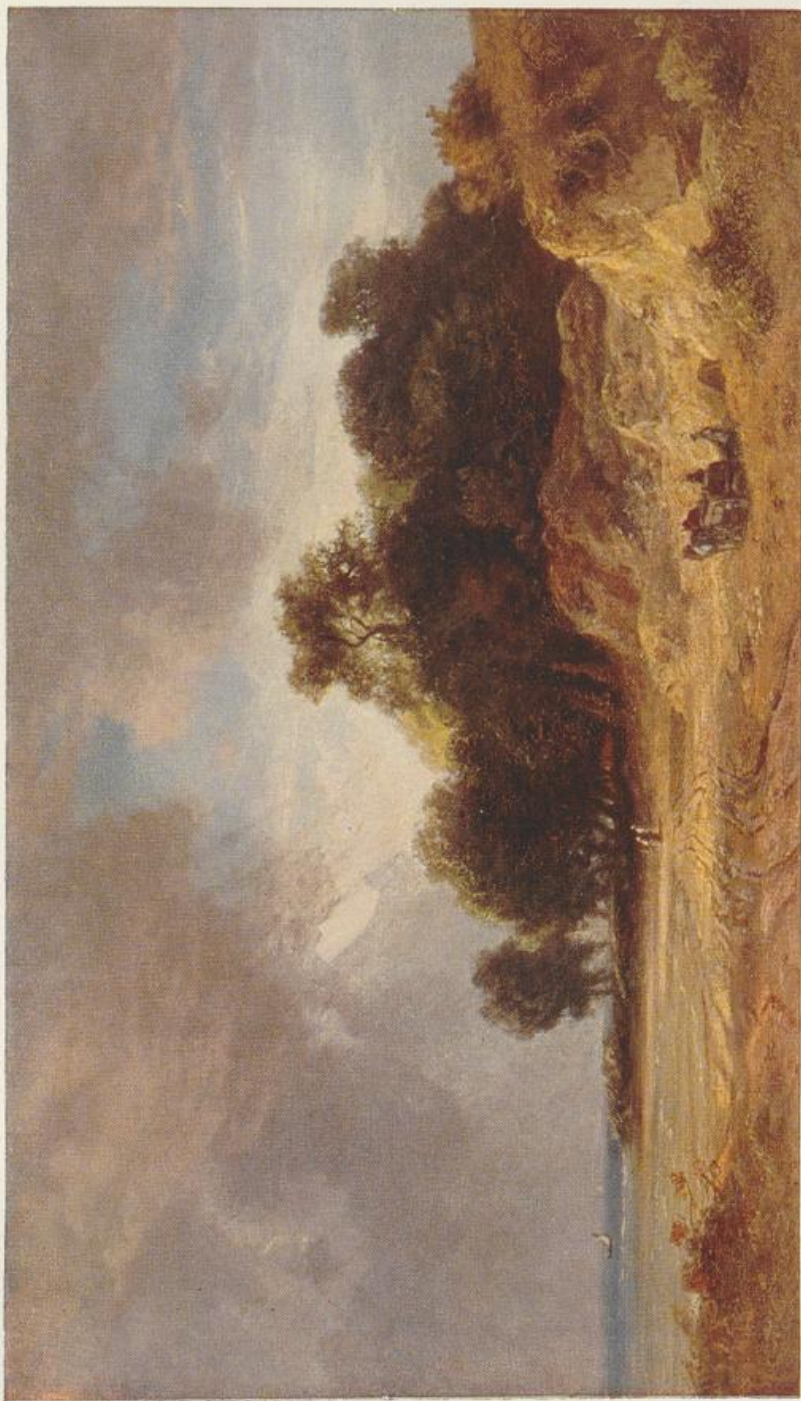


Abb. 248 Bildnis des Malers Johann Wilhelm Schirmer
von Johann von Strasziripka, gen. Canon
Karlsruhe, Kunsthalle
(Zu Seite 292)

der Berliner Jahrhundert-Ausstellung gehörte wie das Spitzwegsche zu den Räumen, in denen der Beschauer den reinsten und ungetrübtesten Genuß empfand. Pettenkofens Bilder vermögen auch der in malerischer Hinsicht verwöhnten Gegenwart voll zu genügen.

Einen wesentlichen Umschwung erfuhr durch die Künstler dieser Generation die Landschaftsmalerei. Jedes Geschlecht schaut die Natur mit anderen Augen an und sieht ihr andere Seiten ab. Die Klassizisten, die Rottmann, Reinhart, Koch, hatten die großen Linien, die edlen Formen ins Auge gefaßt; die Romantiker vom Schlage der Schwind und Lessing hatten in der Natur die deutsche Märchenstimmung entdeckt, andere Romantiker, wie *Eitzdorf*, *Zucengauer* und dernachgeborene *Winkler*

hatten die romantische Schönheit des Hochgebirges auf die Leinwand zu zaubern versucht, reichten auch ihre groben und dabei schwächlichen Mittel freilich nicht dazu aus (vgl. ihre Bilder in der Neuen Pinakothek zu München). Sie bevorzugten die kräftig in die Augen fallenden Reize der Natur, denen bis auf den heutigen Tag herab der sogenannte Tourist nachgeht und wie sie der Theaternaler älterer Schule verwertete. Mit den Landschaften der Pilotyschen Generation, mit den beiden Brüdern *Andreas Achenbach* (1815—1910) und *Oswald Achenbach* (1827—1905) in Düsseldorf, mit *Eduard Schleich* dem Älteren (1812—74) und *Adolf Lier* (1826—82) in München, auf die später *Joseph Wenglein* (1845—1919) und *Ludwig Willroder* (1845—1910) folgen sollten, gewann eine Strömung in der deutschen Landschaftsmalerei die Oberhand, die zur Zeit der Romantiker und Klassizisten nur von einer kleinen Gruppe von Naturalisten gepflegt worden war. *Andreas Achenbachs* Auftreten war von dem Altonaer *Ludwig Gurlitt* (1812—97), dasjenige *Schleichs* von dem Hamburger *Christian Morgenstern* (1805—67) vorbereitet worden. *Morgensterns* Beispiel führte *Schleich* in den Isargrund und das Dachauer Moos und erwies sich so für mehrere Künstlergeschlechter bis auf die Gegenwart herab maßgebend. Es ward fortan weder ausschließlich auf die große Linie und edle Form noch auf romantische Stimmung, sondern auf die volle, ganze und große Natur, ihre wechselnde Färbung, ihre Luft- und Lichtstimmungen sowie auf gute, lebensvolle stoffliche Charakteristik gesehen, wenn auch bei aller Naturtreue noch etwas Romantik in die neue Anschauungsweise herübergerettet wurde. Von *Eduard Schleich* dem



Aufziehendes Gewitter von Eduard Schleich

München, Neue Pinakothek

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



Abb. 249 Szolnoker Markt mit Kürbissen von August von Pettenkofen
Wien, Privatbesitz
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 293)

Älteren geben wir eine niederdeutsche Flachlandschaft mit Windmühlen bei stimmungsvoller Abendbeleuchtung wieder (Abb. 250), außerdem (in einer Kunstbeilage) ein Gemälde aus der Münchener Neuen Pinakothek: „Aufziehendes Gewitter“. Von Adolf Lier „Die Theresienwiese bei München“, gleichfalls aus der Pinakothek, bezeichnet: „A. Lier 1882“ (Abb. 251). Das Weithingestreckte der gewaltigen Ebene¹⁴⁵ wird durch die gleichlaufenden Wagerechten wundervoll zum Ausdruck gebracht. Es herrscht eine großartige Ruhe. Nur in der Ferne tauchen die Häuser und Kamine der großen Stadt auf. Im Mittelpunkt des Bildes weidet ein Hirt seine Herde. Er ist gerade im Begriff, sie in den Nebelschwaden hineinzutreiben, der die Wiese überzieht. Im Verhältnis zu den kleinen Figürchen wirkt die Landschaft um so größer, im Gegensatz zum Getrippel und Getrappel der Tiere um so ruhiger. Hinter dem Nebelschwaden taucht mit hoch erhobenem Arme die Riesenbavaria von Schwanthaler auf, umstanden von König Ludwigs I. Schöpfung, der von Klenze erbauten Ruhmeshalle; dahinter, bereits am Horizont, der Bavariapark. Erde und Himmel, Mensch und Tier, Bauwerk und Bildwerk sind zu einem wundervollen Gesamteindruck verbunden. Die Weite und Großzügigkeit der Münchener Landschaft ist in diesem Bilde vorzüglich getroffen, fast möchte man sich zu der Behauptung versteigen, daß uns daraus die frische, herbe und nervenstärkende Luft entgegenweht, die den Aufenthalt in München so begehrenswert erscheinen läßt.

Andreas Achenbach bevorzugte die norddeutsche und nordische Strandlandschaft (Abb. 252), Oswald Italien mit dem blauen Himmel, der kräftigen südlichen Sonne und den farbigen Trachten seiner Bewohner (Kunstbeilage). Wie dieser, so



Abb. 250 Abendlandschaft von Eduard Schleich dem Älteren
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 295)

ging auch der Hamburger *Askan Lutteroth* nach Italien, an jenen schloß sich der norwegische Marinemaler *Hans Gude* an. Die Schweiz besaß an dem Genfer *Al. Calame* (1809–63) einen Landschaftler, der mit hoher Meisterschaft die großartige Alpennatur seines Heimatlandes zu schildern wußte und viele auswärtige Maler dorthin zog.

Die religiöse Malerei ward und wird auf dieser Stufe der Entwicklung, abgesehen von vielen konventionell süßlichen Malern, wie *Pfannschmidt* in Berlin (1819–87), durch zwei voneinander grundverschiedene, aber gleich eigenartige Persönlichkeiten vertreten. Der im Jahre 1844 in Ungarn geborene, 1900 gestorbene Michael Lieb, der den Künstlernamen *Mihály Munkácsy*¹⁴⁹⁾ annahm, malte anfangs in Düsseldorf Bilder aus dem ungarischen Volksleben, später in Paris solche aus der „Gesellschaft“, um 1882 mit einem Christus vor Pilatus hervorzutreten, auf den zwei Jahre später eine Kreuzigung folgte. Der Christus vor Pilatus erlebte

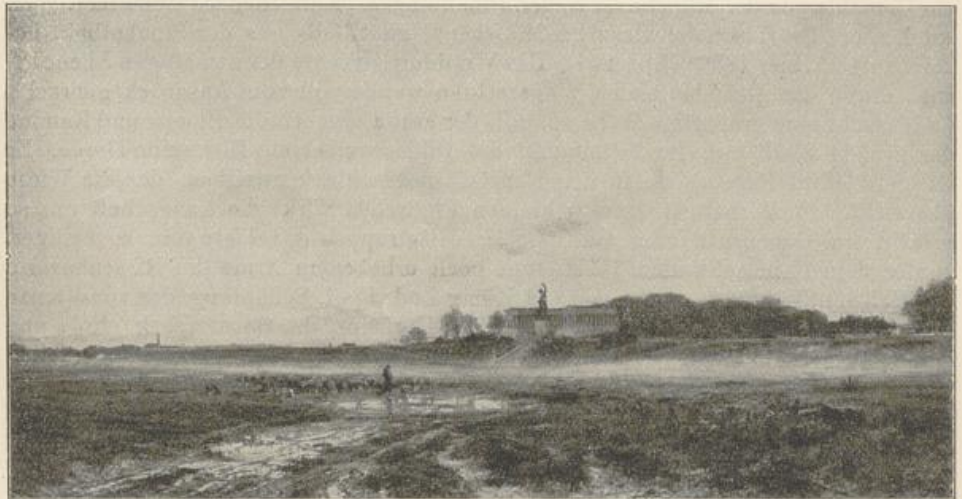


Abb. 251 Die Theresienwiese bei München von Adolf Lier
München, Neue Pinakothek
(Zu Seite 295)



Sturm in der Campagna von Oswald Achenbach

Stuttgart, Württ. Gemäldegalerie

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



Abb. 252 Mondscheinlandschaft von Andreas Achenbach
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 295)

einen Triumphzug durch die europäischen Hauptstädte, und wir haben alle als junge Leute staunend und bewundernd davor gestanden (Abb. 253). Man befindet sich in großmächtiger, weiträumiger Halle, die baukünstlerisch gegliedert und geschmückt, vorn kräftig beleuchtet, hinten im Dämmerlicht gehalten ist. Darin Christus, Pilatus und das Volk der Juden. Vorn die Pharisäer und Schriftgelehrten mit großen leidenschaftlichen Gebärden, hinten, durch Schranken und einen römischen Krieger zurückgehalten, die erregte, heulende, schreiende, sich wild gebärdende Volksmenge. Alle aber sind von dem gleichen Wunsch beseelt, daß Christus gekreuzigt werde. Und nun Pilatus, unschlüssig, mit sich selbst im inneren Widerstreit, auf seinem prunkenden Thronsessel ein in sich zusammengesunkener armer, schwacher, zweifelnder Mensch. Dagegen ihm gegenüber Christus, von wildem Todeshaß umbraut, aber in sich selbst fest, ruhig, zuversichtlich. — Das Bild übt eine bedeutende Wirkung aus. Es ist in jeder Beziehung mit den raffiniertesten Mitteln durchgeführt. Man achte nur einmal auf den Effekt, wie die Gestalt Christi von der Lanze des römischen Kriegsknechts überschritten wird. Dann der Gegensatz zwischen der rohen Körperkraft des Kriegsknechts und der seelischen Macht Christi! — Dazu gesellt sich eine vorzügliche, an den Franzosen gebildete Mache — ein trefflicher Kolorismus, ein fein abgestimmtes Helldunkel. Betrachtet man aber das Gemälde (und sei es auch nur in der Abbildung) lange und aufmerksam, so wird man sich doch eines gewissen gequälten und gekünstelten Wesens, einer Übertreibung in allem und jedem bewußt. Es fehlt die von Herzen kommende und zu Herzen sprechende unmittelbare Überzeugungskraft. Diese besitzt in vollstem Maße



Abb. 253 Christus vor Pilatus von Mihály Munkácsy
(Zu Seite 296)

der Deutsche *Eduard von Gebhardt*. Kaum läßt sich ein größerer Gegensatz denken. *Eduard von Gebhardt* ist in Sankt Johannes in Esthland 1838 geboren und wurde Professor an der Akademie in Düsseldorf. Er stellte die im Neuen Testament erzählten Vorgänge aus dem Leben Jesu in seinen Tafelbildern wie in den berühmten Wandgemälden im Kloster Loccum und in der Friedenskirche zu Dresden mit einer religiösen Innigkeit und Kraft zugleich dar, wie sie in dieser Verbindung im 19. Jahrhundert kaum ein zweites Mal in die Erscheinung getreten sein dürften. Auffällig an seinen Gemälden ist die Wahl des Schauplatzes und der Trachten. Diese bot dem Künstler des 19. Jahrhunderts stets besondere Schwierigkeiten. Frühere Zeiten waren darin glücklicher, indem sie die Erzählungen der Heiligen Schrift ganz einfach so wiedergaben, wie wenn sie sich in ihren Tagen zugetragen hätten. Der Künstler des 19. Jahrhunderts aber war mit geschichtlichem Wissen zu sehr beschwert, als daß er nicht gewußt hätte, daß Christus und die Seinen sich anders getragen und anders gewohnt haben als wir. Sich nun kunst- und kostümgeschichtlich in die Zeit und das Land Christi zu versenken, wie es viele Künstler, so auch Munkácsy, taten, führt schließlich doch zu keinem befriedigenden Ergebnis und lenkt vor allem von der Hauptsache ab. Da verfiel Gebhardt auf den eigenartigen Ausweg, die Umgebung Christi in die Tracht desjenigen Zeitalters deutscher Geschichte zu kleiden, das in seinen Augen vom stärksten religiösen Leben erfüllt war — des Zeitalters der Reformation. Unsere Abbildung (Abb. 254) läßt diese Eigenheit Gebhardtscher Malerei weniger hervortreten, als den Hauptzug in seinem Wesen: die urdeutsche, innige, kraftvolle religiöse Auffassung.

Zum Schluß dieses Abschnittes sollen nun zwei Künstler besprochen werden, die ihre geistige Nahrung aus so verschiedenen Wurzeln sogen und sich zu so bedeutenden, ganze Epochen umspannenden und weit in die Zukunft herein wirkenden Persönlichkeiten auswuchsen, daß sie jeder Eingliederung in ein kunstgeschichtliches Kapitel spotten. Uns aber schien es, daß ihnen verhältnismäßig am



Abb. 254 Abendmahl von Eduard v. Gebhardt, Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

wenigsten Zwang angetan würde, wenn sie gleichsam an der Schwelle, die von der Anlehnung an die alten Meister zur freien, selbständigen modernen Kunst führt, ihren Platz erhielten. Anselm Feuerbach und Adolph Menzel ragen über ihre, den großen Farbenkünstlern der Renaissancezeit nachstrebenden Genossen um mehr denn Haupteslänge empor. Während die anderen zumeist nach belgisch-französischen Rezepten malten, suchten und rangen sie unaufhörlich nach selbständigen und eigenartigen Ausdrucksformen. Der feststehenden Manier der anderen entspricht daher bei ihnen eine reiche und mannigfaltige Entwicklung. In einer Zeit, in der die Gedankenkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — die Gedankenkunst, die zweifellos viele eigenartig deutsche Elemente in sich enthielt, zugunsten der Nachahmung des Auslandes daran gegeben wurde, erstanden uns diese echt deutschen und aufrechten Männer, die, wenn sie sich auch willig vom Ausland beeinflussen ließen, dennoch tiefe Schätze deutschen Geistes zutage gefördert haben.

*Anselm Feuerbach*¹⁵⁰⁾ (Abb. 255) stammte aus einem alten und geistig bedeutenden Geschlecht, das bereits je einen großen Archäologen, Philosophen und Gesetzgeber hervorgebracht hatte, einem Geschlecht, dem aber erst der Maler den höchsten Glanz verleihen sollte. Der Maler war der Enkel des Gesetzgebers und der Sohn des Archäologen — und ein Stich ins Gelehrte und Gedankliche, ins Akademische und Klassizistische ist ihm stets eigen geblieben. Der sonst aller Autorität spottende Künstler war sein Leben lang bemüht, was sein feinsinniger Vater gefühlt und gedacht, erträumt und ersehnt hatte, in die Tat umzusetzen. Geboren wurde er — 1829 — zu Speyer, wo sein Vater damals am Gymnasium wirkte. Dieser erhielt, als der Knabe sieben Jahre alt war, auf sein Buch „Der vatikanische Apollo“ einen Ruf als Universitätsprofessor nach Freiburg i. B. So wuchs Anselm Feuerbach angesichts des Schwarzwaldes und seiner Berge auf, im väterlichen Hause umgeben von Stichen und Gipsabgüssen nach der Antike, während ihm vorm Schlafengehen der Vater selbst in seiner „plastisch weichen Art“ den Homer vorlas und ver-

deutsche. Im Jahre 1845 bezog das Wunderkind bereits die Düsseldorfer Akademie, an der er seine eigentliche Lehrzeit durchmachte, den eifrigsten Fleiß an den Tag legte, zu allen damals gefeierten Düsseldorfer Größen, wie Sohn, Lessing, ja sogar Schirmer in Beziehungen trat und von dem Akademiedirektor Schadow geradezu verwöhnt wurde. Trotzdem fühlte er sich in Düsseldorf nicht befriedigt, siedelte vielmehr 1848 nach München über, wo er von Rahl Anregungen empfing, sich aber im allgemeinen einem genialischen *Dolce far niente* ergab. „Das Leben ist hier frei und heiter, ich bin heimisch in München, als wäre ich hier geboren. Im Englischen Garten spazieren, beim Tambosi (Kaffeehaus am Hofgarten unter den Arkaden) sitzen, gute Musik hören, ist so angenehm. Andere tun es auch, warum ich nicht? Ich kann nur Liebes und Poetisches von meinem hiesigen Aufenthalt sagen.“ Trotzdem litt es Feuerbach auf die Dauer auch in München nicht, vielmehr ging er 1850 zu Wappers nach Antwerpen und das Jahr darauf nach Paris zu Couture. Couture war der vielbewunderte Werkstattmeister, den man dort damals allgemein aufsuchte, aber der klassizistisch veranlagte und erzogene Feuerbach mußte sich ganz besonders zu jenem Künstler hingezogen fühlen, der die große antikisierende Gebärde von der Zeichenkunst des beginnenden auf die Malerei der Mitte des 19. Jahrhunderts übertragen hatte. Zugleich erklimmte der deutsche Maler in dem Pariser Atelier den Gipfel technischen, im besonderen koloristischen Könnens der damaligen Zeit. Feuerbach machte geradezu eine Couture-Periode durch. In der Berliner Nationalgalerie hängt ein „Weiblicher Kopf“ von Couture aus dem Jahre 1853, vor dem der Beschauer den Zusammenhang Feuerbachs mit seinem französischen Vorbild zum Greifen deutlich empfindet. Bis hierher unterschied sich unser Künstler in seiner Entwicklung nicht sonderlich von vielen anderen deutschen Malern seiner Generation. Ließen es sich aber nun die Künstler vom Schlage eines Piloty damit genügen, so fühlte sich Feuerbach immer noch nicht befriedigt. Gerade dem Besten und Eigensten, das in ihm schlummerte, konnte ein Couture nicht Genüge leisten. Der Deutsche lechzte nach einer anderen, tieferen und innerlicheren Auffassung von der Antike, als sie ihm der Franzose trotz seiner gewaltigen Rhetorik zu geben vermochte. Ihn dürstete danach, gleich Goethe an der Quelle selbst zu trinken. Die uralte deutsche Sehnsucht nach der Antike, nach dem Süden, nach Italien, nach Rom — nach Form, Schönheit, Erhabenheit und Monumentalität hatte ihn mit unwiderstehlicher Gewalt gepackt. Im Jahre 1852 wanderte er zum erstenmal über die Alpen, und der Dichter Viktor von Scheffel war des Malers Weggenöß. Auf klassischem Boden ging sein innerstes und heiligstes Sehnen in Erfüllung; in ständiger Steigerung: in Venedig, Florenz und Rom sog er die volle Schönheit italienischer Kunst, italienischer Landschaft und italienischen Menschentums in sich ein, bis er endlich in Nana, der römischen Handwerkerfrau, sein Ideal weiblicher Formenschönheit und -vornehmheit verkörpert fand. Feuerbach sehnte sich von ganzem Herzen danach, ein neuer Tizian, Veronese oder Bordone, kurz, ein Mann vom Schlage der großen venezianischen Cinquecentisten zu werden. Aber seine Seele, die zugleich deutsch und modern fühlte, widerstrebte diesem Verlangen. Er war eine problematische Natur. So sehr Feuerbach, wie kaum ein anderer, Italien liebte und zu genießen verstand, ein Rest von Heimweh nach deutscher Sprache und deutschen Menschen hat stets an ihm gezehrt. Daher begrüßte er im Jahre 1873 mit Freuden einen Ruf nach der österreichischen Hauptstadt. Aber was sollte der ernste, träumerische Schwärmer in dem lachenden, jubelnden, tanzenden Wien, und noch dazu in dem damaligen Wien Makarts?! — Enttäuscht kehrte er nach Italien zurück. Gänzlich einsam, ohne einen Freund an seiner Seite, der ihm die schönheitsdurstigen Augen hätte zudrücken können, ist er, kaum fünfzigjährig, 1880 in einem Gasthaus, dem *Albergo della Luna*, zu Venedig verschieden.

Unter den mannigfaltigen und grundverschiedenen Einflüssen, welche dieser unstete Wanderer zeit seines Lebens erfuhr, erlitt seine Kunst zahlreiche und tief einschneidende Wandlungen. Auf vielverschlungenem Wege entwickelte sie sich trotz mannigfacher Hemmungen dennoch siegreich in die Höhe¹⁶¹). Auf einem seiner frühesten Bilder, das noch vor die Münchener Lehrzeit fällt, einer skizzierten Allegorie aus dem Jahre 1847, sehen wir Leben und Bewegung, kräftige Kontraposte, eckig gebrochene Linien, eine ausgezackte Gesamtsilhouette. Ein Bacchuszug, der beiläufig ins Jahr 1851, das Jahr der Übersiedlung von Antwerpen nach Paris, fällt, überrascht durch Schönheit und Buntfarbigkeit, stürmische Bewegung, die Anordnung einer wie zum Knäuel zusammengepackten Gruppe, die an Genelli erinnert. Vom späteren und eigentlichen Feuerbach verrät das Bild noch ebensowenig wie das

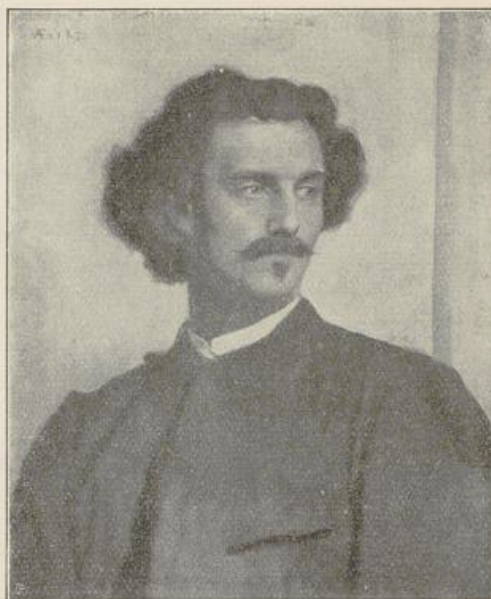


Abb. 255 Feuerbach, Selbstbildnis 1873
Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 299)

vorige. Ins Jahr 1852, dessen Sommer der junge Künstler noch in Paris zubrachte, fällt dann ein Selbstbildnis, das bereits die Klaue des Löwen zeigt. Das Bild ist von hohem Augenpunkt aus genommen, weist auch eine rembrandtisch interessante Beleuchtung von rechts oben auf. Zum erstenmal übt Feuerbach hier eine merkwürdige Enthaltensamkeit in der Farbe — eine Enthaltensamkeit, die später so bezeichnend für ihn werden sollte. Im selben Jahr 1852 liefert er sich mit dem „Hafis in der Schenke“, einem trotz des sorgfältigen Aktstudiums wenig erfreulichen Gemälde, ganz an Couture aus: eine Harmonie in Gelb und Blau mit wenig Rot. Das Bildnis des Professors Umbreit von 1853 verrät mit seinem schummrigen Hintergrund in Braungrau, überhaupt in jeder Hinsicht einen stark altmeisterlichen Einfluß, wie es auch dank der kräftig herausgearbeiteten psychologischen Charakteristik einen hochbedeutenden Eindruck hervorruft. Gegen 1854 offenbart sich uns Feuerbach zum erstenmal als Landschaftler mit einem äußerst flott, pastos und selbstständig behandelten Gemälde. Im Jahre 1854 beginnt sich ferner in Figurenbildern ein unverkennbarer Rokokeinschlag und eine anakreontische Stoffwahl geltend zu machen: wir erblicken Zigeuner, ein Blumenmädchen, ein Mädchen das einen Vogel betrauert, die pikante Darstellung einer Dame mit entblößtem Busen, entzückende kleine Teichlandschaften mit badenden Frauen oder sonstiger weiblicher Staffage. Wir gewahren in einer Art pompejanischer Farbenstimmung auf blauem Grunde eine blonde Tänzerin in rotem Rock und mit offenem weißen Hemd, dazu einen farbenreichen Fruchtkranz, der sehr schwer wirkt und wohl so wirken soll, um die Tänzerin leicht erscheinen zu lassen. Ist dies nicht aber trotzdem und trotz der flatternden Haare, Bänder, Röcke doch mißlungen?! — In demselben Jahre 1854 hat Feuerbach sein Selbstbildnis wie van Dyck stilisiert, indem er sich in bewegter Haltung, mit niederländischem Stulpenhandschuh, offenem Kragen und Spitzenmanschetten angetan, vor rotem Vorhang und grauem Hintergrund mit altmeisterlich dunklen und tonigen Farben darstellte. Im selben Jahre malte er die

stürmischen, düsteren, seicentistisch aufgefaßten Bilder einer „Kreuzabnahme“ und einer „Versuchung des hl. Antonius“. Im selben Jahre endlich den „Tod des Pietro Aretino“, ein Bild, das in seiner wilden Dramatik wie ein Wettkampf mit der Piloty-richtung, in den festlichen Frauengestalten und in dem Silberton aber wie ein Nachklang Paolo Veroneses wirkt (Abb. 256). Das Bild stellt den Augenblick dar, in dem Pietro Aretino, jener ebenso schamlose wie hochbegabte Satiriker der italienischen Hochrenaissance, vor Lachen über ein leichtsinniges Abenteuer einer seiner ebenso zügellosen Schwestern beim festlichen Schmause vom Stuhl fällt und sich den Hals bricht.

Unter dem Einfluß Italiens, das Feuerbach 1855 zum erstenmal betrat, wandelte, vereinfachte und monumentalisierte sich seine Kunst. Er verzichtete freiwillig auf den technisch-koloristischen Glanz, den er sich zu Paris im Atelier Coutures angeeignet hatte, um einzig und allein das Wesentliche der Erscheinung einfach, klar und groß herauszuarbeiten. Die erste reife Frucht dieses Strebens war die prachtvolle Landschaft „In den Bergen von Carrara“, die uns lehrt, daß man über dem Figurenmaler Feuerbach den Landschaftsmaler Feuerbach nicht vergessen darf. Das Charakteristische der Kalkberge, die Großartigkeit des Gebirges und die Schwere der Gewitterstimmung sind wunderbar herausgearbeitet. Die Wolken am Himmel wie die menschliche und tierische Staffage auf der Erde bringen Leben und Bewegung in das an großen und edlen geologischen Formen reiche Bild. Die Farbentimmung ist herrlich. Das Bildnis Allgeyers, des Biographen Feuerbachs, aus dem Jahre 1857 zeigt allen früheren Bildnissen gegenüber eine entschiedene Steigerung der körperlichen Erscheinung, wie der psychologischen Charakteristik, während das äußerlich Altmeisterliche vollkommen zurücktritt. Im Jahre 1858 während des ersten Aufenthalts in Rom beginnt eine ausgesprochen venezianisch-koloristische Manier: „Dantes Tod“ und „Hamlet“. Feuerbach geht wieder stark in die Farbe, versteht es aber auch, damit psychologisch zu charakterisieren. Auf dem letzterwähnten Bilde herrscht ein leuchtendes, feuriges Rot vor, das in der Mitte des Bildes im Königsmantel aufleuchtet und von dem im Licht gelben, im Schatten blaugrünen Kleide der Königin wie von dem weißen, in kältere blaugrünlige Schatten schillern den Gewand Ophelias eingerahmt wird, wie auch am Boden und im Hintergrund Schillerfarben wiederkehren, während Hamlet selbst mit schwarzem Gewande angetan ist. In demselben Jahre 1858 setzt noch eine andere, gleichfalls venezianisch beeinflusste Manier ein: Feuerbach verliebt sich in das römische Kind, das er in Gruppen vereinigt wiedergibt „Am Springbrunnen“, „Am Wasser“, als „Kinderständchen“. Dabei legt der Künstler den Schwerpunkt durchaus auf die zarten, knospenhaften Formen der Kinderkörperchen; merkwürdig schwermütig und starr schauen dagegen alle diese Kinder darein. Eine Maria mit dem Jesusknaben (1860) klingt an Raffael und Andrea del Sarto an.

Im Jahre 1861 hatte Feuerbach einen Höhepunkt seiner Entwicklung erklommen. Damals malte er Nana, die für ihn den Inbegriff römischer Frauenschönheit verkörperte, sitzend, als Kniestück, unter dem Titel der „Virginia“. Das einzig schöne Bild hängt in der Württembergischen Staatsgalerie in Stuttgart (Kunstbeilage). Es ist unseres Erachtens schlechterdings die edelste Fassung, die Feuerbach der weiblichen Halbfigur gegeben hat, mit der er sich nun so häufig und so erfolgreich beschäftigte. Ferner setzten jetzt die Iphigenienstudien ein und die Bildnisse seiner Stiefmutter, die sich durch ihre rührende Schlichtheit von den übrigen Werken seines hohen Stils unterscheiden, dadurch wieder eine Welt für sich bilden und uns auch menschlich im höchsten Grade ansprechen (Abb. 264). Im Jahre 1863 entstand die Pietà der Schackgalerie, ein wunderbares, tief ergreifendes Gemälde (Abb. 257). Den unendlich oft behandelten Vorwurf hat Feuerbach vollkommen neu und selbständig aufgefaßt und ihn mit persönlichem Empfinden durchdrungen. Die Komposition



Abb. 253 Tod des Pietro Aretino von Anselm Feuerbach, Basel, Gottfried Keller-Stiftung
(Nach Photographie Franz Hanfstaengl in München)

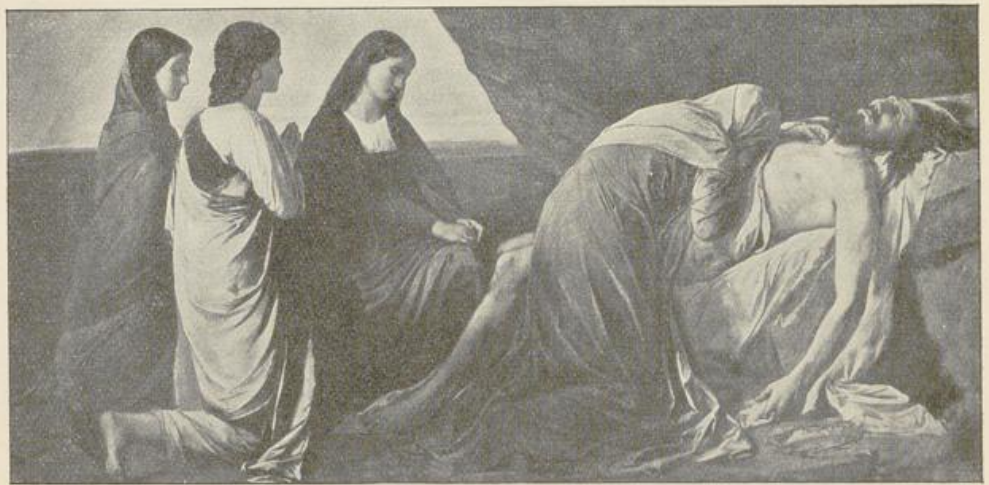


Abb. 257 Beweinung Christi von Anselm Feuerbach München, Schackgalerie
(Nach Photographie Hanfstaengl)
(Zu Seite 302)

gliedert sich in zwei Gruppen: hier Christus und Maria, dort die anderen drei Frauen. Oben der Fels, unten der Unterschenkel Christi bewirken die Cäsar. Der helleuchtende Leichnam hebt sich vom dunklen Fels ab, die drei farbigen Frauenerscheinungen überschneiden den Horizont. Rührend wirkt das verlorene Profil der in die Weite starrenden Frau in der Mitte. Der tiefste Schmerz, der Mutterschmerz, vermag sich nicht zu zeigen: Mariä Antlitz, an Christi Brust gepreßt, ist unsichtbar. Alle Linien gehen wunderbar zusammen, die dumpfe, diskrete Färbung ist dem Gegenstand durchaus angemessen, der Schmerz in Ton und Linie, in Körperhaltung und Gesichtszügen mit einer seltenen Ausdrucksfähigkeit und dem edelsten Maßhalten zugleich ausgedrückt. Im Jahre darauf, 1864, malte Feuerbach das koloristisch hervorragende Bild „Francesca da Rimini“. Von 1868 ist der höchst interessante „Mandolinenspieler“ ein gleichfalls durch ausgesprochen koloristische Absichten bestimmtes Gemälde, in dem das blauschwarze Haar der Italienerin zu rosa Winden und roten Granaten in interessanten Gegensatz gebracht erscheint. Aber der Versuch, den Feuerbach hier anstellt, durch den Mandolinenspieler mit Weib und Kind edles, heiteres, volles Genießen des Lebens zu versinnlichen, gelingt ihm nicht. Dagegen machen die „Lesbia“, ferner die „Im Frühling“ genannten Versammlungen von vornehmen Frauen, die im Freien die Laute schlagen, singen oder schwärmen, und vor allem der an griechische Grabreliefs anklingende „Orpheus“ trotz oder vielmehr zum Teil gerade wegen der Farbenenthaltlichkeit einen ebenso vornehmen wie stimmungsvollen Eindruck. Damals erhielt Feuerbachs Kolorit den charakteristisch stumpfen, dumpfen Alpenveilchenton. Vom Jahre 1870 ist dann wieder ein großartiges Porträt der Nana (Abb. 258). Jede Linie dieser künstlerisch herben Wiedergabe einer herb vornehmen und großartigen Frauenschönheit atmet Empfindung, Vornehmheit und Größe der Formenanschauung. Und nun setzen endlich im letzten Jahrzehnt von Feuerbachs Tätigkeit die großen, zum Teil vielfigurigen Kompositionen ein, während die koloristische Askese wiederum abnimmt. Das Parisurteil (Abb. 259) vom Jahre 1870, in Hamburg, offenbart uns, was Feuerbach als Aktmaler vermochte. Die ebenso gewissenhaft gezeichneten wie vortrefflich gemalten Akte lassen ihn als feinen Kenner und glühenden Bewunderer aller Formschönheit und Bewegungsanmut des Frauenkörpers erkennen, wie sie mit voll-

endeter Reinheit und Keuschheit wiedergegeben sind. Allein was dem Künstler zweifellos letzten Grundes vorschwebte, sich über den Charakter des „lebenden Bildes“ hinaus zu einer wahrhaft zwingenden und ohne weiteres hinreißenden Verkörperung eines poetischen Vorwurfes zu erheben, ist ihm mit dem Parisurteil u. E. nicht gelungen. Dagegen ist die „Iphigenie“ in Stuttgart eine in jedem und im höchsten Sinn gelungene Leistung (Abb. 262). In mächtigen Massen umgibt das Gewand den Riesenleib, im Verhältnis zu dem Füße und Hände — bezeichnend für Feuerbach — gar schwächlich gehalten sind. Von äußerster Feinheit ist die Perlenkette, die sich durch das dunkle, volle Haar windet. Hervorzuheben ist auch das von unserem Künstler so häufig angewandte verlorene Profil, wodurch der Eindruck des Zarten wie des Schmerzlichen wesentlich mitbedingt wird. Endlich war der Künstler hier wie in vielen seiner Gemälde bemüht, die einzig große Gebärde des italienischen Cinquecento zu erreichen. Vielleicht noch bedeutender als die Iphigenie wirkt die Medea, die mit ihren Kindern am Meeresstrand sitzt, während Bootsknechte das zur Abfahrt bereite Schiff in die aufschäumenden Wellen stoßen (München, Neue Pinakothek). In dem Riesenbilde der „Amazonenschlacht“ (5×8 Meter, 1870—72) (Abb. 260) hat Feuerbach wohl den größten Anlauf genommen, dessen er überhaupt fähig war, und das Gemälde wirkt auch gegenwärtig noch jedesmal wie eine Offenbarung, wenn man vor das viel zu wenig aufgesuchte Original tritt, das nach dem

Tode des Künstlers seine Stiefmutter, die damals in Nürnberg lebte, dieser Stadt zum Geschenk machte, wo es früher im Rathaus hing, dann in der Gemäldegalerie des Künstlerhauses untergebracht und jüngst daselbst in die denkbar günstigste Beleuchtung gerückt wurde. Die Amazonenschlacht ist kein Schlachtenbild im gewöhnlichen Sinne. Alle Schrecken und Entsetzen des wirklichen Krieges sind daraus verbannt. Es fließt kein Blut in dieser Schlacht! — Es war eben doch keine naturalistische Darstellung eines Ereignisses angestrebt, wie es etwa tatsächlich hätte vorsich gehen



Abb. 258 Nana von Anselm Feuerbach Karlsruhe, Kunsthalle
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)



Abb. 259 Das Urteil des Paris von Anselm Feuerbach
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 304)

können, der grausige Vorgang vielmehr auf die Höhe eines an der Antike und an der italienischen Renaissance gebildeten Stiles emporgehoben, der aber im letzten Grunde Feuerbachs persönliches Eigentum war. Der Künstler hatte gewissermaßen versucht, die Idee der Amazonenschlacht in einen gewaltigen Rhythmus von edlen und reinen Linien, Formen und Farben zu verkörpern. In diesem Sinne wirken einzelne Gestalten, Gruppen und Farbenzusammenstellungen, wie etwa der herrliche, in kühnster Verkürzung gegebene Frauenakt oder die Gruppe mit dem hoch aufbäumenden Roß, derartig überwältigend, daß man schlechterdings hingerissen wird und fast ganz übersieht, daß es dem Künstler doch nicht gelungen ist, das Riesengemälde als ein einheitlich angeschauter Ganzes vor sich zu sehen und herunterzu-



Abb. 260 Amazonenschlacht von Anselm Feuerbach Nürnberg, Städtische Galerie
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 305)



Abb. 261 Das Gastmahl des Plato von Anselm Feuerbach Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 308)

malen, ja daß auch die stürmischste Bewegung der Amazonenschlacht wie plötzlich im Fluge gelähmt scheint. Die rollende Bewegung überzeugend zur Darstellung zu bringen, blieb Feuerbach versagt. Ein beinahe ebenso umfangreiches Gemälde wie die Amazonenschlacht lieferte der Künstler mit dem Gastmahl des Plato (Berlin, Nationalgalerie, Abb. 261). Eine frühere Fassung ohne gemalte Umrahmung im Karlsruher Museum. „Platons Dialog ‚Symposion‘ (das Gastmahl) schildert eine Zusammenkunft verschiedener Freunde und Schüler des Sokrates im Hause des Agathon, welcher seinen ersten Erfolg als Schauspieldichter durch einen Festschmaus feiert. Zugewogen sind außer Sokrates und Agathon der Dichter Aristophanes, der Arzt Eryximachos, Phädrus, Pausanias und der Erzähler des Vorganges, Aristodemos. Philosophische Gespräche bilden die Unterhaltung, und zwar wird über den Begriff des ‚Eros‘ gehandelt, auf welchen jeder der Gäste nach seiner Auffassung eine Lobrede zu halten hat. Nachdem Sokrates als der letzte Redner seine tief sinnigen Gedanken über das Wesen der Liebe dargelegt hat, erschallt Lärm von der Straße her. Alkibiades erscheint weinselig auf der Schwelle; umgeben und gestützt von den ihn geleitenden Mädchen und Sklaven, begrüßt er



Abb. 262 Iphigenie von Anselm Feuerbach
Stuttgart, Württembergische Gemäldegalerie (Zu Seite 305)

den Wirt Agathon, um sich sodann, von diesem geladen, am Tische niederzulassen und mit glühender Beredsamkeit den geliebten Lehrer Sokrates zu preisen. — Diesen Wendepunkt hat unser Bild zum Gegenstand. — Die gemalte Umrahmung desselben zeigt Stier- und Widderschädel, Masken, Leier und anderes Schmuckgerät, durch Blumen und Fruchtschnüre verbunden. — Bez.: Feuerbach R(om). 73.“ Das Werk enthält große künstlerische Schönheiten. Der Gegensatz der beiden Gruppen verkörpert gleichsam zwei verschiedene Lebensanschauungen: rechts lauter große, ruhige Massen, edle Linien, einfache Bewegungen, links Kontraposte, Kurven, Gewandgeknitter, wilde, aufgeregte Gebärdensprache. Zwischen den beiden Gruppen eine starke Cäsur, die durch die Säule kräftig betont wird. Und annähernd auf der Mittelachse des Bildes die edle Dichterserscheinung

Agathons. Dazu eine reiche und mannigfaltige und dabei dennoch zurückhaltende stoffliche Charakteristik. Die vielen überkräftigen Lotrechten, durch die Säulen, Pilaster, Leuchter und stehenden Figuren gebildet, werden durch die wuchtigen Wagerechten des vollen Rahmens wieder wettgemacht. Die ganze Vornehmheit des Griechentums hat Feuerbach in das Bild hineingemalt, aber — von antiker Heiterkeit ist auch nicht ein Hauch darin zu spüren! — Feuerbachs letztes Werk ist das nicht ganz vollendete, rührend schöne „Konzert“ in der Berliner Nationalgalerie (Abb. 263). In unnachahmlich feiner, nur Feuerbach erreichbarer Haltung lehnen sich die zarten Gestalten der Musikantinnen an die durch Ebenmaß und Formenadel ausgezeichnete, wohl Palma Vecchio nachempfundene Architektur, heben sie sich von dem goldenen Hintergrund ab, sind sie ganz von Musik und Gefühl erfüllt. Zu ihren Füßen auf der Marmorstufe liegt eine Rose. Dieses Bild ist, wie schließlich die ganze Feuerbachsche Kunst, ein Hymnus auf die Schönheit der Welt und zugleich ein Klagegesang auf die Vergänglichkeit alles Irdischen.



Abb. 263 Das Konzert von Anselm Feuerbach
Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie Hanfstaengl)

Anselm Feuerbach hat sich niemals damit begnügt, mit schnell erraffter Technik Bilder herunterzumalen, vielmehr sein Leben lang gerungen und nach Stil gestrebt, und es gelang ihm auch, sich einen strengen und großen Stil zu erarbeiten, der unsere Bewunderung verdient und seine Schöpfungen turmhoch über die Produktion seiner Zeit erhebt. Seine Kunst ist so hoch und hehr, so stolz und keusch, so rein und klar, so bedeutend und auch von so ausgesprochen eigenartiger Prägung, daß sie sich in allem Wechsel des Geschmacks siegreich behaupten wird als die eines der edelsten, größten und liebenswürdigsten deutschen Künstler des ganzen 19. Jahrhunderts. Allein zeit seines Lebens blieb er ein unberühmter Mann, und nach seinem Tode war es nicht sein gemaltes Werk, sondern ein „sprachliches Kunstwerk“ — das „Vermächtnis“ —, welches die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn hienlenkte. Das Buch mußte erst

zu den Bildern führen! — „In dem schriftlichen Nachlasse Anselm Feuerbachs befand sich eine Mappe mit der Überschrift: Aus meinem Leben, von Anselm Feuerbach. Heidelberg, im Frühjahr 1876. Dieselbe enthielt Aufzeichnungen über seine Jugend und über die verschiedenen Perioden seiner künstlerischen Entwicklung je nach den Orten und Schulen, welche er der Reihe nach besucht hatte, sowie Berichte über seine Wirksamkeit als Künstler in Italien, Deutschland und Österreich. Außer diesen persönlichen Eröffnungen fanden sich in einem besonderen Umschlag eine Anzahl kleiner Aufsätze über künstlerische Fragen, Grundsätze und Einrichtungen, nebst einer Sammlung von Aphorismen vermischten Inhalts, unter dem Gesamttitel: „Anhang.“ Von diesen Schriften waren einige ganz, andere mehr oder weniger ausgeführt, manche auch nur flüchtig hingeworfen. Dennoch ist es unzweifelhaft, daß der Autor eine spätere Vervollendung und Veröffentlichung derselben im Sinne trug; dafür bürgen nicht nur verschiedene Stellen in den Aufzeichnungen selbst, sondern auch mehrere Entwürfe zu Vorreden, welche den Papieren beigelegt waren.“ So beginnt das Geleitwort, welches die Mutter dem Vermächtnis vorangestellt hat, jene edle und hochherzige Henriette Feuerbach (Abb. 264), die in unwandelbarer Treue und seltener Feinfühligkeit mit dem Stiefsohn alles Leid und jede höhere Freude seines Künstlerdaseins teilte und nach seinem Tode, durch den Verkehr mit hervorragenden Gelehrten und eigenes Studium gebildet wie im besonderen in literargeschichtlicher Arbeit geübt, jene zerstreuten Aufzeichnungen durch geschickte Redaktion und, indem sie an geeigneter Stelle Briefe des Künstlers an seine Familie einflocht, zu dem klassischen Literaturdenkmal des Vermächtnisses verdichtete, wobei sie nach den neuesten Forschungen mit strengster Genauigkeit vorging und worin sich nach ihrer eigenen Aussage „kein Wort findet, welches nicht von ihm herrührt“. Schließlich deckt sich das Vermächtnis dem Stimmungsgehalt nach auch mit den Werken des Künstlers, der eine edle und hochfliegende, aber auch (schon vom Vater her) leicht verletzliche Seele in seinem Busen trug. Es lag u. E. nicht nur an den Verhältnissen der Zeit, die, von Makart berauscht, seiner ernsten und innerlichen Kunst mit dumpfer Verständnislosigkeit oder gar spöttischer Ablehnung gegenüberstand, sondern auch an ihm selbst, dessen Wollen und Können, wie oben gezeigt wurde, selten restlos ineinander aufgingen — an ihm selbst, dem es an Unmittelbarkeit gebrach und dessen Schöpferkraft nicht immer seinen auf die höchsten Dinge gerichteten Absichten gewachsen war, wenn Anselm Feuerbach sich ewig unbefriedigt fühlte¹⁵²). Ein Zug von Mühseligkeit und innerer Qual zieht sich fast durch sein gesamtes Schaffen. Am glücklichsten war er nach unserer Auffassung in kleineren Gemälden von wenig Figuren, in schlichten, idyllischen Szenen, oder aber wenn er die tiefe Pein seiner Seele in der Verkörperung gleichgestimmter Persönlichkeiten der antiken oder christlichen Mythologie ausschütten konnte, wie in der Iphigenie, der Medea oder der Pietà. Am allerglücklichsten, wenn er Nana, die römische Handwerkerfrau, ohne irgendwelchen geschichtlichen Vorwand, lediglich um ihrer eigenen vornehmen Schönheit willen, malte. Es ist ein herrliches, einzig schönes Gemälde, voll Anmut und Hoheit, vorzüglich gezeichnet und prachtvoll im Kolorit zusammengestimmt, dieses Nanaporträt, das wir in einer farbigen Abbildung bringen. Blauschwarzes Haar und lilaschwarzes Gewand umrahmen die südländisch gelbe, aber äußerst zarte Fleischfarbe. Besondere Akzente bildet das Gold im Haar, am Ohr und in der Kette, die den edlen Hals umfließt. Köstlich ist die Harmonie zwischen dem lachsroten Fächer, dem weißen Tuch und den Händen. Natürlich vermag unsere Abbildung, so vortrefflich sie ist, den feinsten Duft dennoch nicht wiederzugeben, der eben allein von dem Original selbst ausgeht.

So hoch sich Feuerbach über den Durchschnitt seiner Tage erhob, so stimmte er dennoch im letzten Grunde mit den Absichten



Weibliches Bildnis (Nana) von Anselm Feuerbach
Original im Besitz des Herzogs Wilhelm von Württemberg

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



Abb. 264 Bildnis seiner Stiefmutter von Anselm Feuerbach
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

und Idealen der historisch-koloristischen Stilkunst seiner Zeit überein. Auch er war „Historienmaler“. Nur daß er alles, was die Zeit anstrebte, in einem tieferen Sinne ersehnte. Wie einst Rethel die zeichnerische, so krönt seine Kunst die koloristische, die letzte vormoderne Periode deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. Ja, mehr als dies, sein Schaffen vereinigt in großartiger Zusammenfassung die Absichten der koloristisch-historischen Periode mit den auf großen und strengen Stil gerichteten Bestrebungen der vorhergehenden Cornelianischen Epoche.

Dem größten süddeutschen sei der größte norddeutsche Künstler jener Entwicklungsstufe gegenübergestellt: *Adolph Menzel*¹⁸³). Wenn er auch bereits 1815 geboren wurde, also etwa ein Jahrzehnt vor den ältesten deutschen Malern, die in diesem Kapitel zur Besprechung gelangten (vgl. S. 255), und wenn er andererseits auch mit einem erklecklichen Teil seines über alle Maßen umfangreichen Gesamtwerkes, und zwar mit geradezu hervorragenden Arbeiten bereits der Moderne an-

gehört, so beruht seine Bedeutung unseres Erachtens dennoch vornehmlich auf dem Beitrag, den er zu der historischen Kunst lieferte. Sein Name wird für alle Zeiten mit dem seines Helden, Friedrichs des Großen, in eins verschlungen fortleben. Wenn Goethe sagt: „Alles Glück eines Kunstwerks beruht auf dem prägnanten Stoffe, den es darzustellen unternimmt“, so hatte unser Künstler wahrlich einen prägnanten Stoff gefunden. (Goethe, Aus einer Reise in die Schweiz, 1797, 6. Juni.) Darüber hinaus gilt uns Menzel als der ausgesprochen norddeutsche Künstler. Er verkörpert geradezu die norddeutsche Wesensart aus vorrevolutionärer Zeit: den kühlen Verstand, den strengen, etwas harten Lebensernst, das eiserne Pflichtgefühl, die zupackende Erfassung der Wirklichkeit, den politisch-patriotisch-militärischen Sinn und den scharfen, sarkastischen Witz. Die Tugenden, welche die Chodowiecki, Krüger und namentlich Schadow ausgezeichnet hatten, erscheinen, aufs höchste gesteigert, in Menzel wieder. Was Begas in bombastisch-allegorischer, Anton von Werner in allzu nüchterner und äußerlicher Auffassung versuchte, das vermochte Adolph Menzel zu geben: eine wahrhaft künstlerische Verkörperung norddeutschen, stramm preußischen Wesens. Und doch durchwehten die Seele dieses geborenen Schlesiers, der auch in der preußischen Hauptstadt seiner einheimischen Mundart allezeit treu geblieben sein soll, bisweilen süddeutsche Empfindungen, die sich in seiner Vorliebe für bayerische und österreichische Barockkirchen, überhaupt für den künstlerischen Reiz des katholischen Gottesdienstes äußerten sowie in seiner Anhänglichkeit an die Stadt München — eine Anhänglichkeit, die über seinen Tod hinaus in der Familie Überlieferung blieb und seine Schwester, Frau Krigar-Menzel, bewog, eine ganze Reihe von Gemälden und Handzeichnungen des Meisters den Münchener Sammlungen zu überlassen.

Menzel hat das Licht der Welt in Breslau erblickt, siedelte aber mit seinem Vater, einem Lithographen, bereits 1830, also fünfzehnjährig, nach Berlin über, wo er sich ohne regelrechten Unterricht völlig aus sich selbst heraus zum Künstler bildete. Er zeichnete und er lithographierte, um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Der Jüngling Menzel, der Zeitgenosse der Romantiker, hat Arabesken gezeichnet und wie Neureuther aus Blumengewinden Menschen entwickelt. Mit einem so romantischen Stoffe wie „Künstlers Erdenwallen“ trat er zum erstenmal bedeutsam hervor.

Im Jahre 1836 veröffentlichte er dann „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte“, zwölf Blätter in Steindruck. Damit betrat er zum erstenmal das Gebiet, auf dem er nachmals Unsterbliches leisten sollte. Was Piloty und viele andere neben und nach ihm vergeblich versuchten, die Menschen vergangener Jahrhunderte im Bilde wieder erstehen zu lassen, das hat Menzel vermocht. Die Maler vom Schlage des Piloty waren im Gewand und im Gerät, in einer hohlen Theaterkunst, im gemalten lebenden Bilde, man möchte heutzutage sagen: im Kino stecken geblieben, auch zersplitterten sie ihre Kräfte, indem sie nach allen möglichen Sternen zugleich griffen. Menzel sammelte seinen Geist auf eine Zeit und auf einen Helden. So gelang es ihm, eine längst verschwundene Epoche, das Zeitalter Friedrichs des Zweiten, des Großen, des Einzigen, mit vollendeter kostümlicher, szenischer, architektonischer Treue und zugleich mit größter zeit- und volkpsychologischer Schärfe aufs Papier, auf die Leinwand, auf den Holzstock zu zaubern. Dabei ging er mit einem wahren Bienenfleiß, einer geradezu archäologischen Gewissenhaftigkeit vor, zeichnete, was er an Bildnissen, Kostümvorlagen, Mobiliar — las, was er an Kostümbüchern, Bekleidungs-vorschriften, Exerzierreglements auffinden konnte. Er hätte sehr wohl mit einem Korporal aus des alten Fritz Tagen über Bekleidung und Ausrüstung sämtlicher preußischer und österreichischer, russischer und französischer Regimenter der damaligen Zeit rechten können! — Es ist ferner bezeichnend für Menzel, daß er z. B.

den Schädel Winterfeldts aufs sorgfältigste studiert hat. Und nun trat zum Fleiß das Genie hinzu, zur analysierenden die synthetische Tätigkeit, zum geistigen Aufnehmen das innere Schauen, eine reich entwickelte Einbildungskraft, ein ohnegleichen schöpferisches Phantasieleben. Menzel ließ sein riesiges Studienmaterial niemals Herr über sich werden, sondern wußte es sehr wohl zu meistern, seinen höheren Zwecken dienstbar zu machen, ordnete es seinen Hauptabsichten unter und in das Ganze seiner Geschichtskompositionen ein. So gelang es ihm, Friedrich den Großen und seine Generale und sein Heer und sein Volk und seine ganze Zeit mit allem Edlen, Hohen und Holden, das in ihr lag, trotz dem genialsten Historiker vor dem Angesicht der Nachwelt wieder aufleben zu lassen. Es sind weder Schemen, noch in alte Prachtgewänder verkleidete Modelle, die uns in seinen Werken entgegenreten, sondern die alten Helden der preußischen Geschichte scheinen lebhaftig mit ihrem ganzen Denken und Fühlen auferstanden zu sein.

Horace Vernet hatte eine französische Geschichte Napoleons mit Holzschnitten in kleinem Format illustriert. Ein findiger Berliner Verleger plante etwas Ähnliches in Bezug auf Friedrich den Großen. Und Franz Kugler, der politische Geschichtsschreiber und vortreffliche Kunstgelehrte, der Lehrer und entscheidende Anreger Jakob Burckhardts, war zur Abfassung dieses Buches ausersehen. Es ist sein Verdienst, Menzel zu den Illustrationen vorgeschlagen zu haben. Auch für den Holzschnitt war dieses Werk von weittragender Bedeutung, da sich Menzel eine eigene Holzschnegerschule für die Illustrationen heranzog, in denen er Friedrich den Großen von der Wiege bis zur Bahre begleitete und alle bedeutenden Ereignisse seines Lebens in knapper, klarer und so selbstverständlich sachlicher Weise schilderte, daß man darüber Kunst und Künstler vergißt und nur an die dargestellte Handlung denkt. Unsere Abbildung (vgl. Abb. 265) gibt die bekannte Episode wieder: Zieten antwortet dem alten Fritz auf dessen Frage, ob er sich etwa einen neuen Alliierten verschafft habe: „Nein, nur den alten da oben, und der verläßt uns nicht.“ — Das Buch geht illustrativ weit über das französische Vorbild hinaus und war, namentlich in Preußen, zum Volksbuch im besten Sinne des Wortes geworden. Lange Jahre, ehe ich von einem Künstler Menzel etwas wußte, war es für mich als Knaben jedesmal ein Fest, wenn mir mein Vater dieses Buch in die Hand gab. — Die erste Auflage erschien 1840. In demselben Jahre ließ Friedrich Wilhelm IV. eine Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen vorbereiten,



Abb. 265 Friedrich der Große und Zieten von Adolph Menzel
Holzschnitt aus Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen

und Menzel erhielt wiederum den Auftrag, 200 Kopfleisten, Vignetten und Schlußstücke dazu zu entwerfen, die gleichfalls im Holzschnitt vervielfältigt werden sollten. Der Künstler trug der wesentlichen Verschiedenheit dieser Aufgabe Rechnung und löste sie geradeso erschöpfend wie die vorige. Dort handelte es sich um ein Volksbuch. Dementsprechend zeichnete er anschauliche, leicht verständliche Bilder, die zumeist Ereignisse darstellen. Hier galt es, Zeichnungen zu schaffen, die feinere und gebildete Geister fesseln und ergötzen könnten. Deshalb bewegte sich der Künstler in den Vignetten zu den Werken Friedrichs des Großen in der Allegorie, die er in dem Volksbuch nur vereinzelt angewandt hatte. Die sozusagen körperlosesten, geistigsten Gedanken erhalten Körper, Fleisch und Blut. Menzels „Esprit“ erwies sich dem Esprit des großen Königs und seines graziösen Zeitalters vollkommen kongenial.

Um die Mitte des Jahrhunderts ward der Zeichner Friedrichs des Großen zu dessen Maler. Er malte Friedrich den Großen auf Reisen — Erste Begegnung Friedrichs mit Joseph II. in Neisse — Friedrich bei Hochkirch — Friedrichs Tafelrunde (Abb. 267) in Sanssouci und das Flötenkonzert Friedrichs des Großen (Abb. 266). „In dem mit Pesneschen Panneaux geschmückten und durch Kerzen erleuchteten Konzertsaal des Schlosses zu Sanssouci spielt König Friedrich in kleinem Hofzirkel die Flöte im Streichquartett. Er hat das Instrument an den Lippen und beendet eine Kadenz, während die Akkompagnateurs den Wiedereinsatz abwarten; am Klavier Philipp Emanuel Bach, ... an der Wand rechts lehnt Quanz, des Königs Flötenmeister. Im Hintergrunde auf rotem Sofa Prinzessin Wilhelmine, die Schwester des Königs, ... auf der anderen Seite Prinzessin Amélie mit dem Fächer, die neben ihr sitzende Hofdame anblickend ...“

Die Tafelrunde in Sanssouci 1750 (Abb. 267) beschreibt derselbe Jordansche Katalog: „Der jugendliche Monarch, quervor am Tische, dem Beschauer gerade gegenüber, unterhält sich beim Dessert mit Voltaire, welcher links als Zweiter vom Könige neben dem auf das Gespräch lauschenden General v. Stille sitzt und lebhaft gestikuliert; auf Voltaire folgt Mylord Marishal, mit seinem vom Rücken gesehenen Nachbar sprechend, neben welchem ein Windhund unterm Tische hervorkommt, sodann am vordersten Platz nächst dem Beschauer der Marquis d'Argens in Unterhaltung mit Herrn de la Mettrie; an dessen rechter Seite General Graf Rothenburg, Chef des 3. Dragoner-Regiments, welcher ebenso wie der sich über den Tisch vorneigende Graf Algarotti und sein Nebenmann, der zur Linken des Königs sitzende Feldmarschall Keith, in seinen Mienen den Eindruck der witzigen Bemerkungen Voltaires widerspiegelt. Im Hintergrunde sechs Lakaien teils aufwartend, teils mit Abräumung der Tafelreste beschäftigt. Das Zimmer, der runde Speisemittelsaal in Sanssouci, ist mit rot gemustertem orientalischen Teppich ausgelegt; von den zwei Türen, welche sichtbar sind, öffnet sich die zur Rechten nach der Terrasse.“ Beide Gemälde sind koloristisch auf Purpurrot gestimmt, das beim Konzert in Stühlen und Sofa, bei der Tafelrunde im Teppich am reinsten erhalten ist, in den Kostümen vielfach anklingt und auch in den Gesichtern die entscheidende Rolle spielt. Daneben Orange, Grau der Architektur usw. Friedrich trägt blaue Uniform mit roten Aufschlägen. Beide Male ist Friedrich mit den Mitteln einer ungewöhnlich klugen und dabei dennoch nicht aufdringlichen Komposition durch Linienführung, Farbenwirkung und Beleuchtung als Hauptperson klar und deutlich hervorgehoben. Beim Flötenkonzert steht nur er, ohne eine Überschneidung zu erleiden und ohne mit anderen Personen oder Gegenständen eng zusammengefügt zu sein, allein für sich im luft- und lichterfüllten Raum. Und wenn sich seine Gestalt auch nicht auf der senkrechten Mittelachse der Komposition befindet, so ist die rechte größere Partie ins Dunkel getaucht, die linke hell beleuchtet, so daß sie sich doch wieder die Wage halten. Bei der Tafelrunde bildet Friedrichs



Abb. 266 Flötenkonzert Friedrichs des Großen von Adolph Menzel Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Erscheinung annähernd den Mittelpunkt des Ganzen. Der Kronleuchter deutet gerade auf sein Haupt herunter. Die Tafelgäste aber bilden rechts und links in rhythmischem Auf und Ab zwei Reihen von Gestalten, die nach hinten in den stehenden Dienern auslaufen, die ihrerseits, Friedrich umklammernd, diesen erst recht herausheben, wie auch der Gast gegenüber gerade erst durch seine Neigung zur Seite den Blick auf den König freigibt. Das Sieghafte und Bezwingende des geborenen Herrschers tritt auch bei Tisch und Spiel in seinen Augen, in seinem Haupte, in seiner ganzen Erscheinung überzeugend hervor. Alle anderen Personen empfangen gleichsam erst von ihm ihren Platz, ihr Recht und ihre Bedeutung. Die feine Geistigkeit aber, die dieses Hofleben erfüllt hat, durchweht und belebt alle Räume. Andererseits ist auch das Räumliche wieder im rein bildkünstlerischen Sinne wunderbar herausgearbeitet. Desgleichen die Beleuchtung und die Tagesstimmung. Bei der Tafelrunde ist es Nachmittag, ist es eben Tag, und durch die offenstehenden Flügeltüren wird dem Beschauer auch ein Blick in den unmittelbar anstoßenden Park vergönnt. Park und Saal bilden ein einziges Ganzes höchster Kultiviertheit. Bei dem abendlichen Flötenkonzert ist dagegen der Innenraum gegen die Außenwelt streng abgeschlossen und das Weben des von künstlichem Licht erfüllten Prunkraumes mit geradezu wunderbarer Kunst zum Ausdruck gebracht. Der in zahlreichen Kerzen erstrahlende Glaskronleuchter mit seinem Flimmerlicht ein malerisches Meisterwerk feinsten Art. Die Tafelrunde und das Konzert, 1850 und 1852 datiert, bilden heute noch Hauptwerke der Berliner Nationalgalerie. Einen besonders tiefen Eindruck macht das große Ölgemälde derselben Sammlung „Die Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle am Abend vor der Schlacht bei Leuthen“, das in Menzels Werkstatt bis zu seinem Tode gehangen, und das er sich niemals hatte entschließen können zu vollenden. Sind alle jene Bilder aber koloristisch und namentlich hinsichtlich der Beleuchtungswirkung geradezu hervorragend für ihre Zeit, so sichert ihnen der psychologische und kulturgeschichtliche Gehalt unvergängliche Bedeutung für alle Zeiten. Was weder dem Zeitgenossen des Königs, dem gewissenhaften Zeichner Chodowiecki, noch dem idealistischen Bildhauer Rauch gelungen war, eine erschöpfende bildkünstlerische Vorstellung von Friedrich dem Großen und seiner Zeit zu liefern, vollbrachte Menzel. Seine Bedeutung als nachgeborener Maler und Zeichner des großen Königs ist unvergänglich. Merkwürdig, wie sich der Künstler dabei mit den launischen Rokokoformen und Rokokokostümen abzufinden wußte. Man stößt nie auf einen Mißton, man erhält niemals den peinlichen Eindruck des Gemachten oder Nachgeahmten. Menzel studierte eben den alten Stil mit vollendeter kunstgeschichtlicher Treue, mit außerordentlichem künstlerischen Feingefühl und mit einzigartiger geschichtlicher Anempfindungsfähigkeit, aber er suchte ihn nie weiterzubilden oder gar zu übertreiben. Das Verständnis und die Liebe, die er als Darsteller Friedrichs für den prickelnden Farben- und Beleuchtungsreiz des Innenraums im Rokokogeschmack gewann, führte ihn auch auf seinen sommerlichen Reisen nach dem deutschen Süden in die Rokokokirchen zu München, Salzburg und im Vorgebirge und gab so Veranlassung zu manch hervorragend schönem Gemälde.

Mit dem Regierungsantritt König Wilhelms ward der Maler der friderizianischen Vergangenheit zum Maler der Gegenwart. Er malte die Krönung in Königsberg und lieferte damit nicht, wie die Vernet und Werner, ein großes Zeremonienbild, sondern wahrhaftig ein Gemälde, auf dem alle Pracht der Uniformen, Ordensabzeichen und Toiletten mitsamt dem Innenraum zu einem farbigen Ganzen verschmolzen ist, aus dem sich aber trotzdem jedes einzelne Bildnis lebensvoll und eigenartig heraushebt, und das hinwiederum insgesamt den überzeugenden Eindruck einer feierlichen Handlung hervorruft. Er malte



Abb. 267 König Friedrichs des Großen Tafelrunde in Sanssouci 1750 von Adolph Menzel
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Charlottenburg)
(Zu Seite 314)

ferner „König Wilhelms Abreise zur Armee am 31. Juli 1870“ (Abb. 268). Der König fährt in Berlin die Straße „Unter den Linden“ entlang, von allen Seiten ehrfurchtsvoll begrüßt. Der König dankt schlicht und ernst, die Königin an seiner Seite weint in ihr Taschentuch hinein. Und nun ist es dem Künstler zum Erstaunen gut geglückt, das einstmalige Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Volk und Fürsten mit der altpreußischen Besonderheit von tief gefühlter Achtung auf der einen und einer gewissen Zurückhaltung auf der anderen Seite zum Ausdruck zu bringen. Später stellte Menzel den König und Kaiser auch als Friedensfürsten, Cercle haltend, dar und begeisterte sich überhaupt für den malerischen Reiz des Empfangssaals mit den flimmernden Kerzen, den entblößten Schultern, glänzenden

Toiletten und gezwungen lächelnden Herren- und Damengesichtern, wobei er, wie auch sonst, der ihm angeborenen Neigung zur Neckerei und gelegentlich zum Spott keinen Zwang auferlegte. Mit denselben unerbittlich scharfen Maleraugen wie in die Säle der Fürsten und Vornehmen sah er auf das Getümmel des Volkes, malte er den Esterhazykeller in Wien — Wochentag auf den Pariser Straßen — Sonntag im Tuileriengarten — Gottesdienst in der Buchenallee bei Kösen — die Sommerfrischler auf der Fahrt durch schöne Gegend im Eisenbahnwagen gähnend — die Badegäste zu Kissingen und Szenen aus dem Zoologischen Garten in Berlin.

Einmal hat sich der Hohenzollernmaler und Darsteller des preußischen Kriegsrühms auch von einer ganz anderen Seite gezeigt: „Die Aufbahrung der Märzgefallenen auf dem Gendarmenmarkt“ aus dem Jahre 1848 macht einen wahrhaft packenden Eindruck. Eine große Anzahl von Särgen in tiefstem Schwarz sind auf der Kirchentreppe aufgebahrt, im Vordergrund wird ein brauner Sarg durch die tief ergriffene Menge getragen, aus der sich die bunten Abzeichen der Studenten farbig herausheben. Die Bürgerwehr sorgt für Ordnung und treibt das Volk bis auf die Treppe des Schauspielhauses zurück. Die eigenartige Beleuchtung eines frischen Märztages ist überall auf dem Bilde, am Himmel wie auf der Erde, streng durchgeführt. Eine wunderbare, zugleich malerische und seelische Grundstimmung beherrscht das Ganze: es ist März, und es ist Revolutionsstimmung, aber die Stimmung nach dem Sturm, die Stimmung der Wehmuth und der Versöhnlichkeit. Und zugleich ist etwas Großes in dieser Volksmenge ausgedrückt: ein jeder fühlt sich als ein ganzer Mann und zugleich als Glied eines Volkes, das mit schweren Opfern ein hohes Ziel erreicht hat. Es ist die Revolution von 1848. Unwillkürlich schweifen die Gedanken von diesem Bilde zu Rethels Totentanz zurück.

Gleichviel welchen Stoff er aufgriff, gleichviel welcher Darstellungsmittel er sich bediente, ob er sich im Holzschnitt oder im Ölbild aussprach — Adolph Menzel war ein großer Phantasiekünstler, wie die Schwind, Böcklin, Thoma und Klinger, nur daß sich die Einbildungskraft des Norddeutschen weniger an poetischen als an geschichtlichen Vorstellungen nährte. Menzel ist uns der große Geschichtsmaler, und wir wollen ihm gegenwärtig erst recht dafür dankbar sein, daß er zwei bedeutende Abschnitte deutscher Geschichte, je das Zeitalter Friedrichs des Großen und Wilhelms I., in gleich hervorragenden Werken verherrlicht hat. Und Kaiser Wilhelm II., mit dem wir in Dingen der Kunstpolitik nicht immer einer Ansicht zu sein vermochten, pflegte seine Dankbarkeit Menzel gegenüber in jeder, oft recht sinniger und bisweilen geradezu rührender Weise zu bezeugen.

Neben dem grundgelehrten und phantasiegewaltigen Geschichtsdarsteller hat aber die außergewöhnlich reich, mannigfaltig und merkwürdig zusammengesetzte Persönlichkeit Menzels einen schlichten Wirklichkeitsdarsteller, einen Künstler schlechthin umfaßt, einen Maler lediglich um des Malens willen, und zwar zu allen Zeiten seiner Wirksamkeit von den vierziger Jahren des 19. bis ins 20. Jahrhundert herein. Dieser zweite Menzel gehörte der Moderne an. Mithin hat Menzel die alten sozusagen historischen Ideale der Kunst des 19. Jahrhunderts wie nur irgend jemand erfüllt, zugleich aber die neuen Probleme der Freilichtmalerei, die zu seiner Zeit in Paris die feinsten und fortgeschrittensten Geister beschäftigten und von dort aus die ganze Welt ergreifen sollten, in Angriff genommen. Darauf war er ursprünglich ganz selbständig und noch vor seinem ersten Aufenthalt in Paris gekommen, wie das wundervolle „Intérieur“ in der Berliner Nationalgalerie beweist, das von „1845“ datiert und dabei vollkommen modern empfunden und gemalt ist. Zehn Jahre später, 1855, unternahm Menzel dann allerdings einen ersten vierzehntägigen Ausflug nach Paris und ließ sich dort von den französischen



Abb. 268 Die Abreise König Wilhelms zur Armee am 31. Juli 1870 von Adolph Menzel
 Berlin, Nationalgalerie
 (Nach Photographie A. Schauer, Berlin)
 (Zu Seite 317)

Impressionisten anregen. Das impressionistische Gemälde „Erinnerung an das Théâtre Gymnase“ vom Jahre 1856 ist des ein klassisches Zeugnis.

Äußerst reizvoll sind ferner Menzels aus persönlicher Anteilnahme oder auch aus rein malerischen Absichten gemalte Bilder seiner Familienmitglieder, seiner Freunde (z. B. des Oberstabsarztes Puhmann), seiner Wohnung, seiner Werkstatt, wie auch der trauten alten frühgotischen Klosterkirche, gegenwärtig noch eines der stimmungsvollsten Innenräume von ganz Berlin. In den Familienbildern gibt Menzel in unerreicht feiner Auffassung den zarten Reiz des schlichten und anspruchslosen, aber urbehaftlichen und von geistigen Interessen erfüllten Altberliner Familienlebens wieder. Wir bringen hier das Bildnis von Frau Clara Schmidt von Knobelsdorff (Abb. 269) im weißen Kleid, rosa Schal, gelbem Schutenhut mit himmelblauen Bändern. In den Interieurs verfügt Menzel über eine seltene Fähigkeit, sowohl die räumliche Vertiefung als auch die in einem Raum webende Stimmung herauszuarbeiten. Malerisch von außerordentlicher Feinheit ist z. B. die rote Atelierwand, an der zwischen manch glänzendem und gleißendem Gerät und vielen Abgüssen männlicher Hände und Köpfe, unter denen man die Totenmaske Goethes erkennt, als Hauptstück der in vortrefflicher stofflicher Charakteristik durchgeführte Torso der Venus von Milo prangt. Herrlich sind auch die Aquarelle, die lediglich ein Stück Natur darstellen, gesehen durch ein Temperament, dazu häufig durch poetische Auffassung verklärt. Namentlich im bayerisch-tiroler Hochgebirge hat sich unser Altmeister zu derartigen duftigen Bildern in Wasserfarben anregen



Abb. 269 Frau Clara Schmidt von Knobelsdorff
von Adolph Menzel Berlin, Nationalgalerie
(Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G.,
München) (Zu Seite 319)

lassen: etwa ein Ausschnitt aus der Landschaft, im fröhlichsten, saftigsten Grün aller Abstufungen erglänzend, und mitten darin ein Bauernhaus mit frischgeweißten Wänden und schwarzbraunem Holzdach. — Aus einer Periode tiefster Dunkelmalerei, in der er gelegentlich an den jungen Rembrandt erinnert, hatte sich Menzel in den vierziger Jahren, in die eben auch jenes „Intérieur“ der Nationalgalerie fällt, zu sehr hellen Tönen hindurchgearbeitet, um später wieder zu einer dunkleren Palette und normaler Beleuchtung zurückzukehren. Auf der anderen Seite stimmte er auch seine Palette danach, ob er ein italienisches Straßensbild, eine oberbayerische Landschaft oder die Berliner Umgebung darstellte. Schon als junger Mann hat Menzel den Eisenbahnzug gemalt, der von Berlin her über das flache Land nach Potsdam fährt, und sein Besuch der Pariser Weltausstellung von 1867, wo er nicht nur mit seinem

französischen „alter ego“, mit Meissonier, sondern auch mit Courbet verkehrte, führte ihn zur Darstellung der arbeitenden Menschheit. So entstand sein Eisenwalzwerk (Abb. 270). „Der Schauplatz ist eine der großen Werkstätten für Eisenbahnschienen zu Königshütte in Oberschlesien. Die hochgezogenen Schiebewände lassen allseitig Tageslicht ein. Man blickt auf einen langen Walzenstrang, dessen erste Walze die aus dem Schweißofen geholte ‚Luppe‘ (das weißglühende Eisenstück) aufnehmen soll. Die beiden Arbeiter, welche dieselbe herangefahren haben, sind beschäftigt, durch Hochdrängen der Deichsel des Handwagens die Luppe unter die Walze zu befördern, während drei andere mit Sperrzangen sie in die gehörige Richtung zwingen... Links fährt ein Arbeiter einen Eisenblock, dem der Dampfhammer die Form gegeben, zum Verköhlen hinweg... Der Schichtwechsel steht bevor; während links im Mittelgrunde drei Arbeiter halbnackt beim Waschen sind, verzehren drei andere das Mittagsbrot, das ihnen ein junges Mädchen im Korbe gebracht hat.“ Wie das Flötenkonzert, die Tafelrunde Marksteine deutscher Geschichtsmalerei, so ist das Eisenwalzwerk von 1875 ein ebenso hervorragendes Denkmal moderner deutscher Malerei schlechthin.

Es war nun in letzter Zeit üblich geworden, den Maler Menzel über den Geschichtsmaler Menzel zu stellen, ja bisweilen neigte man sogar der Anschauung zu, daß ihn hauptsächlich die Rücksicht aufs Publikum zur Geschichts- und Genremalerei geführt hätte. Wenn nun auch anzunehmen ist, daß er nicht Gegenstand so hoher Ehren und Auszeichnungen geworden, wäre er nicht Hohenzollerndarsteller gewesen, so darf man doch diese Seite seines Wesens beileibe nicht zu gering anschlagen! — Sie war ihm nach seinen eigenen Worten gerade so Herzenssache wie die reine Malerei an sich und ist von seiner gesamten geistigen Persönlichkeit schlechterdings untrennbar. Auf der anderen Seite war niemand zum Hohenzollernmaler so befähigt wie gerade er. Was bedeutet im letzten Grunde die ganze große Siegesallee neben Menzels Darstellungen aus der preußischen Geschichte?! —

Jener Snobismus einzelner moderner Kunstschriftsteller aber kann nicht entschieden genug bekämpft werden. Er beruht auf einer ungeschichtlichen Auffassung, die alles über einen Leisten schlägt und, was nicht ins Schema paßt,

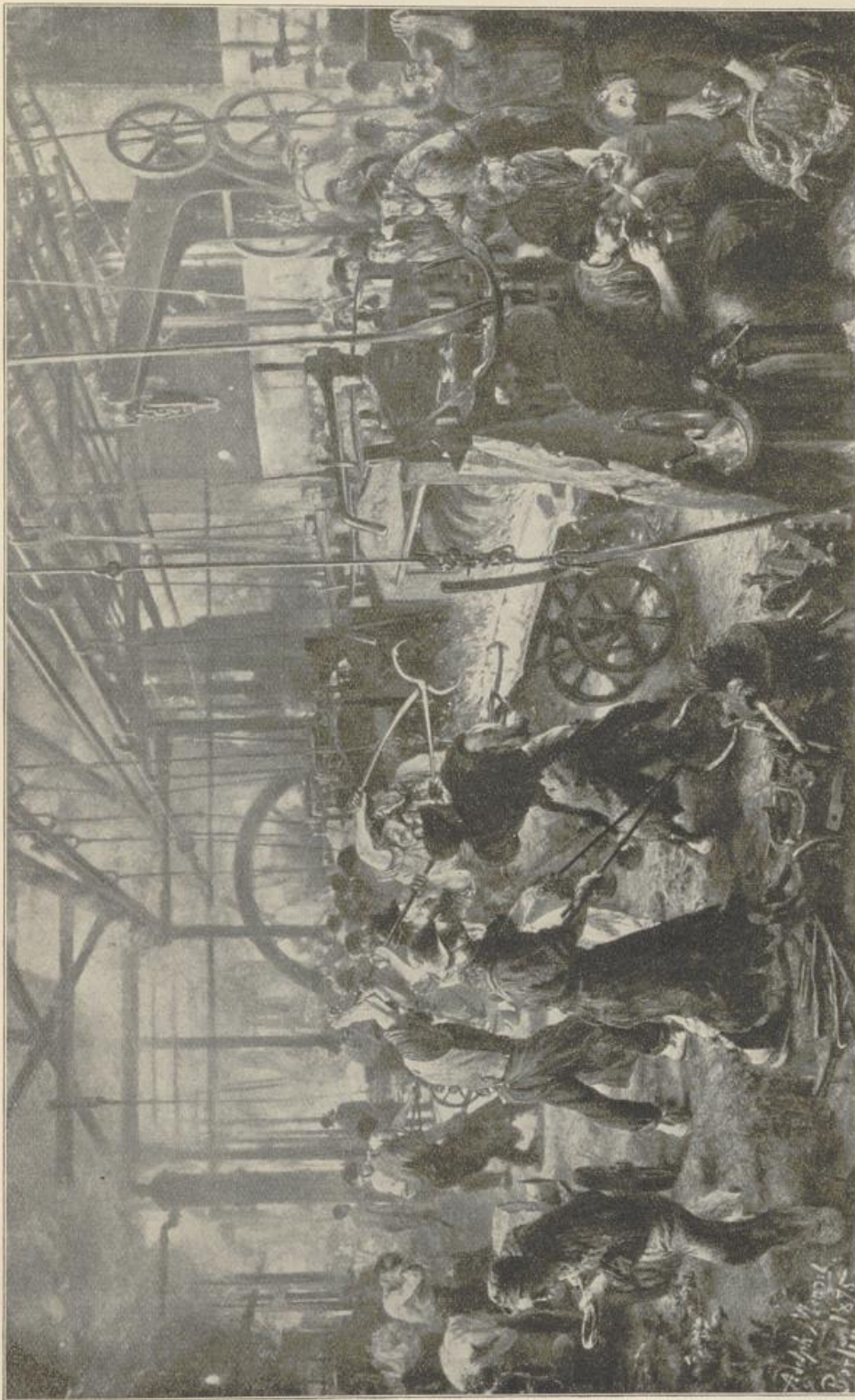


Abb. 270 Das Eisenwalzwerk von Adolph Menzel Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

zurückweist. Weil wir uns um 1900 einer kräftig aufblühenden, Herzen und Sinne erquickenden Wirklichkeitskunst erfreuten, sollte alles andere nichts mehr gelten, sollte Menzel nur aus Berechnung Geschichtsbilder gemalt, Wilhelm Busch nur aus Not seine göttlichen Satiren gedichtet haben, ward alle dichterische Einbildungskraft in der bildenden Kunst verpönt! — Von der modernen französischen impressionistischen Malerei ward eine Theorie der Malerei überhaupt abgezogen und alles, was nicht damit übereinstimmte, kurzerhand als unkünstlerisch abgetan. Es war dies um so verwerflicher, als dadurch gerade gewisse Seiten der eigentümlichen Begabung des deutschen — des germanischen Geistes für nichts geachtet wurden: die dargestellten Gegenstände mit Gefühl zu durchdringen, eine reiche Erfindungsgabe an den Tag zu legen, ein inneres Schauen zu offenbaren! — Jene neuere Theorie mutet nicht weniger einseitig an, als etwa jene alte, die Kunst müsse moralischen Nutzen schaffen. Warum soll denn nicht auch in der Kunst jeder nach seiner Fassung selig werden dürfen?! — Diesen Maßstab auf Menzel angewandt, werden wir den Maler schlechthin in ihm verehren, darüber aber nicht den anderen Menzel, den Geschichtsmaler und Phantasiakünstler unterschätzen.

Die Mannigfaltigkeit im Schaffen dieses Mannes konnte nur von seiner Fruchtbarkeit übertroffen werden. Die Zahl seiner Ölgemälde, Aquarelle, Guaschen, Pastelle, Zeichnungen in Blei, Kreide oder mit der Feder, Steindrucke, Holzschnitte und Radierungen auf der großen Berliner Menzel-Ausstellung nach seinem Tode, welche die ganze Nationalgalerie einnahm, betrug 5699 Werke. Darunter war kein noch so kleines Blatt wertlos oder nichtssagend. Menzel war nicht nur bis in sein höchstes Alter tätig, sondern, was ungleich bewundernswerter ist, er verarbeitete unermüdlich neue Eindrücke! — So blieb er in Berlin auf der Straße stehen, um einem Droschkengaul irgend ein neues Motiv abzusehen und in sein Skizzenbuch einzutragen. Diese einzigartige Elastizität des großen kleinen Mannes — Menzel war eine Erscheinung von der Art Windthorst und trug wie dieser ein mächtiges, von weißem Haar umrahmtes Haupt mit gewaltigen blauen Augen auf einem schwächtigen Zwergenkörper — versucht der Kunstschriftsteller Richard Muther aus dem Umstand herzuleiten, daß Menzel allezeit das Weib fremd geblieben sei. Er ist einsam, kinderlos und unvermählt, ohne Frauenliebe durchs Leben geschritten, stets einzig und allein seiner Kunst hingegeben. Ob wohl jemals ein Künstler so jeder Phrase, jeder Genialtuerei, jeder Geistreichelei abhold gewesen, so von Herzen schlicht und einfach — ob wohl jemals ein Mensch so von Grund aus gegen sich selbst und alle Welt ehrlich und treu gewesen ist wie gerade er? — Er hat sich der Kunst nicht wie Böcklin selbstherrlich erfreut, ihr vielmehr, einer hehren Göttin, in strengster Pflichterfüllung gedient. Dabei nahm Menzel verhältnismäßig wenig Einflüsse in sich auf und übte — seltsamerweise! — noch weniger Einfluß auf andere aus. Er ist still, in seine Arbeit vertieft, ohne rechts oder links zu schauen, sein Sträßlein entlang geschritten, das doch dem Wege der allgemeinen Entwicklung parallel lief. Wir aber haben in ihm einen unserer größten deutschen Künstler des gesamten 19. Jahrhunderts zu verehren, einen hervorragenden Maler, einen ausgezeichneten Aquarellisten, einen ebenso ausgezeichneten Steindruckkünstler, einen scharfen Psychologen, einen geistreichen Kulturhistoriker, einen wahrheitsliebenden Charakter und vor allem einen über alles Lob erhabenen Zeichner. Eine Jahrzehnte hindurch treu gepflegte Übung hatte ihm eine geradezu untrügliche Schärfe der Beobachtung und seinen Händen — mit der Rechten pflegte er zu malen, mit der Linken, das war seine Liebe, zu zeichnen — eine unfehlbare Sicherheit verliehen (vgl. die Kunstbeilage). Im Jahre 1905 hat dem nimmermüden Greis ein sanfter Tod den Stift aus der Hand genommen.



Studienkopf eines älteren Mannes mit weißem Vollbart
und vollem Kopshaar von Adolf von Menzel

Bleistiftzeichnung, vom Künstler zur Veröffentlichung bestimmt

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

3. Bildnerei

Da es eine romantische Plastik so gut wie überhaupt nicht gegeben hat, muß die Bildnerei der renaissancistischen Stilstufe in ihrem Gegensatz zu der klassizistischen gekennzeichnet und verstanden werden. Sie drang nicht mehr ausschließlich auf Schönheit, sondern zum wenigsten ebenso sehr auf Wahrheit, aber sie wagte es noch nicht, der Natur mit eigenen Augen ins unerbittlich strenge Angesicht zu blicken, sondern sie sah mit den Augen der Renaissance. Immerhin ergab sich so eine ungeheure Erweiterung des Darstellungskreises. Hatte man bisher hauptsächlich männliche wie weibliche Körper von voll ausgereifter und dabei dennoch meist geschlechtslos glatter Schönheit dargestellt, so begann man sich jetzt für die unendlichen Verschiedenheiten in der Natur zu begeistern, für Knaben und Mädchen im Alter des Emporschießens vor der eingetretenen Reife wie für die Anzeichen des beginnenden Verfalls am Körper des alternden Menschen. Neben dem Schönen erschien das Charakteristische bis zum ausgesprochen Häßlichen darstellenswert. Man sah nicht mehr ausschließlich auf reine Silhouette, schöne Komposition und harmonische Gruppenbildung, sondern man begeisterte sich für jede, wie auch immer geartete Bewegung. Statt der nichtssagend glatten, an Fleisch- wie an Stoffpartien gleichmäßigen Behandlung der Oberfläche, welche die empfindlichste Schwäche aller klassizistischen Bildnerei, selbst ihrer Hauptmeister, gebildet hatte, bemühte man sich jetzt gründlich und gewissenhaft um eingehende Unterscheidung. Besonders war man auf naturgetreue Wiedergabe der an vollerblühten Frauenkörpern straffgespannten Haut erpicht, wie man es überhaupt wieder wagte, die volle sinnliche Schönheit des Weibes nach dem lebenden Modell im Bildwerke festzuhalten und sich nicht mehr mit einem matten Abglanz antiker Statuenschönheit begnügte. Mit dem endgültigen Sieg der Zeittracht drang eine virtuos stoffliche Charakteristik durch. Das Streben danach führte auch im Gegensatz zur Marmorweiße und Marmorkälte der klassizistischen Bildnerei, die auf der falschen Vorstellung von der Farblosigkeit der antiken Bildwerke beruht hatte, zur tonwarmen vielfarbigen Bildnerei. Man tönte sowohl Gips als auch Marmor, man wagte sich sogar an die Zusammensetzung verschiedener Materialien heran: dem Fleisch aus Bronze ward Gewand aus farbigem Marmor gegenübergestellt. Mit einem Wort: die in der idealistisch-klassizistischen wie in der idealistisch-romantischen Epoche gründlich vernachlässigte und hochmütig verachtete Farbe ward in dem realistisch-renaissancistischen Zeitalter, wie in der Malerei, so auch in der Bildnerei wieder in ihre angestammten Rechte eingesetzt und in ihrem vollen Wert für die künstlerische Wirkung anerkannt. Die Polychromie diente häufig zur Wiedergabe farbiger Volksstämme, der Araber wie der Neger, und fand andererseits namentlich in die Kleinskulptur Eingang, bei welcher der Materialwert stets ein kräftig Wörtlein mitzusprechen hat. Plaketten- und Medaillenkunst blühten. Die Bildnerei trat bei steigendem Wohlstand auch wieder als Gehilfin und Genossin von Kunsthandwerk und Baukunst auf; besonders aber gedieh die Denkmalsplastik, die allerdings ein recht konventionelles Gepräge erhielt. Gerade auf dieser Stilstufe brachte die Bildnerei jene unsäglich vielen und häufig so unsäglich eintönigen Denkmäler aller möglichen Helden und Geisteshelden hervor, ganz besonders aller Landesherren in aller Herren Ländern. Der Grundtyp blieb derselbe wie in der klassizistischen Epoche: Oben auf hohem Sockel die Büste des Helden bzw. der Held in ganzer Gestalt oder gar zu Pferd, rings um den Sockel herum stehende oder sitzende Figuren. Nun trat aber etwas Neues hinzu: die Rolle der Allegorie ward jetzt typisch aufgefaßten Gestalten des wirklichen Lebens übertragen, so verkörpert z. B. an *Chapus* Denkmal des früh als Held im Kriege 1870/71 gefallenen französischen Malers Regnault eine jugendliche Frauengestalt, welche dem Helden einen Kranz reicht, die Jugend — unter

der Büste des Dichters Maupassant von *Raoul Verlet* eine Pariserin im modernsten Straßenkostüm die Bevölkerung von Paris — am Sockel eines Kaiser-Wilhelm-Denkmal von *E. Wenck* in Lichterfelde nächst Berlin eine Frau mit einem Kinde das deutsche Volk. Derartige Gestalten befriedigen ästhetisch noch weniger als die viel verspotteten Idealfiguren der Weisheit, Dichtkunst und Naturwissenschaft, denn sie schieben sich zwischen die Wirklichkeit des Beschauers und die Vorstellung von dem Helden als Angehörige eines dritten und Zwischenreiches ein, von dem man nicht recht weiß, ob es diesseits oder jenseits liegt. Da sie, wie wir, dem Helden huldigen, möchten wir sie zu uns zählen, wundern uns über ihre (noch dazu häufig übernaturalistische) Bildung aus Stein oder Erz und fühlen uns schließlich aufs peinlichste ans Panoptikum erinnert.

Frankreich¹⁵⁴⁾

In Frankreich suchte sich die Bildnerei bald von der strengen Herrschaft der Antike zu befreien und verfolgte überwiegend das Streben nach lebendiger Wirkung, nach Ausdruck und Leidenschaft, selbst bis zu ausgesprochenem Naturalismus. Den Franzosen kommt in allem bildnerischen Schaffen ihr außerordentlich feines Formgefühl, ihr Sinn für wirkungsvolle Darstellung, das selbstbewußte, bis zum Theatralischen gehende Heraustreten der Persönlichkeit zustatten. Feine

formale Durchbildung, höchste technische Vollendung sind im allgemeinen die Merkmale ihrer Schöpfungen; die meisterhafte Schilderung der weiblichen Gestalt in ihrer natürlichen Anmut, in dem stark betonten sinnlichen Reiz der Erscheinung und nicht minder das geistreich und lebensvoll aufgefaßte Porträt stehen dabei im Vordergrund. Daneben wurden der Bildnerei bei der massenhaften Verwendung, deren sie sich an allen öffentlichen Gebäuden zu erfreuen hatte, eine Fülle mehr dekorativer Aufgaben zuteil, in welchen die französische Kunst nicht minder Glänzendes leistete.

In den dreißiger Jahren blühte in der französischen Bildnerei neues Leben empor, indem an die Stelle frostig antikisierender Auffassung die Unmittelbarkeit einer schlichten Naturempfindung trat. *François Rude* (1784—1855), der Delacroix der Bildnerei, mit seinem Merkur, seinem Neapolitanischen Fischerknaben (Abb. 271) zeigte den Weg, gelegentlich wie in seiner Grabstatue Cavaignacs auf dem Montmartrekirchhof herb naturalistisch, oder auch wie in dem Relief „Der



Abb. 271 Neapolitanischer Fischerknabe von François Rude
Paris, Louvre

Auszug“ des Arc de l'étoile hinreißend, gewaltig, großartig (Abb. 272): Bellona, mächtig ausschreitend und mit gewaltigen Gebärden ihr Schwert schwingend, fordert Frankreichs Söhne, über denen sie schwebt und die sie — einem mittelalterlichen Schutzmantelbild vergleichbar — durch ihre Bewegung, ihr fliegendes Gewand und ihre ausgebreiteten Flügel zu einer Gruppe zusammenfaßt, zum heiligen Kampfe fürs Vaterland auf. Die vorderste der Hauptgestalten stellt einen Mann in der Blüte der Kraft mit wallendem Haupt- und Barthaar, von edler, kühner Gesichtsbildung und kraftvollem Körperbau dar, eine herrliche, echt galische Erscheinung. An den Mann, ihm begeistert ins Auge schauend und von ihm an der Schulter gefaßt, reiht sich der Knabe-Jüngling, der in der voll enthüllten Pracht seiner geschmeidigen, sehnigen Glieder einherschreitet. Den Beschluß bildet der seine Kräfte fest zusammenfassende ältere Mann. Alles ist Bewegung, Fluß, Leben, aufs höchste gesteigerte Leidenschaft. Das Ganze eine steinerne Verkörperung der Marseillaise:

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé.

Mit seinem Auszug (1836) hat Rude den dramatisch-pathetischen Ton angeschlagen, welcher die gesamte französische Denkmals- und große Dekorationsplastik dieser Stilstufe kennzeichnet und auch im Ausland, in Deutschland, ganz besonders in Berlin bis auf Reinhold Begas herab widerklingen sollte. Während dieses steinerne Pathos uns nun in Deutschland gar zu häufig den peinlichen Eindruck des Gespreizten und Übertriebenen macht, wirkt es in Frankreich, wo es Natur ist und dem Volkscharakter entspricht, meist hinreißend und überwältigend. Mit Rude wetteifert der etwas jüngere *Francisque Duret* (1804—65), der in seiner Bildnisstatue der Rachel, seinem Neapolitanischen Tänzer, seinem Neapolitanischen Improvisator (von dem sich im Leipziger Museum eine Wiederholung aus Bronze befindet), Werke voll feinen Naturgefühls geschaffen hat. Von ihm rührt auch die Fontaine St. Michel zu Paris her. Neben diesen war der Genfer *James Pradier* (1792—1852), der Schöpfer des Genfer Rousseau-Denkmal, hauptsächlich in der anmutigen Darstellung weiblicher Schönheit ausgezeichnet, die er durch meisterhafte Marmorbehandlung glänzend zur Geltung brachte; alle seine Gestalten, die Grazien, Venus, Bacchantin, Flora, die Viktorien für das Grabdenkmal Napoleons I. u. a. sind hauptsächlich des sinnlichen Reizes und nicht etwa mythologischer Rücksichten wegen geschaffen. Eine durchaus selbständige Richtung verfolgte *P. J. David von Angers* (1793—1856), welcher das Relief für das Giebelfeld des Pantheons, die Marmorstatue Condés im Schloßhofe zu Versailles, das Standbild Corneilles in Rouen, das Gutenbergdenkmal in Straßburg geschaffen, besonders aber als Schöpfer von Bildnisbüsten, auch nach deutschen Männern, wie Goethe, A. von Humboldt, Dannecker, Rauch, Berühmtheit erlangt hat. Als Schüler Pradiers zeichnete sich *Eugène Guillaume* (geb. 1822) aus, der sich von der sinnlichen Richtung seines Vorbildes zu einer ernsteren Auffassung im Sinne altrömischer Skulptur wandte und namentlich durch zahlreiche meisterhafte Bildnisse (so besonders Napoleon I.) auszeichnete. Neben ihm ist auch *Henri Chapu* (1833—91) mit seiner innig und schlicht empfundenen knienden Jeanne d'Arc und seinem Regnault-Denkmal (vgl. S. 323) zu nennen¹⁵⁵.

Eine zahlreiche Schule schloß sich der Richtung Davids an und gewann immer mehr die Herrschaft. So *Carrier de Belleuze* (1824—87), aus dessen Werkstatt Rodin hervorgehen sollte, mit seiner malerisch aufgefaßten Madonna für St. Vincent de Paul, ferner *Charles Cordier* (1824—87), der die malerische Welt des Morgenlandes für die Plastik eroberte, namentlich aber *Jean Baptiste Carpeaux* (1827—75), der Werke von hinreißender Lebendigkeit schuf, wie den Neapolitanischen Fischerknaben oder die berühmte Gruppe des Tanzes an der Neuen

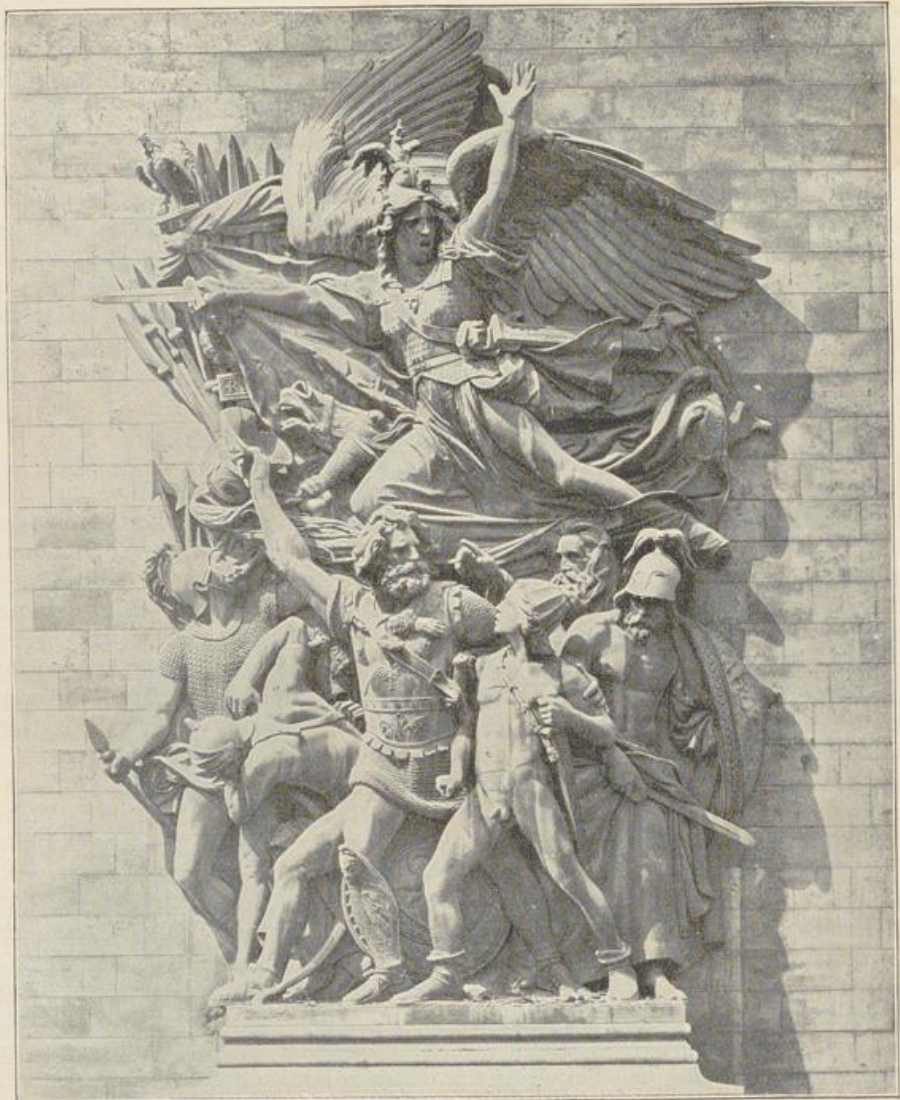


Abb. 272 Der Auszug von François Rude am Arc de l'Étoile in Paris (Zu Seite 325)

Oper (Abb. 273), „in der die süße Wonne und die wollüstige Raserei des Cancans packend wiedergegeben ist. Den geflügelten Genius, der mit leidenschaftlichem Zuruf die Weiber anzufeuern scheint, umkreisen Bacchantinnen in toller Lust mit wehenden Locken. Jauchzend wiegen sie den nackten Leib in den breiten Hüften, während der hüpfende Fuß kaum den Boden berührt. Die einen lächeln selig, wie umstrickt vom Rhythmus des Tanzes, den anderen läßt das erhitzte Blut heißes Verlangen aus den Augen blitzen, während die Lippen sich voll Begierde öffnen. Überall herrscht Rubenssche Lebenslust, gemischt mit einer starken Dosis Rokoko-lüsternheit“ (Schmid). Von höchster Meisterschaft und lebensprühender Frische zeugen zahlreiche Bildnisbüsten Carpeaux', z. B. die ganz ausgezeichnete Büste Gérômes. Namentlich verstand es aber der Künstler, die etwas dekadente Anmut der Damen des zweiten Kaiserreiches wiederzugeben. Weiterhin ist *François*

Jouffroy (1806—82) vorzüglich als Führer einer zahlreichen Schule zu erwähnen, aus welcher *Alexandre Falguière* (1831—1900) als ein vortrefflicher Aktbildhauer hervorgegangen ist. Außerdem sind etwa noch *René de Saint-Marceaux* und *Antoine Mercié* als Vertreter eines ins Malerische strebenden durchgebildeten Naturalismus zu nennen. Von *Mercié* rührt die Gruppe „Gloria victis“ im Mittelhof des Pariser Stadthauses und jene andere berühmte im Tuileriengarten her, die dem Revanchege danken geweiht war: Eine junge Elsässerin in der kleidsamen Tracht ihrer Heimat nimmt einem französischen Soldaten, der zu ihren Füßen zusammenbricht, das Gewehr aus der Hand und schaut trotzig zum Feinde — zu Deutschland hinüber, während der Soldat krampfhaft in die Falten ihres Kleides hineingreift, auch im Tode von ihr nicht lassen will. Jüngling und Jungfrau sind in den Linien der geschickt aufgebauten und stürmisch bewegten Gruppe zu einer Einheit verbunden, wie Frankreich und Elsaß

nach französischer Auffassung unauflöslich zusammengehören. Unter den Tierbildnern behauptete der geniale *Antoine Louis Barye* (1795—1875) den ersten Rang. Seine Bronze-Kleinplastiken voll Naturwahrheit und Formenschönheit pflegte man in Paris überall dort anzutreffen, wo echte Kunst vereinigt war. Neben ihm sind *Auguste Cain* und *Louis Navatel*, genannt *Vidal*, zu erwähnen, der, trotzdem er das Unglück hatte, zu erblinden, Tierfiguren von größter Lebenswahrheit geschaffen hat. Von *Emanuel Frémiet* (geb. 1824, gest. 1910) ist der wundervoll der Natur abgelauschte Hund (Setter) auf der Außentreppe des Luxembourg-Museums hervorzuheben, der sich den Verband von seiner verletzten rechten Vorderpfote mit dem Maul abzureißen sucht (Bronze, „fendu par Eugène Gouon“). *Frémiet* ragt aber nicht nur als Tierbildhauer und als Schöpfer der großen Reliefs für das naturgeschichtliche Museum hervor, sondern er hat sich — ein Geist von großer Vielseitigkeit — auf den verschiedensten Gebieten bewegt, Statuetten und Reiterstatuen gearbeitet. Wir brachten bereits in Abbildung 149 *Frémiets* Denkmal des Malers und Zeichners *Raffet* mit der Figur eines *Tambours* am Sockel. Das



Abb. 273 Der Tanz von Jean Baptiste Carpeaux
an der Fassade der Großen Oper zu Paris

Denkmal, in einem der kleinen Louvregärten aufgestellt, ist in dem auf S. 323 gekennzeichneten Typus gehalten. Interessant ist Frémiets Monument des spanischen Malers Velasquez, hoch zu Roß, gleichfalls in einem der Louvregärten. Prachtvoll seine Jeanne d'Arc, in Paris auf der Place de Rivoli an der Rue de Rivoli aufgestellt, mit der Standarte in der hoch erhobenen Rechten auf großem schweren Pferde, das im Vorschreiten begriffen ist und von seiner Reiterin mit Schenkel- und Zügelhülsen energisch zusammengestellt wird. Dem beigezäumten Kopf des Pferdes entspricht der zusammengeknötete Schweif, dem emporgehobenen linken Vorderbein das erhobene rechte Hinterbein. So ist alles geschehen, um die großartige plastische Komposition bewegt und lebensvoll, zugleich aber als ein in sich geschlossenes Kunstwerk zu gestalten.

Paul Dubois (1829—1905) hat eine ähnliche Reiterstatue der Jungfrau von Orléans geschaffen (Abb. 274). Auf einem mächtigen, mit dem rechten Vorderfuß und linken Hinterfuß flott ausgreifenden Schlachtroß sitzt mit gezücktem Schwert die schlanke und dennoch volle Jungfrauengestalt, deren ausgeprägt weibliche Formen selbst unter dem gotischen Panzer hervortreten. Die Jungfrau und noch mehr ihr Pferd ist von zuckendem Leben erfüllt, dazu von vortrefflicher stofflicher Charakteristik. Auch das schwierige Problem, Roß und Reiterin zu einer geschlossenen, in den Linien gut zusammengehenden Gruppe zu vereinigen, ist glänzend gelöst. Dadurch, daß der Schweif des Pferdes wie vom Wind zurückgeweht erscheint, die Jungfrau den Arm mit dem Schwert zurücknimmt und dieses schräg nach oben richtet, die Füße des Pferdes aber alle vier nach hinten weisen, wird der mächtigen Vorderhälfte des Tieres und seinem energischen Vorwärtstreben ein glückliches Paroli geboten und eine wundervolle pyramidale Komposition erreicht. Nur das Gesicht der Jungfrau erscheint gegenüber den mächtigen Formen des Rosses klein und unbedeutend, wie es eben bei einer in naturwahren Verhältnissen wiedergegebenen Reiterfigur nicht anders sein kann. Es gibt eine Variante dieser Reiterstatue, der ein anderer Pferdetypos zugrunde liegt: der Hals ist kräftiger gebogen, mehr Schwanenhals, und das Tier trägt den Schweif noch höher. Außerdem fehlen Vorder- und Hinterzeug.

Dubois liebte die Formen des noch nicht voll entwickelten menschlichen Körpers und schloß sich dementsprechend, z. B. in seinem berühmten florentinischen Sänger, der italienischen Frührenaissance an. Glückliche und geschlossen im Umriß, reizvoll in Erfindung und Bewegung ist die mütterliche Erziehung (Abb. 275) von *Eugène Delaplanche* (1836—91). Als Vertreter der vielfarbigen Bildnerei seien endlich *Charles Cordier* und der Maler *Gérôme*, als Vertreter der Medaillen- und Plakettenkunst *Chaplain* und *Roty* genannt.

Die übrigen Länder

(außer Deutschland und Österreich)

Die belgische Bildnerei bewegte sich meistens in ähnlichen Geleisen wie die französische, auch haben ihre Künstler zum Teil ihre Ausbildung in Paris erhalten. Zu den angesehensten Meistern gehörte *Willem Geefs* (1806—83), der mit seinem Bruder und einigen anderen Künstlern die Bildwerke an dem Nationaldenkmal in Brüssel gearbeitet hat. Überhaupt nahm in Belgien die Plastik, wie die Malerei, lebhaften Anteil an dem Aufschwung des nationalen Bewußtseins infolge des Befreiungskampfes. Geefs hatte u. a. das Denkmal für die Opfer der Revolution von 1830 auf dem Märtyrerplatze sowie das Grabmal des Grafen Mérode für die Kathedrale auszuführen. Außerdem rühren von ihm die Standbilder für Rubens zu Antwerpen und für Grertry zu Lüttich her. Eines seiner reichsten



Abb. 274 Die Jungfrau von Orléans von Paul Dubois

Werke ist die prachtvolle Kanzel für die Kathedrale daselbst. Willems Bruder, *Joseph Geefs* (1808—60), der in Paris studiert hatte, war bei der Ausführung des Nationaldenkmals beteiligt, ferner schuf er die Reiterstatuen Leopolds I. für Brüssel



Abb. 275 Mütterliche Erziehung von Eugène Delaplanche
Kopenhagen (Zu Seite 328)

seinen Platz in der Loggia dei Lanzi zu Florenz als Gegenstück zu Giovanni Bolognas Raub der Proserpina wohl verdient¹⁵⁰). Als Beispiel dafür, daß, wie in Deutschland, so auch in den übrigen Ländern im 19. Jahrhundert eine wahre Denkmalswut herrschte, die sich besonders auf dieser Stilstufe der Plastik und zwar zumeist in künstlerisch gleichgültigen Werken Luft machte, wird das Denkmal Garibaldis von *Em. Gallori* an der Passeggiata Margherita in Rom hier abgebildet (Abb. 276).

In England, das in dieser Epoche so wenig wie in der vorausgegangenen oder in der folgenden auf dem Gebiete der Bildnerei Besonderes geleistet hat, wurde die renaissancistische Bewegung durch den Franzosen *Jules Dalou* (1838—1902) eingebürgert, der, ein genialer Schüler Carpeaux', wegen seiner Teilnahme an der Kommune aus Frankreich flüchten mußte und eine Anstellung als Professor am Royal College of Arts erhielt. Von englischen Bildhauern seien wenigstens *Hamo Thornycroft* (geb. 1850) und *Onslow Ford* (1852—1902) genannt. Thornycrofts „Gordon“ auf Trafalgar Square gehört zu den wenigen Denkmälern in London, die auf den ersten Blick fesseln und auch bei erneuter Prüfung siegreich standhalten.

und Wilhelms II. für den Haag, sowie die des heil. Georg. Außerdem arbeitete er manch Bildwerk idealen Genres. In ähnlichen Aufgaben eines naiv anmutigen Gebietes bewegte sich *Karl August Fraikin* (1819—93), der für Ostende das Grabmal der Königin der Belgier und für Brüssel das Doppelstandbild der Grafen Egmont und Hoorn schuf. Weiter ist der in Rom gebildete *Eugen Simonis* (1810—82) zu nennen, der außer Marmorwerken idealen Genres für Brüssel die Reiterstatue Gottfrieds von Bouillon ausführte.

In Italien zeichnete sich namentlich *Giovanni Dupré* (1817—82) durch edle Empfindung aus. In diesem Sinne ist seine häufig abgebildete Marmorgruppe der Pietà auf dem Friedhof von Siena berühmt geworden. In Mailand ist *Vincenzo Vela* (1822—91) hervorzuheben, dessen Napoleon auf St. Helena tiefe Empfindung und edle Durchbildung verrät. Als *Pio Fedis* (1815—92) Hauptwerk gilt der „Raub der Polyxena“, der durch Kühnheit der Auffassung und Gruppierung

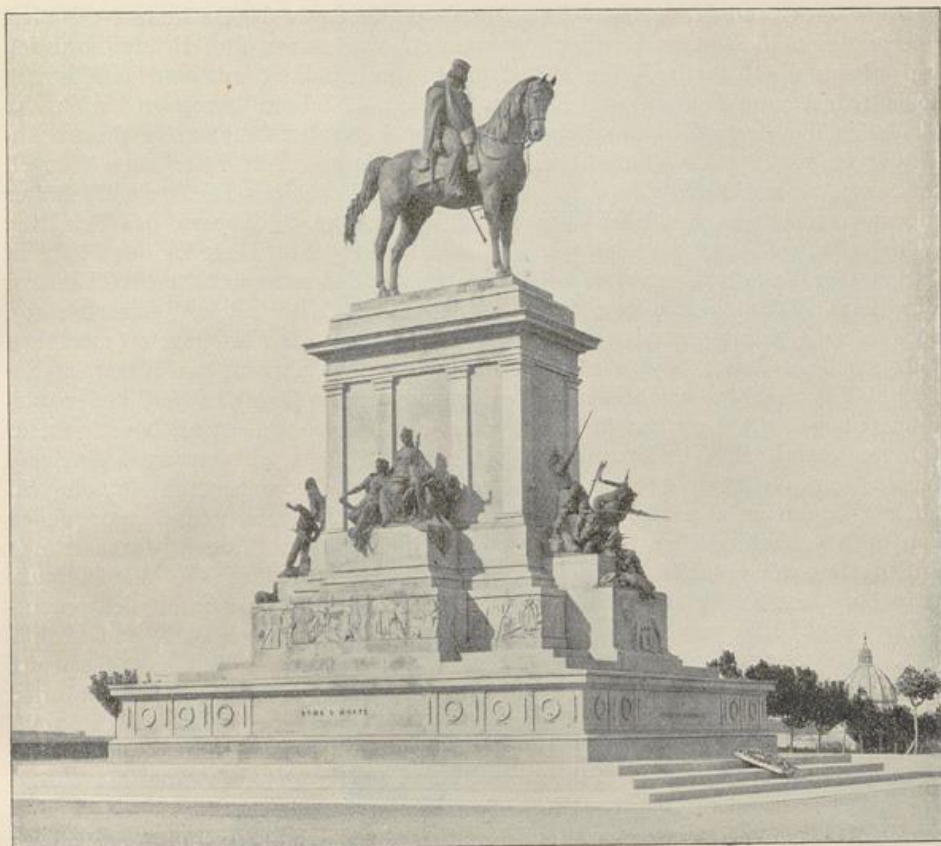


Abb. 276 Denkmal Garibaldis in Rom von Em. Gallori

Deutschland und Österreich

Der vollständige Bruch mit der Antike ward in Deutschland von *Reinhold Begas* (geb. 1831, gest. 1911)¹⁵⁷⁾ vollzogen, einem Berliner Künstler. Die Berliner Bildnerei hat den größten Teil Deutschlands mit Denkmälern versorgt, wie auch das ganze Jahrhundert hindurch gerade auf der Plastik das Schwergewicht der Berliner Kunst beruhte. Begas galt seinerzeit für einen großen Kunstrevolutionär, weil er sich an den Barock der Michelangelo und Bernini anschloß. Eine Nachahmung der italienischen Renaissance-Bildnerei im engeren Sinne hat es im 19. Jahrhundert auf deutschem Boden überhaupt nicht gegeben. Leidenschaft um jeden Preis, Streben nach wirksamer Wirklichkeit, Bewegung im einzelnen und in den Massen, malerischer Gesamteindruck: das waren die Ziele, denen Begas nachjagte.

Reinhold Begas war wohl selbst Berliner Kind, allein seine Familie stammte väterlicherseits aus Spanien, mütterlicherseits aus Schweden¹⁵⁸⁾. Väterlicher- wie mütterlicherseits aber floß Künstlerblut in seinen Adern. Sein Vater, der Maler Karl Begas d. Ä. (1794—1854), war auf der Berliner Jahrhundertausstellung mit gediegenen Bildnissen vertreten. Seine Mutter war die Tochter des Schloßbau-

meisters Bock, und deren Großvater hatte als Bildhauer an der Decke in der Bildergalerie des Schlosses zu Berlin mitgearbeitet. Von seinen fünf Brüdern wurden drei gleichfalls Künstler. Ihn selbst trieb von Kindheit an eine tief innere Leidenschaft zum Formen und Kneten. Mit zwölf Jahren bezog er bereits die Akademie, für deren Direktor Schadow er sich begeisterte und unter dessen Anleitung er zeichnen und im Aktsaal modellieren lernte. Auf väterlichen Wunsch kam er später zu Rauch, ohne daß sich ein innigeres Verhältnis herüber und hinüber angespannen hätte. Ein Christusmedaillon des jungen Bildhauers, das Friedrich Wilhelm IV. zufällig im Atelier von dessen Vater erblickte, bestellte der König in Marmor für die Potsdamer Friedenskirche, und mit den so erworbenen 1000 Talern fuhr Reinhold Begas in einem Sitz bis nach Rom. Hier trat er Feuerbach und Böcklin nahe, turnte, spazierte, spielte Boccia, zechte, sang im Quartett mit ihnen und genoß in ihrem Kreise alle jene Reize, welche italienische Kunst, italienisches Menschentum und italienischer Himmel auf empfängliche Nordländer ausübten, und ein Abglanz von diesem sonnigen Jugendglück liegt auch auf seinem späteren Schaffen. Wundervoll ist die Schilderung, die er vom Aussehen und Wesen seines großen Freundes Böcklin entwirft, der seinerseits damals ein äußerst interessantes Doppelbildnis von Begas und Lenbach gemalt hat: neben dem altbayerisch derben Maler, der aus tiefliegenden Augen durch runde Brillengläser über seinen struppigen Bart hinweg scharf in die Welt schaut, der schöne, im Ausdruck fast etwas süßliche Berliner Bildhauer mit der prachtvollen Stirnbildung und dem wohlgepflegten, sanft gewellten Bart- und Haupthaar. Neben Begas hatten damals in Rom die französischen Bildhauer Carpeaux und Dubois ihre Werkstatt. Von alter Kunst übte anfangs die Antike den größten Eindruck auf ihn aus. Erst, als er durch ihr Studium hindurchgegangen, begeisterte er sich für Michelangelo und Bernini, auch für Canova. Damals modellierte er eine Badende in kleiner Figur und verkaufte das Modell an einen Bronzegießer. Diese Badende soll jetzt noch in römischen Kunsthandlungen als pompejanische Bronze gelten, von Engländern und Amerikanern zu Hunderten gekauft worden, ja sogar als Cellini oder Giovanni da Bologna einstmals beinahe ins Berliner Museum eingezogen sein. Von Rom wurde Begas mit Böcklin zusammen nach Weimar berufen, kehrte aber bald wieder nach Rom zurück, um schließlich sein Leben im wesentlichen in seiner Geburtsstadt Berlin zu verbringen. Die allgemeine Aufmerksamkeit hat er zuerst durch seine nackten Frauengestalten auf sich gezogen. Er ging damit nicht auf tektonische, sondern auf malerische Schönheit, nicht auf Aufbau, sondern auf stoffliche Charakteristik, Bewegung, mit einem Wort: auf lebensvolle Wiedergabe des wirklichen Lebens aus. Begas war seit Schadow der erste deutsche Bildhauer, dessen nackten Frauengestalten man es ansieht, daß dazu nicht antike Statuen, sondern Frauen von Fleisch und Blut Modell gestanden. Und dieser große Körperbildner erwies sich zugleich als ein ausgezeichnete Porträtbildhauer. Von seinem gesamten Werke ist gerade seinen Bildnisbüsten ein unbedingtes Nachleben sicher. Mit vortrefflicher stofflicher Charakteristik verbindet sich hier glückliche Komposition, hinreißende Augenblicklichkeit der Auffassung und doch zugleich eine erschöpfende Erfassung des Bleibenden in der Persönlichkeit des dargestellten großen Mannes. Das gilt z. B. von seiner Büste Moltkes in der Berliner Nationalgalerie, es gilt auch von seiner Büste Adolph Menzels ebendasselbst: „Fast halbe Figur, im Hausrock und Halstuch, ernst vor sich hinblickend, die zur Brusthöhe erhobene linke Hand deutend bewegt.“ Begas' Schillerdenkmal gehört zu den besten Berliner Denkmälern, wie auch zu den besten Schillermonumenten (Abb. 277). Einige Treppenstufen führen zu einer niedrigen Brunnenschale, auf der vier weibliche Gestalten sitzen,

Allegorien der vierfachen Begabung des Dichters: vorn links die Lyrik, jung und schön; rechts das Drama, älter, gereifter, gespannt in Haltung und Gesichtsausdruck und mit einem halb versteckt in der Rechten gehaltenen Dolch; hinten die Geschichte, welche die Namen der großen Männer in ihre Tafeln eingräbt; und die tief verhüllte, sibyllenartige Gestalt der Philosophie. Alle vier gleich charakteristisch für die malerische Auffassung des Künstlers, der in reicher Bewegung und kräftigen Kontraposten schwelgte, wie für das äußerliche Allegorisieren der Bildnerei auf dieser Stilstufe. — Aus der Brunnenschale des Denkmals erhebt sich der Sockel, auf dem der Dichter selbst steht. Das linke Bein ist Standbein, das rechte Spielbein. Er erfaßt sein lang nachschleppendes Gewand mit der Rechten und drückt mit der Linken eine Papierrolle an die Brust. Allen Linien der Figur ist Streben in die Höhe, ein Zug nach oben eigen, und der Dichter selbst blickt mit einem zugleich willenskräftigen und schwärmerischen Aus-

druck gen Himmel. Das Denkmal paßt ausgezeichnet auf seinen Platz vor dem Schinkelschen Schauspielhaus, wie es sich auch vorzüglich in das Gesamtbild der Reichshauptstadt einfügt, wo es im Kriegs- und Siegesjahr 1871 enthüllt wurde. Vornehm und großartig, wie die Stadt Berlin in ihren besten Partien, fehlt ihm dagegen jedwede Herzlichkeit, alles Innige und Sinnige kerndeutschen Wesens. Es fehlt jegliche süddeutsche Nuance. Begas hat eine abstrakte Idealdarstellung von dem Dichter des Don Carlos und der Götter Griechenlands gegeben, wie ihn sich etwa damals der schwärmerisch veranlagte Berliner lediglich nach Schillers Werken vorstellen mochte. Und man kann sich unwillkürlich des Lächelns nicht erwehren, wenn man sich die menschliche Persönlichkeit des Mannes vergegen-



Abb. 277 Das Schillerdenkmal von Reinhold Begas vor dem Berliner Schauspielhaus



Abb. 278 Das Schillerdenkmal in Stuttgart von Bertel Thorwaldsen

wärtigt, der da oben, in edlem Marmorstein ausgehauen, stolz und steif vor uns steht, des Mannes, der so leidenschaftlich gern Tarock gespielt und sein Leben lang unverfälscht schwäbische Mundart gesprochen hat. Ungleich traulicher und inniger zum Herzen sprechend wirkt da doch in der Hauptstadt der schwäbischen Heimat Schillers das bescheidene Bronze-standbild von Thorwaldsen des nachdenklich vornüber gebeugten Dichters, inmitten seiner lebenswürdig malerischen Umgebung, zwischen den alten individuellen Häusern, bei der trauten, lieben Stiftskirche, abseits vom Lärm der Hauptstraße (Abb. 278).

Begas' Bedeutung besteht in der Einzelgestalt, sei es männliches Bildnis, sei es weiblicher Akt. Schon seine aus je zwei Figuren bestehenden Gruppen, wie Merkur und Psyche, Der Raub der Sabinerin, Der elektrische Funke werden nicht gleich

hoch anerkannt, geschweige denn seine vielfigurigen, weitschichtigen Brunnen und Denkmäler. Es fehlte ihm an der geistigen Kraft, Vieles zu einem organischen Ganzen zusammenzufassen, und er ersetzte die mangelnde Größe der Auffassung durch äußerliche Großartigkeit. Trat dieses Streben schon bei seinem Schloßbrunnen zu Berlin (vom Volkswitz nach dem damaligen Oberbürgermeister Forkenbeck „Forkenbecken“ genannt) trotz aller böcklinisch frohen Einzelzüge störend zutage, so noch mehr bei dem Kaiser-Wilhelm-Denkmal gegenüber dem Berliner Schlosse (Abb. 279). Die Grundform ist eine Fortbildung des Schlüterschen und Rauchschen Typus (vgl. Abb. 43): ein Reiter hoch oben auf reichverziertem Sockel. Bei Schlüter ist der Sockel niedrig, der Schmuck bescheiden, aber ausdrucksvoll. Bei Rauch der Sockel höher, der Schmuck quantitativ reicher, qualitativ ärmllicher. Bei Begas ist der Sockel ungeheuer in die Höhe gewachsen, zugleich erstrecken sich seine unteren Ausläufer weit heraus, so daß sie einer zusammenfassenden Hintergrundarchitektur bedürfen. Trotzdem kann das Denkmal doch nicht als einheitliche Gesichtsvorstellung gefaßt werden. Die Schmuckmotive haben sich wohl der Zahl nach vermindert, sind aber an Größenausmaß im einzelnen be-



Abb. 279 Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin von Reinhold Begas

deutend gewachsen. Die Schlüterschen vier Eckfiguren der Gefesselten sind bei Rauch zu Reitern geworden, bei Begas aber haben sie zwifache Gestalt erhalten, indem sie einmal zu Siegesgöttinnen wurden, die auf Kugeln einher-schweben (übrigens mit starker Anlehnung an Rauchsche Empire-Auffassung), sodann zu den hockenden oder vorschreitenden Löwen, welche die Waffentrophäen, sie mit ihren Leibern deckend, bewachen. Ist schon der Platz des Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf der eigens zu diesem Zweck in die Spree hineingebauten Halbinsel so unglücklich wie möglich gewählt — das Denkmal mit seiner großmächtigen Säulenhalle kann man von keinem Standpunkt aus recht übersehen —, so läßt sich andererseits von der schlichten menschlichen Persönlichkeit des durch seltene Charaktereigenschaften hervorragenden Königs auch nicht der leiseste Hauch verspüren. Dagegen wurde die Wehrhaftigkeit des neu erstandenen Deutschen Reiches, zu dessen erstem Kaiser dieser König gekürt ward, in den Waffentrophäen- und Löwengruppen geradezu glänzend zum Ausdruck gebracht. Ebenso die leider etwas äußerliche Großartigkeit dieses Deutschen Reiches. Was die Einzelheiten anbelangt, so wirkt der ungeschlachte Kriegsgott, der sich auf den Treppenstufen, man kann nicht anders sagen als: herumlümmelt, geradezu fürchterlich. Stilistisch verfehlt sind auch die Reliefs. Mit dem Kaiser-Wilhelm-Denkmal ist Begas in künstlerischer Beziehung auf die schiefe Ebene gelangt. Wenn dieses Denkmal trotzdem und bei all seinen Fehlern

immer noch einen äußerlich imponierenden Eindruck macht, so läßt sich selbst dieses Lob seinem Bismarckdenkmal vor dem Reichstagsgebäude nicht mehr spenden. Hier fallen die Massen gänzlich auseinander, die Allegorie erscheint gequält, unverständlich, der große Kanzler ist recht klein aufgefaßt.

Die Bildnerei im Sinne der späteren Kunst des Begas, die Malerei in dem Werners und die aufgedonnerte Baukunst mit palastartigen Scheinfassaden vor ungeheuerlichen Mietskasernen, in denen glänzend ausgestattete Treppenhäuser und schmucküberladene Empfangszimmer den breitesten Raum einnehmen, während dürrtische Schlafstuben nach engen Lichthöfen hinausliegen, sind aus einem Geiste heraus geboren, aus dem Geiste der äußerlichen Prachtentfaltung und des protzigen Emporkömmlinggeschmacks, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, namentlich nach dem Milliardensegnen des französischen Krieges und im Zusammenhang mit dem überhasteten, auf Kosten der Landwirtschaft und des Handwerks erfolgten industriellen Aufschwung allüberall in Deutschland schier unheimlich breit machten, namentlich in dem reichshauptstädtischen Berlin und noch mehr in der verhältnismäßig noch reicheren Nachbarstadt Charlottenburg. Dieser neu- und großberliner Kunstgeist unterschied sich sehr zu seinem Nachteil von dem, wenn auch hier und da etwas einfachen und nüchternen, so doch stets vornehmen Altberlinertum Schinkelscher Richtung. Dieser neue Geist enthielt verzweifelt wenig deutsche Innigkeit, dafür außerordentlich viel rednerisches Pathos. Indessen hieß es Reinhold Begas bitter unrecht tun, wollte man ihn bedingungslos mit der eben gekennzeichneten Baukunst und mit der Malerei eines Anton von Werner gleichstellen. Begas steht höher als dieser und erst recht höher als jene. Nur *ein* hervorstechender Zug seines künstlerischen Wesens sollte durch jenen Vergleich hervorgehoben werden: das schönrednerische Pathos, das er als Bildhauer an den Tag legte. Dagegen haben die von dem Bildhauer Reinhold Begas gemalten Bildnisse seiner Schwiegermutter sowie Lenbachs auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung im Jahre 1906 freudiges Erstaunen erregt durch ihre schlichte Auffassung wie ihre psychologisch tief eindringende Charakteristik.

Reinhold Begas gilt uns auch als der verantwortliche Herausgeber jener steinernen Bilderchronik, durch welche Kaiser Wilhelm II. in der *Siegesallee* des Berliner Tiergartens seine Ahnen zu verherrlichen befahl. Gegen den Gedanken an sich läßt sich nichts einwenden, wenn er auch nicht so edel und erhaben war wie diejenigen Ludwigs I. von Bayern, der bei derartigen geschichtlichen Rückblicken und Verherrlichungen durch die Mittel der Bildnerei nicht in erster Linie auf seine eigenen Ahnen, sondern auf alle um sein engeres Vaterland oder gar auf alle um ganz Deutschland verdienten großen Männer abzielte. Die künstlerischen Kräfte und namentlich die Geldmittel standen dem Deutschen Kaiser am Ende des 19. Jahrhunderts freilich ungleich reichlicher zur Verfügung als dem bayerischen König um dessen Mitte. Welche Summe von Geld, welche Summe von eigens zu diesem Zweck ausgegrabener geschichtlicher Gelehrsamkeit, welche Summe von künstlerischer, um nicht zu sagen: handwerklicher Fertigkeit ist nicht zwischen Siegestsäule und Roland in Marmor niedergelegt worden! — Aber die Aufgabe war zu eng gesteckt, der Erfindung des Künstlers war zu wenig Spielraum gelassen. — Immer und immer wieder der stehende Fürst, im Halbkreis herumlaufend die Bank mit den beiden Hermen, in denen die wichtigsten Helfer des Fürsten verewigt werden sollten! — Bei dieser Anordnung erhielt der erste beste Joachim oder Otto ebensoviel Kubikmeter Marmor wie der Große Kurfürst oder gar der Große König zugemessen, wurden geistige Größen zu Handlangern irgendeines unbedeutenden Fürsten herabgewürdigt! — Auch Michelangelo und Raffael hatten ganz bestimmte Aufgaben im oft sogar höchst selbststüchtigen Interesse der Päpste zu lösen, aber in Erfindung und Ausführung waren sie frei. Hier

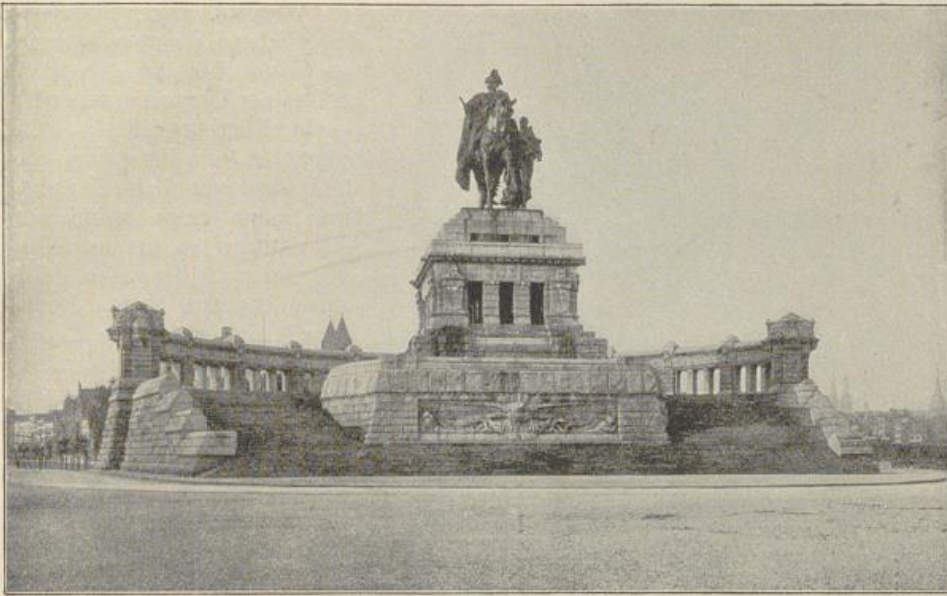


Abb. 280 Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal am Rheineck bei Koblenz
von Bruno Schmitz und Emil Hundrieser
(Zu Seite 338)

dagegen waren der künstlerischen Einbildungskraft des Bildhauers von allem Anfang an die Flügel gestutzt und ihr der freie Aufflug gen Himmel unmöglich gemacht. Die Denkmäler der Siegessäle sind unter sich an künstlerisch-technischer Bedeutung recht verschieden. Zu den verhältnismäßig besten zählen diejenigen von *Adolf Brütt* (geb. 1855), der auch sonst Tüchtiges geleistet hat (Eva, Schwerttänzerin, die Gruppe „Gerettet“).

In dem Roland sollte gleichsam ein bürgerlicher Ausgleich gegen die fürstliche Herrschergewalt geschaffen werden, die in den Gestalten der Siegessäle verkörpert ist. Die Rolandsäulen waren einst in niedersächsischen und brandenburgischen Städten Wahrzeichen städtischer Freiheit, namentlich dessen, daß der Stadt der Blutbann zustand. Wenn demgemäß die gedankliche Berechtigung einer Rolandsäule im damaligen Berlin mehr als zweifelhaft war, so paßt das tatsächlich errichtete Denkmal in künstlerisch-formaler Beziehung durchaus nicht auf den Platz, auf dem es errichtet wurde. Die alten Rolandsäulen wurden unmittelbar vor dem Rathaus errichtet und dementsprechend ausschließlich für Vorderansicht berechnet. So ward nun auch der neue Berliner Roland in altertümlicher Auffassung stilisiert, dabei aber an einem Knotenpunkt mehrerer Straßen aufgestellt! — Dort hätte ein Denkmal hingehört, das nach allen Seiten bedeutende und einander annähernd gleichwertige Ansichten geboten hätte. In diesem Sinne war der Vorgänger des Berliner Roland, der „verflossene“ Wrangelbrunnen, für jenen Platz ungleich geeigneter. In dem buntfarbigen Roland sollte ferner künstlerisch den marmorweißen Statuen der Siegessäle ein Paroli geboten werden — ein Gegensatz, der sich aber nichts weniger als angenehm bemerkbar macht. Auch koloristisch ist der Roland durchaus mißlungen. Noch ungünstiger als Allee und Roland wirken die Denkmäler des Kaisers und der Kaiserin Friedrich vor dem Brandenburger Tor. Gerade gegenüber dem schlicht vornehmen Säulentor tritt der geringe künstlerische Wert jener beiden Denkmäler besonders grell, ja geradezu beschämend hervor.

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



Abb. 281 Relief vom Wiener Mozartdenkmal
von Viktor Tilgner

Was soll man vollends zu dem Richard-Wagner-Denkmal von *Gustav Eberlein* (geb. 1847) im Berliner Tiergarten sagen? — Gewiß, Eberlein ist ein Bildhauer, der sein Handwerk versteht, eine männliche Gewandfigur oder einen weiblichen Akt naturgetreu zu modellieren vermag. Dagegen fehlt seinem Richard-Wagner-Denkmal alle und jede Größe, Eigenart, Poesie und Vornehmheit der Auffassung. Als in des neu geeinten Deutschlands reich aufblühender Hauptstadt dem bedeutendsten deutschen Tondichter des letzten halben Jahrhunderts ein Denkmal gesetzt wurde, da hätte diese Aufgabe nicht einem Eberlein, sondern einem der größten Bildhauer übertragen werden müssen, die nicht nur der Berliner, sondern der deutsche Boden überhaupt getragen hat: einem Hildebrand oder Klinger! — — —

Am Einfluß der Mosel in den Rhein, am „Rheineck“ bei Koblenz erhebt sich ein gewaltiges Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms (Abb. 280). Es macht einen eigenen Eindruck, zwischen den ziehenden Wogen den alten Kaiser im ehernen Abbild einherreiten zu sehen! — Das Bildwerk rührt von *Emil Hundrieser* her, die Architektur von *Bruno Schmitz*, einem Künstler von großer Selbständigkeit, dem es wie hier, so auch in seinen beiden anderen großen Kaiserdenkmälern auf dem Kyffhäuser und an der Porta Westfalica sowie im Entwurf zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal wahrhaft gelungen ist, den deutschen Siegen von 1813, 14, 15 und 1870/71 monumentalen Ausdruck zu verleihen. „Es liegt das Schwergewicht auf der Erzielung eines starken einheitlichen Eindrucks, auf einer entschiedenen Betonung der Größe gegenüber dem bisher namentlich in der Nachahmung des Barock vorherrschenden Reichtum. Man kann sich nicht stärkere Gegensätze denken als zwischen Schmitz' Kaiserdenkmälern und dem des Begas für Berlin...“¹⁵⁹⁾

Geschmackvoller in der Anordnung, namentlich aber behaglicher und lebenswürdiger als Begas war sein Wiener Zeit- und Kunstgenosse *Viktor Tilgner* (geb. 1844 in Preßburg, gest. 1896). Er bildete sich weniger an Michelangelo und Bernini, als am einheimischen Wiener Barock und Rokoko. Überhaupt beruht seine Stärke darin, daß er sich an die vaterländische Überlieferung anschloß und im heimischen Boden kräftig Wurzel schlug. Tilgner ist durch und durch *Wiener Künstler* gewesen. Er hat das ganze schöne, reiche und berühmte Wien seiner Zeit, Herren und Damen, diese am liebsten in glänzender Balltoilette, in farbigen Büsten unter kräftiger Ausnutzung von Licht und Schatten, mit großer Virtuosität im Stofflichen und äußerst lebensvoller Behandlung der Oberfläche porträtiert, Statuen und Büsten an den Wiener Monumentalbauten, Dramenfiguren am Burg-

theater, ein Denkmal Makarts im Rubenskostüm, ein solches Mozarts in Rokokotracht, also in dessen Zeittracht, geschaffen (Abb. 281) und sich ganz besonders — ein würdiger Nachfolger des Altnürnbergers Peter Vischer — in der Darstellung entzückender, über seine Schöpfungen malerisch verstreuter „Kindln“ ausgezeichnet. Edmund Hellmer (geb. 1850) und der Wiener Rudolf Weyr (geb. 1847) sind echt österreichische heitere und gestaltungsfreudige Künstler. Ersterer ist durch sein Goethedenkmal berühmt geworden, das 1900 am Opernring aufgestellt wurde (Abb. 282). Der selbstgefällige Naturalismus, der sich in der gesuchten lässigen Haltung wie in der faltenreichen Wieder-



Abb. 282 Das Goethedenkmal in Wien von Edmund Hellmer

gabe der Zeittracht verliert, vermag uns zwar gegenwärtig nicht mehr zu genügen, dagegen dürfte namentlich die Profilansicht des wahrhaft groß angeschauten Dichtershauptes schwerlich jemals ihre bedeutende Wirkung einbüßen. Endlich ragt in der Wiener Plastik Kaspar Zumbusch (geb. 1830) hervor. Ihm, einem Westfalen von Geburt, sollte es beschieden sein, drei Lieblinge Österreichs zu verkörpern: Beethoven, Maria Theresia und den Feldmarschall Radetzky.

In München äußerte sich die Bewegung in ganz eigener Art, dem *genius loci* entsprechend, der immer sein Besonderes haben will und auf das Behagliche, Gemütliche, Phantasiereiche, Fröhliche und Individuelle abzielt. Alle diese Eigenschaften fand man auf dem weiten Gebiete des Renaissancestils und seiner Ausläufer gerade in der sogenannten „deutschen Renaissance“ beisammen, dieser eigenartigen Mischung von deutscher Gotik und italienischer Renaissance. So ward die „deutsche Renaissance“ im damaligen München auf den Schild gehoben. Konrad Knoll (1829–99) war der Führer der Bewegung. Er gab mit seinem Fischbrunnen am Marienplatz den Anstoß zu all den plastisch wieder erstehenden Knappen, Edelfräulein und Landsknechten. Der mannigfaltig und hochbegabte Baumeister, Bildhauer und Kunstgewerbler Lorenz Gedon (1844–83) schuf seinen hunnischen Reiter, der, schwer bepackt, dennoch heftigster Bewegung fähig ist. Robert Diez (in demselben Jahre 1844 geboren) verschaffte dieser Richtung in Dresden Eingang mit seinem auf allen deutschen Ausstellungen mit ersten Preisen ausgezeichneten Gänsedieb: die Rechte hat eine Gans bereits gepackt, die Linke hascht nach einer anderen, die dem Dieb zwischen den Beinen hindurch ent-

wischen will; er aber klemmt die Knie zusammen, um sie daran zu verhindern. Dagegen erwies sich *Wilhelm Ruemann* (geb. 1850) als der eigentliche Münchener Denkmalplastiker, der wohl unbedingte Natur- und Bildnistreue, dagegen keine wahrhaft künstlerische Auffassung zu erreichen vermochte (Prinzregent-Luitpold- und Kaiser-Wilhelm-Denkmal zu Nürnberg). In Leipzig ragte *Karl Ludwig Seffner* als Schöpfer von Porträtbüsten hervor. Von ihm rührt z. B. eine solche des Kunsthistorikers Anton Springer her.

4. Baukunst

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts herrschte bei ausgesprochenen Kunstbauten, gleichviel ob es sich um Theater, Museen oder gar Kirchen handelte, überall der Klassizismus, dessen Kennzeichen in einer Säulenhalle bestand, wozu ein palmetten- und akroteriengeschmückter Giebel kam. Das heißt: eine antikiisierende Scheinfassade wurde dem eigentlichen Bau vorgesetzt. Denn in Wirklichkeit vertrug sich der antike Baustil weder mit den modernen Bedürfnissen noch mit dem nordischen Klima. Er setzt ein warmes Klima voraus, schaltet mit Säulenstellungen statt der festen Wände und mit einer von oben einfallenden Beleuchtung. Die Menschen des 19. Jahrhunderts und besonders die Nordländer bedurften aber eines sicheren Schutzes gegen Kälte und Sturm, Schnee und Regen, infolgedessen fester Wände nach außen, fester Dächer nach oben und in den Wänden angebrachter Lichtquellen. So war die klassizistische Baukunst ihrem innersten Wesen nach ein Widersinn, und es ist nur zu bewundern, was sie trotzdem an schönem Schein, an glänzenden Schauseiten, feinempfundenen Verhältnissen und reizvollen Einzelheiten hervorgebracht hat. Dennoch konnte auf die Dauer das Verlangen nicht ausbleiben, diese ganze Scheinfassadenarchitektur durch eine Baukunst zu ersetzen, die gesünder, natürlicher, sachlich begründeter wäre. Die romantische Bewegung konnte die Gesundung nicht bringen, denn die mittelalterlichen Stile eigneten sich höchstens für kirchliche Zwecke, außerdem allenfalls für Befestigungsbauten, Kasernen und Schlösser. Dagegen kam die Renaissance (das Wort im weitesten Sinne genommen) dem Baubedürfnisse des nun einmal rückwärts schauenden Jahrhunderts am weitesten entgegen. Hier gab es ein festes Dach, feste Mauern mit Fenstern darin und im Gegensatz zu der perpendikulären Kirchengotik Stockwerke, die sich auch an der Schauseite in kräftig ausgebildeten Wagrechten gegeneinander absetzen. Zugleich gestattete die Renaissance die starken malerischen Wirkungen, auf die man gegen die Mitte des Jahrhunderts auf der ganzen Linie: in der Baukunst wie in der Bildnerei und Malerei hindrängte. Ein Wandpfeiler erscheint im Sonnenlicht als starke lichte Masse und bewirkt auf der Wand, der er vorgelegt ist, einen kräftigen Schatten. Ja, die Renaissance bot noch mehr: ausgesprochene Vielfarbigkeit, nach der das Zeitalter lechzte. So machte man sich auch diesen Umstand gelegentlich zunutze, z. B. in maßvoller Weise am Kunstgewerbemuseum in Berlin, dem Hauptwerk der Baufirma *Gropius & Schmieden*, während das Bankier Pringsheimsche Haus in der Wilhelmstraße ebendasselbst, von der Firma *Ebe & Benda* im Stile der venezianischen Hochrenaissance ausgeführt, von Glasmosaiken und Terrakotten strotzt, und die Fassade der von *Charles Garnier* (1825–98) erbauten Oper in Paris, 1874 vollendet, das mannigfaltigste Material aufweist (Abb. 283). „Roter Jurastein wechselt mit weißem Marmor; Jaspis, schwedischer Marmor und Gold wurden in der verschwenderischsten Weise verwendet. Leider hat die Witterung von diesem Glanze nicht viel übrig gelassen.“

Die Renaissancebewegung setzte bereits sehr früh ein und behauptete sich siegreich das ganze Jahrhundert hindurch. Der kunstgeschichtliche Eklektiker auf dem Throne, Ludwig I. von Bayern, zwang schon den „klassischen Klenze“, bisweilen in diesem Geschmack zu bauen. Aber auch von den drei großen Architekten



Abb. 283 Die Große Oper zu Paris von Charles Garnier

des französischen Juli-Königtums: *Henri Labrouste* (1801—75), dem Schöpfer der im Äußeren streng klassizistischen Bibliothek von St. Geneviève, *Joseph Louis Duc* (1802—78), dem Erbauer der Julisäule auf dem Bastilleplatz und des durch die großartigen dorischen Halbsäulen und das reiche Gesims an der Westfassade hervorragenden Palais de Justice, und *Felix Duban* (1797—1870) vollendete der letztere die malerische Schauseite der École des Beaux-Arts bereits 1838 im Renaissancestil. Und in demselben Jahre begann *Gottfried Semper* das Dresdener Hoftheater. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde die Mehrzahl aller Profanarchitektur im Geschmacke der Renaissance wie die überwiegende Masse der Kirchenbauten im mittelalterlichen, namentlich gotischen Stil errichtet.

Auf deutschem Boden hat sich die Renaissancebewegung in ihrem ersten Stadium in der genialen Persönlichkeit *Gottfried Sempers* (1803—79) gleichsam kristallisiert. Er wurde zu Altona geboren, besuchte das Hamburger Johanneum, studierte an der Universität Göttingen und bildete sich endlich in München, Regensburg und namentlich in Paris bei *Franz Christian Gau* (1790—1853), einem geborenen Deutschen, dem Schöpfer der gotischen Kirche St. Clotilde, sowie auf Reisen nach Italien und Griechenland zum Baumeister. Er begann seine Wirksamkeit in Dresden, wo er das neue Museum und 1838—41 das Hoftheater schuf, das er nach der Einäscherung durch ein neues, noch reicheres ersetzte (Abb. 284). In den 1848/49er Aufstand verwickelt, mußte er fliehen. Er ging nach Paris und von dort nach England, wo er das Modell zum South Kensington Museum entwarf. Schließlich erhielt er im Jahre 1853 einen Ruf als Direktor der Bauabteilung an das Polytechnikum zu Zürich. In Zürich erbaute er seiner Anstalt ein glänzendes Heim, ferner die Sternwarte, endlich in Winterthur das Rathaus. Sein



Abb. 284 Das Dresdener Hoftheater von Gottfried Semper
(Zu Seite 341)

Plan für ein Theater in Rio de Janeiro ward nicht in Wirklichkeit umgesetzt. Ebenso scheiterte die Ausführung eines von König Ludwig II. gewünschten, von Semper entworfenen Richard-Wagner-Festspielhauses zu München, das auf dem hochragenden rechten Isarufer eben dort errichtet werden sollte, wo sich seit 1898 das Friedensdenkmal erhebt, an dem hartnäckigen Widerstand der Münchener Bevölkerung. Dabei hätte ein solches Festspielhaus der bayerischen Hauptstadt zu der Vorherrschaft auf dem bildkünstlerischen auch diejenige auf dem tonkünstlerischen Gebiete verschafft! — (Als Ersatz für das nicht zustande gekommene Festspielhaus wurde, nachdem die Kräfte nun doch einmal zersplittert waren und ein „Bayreuth“ entstanden war, 1900/01 das Prinzregententheater erbaut.) Im Jahre 1871 wurde Semper nach Wien gezogen, um den Ausbau der Burg, die Anlage des Burgtheaters und der Hofmuseen (Abb. 285) zu leiten, wozu ihm *Karl von Hasenauer* (1833—94) als Mitarbeiter beigegeben wurde.

Selten dürfte ein Baumeister den Stil eines vergangenen Zeitalters wieder zu so kräftigem und organischem Leben erweckt haben, wie Semper den Stil der italienischen Renaissance! — Vor jedem einzelnen seiner Monumentalbauten vergißt man ganz, vor einem nachempfundenen Epigonenwerk zu stehen, weil alle Bauglieder organisch ineinandergreifen, weil sich nirgends eine Leere bemerkbar macht, bei allem Reichtum aber auch nichts Überflüssiges vorhanden ist, weil jedes einzelne Stück an seinem Platz steht, etwas ausdrückt und daher den Eindruck des Selbstverständlichen — das Ganze aber den der erschöpfenden Lösung der jeweiligen, wenn auch noch so gewaltigen Bauaufgabe hervorruft. Fehlte es dem 19. Jahrhundert im allgemeinen am richtigen Gefühl für die fein abgewogenen Maßverhältnisse der Renaissancebaukunst, so besaß Semper gerade diesen zarten künstlerischen Takt im höchsten Maße. Den weitreichenden Einfluß, den er nach allen Seiten hin ausübte, verdankte er aber nicht nur ausgeführten Werken, sondern fast ebensosehr geist-



Abb. 285. Das Kunsthistorische Museum zu Wien von Gottfried Semper

reichen Entwürfen wie auch literarischen Werken, unter denen „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“, erschienen in zwei Bänden zu Frankfurt 1860—63, die erste Stelle einnimmt. Dieses Buch, meist schlechthin als „Der Stil“ bezeichnet, erwies sich als ein wahrhaft epochemachendes Werk. Die darin niedergelegten Anschauungen traten an die Stelle der Schinkelschen, die einst Bötticher in seiner „Tektonik“ schriftstellerisch festgelegt hatte. Im letzten Grunde widerstreiten aber die Voraussetzungen, von denen Semper ausgeht, den Schinkelschen durchaus nicht. Stil ist ihm die Übereinstimmung eines Kunstwerkes mit seiner Entstehungsgeschichte. Zu dieser Entstehungsgeschichte gehört aber nach seiner Anschauung die gesamte Kunstentwicklung bis zu der Zeit, in der das einzelne Kunstwerk entstand. Der Baumeister muß die ganze Kunstentwicklung kennen, um sich daraus das für jeden einzelnen Fall Geeignete herauslesen zu können, das er dann unter gründlicher Berücksichtigung der Anforderungen seiner Zeit freischöpferisch zu verwenden hat. Es ist um so notwendiger, daß jedes neu entstehende Bauwerk zur gesamten kunstgeschichtlichen Vergangenheit stimmt, als es ja nach den Gedächtnisbildern, die aus der Vergangenheit entnommen sind, beurteilt wird. Demnach muß also ein Gerichtshaus etwas vom Dogenpalast, eine Kaserne von mittelalterlicher Befestigung, eine Synagoge von morgenländischer Formensprache an sich haben. Gegen diesen Grundsatz hat nun Semper insofern selber gefehlt, als er das Dresdener Museum nicht in dem dafür in London, Berlin und München üblichen antikisierenden, sondern im Renaissancestil ausführte. Mag er sich nämlich bisweilen auch anderer Stilarten bedient haben, so ist er seiner innersten Empfindung nach doch Renaissancist gewesen, wie Schinkel Hellene. Beide gingen von ähnlichen eklektischen Grundsätzen aus, wurden dann aber von ihrem persönlichen Geschmack, wie von dem jeweiligen Zeitgeist auf verschiedene Wege, der eine zur Antike, der andere zur Renaissance



Abb. 286 Die Galleria Vittorio Emanuele II zu Mailand
von Giuseppe Mengoni

(1814–92), den Erbauer der Kgl. Villa bei Berg, dem es aber an Kraft, besonders in der entschiedenen Behandlung des Hauptgesimses gefehlt hat. Neben ihm waren in der württembergischen Hauptstadt besonders *Morlock* (Bahnhof) und *Gnauth* (Villa Siegle) tätig. Auch nach dem benachbarten Karlsruhe griff die Bewegung über. In Berlin ward sie durch *Friedrich Hitzig* (1811–81) eingeführt, der bei Börse und Reichsbank zuerst die Formen der italienischen Renaissance anwandte. Später schuf er die Ruhmeshalle im Zeughaus und das Polytechnikum in Charlottenburg. Sein feinsten Ruhm knüpft sich aber an die vornehm behaglichen Häuschen am Rande des Tiergartens und in der Viktoriastraße, die zwischen Landhaus und italienischem Palazzo eine glückliche Mitte einhielten, heute aber Gefahr laufen, unter der erdrückenden Macht der benachbarten Protzenbauten zu verschwinden, sofern sie solchen nicht bereits haben weichen müssen.

Indessen ging die Bewegung nicht auf die italienische Renaissance allein aus. Der zeitlich und örtlich unendlich abgestuften Mannigfaltigkeit des alten Stils entsprechend gestaltete sich auch seine Wiedergeburt, also die Renaissance der Renaissance, in den verschiedenen Ländern und innerhalb der verschiedenen Zeitabschnitte des 19. Jahrhunderts außerordentlich mannigfaltig. Auf die italienische Renaissance folgte bei uns in Deutschland die deutsche, darauf der Barock, das Rokoko, das Empire, so daß man gegen das Jahr 1900 wieder dahin zurückkam, wovon man ums Jahr 1800 ausgegangen war. Andererseits wurde der Renaissancestil gelegentlich mit anderen verschmolzen, so von dem aus Dänemark gebürtigen Wiener Baumeister *Theophil Hansen* (1813–91) in seinem vornehmen Reichsratsgebäude mit der Antike, von dem Italiener *Giuseppe Mengoni* in der raumgewaltigen

gedrängt. Semper verstand die Renaissance als eine organische Vereinigung griechischer Einzelformen mit römischer Raumkunst und glaubte, daß eine solche Vereinigung am ehesten imstande wäre, in baukünstlerischer Monumentalität den Anforderungen des Lebens seiner Zeit zu genügen. In diesem Sinne erschien Semper die Renaissance durchaus nicht erschöpft; er lebte im Gegenteil der Überzeugung, daß das Höchste von ihr noch zu erwarten wäre.

In München wurde die italienische Renaissance durch *Gottfried Neureuther* (1811–86) eingebürgert, den Schöpfer des Polytechnikums und der Kunstakademie, außerdem des Würzburger Bahnhofs, in Stuttgart durch *Christian Leins*

Galleria Vittorio Emanuele zu Mailand mit dem Romanismus (Abb. 286). Endlich machte sich in der Art, wie die verschiedenen Völker die Bewegung aufgriffen, ihre nationale Vergangenheit bemerkbar. So ward in England im Queen-Anna-Stil, in Deutschland in deutscher, in Frankreich in französischer Renaissance gebaut. Die französische Renaissancebewegung erhielt einen kräftigen Anstoß durch den Ausbau des Louvre, wozu 1852 der Grundstein gelegt wurde. „Die Pläne, die Louis Tullien Vis-



Abb. 287 Die Schackgalerie in München von Lorenz Gedon
(Zu Seite 346)

conti hierfür entworfen hatte, passen sich den älteren Teilen glücklicher an als die allzu prunkvolle Ausgestaltung im einzelnen, die ihnen nach seinem schon 1853 erfolgten Tode sein Nachfolger *Hector Martin Lefuel* (1810–80) zuteil werden ließ.“ Ebenfalls im Stil der französischen Renaissance wurde das von den Kommunisten zerstörte Pariser Rathaus wieder erbaut. — Was den Innenbau anbelangt, hielten die Pariser im allgemeinen an den künstlerischen Ausdrucksformen ihrer Glanzzeit, am Louis XIV und Louis XV fest, die ja im letzten Grunde auch nur Ausläufer der Renaissance sind. — Gelegentlich wurde der französische Renaissancestil auch auf deutschem Boden verwendet, so von den beiden Baumeistern *van der Nüll* und *Siccard von Siccardsburg* am Palais Larisch zu Wien.

Vorort der deutschen Renaissance war München. Und dies ist mehr als Zufall. In Dresden und Wien war durch das Genie Sempers der italienischen Renaissance die unbedingte Vorherrschaft gesichert worden. Desgleichen in Berlin, wo sie den Schinkelschen Überlieferungen, wie der Vorliebe des besten Teils der Bevölkerung für einfache Vornehmheit entsprach. In München dagegen vermochte sich der Volkscharakter gerade in der heiter behaglichen, farbenprächtig phantasievollen deutschen Renaissance auszusprechen. Sie drang vom Kunstgewerbe aus in die Baukunst ein. Die Freude am schönen einzelnen Stück altdeutscher Handwerkskunst führte zur Einrichtung ganzer Zimmer im altdeutschen Geschmack und vom altdeutsch ausgestatteten Zimmer schließlich zum altdeutschen Haus und Heim. Jene „altdeutsche“ Bewegung setzte im Anfang der siebziger Jahre kräftig ein, und die durch Krieg und Sieg entfachte politische Begeisterung trug die künstlerische. Wissenschaftliche Bestrebungen und Entdeckungen traten hinzu. *Georg Hirth* ließ den „Formenschatz der Renaissance“ und das „deutsche Zimmer“ erscheinen,

1873 gab *Wilhelm Lübke* die „Geschichte der deutschen Renaissance“ heraus. In den Jahren 1872–74 erbaute *Lorenz Gedon* (1844–83) die Schackgalerie in München (Abb. 287), die damals durch ihre freundlich malerische Auffassung großes Aufsehen erregte und großen Einfluß ausübte, die aber vor dem Forum der Geschichte nicht ebenso standzuhalten vermochte wie die Semperschen Bauten. Gegenwärtig stört uns die Häufung und Zusammenschachtelung der Motive, wie das unglückliche Gesamtverhältnis des Ganzen. Indessen darf man dabei nicht außer acht lassen, daß es wohl leichter sein dürfte, im Geschmack der italienischen, als in dem der deutschen Renaissance zu bauen. Dort vermag genaue Befolgung aller stilistischen Regeln den Künstler wesentlich zu fördern, hier kommt alles auf den Zusammenklang der Eigenart des Künstlers mit dem Geschmack seiner Epoche an. Wie aber soll ein Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem 16. heraus schaffen?! — Allein zu Gedons Zeit war man von derartigen Erwägungen weit entfernt. Vielmehr eroberte die deutsche Renaissance, hauptsächlich von München aus, ganz Deutschland. In Berlin ward sie von *Hans Griesebach* eingeführt.

Wie München Vorort der deutschen Renaissance, ward Frankfurt Vorort des Barockstils, der bald an die Stelle der deutschen Renaissance treten sollte, wie diese die italienische abgelöst hatte. Der Barock drang nach Wien, nach München, nach Berlin. In München, wo sich wie in Altbayern überhaupt die natürliche Heiterkeit und Festfreude des Volks schon zur Zeit der ursprünglichen Barockbewegung in diesem heiteren und festlichen Stil sehr glücklich ausgesprochen hatte, erblühte gegen Ende des Jahrhunderts ein neuer, höchst behäbiger bürgerlicher Barock. Der deutschen Reichshauptstadt dagegen gereichte weder die deutsche Renaissance noch der Barock zum rechten Segen. Und dies ging so zu: Renaissance, das Wort im weitesten Sinne genommen und alle zeitlichen und örtlichen Abwandlungen des ursprünglich in Italien gewachsenen Stiles darin einbegriffen — Renaissance ist der Stil unserer modernen Städte, besonders unserer modernen Großstädte. Paris erhielt seinen jetzigen Charakter unter Napoleon III. und dem Seine-Präfekten Baron Haußmann, Wien seit Schleifung der Festungswerke und Auflassung der Glacis in den Jahren 1858 und 59, Berlin, seitdem es Reichshauptstadt geworden war. Überall kam es auf große, breite, möglichst auf beiden Seiten mit Bäumen bepflanzte Straßen an, die, wohin man sich auch immer wenden mag, den Ausblick auf ein abschließendes Monumentalgebäude oder wenigstens auf ein Denkmal der Bildnerei gewähren. In dem grauen Häusermeer waren die grünen Inseln der gärtnerischen Anlagen zu schaffen. In Paris ist die Aufgabe am glücklichsten, in Berlin am wenigsten glücklich gelöst worden. Das Berliner Straßenbild leidet unter dem Fluch der Geradlinigkeit und der Rechteckigkeit der ganzen Anlage, sowie der Übertreibung der architektonischen Schmuckmotive an den einzelnen Häusern. Paris wie Wien kam ihre Eigenschaft als alte Kulturstätte, besonders aber ihr Festungscharakter zustatten. Daraus ergab sich eine Art der Anlage, die in Wien sogar beredten Ausdruck in dem Namen der „Ringstraße“ fand, zu der *Ludwig Förster* (1797–1863), ein Franke Münchener Schulung, die Pläne zeichnete. Die ringförmige Anlage nötigte zu abwechslungsreichen malerischen Kurven. In Paris behielt das einzelne Privat- und Geschäftshaus verhältnismäßig am meisten den schlichten, vornehmen Empirecharakter bei. In Wien entsprach größerer Reichtum an Formen und Schmuckmotiven dem lebenslustigen Sinn der Bevölkerung. In Berlin mußte altpreußische Einfachheit und Sparsamkeit gänzlich hinter moderner, am Barock genährter Protzerei zurücktreten, nur die Nüchternheit blieb trotz alledem bestehen. Keine Stadt hat unter der Kehrseite dieser ganzen Renaissancebewegung künstlerisch so stark gelitten wie die wirtschaftlich und verwaltungstechnisch damals glänzend emporblühende preußisch-deutsche Hauptstadt. Wenn nämlich im Italien des 16. Jahrhunderts

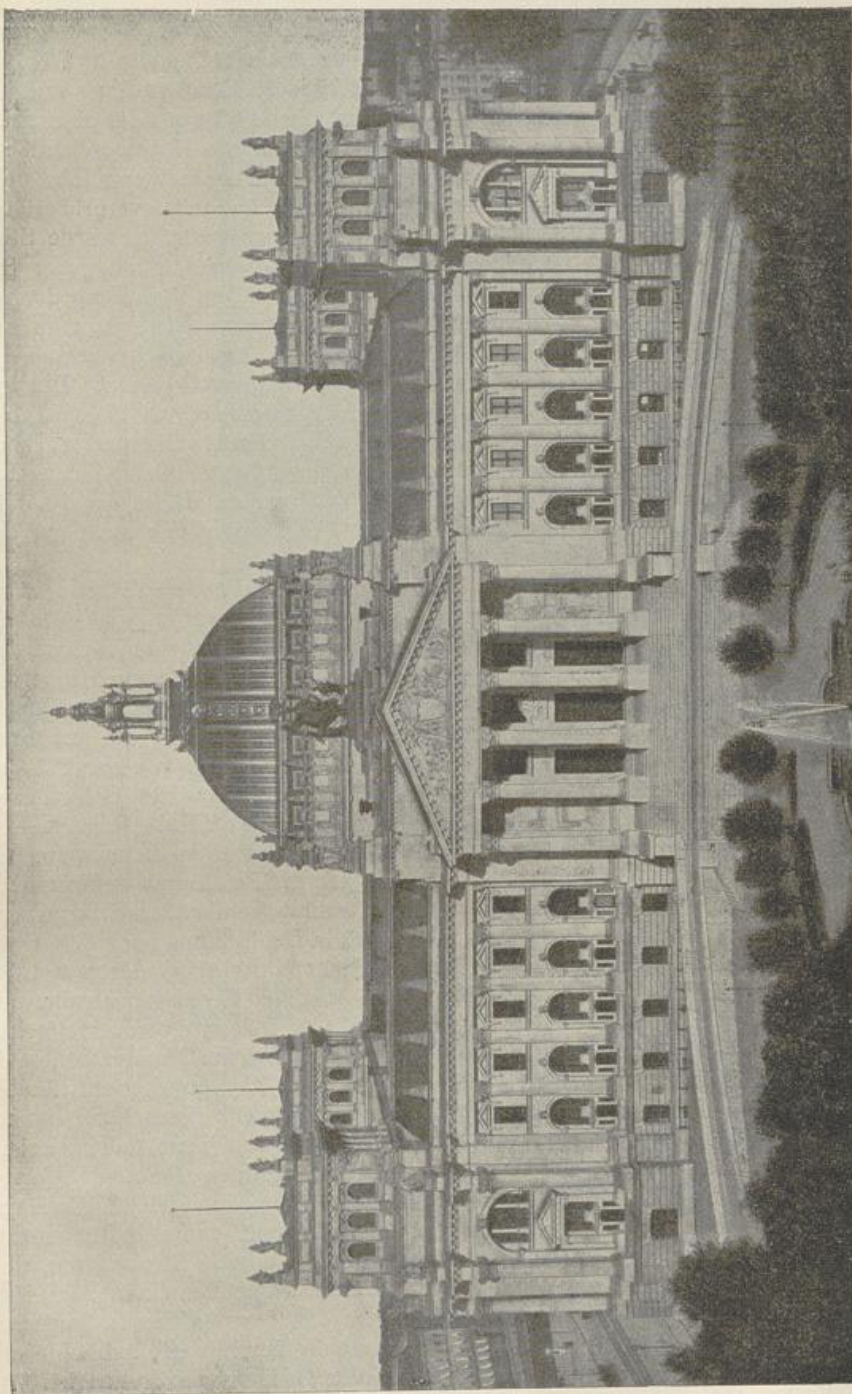


Abb. 288. Das Reichstagsgebäude zu Berlin von Paul Wallot
(zu Seite 348)

nur die wirklichen Palazzi den Charakter eines Palastes erhielten, während selbst ein Ariost sich in Ravenna mit einem ganz schlichten Häuschen begnügte, das mit den Kunstbauten seiner Zeit schlechterdings nichts von ihrem Schmuckreichtum, sondern nur den Wohlklang der Verhältnisse gemein hat, sollte im Deutschland des 19. Jahrhunderts und namentlich in Berlin jedes Geschäftshaus und jede Mietskaserne entweder den Charakter eines italienischen Palazzo oder eines maleischen altdeutschen Schlosses erhalten. Jetzt erschienen alle Motive gehäuft und entweder, wo italienische Renaissance nachgeahmt wurde, in kleinerem Maßstabe, oder, wo es sich um Barock und deutsche Renaissance handelte, vergrößert und übertrieben. Wozu unbedingt echtes Material nötig gewesen wäre, wurde Stuck genommen. So verflüchtigte sich alle und jede Materialgerechtigkeit, jedes Stilgefühl, namentlich aber jegliche Empfindung für das richtige Verhältnis der einzelnen Schmuckformen untereinander wie sämtlicher Schmuckformen zum baukünstlerischen Ganzen. Eine ungeheure Verwilderung des Geschmacks trat ein! — Alle neueren Straßen in unseren deutschen Städten sind voll davon. Dagegen ging die kerndeutsche Behaglichkeit im Außen- und Innenbau, wie sie zu Dürers Zeiten ihren Höhepunkt erreicht, bis zum Dreißigjährigen Kriege mit ungebrochener Kraft weiter gewirkt, sich von diesem im 18. Jahrhundert allmählich wieder erholt und bis zur Biedermeierzeit fortgelebt hatte, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts daheim und auf der Straße, in der Stadt und schließlich auch auf dem Lande gründlich verloren.

Wenn so hauptsächlich von den Maurermeistern und anderen Handwerkern, die bei ihrem stark ausgeprägten Hang zu üppiger Dekoration die gute alte Renaissance nachäfften, ohne sie nachzufühlen und zu verstehen, schwer gesündigt wurde, so vollbrachten immerhin die geborenen Künstler auch innerhalb dieser Bewegung einzelne wackere Leistungen. In Berlin kamen die Doppelfirmen auf, wovon schon mehrere gelegentlich erwähnt wurden, die aus einem künstlerisch geschulten Architekten und einem Praktiker, der von der Pike auf gedient hatte, zu bestehen pflegen. *Ende & Böckmann* bauten das Rote Schloß sowie das Museum für Völkerkunde, *von der Hude & Hennike* das Lessingtheater. —

Je länger und inniger sich überhaupt die Baumeister mit der Renaissance und ihren Ausläufern beschäftigten, um so tiefer drangen die Befähigten unter ihnen in deren innerste Geheimnisse ein und um so freier lernten sie die alten Stile zu ihren neuen Zwecken umzumodeln. So wuchs allmählich in Deutschland nach dem ersten Geschlecht vom Schlage Sempers und dem zweiten von der Art Gedons ein drittes heran, das letzten Endes gar nicht mehr darauf ausging, Renaissancebauten aufzuführen, so wie sie die alten Meister geschaffen hätten. Diese jüngeren Architekten des ausgehenden 19. Jahrhunderts verwandten vielmehr einzelne Grundgedanken der Renaissance vollkommen frei neben solchen anderer Stile oder gar eigener Erfindung zur Lösung neuer Bauaufgaben und trachteten trotz dieser Stilmischung danach, organische Einheiten zu schaffen. So entwickelte sich eine neue italienisierende Renaissance in Deutschland, als deren bedeutendste Vertreter *Friedrich Thiersch* (geb. 1832) in München mit seinem Justizpalast, *Ludwig Hoffmann* (geb. 1852 in Darmstadt), der Schöpfer des Reichsgerichtsgebäudes in Leipzig, dann Stadtbaumeister in Berlin, und endlich *Paul Wallot* (geb. 1841 zu Oppenheim in Rheinhessen, gest. 1912), der Erbauer des Reichstagsgebäudes zu Berlin, zu nennen sind. Beim Münchener Justizpalast ist mehr noch als das Äußere das Treppenhaus im Innern zu rühmen, während die Bemalung an der Außenseite des neu hinzugefügten hinteren Traktes nach unserer Auffassung als ein verfehelter Gedanke anzusehen ist. Am Reichsgericht wird u. a. die herrliche Lichtwirkung hervorgehoben¹⁰⁰). Zu bedauern ist, daß Wallot, der Schöpfer des Reichstagsgebäudes (Abb. 288), allen möglichen Hemmungen und Beschränkungen unterworfen war! — Gar zu viele Körper-

schaften durften ihm nach der üblichen Unsitte des mattherzigen epigonenhaften 19. Jahrhunderts in seine Arbeit — selbst noch während deren Ausführung — hineinreden. Ein Kunstwerk aber muß geschlossen aus der Künstlerseele hervorgehen, um volle Wirkung auszuüben. Vielleicht liegt es an äußeren Einflüssen, daß sich die Mittelkuppel nicht höher emporhebt und daher nicht imstande ist, das Ganze zusammenzufassen und zu beherrschen. Darin liegt unseres Erachtens der größte Fehler des Außenbaues: die Hauptmassen fallen zu sehr auseinander. Dagegen hat es der Künstler ausgezeichnet verstanden, die leidenschaftlich emporstrebenden, fast gotisch empfundenen Wandpfeiler mit den beruhigenden Wagrechten der Renaissance zu einem herrlichen Gesamtklang zusammenzustimmen. Um die im ganzen große und eindrucksfähige Wirkung des Außenbaues voll zu ermessen, braucht man Wallots Reichstagsgebäude nur mit *Raschdorffs* neuem Berliner Dom zu vergleichen, der mit seiner Unruhe, Kleinlichkeit und Häufung der Motive zwischen Schinkels ernstem Museum und Schlüters großartigem Schloß wie aus einer Spielwarenschachtel herausgenommen erscheint. Das Innere des Reichstagsgebäudes verbindet in baukünstlerischer wie auch in rein dekorativer Beziehung üppigste Pracht mit höchster Vornehmheit. Auch die Lichtwirkungen sind geradezu glänzend.

Für die deutsche Renaissance auch in ihrer späteren freieren vertieften Ausgestaltung blieb München die Hauptstätte. Hier erstand ihr in *Gabriel Seidl* (1848—1913) ein zweiter, gediegenerer Gedon. Kam er auch um nur wenige Jahre später als Gedon zur Welt, so tat er erst 1894—1900 mit dem neuen bayerischen Nationalmuseum an der Prinzregentenstraße (Abb. 289 und 290) seinen besten Wurf, nachdem er vorher bereits mit Münchener Bierkellern und dem Spatenbräu an der Friedrichstraße zu Berlin Proben seiner glücklichen Begabung geliefert hatte. Das neue



Abb. 289 Aus dem Neuen Münchener Nationalmuseum von Gabriel Seidl
(Nach Photographie F. Bruckmann)



Abb. 290 Das neue Nationalmuseum in München von Gabriel Seidl
(Nach Photographie F. Bruckmann)

Nationalmuseum unterscheidet sich von Grund aus von allen anderen großen Museen auf deutschem Boden. Wurden sonst in München, Dresden, Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum), Wien und wo sonst auch immer zu Museumszwecken vornehme Monumentalbauten mit nach außen straff gegliederten Schauseiten errichtet, worein die Kunstwerke, so gut es eben gehen wollte, hineingestellt wurden, so ward hier der umgekehrte und entschieden allein richtige Weg beschritten, indem für je eine örtlich, zeitlich und namentlich stilistisch zusammenhängende Gruppe von Kunstwerken ein nach Stil, Form, Farbe, Beleuchtung genau passender Innenraum geschaffen (Abb. 289) und dieser auch nach außen seinem Inneren entsprechend behandelt wurde. So entstand eine ganze Reihe unter sich verschiedener romanischer, gotischer, Renaissance-, Barock-, Rokoko- und Empirebauten, die zwanglos und nach rein malerischen Grundsätzen unter Zuhilfenahme von Türmen und Türmchen miteinander verbunden, z. T. sogar unter einem Dach vereinigt wurden. Allein die deutsche Renaissance herrscht vor, und wer baugeschichtlich genügend gebildet ist, vermag geschickt verwandte Motive aus Rothenburg ob der Tauber und anderen charaktervollen altdeutschen Städten und Städtchen wieder zu erkennen. Was das 19. Jahrhundert in unendlichem Bemühen um die alten Stile diesen abgeschaut hatte, kam hier zu glücklich freier, zweckentsprechender Verwendung (Abb. 290). Neben dem Nationalmuseum sei das Münchener Volksbad, eine hoch künstlerische Lösung eines echt neuzeitlichen, aus gesundem sozialen Geist heraus geborenen Baubedürfnisses, neben Gabriel Seidl seien sein Bruder *Emanuel Seidl*, *Hans Grössel* und *Karl Hocheder* genannt. Die beiden Brüder Seidl hat ihre innige Vertrautheit und ihre innere Wesensverwandtschaft mit der alten Kunst dazu angeregt, je einen oberbayerischen Marktflecken, Gabriel das als Badeplatz bekannte Aibling, Emanuel das am Ufer des lieblichen Staffelsees gelegene Murnau, beides Ansiedelungen von alter (Murnau von italienisch stark beeinflusster) Kultur, die nur vergessen und verwahrlost daniederlag, unter Beihilfe ihrer Malerfreunde, durch Wiederherstellung, Ergänzung, farbigen Anstrich der einzelnen Häuser, gemalte Handwerksabzeichen und sonstige gelegentliche Wandmalereien in der artigsten

Weise zu in sich geschlossenen Gesamtkunstwerken neu auszugestalten — Einheimischen wie Fremden zum Vorbild, zur Nacheiferung und zu heiterem Genuß. Wollte Gott, daß solche gesegnete Beispiele überall in deutschen Landen Nachahmung fänden und wir uns überall bewußt würden, welche Kunst- und Kulturschätze noch ungenutzt und ungenossen bei uns verborgen liegen, und daß es nur einer gesegneten Künstlerhand bedarf, um sie zu heben und zu neuem gedeihlichem künstlerischen Leben zu erwecken¹⁶¹). An dem Schaffen Emanuel Seidls läßt sich ferner verfolgen, wie aus einem ursprünglichen Gestalter im Sinne der Vergangenheit ein wenigstens als Werkstattmeister durch und durch moderner Künstler werden konnte, wofür als beliebige Beispiele das reizvolle Landhaus von Tappeiner¹⁶²), überhaupt eine ganze Reihe von Landhäusern nächst Murnau und dem Staffelsee sowie die geschmackvolle Innenausstattung des ehemaligen Café Kusch in Nürnberg genannt seien. Wie in München, so veredelte und verinnerlichte sich auch sonst die auf Nachahmung der alten Stile gerichtete Bewegung — in Stuttgart, Karlsruhe, Dresden, Hamburg und anderen Städten. In Leipzig schuf *Hugo Licht* (geb. 1842) aus der sicheren Beherrschung der Renaissance, der Gotik und des romanischen Stils heraus in gesund modernem Geiste Polizeigebäude, Schlachthaus, Markthalle sowie das lustige, farbenfrohe und abwechslungsreiche Rathaus. In Berlin ließ man zwar *Wallot*, den Schöpfer des Reichstagsgebäudes, ziehen, andererseits wußte man *Ludwig Hoffmann*, den Erbauer des Reichsgerichts in Leipzig, zum Stadtbaurat zu gewinnen und mit ihm endlich den rechten Mann an die rechte Stelle zu setzen¹⁶³). Mit dem neuen Märkischen Museum schloß sich dieser dem für einen Museumsbau allein gesunden Grundsatz „Von innen nach außen!“ an, den zuerst in Deutschland *Gabriel Seidl* befolgt und damit das glänzende Ergebnis des neuen Münchener Nationalmuseums erzielt hatte. — Hatte sich Hoffmann in dem Märkischen Museum in der Formensprache an den malerischen altmärkischen Ziegelbau angelehnt, so kehrte er mit dem Berliner Stadthaus zu den antikisierenden und Renaissance-Gedanken zurück, die er im Reichsgericht niedergelegt hatte, und schuf hier im Außenbau wie ganz besonders in der Stadthalle, wenn auch in entlehnter Formensprache, so doch nach Ausdruck, Proportionen, Schmuck und Beleuchtung, ein persönlich empfundenes, in sich abgeklärtes und wahrhaft großartiges Kunstwerk¹⁶⁴). Auch sonst wußte Hoffmann in alter Formensprache, aber mit selbständiger und lebenswürdiger Auffassung auf moderne Baufragen zu antworten (Waisenhaus, Volksbad, Rudolf-Virchow-Krankenhaus). Hoch anzuerkennen war endlich das Bestreben des alten Berliner Magistrats, öffentliche gärtnerische Anlagen zu schaffen und sie mit künstlerisch gebildeten Brunnen auszustatten, die mit ihrem Märchenschmuck das Volk und besonders die Kinderwelt zu fröhlichem Genießen einladen.

Von bedeutenden ausländischen Bauten der letzten Jahrzehnte, die noch nicht im modernen Geiste, sondern im Anschluß an alte Stile ausgeführt sind, seien wenigstens der für die Weltausstellung zu Paris von 1878 daselbst erbaute Trocadero-palast von *Gabriel Davioud* (1823—81) und *Jules Désiré Bourdais* (geb. 1835), sowie *Josef Poelaerts* (1816—79) Justizpalast zu Brüssel erwähnt, das nicht nur umfangreichste, sondern auch wahrhaft gewaltigste Bauwerk dieser ganzen Kunst-richtung, das überdies wie eine organische Bekrönung der gesamten Brüsseler Architektur wirkt. Dagegen zeugt das 1884 begonnene, von dem Grafen *Giuseppe Sacconi* (1855—1906) als Abschluß und Krönung des Corso entworfene Riesenwerk des Monumento Vittorio Emanuele zu Rom wohl von großartigen Absichten: Reich gegliederte Treppen führen über mächtige Unterbauten zwischen vorspringenden Eckflügeln zu korinthischen, mit Malereien und Mosaiken geschmückten Säulenhallen empor, die als Hintergrund für ein Reiterstandbild des Königs gedacht sind, während in den Unterbauten ein Museo del Risorgimento vorgesehen ist. Aber

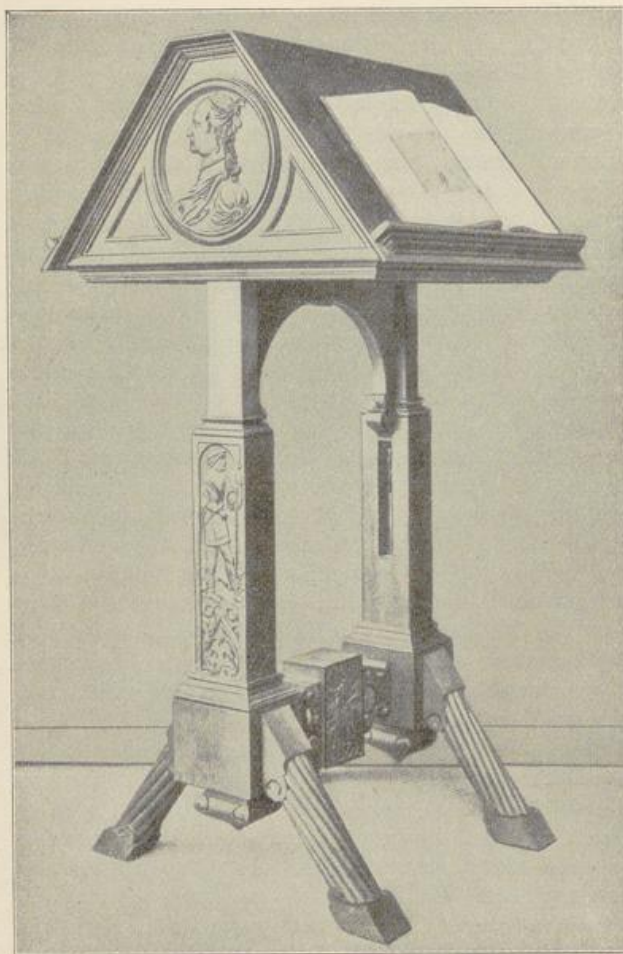


Abb. 291 Leseputz von Lorenz Gedon
(Nach Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München)

das ganze viel- und weitverzweigte Bau- und Kunstwerk entbehrt doch zu sehr der wahren inneren Größe, als daß es nicht für immer in seiner Eigenwirkung höchst fraglich bleiben sollte, während es auf die alten gewachsenen Bauten und Denkmäler ringsum, Zeugen einer organisch geschlossenen künstlerischen Kultur, namentlich aber auf das Kapitol nur von ungünstigem Einfluß sein kann.

5. Das Kunstgewerbe

Mit dem Ausklingen der Biedermeierzeit in den dreißiger, vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ging das Kunsthandwerk in allen Kulturstaaten zurück. An die Stelle der Erfindung und künstlerischen Ausführung des einzelnen Stückes durch geschulte Künstlerhand und lebendigen Künstlergeist trat die Massenerzeugung durch die tote Maschine.

An Stelle des echten Rohstoffes das industrieerzeugte Surrogat, das unter dem Julikönigtum seine Triumphe feierte. Man brauchte nur einen Gang durch das Versailler Schloß zu tun, um den ganzen Abstand dieses Herrschergeschlechts von dem echten alten französischen Königtum voll kennen zu lernen. In den fünfziger Jahren schrie die kunstgewerbliche Not überall laut gen Himmel. Doch, wo die Not am größten, ist Gottes Hilfe am nächsten. Der gelehrte Klassizismus hatte dem Kunstgewerbe keine gesunde Nahrung zuzuführen vermocht und die Romantik erst recht nicht. Auf der renaissancistischen Stilstufe ward das Kunstgewerbe neu geboren. Die Rettung ging von einem deutschen Manne aus, aber die rettende Tat vollzog sich auf englischem Boden. *Gottfried Semper*, der größte deutsche Baumeister im Geschmack der italienischen Renaissance, sollte das heruntergekommene Kunstgewerbe wieder aufrichten (Abb. 292). Wegen seiner Teilnahme an der 1848/49er Bewegung aus Deutschland entflohen, erhielt er vom Prinzgemahl Albert eine Stellung an der Schule in Kensington, dort zeichnete er die Pläne zum South Kensington Museum und richtete dieses ein. Von dort ging die Gesundung des englischen Kunstgewerbes aus, das dann auf der Weltausstel-

lung zu Paris im Jahre 1867 alle Welt nicht nur entzückte, sondern zugleich nachhaltig beeinflusste. Von Paris wurde die Bewegung auch auf deutschen Boden und zwar zuerst nach Wien geleitet, wo sie von Gelehrten — *Eitelberger von Edelberg*, *Armand Frhr. von Dumreicher* und *Gustav Falke* — gefördert wurde.

Man wandte sich jetzt gegen den fürchterlichen Attrappenstil, der bis dahin geherrscht und dessen Witz darin bestanden hatte, ein Ding immer in der Gestalt eines anderen darzubieten, z. B. ein Thermometer als Streitaxt oder ein Uhrkästchen als Pantoffel, was man „Gedanken haben“ nannte. (Leider sollten sich die Ausläufer dieses Attrappenstils in unserer Industrie bis auf den heutigen Tag fortschleppen!) Man verlor endlich den törichten Glauben, daß nur die einem Gegenstand äußerlich hinzugefügte Form und Farbe schön wirke, und man lernte wieder einsehen, daß jedes Material seine eingeborene und nur ihm eigentümliche Schönheit in sich trägt, und daß es eben darauf ankommt, diese Schönheit zur Geltung zu bringen. Man begriff jetzt wieder die alte Wahrheit, für die man in deutschen Landen bisher nur in Hannover unter Opplers, des Älteren, Einfluß offene Augen besessen hatte, daß Form und Bau eines Kunstgegenstandes durch den Stoff, aus dem er hergestellt werden muß, wesentlich mitbedingt wird. Um solche neuen Erkenntnisse ins Volk und vor allem in die Kreise der Kunstgewerbetreibenden zu bringen, wurden Zeitschriften, Vereine, Schulen und Kunstgewerbemuseen, 1864 das Wiener, das erste auf deutschem Boden, darauf das Karlsruher, 1867 endlich das Berliner gegründet.

So hoch anzuschlagen alle jene Erkenntnisse waren, hörte man andererseits immer noch nicht auf, rückwärts zu schauen. In Paris blühten die Stile Louis XIV und Louis XV wieder auf, um bis auf die Gegenwart herab zu dauern. In Wien hielt man sich damals, dem von Semper genommenen Ausgangspunkt entsprechend, hauptsächlich an die italienische, in München, wohin die Bewegung von Wien aus verpflanzt wurde, an die deutsche Renaissance. Hier stand der vielseitig begabte, temperamentvolle *Lorenz Gedon*, der Erbauer der Schackgalerie, im Mittelpunkt der Bewegung (Abb. 291). Neben ihm der Bronzegießer *Miller*. Von wissenschaftlichen, ganz besonders aber von politischen Faktoren ward die deutsche Renaissancebewegung anfangs der siebziger Jahre, wie auf dem Gebiet der Baukunst, so auch auf dem des Kunstgewerbes gefördert. Man pries sich glücklich, endlich wieder ein vaterländisch deutsches Kunsthandwerk zu besitzen, und man hatte allen Grund dazu, sich dessen von Herzen zu freuen. Man knüpfte dort wieder an, wo die fröhliche Entwicklung durch den Dreißigjährigen Krieg unterbrochen worden war. Was nach ihm entstanden, war ja im letzten Grunde französisierend oder antikisierend gewesen. Allein man beging den verhängnisvollen Irrtum, den neuzeitlichen Anforderungen zu wenig Rechnung zu tragen, den vorgefundenen guten alten Stil zu wenig um- und weiterzubilden; man bemühte sich zu wenig, in seinen Geist und in seinen inneren Wohlklang einzudringen; man blieb am Äußerlichen, an der Einzelform, am einzelnen Ornament, am einzelnen alten Schnörkel haften. In diesem Sinne ist uns besonders die Altnürnbergerei verhängnisvoll geworden. Das äußerliche Schein- und Schmuckwesen, welches die Maler vom Schlage der Piloty und Makart wie in ihren Bildern, so auch in ihren Ateliers großgezogen und gehätschelt hatten, drang aus der Künstlerwerkstätte in die sogenannte „altdeutsche“ Wein- oder Bierstube und schließlich sogar in das vornehmere Bürgerhaus. Das ganze wohlhabendere Deutschland feierte ein einziges Trachtenfest. Man fühlte sich unendlich behaglich in Räumen von schummrigen Halbdunkel, die durch Butzenscheiben, schwere Vorhänge, tiefbraune, reichgeschnitzte Eichenmöbel, altgoldene Rahmen, Wandvertäfelungen und schwere, wuchtige Holzdecken ihren Charakter erhalten hatten. Und wer wollte selbst heutigen Tages der „altdeutschen Einrichtung“ den Charakter kräftigen Behagens absprechen?! — Der Teufel war

nur, daß die schweren, wuchtigen Holzdecken nicht aus Holz, sondern aus Stuck zu bestehen pflegten. Der Geist der künstlerischen Lüge, die man zu bekämpfen wünschte, hielt dieses Geschlecht zu fest gepackt! —

Doch man mag an dem Kunstgewerbe auf dieser Stilstufe aussetzen, was man wolle, Tatsache ist, daß Deutschland damals vom Import zum Export übergehen konnte, daß der einzelne Kunstgewerbler häufig materialgerecht arbeiten lernte, und wenn auch nicht gerade dies, so doch im übrigen stets eine gute handwerkliche Schulung erlangte.

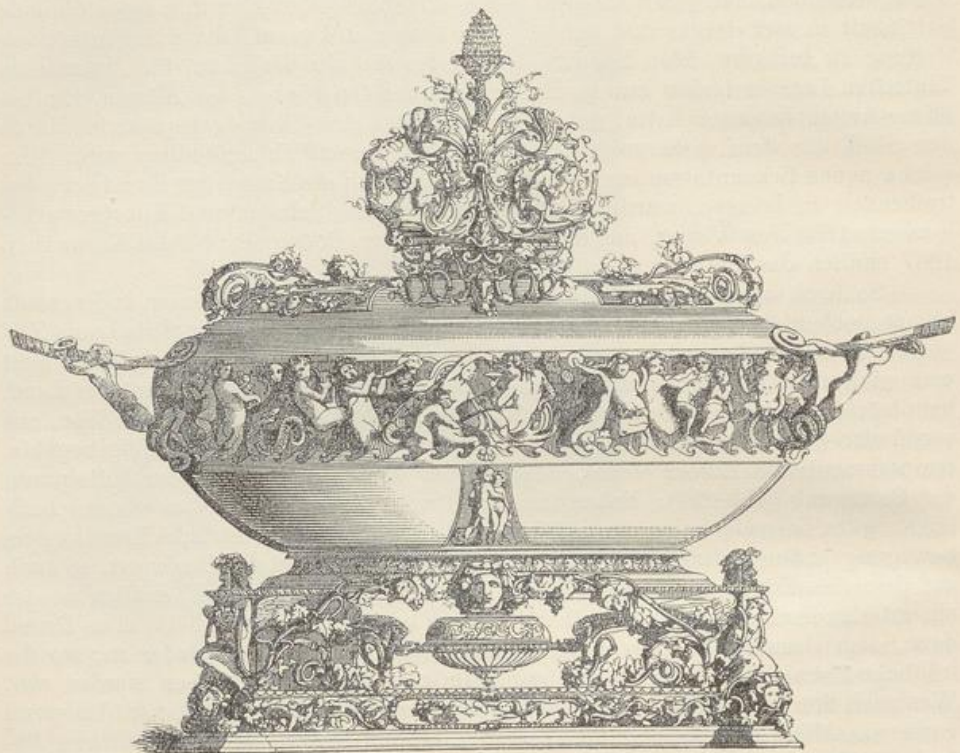


Abb. 292 Silberne Punschbowle von Gottfried Semper (Nach Semper „Der Stil“)
(Zu Seite 352)