



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart**

**Haack, Friedrich**

**Esslingen a. N., 1922**

Deutschland (Krüger, Waldmüller, Runge, Friedrich, Blechen)

---

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

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



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

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

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

Schwind, Richter und Rethel, die auf zeichnerischer Grundlage bleibende Werte schufen, ist doch auch in Deutschland manch bescheidener Künstler am Werke gewesen, der an dem Faden malerischer Kultur, den eine im künstlerischen Sinn höher veranlagte Vergangenheit angesponnen hatte, weiter gearbeitet und dadurch zugleich die malerische Kultur der Gegenwart vorbereitet hat. Die verstaubten und vergessenen Werke stiller, versteckter Maler wieder ans Licht gezogen und zu einem neuen gedeihlichen Weiterleben in der Gegenwart gebracht zu haben, ist einer der Ruhmetitel der Berliner Jahrhundert-Ausstellung vom Jahre 1906, welche die deutsche Malerei von 1775—1875 umfaßte<sup>107</sup>).

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

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



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

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



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

Als Soldatenmaler fand Wilhelm von Kobell zahl- reiche Nachfolger. Die fort- währlichen Durchzüge fran- zösischer, russischer, preu- ßischer, bayerischer und anderer Truppen durch Deutschland im Anfang des soldatischen 19. Jahrhun- derts mußten als bunte, anregende, abwechslungs- reiche Unterbrechung der grauen Alltäglichkeit auf alle jene von Einfluß sein, denen die Gabe verliehen war, die vorübergehenden Bilder des Lebens mit Stift und Pinsel festzuhalten. So hat es uns der ehemalige Nördlinger Konditorlehrling



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

und spätere hochangesehene Münchener Soldaten-, Pferde- und Schlachtenmaler *Albrecht Adam* (1786—1862) in seiner kunst- wie kulturgeschichtlich gleich interessanten Autobiographie selbst erzählt<sup>108</sup>). Unter Anlehnung an die Niederländer des 17. Jahrhunderts verfolgte er bescheidene koloristische Absichten, sein Bestes hat er aber doch bei strengem Anschluß an die Natur gegeben, wie man es an dem hier abgebildeten Gemälde sehr gut beobachten kann. Das Pferd, der gescheckte Arbeitsgaul, der sich so rein und klar vom Hintergrund abhebt, auf streng zeichnerischer Grundlage beruht, aber auch wirklich bis auf alle Einzelheiten des organischen Aufbaues prachtvoll durchgezeichnet ist, verrät ein liebevoll eingehendes Studium der Natur, während das äußerlich hinzugefügte Drumherum der malerisch aufgefaßten Landschaft: die bräunliche Erde, das grünlichbraune Wasser mitsamt dem regenschwangeren, von dunkelgrauen Wolken bedeckten Himmel und der menschlichen Staffage den geliebten Pinakothekniederländern nachempfunden ist (Abb. 153). Der Schöpfer dieses Bildes, Albrecht Adam, ist der Stammvater einer bis auf die Gegenwart herabreichenden Malerfamilie, in der sich mit der künstlerischen Überlieferung auch die Vorliebe für die von dem Ahnherrn gepflegten Fächer forterbte, nur daß sich dem Geiste der Zeit entsprechend eine engere Spezialisierung bei den einzelnen Familienmitgliedern gleichsam von selbst ergab. Eine ungleich härtere und malerisch trockener Soldatenmalerei als die Kobell und Adam ohne Luft- und Raumwirkung übte *H. M. O. Monten* (1799—1843) aus, ein Schüler von *Peter Heß* (1792—1871), welch letzterer zum Unterschied von seinem jüngeren Bruder *Heinrich Heß* (1798 bis 1863), dem Heiligenmaler, als Griechen-Heß anzusprechen ist, weil er die



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

Geschichte des Griechenkönigs Otto aus dem Wittelsbacher Hause mit großer kostümlicher, szenischer, landschaftlicher und bildnisartiger Treue durch umfangreiche Bilder in der Art von kolorierten Bilderbogen festgehalten hat. Der Württemberger *J. J. von Schnizer* (1792—1870) trug den damaligen Schlachtenbilderstil in einer äußerst fixen, lebhaften und lebendigen, aber ans Grotteske streifenden Manier vor (Württembergische Artillerie in der Schlacht von Brienne). Im allgemeinen riefen die Befreiungskriege wohl einen großen — steinernen Widerhall in der Berliner Baukunst und Bilderei hervor, die deutsche Malerei aber haben sie nicht wesentlich beeinflusst. Anders in Österreich. Auch dort hat das Volk einen Befreiungskampf gekämpft, der aber, weil er unglücklich ausging, über dem preußischen vergessen zu werden pflegt, obgleich der Funken der Freiheits- und Vaterlandsiebe gerade zuerst in Österreich zu glühen begann! — Dieser österreichische Befreiungskampf hat nun die sympathischen vaterländischen Bilder *Peter Krafft's* (1780—1856) ins Leben gerufen, der sich darin als würdiger Vorläufer Defreggers erweist<sup>100)</sup> (Abb. 155).

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



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



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



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

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



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



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



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

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

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

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



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



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

mit Ausnahme allein des Dresdener Ferdinand von Rayski und des Hamburger Runge.

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

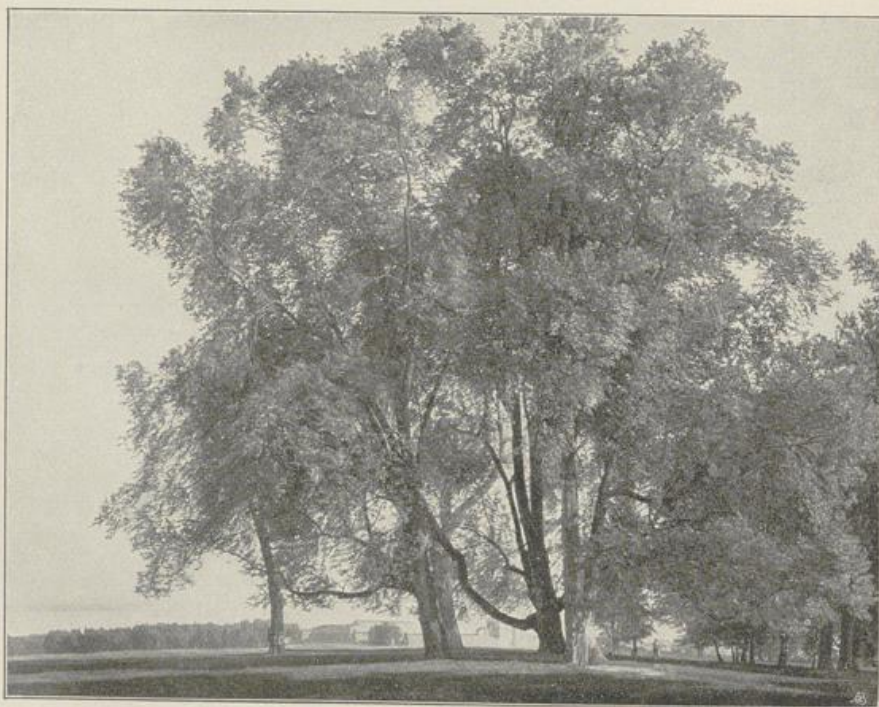


Abb. 160 Praterlandschaft von Ferdinand Waldmüller Berlin, Nationalgalerie  
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)  
(Zu Seite 210)



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

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

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

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



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

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



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

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

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

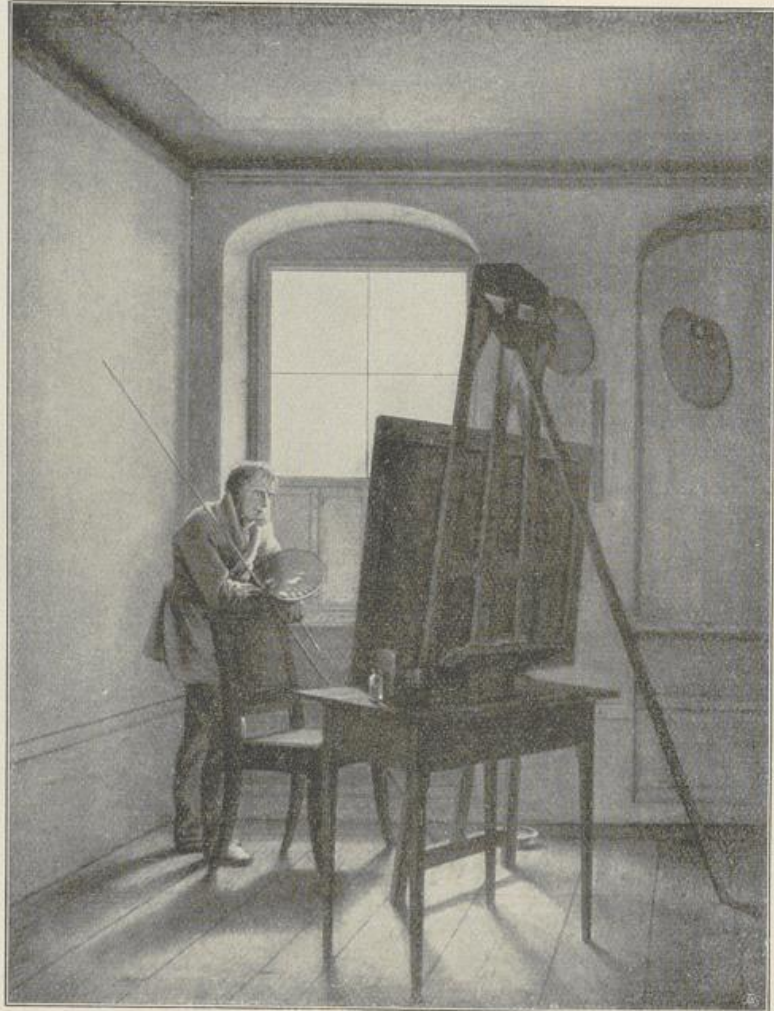


Abb. 164 Bildnis Kaspar David Friedrichs in seinem Atelier, von Georg Friedrich Kersting  
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)  
(Zu Seite 215)

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



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



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

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



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

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

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

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

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



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



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

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

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

grunde und den weiterhin roten Häusern, sowie von den grünlichen und bläulichen Spiegelungen und den weißen Lichtern im Wasser heben sich die schwarzen Schiffe kräftig ab. In Berlin kam Krüger in den architektonischen Teilen seiner Paradebilder kaum und *W. Brücke der Jüngere* sicherlich nicht über das hinaus, was Rudolf Alt in Wien und die Quaglio und Neher in München geleistet hatten, während *Eduard Gärtner* (1801 bis 1877) Berliner Ansichten, namentlich die formenreichen und raumgewaltigen Höfe des Schlosses in vortrefflichen Bildern wiedergab (Abb. 172). Ihm gebührt der Ruhm des größten Architekturmalers seiner Generation.

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



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

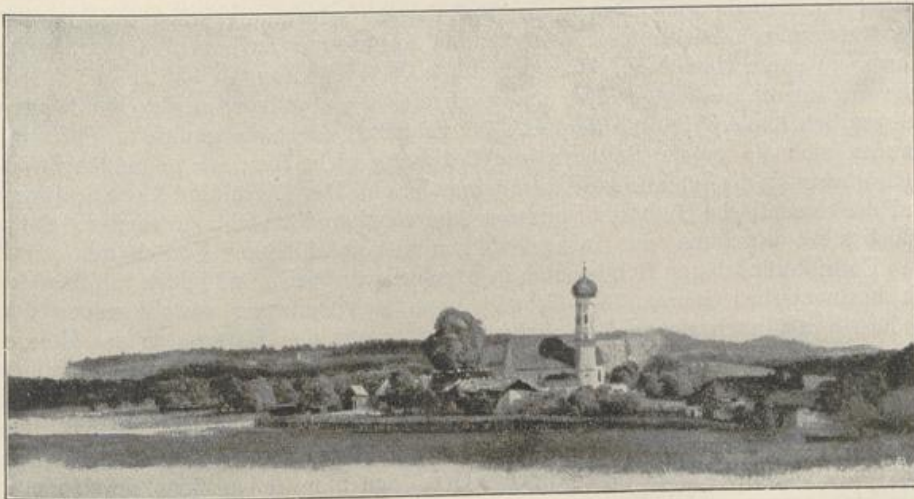


Abb. 170 Pöcking am Starnberger See von Jakob Gensler — Hamburg, Kunsthalle  
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

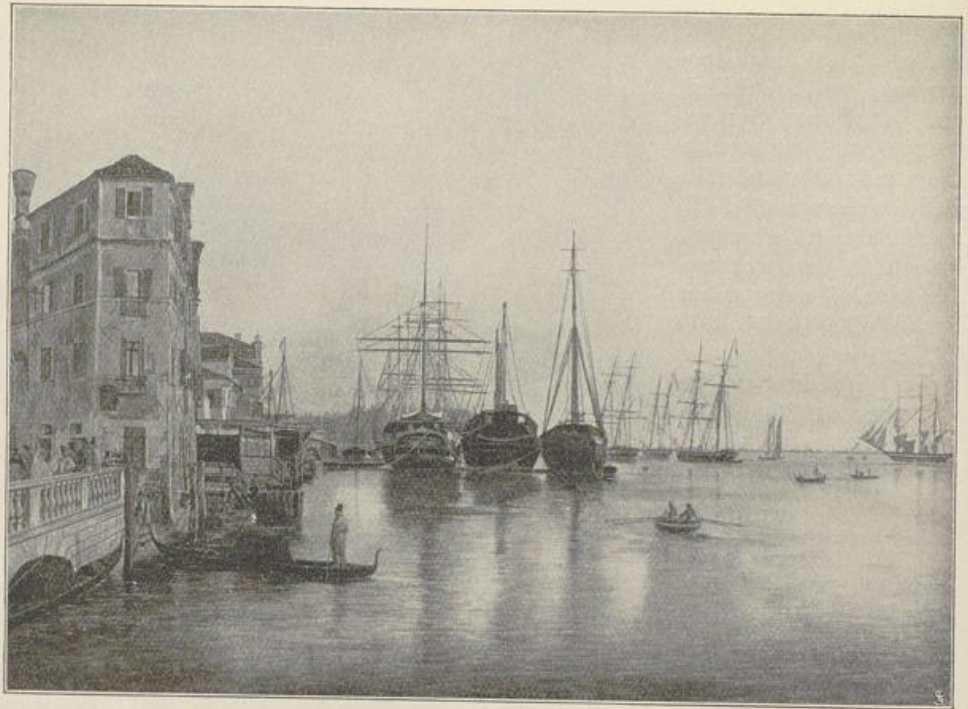


Abb. 171 Venedig von Rudolf Alt Wien, Österreichische Staatsgalerie  
(Aus Brückmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)  
(Zu Seite 220)

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



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

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