



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Malerei

Janitschek, Hubert

Berlin, 1890

IX. Neues Leben

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96074](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96074)

Neues Leben.*)

Die große Revolution des 18. Jahrhunderts vollzog sich für Deutschland in den Hörsälen seiner Universitäten. Praktische Ergebnisse hatte sie deshalb zunächst auch nur dann, wenn erleuchtete Despoten wie Joseph II. und Friedrich II. innerhalb des Bannkreises ihrer Ideen standen. Im ganzen genommen fanden die freiesten Köpfe innerhalb der unfreiesten politischen und sozialen Zustände sich zurecht. Mit der Ursprungstätte der revolutionären Bewegung deutschen Geistes hängt der schulmeisterliche Zug zusammen, welcher der deutschen Bildung in jener Verzeiit anhaftet, wodurch sie sich scharf von jener der Revolutionszeit des 16. Jahrhunderts unterscheidet. Aber der schulmeisterliche Zug weist doch auf große Pädagogen. Die Erziehung der Nation hatte Methode und feste Ziele. Kranke Zeiten, die Heilung suchen, schauen immer nach zwei Jungbrunnen aus, nach der Natur oder nach der Antike oder nach beiden zugleich. Im 18. Jahrhundert war zunächst das letzte der Fall in Frankreich und Deutschland. Rousseau, der leidenschaftlichste Naturalist, holte für seinen auf rein naturrechtlicher Grundlage errichteten Gesellschaftsbau die erläuternden Beispiele fortwährend aus der Antike. Diderot hat sein vernichtendes Urteil über Boucher nicht bloß als Naturenthusiast, sondern auch als warmherziger Verehrer der Einfachheit und Unschuld antiker Kunst gesprochen. In Deutschland schrieb Wilhelm Heinse in seinen 1776 im „Merkur“ veröffentlichten Briefen über die Düsseldorfer Galerie: „Die Kunst kann sich nur nach dem Volk richten, unter welchem sie lebt. . . . Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen und er die Jugend verlebt hat, suche dessen Herz zu erschüttern und mit Wollust und mit Entzücken zu schwellen, suche dessen Lust und Wohl zu verstärken und zu veredeln und helfe ihm weinen, wenn

*) Es läge außer dem Plane des Werkes, eine eingehende Geschichte der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert hier zu geben; nur die Hauptrichtungen und deren wichtigste Träger sollten charakterisiert werden. So wird man hier auch sehr viele „berühmte“ Namen vermissen. Überdies ist gerade für diesen Abschnitt der Geschichte der deutschen Malerei eine große Litteratur bereits vorhanden. Es sei nur auf einige Hauptwerke gewiesen, wo sich dann auch die Monographien-Litteratur vollständig verzeichnet findet. H. Nieg el, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Hannover 1876; Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit (Leipzig, Seemann 1886). IV. Abt.: Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts; F. v. Reber und F. Pecht, Geschichte der neueren deutschen Kunst (Leipzig, Haessel) 2. A. 3 Bde. 1884; endlich ganz besonders A. Rosen berg, Geschichte der modernen Kunst. Bd. II (Leipzig 1886), worin die deutsche Kunst bis Mitte des Jahrhunderts mit ebensoviel feinem Verständnis wie objektivem Urteil behandelt wird.

es weinet. Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigentümliche Schönheit, seine Kost und seine Getränke.“ Diese Mahnung war schon in bewußter Gegnerschaft zu den deutschen Wortführern jener Richtung gesprochen, welche einzig von dem Anschluß an die Antike die Wiedergeburt deutscher Kunst erhofften. Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755) waren bestimmt, unmittelbar in die Kunstübung einzugreifen; seine „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) riß mit ihrem Enthusiasmus die Genießenden im Sturm mit sich fort. Als dann auch Goethe in Lehre und Praxis sich zu den Alten geschlagen hatte, war die unbedingte Autorität des antiken Ideals für die moderne Kunst-erziehung auf Jahrzehnte entschieden. Dieser unbedingte Sieg der Antike schloß



D. Ghodowicki: Aus dem Skizzenbuch seiner polnischen Reise: Ghodowicki malt die Gattin des Czaki.
Berlin, Bibliothek der Kunstakademie.

zweifellos schwere Gefahren in sich. Zunächst schon bildete er auf lange ein Hemmnis, daß das Volk im besten Sinne ein inneres Verhältnis zur Kunst gewann. Dazu kommt ein Anderes. Eine Wahrheit, der nichts abzuhandeln ist, bleibt es, daß der Antike nur der Künstler ihr Bestes ablernt, welcher mit der Natur schon auf Du und Du steht. Dann kann sie ihn zu jener „graziosissima grazia“, zu jenem „certo che“ führen, welches die italienische Kunst — nach der feinen Beobachtung Vasaris — am Beginn des 16. Jahrhunderts, nach einem Jahrhundert heißen Ringens mit der Natur, von der antiken Kunst erhalten hatte. Die antike Kunst lehrt den Schleier der Anmut um die Wahrheit, die immer herb ist, zu legen; so muß man aber eben die Wahrheit, d. h. die Natur schon besitzen, sonst schafft man kaum mehr als Larven des Lebens. Doch trotzdem wie nun einmal die Verhältnisse in Deutschland lagen, war die klassizistische Zucht pädagogisch richtig. Deutschland besaß keinen Mittelpunkt

geistigen und künstlerischen Lebens, von dem aus die Initiative einer noch so starken künstlerischen Kraft bestimmend hätte wirken können. Die bis zum *Credo quia absurdum* getriebene Verehrung des antiken Formenideals allein konnte den ganz mark- und richtungslosen Effektizismus bannen, und an Stelle des Virtuositums — man möchte sagen — gläubige Positivisten der Kunst erziehen. Waren diese einmal da, so war auch die normale Entwicklung der Kunst angebahnt. So ist es kaum zu beklagen, daß die realistische Richtung im 18. Jahrhundert nur wenige Vertreter hatte und auch bald abbrach. Eigentlich ist von allen ihren Vertretern nur Chodowiecki nennenswert und neben ihm einige Bildnismaler und Landschaftler. Daniel Chodowiecki aus Danzig (1726—1801) war eigentlich Autodidakt; er studierte weniger in der Akademie als auf der Straße, im Kramladen, im Zimmer. Sein geistiger Gesichtskreis war beschränkt, aber seine Beobachtungsgabe scharf: so wurden seine Handzeichnungen und seine Stiche zu einem guten Spiegel des deutschen Kleinlebens in jener Zeit. Ölbilder hat er nur wenig geschaffen; auch sie geben — wenn auch in koloristisch reizloser Weise — treffliche Bilder aus dem Leben des Kleinbürgers, es sei erinnert an das Blindenküßspiel und den Hahnenkampf in der Berliner Galerie, und die Gesellschaft im Tiergarten im Leipziger Museum. Die ausführlichste Schilderung des Lebens seiner Zeit auf der Straße, im Wirtshaus, im Besuchszimmer des Patriziers, in der Villa, auf dem Spaziergang, enthält seine in hundertundacht Handzeichnungen beschriebene Reise nach Danzig (1773) in der Berliner Akademie. Er ist außerordentlich reißend darin und immer sehr ernst, aber es wird nicht schwer, ohne Aufforderung des Künstlers über die breitpurige Würde dieser bezopften gepuderten Männer und über die kokette Grazie der Mädchen und Frauen zu lächeln. Die Zeichnungen sind bald flüchtig auf das Blatt geworfen, bald von feiner, sorgfältiger Ausführung. Von seinen Stichen sind die am anziehendsten, welche unmittelbar dem Leben entlehnte Stoffe behandeln, z. B. Friedrich II. Nachtparade in Potsdam (1777), Ausmarsch der preussischen Armee (1790), der Abschied des Calas von seiner Familie (1767), dann die Blattfolgen Lebenslauf einer Bußschwester, Lebenslauf eines Lüderlichen, Heiratsanträge, *Centifolium Stultorum* u. s. w., oder solche, welche Dichtungen illustrieren, die im Leben der Zeit wurzeln, wie jene zu Rousseaus *Nouvelle Heloise*, Lessings *Minna von Barnhelm*, Goethes *Werther*, Hermes' *Sophiens Reise*; wo er die eigene Zeit verläßt, wie in den Illustrationen zur Geschichte der Kreuzzüge, zu Shakespeare, Ariost, da ist er unzulänglich, weil ihm ohne Anlehn an die Wirklichkeit Phantasie und Gestaltungskraft versagen. Er ist eine Art Nikolai in der Kunst: an scharfer Beobachtung, aber auch an Nüchternheit der Phantasie diesem vergleichbar.*) Die gleichen Eigenschaften besaß Anton Graff aus Winterthur (1736 bis 1813), seit 1766 an der Akademie in Dresden thätig; nur läßt Graff diesen Mangel nicht fühlen, da er ausschließlich als Bildnismaler thätig war. Er war wie Chodowiecki von jeder Manier frei, schilderte nur in schlichter, kernhafter Art, was er mit seinem scharfen Künstlerauge sah. Seine Technik war immer gediegen, trotzdem er nach eigener Aussage nicht weniger als 1240 Bilder gemalt hat. In der Dresdener

*) Von Berlin nach Danzig. Eine Künstlerfahrt im Jahre 1773 von Daniel Chodowiecki. Berlin, Amster und Rotherdt.



Anton Graff: Selbstbildnis. Dresden, Königl. Gemäldegalerie.



Galerie ist er trefflich vertreten; hier befindet sich neben drei Selbstbildnissen in verschiedenem Alter auch das Bild Gellerts. Das Familienbild des Meisters —



Gellert: Landschaft.

Zeichnung; Dresden, kgl. Gemäldegalerie.

seine bedeutendste künstlerische Leistung — bewahrt das herzogliche Schloß zu Sagan.*) Zu dieser Richtung hat sich auch Christian Lebrecht Vogel aus Dresden (1759

*) Richard Muther, Anton Graff. Leipzig, Seemann 1881.

bis 1816) mit dem köstlichen Bildnis seiner beiden kleinen Söhne gefüllt. Während er sonst gepreizte Historien und Allegorien malte, hat er hier aus liebevollster Naturbeobachtung heraus geschaffen und die Naivität des Kindeslebens mit aller Frische wiedergegeben. Dazu tritt seiner Geschmack in der Anordnung, leuchtende Färbung und breiter, kräftiger Vortrag.

Chodowicki fand auf seinem Wege zunächst keine Nachfolger; eigentlich knüpfte erst Menzel, allerdings mit der Gewalt des großen Künstlers, wieder an ihn an. Der leidenschaftliche Ruf nach Natur der Stürmer und Dränger hat in der Malerei kein Echo gefunden, denn selbst da, wo Dichtung und Malerei sich in einem Künstler berührten, wie in Friedrich Müller (geb. zu Kreuznach 1750, starb zu Rom 1825), kam es nur zu Ergebnissen, welche Spukgestalten aus der Welt Michelangelos gleichen. Nur in der Landschaft hat die Naturschwärmerei der Sentimentalen, besonders auf Schweizerboden einige gute Früchte gezeitigt; so hat Salomon Gessner (1730—1787) in seinen Radierungen und Aquarellen (am Besten im Künstlergütli in Zürich vertreten) die anheimelnde reine und echte Naturempfindung seiner Idyllen nicht verleugnet und der begabtere Ludwig Heß (1760—1800) hat solche feine Naturempfindung schon mit liebevollem Studium sowohl der heimischen Schweizernatur als auch der römischen Natur in seinen Landschaften verbunden.*) Ohne Rücksicht dagegen auf jene zarten Empfindungen, welche die Schweizer in ihre Landschaften hineintrugen, hat Hackert die Natur geschildert. Jakob Philipp Hackert (geb. zu Prenzlau 1737, starb zu Florenz 1807), dem das biographische Denkmal, das ihm Goethe setzte, zu einem lastenden Drucke geworden ist, war der eigentliche Bedutenmaler. Er gab von der Natur so viel, als sich auf der Rezhaut seines Auges spiegelte. Die künstlerische Phantasie blieb dabei unthätig, auch für den Reiz einer bestimmten Licht- und Farbenstimmung hatte er keinen Sinn. Er schaute die Landschaft mit so nüchternen Augen an, wie Chodowicki seine Modelle. Dabei war er wie dieser in der Zeichnung tüchtig und sauber, in der Ausführung der Einzelheiten sorgfältig. Sein Lustton ist oft bewundernswert klar, aber die Färbung im ganzen ist kalt und stumpf. Das Beste, was er schuf, sind die fünf Campagnalandschaften in der Villa Borghese in Rom.

Wie schon gesagt worden ist, die Künstler riß nicht das Lösungswort Natur, sondern das Lösungswort Antike mit sich fort, griechische Götter und Heroen waren ihnen eine angenehmere Gesellschaft als deutsche Helden der Vergangenheit und Gegenwart und deutsche Bürger im Sonntagsstaat. Raphael Mengs hat die Erkenntnisse, Grundsätze und Idiosynkrasien Winckelmanns mit vollem Bewußtsein zu Leitsternen seiner Kunstübung gemacht, er ist dadurch der eigentliche Begründer des deutschen Klassizismus geworden. Er war ein starkes Talent, wenn auch kein Genie, nicht temperamentsvoll, aber sehr gebildet, ein tüchtiger Zeichner, in der malerischen Technik geradezu noch ein Ausläufer glänzendsten Virtuositentums. Sein Unglück war es, daß die ganze Methode seines Vaters, des sächsischen Hofmalers Israel Mengs, der zugleich sein strenger Lehrer war, ihn immer nur an die großen Meister, nicht an die Natur wies. Was sich da abschauen läßt, das hat sein scharfes Auge, seine

*) Eine jener landschaftlichen Aquarelle von Gessner, ferner eine Landschaft von Heß finden sich in photodromographischer Wiedergabe in den Gedenkblättern zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Züricher Künstlergesellschaft. Zürich 1887.

geschulte Hand sich angeeignet; Anmut, Strenge, selbst Größe der Formen, nur das Leben fehlt, das diese Formen ausfüllen soll, das Feuer der Charakteristik. Er hatte nicht einmal die künstlerische Sinnlichkeit der Caracci, mit welchen man ihn gerne vergleicht. Überdies ging er auch noch über die Ziele der Caracci hinaus; er stellte auch noch Raphael unter das Maß der Antike und maßregelte ihn wegen des schönen

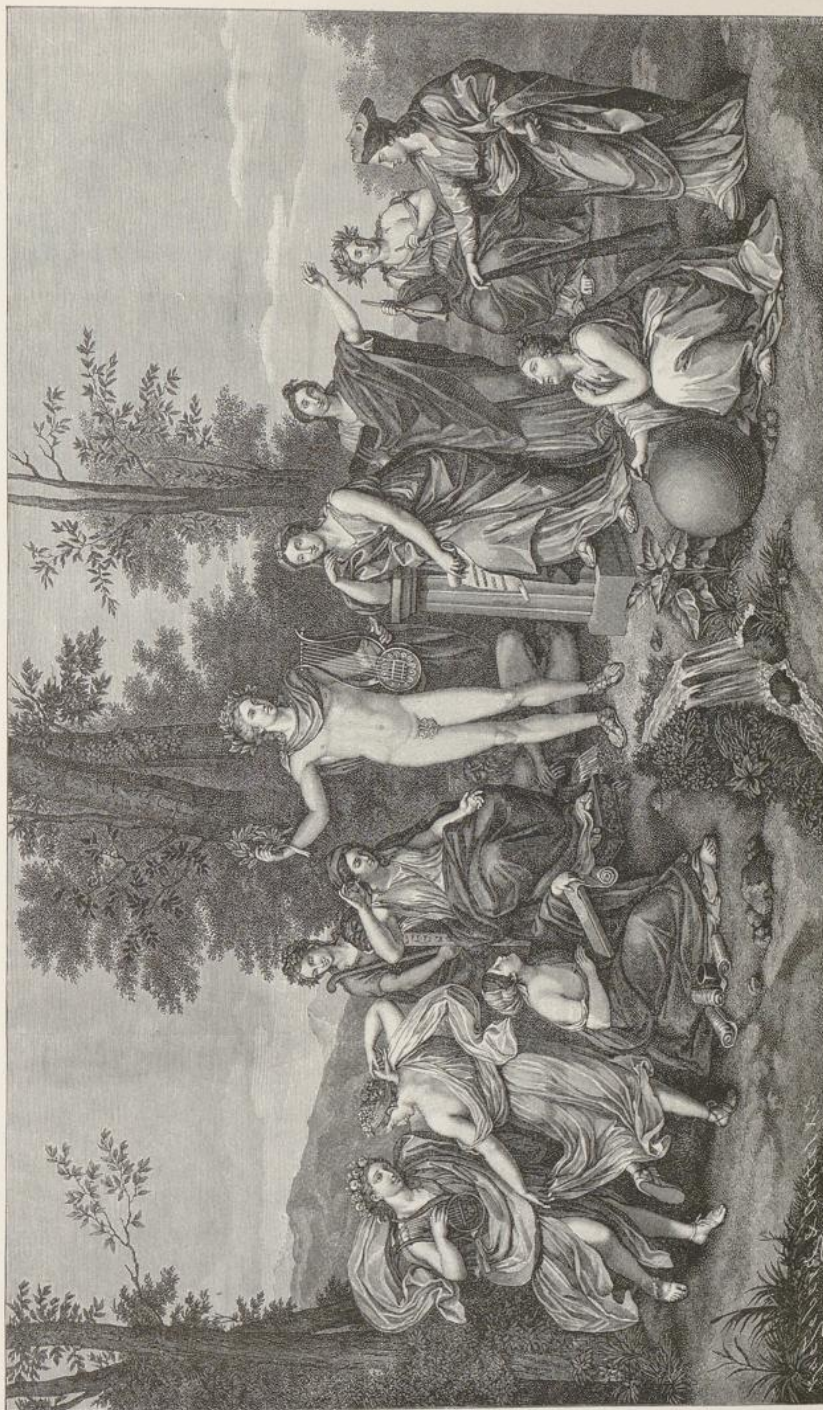


Raphael Mengs: Selbstbildnis.
Dresden, königliche Gemäldegalerie.

starken Lebens, das seinen römischen Madonnen eigen ist, weil diese, statt von der Antike, von römischen Contadinen abgenommen seien. In seiner Kunstübung hat er allerdings trotz aller Antike sich weder des Einflusses Raphaels, noch des Correggio und Guido Reni ganz erwehren können. Wie Mengs für Winkelmann, so schwärmte Winkelmann für Mengs. Man sieht daraus, wie die trostlose Schönheitslosigkeit deutschen Lebens, die Winkelmann in seiner Jugend voll ausgekostet hatte, ihn zum Fanatiker der schönen Form machte. Als Mengs das Hauptwerk seines Lebens, das

Deckenbild mit Apollo und den Musen in der Villa Albani, 1761 vollendet hatte, schrieb Winckelmann: Ein schöneres Werk ist in allen neueren Zeiten nicht in der Malerei erschienen, selbst Raphael würde den Kopf neigen. Gewiß, die Verhältnisse der Figuren sind tadellos, die Formen schön und edel, die Farbe hat Kraft und Schmelz, das Hellbunt erinnert an Ölmalerei. Aber wo bleibt die Unbefangtheit, die Unmittelbarkeit; Mengs verfügte über seine schöne Gattin als Modell, und vornehme schöne Frauen der römischen Gesellschaft, wie Vittoriaccia, die Tochter der Gräfin Cheroffini, eiferten darnach, ihm für seine Musen dienstbar zu sein; und er hat diese Modelle für gezwungene, wohl studierte Posen benutzt, in den Köpfen aber Erinnerungen an die Antike und an Raphael und Guido Reni verwendet, statt darin die Züge jener schönen Frauen festzuhalten und so dem Bilde Blutwärme zu geben. Und ebenso fehlt dem Ganzen der Komposition der große freie Zusammenklang; diese wohl studierten Posen geben zusammen ein treffliches lebendes Bild, wie es etwa auf Dilettantenbühnen gestellt werden könnte, aber keinen einheitlichen Organismus, wie ihn eben nur die geniale Inspiration zu schaffen vermag. Wer mit der Erinnerung an Raphaels Parnass vor das Bild tritt, wird am besten merken, wie sich auch in der Komposition, welche scheinbar nur eine Sache guten Geschmacks und akademischer Unterweisung ist, der Unterschied zwischen Genie und Talent fühlbar macht. Die gleichen Vorzüge und Schwächen sind seinen Fresken im Papyruszimmer der Bibliothek des Vatikans und in mehreren Räumen des königlichen Schlosses in Madrid eigen. Ölbilder seiner Hand besitzt die katholische Kirche in Dresden, die dortige Galerie, dann die k. k. Galerie in Wien und die Eremitage in Petersburg, das königl. Schloß in Madrid. Seine technische Herrschaft auch über die Öltechnik wird nur noch übertrossen durch seine Behandlung der Pastellbilder (Malerei mit trockenen farbigen Stiften); zwölf Pastellbildnisse (ein dreizehntes Werk dieser Technik zeigt „Amor seinen Pfeil schleifend“), darunter zwei Selbstbildnisse und das Porträt seines Vaters Israel Mengs, lassen ihn, ganz abgesehen von der feinen technischen Ausführung, als besten Porträtisten seiner Zeit neben Grass erscheinen. Raphael Mengs starb in Rom 1779, erst 51 Jahre alt. Für die klassizistische Richtung ist er nicht bloß in seiner Kunst, sondern auch durch Wort und Schrift eingetreten. Der Ritter d'Azara erzählt, daß vor Werken, wie der Laokoon, der Strom seiner Beredsamkeit sich unerschöpflich ergoß, Casanova erinnerte sich, wie er, während er malte, in göttlichem Enthusiasmus Gedanken über die Kunst diktirte. Daniel Webb hat, durch solche Gedanken angeregt, seinen Versuch über das Schöne in der Malerei geschrieben, und Mengs selbst veröffentlichte seine Gedanken über Schönheit und Geschmack in der Malerei. Kein Wunder, daß seine Auffassung des Klassizismus die Richtung der Akademien auf lange hinaus bestimmte.

Elf Jahre älter als Mengs war Adam Friedrich Dejer (geb. zu Preßburg 1717, gest. als Akademiedirektor zu Leipzig 1799). Er hatte auf Winckelmann gewirkt und dann wirkten dessen Schriften wieder auf ihn zurück. Er war kein starkes künstlerisches Talent, und auch Goethes liebevolle Analyse des Meisters gesteht zu, daß er nie dahin gelangt sei, die Kunst mit vollkommener Technik auszuüben. Sein Hauptwerk war der Leipziger Theatervorhang, dessen Aquarellskizze die Leipziger Stadtbibliothek besitzt. Seine kunstgeschichtliche Bedeutung liegt aber nicht



Anton Raphael Mengs: Apollo mit den Mäusen. Rom, Villa Albani.

in seinem Schaffen, sondern in der Lehre und den künstlerischen Anregungen, die er Goethe gab, der dann mächtig in die Kunstbewegung eingriff. Ein jüngerer Vertreter der Richtung des Mengs war Wilhelm Tischbein (geb. zu Hayna 1751, starb zu Göttingen 1829). Er hatte in der Art der Virtuosen begonnen, dann Stoffe aus der deutschen Vergangenheit wie Konradin von Schwaben (Galerie in Gotha) behandelt, schließlich aber in Rom sich mit deutscher Gründlichkeit dem Klassizismus zugewandt. In der Spätzeit seines Lebens, auf nordischem Boden, suchte er Fühlung mit der realistischen Richtung (General Bennigsens Einzug in Hamburg am 31. Mai



Wilhelm Tischbein: Goethe auf den Ruinen Roms.
Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut.

1814, in der Galerie in Oldenburg), wohl mehr abhängig von dem Auftrag als von seiner künstlerischen Neigung. Seine klassizistischen Bilder sind viel kraftloser und technisch weniger durchgebildet als die von Mengs, so seine Amazone von 1788 in der Galerie zu Oldenburg. Nicht bloß seine interessanteste, sondern auch seine beste Leistung ist sein Goethe in der Campagna im Städtischen Institut in Frankfurt a. M. Ein Zeugnis des antiquarischen Enthusiasmus des Malers und des Dichters, aber auch eine achtenswerte Kunstleistung. Der Kopf Goethes fesselt durch die Energie, welche dem Blick gegeben; in der Farbe herrscht vollständig ein weißlich grauer Ton, doch ist dabei die Modellierung plastisch, der weiße Mantel in stofflicher Beziehung trefflich behandelt. Nur wie ein Modelkleid trug Angelika Kaufmann (geb. 1741 zu Chur, gest. in Rom 1807) das klassizistische Gewand. Sie war eine echte Frauen-

natur, etwas sentimental, etwas nervös, und so hat sie den von ihrem Freunde Winkelmann geforderten reinen Linien und Formen eine lebenswürdige, manchmal kokette, manchmal sentimentale Grazie zu geben gewußt. Feiner weiblicher Takt spricht sich auch in der Anordnung ihrer Bilder aus; die Schwäche der weiblichen Hand zeigt sich nur in der meist flauen Modellierung, in dem energielosen Vortrag; dafür nimmt sie aber das Auge durch sanfte Farbenafforde, durch duftige Behandlung ein. Sie malte historische, allegorische und einige religiöse Bilder, auch Porzills empfindsamer Reise und Rousseaus Nouvelle Heloise trug sie ihren Tribut ab. Aber weder ihre Rückkehr Hermanns aus der Schlacht im Teutoburger Walde, noch ihre Bestattung des Helbenjünglings Pallas — beide in der k. k. Galerie in Wien — noch Bilder wie „Die verlassene Ariadne“ in der k. Galerie in Dresden, halten ihr Andenken lebendig, dies thun nur ihre Bildnisse, besonders ihre weiblichen, ob sie dieselben nun als Sibyllen oder Vestalinnen verkleiden mag. Neben gefälligen, reinen Linien spricht da auch noch eine Anmut mit, die aus der Seele kommt; die Anordnung ist, wie gesagt, immer von feinem Geschmack, und die duftige Behandlung erscheint hier wie ein gesuchtes Ausdrucksmittel zur Verstärkung sensitiven Reizes. Zu ihren besten Leistungen gehören deshalb das Bildnis der hypersensitiven hysterischen Frau von Krüdener mit ihrem Kinde in der Louvresammlung, die als Vestalin und Sibylle kostümierten Frauenbildnisse in der Dresdener Galerie und die Selbstbildnisse der Künstlerin. Von männlichen Bildnissen seien das Winkelmanns (im Künstlergütli in Zürich), das sie auch selbst radierte, und das Goethes im Goethemuseum in Weimar genannt.

Je mehr die von Winkelmanns Buch „Geschichte der Kunst des Altertums“ geweckte Begeisterung um sich griff, um so mehr spürte man auch nach den künstlerischen Nährquellen der antiken Künstler selbst. Voß' Übersetzung der Odyssee war 1781, die der Ilias 1793 erschienen; es ist heute schwer nachzuempfinden, wie mächtig diese beiden Bücher auf die künstlerische Phantasie wirkten; erst jetzt wurde das Griechentum inneres Erlebnis. Die stille Größe der Gestalten der antiken Kunst ging den deutschen Künstlern jetzt erst auf, da sie die Helden der Homerischen Dichtung in so einfachen, aber so starken Affekten, in so naiven Zuständen sich ausleben sahen; nun erst verstanden sie auch den Geist jener Formensprache, die Winkelmann wie ein Dichter gepriesen und Mengs wie die Wortzeichen eines fremden Idioms nachgezeichnet hatte. Jakob Asmus Carstens wird mit Recht als der Künstler betrachtet, dessen Klassizismus von der Form zum Geiste der Alten vorschritt. Er wurde in der Jürgener Mühle bei Schleswig 1754 geboren; sein Leben war ein ununterbrochener Kampf mit der Not und mit seiner schwachen Physis. Seine frühe künstlerische Nahrung waren die Bilder des Juriaen Ovens im Dom zu Schleswig; als Lehrling des Küferhandwerks zu Eckernförde hat er sich zuerst an den Schriften Webbs und Mengs' für die klassische Gestaltenwelt begeistert. Endlich (1776) mündig geworden, gehorchte er seinem leidenschaftlichen Triebe zur Kunst und begab sich an die Akademie zu Kopenhagen. Der dortige Antikensaal nahm ihm alles Schwanken über die letzten Ziele seiner Kunst: „es war mir als ob das höchste Wesen, zu dem ich im Dome zu Schleswig oft so innig gebetet hatte, mir hier wirklich erschienen und nun mein Gebet erhört sei.“ Ganz lebendig aber wurde diese Gestaltenwelt in ihm, als er die Übersetzung der Odyssee von Voß und Gessners Pindar in die Hand bekam. Mit der Akademie geriet er bald in



Angelica Kauffmann: Bildnis einer Dame als Vestalin.

Dresden, Königl. Gemäldegalerie.



Kampf; seine künstlerische Selbständigkeit konnte dadurch nur gewinnen, aber seine mangelhafte Beherrschung der malerischen Technik hängt mit dieser trotzigen Selbstgenügsamkeit doch zusammen. Eine erste Reise nach Italien konnte er nur bis Mantua ausdehnen, Geldnot zwang ihn dann zur Umkehr. Es folgen zwei schwere Jahre in Lübeck, vier Jahre in Berlin, endlich 1792 ermöglichte ihm ein Stipendium die Romfahrt; sechs Jahre rastlosen Schaffens — trotz fortschreitenden physischen Siechtums — waren ihm dort noch gegönnt. Er starb am 25. Mai 1798. Rom als Hochschule des Künstlers galt auch in Deutschland als Glaubensdogma schon seit den Wanderzügen der Virtuosen. Die Klassizisten und bald auch die Nazarener erhoben



J. M. W. Turner: Die Nacht mit ihren Kindern.
Weimar, Großherzogtl. Kunstsammlungen.

aus tieferem Grunde Rom zum Mittelpunkt deutscher Kunstbestrebungen. Carstens brachte in der Hauptsache seinen Stil fertig mit nach Rom; als er im April 1795 im Hause des verstorbenen Malers Pompeo Battoni eine Ausstellung von Werken seiner Hand veranstaltete, konnte er nach Deutschland schreiben: „Man gasst und staunt und weiß nicht, wie ich den großen Stil aus Deutschland mit nach Rom bringe, ja wie ich dazu gekommen.“ Nur Raphael und Michelangelo gewannen hier noch Einfluß auf die Durchbildung seiner Komposition. Die Stoffe, die Carstens behandelte, gehörten ihrer großen Mehrheit nach der Antike an, wenn auch Ossian, Milton, Dante, Goethe (Faust in der Hengstküche) bei ihm ein künstlerisches Echo fanden. Der realistischen Malerei hat er nur in der Bleistiftzeichnung „Die Schlacht bei Rossbach“ (in der Kunstakademie in Berlin) und in der Prozessionsstudie (Bleistiftzeichnung im Museum in

Weimar), dann in einigen Karikaturen einen Zoll dargebracht. Die Allegorie, welche in Windelmann einen leidenschaftlichen Verteidiger gefunden hatte, wurde auch von Carstens mit Vorliebe gepflegt, ja er scheute da vor den abstraktesten Stoffen nicht zurück. So spotteten die Weimarer Kenienschreiber über seine Allegorie von Raum und Zeit:

„Zeit und Raum hat man wirklich gemalt; es steht zu erwarten,
Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.“

Wie seine künstlerische Sinnlichkeit aber auch solchen Stoffen gegenüber sich behauptete, zeigt am besten sein Karton (Kreidezeichnung mit weiß gehöhten Lichtern) im Museum in Weimar: Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod, zur Linken die Nemesis mit der Geißel, das Schicksal verhüllt, dann nach rückwärts die singenden Parzen. Carstens schafft nicht die Formen der Antike nach, sondern aus dem Innern heraus, das ganz mit dem Geiste des Griechentums erfüllt ist. Nicht in Mäns, in ihm ist die Anschauung Windelmanns künstlerische That geworden. Seine Gestalten sind voll Lebens, nicht voll individuellen Lebens, sondern voll jenen Lebens, wie es die zum Gattungstypus gesteigerte Einzelexistenz besitzt. Die anatomische Behandlung ist nicht eingehender, als sie es in der klassischen Epoche griechischer Kunst gewesen ist: auch Carstens hat die Anatomie nur am lebenden nackten Modell, nicht am Sezientisch studiert; seine starke Betonung der Muskulatur mag ebenso der Torso des Belvedere wie Michelangelo beeinflusst haben. Öfter machte er sich ein plastisches Modell, bevor er an die Übertragung des Entwurfs auf den Karton ging, wie denn statuarische Posen, reliefartige Behandlung des Ganzen der Komposition für ihn bezeichnend sind. Die Gewandung studierte er an der Gliederpuppe. Der Linien Schönheit galt auch sein erstes Augenmerk, aber bei ihm steigert sich die Schönheit meist zur Erhabenheit. Sein Ganymed (Kreidekarton in Weimar), seine Parzen (ebenda), sein Achilles und Priamus (Stütelzeichnung in der Sammlung der Kunstakademie in Berlin), seine Geburt des Lichts (Kreidekarton im Museum zu Weimar), sein Bacchos und Ceres (ebenda), seine Vier Elemente (Kopie nach einem verschollenen Ölgemälde in Weimar) sind von jener hinreißenden Schönheit des Umrisses. Wie er aber auch in reicheren Kompositionen diese ausgeglichene Rhythmik der Linien zu wahren wußte, zeigen die Einschißung des Megapenthes (farbig lasierte Kreidezeichnung im Museum zu Weimar), sein Homer (Bleistiftzeichnung, ebenda), sein Goldenes Zeitalter, in seinen letzten Lebensstagen und schwersten Leiden entstanden, die heiterste Schöpfung, die er hinterlassen und so auch als menschliches Dokument von hoher Bedeutung. Zu dem aus vierundzwanzig Bleistiftzeichnungen bestehenden Zyklus „der Argonautenzug“ (im Museum von Kopenhagen) hat er die epische Erzählung, die von da an bei den Klassizisten wie bei den Romantikern eine hervorragende Rolle spielen sollte, für die deutsche Malerei aufs neue begründet. In diesem Zyklus hat sich Carstens auch als hervorragender Landschaftler bewährt und ist als solcher der Ausgangspunkt einer ganzen Richtung geworden. Seine Technik war, wie man schon ersen haben wird, eine ganz einfache; er gab nur Umrisszeichnungen in Bleistift oder Feder, Stütelzeichnungen, Kartons in schwarzer Kreide mit weiß gehöhten Lichtern, nur selten farbig lasiert. Schon diese Mittel legen es nahe, daß seine Wirkung niemals eine auf die Menge gehende sein konnte; volkstümlich konnte er nicht werden,





Bonaventura Genelli: Bacchus bei den Mufen. München, Galerie Staat.

auch wenn seine Stoffwelt der Phantasie des Volkes vertrauter gewesen wäre. Als Techniker stand Mengs unvergleichlich höher als Carstens; aber Carstens wußte es wohl, um wie viel er sonst Mengs voraus war. Sein spöttisches Wort, man merke es den Bildern des Mengs an, daß er zur Kunst geprügelt worden sei, bezeichnet doch scharf die Grenze zwischen ihm und Mengs. Mengs besaß alles in höchster Vollendung, was in der Malerei lehrbar und lernbar ist; aber der Geist der antiken Kunst wie der Kunst der großen Italiener war ihm stumm geblieben. In Carstens war er lebendig geworden. Die geschichtliche Bedeutung des Carstens hat man überschätzt; als künstlerische Individualität wird er immer sein imponierendes Äußere behalten. Will man ihn zum bloßen Illustrator herabdrücken, so verwißt man das Wesen der Illustration. Es ist etwas anderes, eine Textstelle für das sinnliche Auge zu erläutern und einen aus einer Dichtung geholten Vorwurf mit ganz neuem eigenem Leben zu erfüllen. Wer nennt Shakespeares Romeo und Julia z. B. eine Illustration zu der Novelle des della Porta?*) Man kann in einer Bleistiftskizze mehr Lebensenergie und Monumentalität zeigen als in einem viele Quadratmeter messendem Historienbild. Der größte Nachfolger des Carstens war Thordwaldsen; von Malern, deren Schaffen durch die Anregungen bestimmt war, die sie von Carstens erhielten, sind die beiden Schwaben Wächter und Schid zu nennen, die aber beide größer im Wollen als im Können gewesen sind. Eberhard Wächter (1762—1852) hat unter diesem Zwiespalt am meisten gelitten; seine Werke, z. B. der schlafende Sokrates (bei Baron Marschall in Karlsruhe), Hiob und seine Freunde (im k. Museum in Stuttgart), sind edle Zeugen solchen erfolgarmen Ringens nach großem lebenerfülltem Stil. Gottlieb Schid (1776—1812) hat ein früher Tod vor solcher schmerzlichen Erkenntnis bewahrt. Diese Erkenntnis hätte kommen müssen, wie sein Hauptwerk Apollo unter den Hirten im k. Museum in Stuttgart beweist. Etwas von der Stimmung aus Carstens' goldenem Zeitalter spricht aus diesem Bilde; Komposition und Zeichnung sind rein und edel, sie beweisen, wie ernst der Maler die Antike und Raphael in sich aufgenommen hatte; aber das Ursprüngliche, das tiefe gesunde Atemholen schöpferischer Kraft fehlt dem Bilde und man sagt sich, das alles hätte Mengs ebenso gut dem Künstler geben können, wie Carstens. In Deutschland wurde der würdige Nachfolger des Carstens erst im Todesjahre des Künstlers geboren; es war dies Bonaventura Genelli aus Berlin (die Familie war römischer Herkunft, der Großvater war in Berlin eingewandert), den wie Carstens widrige Schicksale bis zu seinem Tode 1868 verfolgten. Als Zweiundzwanzigjähriger kam er nach Rom; die Verehrung Carstens' war in der Familie Genelli, in der Carstens bei seinem Aufenthalt in Berlin verkehrt hatte, Überlieferung. In Rom fand er noch, den ergebensten und treuesten Jünger Carstens'. Wie Carstens hat er sich in den Gefängen Homers seine Anschauung des Griechentums geholt. In der Komposition, in den Formen zeigt er seine innige Geistesverwandtschaft mit Carstens, leider teilte er auch dessen Verachtung höher entwickelter malerischer Technik. Als er 1832 den Auftrag erhielt, im Hause des Dr. Härtel in Leipzig ein Zimmer mit Fresken auszustatten, ließ er die begonnene Arbeit im Stich, weil er die Technik zu wenig beherrschte. Erst in seinem Alter erhielt er Gelegenheit, einige seiner Entwürfe in

*) Carstens Werke, herausg. von Herrmann Niegel. 3 Bde. Leipzig, Dür, 1869—1884.

3 a n i k s e t, Malerei.

Öl auszuführen. Er ließ sich in München nieder, ohne aber von Ludwig I., trotz der Hoff, mit der dieser neue Kunstschöpfungen ins Leben treten ließ, irgend welchen Auftrag zu erhalten. Brot mußte erworben werden, so warf er sich auf die Illustration und entwarf für den Stich und die Lithographie seine großen cyclischen Kompositionen. Es entstanden die Umriss zu Homer (1844), die Illustrationen zu Dante (1847—1852), dann aber künstlerische Hauptthaten seines Lebens: Das Leben einer Heze (1847),*) Das Leben eines Wüßlings**) (1866) und Aus dem Leben eines Künstlers.***) Im Leben einer Heze ist der Gegensatz zwischen dem romantischen Stoff und der antikisierenden mächtigen Formensprache auf einzelnen Blättern recht fühlbar; in den anderen Folgen drängt sich dies nicht mehr auf. Genelli besitzt die Größe des Carstenschen Stils, dessen Formenadel, die Rhythmik der Linien im Umriss der Komposition; auch dessen Neigung für etwas pathetische Herausarbeitung der Muskulatur teilt er. In der Durcharbeitung der Formen ist er hier und da etwas leerer als Carstens, auch Zufälligkeiten des Modells werden Regel bei ihm (er war eben meist auf seinen eigenen allerdings prächtigen Körper als Modell angewiesen), aber im ganzen übertraf er an künstlerischer Sinnlichkeit sein Vorbild — und eine größere Erfindungskraft hat er nach der erzählenden Seite hin in seinen Stoffen bewährt. Gegen Ende des Aufenthaltes Genellis in München wurde Graf Schack,†) jener große Mäcen, den die Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts nur mit Ehrfurcht nennen wird, auf den Künstler aufmerksam. Er erkannte in ihm „einen jener großen Genien, wie sie so selten im Laufe der Jahrhunderte erscheinen.“ Zunächst führte Genelli für Schack eine Vision Ezechiels in Aquarell aus, ein Werk, das man ohne Übertreibung neben Raphaels Vision Ezechiels nennen darf, dann vier Entwürfe zu mythologischen Kompositionen in Öl: Der Raub der Europa (1859), Herkules Musagetes und Omphale, die Schlacht zwischen Lykurgos und Bacchus und Bacchus unter den Mufen (letzteres im letzten Lebensjahre des Künstlers); daneben noch ein biblisches Motiv „Abraham mit den Engeln“ und den Theatervorhang, die formengewaltigste und tiefstinnigste Schöpfung Genellis, deren wesentlicher Inhalt in den Versen ausgesprochen ist:

„Der Leidenschaften wüßtes Heer, dem Schoß der alten Nacht entstammt,
Die stille Schar der Tugenden vom Licht geboren, Lichtumflammt,
Der Nemesis, des Fatums Walten,
Ihr schauet hier in Traumgestalten.“

Die größte koloristische Leistung Genellis ist der Raub der Europa, obgleich man auch hier nicht an die Farbenreize moderner Koloristen sich erinnern darf; in den darauf folgenden Ölbildern hielt er die Färbung noch einfacher, da er meinte, mit seiner Art von Zeichnung vertrage sich die starke Betonung des koloristischen Elementes

*) Das Leben einer Heze. Gestochen von Merz und Gonzenbach. Düsseldorf und Leipzig 1847.

**) Das Leben eines Wüßlings. Lithographiert von G. Koch. Leipzig 1866 (nach der Redaktion des Cyklus im Besitze von Brockhaus in Leipzig).

***) Aus dem Leben eines Künstlers. Gestochen von Burger, Gonzenbach, Merz und Schulz. Leipzig, Dürr.

†) A. F. v. Schack, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart, Cotta, 1881; dies Buch muß als eine der wichtigsten Quellen für die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts betrachtet werden.



Johann Karl Koch: Macbeth und die Feen. Zinsbrud, Gehirnenbaum.

nicht. Abgesehen, daß er nur für sich selber, nicht grundsätzlich recht hat, muß man dem wohlwollenden Urteile Schads zustimmen, daß er in der Enthaltbarkeit vom koloristischen Reize bei diesen späteren Bildern zu weit gegangen sei, daß sie wenigstens durch eine größere Abtönung von Licht und Schatten gewonnen haben würden. Er hat seinen Ölbildern die milde koloristische Haltung des Fresko gegeben. Einen Seufzer kann man bei der Erinnerung nicht unterdrücken, daß diese große Kraft für die Aufgaben der monumentalen Wandmalerei nicht herangezogen wurde; aber früh hätte dies geschehen müssen, dann wäre Genelli in der Durchbildung der Formen gewachsen, seine technische Entwicklung hätte die Höhe erreicht, die der Höhe der Aufgaben, zu der ihn seine gewaltige Gestaltungskraft trieb, entsprochen haben würde.)*

Nachhaltiger als auf die Gesichtsmalerei erwies sich der Einfluß des Carstens auf die Landschaftsmalerei; denn heute kann es nicht mehr geleugnet werden, daß Koch, welcher als der Ausgangspunkt dieser besonderen Richtung der Landschaftsmalerei gilt, nicht bloß in seinen stilistischen Grundsätzen von Carstens ausging, sondern auch künstlerisch unmittelbar an Carstens anknüpfte, wie dies die landschaftlichen Hintergründe in Carstens' Argonautenzug beweisen. Joseph Koch stammte aus dem Lechtal in Tirol (geb. 1768); in dem Bischof Umgelber von Augsburg fand er einen Gönner, der ihn in die Karlschule nach Stuttgart brachte. Er blieb dort sechs Jahre (1785—1791), dann entzog er sich dem scharfen Regiment durch die Flucht, verweilte in Straßburg und in der Schweiz und zog dann nach Italien. Im Jahre 1796 kam er in Rom an. Hier schloß er sich mit aller Treue und Hingebung an Carstens an, unter dessen Lehre und Einfluß er der Begründer der stilisierten oder besser gesagt heroischen Landschaft wurde. Das Wesen der heroischen Landschaft liegt darin, daß der Künstler zu gunsten großer charakteristischer Züge alles Nebenächliche zurückbrängt, wie es der altgriechische Epiker gethan hat, oder auch anders gesagt, er löst das Hauptmotiv aus seiner Verkettung und Nebenmotiven heraus. Das Unheimelnde, Idyllische findet in ihr keinen Platz, wie sie denn vorwiegend als das würdige Lokal einer Götter- und Heroenwelt gedacht ist. Die künstlerische Wirkung liegt in der Linie, in der Form, im Bau des Bodens, nicht in der Poesie des Lichtes oder der atmosphärischen Stimmung. Ein solches künstlerisches Nachfühlen der Absichten der Natur setzt die eingehendste Kenntnis der Natur voraus, weshalb auch die großen Meister dieser Richtung am eifrigsten ihre Mappen mit Studien nach der Natur füllten. Wie schon Adam Elsheimer, so haben auch Koch und seine Nachfolger mit ganz besonderer Vorliebe aus dem Sabinergebirge ihre Motive geholt. Die Verschmelzung der Figuren mit der Landschaft ist bei Koch in der Komposition noch nicht von jener organischen Einheit wie bei Preller oder Dreber, wohl aber in der poetischen Stimmung, so besonders in der mit Macbeth und den Hexen (Zinsbruck, Ferdinandeum), wo das vom Gewittersturm aufgestörte Meer die Felsenschroffen umtost. In der Oltechnik war auch Koch wenig sicher, freier bewegte er sich im Aquarell. Seine Färbung in den Ölbildern ist hart, reizlos, mit einem Zug zum Buntten, doch die Stärke des Naturgefühls, das gründliche Einzelstudium der Natur, der große Zug in den Formen hebt über diese Schwächen

*) Eine Sammlung von 34 Genellis'schen Kompositionen (aus seinem 284 Blättern zählenden Nachlaß in der k. k. Akademie in Wien) erschien unter dem Titel *Satura* 1871 bei Dürr in Leipzig, in Stichen von Merz, Schütz und A. Spieß.

hinweg. Außer der Macbethlandschaft sind Hauptwerke von ihm die Landschaft mit dem Raub des Hylas (eine Redaktion im Städelschen Institut in Frankfurt), das Opfer Noahs im Museum zu Leipzig, die Landschaft aus dem Sabinergebirge in der Neuen Pinakothek in München, die Cascatellen von Tivoli im Besitze des österreichischen Kaiserhauses, der Schmadribachfall im Museum zu Leipzig. Koch hat auch vier Wandbilder in der Villa Massimo aus Dantes Hölle und einige religiöse Bilder gemalt, außerdem gezeichnet, radiert, doch seine dauernde künstlerische und geschichtliche Bedeutung hat er ausschließlich als Landschaftler erworben. Er starb in Rom am 12. Januar 1839. Ihre künstlerische Vollenbung fand diese Richtung in Rottmann und Preller. Karl Rottmann (geb. zu Handschuchsheim 1798, gest. zu München 1850) hat schon in München durch Dörner (1775—1852) die ersten Anregungen im Sinne der stilisierenden Richtung erhalten, noch stärker aber als dessen Lehre wirkte schon in München Koch auf ihn, von dem er eine Landschaft zu Gesicht bekommen hatte. Es folgte ein zweijähriger Aufenthalt in Italien, dann eine Reise nach Griechenland. Rottmann steht in Auffassung der Landschaft ganz auf dem Boden Kochs; sein Auge kritisiert das Motiv nicht, seine Phantasie löst die großen charakteristischen Linien sofort und ganz naiv aus. Er war selber oft ganz erstaunt, wie anders ein und dasselbe Motiv in seiner als in den Skizzen seiner Genossen aussah. Dazu trat aber noch ein anderes bei ihm: er wies Farbe und Beleuchtung eine größere Rolle zu, als es Koch gethan hatte, zunächst um durch eine bestimmte Beleuchtung den Charakter der Landschaft schärfer hervorzuheben, später, wie in seinen griechischen Landschaften, um die historische Stimmung lauter sprechen zu lassen; selbst ungewöhnliche meteorologische Erscheinungen ließ er sich da zur Erhöhung der Wirkung nicht entgehen. Seine Landschaften aus der Frühzeit, wie die Ansicht des Wunderbergs bei Berchtesgaden, die Partie bei Brannenburg mit der Aussicht gegen das Innthal, die Partie bei Berchtesgaden mit dem Königssee u. s. w. wiesen schon auf die spätere Richtung hin, doch war der lokale Charakter in ihnen noch stärker betont. Ganz auf den Bahnen Kochs zeigten ihn gleich die ersten in und nach Italien entstandenen Landschaften, wie Tischa, die Ansicht des Atna von Taormina aus, das Alte Syrakus; die Höhe seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit in jener Zeit erreicht er aber doch erst in den achtundzwanzig italienischen Landschaften in den Arkaden des Hofgartens in München, heute allerdings nur mehr ein Schatten früherer Herrlichkeit. Doch unzerstörbar ist der Adel ihrer Linien, die beweisen, wie in Rottmanns Auge jede Formdissonanz unwillkürlich zu harmonischer Schönheit sich auflöste. Die Landschaften Reggio, Palermo, Messina zeigen dies am deutlichsten. Die italienischen Landschaften malte er *al fresco*; die griechischen Landschaften führte er in Harzfarben auf Cementtafeln aus, die in einem besonderen Saal der Neuen Pinakothek eingelassen wurden. Schon die Technik ließ viel stärkere Licht- und Farbewirkungen erzielen, als es im Fresko möglich gewesen wäre; wie Rottmann das ausnützte, wurde schon angedeutet. So ist Brunia bei Gewitterhimmel mit Regenbogen gemalt, Epidaurus bei Sonnenuntergang, der Zeusstempel von Agina bei Mondlicht, Marathon bei Gewittersturm — doch die Klarheit der Formgestaltung gab er dabei nicht auf, und ebensowenig die monumentale Haltung. Von Ölbildern seien genannt die Akropolis von Sykon und die Ansicht von Korfu in der Neuen Pinakothek, dann die Klippe an dem Ägäischen Meer, die Quelle Kallirrhoe und die Meeresküste im





Karl Rottmann: Marathon. Münden. Neue Phocaea.



Sturm in der Galerie Schack in München. An Rottmanns letzte Schaffensperiode knüpfte Eduard Schleich an (geb. zu Landshut 1812, gest. zu München 1874); in selbstständiger Fortentwicklung hat er dann die eigentliche Stimmungslandschaft geschaffen. Nicht der Bau der Landschaft interessierte ihn, sondern die atmosphärische Stimmung, welche sie umgibt. Sein Terrain war die oberbayrische Hochebene, der nördliche Abhang der Alpen. Die einfachsten Motive waren ihm die liebsten, denn die ganze Wirkung legte er in Licht und Farbe. Er beobachtete die atmosphärischen Erscheinungen mit unermüdlicher Sorgfalt; die Sonne von dünnem Wolken Schleier verhüllt, das zitterige Licht des Mondes, die wallenden Nebel am Morgen und Abend, die abziehenden Gewitterwolken, das waren die Quellen seiner Licht- und Farbenpoesie, mit der er seine Motive durchsättigte. Ohne Schule zu halten, wurde er so der Begründer der Münchener landschaftlichen Richtung.

Zur höchsten Vollendung und zum reinsten Ausdruck ihrer Absichten wurde die durch Carstens und Koch angebahnte landschaftliche Richtung durch Friedrich Preller geführt. Der Boden, auf dem Friedrich Preller aufwuchs, war klassischer Boden (geb. zu Weimar am 25. April 1804, gest. ebenda am 23. April 1878). Goethe hatte ihn darauf gewiesen, wie er seinen Blick immer der Hauptsache zuwenden möge; als Muster empfahl er ihm Poussin und Claude. Schon in Dresden kopierte Preller auch diese mit besonderem Eifer; als er dann nach Rom kam (1828), war es nur selbstverständlich, daß er sich auf das engste an Koch angeschlossen. Mit Koch die Campagna durchschweifend, füllte er rastlos seine Skizzenbücher, wobei er trotz aller liebevollen Beobachtung aller Einzelheiten die Aufmerksamkeit doch stetig auf die charakteristischen Züge, auf den organischen Zusammenhang in der Natur richtete. Bei einem Ausflug nach Neapel keimte der erste Gedanke in ihm zu dem Hauptwerke seines Lebens, zu den Odysseelandschaften. In die Heimat zurückgekehrt (1831), beschäftigten ihn Zeichenunterricht und Aufträge, die ihn wenig interessierten, aber von 1832 auf 1834 entstand auch der erste Zyklus von Odysseelandschaften für Dr. Härtel in Leipzig und zwar als Wandschmuck in Tempera. Erst nach zwanzig Jahren sollte er daran wieder anknüpfen können. Reisen nach Rügen (1837 und 1838) und Norwegen (1840) gaben ihm Motive für Strand- und Dünenlandschaften, in welchen der Zug zum Wilden und Finstern, welchen Goethe schon früh bemerkt hatte, vollauf sich ausdrückte. Markige Größe und Kraft, zum Düsternen gesteigerter Ernst ist besonders seinen norwegischen Landschaften, von welchen einige ausgezeichnete das Museum in Weimar besitzt, eigen. Auf Anregung seiner Frau kehrte er endlich 1855 zu seinen Odysseelandschaften zurück; der ursprüngliche Zyklus wuchs von sieben auf sechzehn Kartons an, von welchen vierzehn 1858 auf der Kunstausstellung in München erschienen und den Ruf und Ruhm des Meisters begründeten (diese Kartons in Kohlenzeichnung besitzt die Nationalgalerie in Berlin). Nun folgte der Auftrag des Großherzogs von Weimar, den ganzen Zyklus für einen besonderen Raum des Museums in Weimar zu malen. Durch einen zweijährigen Aufenthalt in Italien (1859—1861) bereitete er sich auf diese Großthat seines Künstlerlebens vor. Die Ausführung geschah in Wachsfarben. Der Weimarer Zyklus ist nicht bloß die künstlerisch reifste, sie ist auch die vollständigste Gestaltung des Stoffes, da er durch eine Art von Predella bereichert wurde, auf welcher die Ereignisse des Odysseus dargestellt sind. Über Koch hinaus hat Preller

in diesen Odysseebildern die heroische Landschaft nicht bloß durch höhere Linien-schönheit, durch größere Kraft und Harmonie der Farbe geführt, er hat auch in der Komposition die reifste Verschmelzung der Landschaft mit den Figuren gegeben. Bei ihm empfindet es auch das Auge, daß diese Gestalten gleichsam Gewächse des Bodens sind, auf dem sie stehen, daß sie allein der Landschaft Leben geben können, und daß allein diese bestimmte Landschaft die einzig mögliche Stätte ihres Existierens ist. Das freilich war nicht Ergebnis verständigen Klügelns, sondern künstlerischer Anschauung. Die Leukothea als Retterin des Odysseus, die wie ein Wasserhuhn aus der Tiefe der sturmbelegten Flut emporfliegt, ist das überzeugendste Beispiel solcher machtvoller Improvisation, die alles echt künstlerische Schaffen im Keime ist. Sie ist noch eins mit dem Element, das sie bewohnt, das sagt uns nicht bloß unsere Phantasie, das fühlt auch unser Auge. Und der gleiche organische Zusammenhang zwischen der Landschaft und ihren Bewohnern ist auch den anderen Gemälden eigen. Die Natur, die geschildert wird, ist von einfacher Größe und Erhabenheit, die würdige Heimstätte für Heroen und Götter. Daß in allen diesen Landschaften die reifste Naturkenntnis, das emsigste Naturstudium sich birgt, braucht kaum gesagt zu werden; noch als Zweieundsiebzigjähriger hat Preller bei seinem letzten Aufenthalt in Rom keinen Tag verstreichen lassen, ohne sein Skizzenbuch mit Studien nach der Natur, besonders im Poussinthal, anzufüllen. Aber wie bei jedem echten Meister verbirgt sich bei ihm die Arbeit und aus der Fülle seiner mit Kraft gepaarten Erfahrung schuf er mit voller Freiheit, nur strenge sich bindend an die ewigen Gesetze, die in jedem Stück Natur zum Ausdruck kommen. Prellers Odyssee ist in Nachbildungen jeglicher Art Gemeingut des Volkes geworden; er hat Homer zu künstlerischer Wirklichkeit auch da gemacht, wohin die Dichtung nie gedrungen wäre. So reichen sich über Jahrtausende hin echte Genien gebend und empfangend die Hand. Von Einzelwerken Prellers der letzten Zeit sei als Hauptbild die *Acqua Acetosa bei Rom* (1874) genannt, dann sein *Cyklus Landschaftszeichnungen zum Buche Ruth*. Die Schüler und Nachfolger Prellers sind nicht gering an Zahl; hervorgehoben seien der Sohn des Künstlers Friedrich Preller, Edmund Kanoldt, Karl Hummel. Ausführlicher muß hier nur noch eines Künstlers gedacht werden, welcher die stilisierende Landschaft ganz mit moderner Naturempfindung durchjätigte, das ist Franz Dreber (geb. zu Dresden 1822, gest. zu Rom 1875, wo er sich dauernd niedergelassen hatte). Im Geiste der Klassizisten gab er der Landschaft die Bestimmtheit großer edler Formen, aber er bewahrte dann nicht die Objektivität des Epikers, sondern setzte die Landschaft in rege Beziehung zu seiner Seele. Die Natur ist nicht mehr stumm, kalt, grausam gegenüber den Leiden und Freuden der Menschenbrust, sie strahlt Licht um den freudigen, und hüllt sich in Sturm und Gewitterschauer mit dem gequälten. Es ist der naive Pantheismus des Gemüts, der Quellen und Blumen und Wälder und das Licht als Bruder grüßt, „denn innigst im Innersten gleichen wir uns.“ Man möchte Dreber den Lyriker der stilisierenden Richtung nennen, wie Preller der Epiker und Rottmann der Dramatiker ist. Mit Preller teilt Dreber die Meisterschaft, auch in der Komposition die Figuren mit der Landschaft organisch zu verbinden. Dreber war zu zaghaft in der Arbeitsführung, um ein großer Kolorist zu sein, er lebte auch zu sehr im ganzen, um momentanen Licht- und Farbenwirkungen nachzuspüren; aber lebendig und wahr in Formation



Friedrich Preller: Odysseus und Leukothea. Weimar, Museum.

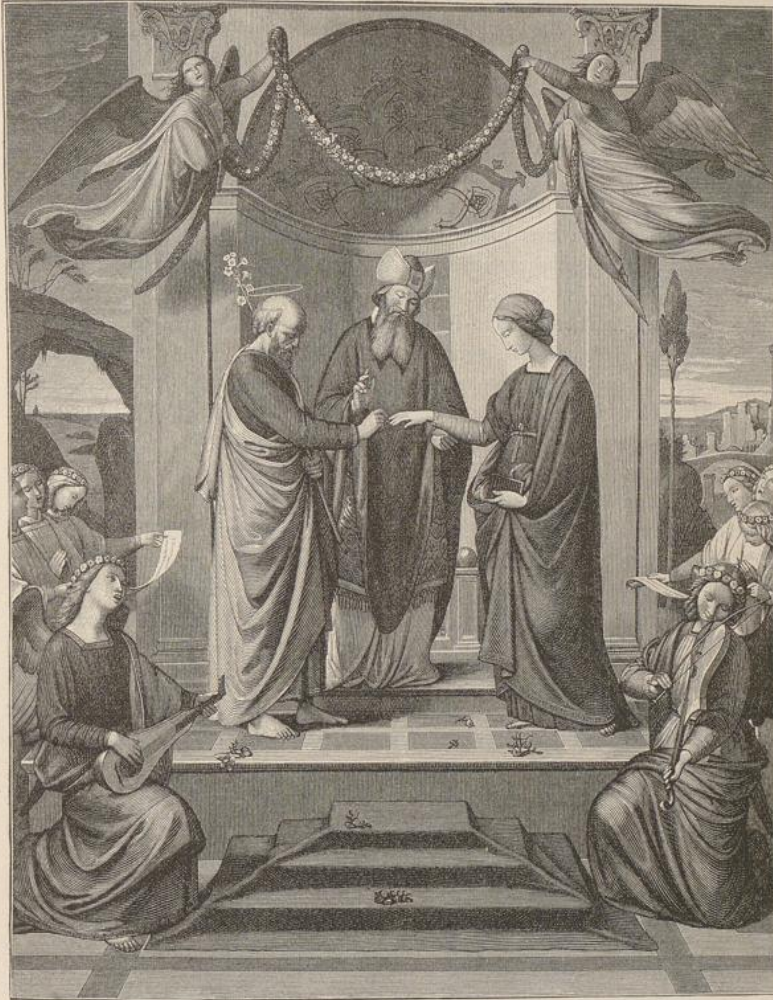
und Beleuchtung sind immer seine Landschaften, von der Struktur und der Form des Terrains an bis zu dem Gefüge der Äste und Zweige, ja jedes Grashalms. Man fühlt sich deshalb auch in seinen Landschaften zu Hause, ohne ein Motiv in bestimmter Weise als von daher oder dorthier entlehnt bezeichnen zu können. Zu seinen Meisterwerken gehört Sappho am Meeresstrand in der Schack'schen Galerie, der Odysseus am Meeresufer und eine Tiberlandschaft mit Rosenernte bei Baron Hofmann in der Villa Mattaei in Rom, die Hirschjagd der Diana und ein Herbstmorgen im Sabiner Gebirge in der Berliner Nationalgalerie. Seiner letzten Lebenszeit entstammt eine Prometheus-skizze: Wilde zerrissene Felsenlandschaft, rechts das Meer, Wolkenfetzen von gewittergelber Färbung werden vom Sturm durch die Luft gewirbelt — im Mittelgrund wird Prometheus sichtbar, angeschmiedet an den Felsen — über ihm schwebt der Adler. Mehr als sonst wurde hier der epische Gehalt des Mythos ganz in Stimmung umgesetzt, mehr als sonst wurde hier der durch Siechtum gequälte Meister zum Ichpoeten.

Unter dem Stern Goethes war die klassizistische Richtung zu Macht und Ansehen gelangt, aber es war doch erst sehr spät die Anteilnahme für ihre Schöpfungen in den großen Kreisen der Nation wach geworden. Zum Teile in bewußtem Gegensatz dazu erwuchs eine andere Richtung, welche der Antike das Mittelalter, dem Olymp den christlichen Himmel, den Helden die nationalen Helden entgegenstellte. Sie hing mit der Strömung zusammen, welche in der Litteratur als die romantische, in der Politik als die reaktionäre bezeichnet wird. Das Mittelalter, zu dem man in der Zeit der Erniedrigung und Not den Blick gewandt hatte, um aus der Betrachtung einstiger Größe sich Selbstvertrauen zu holen, sollte wieder lebendig werden in der Organisation des Staates und der Gesellschaft, in Religion und Kunst. Von den Führern dieser Strömung wurde das Christentum im wesentlichen als Katholizismus verstanden; so lag der Gedanke nahe, daß echte Kunst des Katholizismus als Nährboden nicht entbehren könne. Danach stand die religiöse Kunst bei der neuen Richtung obenan. Für diese Richtung war dann selbstverständlich auch die mittelalterliche Kunst der Ausgangspunkt. Friedrich Schlegel meinte, der deutsche Künstler habe entweder gar keinen Charakter, oder er muß den Charakter der mittelalterlichen Meister haben, treuherzig, gründlich, genau und tiefinnig, dabei unschuldig und etwas ungeschickt. Diesem Kunstideal entsprachen natürlich nicht mehr die Meister der italienischen Blütezeit. So konnte man in Schlegels Europa, Januarheft 1803, die berühmt gewordenen Worte lesen: Von dieser neueren Schule, die durch Raphael, Tizian, Correggio, Giulio Romano, Michelangelo vorzüglich bezeichnet wird, ist unstreitig das Verderben der Kunst ursprünglich abzuleiten. Den Akademikern Mengs'scher Richtung, welche glaubten zum Künstler erziehen zu können, hielten diese „Christlichen“ das Paradoxon — hier wirklich eine mit einer Verrenkung zur Welt gekommene Wahrheit — entgegen, daß Empfindung und Begeisterung allein die Quellen künstlerischen Schaffens seien. Damit im Zusammenhang lehrten sie auch, daß jede Nachahmung einer fremden Kunstform nicht bloß für die Eigentümlichkeit, sondern auch für die Idealität schädlich sei, aber die fremde Kunstform war für sie nur die Antike, nicht auch die vorraphaelische italienische Kunst, denn um wie viel dürftiger sind die Spuren Dürers — die deutsche Malerei von Dürer begann man eben erst zu entdecken — in dieser „nationalen“ Richtung

zu finden, als die des Perugino, Gozzoli, oder Francia. Selbst auf das Kolorit hatte nur anfänglich der kräftige etwas bunte Ton der van Eycks und Dürer einigen Einfluß; später behaupteten auch hier die präraphaelischen Meister völlig das Feld. Das stand allerdings damit im Zusammenhang, daß auch diese nationale und christliche Richtung in Rom ihren Mittelpunkt hatte; pädagogische Überlieferung, Haß gegen die Akademien, welche in den deutschen Kunststädten noch den Geschmack tyrannisierten, aber auch die ehrfürchtige Autorität des christlichen Caput Mundi wirkten für solche Wahl zusammen. Die Klassizisten hatten das klassische Rom gesucht und die große Natur ringsum, die Nazarener, wie sie bald genannt wurden, das christliche Rom mit seinen weihvollen Erinnerungen. „Wir wünschen und hoffen, daß es einst nicht mehr nötig sein werde, daß der deutsche Künstler nach Rom ziehe; in unserem Lande soll eine Schule sich bilden; aber wie die Sachen jetzt standen, war Rom nötig, nur hier, getrennt von allen einengenden Verhältnissen, konnte die Masse der Künstler entzündet werden, nur hier konnte der Funke der Wahrheit so bald zur Flamme werden, die auch ganz Deutschland bald erwärmen wird,“ schrieb der junge Julius Schnorr im Jahre 1818 an seine Schwester Ottilie. Es war charakteristisch für die ganze Richtung, daß die Begründer derselben in einem Kloster, S. Isidoro auf dem Pincio, das von Napoleon aufgehoben worden war, gemeinsam hausten. Sie alle hatten nicht bloß die mönchische Scheu vor den Verlockungen der Antike, sondern auch etwas von der mönchs-christlichen Angst vor der Natur. Sie verachteten zwar nicht die Antike, wie ihnen mannigfach vorgeworfen wurde, sie haben auch das Studium des nackten menschlichen Körpers nicht vernachlässigt, aber beides doch nur aus pädagogischen Rücksichten; den Geist der antiken Kunst befehdeten sie so heftig wie die jubelvolle Künstlerfreude am Nackten ihrer klassizistischen Zeitgenossen.*) An der Spitze dieser Richtung steht Friedrich Overbeck aus Lübeck (geb. 1789, starb zu Rom 1869), der von 1806—1810 an der k. k. Akademie in Wien studiert hatte, dann aber wegen einer Demonstration gegen das Mengs'sche Drillsystem relegiert, mit einigen Genossen die längst ersehnte Romfahrt antrat. Overbeck war eine durch und durch religiöse Natur, auch sein Übertritt zum Katholizismus war ihm Herzenssache; dieser Ernst der Gesinnung, diese aus dem Herzen quellende Religiosität erfüllt auch seine Werke. „Mir ist die Kunst gleichsam eine Harfe, darauf ich allezeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn,“ schrieb er in dem Vorwort, das er dem am Abend seines Lebens entstandenen Cyklus „die Sieben Sakramente“ vorsetzte. Sein Stoffkreis ist durch die Bibel und Heiligenlegende umgrenzt; seine Empfindungsleiter liegt wesentlich, wie bei Fra Giovanni da Fiesole oder den alten Kölner Meistern, auf der passiven Seite; nicht That und Kampf, sondern Andacht, Ergebung, Leiden schilderte er am ergreifendsten. Wenn er sich zur Polemik und Programmalerei verstieg, wie in dem Triumph der Religion, in den Künsten (Frankfurt, Städelsches Institut) oder in dem ganz archaischen Temperabild im Quirinal, worin er die Flucht Pius IX. 1848 als Entrückung Christi aus den Händen seiner Verfolger symbolisierte, wurde er nicht bloß schwer verständlich, sondern auch leblos in der Charakteristik, reizlos in der Komposition.

*) Vergl. einen Brief Overbecks aus Rom vom 21. November 1860 an einen deutschen Verleger bei M. Howitt, Friedrich Overbeck. Deutsche Ausgabe. Freiburg i. Br. 1886. II. S. 344 ff.

Er war zu kindlich, um geistreich, zu friedsam, um polemisch sein zu können. Seine künstlerische Entwicklung war keine reiche. Seine Formensprache wurzelte in den vorraphaelschen italienischen Meistern; doch hat er in manchen seiner Männercharaktere



Overbeck: Vermählung Marias.

Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Nagyski.

sich in günstiger Weise von der machtvollen Typik der Raphaelschen Teppich-Darstellungen bestimmen lassen. In der Komposition verleugnet er nie eine ungewöhnliche Feinheit in der Abwägung der Massen; nur macht ihn seine Scheu vor der Verwirrung öfters etwas leer. Eingehendes Naturstudium giebt sich nicht kund. Die Farbe hat bei ihm

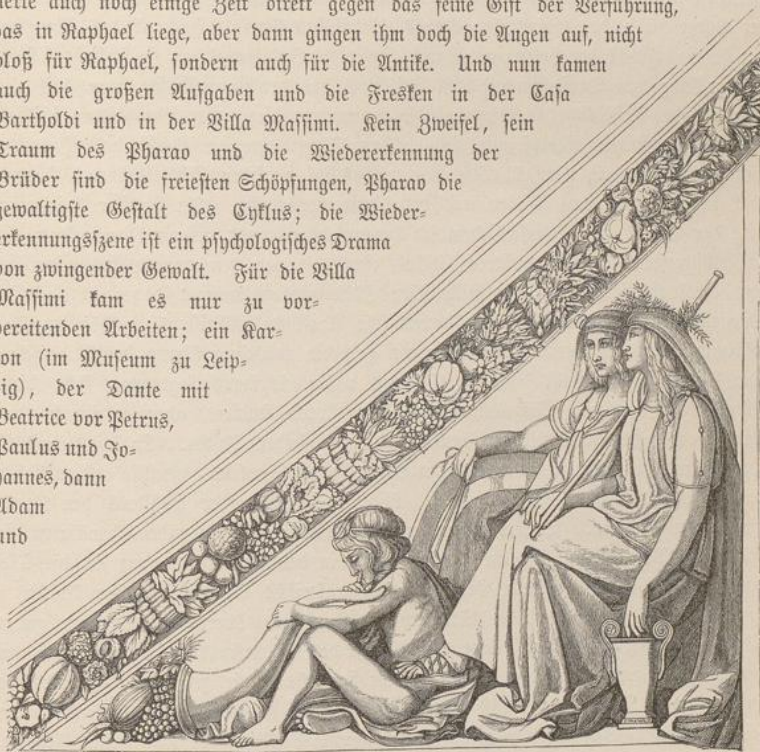
stets jenen hellen blassen Ton, der mehr an das Fresko oder die Miniatur erinnert, als an die Tiefe der Ölbilder. Die Formen sind in scharfem Umriß gezeichnet, ohne Rundung, wie denn die Luftperspektive ebenso wie das Hell Dunkel völlig vernachlässigt wird. Overbecks Bilder haben alle die Reize, aber auch alle die Schwächen der Werke eines Fra Angelico oder Perugino; Correggio, Andrea del Sarto oder die Venezianer sind aus der Entwicklung gestrichen. Ganz und voll gab er, was er zu geben vermochte in dem Einzug Christi in Jerusalem und in der Klage um den Leichnam Christi — beide in der Marienkirche in Lübeck, im Rosenwunder in Sta. Maria degli Angeli bei Assisi, im Christus auf dem Ölberg im Krankenhaus zu Hamburg, doch auch in manchen anspruchsloseren seiner Werke, wie z. B. in der tief empfundenen Vermählung der Maria von 1836 in der Berliner Nationalgalerie (Sammlung Raczyński). Mehr als durch seine Ölbilder wirkte Overbeck durch seine Zeichnungen, welche er für Stiche, Lithographien, Holzschnitte anfertigte. Von besonders schönen Einzelblättern sei da erwähnt eine Ruhe auf der Flucht von 1819 (gestochen von Kuscheweyh), die Auferweckung des Jünglings zu Nain (Lithographie von Kaufmann), die Predigt des Johannes (Lithographie von Winterhalter). In der Spätzeit des Lebens des Künstlers entstanden dann einige Cyklen, welche nicht bloß in allen Schichten des Volkes starke Verbreitung fanden, sondern auch durch den Adel der Zeichnung, die Reife der Empfindung noch einmal das Auge der Künstler auf diese fast schon verschollene Richtung zurücklenkten. Von diesen seien erwähnt, die Vierzig Zeichnungen zu den Evangelien (gestochen von Keller u. A.), die Passion (in Buntdruck) und als das edelste Werk die „Sieben Sakramente“, welche bei ihrer Ausstellung in Brüssel 1866 einen Sturm der Begeisterung erregten. Noch in der Frühzeit seiner Entwicklung hatte Overbeck auch an zwei gemeinsamen Arbeiten der ganzen Richtung teilgenommen, das sind die Fresken der Casa Bartholbi in Rom (jetzt in der Berliner Nationalgalerie) und in der Villa Massimi in Rom, wobei aber Cornelius als „Haupt der römischen Schar“ auftrat. Die Fresken der Casa Bartholbi wurden von 1815 bis 1817 ausgeführt, den Stoff hatte die Geschichte des Ägyptischen Joseph geboten. Cornelius malte die Traumdeutung und die Wiedererkennung, Overbeck den Verkauf Josephs und die Sieben mageren Jahre, Schadow das blutige Kleid und die Traumdeutung, Veit die Versuchung Potiphars und die Sieben fetten Jahre. Dieser Cyklus hat eine unbedingte geschichtliche Bedeutung, da er das hervorragendste gemeinsame Denkmal des Stils der Hauptvertreter der Richtung ist; ein bedingtes Interesse dadurch, weil die von Mengs noch glänzend geübte Freskotechnik hier schon aufs neue „entdeckt“ werden mußte. Overbecks Anteil zeigt in Auffassung und Formensprache den völlig entwickelten Charakter seines Stils, dazu hat er im Verkauf Josephs die Landschaft mit so anziehendem Reiz ausgestattet wie in keinem späteren Werke. In der Villa Massimi sollte Overbeck (1817) ein Zimmer mit Illustrationen zu Tassos „Befreitem Jerusalem“ malen; er führte sein Werk nicht zu Ende, da er doch schon von Anfang an nur mit kaltem Herzen den Ritt in weltliche Abenteuerromantik unternommen hatte. Immerhin hat er in Olinth und Sophronia ein Märchen der Ritterzeit mit der Zartheit des Pinsels Peruginos wieder wahr gemacht und auch in Gildippens Tod eine ihm nicht leicht zuzutrauende Energie und Lebendigkeit der Bewegung bewiesen.

Das einzige Bild in der Casa Bartholdi, in dem ein gewisser sinnlicher Linienwohlklang sich äußerte, waren „Die Sieben fetten Jahre“ von Philipp Veit (geb. 1793 zu Berlin, starb in Mainz 1878). Durch seine Mutter, die Gattin Friedrich Schlegels, hatte er von Jugend an die Ideen der katholisierenden Richtung der Romantik eingesogen; dennoch blieb bei aller Religiosität der Gesinnung ein etwas weltlicherer Zug in ihm, der sich in seiner Formensprache und in seinem etwas kräftigeren, doch dabei harmonischen Kolorit äußerte. Auch die „Religion“ im Braccio Nuovo des Vaticanus, sein Deckenbild zum Paradieso Dantes in der Villa Massimo beweisen dies. Mit seiner Übersiedlung nach Frankfurt a. M. (1830) wurde diese Stadt zu einem Stützpunkt der „christlichen“ Richtung, welcher der Künstler mit charaktervoller Treue bis zu seinem Tod ergeben blieb. Aus der großen Zahl der Werke, die hier entstanden, sei das Fresko im Stäbelschen Institut — Die Einführung des Christentums durch den heiligen Bonifatius in Deutschland, mit den Gestalten der Germania und Italia zur Seite — und der Freskenzyklus des Meßkors im Dome zu Mainz (seit 1853) erwähnt, aus seinen Ölbildern aber seine Meisterleistung, „Die beiden Marien am Grabe“, in der Berliner Nationalgalerie (eine kleinere Behandlung dieses Gegenstandes im Stift Neuburg) und die Himmelfahrt Mariens im Frankfurter Dom hervorgehoben. In der Villa Massimo hatte auch Joseph Führich aus Krakau in Böhmen (geb. 1800, gest. 1876 in Wien) ausgearbeitet. Auch er war ganz in den Anschauungen Schlegels, Novalis', Tiecks emporgewachsen, wie er denn schon vor seiner Romreise fünfzehn Blätter zu Tiecks Genoveva radiert hatte. Von allen Genossen war er dem Overbeck am meisten geistesverwandt; erst in späten Jahren wurde er kriegerisch, trat als unbuldsamer Kämpfer für seine Richtung ein. Seiner Kunst kam es zu statten, daß er von jeher Dürer mit besonderer Vorliebe studiert hatte. So ist er in der Charakteristik markiger als alle seine Weggenossen; er ist auch ihr bester Erzähler. In Klarheit und Schönheit der Komposition wetteifert er mit Overbeck, doch sind seine Bewegungen lebhafter, natürlicher und seine cyklischen Darstellungen reich an naiven, der Natur abgelauchten Zügen. Von seinen Ölbildern sind Jakob und Rahel, dann der Gang der Maria über das Gebirge — beide in der k. k. Galerie in Wien — mit ihren liebevoll durchgeführten landschaftlichen Gründen Idyllen von einem unvergänglichen Reiz der Unschuld und Naivität. Man vergißt über dem Gesamteindruck, nach den alten italienischen Meistern zu fragen, welche dabei mitgearbeitet haben. Die Färbung ist allerdings auch hier das Schwächste an den Bildern. Von seinen Fresken sind Hauptwerke die Stationen in der Johanneskirche in Wien (1844—1846) und das großartig komponierte Jüngste Gericht in der Altlerchenfelder Kirche in Wien. Den Weg zum Volke hat er mit einzelnen seiner cyklischen Kompositionen gefunden, so besonders im Bethlehemitischen Weg, Er ist auferstanden, in der Legende vom heiligen Wendelin und in dem herrlichsten Werk dieser Art, in der Geschichte vom verlorenen Sohn. Im Jahre 1828 kam auch der achtzehnjährige Eduard Steinle aus Wien nach Rom; durch Kuppelwieser in Wien war er schon auf die christliche Richtung gewiesen worden und so schloß er sich denn in Rom selbstverständlich an Overbeck und Veit an. 1834 kehrte er nach Wien zurück, später ließ er sich in Frankfurt nieder. Er hat ein außerordentlich reiches Lebenswerk hinterlassen († am 19. September 1886), Fresken, Ölbilder, Illustrationen. In seinen Fresken, z. B.

im Münster zu Aachen, im Chore der Dome von Straßburg und Köln, steht er am festesten auf dem Boden der „Nazarener“; weniger in seinen Ölbildern und Illustrationen. Schon seine Stoffwelt ist eine reichere, er hat nicht bloß zur weltlichen Romantik ein intimeres Verhältnis (besonders Clemens Brentano gab ihm wiederholt Motive, so zu seinen „wundervollen“ Zeichnungen zu den „Rosenkranz-Romanzen“), sein Interessentkreis geht bis zu Shakespeare hin. Er ist überdies von allen Vertretern der Richtung der größte Kolorist, besonders in weltlichen Darstellungen, wie z. B. in der Loreley, im Türmer, im Violinspieler (alle drei Bilder in der Galerie Schack). Ein leicht weltlicher Zug mischt sich auch in seine legendarischen Darstellungen, von welchen wohl die frischeste köstlichste das Leben der heiligen Euphrosyne (Stich von Ed. Schäffer) ist. Am stärksten in der weltlichen Romantik, dabei aber von kernhafter Männlichkeit, wurzelte Julius Schnorr von Carolsfeld aus Leipzig (geb. 1794, starb zu Dresden 1872). Er hielt in Rom zu den Genossen, ohne aufzuheben Protestant zu sein und ohne seinen Eifer, die Natur, besonders die landschaftliche, zu studieren, einschränken zu lassen. Sein Ariostzimmer in der Villa Massimo hat zwar durchaus nicht den sinnlichen Zauber der Dichtung, die Charakteristik bewegt sich nach Art der mittelalterlichen Künstler in Extremen, aber in den zahlreichen Kampfszenen liegt doch männliche Energie und etwas von dem echten Pathos des Geschichtsmalers. Die Färbung zeigt, daß auch er mit den Schwierigkeiten der Technik kämpfte. In sein rechtes Fahrwasser kam er in München (seit Ende 1827). Seine Nibelungenbilder in den Sälen des Königsbaus, seine Geschichten von Karl d. Gr., Friedrich Barbarossa, Rudolph von Habsburg in den Kaiserfälen des Festbaues, zeigen entsprechend der ausgedehnten Zeit ihrer Entstehung — das letzte der Nibelungenbilder, die Überbringung der Nachricht von dem Untergang der Burgunden an den Bischof von Passau wurde erst 1867 vollendet — zwar keine einheitliche künstlerische Haltung, aber sie beweisen doch, daß Schnorr in seiner Zeit der beste Schilderer der deutschen Heldensage gewesen ist. Auch in jenen frühen Bildern, wo er weder in der Färbung noch in der Charakteristik Fühlung mit der realistischen Richtung der Historienmalerei suchte, überrascht er durch die Kraft und die Leidenschaft seiner Kampfszenen und den anmutigen Reiz seiner Frauen. Wie er aber auch bei Frauen die Wildheit der Leidenschaft darzustellen vermag, zeigt seine Krimhilde bei der Leiche Siegfrieds. Mit dem Werke Luther in Worms im Maximilianeum in München (1869) war er dann der herrschenden Münchener Richtung soweit entgegen gekommen, als es in seiner Kraft lag; aber gerade dieser Wettstreit auch in koloristischer Beziehung hat zu Urteilen herausgefordert, welche den Vorzügen des Bildes nach anderer Richtung hin, so der ausdrucksvollen Seelenmalerei, der eingehenden, nach Bildnistreue strebenden Individualisierung der Hauptpersonen, der gründlichen Zeichnung, nicht mehr gerecht wurden. Das Beste der letzten Lebensjahre hat Schnorr in seiner Bibel in Bildern (1860) geschaffen; einige Kampfszenen und einige idyllische Szenen sind geradezu abgerundete Meisterwerke. Das Ganze aber hat mit Recht den Weg ins Volk gefunden, ob dieses nun katholisch oder protestantisch seine religiösen Bedürfnisse befreite.

Schon wurde Cornelius genannt als der Führer der römischen Schar bei ihren ersten künstlerischen Heldenthaten in Rom, den Fresken der Villa Bartholbi und der Villa Massimo. Alle Genossen in Rom hatten neidlos die überlegene Macht seines

Genies anerkannt und in der That wuchs er hoch hinaus über die ganze Richtung, der er in Rom sich angeschlossen hatte. Er wurde der Wiederbegründer des monumentalen Stils in der deutschen Malerei. Als Cornelius im Herbst 1811 nach Rom kam, war er 28 Jahre alt. Er war in Düsseldorf geboren und da sein Vater dort Akademieinspektor gewesen war, kannte er die Malerwerkstatt von Kindeßbeinen an. Trotzdem hatte er keine rechte Lehre erhalten, denn der dortige Akademiedirektor Peter von Langer hatte ihm jedes Talent zum Maler abgesprochen. Nun hatte er schon manches geschaffen, das Beste eine heilige Familie (von 1809 in der städtischen Sammlung in Frankfurt a. M.), in welcher schon des Meisters großartige Linienführung anklingt, und dann sechs Blätter zu Goethes Faust, welchen noch sechs weitere folgen sollten; in diesen hatte er sich an die deutschen Meister, besonders an Dürer, mit Entschiedenheit angeschlossen. Wenner in Frankfurt, der die Zeichnungen in Stich herausgab, hatte die Mittel zur Romfahrt hergegeben. In Rom angekommen, fuhr Cornelius zunächst fort an seinem Faustcyklus zu arbeiten und begann dazu — für ihn charakteristisch — einen Illustrationscyklus zu den Nibelungen. Auch da hielt er zunächst noch an Dürerischer Art „glühend und streng“ fest. Er polemisierte auch noch einige Zeit direkt gegen das feine Gift der Verführung, das in Raphael liege, aber dann gingen ihm doch die Augen auf, nicht bloß für Raphael, sondern auch für die Antike. Und nun kamen auch die großen Aufgaben und die Fresken in der Casa Bartholbi und in der Villa Massimi. Kein Zweifel, sein Traum des Pharaos und die Wiedererkennung der Brüder sind die freiesten Schöpfungen, Pharaos die gewaltigste Gestalt des Cyklus; die Wiedererkennungsszene ist ein psychologisches Drama von zwingender Gewalt. Für die Villa Massimi kam es nur zu vorbereitenden Arbeiten; ein Karton (im Museum zu Leipzig), der Dante mit Beatrice vor Petrus, Paulus und Johannes, dann Adam und



Cornelius: Hecate, Nemesis und Harpocrates.
Originalkarton in Berlin, Nationalgalerie.

Moses, Stephanus und Paulus vorführt, ist schon deshalb von hohem Interesse, weil er Cornelius ganz von Raphael überwältigt zeigt. Das Gleiche gilt von dem damals entstandenen Ölbilde „Die Ruhe auf der Flucht“ in der Galerie Schack in München. Cornelius mußte den Auftrag für die Villa Massimi an Weit übertragen, da er im September 1818 nach Deutschland zurückkehrte, um die Leitung der Düsseldorfer Akademie zu übernehmen und in München, dem Rufe des Kronprinzen Ludwig folgend, seine umfassende künstlerische Thätigkeit zu beginnen. Zunächst sollten zwei Säle und ein kleines Vestibul der Glyptothek mit Fresken ausgestattet werden. Cornelius' Doppelstellung in Düsseldorf und München hatte ein Gutes: er konnte jeder aufkeimenden Kraft gleich die Aufgaben zuweisen, an welchen sie sich erproben und ausreifen konnte. Jeder Saal erhielt einen gedanklich geschlossenen Cyklus. Im Göttersaal nimmt den Mittelpunkt der Decke Gros ein, der das Chaos löst und die vier Elemente, welche durch den Adler, Delphin, Pfau und Cerberus symbolisiert sind, beherrscht. In den anstoßenden Deckenfeldern sind die Jahreszeiten, durch charakteristische Gottheiten personifiziert, vorgeführt. Auf den drei großen Wandflächen sind dann die Reiche des Zeus, des Poseidon und des Hades dargestellt. Im Heroensaal wird der Cyklus mit der Vermählung des Peleus mit der Thetis eröffnet, dann folgen die vier Hauptepisoden aus der Vorgeschichte des trojanischen Kriegs (Urteil des Paris, Hochzeit des Menelaos mit Helena, Flucht der Helena mit Paris, Opfer der Iphigenia), an sie schließt sich ein zweiter Ring von Darstellungen, zum Teil noch aus der Vorgeschichte, zum Teil aber schon aus der Geschichte des Krieges selbst genommen; die großen Wandbilder schildern dann Agamemnons Kampf mit Achill, den Streit um die Leiche des Patroklos und den Untergang Trojas. Im kleinen Vestibul zwischen Göttersaal und Heroensaal befinden sich drei Bilder aus der Prometheusmythe. An straffer Gliederung geht der Cyklus im Göttersaal dem im Heroensaal voraus; tieferer Ideengehalt aber ist selbstverständlich dem ersteren Cyklus eigen, da er den ganzen kosmologischen und theosophischen Inhalt der hellenischen Göttermithen darlegt; dagegen zeigen die Darstellungen im Heroensaal die dramatische Kraft des Meisters in höchster Entwicklung, besonders durch die Kampfszenen geht ein mächtiger Sturm der Leidenschaft. Die Formensprache steht der des Carstens nahe; übrigens sagt man sich, dieser Künstler hat Raphael, Michelangelo und die Antike studiert, aber er spricht doch sein eigenes, für seine bildnerischen Gedanken passendes Idiom. Er hat damit für Deutschland den monumentalen Stil der neuen Geschichtsmalerei eigentlich erst geschaffen, da es Carstens ja nie gegönnt war, über die Skizze oder höchstens den Karton hinaus zu kommen. Diesem neuen monumentalen Stil gegenüber bewährten sich Niebuhrs Worte über Cornelius: „Sein Sinn in der Kunst geht ganz in die Tiefe und auf das Einfältige und Große“. Die malerische Ausführung der Cyklen ist ungleichmäßig, da sie meist den Schülern des Cornelius überlassen war; im ganzen ist die Färbung kräftig, auf einzelnen Bildern des Göttersaals sogar grell und durch den Mangel an Halbschatten unruhig. Größere Harmonie zeigen die Fresken des Heroensaals. Im Jahre 1830 waren die Fresken der Glyptothek vollendet, schon seit 1825 war Cornelius durch die übernommene Direktion der Münchener Akademie ganz an München gefesselt. Noch während er in der Glyptothek arbeitete, entstanden die Kartons für die Fresken der Loggien der Pinakothek, deren Ausführung aber von König

Ludwig Clemens Zimmermann übertragen worden war. Das Vorbild für die künstlerische Gliederung des Stoffes boten Raphaels Loggien im Vatican; die etwas gekünstelte inhaltliche Anordnung gab die Entwicklungsgeschichte der Malerei, so wie sie Cornelius aufnahm. Dann ging Cornelius an die Ausmalung der Ludwigskirche; sein großes Programm wurde auf die Darstellung der Welterschöpfung, Erlösung (Geburt und Kreuzigung) der Evangelisten und des Jüngsten Gerichts herabgemindert. Das Jüngste Gericht ist die letzte Gestaltung des Vorwurfs aus dem Kern des evangelischen Gedankens heraus. Wie Luca Signorelli und Michelangelo aus Dante gewaltige Eingebungen schöpften, so steht auch Cornelius unter der Gewalt von Dantes Phantasie, aber im ganzen haben ihm weder dieser noch Signorelli und Michelangelo die Freiheit seines Gestaltens behindert. Michelangelo ist elementarer, sturmvoller, besonders in der Darstellung des Tribunals, als Cornelius, aber in der Schilderung der Verdammten wetteifert doch Cornelius an Dämonie der Leidenschaft mit den beiden großen italienischen Vorgängern. Hier weist auch seine Charakteristik einen Realismus auf, den er nie wieder erreicht hat. In scharfem Gegensatz dazu steht die ideale Schönheit der Seligen. Beides ist berechtigt; das Jüngste Gericht hat seinen Platz in der christlichen Kirche nicht als Symbol, sondern als drohende Vision unabwendbaren, am Ende der Tage stehenden Geschehens. Der Eindruck wird hier nur wiederum durch die Färbung geschwächt; es fehlt der kräftige Gegensatz von Licht und Schatten, der Gesamton ist hell, aber matt und das viele Blau des Grundes und das Gelblichrot des Fleisches erzeugen eine unangenehme Einförmigkeit, die durch die Gewandfarben nicht gebessert wird. Cornelius hatte das Jüngste Gericht eigenhändig ausgeführt; das Wort Ludwigs: „Er kann nicht malen,“ fand ein starkes Echo und verletzte den Meister um so mehr, als er neben sich eine Richtung emporwachsen und begünstigt sah, die eben im Gegensatz zu ihm den Realismus und Colorismus in die Geschichtsmalerei zu tragen suchte. Im Jahre 1840 war das Jüngste Gericht vollendet, 1841 nahm Cornelius in München seine Entlassung und folgte dem Rufe Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin. Hier nun aber war Cornelius erst recht nicht an seiner Stelle; zuerst fehlten würdige Aufträge, und als diese dann gekommen waren, traten immer neue Hindernisse der Ausführung derselben entgegen. Doch schon in den Entwürfen hat Cornelius die Summe seiner ganzen Kraft, Art und Entwicklung gezogen. Friedrich Wilhelm IV. wollte einen neuen Dom und eine daran sich lehrende Begräbnisstätte in der Art des Campo Santo in Pisa errichten. Die Wandbilder für die Hallen des Campo Santo, das Dombild (die Erwartung des Weltgerichts) sollte Cornelius schaffen. Die Entwürfe dazu zeichnete Cornelius 1843 bis 1845 zu großem Teile in Rom, an den Kartons arbeitete er bis zu seinem Tode — am 6. März 1867 — ohne alle zu vollenden. Die Kartons befinden sich in einem besonderen Saal der Nationalgalerie in Berlin, die Entwürfe im Museum in Weimar. In der Aufstellung des Programms, in der geistigen Durchdringung desselben hat Cornelius den Tiefsinn des echten Theosophen und die Gelehrsamkeit des Kirchenlehrers verbunden; in der künstlerischen Kraft den tiefgründigen Inhalt zu gestalten, kann er nur mit Dante verglichen werden. Der Grundgedanke liegt in den Worten: Der Sold der Sünde ist der Tod, die Gnade Gottes aber ist das ewige Leben in Christus unserem Herrn; für seine Erläuterung boten die Evangelien und die

Apokalypse die Quelle. So sollte die erste Wand die Erlösung von der Sünde und deren Folgen vorführen (Christi Geburt, Klage um den Leichnam Christi, Heilung der Sichtbrüchigen, die Ehebrecherin), die zweite die Göttlichkeit Christi, deren Erkenntnis seinem Tode erst die welterlösende Bedeutung giebt (Auferweckung des Jünglings zu Nain, Auferweckung des Lazarus, der auferstandene Christus bei den Jüngern), die dritte die Fortsetzung des Werkes Jesu durch die Jünger (Bekehrung Pauli, Petrus Kranke heilend, Pfingstfest, Martyrium des Stephanus, Philipp den äthiopischen Kämmerer unterweisend), die vierte das Ende des irdischen Lebens der Menschheit (apokalyptische Reiter, gestürztes Babel, Wiederkunft des Heilands, Neues Jerusalem). Lunetten- und Predellenbilder begleiten die Hauptbilder mit Darstellungen typologischen Inhalts, während die Nischen, welche die Hauptbilder trennen, die acht Seligkeiten der Bergpredigt vorführen. *) „Jeder Atemzug bei dieser Arbeit ist mir eine tiefe Seligkeit,“ hatte Cornelius geschrieben. Das fühlt man auch dieser Schöpfung an; nirgend eine Abnahme der gestaltenden Gewalt, überall ein müheloses Wirken heroischer Künstlerkraft. Seit Michelangelo und Rubens ist kein so gestaltungsgewaltiger Künstler mehr erschienen, mindestens nicht auf dem Gebiete des Erhabenen. Die Wucht der Formengebung, die Leidenschaft der Bewegung in den apokalyptischen Reitern erschüttern wie ein Orkan; die acht Seligkeiten sind lauterste Eingebungen einer hohen plastischen Formenschönheit. Solches kann nur ein ganz großer und ganz echter Künstler bieten. Die Kartons werden das Bild des Meisters stets am vollendetsten geben, auch deshalb, weil Cornelius ein sehr schlechter Maler war, sie also nur den großen Künstler enthüllen. Sie werden der Zukunft am lauteften sagen, daß das 19. Jahrhundert in der That einen monumentalen Stil hatte. Sollen sie zu unmittellbarer Nachahmung reizen? Durchaus nicht. Die michelangeleske Richtung lehrt, wozu eine so ganz subjektive Gestaltenwelt bei den Nachfolgern ausartet. Rein persönliche Großthaten werden in jeder Nachahmung zum nichtigen Fastnachtspiel. Nur das werden die Werke des Cornelius auch dem Maler der Zukunft sagen, daß Schaffen nicht bloß Malen, sondern auch Gestalten ist, und daß die Hand des Künstlers auch über den Horizont hinüber greifen darf. In seiner Wirkung auf die Genießenden darf wohl Cornelius jenen zugerechnet werden, welche zeitlos sind; eine Tagesströmung kann ihn allerdings für die Menge aus der Mode bringen, Menschen, die ein wirkliches inneres Verhältnis zur Kunst besitzen, werden auch auf verschütteten Pfaden den Weg zu ihm finden.

Klassizisten und Nazarener hatten mit reinem stolzem Willen und in ihren Hauptvertretern auch mit starker Schöpferkraft die deutsche Kunst im Fluge auf jene Höhe heben wollen, welche erst das Ziel langer und langsamer Entwicklung zu sein pflegt. Die Menge mit starken Banden an das Gewöhnliche gefesselt, konnte ihnen auf diesen Wegen nicht folgen, und den Künstlern selbst stellte sich Unzulänglichkeit des technischen Könnens bei Verwirklichung ihrer Absichten entgegen. Es war Paul Bach, der innerhalb der Richtung des Cornelius selbst nach einem Ausgleich mit dem Tage und dem Tagesgeschmack suchte. Wie es in der Natur der Sache lag, konnte dies nur zu einer Berührung des monumentalen Stils des Cornelius führen, denn die halben Züge-

*) Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle zu Berlin von Dr. Peter Cornelius. Leipzig, Wigand.



Cornelius: Die Apokalyptischen Reiter.
Berlin, Nationalgalerie

ständnisse an den Realismus und den Kolorismus nahmen ihm seine Wucht und strenge Würde und ließen doch die Allgemeinheit seiner Formenbezeichnung, höchstens mit einer Wendung zum Reizenden, bestehen. Faßt man Kaulbachs ganze künstlerische Persönlichkeit ins Auge, so muß man sagen, er stand innerhalb der Richtung des Cornelius, wie Pilatus im Credo steht. Er stammte aus Krosen (geb. am 15. Oktober 1806); seine Jugend war an Bitternissen und Demütigungen nicht arm, kein Wunder, daß auch in glücklichen Tagen sein Lächeln nur ein satirisches war. Sechzehnjährig kam er nach Düsseldorf zu Cornelius, von dem er bald zu den Arbeiten in München herangezogen wurde. Als dann Cornelius nach München übersiedelte, folgte ihm auch Kaulbach; er arbeitete im Odeon, in den Arkaden (die allegorischen Figuren der vier bayerischen Flüsse), schuf aber daneben auch Zeichnungen wie das Narrenhaus, in der sein schneidiger Sarkasmus zu vollem Ausdruck kam. Auf dem Gebiete der Monumentalmalerei löste er sich mit der „Hunnenschlacht“ (1834—1837, Karton in brauner Untermauerung, Berliner Nationalgalerie, Sammlung Raczyński) von Cornelius ab. Die religiöse Gedankenmalerei wurde hier geschichtliche. Er hat damit das ganze Bildungsphilistertum zum Enthusiasmus hingerissen. Unten ein realer, geschichtlicher Hergang, oben das Überführen desselben ins Geisterreich, doch nicht auf dem Wege der Vision, sondern der Reflexion. Der Geistreiche, Gelehrte wird den Verbindungssteg schon finden; und die Gelehrten und Geistreichen haben deshalb auch diese gemalte Geschichtsphilosophie, die mit wenig Thatsächlichkeit und viel Gedankenrabulistik auskam, geziemend bewundert. In der „Hunnenschlacht“ ist diese Verbindung eines oberen und unteren Reiches, weil durch die Lage gegeben, allein ungezwungen und darum künstlerisch bewältigt. Die Schlacht ist vorbei, die Leiber der Erschlagenen liegen auf dem Boden, aber die Seelen setzen den Kampf in den Lüften fort, und solche kampfflehrende Heldenseelen ringen sich auch jetzt noch aus den Leibern los und streben zur Höhe empor, womit auch für die Komposition eine ungezwungene Verbindung des Unten mit dem Oben gegeben war. In diesem Werke zeigt auch Kaulbach schon alle Einzelzüge entwickelt, durch welche er der Lieblingsmaler „gebildeter Stände“ geworden ist: den einschmeichelnden Reiz der Linie, welche die einzelne Gruppe, aber auch die ganze Komposition umschreibt, die gedämpfte Sinnlichkeit in der Schaufstellung weiblicher Schönheit. In der Charakteristik war er nicht realistischer als Cornelius, er bot so gut wie dieser Typen, doch war Cornelius hierin unvergleichlich reicher, nicht bloß hoheitsvoller, als er; dagegen hatte Kaulbach schon größere Sorge dem Beiwerk, wie z. B. der Gewandung, der Rüstung zugewendet. Es folgte die Zerstörung Jerusalems; der untere Teil voll einzelner schöner Züge vom künstlerischen Standpunkt aus, aber auch vollgepfropft mit so vielen geistreichen Beziehungen und so vieler geschichtlicher Belesenheit, daß damit die der Schrift bedürftige Programmalerei nun auch für das Fach der Geschichte eingeführt war. Das „zweite Stockwerk“ mit Moses und den Propheten und den mit Geißeln herabfahrenden Engeln ist mit dem ersten nur mehr durch die Klammer geistreicher Überlegung verbunden; eine poetische Forderung dafür liegt nicht mehr vor. Hier hat nun aber auch Kaulbach seinen einstigen Meister durch eine für jene Zeit ungewöhnliche Kraft und Harmonie der Farbe geschlagen. Es folgte das Hauptwerk seines Lebens, die sechs Wandbilder im Treppenhause des Berliner Museums (1847—1863), in welchen





Wilhelm von Kaulbach: Nero.

er die sechs Kulturepochen der Entwicklung der Menschheit vorführen wollte. Die Hunnenschlacht und die Zerstörung Jerusalems wurde in den Cyklus aufgenommen, dazu traten der Turmbau zu Babel, die Blüte Griechenlands, die Kreuzfahrer und das Reformationszeitalter. Im Turmbau zu Babel ist die himmlische Erscheinung Gottes mit zwei Engeln ganz zwecklos, da im unteren Teile gar nicht die Sprachenverwirrung, sondern der Druck der Herren auf die Arbeiter als Grund der Empörung und des Fortzugs durch den scharfen Nationalismus des Meisters dargethan ist. In der Blüte Griechenlands müssen die Götter den Olymp und das Meer verlassen, um die ausgebreiteten Kulturexperimente, die sie in ihrem Dasein doch nicht erklären können, anzustarren. Die Kreuzfahrer begleitet Christus mit seinen Heiligen in den Lüften. Im „Reformationszeitalter“ mußte der Künstler auf die himmlische Erscheinung verzichten; er hätte hier auch thatsächlich höchstens die Taube des Geistes brauchen können, da er nichts thut als, unbekümmert um Zeit und Ort, eine Versammlung von Gelehrten, Künstlern, Poeten, Theologen in der Art eines lebenden Bildes zusammenzustellen. Die Komposition mindestens zeigt hier von Kunst keinen Hauch mehr, der Schüler des Cornelius ist hier zum Illustrateur der Kulturgeschichte für große Kinder geworden. Die Kinder und Genien der grau in grau gemalten Friesbilder belustigen sich mit Recht über diese Art großsprecherischer Schulweisheit. Mehr Zug und Kraft hatte wieder „die Seeschlacht bei Salamis“ (im Maximilianeum in München); im „Nero“ (braun in braun gemalt) hat er die Orgiasit des Neronischen Zeitalters in den übertreibenden Farben Suetons wirkungsvoll dem Todesenthusiasmus der ersten Christen entgegengestellt, in dem großen Kohlekarton Peter Arbues die monumentale Kunst zu Haß ausschlagender Polemik mißbraucht. Der Peter Arbues bedeutet nicht bloß dem Geiste nach, sondern auch der Form nach den Abschluß des Zersetzungsprozesses der Richtung des Cornelius in Kaulbach. Überhaupt, Kaulbach hätte vielmehr ein deutscher Hogarth werden können als ein Fortsetzer der Richtung des Cornelius; Beweis für ersteres sind seine jetzt allerdings fast völlig zerstörten Fresken an der neuen Pinakothek, in welchen er die Entwicklung der modernen Malerei mit so viel Hohn glossierte, seine Illustrationen zu Goethes *Reineke Fuchs*, seine vier Totentanzzeichnungen (der König von Rom und der Tod, Pius IX. und der Tod, Alexander v. Humboldt, welchem der Tod den Kosmos abnimmt, und ein Mönch und ein evangelischer Pastor, deren Schädel der Tod unter Wehklagen der Nonnen und der schlotternden, von ihren heulenden Kindern umgebenen Predigersfrau aneinander schlägt), dann eine ganze Fülle von Gelegenheitskarikaturen. Aus allen seinen Illustrationen zu Dichtern sei nur die von heiß sinnlicher Glut durchströmte zu Walters von der Vogelweide „Unter den Linden“ hervorgehoben. Kaulbach starb am 7. April 1874.

Während in München Kaulbach sich bemühte, die Richtung des Cornelius den großen „gebildeten“ Kreisen mundgerecht zu machen, erstand unter dem Nachfolger des Cornelius an der Akademie in Düsseldorf eine Schule, welche mit Findigkeit und Glück nur mehr auf die künstlerischen Interessen der Flachen bedacht nahm und so die Menge für sich gewann. Wilhelm Schadow (geb. zu Berlin 1789 als Sohn des Bildhauers Gottfried Schadow, starb zu Düsseldorf 1862) hatte in Rom, wo er schon 1810 eintraf, sich den Bewohnern von San Isidoro angeschlossen; er hatte auch den Übertritt zum Katholizismus mitgemacht, dann mit Cornelius, Overbeck und Veit in der Casa Bartholbi

gemalt. Seine beiden Fresken, die Vorweisung der blutigen Gewandung und die Traumausslegung, sind allerdings die schwächsten des Zyklus. Er kam dann als Lehrer an die Berliner Akademie, malte elegante Bildnisse und leere Altarbilder und trat dann im November 1826 das Amt des Direktors der Düsseldorfer Akademie an. Als Künstler war er charakterlos, er besaß aber ein tüchtiges pädagogisches Talent. So hatte er schon in Berlin anhängliche Schüler gewonnen und von diesen folgten ihm nach Düsseldorf C. F. Lessing, Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, Karl Sohn, Heinrich Mücke, Christian Köhler. Doch alles pädagogische Talent konnte es nicht hindern, daß auch die Marklosigkeit des künstlerischen Charakters des Lehrers in den Leistungen der Schule sich offenbarte. Immermann, welcher mit Schadow in regem Freundschaftsverkehr stand und bei dem die romantischen Neigungen der Schule ja lebhaften Anklang fanden, hat es ausgesprochen, daß die Furcht vor gemalten dummen Streichen der charakteristische Zug der Schule gewesen sei. Der feinsinnige Gotho aber warf es ihr zu, daß ihre moderne Mattheit das Tragische mit dem Tristen, die tiefen Klagen der Menschenbrust mit dem Kläglichem, den Reiz der Süße mit Süßlichem verwechselt und außerdem das Gemachte für Ursprünglichkeit, flache Sentimentalität für Seele der Leidenschaft und wechselseitiges Heben und Tragen für Originalität und Begeisterung halte. Das trifft in der That die Sache; die massenhafte Produktion der Düsseldorfer mußte sich ausschließlich nach dem Geschmack der Menge richten, daher das Schönhun mit rührenden Stimmungen und Empfindungen, daher jene kindelnde spielende Kloster-, Ritter- und Räuberromantik, wie sie in gleicher Weise von nachzügelfinden Duzendschriftstellern dem Publikum geboten wurde. Es ist bezeichnend, daß nun (1829) auch der erste deutsche Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen ins Leben gerufen wurde. Bei solcher Massenproduktion konnte man nicht immer auf eigene Eingebungen warten, und so machte man förmlich Jagd auf Motive aus Dichtungen, die gerade die Anteilnahme des Publikums genossen. Es entstanden Illustrationen im flachsten Sinne des Wortes, die aber doch als selbständige Werke der Malerei in die Welt gingen. Von den Unterschieden in den Mitteln, mit welchen Dichtung und Malerei ihre Wirkungen erzielen, hatte man keine Ahnung; so meinte man die Charaktere der beiden Leonoren Tassos genügend auseinander zu halten, wenn man der einen schwarzes und der anderen blondes Haar gebe. Die Entwicklung der Technik stand im Vordergrund. „Welche Freude herrschte in Jerusalem, wenn der eine oder der andere eine neue Wirkung von neuen Koloristenkünsten fand. So etwas ging gleich durch alle Regionen. Der Historienmaler wie der Landschaftser benutzte die gemachte Erfindung. Und so ist denn nicht allein im Stoffe, sondern auch in der Farbengebung jene seltsam kindliche und doch so anziehende (?) Übereinstimmung zur Erscheinung gekommen, welche in jenen Tagen dem deutschen Publikum vortrefflich zusagte.“*) Doch auch die Farbe geht über matte Effekte, über eine äußerliche Harmonie nicht hinaus, wie denn auch der Vortrag nicht breit und frei, sondern kleinlich ist. „Venetianisch“ haben nur die Düsseldorfer selbst ihre Maltechnik gefunden. Es genügt, auf einige einst besonders gefeierte Werke der älteren Richtung der Schule ge-

*) W. Müller von Königswinter: *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren*. Leipzig 1854.

wiesen zu haben. Theodor Hildebrandts (1804—1874) Stoffquellen waren besonders Goethe und Shakespeare; sein bewundernswürdigstes Bild war „Die Söhne Eduards“ (Raczynski-



Karl Sohn: Die beiden Leonoren.
Berlin, Nationalgalerie; Sammlung Raczynski.

sammlung der Berliner Nationalgalerie), er hat aber auch schon mit jener Art von sentimentalen Sittenbildern begonnen, die in den Gaben der Kunstvereine eine so

einflußreiche Rolle spielen sollten. Sein „Krieger und sein Kind“ (1832, in der Berliner Nationalgalerie) eröffnete die große Reihe der Bilder mit „des Kriegers Abschied“ und „des Kriegers Wiederkehr“, in welchen der „Künstler“ nicht auf den Kennerblick, sondern nur auf die Sentimentalität des Philisters spekuliert. Noch größere Popularität genoß Karl Sohn (1805—1867), der unter der Flagge großer Dichtungsnamen seine süßlich faden Frauentypen in die Welt gehen ließ, so seine beiden Leonoren, seine Julia, seine Donna Diana, seine Loreley u. s. w. oder seine individualitätslosen Schönheiten auch in ganzer Nacktheit preisgab, wie in der Diana im Bade, im Urteil des Paris, im Raub des Hylas (Berliner Nationalgalerie). Christian Köhler (1809—1861) hatte seine Frauencharaktere mit Vorliebe der Bibel entlehnt, so z. B. in der Findung Moses (Museum in Königsberg), Hagar mit Ismael (Städt. Sammlung in Düsseldorf), in der Semiramis (Berlin, Nationalgalerie). Heinrich Mücke (geb. 1806) hat Biblisches, Romantisches, Klassisches und Historisches gestaltet; sein populärstes Bild war St. Katharina von Engeln bestattet (Berlin, Nationalgalerie). Das Gleiche gilt von Julius Hübner (1806—1882), von dem das „goldene Zeitalter“ als sein technisch vollkommenstes Bild hervorgehoben sei (Galerie in Dresden, eine Wiederholung in der Berliner Nationalgalerie). Den Versuch, geschichtliches Pathos zum Ausdruck zu bringen, machte Eduard Bendemann (geb. zu Berlin 1811), aber auch bei ihm wird das Tragische zum Tristen; er ist Lyriker, aber kein Dramatiker. Seine bekanntesten Bilder: die trauernden Juden im Exil (1832, im Kölner Museum), sein Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem (1834, im Besitz des deutschen Kaisers), die Wegführung der Kinder Israels in die babylonische Gefangenschaft (1872, Berliner Nationalgalerie), alle drei Variationen eines und desselben Stoffes, beweisen dies. Sinn für Formen- und Frauenschönheit — besonders seine Frauen sind von einschmeichelndem Reiz — eine hohe Stufe der Vollendung in der Zeichnung und malerischen Technik haben neben dem sentimentalen Inhalte den Erfolg dieser Werke begründet. In dem Werke, welches Bendemann am längsten beschäftigte, in den stereochromischen Wandgemälden in zwei Sälen des königl. Schlosses in Dresden, mit geschichtlichen und mythologischen Darstellungen, ist es nur der Kinderfries, der durch Verbindung von Formenschönheit mit freier, reich sprudelnder Erfindungsgabe dauernd zu fesseln vermag. Das männlichste Talent der Schule war Karl Friedrich Lessing aus Breslau (geb. 1808, starb zu Karlsruhe 1880). Es war wohl etwas von seinem Großonkel Gotthelf Ephraim Lessing in seinem Talent, das ihn in Gegnerschaft zu dem Schwächlichen, Affektierten, Unwahren seiner Schule brachte. Er begann wie seine Genossen mit Illustrationen (Trauerndes Königspaar, Leonore) und Kloster- und Räuberromantik (Klosterhof im Schnee, der Räuber und sein Kind); dann aber führte ihn die Natur aus diesem Gestaltentkreis heraus, im ernstesten, strengen Studium der Landschaft fand er den Weg zum Charaktervollen und Markigen. Seine Eifelandschaft in der Berliner Nationalgalerie, welche eine Reihe solcher Landschaftsbilder eröffnete, ist das erste Werk dieser neuen Periode. Scharf und bestimmt aus geologischem Verständnis heraus sind die Formen des Bodens, der schroffen Felsenwände wiedergegeben; Felsengen, niederstürzende Wildbäche, die Einsamkeit des Bergwaldes schilderte er mit besonderer Vorliebe; den ernstesten Eindruck erhöhte er dann oft noch dadurch, daß er jene Landschaften in Gewitterstimmung vorführte. In der Staffierung griff er gerne in den Gestalten-

kreis seiner Düsseldorfer Jugend zurück: Ritter, Lanzknechte, Räuber brachte er mit Vorliebe an. Der männliche Realismus seiner Landschaftsschilderung, der doch nichts mit der Bedutenmalerei zu thun hatte, kam auch seinen Historienbildern zu gute. Schon seine Kreuzfahrer atmen geschichtliche Stimmung (Karlsruhe, Kunsthalle); und durch seine Fußbilder (Hussitenpredigt 1836, Fuß vor dem Konzil 1847, Fuß auf dem Scheiterhaufen 1850) hat er die Leistungen der realistischen Geschichtsmalerei Münchens sicher übertroffen. Da ist dramatische Spannung, frisch gestaltende Charakteristik, und selbst ein Schein von Leidenschaft. Seine Disputation Luthers mit Eck 1867, sein Heinrich V. vor dem Kloster Prüfening 1844 sind dagegen schon etwas Kostümmaskerade. Die Lessingsche Richtung in der Landschaft wirkte heilvoll auf die Düsseldorfer Schule zurück. Zunächst wurde Joh. Wilh. Schirmer aus Jülich (1807—1863) von ihm angeregt; nur hat dieser auf die Stimmung, die sich auch im Ton der Farbe ausdrückt, ein stärkeres Gewicht gelegt. Dann allerdings machte eine Reise nach Italien den Künstler der realistischen Richtung abwendig. Seine 26 in Kohle gezeichneten Landschaften in der Düsseldorfer Kunsthalle (mit biblischer Staffierung), seine vier Öllandschaften mit der Geschichte des barmherzigen Samariters in der Kunsthalle in Karlsruhe, dann die zwölf Landschaften mit der Geschichte Abrahams in der Berliner Nationalgalerie sind die Hauptdenkmäler aus seiner zweiten — stilisierenden — Periode. Er wurde der Ausgangspunkt einer glänzenden Landschafterschule in Düsseldorf, deren geachtetste Vertreter Andreas Achenbach (geb. 1815) und Oswald Achenbach (geb. 1827) geworden sind. Andreas Achenbach hat die glänzende Technik Schirmers zu geräuschvoller Effektmalerei gesteigert, doch vertragen die von ihm gewählten Motive — seine Welt sind die nordischen Küsten — diese äußerste Steigerung technischer Mittel; Oswald Achenbach hat, im Gegensatz zu den Klassizisten, statt der Formen der italienischen Landschaft, deren Licht- und Lustphänomene zum Gegenstand seines Studiums und zum Ausgangspunkt seiner lauten Wirkungen gemacht.

Wenn Lessing durch seine knorrige Männlichkeit die fade Gefühlsromantik und kokette Sentimentalität der Schule überwunden hatte, so fehlten namentlich unter den jüngeren Vertretern derselben nicht ganz jene, welche sich entweder durch fröhliche Laune oder durch tiefere Auffassung des wahrhaft Volkstümlichen über den Bannkreis der Schule erhoben. So ist Adolph Schrödter aus Schwedt (geb. 1805, starb zu Karlsruhe 1875) als Satiriker der Sentimentalität und Romantik seiner Genossen zu Leibe gegangen (Die trauernden Lohgerber verspotten Bendemanns trauernde Juden im Exil) und er hat dann in Bildern wie die Rheinweinprobe (Berliner Nationalgalerie) oder in dem von ihm auf Stein gezeichneten Arabeskenfries die fröhlichen Wirkungen des Weins mit echtem Humor geschildert. Seine „Illustration“ ging die gleichen Wege. Der Don Quichotte, die lustigen Weiber von Windsor haben keinen besseren Dolmetsch als ihn gefunden. Neben Schrödter ist Joh. Peter Hasenclever (1810—1853) zu nennen, dessen erste Bilder an Kortums Jocktade sich anlehnen. Das ernste realistische Sittenbild, in welchem die Stimmung anklingt, die das Jahr 1848 vorbereiten half, fand in Karl Hübner (1814—1879) einen allerdings von Zähmheit und Sentimentalität nicht freien Pflieger. Solche Bilder sind die Schlesischen Weber (1845) das Jagdrecht, die Auswanderer (1846), die Pfändung (1847). Auch das Bauernleben, selbst mit Betonung bestimmter provinzieller Eigenart, fand

schon einige Schilderer; so hat Jakob Becker aus Worms (1810—1872) die Bauern des Westerwaldes, Rudolf Jordan aus Berlin (1810—1887) die Bewohner der Nordseefrönde mit besonderer Vorliebe in seinen Bildern vorgeführt. Auch Eduard Meyerheim aus Danzig (1808—1879), wenigstens aus der Berliner Akademie hervorgegangen, gehört hierher; er hat besonders die Bauern in Thüringen, Hessen, im Harz und das Kleinbürgertum zum Gegenstande liebevollen Studiums gemacht. Diese Richtung hat dann in der jüngeren Generation wahre Einklehr in das Volkstum gehalten. In äußerlichem Zusammenhang mit der Düsseldorfer Schule steht auch noch Alfred Rethel aus Aachen (geb. 1816, starb 1859, nachdem schon sieben Jahre sein Geist umnachtet war). Von der Düsseldorfer Akademie wandte sich Rethel zu weit nach Frankfurt, wo ihm das seiner Art Zusagende in höherem Maße geboten wurde. Als Vierundzwanzigjähriger erhielt er den Auftrag, den Krönungsaal im Rathause zu Aachen mit Fresken aus dem Leben Karls d. Gr. auszustatten. Von den Entwürfen, die er sämtlich anfertigte, hat er nur vier eigenhändig ausführen können. (Sieg über die Sarazenen bei Cordova, Einzug in Pavia, Zerstörung der Irmenfäule, Eröffnung der Gruft Karls durch Otto III.) Mit Cornelius wetteifert Rethel an großer Formenauffassung, doch ist er eingehender in der Formenbehandlung; seine Charakteristik ist markig, herb, ganz ins Große gehend. In der Komposition ist er lebendig bei aller Geschlossenheit. Welche Leidenschaft und Kraft der Bewegung ihm eigen sein kann, zeigt am besten der Sieg bei Cordova mit der gewaltigen Reden-gestalt Karls als Mittelpunkt. Um Haupteslänge überragt da Rethel noch Lessing; Lessings Komposition der Gesichtsbilder ist Ergebnis verständiger Überlegung, bei Rethel Schöpfung der Phantasie. Die von Joseph Kehren nach Rethels Entwürfen ausgeführten Fresken sind kräftiger in der Farbe, aber sie haben den großen Zug in der Charakteristik verloren. Diesen Fresken stehen würdig zur Seite die Zeichnungen, welche Hannibals Zug über die Alpen schildern.*). Im Jahre 1848 zeichnete er seinen Totentanz, so ursprünglich wie die Todesdarstellungen Holbeins oder Baldungs, und darum gleich ergreifend. Mit welcher Anteilnahme er überhaupt die Kämpfe der Zeit verfolgte, zeigt ein Blatt von ihm, welches einen Bischof vorführt, der an der einen Hand einen Feldarbeiter, an der anderen einen Lanzknecht führt; darüber erscheint Gott Vater, und ein Engel mit einem Schriftband, auf dem zu lesen steht: Liebet euch untereinander.

Die Fühlung mit dem Volke, welche Kaulbach auf seine Weise und die Düsseldorfer Schule auf ihre Weise suchte, war keine Einklehr in das Volkstum, sondern nur das Eingehen auf bestimmte Gedankenkreise und Empfindungen der Menge. Mit den bleibenden Interessen und Empfindungen der Volksseele hatten sie nichts zu thun, daher auch ihre Wirkung mit dem Tage verging. Den wirklichen Weg zum Herzen des Volkes hat eine andere Gruppe von Künstlern gefunden, die bei aller Verschiedenheit in der Naturaufführung doch das Gemeinsame haben, daß sie mit gleicher Sicherheit die Gemütsinteressen des Volkes, die Lieblingsgestalten seiner Phän-

*) Bildercyklus aus dem Leben Karls d. Gr., gezeichnet nach den Wandgemälden von Bauer und Kehren. In Holz geschnitten von Brend'amour. Leipzig, 1870. Hannibals Zug über die Alpen von A. Bürkner auf Holz gezeichnet im Verlag der Gesellschaft für vervielf. Kunst. Auch ein Totentanz. Auf Holz gezeichnet von Brückner in Leipzig, 1848.

tasie erkennen und für die künstlerische Gestaltung derselben sich gerne der einfachsten Mittel bedienen. Die Hauptvertreter dieser Gruppe sind Moriz Schwind,



Moriz Schwind: Die Hochzeitsreise.
München, Galerie Schad.

Ludwig Richter und Adolf Menzel, welcher letztere in der zweiten Periode seines Schaffens dem Volke auch auf die Stätte seiner Arbeit folgte.

Moriz Schwind war Wiener (geb. am 21. Januar 1804, starb zu München am

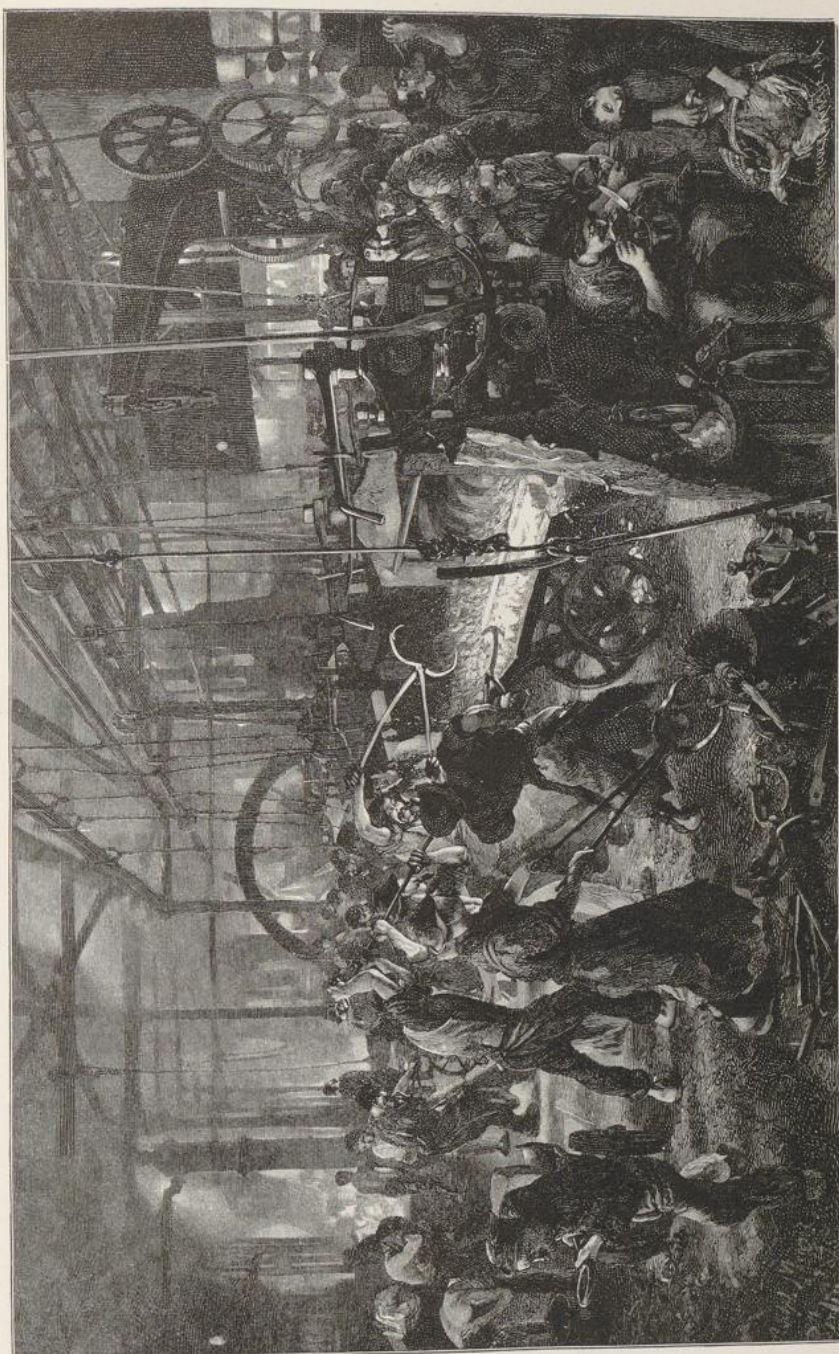
8. Februar 1871), in Wien besuchte er auch die Akademie, ohne daß diese auf ihn viel Einfluß gewann. Später hat Cornelius auf ihn gewirkt, doch die Richtung seiner Phantasie lag in seinem Blute, sie war die gleiche wie bei seinen Landsleuten Raimund oder Schubert. Es war das deutsche Märchen, das er für die Malerei entdeckt hat, wie Raimund für das Drama. Was die Großmutter erzählt, das war sein Stoffkreis und so war er auch am erfolgreichsten, wenn seine Technik ihm gestattete, den schlichtesten Ton anzuschlagen, also im Aquarell und höchstens noch im kleinen Ölbild. Im Wandbilde mußte ihm der Stoff besonders zusetzen, wenn er eine ganz reine harmonische, der Höhe seiner Begabung entsprechende Wirkung erzielen sollte. So sind von seinen Wandbildercyklen (das Tieckzimmer und der Figurenfries im Habsburgeraal in der neuen Residenz in München, die Fresken in der Kunsthalle und im Sitzungssaal der ersten Ständekammer in Karlsruhe, die Wandgemälde im Schloß Hohenschwangau) das Leben der heil. Elisabeth auf der Wartburg und die Opernbilder in der Loggia und im Foyer des Wiener Opernhauses mit Recht die gefeiertsten geworden. Von seinen Ölbildern befinden sich nicht bloß die meisten (34), sondern auch die anmutigsten in der Galerie Schack in München. Der Rübezahl, Wieland der Schmied, der Graf von Gleichen, der heil. Wolfgang, den der Teufel beim Kirchenbau stört, sind köstlich in ihrer Verbindung von naiver Romantik und anheimelndem Wirklichkeitsinn. Und in der Hochzeitsreise ist wieder die ganze Wirklichkeit in die Poesie reiner Romantik gehoben. Die Farbe bei allen diesen Bildern ist bei aller Schlichtheit doch so ganz von dem Zauber der Stimmung durchtränkt, daß man sie als den angemessensten malerischen Ausdruck seiner Motive betrachten muß. Wie er aber mit seinen bescheidenen koloristischen Mitteln auch da die schönsten Erfolge zu erzielen wußte, wo scheinbar nur eine sehr geräuschvolle Technik auskäme, beweist die „Jungfrau“, ebenfalls in der Galerie Schack. Schon in diesen Ölbildern zeigt sich Schwind vertraut mit allen Stimmen der Natur, erwies er sich ebenso sehr als Meister des Lieblichen, wie des Phantastischen, des Lyrischen, wie des Dramatischen. Alle diese Züge seiner künstlerischen Individualität haben ihren höchsten Ausdruck in seinen Märchenzyklen, die er in Aquarell ausführte, gefunden: Von dem Aschenbrödel (1855), Von den sieben Raben (1857) und Von der schönen Melusine (1870). Auf dem einleitenden Blatt des Märchens „von den sieben Raben“ (Aquarelle im Museum zu Weimar) sitzt neben der Ahne als Märchen-erzählerin ein Genius mit dem Stern über dem Haupt; unter den Lauschenden aber befindet sich der Künstler mit seiner Familie. Er hat in der That die Weisheit des Märchens ganz in lautere Poesie aufgelöst. So schrieb denn auch Cornelius gelegentlich der „Sieben Raben“ an den Meister: „Bei Wahrheit, Natur und Leben atmet alles Anmut und Seele.“ Welcher Zauber der Waldeinsamkeit und keuschester Stimmung liegt auf dem Blatt, wo der Ritter das brave schöne Mädchen in der Höhlung eines Baumes erschaut, das ganz nackt, nur mit ihrem goldenen Haar bekleidet, emsig an den sieben Hemden spinnt, um die sieben Brüder zu erlösen; und welche dramatische Kraft der Sprache in der Schilderung des Staunens und Entsetzens, da die neugeborenen Zwillinge als Raben davonfliegen, und welche erschütternde Gewalt der Schilderung in den Szenen des Richtspruches und der Fortführung der als Zauberin Verdammtten zum Richtplatz — und dann der reine Jubel der Schlussszene, da alles gut endet! Märchen noch so wunderbar, Dichterkünste machen's wahr, nur hat es der Maler noch schwieriger

als der Dichter, da er an das sinnliche Auge zuerst sich wendet; und doch glauben wir Schwind seine Märchen auf das Wort. Seine „Kunst“ liegt zuerst in seiner Gestaltungskraft, aber dann auch in der wunderlichen Weise, in der er ideale Schönheit und derbe Charakteristik zu verbinden weiß, daß alles so lebenswahr und doch so ganz anders erscheint, wie es eben die Art des Märchens ist. Auch die Natur macht sein Zauberstab lebendig; das Hell Dunkel des Waldes, der heitere Sonnenschein, das sanfte Mondlicht mischen ihre Sprache in die der Ereignisse. Mit der Kraft einer echten Dichtung wirkt auch die schöne Melusine (die Aquarelle in der k. k. Galerie in Wien); doch ergreift sie noch mehr als das Märchen von den sieben Raben, weil Anfang und Ende zusammenklingen, und das Menschenleben als ein in Glück und Leid hastig vorüberauschender Traum, in ergreifender Einfalt vorgeführt ist. Wann sollen diese Schöpfungen veralten, die in der einfachen Sprache, wie es die Schönheit ist, Märchen erzählen, die jedes neue junge Leben als Wahrheiten glaubt, und das Alter als Wahrheit träumt und wünscht?

Schwind hat mit seinem Zauberstab die Märchenwelt des deutschen Volkes vor den Augen lebendig werden lassen, Ludwig Richter hat das Leben und Weben des Volkes selbst, wie es zu jeder Jahres- und Tageszeit, in jedem Alter sich abspielt, mit der Poesie echter Sonntagsstimmung verklärt. Ludwig Adrian Richter (geb. zu Dresden am 28. September 1803, gest. ebenda am 19. Juni 1884) begann als Studienmaler, um sich dann während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom (1823—1826) unter dem Einflusse Kochs und Schnorrs zu einer freieren, aber in allen Einzelheiten gründlichen Wiedergabe der Natur zu erheben. So waren die Landschaften dieser Zeit: Rocca di Mezzo, Meerbusen von Salerno, Civitella und selbst das deutsche Motiv des Waghmann ganz im Stile der historischen Landschaft gehalten. Auch in der Art der Staffierung schloß er sich an Koch an. In Deutschland fuhr er in dieser Art fort, doch trat dann die Schilderung des Volkslebens in der Staffierung schon stärker hervor, wie er denn auch die Motive der Landschaft der heimischen Natur entlehnte. Charakteristisch für diese Periode seines Schaffens sind u. a. die Überfahrt am Schreckenstein bei Nüssig (1837) und der Brautzug (1847), beide in der königl. Galerie in Dresden. Doch nicht in diesen sorgfältig in Öl gemalten Landschaften sollte Richter den Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit und die starke Wirkung auf das Volk finden, sondern in seinen Zeichnungen für den Holzschnitt. Als eigentlicher Illustrator deutscher Dichtungen, Märchen, Volksbücher begann er, um als ganz frei schaffender Künstler zu enden. Seine Zeichnungen hatten den schlichten Formschnitt im Sinne der alten Meister im Auge, aber gerade dadurch hat er neben Menzel von den schaffenden Künstlern am meisten für eine neue Blüte des Holzschnittes gethan. Sein Hauptwerk ist „Für das Haus“ (1858—61); „vor der Thür“ erklärt er da seinen Freunden, er wollte im Spiegel der Kunst jedem sagen, was jeder einmal erlebte: der Jugend Gegenwärtiges und Zukünftiges, dem Alter die Jugendheimat. . . . „so wird ja wohl manchem der einsam und gemeinsam Beschauenden der innere Poet geweckt werden, daß er ausdeutend und ergänzend schaffe mit eigener Phantasie.“ Redlich hält das Werk dies Versprechen. Das Kinderleben kann kaum einen liebevolleren Beobachter, die junge Liebe keinen zarteren Vertrauten, die Freuden des Hauses keinen behaglicheren Genossen, das Leid keinen teilnehmenderen Freund finden, als sie es hier in

dem Künstler „Fürs Haus“ gefunden haben. Er kennt auch die Schatten, welche auf das Leben fallen; die Raft des Wanderers auf dem Friedhof (Ich wollt, daß ich daheim wäre), das Dämmerstündchen (Sonst und Jetzt), der Abend ist das Beste, beweisen dies, das letzte Wort aber ist doch dem Leben zu gute gesprochen. Auf dem Friedhof jubiliert eine frische Kinderschar, Unter Reben blüht das Leben; die Kraft und Schönheit der Natur ist unerschöpflich. Und die Sonne Homers, siehe, sie scheint auch uns,“ schrieb er jenem köstlichen Blatt als Motto bei, das uns die ganze Schönheit der Natur, wie sie ein naives Auge erschaut, vorführt: da zieht ein glückliches Paar die sonnebeschienene Wanderstraße, in der Walbeinsamkeit musiziert der Vogel mit dem Spielmann um die Wette, am Waldquell steht die frische Dirne, und der Maler zeichnet die ganze Herrlichkeit in sein Buch. Die Mittel, so einfach sie sind, zeigen doch den ganzen Künstler; wo Richter eigentliche Bilder deutschen Kleinlebens giebt, im Hause, auf der Straße, da hat sein Stil eine durchaus realistische Farbe, da kann er die Spießbürger selbst mit den berberen Zügen karikierender Laune geben (z. B. Bürgerstunde, Verunglückte Landpartie), wo er dagegen zum Dolmetsch der unvergänglichen Poesie der Jugend wird, wo er die Wanderung junger Gefellen, die Liebe junger Herzen schildert, da giebt er nur zarte Schönheit und auch die Gewandung wird dann dem Mittelalter entlehnt, um die poetische Stimmung zu erhöhen. Ebenso stilisiert er die Landschaft für seine Zwecke, aber eben mit dem Auge des Künstlers, des Poeten, der Landschaften und Figuren in untrennbarem Zusammenhang sieht. Seine Zeichnung gleicht an Einfachheit und Klarheit der Sprache des echten Volksdichters. An Richters Hauptwerk schließen sich noch eine ganze Reihe von Schöpfungen an, die jenes ergänzen, so Beschauliches und Erbauliches (1851), Vater Unser (1856), Sonntag (1861), Neuer Strauß fürs Haus (1864), Unser täglich Brot (1866), Gesammelte Bilder und Bignetten (1874).

Der norddeutsche Adolf Menzel (geb. zu Breslau 1815) ist zu realistisch, um Märchen zu erzählen oder der Dolmetsch der zarten poetischen Regungen der Volksseele zu werden, er greift zu geschichtlichen Stoffen, aber er sucht seine Helden nicht in der entlegenen Ferne des Mittelalters oder gar des Altertums, sondern er geht nicht weiter, als die Vergangenheit in der Phantasie des Volkes noch echte leibhafte Gegenwart ist. Friedrich der Große und sein Kreis werden die Helden seiner Kunst. In den Zeichnungen für die Holzschnitte zu Ruglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ (1839—1842) und zu den Werken Friedrichs des Großen (1843—1849) hat Menzel von der ganzen Friedericianischen Epoche ein künstlerisches Abbild gegeben. Wohl that dies auch Chodowiecki in seinen Werken und als Zeitgenosse Friedrichs ist er dem Menzel natürlich an äußerer Lebenstreue voraus, aber Menzel ist eindrucksvoller, weil er der Zeit zwar noch nahe genug stand, um sie zu verstehen, aber auch ferne genug, um frei dem Künstlerischen bei Gestaltung des Stoffes sein Recht werden zu lassen. Der entschlossenste Realismus paart sich bei ihm mit nie versiegendem Reichtum der Phantasie, der auch das Phantastische vertraut ist. Er ist geistreich, spitzfindig, wenn er schwierige dunkle Allegorien und Personifikationen in die Sprache des Zeichners überträgt, und er ist voll überströmenden packenden Lebens, wenn er Menschen schildert, besonders Friedrich selbst und seine Tafelrunde. Er trifft das Pathetische wie das Heitere, er ist voll zufahrender Energie in den Kampfszenen und voll feiner Satire in den Gesellschaftsbildern. Selbst das Zarte ist ihm nicht fremd. Die Meisterschaft der Zeichnung ist



Dolof Mengel: Eifenwalzwerk. Berlin, Nationalgalerie.

immer die gleiche; auch die kleinste Vignette ist noch eine volle künstlerische That aus gesammeltem Innern heraus. Neben Richter gehört er zu den Reformatoren des Holzschnittes, ja er nimmt da eine noch höhere Stellung als dieser ein, indem er der Neubegründer des Tonschnittes, welcher der realistischen Neigung der Zeit entgegen kommt, geworden ist. Erst die zweite Periode des Künstlers ist vorwiegend der Malerei gewidmet. Am Beginn derselben stehen die großen Sittenbilder der Fredericianischen Epoche, vor allen das Souper in Sanssouci (1850) und das Flötenkonzert (1850), worin er Muster aufstellte, wie geschichtliche Treue in Stimmung und Beiwerk mit schöpferischer Ursprünglichkeit zu verbinden sei. Auch als Maler hat er gleich seine Meisterstellung an der Spitze der Realisten bewiesen. Es folgen Friedrich II. Überfall von Hochkirch (1858) und die Zusammenkunft Friedrichs II. mit Joseph II. (1858). Wie er in solchen Werken der modernen Geschichtsmalerei Wege wies, so hat er in seinem „Christus unter den Schriftgelehrten“ (1853) dem kühnen Realismus moderner biblischer Bilder vorgearbeitet. In der Geschichtsmalerei, welche an die Ereignisse des Jahres 1870 anknüpfte, hat er mit seiner „Abreise des Kaisers zur Armee“ die weitaus hervorragendste Leistung geschaffen. Die Hauptwerke der letzten fünfzehn Jahre gehören ganz dem modernen Leben an, die beiden gefeiertsten derselben, die „Modernen Cyklopen“ (1875) und das „Ballsouper“ (1878), sind nicht bloß künstlerische Thaten, sondern auch geschichtliche Denkmäler ersten Rangs. Die „Gesellschaft“ beim Vergnügen, das Volk an der Arbeit, beides von außerordentlicher Wucht und Wahrheit und sprühendem Geist der Schilderung. Hier ist einmal die Aufgabe der modernen realistischen Geschichtsmalerei vollkommen gelöst: Typik und überströmende Individualität, künstlerischen Geschmacks und Kostümtreue, Idee und Handlung auf das innigste zu verbinden. Wo der Künstler mit seinem Herzen steht, das zeigt ebenso der seine satirische Zug in der Schilderung der „Gesellschaft“ beim Ballsouper, wie die monumentale Charakteristik seiner „Modernen Cyklopen“. Menzel ist noch nicht so populär wie Schwind und Richter, aber das deutsche Volk lernt doch mehr und mehr in ihm nicht bloß einen seiner nationalsten, sondern auch größten Künstler kennen und lieben.

Die künstlerischen Richtungen, wie sie bisher geschildert wurden, haben alle ihre Entwicklung in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wenngleich sie mit ihren reifsten Früchten in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hineinragen. Die großen Künstlercharaktere, welche der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihrer Entwicklung nach angehören und ihr auch das Zeichen geben, haben alle den gemeinsamen Zug, daß sie sich entweder von dem Druck der geschichtlichen Entwicklung völlig frei zu machen oder doch aus der organischen Verbindung des antiken und romantischen Ideals ein neues modernes Ideal zu gewinnen suchen. Koloristen, Poeten, Naturalisten mag man sie nennen, aber sie sind doch immer alle alles zugleich, nur daß jeder auf seine Weise die Poesie aus der Natur auszulösen sucht. Die Koloristen haben in Hans Makart (geb. zu Salzburg 1840, gest. zu Wien am 3. Oktober 1884) ihr Farbengenie gefunden. Mit ihm trat der Zauber, die bestrickende Gewalt der Farbe als selbständige Macht in die Entwicklung. Anregungen seinen Farbensinn auszubilden hat er an der Akademie in München durch Piloty erhalten. Karl Piloty aus München (starb am 21. Juli 1886) hatte noch bei Lebzeiten Kaulbachs dessen Erbschaft übernommen. Wo Kaulbach noch zwischen Cornelius und dem immer mächtiger werdenden Realismus zu vermitteln

suchte, hat Piloty sich ohne weitere Bedenken auf den Boden gestellt, auf welchen Gallait und Biefre in Belgien das Geschichtsbild gestellt hatten. Starke Betonung des Beiwerts und geschichtliche Treue in demselben, bildnisartige Köpfe, virtuose Durchführung alles Stofflichen, wie Gewandung, Waffen, und damit in Zusammenhang kräftige reiche Färbung, das stand bei ihm wie bei jenen im Vordergrund. Piloty hatte außerdem von Haus aus ein großes Interesse für die farbige Erscheinung der Dinge, und ein angebornes starkes Farbengefühl; er beobachtete die Natur auf bestimmte Lichtwirkungen hin und sein ganzes Leben hindurch waren die großen Venezianer, insbesondere Paolo Veronese, der Gegenstand seines Studiums. Seine schöpferische Kraft war dabei keine große; seine Werke haben deshalb ihr Hauptinteresse verloren, seit das Neue darin nicht mehr neu, und die technische Vollkommenheit darin bereits überflügelt worden ist. Seitdem die technischen Vorzüge seiner einst gefeiertsten Bilder *Seni vor Wallensteins Leiche* (1856), *Kolumbus Land erblickend*, *Galilei im Gefängnis*, *Tod Cäsars*, *Maria Stuart*, die *Girondisten*, *Triumph des Germanikus* (1873) nicht mehr zu blenden vermögen, verschleucht die Bühnenpose, der Mangel warmer künstlerischer Empfindung und echter Gestaltungskraft die Bewunderer. Piloty war kein großer Künstler, aber ein tüchtiger Techniker und ein ausgezeichnete Lehrer, welcher der Eigenart jedes Talents gerecht ward. So konnte Makart bei ihm auch die seine entwickeln. Es fiel Makart nicht ein, die Farbe zur Steigerung realistischer Wirkung im Sinne Pilotys ausnützen zu wollen. Er war auch kein Kolorist im Sinne der Impressionisten, der mit der Genauigkeit des Naturforschers die Änderung der Lokalfarben, wenn das volle Sonnenlicht über sie hinflutet, beobachtet hätte. Für Makart war die Farbe nur das künstlerische Ausdrucksmittel seiner heißblütigen Phantasie, der das Leben wie ein Bacchanal erschien. Die Formenwelt zog nicht in plastischer Klarheit an seinem Auge vorüber, sie rauschte nur als farbige Erscheinung an ihm vorbei. So ist der Genauigkeit seiner Formenbezeichnung mit Recht viel Schlimmes nachgesagt worden, aber von ihm es anders verlangen konnten doch nur Schulmeister, welche von der elementaren und logischen Notwendigkeit, die dem Schaffen jedes echten Künstlers zu Grunde liegt, keine Ahnung haben. Wenn die dürftigen Talente dann eifrig sind, die Schwächen mit den Großen zu teilen, so ändert dies an der Sache nichts. Etwas Improvisierendes hat die Kunst Makarts, aber doch nur wie ein Genie improvisiert. Deshalb gehören zu seinen vollendetsten Schöpfungen seine eigentlichen Phantasien, wie die modernen Amoretten, in welchen so viel reine Jugendwonne lebt, seine Abundantiabilder (*München*, *Neue Pinakothek*), die Plafondskizze „*der Sieg des Lichtes über die Finsternis*“ (für das kunsthistorische Hofmuseum in Wien), dann eine zweite Gruppe von Bildern, in welchen er den Genuß der Sinne, von aller Bedingtheit frei, in elementarer Kraft schildert, so „*die Pest in Florenz*“ (in der Villa Landauer bei Florenz), die an heißlobernder Lebensenergie nur mit den besten Rubensbildern verglichen werden kann, die Darstellungen des Sommers und des Frühlings, aber auch die mythologischen Bilder *Bacchus* und *Ariadne*, das *Bacchusfest* (bei J. Duncan in London) die *Jagd der Diana*. Auch seine *Kleopatra* (bei Baron Leitenberger in Wien) ist noch ganz in die Sphäre solcher Stimmungsbilder gehoben. Einzelne Genrebilder — das Wort Sittenbild würde die Sache nicht bezeichnen — wie die *Getäre*, der *Lieblingsspage* und auch die fünf Sinne





Hans Makart: Abundantia; Reichtum des Landes. München, Neue Pinakothek.



lassen über der wonnigen Farbenstimmung Bedenken über die Motive nicht aufkommen. Am ehesten beeinträchtigte die mangelhafte Durcharbeitung der Formen seine großen Zeremonialbilder Katharina Cornaro (Berlin, Nationalgalerie), der Einzug Karls V. (Kunsthalle in Hamburg); hier tauchen in der Erinnerung die großen Venezianer auf, die in ähnlicher Darstellung eine als Erbe langer Überlieferung hochentwickelte Formenkenntnis mit rauschender Farbenpracht verbunden haben. Es ist wenig Hoffnung vorhanden, daß die Schöpfungen Makarts kommenden Geschlechtern noch viel von jenem Zauber der Farbe enthüllen werden, den sie der Gegenwart enthüllten. Die echt modernen technischen Mittel, Asphaltfarben, die Makart anwandte, um die Farbenwirkung zu höchster Kraft und höchstem Glanz zu steigern, sind auch die schnellsten Zerstörer dieses Reizes; kaum daß einige die Werke seiner Spätzeit infolge ihrer soliden Technik den ursprünglichen künstlerischen Charakter unverfälschter bewahren werden. Aber die Geschichte der Entwicklung der Malerei wird jedenfalls festhalten, daß Makart die seit den Venezianern und Rubens verschollen gewesene Offenbarung von der Farbe in überwältigender Weise verkündet habe und sie wird auch, wenn einmal die künstlerischen Kämpfe der Gegenwart vorüber, ohne Widerspruch Makart den genialsten Künstlerpersönlichkeiten des Jahrhunderts gesellen. Jedes Genie bringt seine künstlerische Ausdrucksweise mit zur Welt; nicht meistern, verstehen lernen soll man dieselbe.

Das Gleiche gilt von drei Künstlern, welche hier anzureihen sind, jeder eine Persönlichkeit für sich, aber alle in Stimmungen und Idealen wurzelnd, welche der modernen Zeit angehören. Es sind dies Anselm Feuerbach, Gabriel Max und Arnold Böcklin. Anselm Feuerbach ist nicht außer Zusammenhang mit den Klassizisten, aber wie er es selbst sagte, die Klassizität, die er vertritt, ist nur auf das menschlich Wahre und Große gerichtet. Er ist ganz modern seiner Empfindung nach und er ist auch modern in seiner hochentwickeltesten Technik. Er war der Sohn des Archäologen Feuerbach, des Verfassers des „Vatikanischen Apollo“. Weder Düsseldorf noch München nahmen Einfluß auf seine Entwicklung; das Beste in seiner künstlerischen Erziehung dankte er Coutures Atelier in Paris und Benedig, wo er Tizian kopierte. Ganz frei geworden ist er dann in Rom, weil ihn die großen Werke der Antike und der Renaissance nicht unterjochten, sondern ihn nur lehrten, die Natur mit ihrem Auge zu betrachten. Im Positiven die Poesie festzuhalten scheint mir die Aufgabe des Künstlers, schrieb er, und der Erfüllung dieser Aufgabe ist er nachgegangen. Ein heißes Ringen nach der Höhe, viel Selbstqual bezeichnet den Gang seines Lebens und seines Schaffens. Seine Entwicklung war eine schnelle und bewegte sich in stets aufsteigender Linie. Hafis in der Schenke und der Tod Aretinos sind von den künstlerischen Eindrücken in Paris angeregt, aber der Tod Aretinos hat trotz des Reichtums der Komposition keine entlehnte Pose, sondern durchaus reiches ursprüngliches Leben; die Kraft des malerischen Stils steht noch unter dem frischen Einfluß Coutures. Aus der Zeit des Venezianischen Aufenthalts stammt die Poesie (in der Kunsthalle in Karlsruhe) und ein Echo des florentinischen Aufenthalts und der ersten römischen Studien ist sein Dante in Ravenna, ein Werk, in dem Strenge des Stils und moderne Träumerei zu wunderbarer Einheit sich zusammenschließen (Kunsthalle in Karlsruhe). Aber dann kommen gleich die großen ihm selbst ganz gehörigen

Schöpfungen, die zunächst meist für den Grafen Schack entstanden. Die *Pietà* (Galerie Schack), die *Iphigenia auf Tauris* (Galerie in Stuttgart), *Am Meere*, *Die Medea zur Flucht gerüstet* (München, Neue Pinakothek), *Orpheus und Eurydike*, *Das Urteil des Paris* (Kunsthalle in Hamburg), *Hafis am Brunnen*, *Das belauschte Kinderkonzert*, *Mutterglück* (die letzten drei in der Galerie Schack), die moderne *Iphylle Im Frühling*, das sind durchaus Schöpfungen, in welchen sich starkes und reines Naturgefühl mit vollendeter Linienrhythmik und kraftvoller Färbung zu jener Harmonie verbindet, wie sie an Meisterwerken vergangener großer Kunstepochen gerühmt wird. Da blickt uns nicht die Antike oder Raphael entgegen, sondern in liebendem Umgang mit der Natur hat sich der Künstler sein modernes Schönheitsideal geschaffen, das heißt aus lebender Wirklichkeit sich ein solches erwählt. Doch den Künstler drängte es zu gewaltigeren Aufgaben, und so entstanden in seiner letzten Schaffensperiode „*Das Gastmahl Platons*“, „*Die Amazonenschlacht*“, „*der Gigantensturz*“. Im *Gastmahl Platons* (in der Berliner Nationalgalerie) tritt Feuerbach als Meister figurenreicher Kompositionen auf. Die Gruppe der Philosophen mit Sokrates auf der einen Seite, Alkibiades mit den Hetären auf der anderen, dann die herrliche Gestalt des Agathon mit dem Dichterkranz auf dem Haupte als herrschender Mittelpunkt gliedern das Ganze klar und sind an sich wieder von edelstem Umriß. Die Philosophen zeigen durchaus charaktervolle Köpfe, Agathons Antlitz ist von ergreifender melancholischer Schönheit. In der *Amazonenschlacht* und im Entwurf für den *Titanensturz* zeigt der Künstler bei allem Feuer der Leidenschaft und aller Kühnheit der Bewegung eine Meisterschaft über die Form, wie sie nur aus vollkommenster Kenntnis der Natur hervorgehen kann; und auch noch die Ausführung des Entwurfs für den *Titanensturz* läßt trotz einiger nicht glücklicher Änderungen und mancher Unvollkommenheiten im einzelnen in Feuerbach einen der gestaltungsgewaltigsten Künstler erkennen. Auf das Gebiet mittelalterlicher Geschichte begab er sich in dem für den Saal der Nürnberger Handelskammer ausgeführten Bild: „*Ludwig der Bayer empfängt die Huldigung Nürnbergs*“; das Kostüm, das den Formensinn des Künstlers etwas beengt, ist dafür der Träger eines hier besonders glänzenden Kolorits. In seinem letzten Werke „*Das Konzert*“ (Berlin, Nationalgalerie) hat er noch einmal einen vollen und ganz heiteren Akkord angeschlagen, obgleich seine Seele schon unheilbar krank war. Er starb in Venedig am 4. Januar 1880, erst fünfzig Jahre alt (geb. am 12. September 1829). Man darf sagen, seine fein organisierte Natur ist im Kampfe des Ideals mit dem Leben erlegen. Erbschaft des Blutes, der hochbegabten Rasse war es, ebenso genial als unglücklich zu sein. Feuerbach lebte in einer Welt voll großer Formen, aber diese füllte er ganz mit Leben aus, das ihm aus dem Studium der Natur immerdar zuströmte. In der ganzen Zeit seines Schaffens strebte er die Formenplastik mit seinem hochentwickeltesten Farbengefühl in Einklang zu setzen; so dämpfte er die Glut seines Kolorits — in manchen bis zur Kühle — durch jenen ins Grünliche spielenden Ton, der einem Schleier gleich sich über seine Bilder, besonders über sein *Gastmahl Platons* legt. Feuerbachs Schöpfungen sind so hart angefeindet worden wie die Makarts, deren Gegner auch Feuerbach war; und doch sind auch die Feuerbachs echte Künstlerthaten, aus einem vollberechtigten Glaubensbekenntnis heraus geschaffen. „Denn die Gerechtigkeit wohnt in der Geschichte, nicht im einzelnen Menschenleben“ — mit diesem Ausspruche schloß Feuerbach 1879



Anselm Feuerbach: Hafis am Brunnen. München, Galerie Schaff.

sein Vermächtnis;*) mit diesem Glauben kann man auch seinen Werken dauernde Wirkungskraft zusichern.

Einen stärkeren Zug zum Romantischen als zum Klassizistischen haben Gabriel Max und Arnold Böcklin, aber die Romantik Böcklins wurzelt in der Natur, die des Gabriel Max — in der „vierten Dimension.“ Gabriel Max (geb. in Prag 1840) hat sich wie Maxart in der Schule Pilotys entwickelt, hier gelernt, eine hochentwickelte Farbentechnik in den Dienst seiner visionären Gestaltenwelt zu stellen. Etwas Visionäres, Traumhaftes ist der Gestaltenwelt des Künstlers eigen — trotz aller Plastik der Form und trotzdem seine Formsprache, sein Formenideal eigentlich ganz realistisch sind. Kein Bild ist für ihn charakteristischer als der Geistergruß, wo das junge Mädchen vom Klavier, auf welchem die Mondscheinsonate aufgeschlagen liegt, mit großen, weitgeöffneten Augen, in welchen der Ausdruck entsetzlicher Verfürtheit liegt, sich nach rückwärts wendet; was sie durchschauert hat, symbolisiert die Hand, welche aus dem Leeren heraus auf ihre Schulter sich legt. Hierher gehört auch „Ein Lied von Heine“ (1877), wo die Geliebte dem Dichter im Traum erscheint und ihm den Cypressenzweig reicht (Lyrisches Intermezzo Nr. 56). Doch auch da, wo er nicht unmittelbar das Hereintragen des Geisterreichs in die sinnliche Welt darstellt, läßt er die Beziehungen zwischen beiden anklingen, das war gleich in dem ersten Bilde, das seinen Ruf begründete, der Fall, in der Märtyrerin (1867), die an das Kreuz gefesselt mit hysterisch-schwärmerischem Ausdruck das Jenseits gleichsam grüßt, während ein vom Gelage im Grau der Morgendämmerung kommender vornehmer junger Römer ihr seinen Kranz zu Füßen legt. Das ist bei der Märtyrerin des Cirkus der Fall (1882), welche nach dem Spender der niedergefallenen Rose emporblickt, und das Gleiche gilt von seiner Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen (1882) und von dem Geblendeten-Christenmädchen (Licht! 1872), das an der Katafombenmauer sitzt, mit einem Antlitz, das durch die innere Erleuchtung heller strahlt, wie das flackernde Licht der Lampe, die es in der Hand hält. Schon die Stimmungen, welchen Gabriel Max mit Vorliebe Ausdruck gab, mußten das Weib zu dem bevorzugten Gegenstand seiner Darstellung machen. Der weibliche Lieblingstypus des Künstlers steht in Bezug auf Formenschönheit nicht besonders hoch; das Oval des Gesichtes ist mehr rund als hoch, die Nase breitrückig und mit stumpfer Kuppe, das Kinn kurz und rund —, aber der visionäre Blick aus den großen Augen giebt dem Gesichte etwas eigentümlich Ergreifendes. Eine andere Reihe von Bildern könnte man leicht als lyrische Gedichte bezeichnen; bei ihren Anschauen durchzittern uns Stimmungen, Ahnungen, die wir nicht greifen, in feste Form fassen können und die uns doch aus ihren Bann nicht entlassen. In solcher Weise wirkt sein Adagio (1870), seine Nonne, die im Klostergarten kosen den Schmetterlingen zusieht, seine Warmherzige Schwester (1869), sein Anatom an der Leiche eines jungen Mädchens (1883), seine Astarte (1886) und selbst seine Löwenbraut, die er im Anschluß an Chamisso's Gedicht geschaffen hat. Er weiß überhaupt die Gestalten

*) Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis. Wien, Gerold, 2. Aufl. 1885. Dazu für die psychologische Erklärung Feuerbachs, Anselm Feuerbachs (seines Vaters) Leben, Briefe und Gedichte. Herausg. von Henriette Feuerbach (Bd. I, der von H. Hettner herausgegebenen nachgelassenen Schriften Feuerbachs) Braunschweig 1853.

der Dichter — Gretchen, Mignon, Julia — in seine Sphäre zu ziehen und mit dem ihm eigenen Stimmungsgehalt anzufüllen. Auch in figurenreiche Kompositionen überträgt er seine geheimnisvolle Stimmungsromantik, so in sein Frühlingsmärchen (1873) und seinen Herbstreigen (1875). Von religiösen Darstellungen, die er geschaffen hat, seien genannt „Es ist vollbracht“ (1883) (bei R. N. Lehmann in Prag), „Christus heilt ein Kind“ (1885) und „Christus vor Jairi Töchterlein“, das zu seinen hervorragendsten Werken (1877) gehört. Seine Vera Icon (1874) hat durch die merkwürdige Lebendigkeit des Ausdrucks Staunen erregt, und das Madonnabild, das auf der Münchener Ausstellung 1888 erschien, hat besonders im Christuskinde den visionären Zug der großen italienischen Heiligenbilder. Die geistige Richtung des Gabriel Max wird auf viel Widerfacher stoßen; aber sicher ist, daß seine künstlerischen Eigenschaften groß genug sind, um ihm das Recht, er selbst zu sein, einzuräumen. Seine Formen sind naturwahr, seine Zeichnung streng, seine Modellierung plastisch. Als Kolorist ist er eine Erscheinung von voller Eigenart; seine Farbe entspricht ganz dem Zwielficht der Seelenstimmungen, die er zu schildern pflegt. Herrschend in seinen Bildern ist ein kühler Silbertön; seine Palette kennt fast nur Halbtöne, die mit unübertrefflicher Meisterschaft zusammengestimmt sind; ebenso ist sein Hellbunt, das er mit Vorliebe anwendet, von großer Vollkommenheit.

In Arnold Böcklin ist der naturalistische Pantheismus der Griechen wieder zu künstlerischem Leben geboren worden. Aber er steht nicht etwa auf den Schultern der Griechen, sein Verhältnis zur Natur ist ein ganz elementares. Mit einem Ruck hat er seine Kunst von den Fesseln der Geschichte befreit, so voll und ganz, wie es nur die kühnsten Impressionisten thun. Das gilt von seiner Empfindung, seiner Formengestaltung, seiner Technik. In letzterer experimentiert er, geht auf Eroberungszüge auf eigene Faust aus, um die Mittel für den wahrsten Ausdruck seiner künstlerischen Absichten sich zu verschaffen. Arnold Böcklin wurde 1827 zu Basel geboren; er studierte in Düsseldorf unter Schirmer, ging nach Brüssel und Paris, dann 1850 nach Rom. Hier hat auch er sich ganz selbst gefunden, ohne von der Zeit in seiner starken Eigenart erkannt zu werden. Er malte nach diesem ersten römischen Aufenthalt fünf Bilder in Leinwand für das Haus des Konsuls Bedekind in Hannover, in welchen er die Beziehungen des Menschen zum Feuer als geistvoller Poet darstellte. Größere Aufmerksamkeit lenkte er mit dem Bilde des „Großen Pan“, das 1856 auf der Münchener Ausstellung erschien, auf sich (Neue Pinakothek). Er kam nun mit Graf Schack in Beziehung, für den eine ganze Reihe seiner besten Schöpfungen entstand. 1860 ging Böcklin wieder nach Rom, von 1866 auf 1869 malte er im Treppenhaus des Baseler Museums drei Fresken, die schon sein ganzes kosmogonisches Glaubensbekenntnis gaben: die Verkörperung des waltenden Naturgeistes im Wasser, auf der Erde, in der Luft. Dann zog er wieder nach Italien zurück, nach Florenz, Rom, um sich schließlich in Zürich niederzulassen. In seiner früheren Thätigkeit wiegt der Landschaft vor. Seine künstlerische Stellung zur Landschaft ist ähnlich, wie die der Klassizisten, er studiert sie in ihren Einzelheiten, um frei im ganzen zu walten. Diese Herrschaft über die Natur thut ihm noch mehr not als jenen, da er kühner mit ihr schaltet. Die Natur wird lebendig, wie bei Dreber, sie begleitet wie mächtige Musik das Wort, das die Wesen, die sie bevölkern, aussprechen. So gleich im „Großen Pan“; die schauer-

liche Einsamkeit des Mittags in der Felsenwildnis kann nicht packender symbolisiert werden als hier. Man erscheint zwischen den Spitzen der Felsenkette — entsetzt flieht vor ihm der Ziegenhirt mit seiner Herde. Im Schloß am Meer beugt der Sturm die mächtigsten Bäume — aber der ganze Aufruhr der Natur scheint nur den Aufruhr der Seele jener in Trauergewänder gehüllten Frauengestalt zu symbolisieren, die hart am Ufer an den Felsen gelehnt steht, das Haupt in die Hand gestützt. In der „Altrömischen Taverne“ ist die im Sonnenglanz und in der Üppigkeit des Herbstes prangende Landschaft die rechte Stätte für die bacchische Lebenslust, die durch „Vinum Novum“ entfesselt wird. Im Gang nach Emaus ist jene Dämmerstimmung über die Landschaft gebreitet, welche die Seele mit so unsäßbaren Schauern der Furcht erfüllt, aus welchen heraus der Jünger zum Herrn spricht (Lucas, 24, 28—29): Bleibe bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget. Das Stück Felsenwildnis mit dem Anachoreten vor dem Holzkreuz, die Sturmlandschaft mit dem fliehenden Mörder, die Drachenhöhle und vor allem jene Herbstlandschaft, durch welche bei Sturm und Regen zwischen geborstenen Bäumen und einem in Trümmern liegenden Schloß der Tod auf einem schwarzen Roß hinzieht, aus der späteren Zeit dann das Schloß am Meer, die Toteninsel, die Frühlingslandschaft sind durchaus von jenem modernen Naturgefühl, das die Erkenntnisgrenze zwischen dem Ich und der Natur mit Kühnheit niedergerissen, durchsättigt. Böcklins Natur ist immer beseelt; so mußte es ihn mehr und mehr dazu drängen, die Landschaften mit Wesen zu bevölkern, welche in symbolischer Form nur wie die letzte Verdichtung jenes waltenden Naturlebens erscheinen, ihre elementare Energie, ihren dumpfen Schaffensdrang verkörpern. Des Hirten Liebesklage (wie die früher mit Ausnahme des Totenmahls, Schloß am Meer, Frühlingslandschaft aufgeführten Bilder in der Galerie Schack) ist der Übergang von dem einen zu dem anderen Darstellungsgebiet. Die verhüllte Frauengestalt erscheint wie die Dryade des Baumes, in dem begehrliehen Blick des Jüngling scheint die Natur selbst die Augen aufzuschlagen. In seiner tiefinnigsten Farbensichtung (1878. Berlin, Nationalgalerie) „Die Gefilde der Seligen“ erscheinen Kentauren und Syrenen schon als selbstverständliche Bewohner der Landschaft. Wenn man das Motiv so deuten darf, daß Chiron und Helena unbeirrt durch die Lockungen der Sirenen, schon bewillkommenet von den Vögeln des Elysiums, dem Elysium zusteuern, so bleibt bei allem Allegorischen und Symbolischen doch immer eine Idylle von wunderbarem Reiz, in welcher die Romantik des Hellenismus einen so vollen Ausdruck erhielt, wie nur je in einem Dichterwerke hellenischer Spätzeit, weil der moderne Mensch eben mit einem durch die Sehnsucht geschärften Auge die Zauber jener Märchen ergründet.*) Am gewaltigsten tritt dann die Kraft Böcklins, die Natur zu beseelen, in seinen Meeresidyllen hervor, von welchen die in der Galerie Schack, dann jene „Im Spiel der Wellen“ die bekanntesten sind. Von der ersteren läßt sich nur das Wort des Besitzers wiederholen: Es herrscht ein wilder Jubel in dieser Szene, man glaubt das Sausen und Wehen des Naturgeistes, das Jauchzen der Elementargötter im Kampfe der entfesselten

*) Berliner Geistreichigkeit hat ganz besonders an diesem Werk des Künstlers ihre Schlagfertigkeit und ihren Witz geübt. Dem entgegen sei hingewiesen auf die geistvolle Erklärung des Bildes, die Prof. Dr. Guido Hand gegeben hat. Arnold Böcklins Gefilde der Seligen und Goethes Faust. Berlin 1884.

Mächte des Meeres und der Luft zu vernehmen; in dem Gemälde „Im Spiel der Wellen“ tritt ein grandioses humoristisches Element hinzu, das aber nicht aus der Reflexion des Künstlers über die eigene Gestaltenwelt, sondern aus dem Motive selbst hervorgeht. Man mag hier auf Zeichnungsfehler Jagd machen in diesen halb tierischen, halb menschlichen Gestalten, in seinen Kentaurcn, Tritonen, Nereiden hat Böcklin eine solche Lebensenergie kund gegeben, daß er ebenso wie die antiken Künstler an die Existenz seiner Fabelwesen zu glauben zwingt. Von verwandten Darstellungen seien genannt Raub einer Frau durch einen Kentaurcn, Pan im Schilf, Odysseus und Kalypso, das Heiligtum des Herakles (Museum in Breslau), der Frühling, die Jagd der Diana (Sammlung in Basel), dann der Prometheus, in welchem der Gehalt des Mythos, wie in der Skizze Drebers wesentlich in der atmosphärischen Stimmung zum Ausdruck kommt. Wolken umhüllen so die Gestalt des Prometheus, daß sie kaum mehr als im Umriss zu unterscheiden ist; wütender Sturm umtost das aus dem schwarz-blauen Meer emporgewachsene Gebirge, an welches Prometheus gefesselt ist, den Kampf des Titanen kämpft die ganze Natur mit. Das ist moderne Kunst ohne Ahnen. Religiöse Motive müssen natürlich der ganzen Art Böcklins ferne stehen; daß er aber trotzdem auch auf diesem Gebiete nicht bloß interessante, sondern auch ergreifende Schöpfungen zu bieten vermag, beweist seine *Pieta* in der Kunstsammlung in Basel. Böcklin ist kein strenger Zeichner, aber nicht aus mangelnder Naturkenntnis, sondern weil ihm die Energie des Lebens als Ganzes die Hauptsache ist. Für den Ausdruck seiner künstlerischen Absicht ist die Farbe die Hauptsache. Der ungewöhnliche Glanz, das Lichtgesättigte seiner Bilder bringt er durch eine besondere Technik hervor; er malt zunächst in Tempera und tränkt dann das fertige Bild mit einer heißen Lösung von Harz und Wachs. Aus seiner Farbenskala treten namentlich zwei Töne stark hervor — ein tiefes leuchtendes Blau und ein sattes glänzendes Grün; so ist der farbige Eindruck seiner Bilder zunächst ein fremdartiger, erst wenn man sich in dieselben hineingelebt, fangen die Zauberkräfte dieser Färbung zu wirken an. Man möchte Böcklin den Euphorion unter den Malern nennen, wenn diese Bezeichnung nicht leicht an Eklektizismus bei dem von allem Eklektizismus ganz freien Meister erinnern könnte. Aber in der That hat man bei ihm den Eindruck, als ob sein modernes Ideal das schöne ersehnte Kind aus der Verbindung des klassischen mit dem romantischen Ideal wäre.

Zu den naturalistischen Poeten gesellen sich die poetischen Realisten und Naturalisten. Die letzteren haben neue Wege eingeschlagen, die Natur für die Kunst zu entdecken, die ersteren gehen gebahnte Pfade mit Glück und Erfolg weiter. Land und Leute werden mit Liebe beobachtet, immer eifriger faugt sich das Künstlerauge am Individuellen fest und gewinnt so auch neue Mittel, das Empfindungsmotiv in energischer und packender Art darzulegen. So im Süden, wie im Norden. Im Norden stehen die Düsseldorfser mit Benjamin Bautier obenan. Bautier ist Schweizer von Geburt (geb. zu Morges am Genfersee 1829), aber seiner künstlerischen Erziehung nach Düsseldorfser. Die Bevölkerung im Berner Oberland, im Schwarzwald, im Elsaß hat in ihm den liebevollsten Schilderer gefunden. Seine Frauen, seine Kinder sind bei aller Naturwahrheit nicht ohne einen erklärenden Zug. In seiner Färbung herrscht ein seiner grauer Ton vor; Werke wie die *Tanzstunde*, das *Zweckessen*, das *Begräbnis*, die Aufforderung zum Tanz haben den Ruf seines Namens mit Recht begründet.



Arnold Böcklin: Meeresnylle. München, Galerie Schud.

Ludwig Knauts (geb. zu Wiesbaden 1829) ist gleichfalls aus der Düsseldorf-er Schule hervorgegangen; dann hat er Paris und Italien besucht. Er ist in seinen Stoffen universeller als Bantier, in seiner Technik glänzender. Er ist der klassische Schilderer des Kinderlebens, und er hat mit Vorliebe die Nachtseite des Bauernlebens mit erschütternder Gewalt dargestellt. Ein feiner satirischer Zug, der sich seinen Schilderungen des Kleinlebens öfters beigesellt, hat seine Bilder nur weltfähiger gemacht. Er hat dann Charakterchargen der Großstadt mit gleichem Erfolg vorgeführt und sich in der letzten Zeit als Meister des sittenbildlich ausgestatteten Porträts erwiesen. Von seinen Bauernbildern seien nur genannt die Dorfspielhölle und das Leichenbegängnis, Ländliches Fest, wie die Alten singen, so zwitschern die Jungen, die Goldene Hochzeit und dann das Erscheinen des Landesvaters in einem heftigen Dorf. Von seinen Bildnissen sind die von Helmholz und Rommisen die berühmtesten geworden und das nicht bloß der Dargestellten wegen. In zahlreichen Schülern haben Bantier und Knauts den Erfolg ihrer Richtung bewiesen. Der Düsseldorf-er Schule hält das Gleichgewicht die Münchener Schule. Hier nimmt Franz Defregger (geb. 1835 zu Dölsach in Tirol) die erste Stelle ein. Er allein hat mit einer aus dem Vollen schaffenden Künstlerkraft heraus das bairische Sittenbild zum bairischen Gesichtsbild erweitert. Aus der Schule Pilotys stammt seine hochentwickelte Technik her, das Theatralische der Schule aber blieb ihm ganz fremd. Die starke Innerlichkeit, die Frische und Lebenskraft des echten Gebirgssohnes hat ihn vor aller Pose, allem Unwahren bewahrt. Sein blutwarmer Realismus paart sich mit einem starken Schönheitssinn, so haben seine prächtigen Bauerndirnen zwar nichts Ideales, aber sie sind doch Blüten eines kräftigen, schönen, gesunden Menschenschlags, und das Gleiche gilt von seinen Männern. Kaum ist es nötig, an seine Hauptwerke: Letztes Aufgebot, Rückkehr der Sieger, Andreas Hofers Abschied, Waffenschmiede im Wald zu erinnern; aber auch seine eigentlichen Sittenbilder wie: Heimkehr, Brautwerbung, Antritt zum Tanz, der Salontiroler sind Gemeingut des Bilderschazes des deutschen Volkes geworden. Gleichfalls Tiroler ist Matthias Schmidt (geb. 1835), der in seinen Hauptbildern, z. B. Auszug der protestantischen Zillertaler, an Gehalt und kraftvoller Charakteristik seinem Landsmann ebenbürtig wird. Daneben verfügt er über einen satirischen Zug, der sich meist gegen die Klerisei wendet, so in seinem Herrgottshändler oder in seinem Sittenrichter. Verwandt dem Defregger, wenn auch nicht von gleich starkem Talent, war Eduard Kurzbaumer (geb. zu Wien 1840, starb 1879), von dem „Der zurückgewiesene Antrag“ und „Die ereilten Flüchtlinge“, die mit dem „Neuen Bilderbuch“ zu den bekanntesten Bildern des Künstlers gehören, in der That durch meisterhafte Charakteristik und ausdrucksvolle Seelenmalerei ausgezeichnet sind. Seinen Stoffen nach gehört hierher auch Wilhelm Leibl (geb. in Köln 1846), wenngleich seine Naturauffassung hier schon zu einer anderen, gleich zu charakterisierenden Gruppe von Künstlern hindrängt. Er hat mit außerordentlicher Treue die Natur genau so wiedergegeben, wie sie sich auf der Netzhaut seines Auges spiegelte, und dabei zugleich die höchste Meisterschaft des Technischen in der Klarlegung seiner Absicht bewiesen. Seine lesenden Bauern, seine Bäuerinnen auf der Kirchbank sind charakteristische Beispiele seiner Art.

Die letzte Gruppe von Künstlern, deren hier gedacht werden muß, ist zuletzt in die deutsche Kunstbewegung eingetreten. Der französische Impressionismus hat

den Anlaß gegeben, aber wie schon in Frankreich bei den begabten Vertretern der Richtung das naturwissenschaftlich scharfe Beobachtungsergebnis mit der Forderung des künstlerischen Auges nach Harmonie sich in Einklang gesetzt hat, so auch in gleichem Maße bei den deutschen Vertretern der jungen Richtung. Ihr Programm besteht nicht bloß in einer koloristischen Maxime, sondern ist auch ein ästhetisches und — ethisches Bekenntnis. Nicht bloß darum handelt es sich für sie, der Änderung der Lokalfarben in vollem Sonnenlicht in der malerischen Erscheinung Rechnung zu tragen, sondern überzeugt, daß Licht und Farbe an sich Poesie ist, wollen sie dies auch mit der Einseitigkeit der Paradoxen erweisen, die wunderwirkende Kraft der Kunst gerade an den bescheidensten Leistungen der Natur bewähren. Das Niedere soll geabelt werden, daher die Vorliebe der ganzen Richtung, in Frankreich wie in Deutschland, für die von allem Formenreiz verlassene Landschaft, und für die durch Arbeit und Glend ihres physischen Adels beraubten Menschen. Wie warme Menschenliebe umschmeichelt diese Kunst das Übervorteilte, Vergessene, Zerbückte in der Natur. Wer es diesen „Naturalisten“ zum Vorwurf macht, daß ihr Verhältnis zur Natur kein naives sei, hat ja Recht; hatte aber der monumentale Stil des Cornelius, von Kaulbach nicht zu sprechen, ein naives Verhältnis zum Ideal? Wir sind Spätgeborene; Stellung zu nehmen sind wir deshalb gezwungen von Jugend an und ganz besonders der Künstler, dessen unruhig gährende Schöpferkraft man immer wieder mit der Autorität des Alten oder der Diktatur der Mode einzuschüchtern sucht. So wird Niemand leichter Doktrinär als der moderne Künstler, und nicht zum letzten der Künstler, dem es recht ernst und heilig um seine Kunst zu thun ist. An der Spitze der „naturalistischen“ Richtung in Deutschland steht Fritz Uhde aus Sachsen (geboren 1844), er kam erst spät zur Malerei, doch hat er sich unter seinen Genossen am meisten von der technischen und ästhetischen Überlieferung frei gemacht, ohne Gediegenheit und Würde aufzugeben, und er hat sein ästhetisches und ethisches Glaubensbekenntnis an Stoffen dargethan, wo die Menge am zähesten am Herkommen festhält. Wohl steht Uhdes Auffassung der evangelischen Ereignisse auf gleichem Boden wie die Rembrandts, aber man mißt ungerne Gegenwart und Vergangenheit mit gleichem Maßstab. Das Übersinnliche in über menschliches Maß hinaus gesteigerten Formen zu schildern, wie es Cornelius gethan, ist berechtigt, aber berechtigt auch die Art Uhdes. Jenen, welche von einer Herabwürdigung des idealen Gehalts der Evangelien dabei sprechen, möchte man mit der Frage entgegentreten, ob es denn gegen den evangelischen Sinn verstößt, das Göttliche als etwas in der Menschheit, unbedingt von Raum und Zeit Fortwirkendes zu fassen. Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen; der Künstler darf dies Wort seinen Gegnern vorhalten. In Uhdes Bergpredigt fliegt ein Schimmer der Verklärung über die derben, durch Arbeit früh der Schönheit beraubten Gesichter der Landleute, welche mit hungernder Seele den Trostworten Christi zulauschen; und wenn auch Christus einer der Ihren den Formen nach ist, so entströmt doch das Göttliche in ihm wie ein feines geistiges Fluidum seinem weder schönen noch kräftigen Leibe. Das Gleiche gilt vom Abendmahl; mag man zugeben, daß ein so geschlossener künstlerischer Eindruck wie dort, hier nicht erzielt wurde, die Bewegung die vom Worte Christi ausgeht macht das Bild zu einem physiognomischen Drama von zwingender Gewalt. Und ähnliche Kraft der Wirkung ist

Bildern wie Lasset die Kleinen zu mir kommen (Leipzig, Museum), Komm Herr Jesu sei unser Gast (Berlin, Nationalgalerie) und Christus in Emmaus eigen. Über welche Poesie und Weiße dieser Naturalismus verfügt, zeigte aber am einleuchtendsten das Triptychon „Die heilige Nacht“, welches auf der Kunstausstellung in München 1888



Fritz von Uhde: Bergpredigt.

zu sehen war. Von seinem naturalistischen Boden aus konnte hier der Künstler auch leicht jene naive Stimmung finden, welche an Darstellungen Dürers, besonders im Marienleben, erinnert. Die Färbung ist selbstverständlich bei allen diesen Bildern nicht in zweite Linie zu setzen, sie ist stets der Hauptträger der Stimmung. Das Helldunkel im Abendmahl, das sanfte Spätnachmittagslicht in der Bergpredigt, das Dämmerweben des Lichts in der heil. Nacht sind schon an sich von stärkster poetischer Wirkung.

Wer an der starken Betonung des Beiwerks (so z. B. sind in der heil. Nacht die Kleider Mariens, Schuhe, Wäschestücke ausgebreitet) Anstoß nimmt, der muß auch allen Bildern alter Meister, Dürer voran, den Krieg erklären. Eine Prozession im Regen, die gleichfalls auf der Münchener Kunstausstellung erschien, ist eines jener Muster- und Meisterstücke der Beobachtung der Natur, soweit sie malerische Erscheinung ist. Wie viel feine Reize werden hier entdeckt, über welche das Auge, an starke Wirkungen oder an Farblosigkeit gewöhnt, bis dahin achtlos hinwegleitete! Eine kräftige, thatfrohe Schar schließt sich an Uhde an, voran an Talent Max Liebermann, dessen Altmännerhaus in Amsterdam die ganze Richtung in einem Meisterwerk voll feiner Naturbeobachtung und echter Stimmungspoesie — die aber hier nicht citiert, sondern ganz ungerufen kommt — vertritt. Kalkreuth, Skarbina u. a. folgen mit Glück und Ehre der gleichen Fahne.

In dieser Richtung, welcher sich von den „Jungen“ die ernstesten Talente anschließen, mündet die Entwicklung der Malerei im 19. Jahrhundert aus. Sie ist in rückläufiger Bewegung, kämpfend und siegend vom Ideal zur vorbehaltlosen Verehrung der Natur gelangt, die ja allerdings alles umschließt. Nach zweihundertjähriger Ruhe — wieder ein Jahrhundert voll echten Schaffens, Schöpfens. Das ist Verdienst aber auch Glück. Das Kunstwerk ist nicht bloß persönliche That, denn die Kunst hat wie die Sprache ihre eigenen Entwicklungsgeetze. Perioden des Verfalls, der Verfehlung einer Formenwelt trübten das Auge auch des schaffenskräftigen Künstlers. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert haben das bewiesen. Der Beginn des neunzehnten Jahrhunderts sah eine neue Welt aus den Trümmern der alten emporsteigen. Auch für den Künstler gab es nun wieder freie Bahn. Seine ersten Schritte waren naturgemäß zaghaft, die Autorität großer Kunstepochen der Vergangenheit bestimmten ihre Richtung. Aber dann ist diese neue Kunst in ihren großen Vertretern doch ganz frei geworden. Daß sie es werden konnte, das ist das Glück der Zeit. Was soll jetzt dem frischem, freien Schaffen gegenüber der Kampf mit Schlagworten, die einer schon verschollenen Kathederästhetik entnommen sind? Alle Kunst liegt in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Michelangelo hat eine andere Beute sich geholt als Raphael, Dürer eine andere als Rembrandt, und ebenso Cornelius, Feuerbach, Böcklin, Menzel. Nicht die Richtung, welcher der Künstler anhängt, macht ihn fortleben, sondern daß er zu gestalten vermag. Gesegnet sei jeder, der da kommt, wenn er nur aus der Tiefe der eigenen Natur das, was die Zeit bewegt und erfüllt, in lebensvollen Schöpfungen verkörpert. Die Sonne Homers leuchtet jedem Zeitalter; so ist auch die Fülle der Motive nicht geringer geworden, trotz allem, was alle Vergangenheit schon gestaltet hat. Von welchen Boden aus immer eine starke und echte Künstlerpersönlichkeit eines Stoffes sich bemächtigt, da wird es eine neue, nie dagewesene Offenbarung des Schönen geben. Und die wird weiter leben. Persönliche Energie ist alles — auch im Reich der Geister, wo der Kampf ums Dasein noch rücksichtsloser geführt wird als in der Natur. Kein Ruhm des Tages, kein Posamentenstoß der Kritik, keine gelehrte Rettung kann am Leben erhalten oder zum Leben bringen, was in diesem Kampf geschlagen worden ist. Das ist die herbe aber trostvolle Wahrheit, welche die Geschichte der Kunst auf jeder Seite lehrt. Daß man sie aussprechen kann, ohne der eigenen Zeit wehe zu thun oder ihr schmeicheln zu müssen, war der stärkste Antrieb die Geschichte der Malerei über die Grenze, welche die Weggenossen sich setzten, hinauszuführen.