



ZWEITES KAPITEL

Die Anfänge des Realismus in Düsseldorf und Berlin

1. Die Düsseldorfer Akademie.



Die Geschichte des neudeutschen Klassizismus und jener Art von Romantik, welche aus Cornelius' Anschluss an das deutsche Mittelalter herauswuchs, entbehrte im Ganzen wie in den Einzelschicksalen ihrer Helden nicht des dramatischen Interesses. Sie war ein fortwährender Kampf mit widrigen Verhältnissen, bald mit dem Willen der grossen Förderer der Kunst, welche auch die Gesetze der Völker lenken, bald mit der Gleichgültigkeit und dem Stumpsinn der Menge. Den schwersten Kampf hatten die Hauptträger beider Kunstrichtungen oft auch mit sich selbst zu bestehen, mit Charaktereigenthümlichkeiten, welche hartnäckig jede Annäherung an den Geist der Zeit versagten. Wir haben gesehen, wie die Cornelianische Richtung weder in Düsseldorf, noch in München, noch in Berlin feste Wurzeln fassen konnte. Was Cornelius nicht gelingen wollte, glückte dagegen einem ungleich kleineren Geiste, welcher weltmännische Klugheit, diplomatisches Wesen und Lehrtalent mit denjenigen Eigenschaften zu verbinden wusste, welche dem Künstler wie dem Laien in gleicher Weise imponiren, mit einer vollkommenen Beherrschung der malerischen Technik. Wilhelm *Schadow* war der Mann, der durch unermüdliche Thätigkeit in kurzer Frist nicht nur die Düsseldorfer Akademie zu hoher Blüthe brachte, sondern auch der Düsseldorfer Malerei in ganz Deutschland ein Uebergewicht verschaffte, welches die Leistungen der Cornelianischen Schule bald ganz in den Schatten



stellte. Wir haben oben (S. 243—244) seine künstlerische Thätigkeit bis zu seiner Berufung als Lehrer an die Berliner Kunstakademie verfolgt. In Berlin wusste er, dank seiner geschickten Technik, dank seinen gesellschaftlichen Beziehungen, bald die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, und in der That ist das 1820 an der Decke des Proszeniums im neu erbauten Schauspielhause ausgeführte Bacchanal eine koloristische Leistung, die sich bis auf den heutigen Tag in voller Farbenfrische erhalten hat und hohe Anerkennung verdient. Nicht geringeren Beifall fanden seine Altarbilder und seine Portraits, zwei Madonnen für den Grossherzog von Sachsen-Weimar und den Bischof von Ermeland, ein Christus für die Domherren zu Ansbach und eine Anbetung der Könige für die Garnisonskirche in Potsdam. Nicht minder erfolgreich war Schadows Lehrthätigkeit, und es war daher nur natürlich, dass die Wahl der preussischen Regierung nach Cornelius' Abgang auf Schadow fiel, obwohl Cornelius Schnorr vorgeschlagen hatte. Noch anderthalb Jahre lang, nachdem Cornelius von Düsseldorf geschieden, musste die Akademie unter der interimistischen Leitung des Professors Mosler ein Scheinleben führen. Erst im November 1826 traf Schadow in Düsseldorf ein, aber sofort begleitet von einer stattlichen Anzahl ausgezeichnete Schüler, die sich, anders als die Cornelianer, bald Namen begründen sollten, deren Glanz zum Theil den ihres Meisters überstrahlte. Es waren C. F. Lessing, Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, Karl Sohn, Heinrich Mücke und Christian Köhler, die bald aus der Reihe der Schüler in die der Lehrer und Meister emporstiegen. Schadow, ganz erfüllt von den künstlerischen Prinzipien und der Lehrmethode seines Vaters Gottfried, der auch als geistiger Vater der Düsseldorfer Schule anzusehen ist, machte eine vollständige Reorganisation und systematische Ordnung des akademischen Unterrichts zum Gegenstande seiner ersten Sorge. Er theilte die Akademie in drei von einander streng abgegrenzte Klassen. In der ersten, der Elementarklasse, wurden, wie der Name sagt, die ersten Elemente des Zeichnunterrichts gelehrt. Die zweite oder Vorbereitungs-klasse zerfiel in zwei Stufen: in der unteren wurde das Zeichnen nach der Antike, dem lebenden Modell, die Drapirung, die Perspektive, die Proportionen des menschlichen Körpers, Anatomie, architektonisches Zeichnen und Kunstgeschichte gelehrt; in der oberen Stufe, welche wiederum in vier Abtheilungen geschieden war: Malerschule, Bau-, Kupferstecher- und Bildhauerschule, begann der eigentliche Fachunterricht. Die Bildhauerschule bestand nur auf dem Papier. Die dritte Klasse endlich umfasste die »ausübenden Eleven«, d. h. diejenigen, welche ihre Befähigung zur Erfindung eigener Kompo-



sitionen und zur selbstständigen Ausübung ihres Kunstfachs nachgewiesen hatten. Aus dieser ersten Klasse erwachsen später die Meisterklassen, welche unter unmittelbarer Aufsicht Schadows und des Professors der Landschaftsmalerei, Schirmer, standen und die Signatur der Düsseldorfer Akademie bildeten*). Durch sie ist der Grund zu der soliden Technik gelegt worden, deren sich die Düsseldorfer Historien-, Genre- und Landschaftsmaler der dreissiger und vierziger Jahre rühmen durften, und zu ihnen ist man in der richtigen Erkenntniss ihres Werthes und ihrer Bedeutung zurückgekehrt, als man im Jahre 1874 die Berliner Akademie reorganisirte. Die in Berlin eingerichteten Meisterateliers sind aus jenen Düsseldorfer Meisterklassen hervorgegangen**).

Schadow war fast ebenso einseitig wie Cornelius. Auch er sah in der Historienmalerei und insbesondere der biblischen das höchste Ziel künstlerischen Strebens. Aber seine Individualität hatte bei weitem nicht jenen stark ausgeprägten subjektiven Zug wie die seines Vorgängers. Weit entfernt, durch zwingende Genialität einen tyrannischen Einfluss auf seine Schüler auszuüben, liess er vielmehr der Entwicklung einer jeden Individualität den freisten Spielraum, und dadurch hat er nicht wenig zu der sogleich von Anfang an sich zeigenden Vielseitigkeit der Düsseldorfer Schule beigetragen, wenn er es vielleicht auch nicht gewollt hat. Als die breiten Grundlagen, auf denen sich der Ruhm und die bleibende Bedeutung der Schule aufgebaut hat, führte Schadow die Oelmalerei und den Realismus ein, zwei Dinge also, welche der cornelianischen Anschauungsweise schnurstracks zuwiderliefen. Ueber die Berechtigung der Oelmalerei ist nichts zu sagen. Während die der Freskomalerei, so sehr sie auch der Ausdrucksweise des grossen Stils entgegentrifft, für unser Klima als importirte Pflanze — die Wand-

*) Die literarischen Quellen zur Geschichte der Düsseldorfer Akademie und der Düsseldorfer Schule sind: R. Wiegmann, Die k. Kunstakademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler, Düsseldorf 1854. — A. Fahne, Die Düsseldorfer Malerschule 1835—36, Düsseldorf 1837. — H. Püttmann, Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829, Leipzig 1839. — F. v. Uechtritz, Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, Düsseldorf 1839. — W. Müller von Königswinter, Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren, Leipzig 1854. — W. v. Schadow, Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben, Berlin 1854. — J. Hübner, Schadow und seine Schule. Feste bei Enthüllung des Schadowdenkmals zu Düsseldorf 1869, Bonn 1869. — M. Blanckarts, Düsseldorfer Künstler. Nekrologe aus den letzten zehn Jahren, Stuttgart 1877. — K. Woermann, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie, Düsseldorf 1880.

***) Im Berliner Kunstblatt von 1828 hat Schadow S. 264—273 seine „Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers“ veröffentlicht.



malereien der mittelalterlichen Kirchen kommen dabei nicht in Betracht — immer noch fraglich ist, hat die Oelmalerei schon dadurch ihr Heimathsrecht in deutschen Landen erworben, dass sie eine germanische Erfindung ist. Der Glanz der Farbe musste in den nordischen Ländern ersetzen, was die Malerei des Südens durch die Grossartigkeit der ihr zu Gebote stehenden Räumlichkeiten erreichte. Denn, um nur ein praktisches Bedenken hervorzuheben, wo sollten am Ende die Wände für alle Freskomalereien herkommen, in welchen sich der Schaffensdrang einer thatenlustigen Künstlerjugend offenbaren wollte? Der Opfermuth der rheinisch-westfälischen Edlen, welche das Gedeihen der Düsseldorfer Akademie fördern wollten, musste früher oder später erlahmen, auch wenn Cornelius noch in Düsseldorf geblieben wäre und seinen Einfluss zu Gunsten seiner Schüler geltend gemacht hätte. Wie künstlich der ganze Enthusiasmus für die Freskomalerei war, zeigt am besten sein schnelles Verfliegen. Aber auch Schadow hatte seine Noth, wo er alle die Oelbilder unterbringen sollte, die seine Schüler produzierten. Einen Export nach Holland, England und Amerika gab es damals noch nicht und konnte es auch nicht geben, da die Schule noch keinen Ruf hatte, und so musste eine Abzugsquelle im Inlande geschaffen werden. Der Staat als solcher kaufte damals noch keine Bilder, und die Zahl der Kunstfreunde im Publikum war eine äusserst geringe. Der Ausweg, um der starken Produktion einen Abfluss zu verschaffen, wurde im Jahre 1829 durch die Gründung des »Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen« gefunden. Die Mitglieder sollten durch jährliche Beiträge einen Fond zum Ankaufe von Kunstwerken zusammenbringen, welche zum Theil unter die Mitglieder verloost werden, zum Theil einer öffentlichen Bestimmung überwiesen werden sollten, und zwar war für den letzteren Zweck ein Fünftel der Jahresbeiträge reservirt worden. Da der Verein sowohl in den beiden Provinzen als auch in anderen Theilen Preussens, namentlich in Berlin, zahlreiche Mitglieder fand, war die erste Sorge gehoben, und Schadow konnte sich wieder ungestört seiner organisatorischen Thätigkeit widmen, deren Frucht das Reglement von 1831 war.

Das zweite der neuen Grundelemente, die Schadow mitbrachte, war der Realismus. Wir dürfen darunter natürlich noch nicht den Begriff verstehen, welcher heute mit diesem Namen bezeichnet wird. Auf seine eigene künstlerische Thätigkeit angesehen, würde Schadow heute vielleicht sogar als Idealist gelten können. Damals war er aber ein Realist im vollsten Sinne des Wortes, indem er nämlich der konventionellen Ideal-Typik seines Vorgängers die Mannichfaltigkeit der Natur,



die Fülle der Individuen gegenüberstellte. Der Realismus gehört zum Gefolge der Oelmalerei, welche sich nicht, wie das Fresko, mit Andeutungen begnügt, sondern alles klipp und klar ausgedrückt wissen will. Aus unseren heutigen Erfahrungen und Anschauungen betrachtet, war allerdings der Realismus Schadows noch ziemlich zahm und unbestimmt. Es bleibt ihm aber doch das unsterbliche Verdienst, seine Schüler mit aller Energie auf die Spuren der Natur gewiesen und damit das Feld urbar gemacht zu haben, auf welchem die Lorbeeren der Düsseldorfer Schule gewachsen sind. Ueberraschend schnell stieg unter Schadows rühriger Leitung die Frequenz der Akademie. Schon nach wenigen Jahren hatten sich zweihundert Schüler zusammengefunden, denen die Räume des alten Gebäudes zu eng wurden. Bot Düsseldorf damals doch geistiger Anregungen genug, welche die Akademie zu einer Konkurrenz mit der Berliner fähig machten. Schadows Haus war der Sammelplatz der ausgezeichneten Geister, welche damals das kleine Düsseldorf beherbergte. Dort fanden sich Karl Immermann, Friedrich von Uechtritz, Karl Schnaase und die Koryphäen der Musik, Felix Mendelssohn, Robert Schumann und Ferdinand Hiller zusammen. Während die Dichter der Romantik angehörten, pflegten die Komponisten und ausübenden Tonkünstler vorzugsweise die lyrische Stimmung, und dieser lyrisch-romantische Zug ist auch für die Erstlingswerke der Düsseldorfer Maler, die sich willig dem Einflusse der verwandten Kunst hingaben, charakteristisch. Als Immermann dann von 1833—1837 die Leitung des Düsseldorfer Theaters übernahm und Mendelssohn unter ihm die Oper dirigierte, durfte sich die Stadt eines Musterinstituts rühmen, wie es nur wenige andere Städte Deutschlands aufweisen konnten. Auch das Theater übte seinen erziehenden und bildenden Einfluss auf die jungen Maler. Während sich einerseits aus seiner Einwirkung das für die damalige Zeit höchst aner kennenswerthe Streben nach Kostüm- und Farbenrealität erklären lässt, wird man andererseits auf sie den theatralischen Zug der Düsseldorfer Historienmalerei, die Vorliebe für effektvolle Posen nach Art der lebenden Bilder der Bühne zurückzuführen haben. Dem persönlichen Einfluss Immermanns zu Gunsten der Romantik kam die ganze Zeitströmung in vollen Fluthen entgegen, und so erwuchs in Düsseldorf aus der romantischen Poesie eine romantische Malerei, welche Ritter und Räuber, Zigeuner und Schmuggler, Mönche und Nonnen, Elfen und Nixen mit der gleichen leidenschaftlichen Liebe umfing*). Auch lokale

*) Den Zusammenhang der romantischen Poesie mit der gleichzeitigen Malerei zu schildern, wäre für unsere Literaturhistoriker eine lohnende und interessante Aufgabe. Der einzige,



Einflüsse mögen auf diese Richtung der Düsseldorfer Malerei eingewirkt haben. Kann man sich einen schöneren Rahmen für diese Schöpfungen einer romantischen Phantasie denken, als die sagenberühmten Ufer des Rheins? Noch heute, wo die Düsseldorfer Maler längst anderen Idealen gefolgt sind, hat sich jener romantische Zug in ihren Festen erhalten, in welche die verschollene Welt der Ritter und Edeldamen, der Elfen und Nixen gern in mondschein hellen Sommernächten unter den uralten Baumriesen des Jakobischen Gartens, der sich an das Künstlerhaus »Malkasten« anschliesst, heraufbeschworen wird.

Schon in der ersten Zeit bot sich der jungen Schule ein grösserer monumentaler Auftrag dar. Durch Schadow veranlasst, hatte der Graf von Spee beschlossen, einen Cyklus von Gemälden aus dem Leben Friedrich Barbarossas, welchen Stürmer, der schon genannte Schüler von Cornelius, in einem Saale des Schlosses Heltorf bei Düsseldorf begonnen hatte, durch Schadows Schüler vollenden zu lassen. Lessing und Mücke wurde diese Arbeit zugewendet. Der erstere führte das Bild »Friedrich in der Schlacht bei Ikonium« aus und machte damit seinen ersten, freilich nicht hoffnungsreichen Versuch als Historienmaler. Für das zweite der ihm übertragenen Bilder »Herzog Friedrich von Schwaben bei der Erstürmung von Ikonium« lieferte er jedoch nur den Entwurf und eine Oelskizze. Die Freskomalerei entsprach seinen Neigungen nicht, und so überliess er die Ausführung seinem Freunde Heinrich Plüddemann, von welchem auch ein drittes Bild, der »Tod Friedrichs«, herrührt. Alle übrigen Gemälde sind Arbeiten Mückes, der auch noch anderwärts als Freskomaler thätig war.

Das Gros der Düsseldorfer huldigte dagegen ausschliesslich der Oelmalerei, deren Ausbildung bald zum Gegenstande des eifrigsten Studiums gemacht wurde. Den ersten grossen Erfolg, dem sich schnell eine Reihe anderer anschloss, errang die junge Schule auf der Berliner Ausstellung von 1830, wo Lessing mit seinem »Trauernden Königspaar« und seinem »Kirchhof im Schnee«, Theodor Hildebrandt mit dem melancholisch vor sich hinbrütenden »Räuber« und »Judith und Holofernes« und Karl Sohn mit dem »Raube des Hylas« erschienen und die Berliner Salons und ästhetischen Theezirkel in einen Taumel des Entzückens versetzten. Obwohl die Berliner Kritik, die anfangs in den allgemeinen Beifall eingestimmt hatte, später nicht verfehlte, die Düsseldorfer Schwärmer

der, wenn auch nur andeutungsweise, die Kunst in den Bereich seiner literargeschichtlichen Darstellung gezogen hat, ist Julian Schmidt. Im dritten Bande seiner »Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod« gedenkt er auch S. 189 mit einigen Worten der Düsseldorfer, deren Hauptrichtungen er kurz charakterisirt.



in allen möglichen Tonarten, oft in derbster Satire und in groteskem Humor, durch Wort und Bild zu verhöhnen, so blieb den Düsseldorfern doch fast zwei Jahrzehnte lang die Gunst des grossen Publikums und namentlich der Käufer treu. Die Mitglieder des preussischen Königshauses bewiesen durch regelmässige Ankäufe den Düsseldorfern ihre Theilnahme, und der Konsul Wagner brachte durch jährliche Erwerbungen jene kostbare Sammlung älterer Düsseldorfer Meister zusammen, welche den Grundstock der Nationalgalerie bildet. Die Berliner Künstler vermochten sich dem Einfluss der Düsseldorfer nicht zu entziehen, und so wurde durch sie der Boden vorbereitet, in welchem später der belgische Kolorismus tiefe Wurzeln fassen sollte.

In dem engen Kreise, bei der beständigen gemeinschaftlichen Arbeit bildete sich freilich in Düsseldorf bald eine gewisse Einseitigkeit, eine ermüdende Einförmigkeit in der Wahl der Stoffe wie in der koloristischen Vortragsweise aus, die von der Kritik schnell bemerkt wurde. Selbst Immermann, der doch den romantischen Zug der Schule mit hatte einimpfen helfen, hielt schliesslich mit seiner Unzufriedenheit nicht zurück. Seine Charakteristik der Schule, wie sie sich ungefähr in der Mitte der dreissiger Jahre gestaltet hatte, ist so treffend und so unbeeinträchtigt, dass sie hier eine Stelle finden mag. »Bei den Düsseldorfern, sagt er, vermisst man die geniale Sicherheit, das à plomb der alten Meister, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Gestalten. Es sind Versuche, aber schwankend zwischen der Kühnheit des Individuums, immer nur sich und sein Personellstes auszudrücken, und der Scheu, Fehler zu begehen. Diese Furcht vor gemalten dummen Streichen war immer ein charakteristischer Zug ihrer Schule. Ihr Wahrzeichen ist es, dass das Weiche, Ferne, Musikalische, Kontemplative, Subjektive vor dem Starken, Nahen, Plastischen, Handelnden vorwaltet. Es sieht aus dieser Zeit wiederum ein Zopf heraus, nur ein vornehmerer und poetischer zusammengeflochtener, als die alten pudrigen. Es fehlt die letzte Weihe, die naive Ursprünglichkeit, welche die Haare entweder frei wallen lässt oder kurz abschneidet.«

Der Sturm, welcher alles Schwankende und Unklare aus der Düsseldorfer Schule hinwegfegte und der gehaltlosen Schwärmerei ein Ende machte, sollte nicht lange auf sich warten lassen. Bevor wir ihn schildern, wollen wir jedoch noch einen Blick auf das Haupt der Schule werfen. Schadow war als Künstler keine produktive Natur. Was er schuf, wuchs aus der Reflexion, aus seinen Studien der alten Meister heraus. Er war Eklektiker, und seine Gemälde trugen daher einen docirenden Charakter, der für die ersten Jahre der Düsseldorfer Schule von nicht zu unter-



schätzender Bedeutung war. Lehre und That standen bei ihm, wenigstens bis zu seiner letzten Reise nach Italien, welche er im Jahre 1840 unternahm, in vollem Einklang. Seine gewandte Oeltechnik war den Schülern so lange ein leuchtendes Beispiel, bis in den Arbeiten der Belgier und Franzosen noch glänzendere Sterne aufgingen, welche zuletzt auf Schadow selbst nicht ohne Einfluss blieben. Sein im Jahre 1842 vollendetes grosses Gemälde »Christus und die klugen und thörichten Jungfrauen« (Frankfurt a. M., Städelsches Institut) ist, wie gering man auch über seine Originalität und seine geistige Bedeutung denken mag, unter koloristischem Gesichtspunkt betrachtet, nicht nur an und für sich eine hervorragende Schöpfung, sondern auch ein Werk, welches innerhalb der deutschen Malerei jener Zeit geradezu einzig dasteht. Man braucht daneben nur an das gleichzeitig entstandene Oelgemälde seines grossen Antagonisten »Christus in der Vorhölle« zu erinnern, um die ganze zwischen Cornelius und Schadow bestehende Kluft abmessen zu können. Schadows Bild vermag sich selbst neben dem ebenfalls im Städelschen Institute befindlichen Gemälde Lessings »Johann Huss zu Konstanz« zu behaupten, welches auch im Jahre 1842 vollendet worden ist. Von früheren Gemälden Schadows sind noch Goethes »Mignon«, die »vier Evangelisten« in der Friedrich-Werderschen Kirche zu Berlin, »Christus am Oelberge« in der Marienkirche zu Hannover, eine »Charitas«, »Christus auf dem Wege nach Emmaus«, eine »Mater Dolorosa« in der Pfarrkirche zu Dülmen in Westfalen, die »himmlische und die irdische Liebe«, von seinen späteren der »Brunnen des Lebens« und drei allegorische Darstellungen »Himmel, Fegfeuer und Hölle« zu erwähnen. Wir haben gesehen, dass bereits während seiner Thätigkeit in Berlin und Rom von den Zeitgenossen seine Porträts am meisten bewundert wurden. Das wiederholte sich auch in Düsseldorf, wo man seinen Bildnissen, z. B. demjenigen Immermanns, sogar eine »tiefe, geniale Auffassung« nachrühmte. Solchen Arbeiten kam Schadows weltmännisches Wesen und seine persönliche Liebenswürdigkeit und Geschmeidigkeit im Umgange zu Gute.

Nach den Versicherungen derjenigen, welche den Personen und Vorgängen nahe standen, kamen die guten Eigenschaften des Meisters freilich nur in der ersten Periode seiner Lehrthätigkeit zu reinem Ausdruck. Die Zeugnisse von Immermann und W. Müller von Königswinter kommen dabei in erster Linie in Betracht. »Nach Immermanns Meinung, schreibt der letztere, war Schadows geistiger Einfluss in verschiedenen Perioden seines Lebens ein anderer. In den Anfängen seines Düsseldorfer Wirkens erschien er stets fördernd, belebend, erfrischend, an-

vgl. 15
244 X



regend. War er auch echt katholisch, so hatte seine Religiosität doch eine ganz freundliche Färbung. Die romantische Rechtgläubigkeit hatte bei ihm etwas Liebenswertes, wie es auch durch die Werke der Stifter jener Literaturperiode blitzt. Er war von einer allseitigen Empfänglichkeit, wie sie dem Lehrer, der die verschiedenartigsten Individualitäten vor sich hat, nur zu Gute kommen kann. Das Verhältniss zu seinen Zöglingen hatte mehr den Anschein des Mitstrebenden als des Bevormundenden. Er war ebenso wohlwollend gegen den Landschaftler wie gegen den Heiligenmaler, ebenso gütig gegen den Historien- wie gegen den Genremaler. Damals war ihm der Mensch und das Talent, nicht die Richtung, ein stets interessanter Gegenstand. Zugleich horchte er auf die Erzeugnisse anderer Künste, die Literatur und die Musik standen ihm nahe. Alle Poesie war ihm willkommen. Und nicht minder freute ihn ein freies, fröhliches Leben in den jauchzenden Aeusserungen der Freude und ein munteres Lachen eines scherzhaften Humors. Wie Immermann weiter erzählt, wurde er nach seiner letzten Reise über die Alpen aber starrer, schärfer und einseitiger. Italien und die neuen Folgen der dort gewonnenen Anschauungen machten ihn aus einem humanen mitunter zu einem zelotischen Katholiken. Vielleicht dünkte ihn sein Werk, die rheinische Malerschule, nicht edel genug. Manche Zöglinge waren ihm dabei über den Kopf gewachsen. Man soll nicht glauben, dass er sie beneidete, aber sie zeichneten sich in Fächern aus, die ihm nicht die höchsten schienen. Man rühmte die Romantiker, die Genremaler, die Landschaftler; aber man sprach weniger von der religiösen Kunst. Das sollte mit einem Male anders werden. Auch am Rheine musste eine florentinische oder römische Schule aufwachsen. Der Meister zeigte fortan fast ausschliessliche Sympathieen für die Vertretung der biblischen Richtung. Die jungen Leute, welche diesen Zweig der Kunst kultivirten, erfreuten sich einer offenbaren Bevorzugung Diese veränderte Stimmung des einst so beliebten Lehrers war die Veranlassung zu vielfachen Erkaltungen im Kreise seiner besten Schüler und Freunde. Und was wurde endlich damit erreicht? Als sich eine religiöse Richtung unter Degers Einflusse bildete, wollte diese den Meister nicht mehr so recht anerkennen, weil er nicht strenge genug den Weg, den sie sich vorgesetzt, verfolgte. Als Schadow zu sehr Parteimann wurde, stand die Schule glücklicher Weise selbstständig da. Sonst hätte er der allseitigen Entwicklung, in welcher sie aufging, ohne Zweifel sehr geschadet. In der letzten Zeit, wo er, obwohl vom grauen Staar befallen, einem gesunden Alter entgegen zu gehen scheint, hat sich in seinem Wesen wieder Vieles geändert. Die Macht der Zeitverhältnisse mag ihm



auch in mancher Beziehung die Augen über die Berechtigung verschiedener Geistesrichtungen geöffnet haben. Neuerdings sieht man ihn wenigstens wieder mehr in jener Stimmung, welche den Beginn seines Lehramtes so sehr auszeichnete.«

Mit dem letzten Theile dieser durch das fünfundzwanzigjährige Direktor-Jubiläum Schadows (1851) veranlassten, aber erst 1854 erschienenen Charakteristik stimmt das Bekenntniss, welches Schadow im Anfang seiner Künstlernovelle »der moderne Vasari« ablegt, vollkommen überein. »Sein Leben fiel, so sagte er von sich selbst, in eine Krisis; denn was in seiner Jugend als das Höchste und Nachahmungswürdigste galt, war in den mittleren Jahren seines Wirkens zu tief herabgewürdigt worden und hatte erst in seinem Alter einen, wenn auch viel niedrigeren, doch den ihm gebührenden Platz wiedergewonnen. Er selbst hatte zwar zu den Vernichtern dieser falschen Idole gehört, dem überwundenen Feinde jedoch volle Gerechtigkeit gegönnt.« Das Streben nach »voller Gerechtigkeit« charakterisirt die ganze Novelle, deren Kern aus einer Reihe von Charakteristiken solcher Künstler besteht, welche nach Schadows Ansicht den Umschwung der modernen Kunst zu einer besseren Richtung herbeigeführt haben. Es sind Carstens, Flaxman, Canova, Gottfried Schadow, Thorwaldsen, Cornelius, Schwanthaler, Overbeck, Schinkel und Rauch, also diejenigen Männer, welche nach allgemeinem Urtheil in Wirklichkeit die Reformatoren der neueren Kunst gewesen sind. Schadows kritische Bemerkungen sind fast durchweg zutreffend, immer maassvoll, was besonders in Bezug auf Cornelius hervorgehoben werden muss.

Als Schadow diese Novelle erscheinen liess, hatte er sich bereits von der Ausübung seiner Kunst zurückgezogen und 1859 legte er auch sein Amt als Direktor der Akademie nieder, nachdem in die Schule längst ein Geist eingezogen war, der mit seinen Anschauungen in schroffem Widerspruch stand. Auch er musste zu seinem Schmerze denselben Wandel der allgemeinen Kunst- und Geschmacksrichtung erleben, wie Cornelius. Als er am 19. März 1862 in Düsseldorf starb, war die Historienmalerei von Landschafts- und Genremalern fast ganz in den Hintergrund gedrängt worden. Der erste Impuls zur Landschaftsmalerei ging von einem der jungen Künstler aus, welche Schadow aus Berlin mitgebracht hatte, von einem jungen Manne, der Schadows Bedeutung auch auf dem Gebiete der Historienmalerei bald verdunkeln und die Spaltung der Schule herbeiführen sollte.

2. Carl Friedrich Lessing.

Wie Schadow war auch Lessing keine eigentlich geniale Natur. Was er schliesslich erreicht hat, verdankte er nur seinem eisernen Fleisse,



der ihn alle Schwierigkeiten überwinden liess. Als nach seinem Tode der Inhalt seiner Studienmappen durch eine Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie (1880) erschlossen wurde, trat diese Thatsache klar zu Tage. Geniale Inspirationen des Augenblicks, funkensprühende Blitze des Genius, geistvolle Skizzen fand man nicht, wohl aber auf allen Blättern das Bestreben, der Natur gegenüber eine möglichst unbefangene Stellung einzunehmen, alle Erscheinungen der Natur nicht nach ihrem wechselnden Schein, sondern nach ihrem bleibenden Kern aufzufassen. Vor diesen Studienblättern wurde man erst der epochemachenden Bedeutung Lessings inne, begriff man erst, wie der junge Mann in Düsseldorf zum Reformator werden und Schadow allmählig in eine zweite Stellung zurückschieben konnte. Er, der Protestant, der kühl, aber klar empfindende Schlesier, konnte auf die Dauer nicht mit den katholischen, in der Malerei einem schwärmerischen Mystizismus huldigenden Rheinländern Hand in Hand gehen. Noch bevor er das erste der Husitenbilder konzipirte, war er der Reformator der Düsseldorfer Schule geworden, welcher dem transzendentalen Idealismus seinen Realismus, d. h. eine freie, unbefangene Naturauffassung gegenüberstellte.

Carl Friedrich Lessing wurde am 15. Februar 1808 in Breslau geboren*). Doch verlebte er seine Kindheit nicht in dieser Stadt, sondern in Polnisch-Wartenberg, wohin sein Vater noch im August 1808 als Justitiarius der fürstlich Bironschen Standesherrschaft übersiedelte. Der letztere war der Sohn Karl Gotthelf Lessings, des Bruders von Gotthold Ephraim. Der Maler war also der Grossneffe unseres nationalen Dichters und Denkers. Wie wenig Werth auch im Allgemeinen auf solche Verwandtschaften zu legen ist, so scheint doch in diesem Falle etwas von dem Geiste des Ahnherrn auf Carl Friedrich übergegangen zu sein. Auch des Malers Name sollte einst wie ein Wetterstrahl in das Dunkel kirchlicher Unduldsamkeit hineinfahren. Viel unmittelbarer als diese geistige Erbschaft wirkte indessen, vorläufig wenigstens, auf den heranwachsenden Knaben die waldreiche Umgebung Wartenbergs, in welcher er sich mit einem Bruder, der später ein tüchtiger Botaniker wurde, nach Herzenslust tummeln durfte. So mag schon frühzeitig die Liebe für die Natur, welche nachmals eine so grosse Rolle in seiner künstlerischen Thätigkeit spielen sollte, in ihm erwacht sein. Sonst war die Erziehung seines Vaters sehr streng. Wenn man erfährt, dass die Knaben,

*) R. Redtenbacher, Erinnerungen an Karl Friedrich Lessing. Zeitschrift f. bildende Kunst 1881, S. 33—44. — F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts III. S. 294—387. (Nördlingen 1881.) — Briefe Karl Friedrich Lessings. Mitgetheilt von Th. Frimmel in der Zeitschrift f. bildende Kunst 1882. S. 185 ff. S. 224 ff.



gleichviel ob Winter oder Sommer, um vier Uhr Morgens aufstehen mussten, so wird man an die Gewohnheiten der spartanischen Zuchtmeister erinnert. In der ersten Zeit ging die geistige Entwicklung Lessings sehr langsam vor sich. Im vierten Jahre begann er erst zu sprechen, und als der Schulunterricht seinen Anfang nahm, hatte der Vater, welcher die Erziehung seiner Kinder in allen Punkten selbst leitete, seine liebe Noth. Oft riss ihm die Geduld, und er warf, wie er in seinen Aufzeichnungen schreibt, den Jungen zur Thür hinaus und seine Bücher hinterdrein. Nur im Zeichnen that der Knabe es allen seinen Mitschülern zuvor. Instinktmässig entwickelte sich dieser Trieb in ihm, und schon mit sieben Jahren setzte er seinen Lehrer durch seine Fertigkeit in Erstaunen. Der Vater that zwar Alles, um diese Fähigkeit seines Sohnes zu voller Entwicklung zu bringen, doch traute er ihm das Zeug zu einem Künstler nicht zu, weil sich der Knabe, vielleicht durch die strenge Zucht des Vaters gehemmt, nur einen sehr geringen Grad von Selbstständigkeit angeeignet hatte. Er wurde deshalb für das Baufach bestimmt, dessen Studium er nach Absolvirung des Gymnasiums in Breslau an der Berliner Bauakademie begann. Auch der Aufenthalt in Breslau ist von Einfluss auf die spätere künstlerische Thätigkeit des leicht empfänglichen Lessing geworden. Er wohnte mit seinem Bruder bei einer Tante, deren Gatte ein eifriger Mineralog war. Die Knaben begleiteten ihn auf seinen oft ziemlich weit ausgedehnten Exkursionen und wurden so praktisch in die Gesteinslehre eingeweiht. Diese in seiner Jugend gesammelten Kenntnisse hat der Maler später auf seinen Landschaften verwerthet. Seine Darstellung von Felsformationen — wir erinnern besonders an die Eifel-landschaften und an die »Schützen im Engpass« in der Berliner Nationalgalerie — war so exakt und naturgetreu, dass sie selbst vor den strengsten Prüfungen der Mineralogen Stand hielt. In Breslau genoss er auch weiteren Unterricht im Zeichnen bei dem Maler König. Er muss sich dort zur vollsten Zufriedenheit des strengen Vaters gehalten haben, da dieser ihm in seinen Aufzeichnungen folgendes Zeugnis ausgestellt hat: »Ich habe nie mit Erscheinungen von Jugendfehlern oder Ausgelassenheiten irgend einer Art an ihm zu kämpfen gehabt, nie hat er mir eine andere kummervolle Stunde im Leben gemacht, als die der Trennung von ihm. Denn dass ein Stein eine andere Form hat, als ich wünsche, kann mir zwar Anstrengung und Aerger, wenn ich ihn anders formen will, erregen, allein ich kann auf den Stein nicht zürnen. Dass er hart ist und meinem Meissel reagirt, bringt seine Natur mit sich.«

Der unmittelbaren Kontrolle seines Vaters entrückt, widmete sich Lessing in Berlin mit verdoppeltem Eifer dem Zeichnen und Malen.



Der Entschluss, Maler zu werden, stand bei ihm fest. Er verwendete den grössten Theil seiner Zeit auf Studien nach der Natur, unter denen Exkursionen in die weitere Umgebung Berlins, z. B. nach den Rüdersdorfer Kalkbergen, obenan standen. Ein durch eine Reisebeschreibung J. F. Zöllners veranlasster Ausflug nach Rügen hatte ihn in dem Gedanken, Landschaftsmaler zu werden, noch bestärkt, und er begann nunmehr bei den Professoren Rösel und Dähling ein systematisches Studium. Denselben fehlte allerdings noch die Billigung des Vaters, der im Gegentheil darauf bestand, dass sich sein Sohn der ersten Prüfung als Baukondukteur unterziehen musste. Das Ergebniss derselben war niederschmetternd: der junge Lessing fiel durch und that nun dem Vater seinen Entschluss kund. Obgleich dieser sich anfangs sehr verächtlich über die »Farbenkleckser« aussprach, die er in Wartenburg nur in zwei sehr heruntergekommenen Exemplaren kennen gelernt hatte, gab er nachträglich doch seine Einwilligung zu dem Wechsel des Berufs. Lessing begann seine künstlerische Thätigkeit damit, dass er Landschaften kopirte, welche die Aufmerksamkeit Schadows auf ihn lenkten und seine Bekanntschaft mit diesem vermittelten. Im Jahre 1826 schickte der Achtzehnjährige bereits ein selbstständiges Bild, einen verfallenen Friedhof mit einer Kirchenruine, auf die akademische Ausstellung, welcher sich durch eigenartige Auffassung bemerkbar machte. »Unter den mancherlei Landschaften, heisst es in dem Berichte des »Kunstblatts« über diese Ausstellung, zeichnet sich hier vor allen aus eine von C. F. Lessing erfunden, und ihr gebührt in dieser Art, welche an Ruisdael erinnert, der Preis: ein Kirchhof mit einer alten, morschen Todtenkirche, verfallenden Mauern und Grabmälern unter hohen Bäumen und unter einer alten Eiche ein neuer weisser Grabstein, welchen ein gebrochener Sonnenblick durch das trübe Gewölk erhellet: ungesucht macht das Ganze einen einfachen, wehmüthigen Ausdruck.« So sprach sich schon in der ersten Landschaft Lessings jene romantische Grundstimmung aus, die etwa ein Jahrzehnt hindurch seine künstlerischen Schöpfungen beherrschen sollte. Nicht erst in Düsseldorf schloss er sich der romantischen Richtung an, sondern er kam schon als begeisterter Romantiker nach der Stadt am Rhein, die freilich diese seine Neigung reicher und glücklicher ausbildete, als es in Berlin der Fall gewesen sein würde. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass neben dem Studium Ruisdaels, welches der Berichterstatter des »Kunstblatts« sehr richtig herausgeföhlt hat, das Beispiel Schinkels von Einfluss auf Lessing gewesen ist. Die feine, subtile Ausführung der Baulichkeiten, der panoramenhafte Charakter des Ganzen, die Absicht, von einem erhöhten Standpunkte eine möglichst grosse Fläche mit



Bergen, Hügeln, Thälern, Flüssen, Burgen, Dörfern, Saatfeldern und Landwegen zu umfassen, endlich der Reiz der Lichteffecte, welche die Stimmung hineinbringen, alle diese Elemente deuten mit Entschiedenheit auf Schinkel, dessen ideale, meisterlich komponirte und mit bewunderungswürdigem Fleisse ausgeführte Landschaften gerade um die Zeit, als Lessing seine Studien begann, in Berlin Aufsehen erregten und die Landschaftsmalerei in ein ganz neues Stadium hinüberzuleiten berufen schienen. Noch bis in die Mitte der dreissiger Jahre blieb den Landschaften Lessings diese vedutenartige Anordnung, welche dann allmählig in dem Maasse wich, als Stil und Charakter die einzelnen Formen zu beherrschen und zu einem einheitlichen, stimmungsvollen Ganzen aneinanderzuschliessen begannen.

Als Schadow Direktor der Düsseldorfer Akademie geworden und Lessing ihm mit anderen an den Rhein gefolgt war, richtete der Meister zunächst sein Bestreben darauf, möglichst schnell eine grosse Anzahl von Historienmalern in seiner Schule auszubilden, um die Erinnerung an die grossen Thaten des Cornelius und seiner Schüler auszulöschen. Dazu sollte auch Lessing helfen, den Schadow zu Versuchen in der Historienmalerei aneiferte. Aber seine ersten Versuche »Abschied des jungen Tobias von seinem Vater« (Karton) und »Schlacht bei Ikonium« (Farbenskizze und Karton) missglückten, so dass er bald wieder den Muth verlor. Die »Schlacht bei Ikonium« wurde jedoch, wie schon erwähnt, im Schlosse des Grafen Spee in Heltorf in Fresko ausgeführt. Nebenher kultivirte Lessing nach wie vor die Landschaftsmalerei und erzielte auch 1828 mit einer »Ritterburg am See« (jetzt in der Berliner Nationalgalerie), welche im Charakter der Walter Scottschen Naturschilderungen gemalt ist, und mit einer Klosterruine auf den Ausstellungen in Düsseldorf und Berlin neue Erfolge. Die letztere Landschaft hatte bereits durch zwei Schatzgräber, die im Vordergrund beschäftigt sind, eine düstere, geheimnisvolle Staffage erhalten, wie sie fortan in den mannigfachsten Variationen auf allen Lessingschen Landschaften wiederkehrte. »Lessings Burg am Waldsee, schrieb damals ein Korrespondent des »Kunstblattes« aus Berlin, ist eine kühnere Dichtung, als je ein Scott sie gewagt, bei einer Wärme in der Ausführung, hinter der die schöpferische Kraft in der Erfindung fast zurückblieb.« Aus derselben Walter Scottschen Stimmungsromantik herausgeboren ist auch der 1828 entstandene »Klosterhof im Schnee«, welchen das städtische Museum in Köln besitzt. Im inneren Kreuzgange eines Klosters sieht man eine Prozession von betenden Mönchen nach einem in der Kapelle vor einem Altar stehenden Katafalk ziehen. Zu gleicher Zeit entstand, als Pendant zu der oben erwähnten Landschaft, ein Schloss am Meere im Mondlicht.



Diese umfassende Thätigkeit liess Lessing noch die Zeit, einen neuen Versuch mit der Figurenmalerei zu wagen, der seinen Namen mit einem Schlage zu einem der gefeiertsten deutscher Kunst machen sollte. Uhlands melancholische Romanze »Das Schloss am Meere« lieferte ihm das Motiv zu einem Bilde mit überlebensgrossen Figuren in der letzten Strophe:

Wohl sah ich die Eltern beide,
Ohne der Kronen Licht,
Im schwarzen Trauerkleide;
Die Jungfrau sah ich nicht.

In einer gothischen Halle von ernstem, düsterem Charakter sitzt das »Trauernde Königspaar« — unter diesem Namen wurde das Bild berühmt — in tiefen Schmerz versunken. Der König, ein bärtiger Greis, blickt starr, seine Thränen mannhaft bekämpfend, vor sich hin. Ein weisser Mantel fällt in breiten Faltenmassen über das violette Untergewand herab; die Hände hält er über den Knien gefaltet. Die Königin in braunem Gewande stützt mit der Rechten, den Blick zu Boden gesenkt, ihr Haupt, während die Linke auf dem Arme ihres Gemahls ruht. Seitwärts sieht man den Sarg der Tochter, und durch das Fenster blickt der Abendhimmel, der sich über das Meer gebreitet hat, hinein. Mit Sohns »Raub des Hylas« gehörte das »Trauernde Königspaar« zu den Ereignissen der Berliner Ausstellung von 1830. Die ergreifende Stimmungsgewalt, die aus den Köpfen der beiden Figuren sprach, der Ernst und die Tiefe der Auffassung, mit welchen sich der absichtlich gedämpfte Ton des Kolorits harmonisch deckte, riefen in Berlin einen so nachhaltigen Eindruck hervor, dass man, als die Kunde kam, der Petersburger Winterpalast, wohin das Gemälde verkauft worden war, sei durch eine Feuersbrunst zerstört worden, zuerst fragte, ob Lessings »Trauerndes Königspaar« mit verbrannt sei. Bendemanns »Trauernde Juden«, welche 1831 entstanden, sind unzweifelhaft durch den Erfolg des Lessingschen Bildes mit veranlasst worden. Damit jedoch das Trauern nicht weiter um sich griffe, setzte damals der Humorist der Düsseldorfer Schule, Adolf Schrödter, diesem Jammer ein frühes Ziel, indem er den »Trauernden Juden« seine »Trauernden Lohgerber« gegenüberstellte. Die Lebensweise, welche der junge Lessing und seine gleichgesinnten Genossen in Düsseldorf führten, entsprach völlig dem Ernste ihres Strebens. Als der Vater ihn im Jahre 1830 besuchte, fand er dort zu seinem Erstaunen nichts von der Regellosigkeit und Ungebundenheit des Künstlerlebens vor. »Die Einigkeit, schreibt er, die ich unter diesen jungen Malern traf, war wirklich eine seltene. Sie wohnten grösstentheils in einem



Hause, hatten nur ein Schreibzeug und eine Kasse, welche einer von ihnen führte. Diese Kassenverwaltung war so originell, dass man sah, sie verlangten vom Leben wenig und gingen nur mit Ernst ihrer Ausbildung als Maler nach. Die meisten, und Carl an der Spitze, lebten aufs äusserste streng und sparsam.«

Als Schadow im Jahre 1830 mit Hildebrandt, Sohn und Bendemann eine längere Reise nach Italien antrat, gab er dem zweiundzwanzigjährigen Lessing eine höchst ehrenvolle Probe seines Vertrauens, indem er ihm einen Theil der Direktorialgeschäfte übertrug. Dieselben liessen ihm jedoch die Zeit, fast gleichzeitig zwei Gemälde von romantisch-sentimentalem Charakter zu vollenden, welche schon im nächsten Jahre zur öffentlichen Ausstellung gelangten. Auf dem einen schilderte er nach Bürgers »Lenore«, aber in mittelalterliches Kostüm übertragen, die Heimkehr der Krieger, durch welche Lenore die Kunde von dem Schicksal Wilhelms erhält. Zu dem anderen Bilde »Der Räuber und sein Kind« war er durch ein Buch über die Räuberbanden am Mittel- und Unterrhein inspirirt worden, welches ihm schon bei seiner Ankunft in Düsseldorf in die Hände gefallen war und welches eine Zeit lang seine Ideenwelt beherrschte. Der Räuber sitzt in Gedanken verloren, als ob er Schmerz und Reue über sein verbrecherisches Leben empfinde, von der Abendsonne voll beleuchtet, auf der Spitze eines Felsens. Das unschuldige Kind, welches auf seinen Knien schläft, fügt zu dem Glanze abenteuerlicher Romantik den sentimental Beigeschmack. Es verdient übrigens erwähnt zu werden, dass das Ungesunde und Gefährliche, welches in dieser Richtung liegt, von der gleichzeitigen Kritik keineswegs verkannt wurde. Nur sah man zugleich in der kräftigen, gediegenen, der Natur nachstrebenden Malweise Lessings das beste Korrektiv gegen diese sentimental-poetische Schwärmerei, und es dauerte auch nicht lange, bis sich Lessing an der Hand der Natur aus diesen unklaren, aber bei seiner Jugend leicht verzeihlichen und aus der Zeitströmung doppelt erklärlichen Phantastereien in eine freiere Atmosphäre herausarbeitete.

Wie eine Reise nach Rügen den landschaftlichen Sinn des Künstlers zu voller Entwicklung gebracht hatte, so war es jetzt, 1832, ein längerer Ausflug in das Eifelgebiet, welcher eine so vollständige Umwälzung in den Anschauungen Lessings hervorrief, dass damit eine neue Periode seines Schaffens begann. Die moderne Landschaft mit ihrem wohl abgemessenen Ackerbau und ihrer geregelten Forstkultur war seinem auf das Erhabene und Grossartige gerichteten Sinne unerträglich. Deshalb dachte er sich gern in die von der modernen Civilisation noch unberührte Natur hinein, wie sie vielleicht das Mittelalter noch gesehen, und



wenn er Landschaften in solchem Geiste komponirte, musste er sie auch mit einer mittelalterlichen Staffage versehen, welche mit der ernsten Grösse und erhabenen Einsamkeit der Natur besser zusammenstimme, als der einfache Landmann seiner Zeit. In der Eifellandschaft fand er eine Natur vor, die er bisher vergeblich gesucht hatte. Trotzige Felskegel und gigantische, wild über einander geschichtete Gebirgsmassen blickten auf Thäler herab, in welchen ein einfaches, kerniges Bauerngeschlecht in patriarchalischer Weise seinen ländlichen Beschäftigungen lebte. Hier ging dem jungen Maler, der bisher nur mit Rittern, Räubern und Mönchen harmonirt hatte, zum ersten Male der Sinn für die Gegenwart auf. Die Eifelreise war nicht nur für ihn und seine künstlerische Entwicklung von tief einschneidender Bedeutung; mit den Bildern, welche er nach den in der Eifel gemachten Studien vollendete, hebt auch die realistische Epoche in der neueren deutschen Landschaftsmalerei an. Damals spann Lessing die Fäden, an welche später die Achenbachs und andere Koryphäen der Düsseldorfer Landschaftsmalerei anknüpften.

Die eine der drei ersten Eifellandschaften, die schönste, (1834 gemalt), befindet sich in der Berliner Nationalgalerie. Am Fusse eines hoch aufragenden Berges mit breitem Rücken, dessen unterer Theil beackert ist, liegt ein Städtchen tief eingebettet und davor ein See, in welchem sich der Berggriese spiegelt. Um den See zieht sich ein Weg in den Vordergrund, auf welchem ein Landmann auf seinem Gaule dahintrabte. Zwei Mädchen, die auf einer Brücke stehen, blicken dem Reitenden nach. Die peinlich genaue Detaillirung der Einzelheiten, der Häuser, der Bäume und Sträucher, der Wege, der Ackerparzellen u. s. w. erinnert zwar noch ganz an die Erstlingslandschaften Lessings, und auch die anmuthigen Effekte des Sonnenlichts, welches alle Konturen mit einem duftigen Schleier umzieht und denselben ihre Schärfe nimmt, wurden schon auf den frühesten Bildern des Künstlers mit Recht bewundert. Als neues Element aber tritt uns hier der eigenartige Charakter entgegen, welcher die ideale Komposition von dem landschaftlichen Portrait unterscheidet. Der moderne Realismus macht hier in der treuen, von keiner Reflexion getrübbten Wiedergabe des Geschauten seine ersten schüchternen Versuche. Jetzt kam auch Lessing sein geologisches Wissen zu Gute, welches er überdies auf der Eifelreise noch dadurch erweiterte, dass er ein Werk von Nöggerath, »Das Gebirge in Rheinland-Westphalen nach mineralogischem und chemischem Bezuge«, fleissig zu Rathe zog. Die Früchte dieses Studiums zeigten sich auf dem oben erwähnten Bilde in der treffenden Charakteristik der Felschichten und in der richtigen Anordnung ihrer Reihenfolge. Durch dieses energische Festhalten ihrer realen Erscheinung



verlor die Landschaft zunächst ihr unbestimmtes, verschwommenes Ansehen. Das Auge schärfte sich im Anblick dieser gleichsam monumentalen Felsmassen, und so wurde die Landschaft allmählich aus der romantischen Stimmung zum plastischen Charakter hinübergeführt. Die Eifel hatte auf Lessing einen so mächtigen Eindruck gemacht, dass er sich demselben sein ganzes Leben lang nicht mehr zu entziehen vermochte. Wenn er auch gelegentlich Motive aus Schlesien (Wiesenlandschaft von 1841, Berliner Nationalgalerie) oder aus Mitteleuropa (Gebirgslandschaft von 1847, im Leipziger Museum) verwertete, kehrte er doch immer mit Vorliebe zur Eifel zurück, und gerade an diesen verschiedenen Eifellandschaften lässt sich am besten verfolgen, wie sich Lessing allgemach aus der kindlichen Befangenheit des romantischen Stils zur vollsten Freiheit des modernen Realismus, der sich mit der Natur identifiziert, emporrang. Eine solche Eifellandschaft vom Jahre 1875, die in ihrer breiten, energischen Malweise, in ihrer saftigen, tiefen Färbung der Hand und dem Auge eines hohen Sechzigers zu höchster Ehre gereicht, besitzt die Berliner Nationalgalerie. Ueber einer Bergwand, welche zur Rechten des Beschauers steil emporsteigt, ziehen dunkle Gewitterwolken dahin, welche sich eben über das Thal entladen haben. In ein Haus im Hintergrunde hat der Blitz eingeschlagen, Flammen und Rauch kämpfen mit dem Regen und den aufsteigenden Wasserdämpfen, und vorn sieht man Landleute eine aufgeweichte Strasse hinab- und auf die Feuersbrunst zueilen. Von der ersten Periode seines Schaffens hatte Lessing die Vorliebe für das Düstere und Tragische beibehalten, die ihn auch sein ganzes Leben hindurch nicht verliess. Einmal stellte er eine einsame Schlucht dar, in welcher kurz zuvor ein Kampf stattgefunden, auf welchen die Leichen Erschlagener hindeuten; ein anderes Mal schuf er in einer Waldpartie, welche ein furchtbarer Sturm heimgesucht, ein Bild unheimlicher Verwüstung. Auch zu mittelalterlicher Staffage kehrte er oft zurück, in der Absicht, die Stimmung dadurch zu verstärken. Die »Landschaft mit der Brandstätte« (1835) — auf einem Berge sieht man ein durch Brand zerstörtes Haus, daneben liegt ein getödteter Mann und seine Waffen —, die »Tausendjährige Eiche« (1837) mit einem davor knieenden Ritter und seiner Frau, »Die Waldlandschaft mit einem schlafenden Kreuzritter« (1839), alle drei im städtischen Museum in Frankfurt am Main, der Klosterbrand mit den abziehenden Mönchen (1846, Dresdener Galerie), das Hauptwerk dieser Gattung, das Flussthal mit felsigem Ufer, in welchem Soldaten des dreissigjährigen Krieges einen Transport Verwundeter und Gefangener geleiten (1859/60), Flussthal im Charakter der Eifel mit lagernden Kriegern in Kostümen des 17. Jahrhunderts (1871), die Landschaft im Charakter



der Eifel mit drei Reitern, die einen Mönch gefangen führen (1878, Gemäldegalerie zu Stuttgart), sind bezeichnende Beispiele für Lessings Neigung, eine ernste Landschaft zum Schauplatze ungewöhnlicher, geheimnissvoller oder doch zum Nachdenken reizender Vorgänge zu machen. Die Romantik des dreissigjährigen Krieges beschäftigte seine Phantasie am lebhaftesten, und bisweilen wuchs die figürliche Staffage soweit über die Landschaft hinaus, dass der genrebildliche Vorgang das Hauptinteresse in Anspruch nahm. Das gilt besonders von der »Vertheidigung eines Kirchhofs im dreissigjährigen Kriege« (1848, städtische Galerie in Düsseldorf) und den »Schützen im Engpass« (1851, Berliner Nationalgalerie), welche mit dem erwähnten »Klosterbrande« den Höhepunkt der Lessing'schen Schöpfungen innerhalb der freien, romantischen Erfindung bezeichnen.

Alle diese Werke sind nicht etwa Eingebungen des Augenblicks, sondern die Ergebnisse eingehender Studien und sorgfältiger Vorarbeiten gewesen, über welche Redtenbacher aus längerem Verkehr mit dem Meister folgende Mittheilungen gemacht hat, die durch die Ausstellung des Lessing'schen Nachlasses in Berlin bestätigt worden sind. »Wenn man Lessings Skizzenbücher und Studien durchblättert, sagt der Genannte, so fällt bei seinen älteren Arbeiten zunächst auf, dass sie äusserst fleissig und naturgetreu, aber keineswegs so gezeichnet sind, dass man aus ihnen den grossen Meister errathen könnte, der er wurde. Es ist nichts Flottes, Bestechendes, Pikantes darin, keine bestimmte Manier zu zeichnen. Darin aber gerade liegt ihr Vözug, darin war der Meister auf dem richtigen Wege, dass er alle Manierirtheit vermied, nur Naturwahrheit anstrebte. In den Studien seiner reiferen Jahre bemerkt man schon eine grössere Kühnheit in der Wahl der Motive, grössere Gewandtheit in der Beherrschung der Mittel und im gründlichen Studium der Bäume. Was er in der Blüthezeit seines Lebens bis in seine letzten Tage schuf, sind so grossartige Kompositionen und Naturstudien, ist so durchaus das Resultat einer gewaltigen Phantasie und eines virtuosen Könnens, dass man den unendlichen Fleiss fast gar nicht bemerkt, der auch diesen Arbeiten zu Grunde liegt. Die Blätter, häufig auf grau-blauem Papier gezeichnet mit Bleistift und Kreide, mit schwarzer Tusche und aufgesetzten Lichtern, machen den Eindruck vollendeter Bilder, denen nur die Farbe fehlt; sie sind fleissig ausgeführt bis in alle Einzelheiten, sind nicht rasch entstanden, nicht genial hingeworfen, sondern sorgfältigst studirt, durchdacht und berechnet. Dass sie von unnachahmlicher Schönheit, packender Gewalt sind, kommt eben auf Rechnung der Fähigkeit des Meisters, seinen Gedanken und Empfindungen den Ausdruck zu verleihen, der ihnen



entspricht. Der Hauch der Romantik — das Wort im besten Sinne genommen, wie wir ja auch in diesem Sinne Franz Schubert und Beethoven zu den Romantikern zählen dürfen —, die Tiefe und Wärme des Empfindens, die im Gegensatze steht zu dem nachgeahnten kalten und daher falschen Klassizismus, spricht aus jeder dieser Zeichnungen. Der poetische Duft, der allen Landschaften Lessings eigen ist, beruht nicht auf der Farbe und der Pinselführung, er ist auch über diese bescheidenen und doch so grossartigen Zeichnungen ausgebreitet, er ist die Seele des Künstlers, die er seinen Schöpfungen eingehaucht hat. Lessing hat keine Landschaft gemalt, zu der er nicht vollständig ausgearbeitete Kartons gezeichnet hätte. Die Naturstudien aus den letzten Dezennien seines Lebens, in der Regel Zeichnungen, sind sozusagen fertige Bilder; und trotzdem hat er alle seine Landschaften frei komponirt.«

Im Jahre 1833 machte Lessing durch einen Zufall die nähere Bekanntschaft mit der Geschichte der Hussiten, welche ihm nachmals den Stoff zu seinem berühmtesten Bilde liefern sollte. Während eines Unwohlseins las ihm eines Abends ein Freund, der Dichter Friedrich von Uechtritz, aus Menzels Geschichte der Deutschen die Schilderung der Hussitenkämpfe vor. Diese Darstellung ergriff den jungen Künstler so mächtig, dass sie schon am anderen Morgen in seinem Kopfe bildliche Form gewann. Flüchtige Kompositionen wurden hingeworfen; aber zuvor galt es noch, das von Menzel nur in kurzen Umrissen Gebotene durch Spezialstudien zu erweitern. Auch nach dieser Richtung hin war Lessing ein Sohn der neuen Zeit: er begnügte sich nicht mit dem traditionellen Theaterkostüm der älteren Düsseldorfer, welches diese für »mittelalterlich« hielten, sondern er ging, sobald er sich an die Ausführung eines Bildes machte, mit grosser Gewissenhaftigkeit auf die Quellen zurück, um den strengsten Anforderungen der historischen Kritik zu genügen. Die Neigung für die Hussiten hatte übrigens schon früher in Lessings Herzen Wurzeln gefasst. Nach einer von ihm selbst für richtig gehaltenen Tradition war seine Familie böhmischen Ursprungs und, mit den Hussiten, denen sie angehörte, vertrieben, nach Schlesien eingewandert. Einer seiner Ahnen hatte 1530 die Augsburger Konfession unterzeichnet.

Lessing folgte also nur dem Drange seines Herzens, als er im Laufe der Jahre 1833 und 1834 den Karton der »Hussitenpredigt« schuf, die gleichsam das Vorspiel zu den grossen Dramen der Weltgeschichte bildete, welche er in einer langen Reihe von Kompositionen sich abspielen liess. Indem Lessing so einem Herzensbedürfniss nachgab, legte er damit zugleich ein Zeugnis nicht geringen persönlichen Muthes ab. In einer überwiegend katholischen Stadt, inmitten einer Bevölkerung, die durch



den seit 1825 neu entbrannten Streit zwischen Staat und Kirche aufge-
regt war, in einer Akademie, an deren Spitze ein strenger, glaubens-
eifriger Katholik stand, und die Lessing in ihren Räumen ein Atelier
eingeräumt hatte, entstand und erschien ein Bild, welches die von der
allein seligmachenden Kirche verfluchten, verfolgten und verbrannten
Ketzer verherrlichte und mit einer glühenden Beredsamkeit verherrlichte,
deren Ueberzeugungskraft selbst die Gegner anerkennen mussten. Im
Auftrage des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelms IV. führte Lessing
den Karton in Oel aus. 1836 war das Bild fertig und ging dann auf die
Wanderschaft, zuerst nach Frankfurt a. M. und darauf zur Kunstaus-
stellung nach Berlin, überall Zeugnis ablegend von der Kühnheit und der
geistigen Unabhängigkeit seines Schöpfers und zugleich von dem neuen
Geiste, welcher in die Düsseldorfer Schule eingezogen, überall auch leb-
hafte Begeisterung und heftigen Widerspruch hervorrufend. (Jetzt in der
Berliner Nationalgalerie). Die übrigen Historienmaler der Düsseldorfer
Schule hatten bei ihren figurenreichen Gemälden, welche grosse Haupt-
und Staatsaktionen darstellten, die Hauptrolle immer den Kaisern, Königen,
Fürsten, Rittern und der Geistlichkeit zugewiesen. Das Volk wurde von
ihnen nur als bedeutungslose Staffage benutzt, als Füllwerk, welches hie
und da einige Lücken der Komposition auszugleichen für gut gehalten
wurde. Lessing machte zum ersten Male die Männer und Frauen aus
dem Volke nicht bloss zu Theilnehmern an der Aktion, sondern auch
zu Trägern selbständiger Empfindungen und Gedanken. Er führte den
tiers état in die vornehme, exklusive Historienmalerei ein und erwarb
sich dadurch ein reformatorisches Verdienst, welches der grossen Thaten
nicht unwürdig ist, die sein Ahnherr als Vorkämpfer für Geistesfreiheit
vollführte. Ein solches energisches Vorgehen war schon damals nicht
unbedenklich, besonders in den Rheinlanden, wo sich die sozialen Gegen-
sätze schon frühzeitig schärfer zugespitzt hatten als anderwärts, wo
klerikale Unduldsamkeit und pfäffische Bornirtheit genug Brennstoff ange-
häuft hatten, der nur des zündenden Funkens harpte. Lessing hat sicher-
lich nicht die Absicht gehabt, die Kunst zur politischen Parteigängerin
zu machen oder gar durch »Tendenzmalereien« den Streit des Tages zu
schüren. Aber halte einer die Lawine auf, wenn sie im Rollen ist! Aus
reiner, edelster Begeisterung, ohne die Absicht, jemanden zu kränken
oder zu verletzen, entsprossen seine Schöpfungen. Aber gerade diese
Begeisterung redete eine so eindringliche, so allgemein verständliche
Sprache, dass die blöde Menge sie in tendenziösem Sinne auffasste. Der
Maler konnte es nicht hindern, dass sogar kommunistische und sozial-
demokratische Agitatoren sich hinter seine Hussitenbilder verschanzten



und den, der sie geschaffen, für ihre Zwecke ausbeuteten. Was Wunder, dass sich im engern Kreise der Kunstgenossen bald Spaltungen zeigten, dass die Heisssporne »Hie Schadow! Hie Lessing!« riefen und dass sich der Meister dem frühern Schüler, der seine Schwingen zu mächtigem Fluge erhoben, entfremdete. Diese Entfremdung kam auch nach aussen hin zum Ausdruck, indem Schadow den Verkehr mit dem Kettermaler abbrach, ganz wie Cornelius später gegen den entarteten Kaulbach verfuhr. Noch schärfer spitzten sich die Gegensätze zu, als Lessing, in der Zwischenzeit immer fleissig der Landschaftsmalerei obliegend, der »Hussitenpredigt« im Jahre 1842 eine noch grössere und figurenreichere Komposition »Huss vor dem Concil« oder richtiger »Huss zu Kostnitz« folgen liess. Der Streit, den dieses neue Bild hervorrief, loderte in Frankfurt a. M. zur hellen Flamme auf. Die Administration des Städel'schen Instituts kaufte das Bild ohne Zustimmung des Direktors Philipp Veit um 8000 Thaler für die Gemäldesammlung an, und Veit legte, in seinen katholischen Empfindungen aufs tiefste gekränkt, sein Amt nieder. (Vgl. o. S. 254.) Tiefer noch als seine religiösen mochten seine künstlerischen Anschauungen verletzt worden sein. Immer siegreicher drang der Kolorismus und mit ihm als treuer Bundesgenosse der Realismus vor, und die grosse Menge jauchzte den neuen Sternen Beifall. Die alten gingen unter. Einsamer und einsamer ward es um das Triumvirat Cornelius, Overbeck und Veit, die da geglaubt hatten, der Welt eine neue Kunstanschauung und Auffassung aufzwingen und die Kunst zur ausschliesslichen Dienerin der Religion machen zu können. Lessing hat sich übrigens gegen den Verdacht der Tendenzmalerei entschieden verwahrt. In einem von Frimmel mitgetheilten Briefe vom 2. März 1843 sagt er mit Bezug auf das Hussbild: »Man hat mir vorgeworfen, dass ich dieses Bild aus Hass gegen die katholische Kirche gemalt habe. Da irrt man sich aber gewaltig, ich müsste nichts von der Geschichte wissen, dann könnte mir wohl etwas derart in den Sinn kommen. Ich habe vielleicht eine grössere Achtung vor ihrer Kirche als Viele, die sich zu ihr bekennen. Soll mein Respekt aber so weit gehen, dass ich als Maler keinen Stoff behandeln soll, der für sie nur irgend etwas Missfälliges hat? In Beziehung auf mein Bild mag ich weder für die eine noch die andere Partei etwas gethan haben.«

Im Anfange des Jahres 1843 legte Veit sein Amt nieder, in demselben bedeutungsvollen Jahre, in welchem die beiden belgischen Bilder, Gallaits »Abdankung Karls V.« und de Biëfves »Kompromiss des niederländischen Adels«, ihre Runde durch Europa machten und überall und insbesondere in Deutschland eine gewaltige Revolution zu Gunsten des koloristischen Realismus hervorriefen. Wenn die heimischen Künstler



nicht schon aus sich selbst heraus einen lebhaften Impuls erhalten hätten, die Kritik, welche die belgischen Bilder als nachahmungswürdige Muster hinstellte, würde sie aus ihrem Schlendrian herausgetrieben haben. Lessing war wieder derjenige, der, allen voraus, der neuen Bewegung am nächsten stand. Während seine Genossen noch in den Banden einer sentimental Romantik gefesselt lagen, hatte er den Traum seiner Jugend schon wieder abgeschüttelt und hatte sein festgefügtes Fahrzeug den stürmischen Wogen des Realismus anvertraut. Mehr oder minder schnell folgten die anderen dem kühnen Piloten. Dieser war auf seinem zweiten Hussbilde von 1842 den Belgiern schon auf halbem Wege entgegengekommen. Nach acht Jahren aber, als die Husstrilogie mit der grossen Komposition »Huss auf dem Scheiterhaufen« ihren ergreifenden Abschluss fand, war Lessing in kühnem Fluge den Belgiern vorausgeeilt, indem er zugleich die Wege vorzeichnete, auf welchen sich die deutsche Historienmalerei, deren Mittelpunkt nunmehr München wurde, in den nächsten Dezennien weiter entwickeln sollte.

Lessing wusste den Geist seiner Zeit so vollständig zu erfassen und zu begreifen, dass er immer auf ihrer Höhe stand, und daraus erklären sich seine beständig im Wachsen begriffenen Erfolge. Dieselben Tendenzen, welche die historischen Romane Walter Scotts und seiner Nachahmer erfüllten, die damals alle literarischen Interessen beherrschten, wusste Lessing in seinen Gemälden zum Ausdruck zu bringen, nämlich eine lyrische, unmittelbar an das Gefühl appellirende Darstellung der historischen Gegenstände. Wie er in allen seinen Landschaften der Natur den Stempel einer individuellen, persönlichen Empfindung aufgedrückt und dadurch das Wort Gotthold Ephraims, »dass die Landschaft, weil sie keine Seele habe, für die Malerei kein Vorwurf sein könne«, glänzend widerlegt hatte, so zog er alle Figuren einer Komposition in den Bereich einer mächtigen, leidenschaftlichen Stimmung, welche das Ganze bewegte. Diese Charakteristik gilt für die lange Reihe seiner Historienbilder, welche auf die »Hussitenpredigt« folgten. Die bedeutendsten derselben sind: Ezzelin von den Mönchen zur Busse gemahnt (1838, Städelsches Museum in Frankfurt a. M.), Johann Huss zu Konstanz vor den Geistlichen seine Ueberzeugung vertheidigend (1842, Städelsches Museum), Heinrich V. vor dem Kloster Prüfening (1844, königl. Kunstsammlung in Hannover), Huss vor dem Scheiterhaufen (1850, Berliner Nationalgalerie), Verbrennung der Bannbulle zu Wittenberg (1852, Zeichnung), Anschlag der Thesen an die Schlosskirche zu Wittenberg (Zeichnung), Gefangennehmung des Papstes Paschalis II. durch Kaiser Heinrich V. (1858, im Besitz des deutschen Kaisers) und Luthers Dispu-



tation mit Eck auf der Pleissenburg (1867, Kunsthalle in Karlsruhe). Auf allen diesen Bildern tritt das Streben nach tiefer, eindringlicher Charakteristik in den Vordergrund. Das lyrisch-epische Element hat jedoch das Uebergewicht über dem dramatischen, und damit haben wir zugleich die Grenze von Lessings Können bezeichnet. Ein starker, kontemplativer Zug hat von Anbeginn sein Wesen beherrscht, und nur seine geistige Gesundheit, die nicht in letzter Linie der strengen, nüchternen Erziehung des Vaters zu danken ist, hat es verhindert, dass die plastische Gestaltungskraft des Meisters nicht durch überschwengliche Gefühlsschwärmerei in ihrer sich stetig erneuenden Frische verkümmert wurde. In der technischen Ausführung halten Lessings Historienbilder ebenso wie die Landschaften gleichen Schritt mit der rapiden Entwicklung, welche das Kolorit in den letzten vierzig Jahren durchgemacht hat. Seine Farbe wird von Jahr zu Jahr kräftiger, saftiger, leuchtender. Mit dem Hussbilde von 1850 ist schon ein beträchtlicher Höhepunkt erreicht; die »Schützen im Engpass«, ein Stück Romantik aus dem Kriegerleben des dreissigjährigen Krieges (1851), bekunden wiederum einen Fortschritt, und die Landschaften der siebziger Jahre fassen alle koloristischen Errungenschaften der Neuzeit zu einem vollen Akkorde zusammen.

Im Jahre 1858 wurde Lessing als Direktor der Kunsthalle nach Karlsruhe berufen, wo er noch zwanzig Jahre segensreich gewirkt und geschaffen hat. Dort hat er auch, bis an sein Ende bewundert und gefeiert, am 4. Juni 1880 sein Leben beschlossen, das in seltenem Maasse von der Sonne des Glücks erleuchtet gewesen ist. Seine historische Bedeutung liegt in der Vermittlung zwischen der Romantik und dem modernen Realismus, welche er im vollen Bewusstsein der Nothwendigkeit dieses Entwicklungsmomentes vollzogen hat.

Schüler im eigentlichen Sinne hat Lessing nicht herangebildet, er hat eben nur durch sein Beispiel gewirkt. Emanuel *Leutze* (geb. 1816 in Gmünd in Württemberg, gest. 1868 in Washington), der Deutsch-Amerikaner, ist vielleicht der einzige Maler gewesen, der in so enge Beziehungen zu ihm trat, dass man etwa von einem Lehrverhältnisse sprechen könnte. Und dieser Künstler war zugleich der einzige unter den Düsseldorfer Historienmalern, welcher von der Natur mit einer so lebhaften, so glänzenden Phantasie begabt war, dass er dramatische Aufgaben im Sinne Lessings zu lösen vermochte. Wenn er sich nur auch



an der Gewissenhaftigkeit und Sorgsamkeit Lessings ein Beispiel genommen hätte! Aber die Leichtigkeit des Schaffens verleitete ihn zu einer überhasteten Produktion, die schliesslich amerikanische Dimensionen annahm. Lessings künstlerischer Nachlass hat uns ein wahrhaft rührendes Bild von dem eisernen Fleiss entworfen, mit welchem er seiner spröden Natur zu Hilfe kam. Wir haben da sehen können, wie sich die ersten Gedanken allmähig zum Karton verdichteten, wie dann jede Figur in der Bewegung, in der Stellung, welche sie später im Gemälde einnehmen sollte, aufs sorgfältigste mit schwarzer und weisser Kreide auf blaues Papier gezeichnet und nach solchen gründlichen Vorstudien erst an die Ausführung in Oel gegangen wurde. Man wird deshalb auf einem Lessingschen Bilde niemals einer Flüchtigkeit, einem Verstoss gegen Zeichnung und Formgebung begegnen. Diese fast pedantische, aber nicht hoch genug zu schätzende Gründlichkeit war überhaupt ein Hauptcharakterzug der älteren Düsseldorfer Schule. So hat z. B. auch der Nachlass Theodor Hildebrandts gezeigt, mit welcher Gewissenhaftigkeit der Künstler zu Werke ging, wie er die Figuren seiner historischen Gemälde in der beabsichtigten Stellung, ganz wie es Raffael gethan hatte, erst nackt nach der Natur zeichnete und malte, um sich die Bewegungsmotive nur recht klar zu machen. Leutzes Schnellmalerei erlaubte keine so langwierigen Experimente. Sein kräftig leuchtendes Kolorit verleitete ihn, die Wirkung seiner Gemälde allein in der malerischen Ausführung zu suchen, und so legte er auf die Zeichnung ein geringeres Gewicht. Die kühne Erfindung und das dramatische Feuer seiner Kompositionen sicherten ihnen ohnehin den Erfolg, der übrigens bei seinen amerikanischen Landsleuten schon durch die Wahl der Stoffe im Voraus bedingt wurde. Leutze hatte den unschätzbaren Vortheil, sich für seine Historien Gemälde ein noch ganz jungfräuliches Gebiet der Geschichte erschliessen zu dürfen. Der nordamerikanische Freiheitskampf fand durch ihn, der als Kind nach Philadelphia gekommen, dort bei einem Portraitmaler Smith seine erste Ausbildung erhalten und 1841 nach Düsseldorf zu Lessing gegangen war, zuerst eine künstlerische Verherrlichung, und der Enthusiasmus, mit welchem er seine Aufgabe erfasste und durchführte, fand einen so lebhaften Widerhall, dass man die stark dekorative Behandlung seiner grossen Gemälde über der blendenden Wirkung des ersten Eindrucks übersah. »Washingtons Uebergang über den Delaware« (1850), das bedeutendste seiner Bilder aus der amerikanischen Geschichte, ist in Deutschland geblieben; erst eine Wiederholung kam nach Amerika. Wenn wir heute, also ein Menschenalter nach seiner Entstehung, vor das Bild in der Kunsthalle zu Bremen treten, vermögen wir



kaum noch etwas von der Begeisterung zu empfinden, welche es bei seinem Erscheinen entflammt hat. Wir wissen wohl auch heute noch das Packende der Situation, die Lebendigkeit und Wahrheit in der Charakteristik zu schätzen; aber dem Ganzen haftet doch auch etwas oberflächliches, etwas theatralisches an, und die Farbe leidet stark unter einer gläsernen Härte. Der Kolorismus hat so rapide Fortschritte gemacht, dass uns Gemälde, welche vor einem Menschenalter als Farbenwunder angestaunt wurden, heute fast wie Incunabeln vorkommen. Vielleicht hat auch der Stoff für uns einen geringeren Reiz, seit unser eignes Leben wieder einen nationalen Inhalt gewonnen hat, seitdem unvergleichliche Grossthaten unsres Volkes uns spröder und unempfänglicher gegen die Bewunderung Fremder gemacht, seitdem auch wir erkannt haben, dass das Beste, was wir von der Geschichte haben, die Begeisterung ist, die sie uns einflösst, dass aber der Quell dieser Begeisterung nirgends reiner entströmt als aus der eignen Volksgeschichte. Vielleicht hat gerade diese Erkenntniss das Meiste zum Verfall der Historienmalerei in der kunstphilosophischen Bedeutung des Wortes beigetragen, die in Deutschland nur so lange blühen konnte, als wir unser Sehnen durch die Zuflucht in die Vergangenheit stillen mussten.

Um einen Begriff von der starken Produktivität Leutzes, die schliesslich auch seine Kraft untergrub, zu geben, nennen wir einige seiner Hauptbilder, deren Stoffwahl ihn schon als einen Romantiker bezeichnet. Aus der Geschichte des Columbus entnahm er seine ersten Motive, denen er später noch andre folgen liess. »Columbus vor dem Rath in Salamanca«, »Columbus' erste Landung in Amerika«, »Columbus' dritte Rückkehr aus Amerika«, »Columbus' Empfang bei Hof«, »Die erste Landung der Normannen in Amerika« und »Auswanderer von Indianern bedroht«, die »Schlacht bei Monmouth« sind seine Hauptwerke aus der amerikanischen Geschichte. Daneben interessirte ihn vornehmlich die englische, welcher er den Stoff entnahm zu den Bildern »Raleighs Abschied von seiner Gattin«, »Cromwell auf dem Sterbebette«, »John Knox, der Maria Stuart eine Strafpredigt haltend«, »Raleigh breitet seinen Mantel vor Elisabeth als Teppich aus«, »Englische Bilderstürmer«, »Cromwells Besuch bei Milton«, »Karl II. letzte Soirée«, und »Maria Stuart, die Messe hörend«. In dritter Linie widmete er sein Interesse der spanisch-maurischen Geschichte. Das »Mädchen von Saragossa« und die »Rose der Alhambra« haben Leutzes Namen in den fünfziger und sechziger Jahren wieder in Erinnerung gebracht. Er war 1859 nach Amerika zurückgekehrt, wo er mit der Ausführung von Wandgemälden im Kapitol zu Washington beauftragt worden war. Eines, das »Vordringen der Civilisation nach Westen«,



hat er in stereochromatischer Manier vollendet. Als er am Karton zu dem zweiten, der »Aufhebung der Sklaverei« arbeitete, überraschte ihn der Tod.

Von den jüngeren Künstlern, welche neben Lessing in Düsseldorf schufen und lehrten und den Ruhm der Schule begründen halfen, waren Theodor *Hildebrandt* (1804—1874) und Carl *Sohn* (1805—1867) die bedeutendsten und gefeiertsten. Für die Nachwelt und die Entwicklung der deutschen Kunstgeschichte liegt ihre Bedeutung freilich mehr in ihrer Lehrthätigkeit, die sie schon 1832 begannen und fast bis zu ihrem Tode fortsetzten. In viel höherem Grade als Schadow sind sie die Lehrmeister der Düsseldorfer Schule gewesen und haben als solche einen grossen Einfluss auf die Ausbildung der malerischen Technik in Deutschland gewonnen. Historienmaler im höchsten Sinne des Wortes waren sie nicht. Ihr lyrisch-romantisches Naturell führte sie zur Poesie und zur Mythe: aus den Dichtern und Fabulisten schöpften sie ihre Eingebungen, denen sie mit Hilfe ihres glänzenden, saftigen Kolorits eine gefällige, leicht fassliche Gestalt verliehen. Bei der Wahl ihrer Stoffe fragten sie nicht: Was ist malerisch? sondern: Was ist poetisch? was ist rührend? Tragisches Pathos war ihnen völlig versagt. So lässt selbst Hildebrandts berühmtes Bild »Die Söhne Eduards« (1835, Raczyński'sche Sammlung in der Berliner Nationalgalerie), welches zu den Haupttreffern der älteren Düsseldorfer Schule gehört, das Tragische der Situation an und für sich gar nicht errathen. Wir sehen ein schlafendes Kinderpaar von lieblicher Schönheit anmuthig gruppirt auf einem Bette liegen. Selbst die Mörder scheinen durch diesen Anblick gerührt, und über die Rührung kommt auch die Stimmung des Beschauers nicht hinaus. Der stoffliche Reiz eroberte jedoch sowohl Hildebrandts Gemälden wie den Hauptwerken Sohns (»Der Raub des Hylas« in der Berliner Nationalgalerie, »Die beiden Leonoren«, »Romeo und Julia«) eine grosse Popularität, die nur nicht lange vorhielt. Heute sind beide, wie die meisten ihrer Kunstgenossen, »historische Grössen«, die einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Düsseldorfer Schule einnehmen, die es aber nicht verstanden haben, auch nur einer einzigen ihrer Schöpfungen einen Theil von jener Lebenskraft einzuhauchen, welche die Jahrhunderte oder wenigstens die Jahrzehnte überdauert. Beide Künstler waren auch sehr geschätzt als Portraitmaler, Sohn als der beliebteste Maler der Frauenwelt und zugleich des leuchtenden, nackten Menschenleibes, immer geneigt zum Idealisiren, Hildebrandt kraftvoller und energischer und deshalb glück-



licher im männlichen Bildniss. Sie kamen dem Zeitgeschmack sehr gefällig entgegen, und daraus erklärt sich ihr enormer Erfolg, den wir heute nicht mehr recht verstehen. Portraitmaler von der universellen Bedeutung eines Holbein, Tizian, Rubens, van Dyck, Rembrandt, van der Helst sind sie bei weitem nicht. Was Müller von Königswinter im Ueberschwang der Begeisterung von Sohn schrieb: »Seine Gemälde werden aus unserer Zeit in die Nachwelt leuchten, wie die Meister aus alten Tagen in unsere Gegenwart strahlen,« ist schon heute, nach fünfundzwanzig Jahren, hinfällig. Gleichwohl werden diese Portraits einem Kultur- und Sittenhistoriker des neunzehnten Jahrhunderts ein werthvolles Material zur Beurtheilung von Stimmungen und Neigungen einer gewissen Gesellschaftsklasse in einem bestimmten Zeitabschnitt liefern. Es ist nicht uninteressant, aus einer grossen Gruppe von zeitlich zusammengehörigen Bildnissen den »Pulsschlag der Zeit« herauszufühlen. Manches Räthsel, über welches uns die literarische Ueberlieferung im Unklaren lässt, kann auf diesem Wege gelöst werden.

Von anderen Schöpfungen Sohns, der sein glänzendes koloristisches Talent gern an Einzelfiguren oder an Gruppen von zwei bis vier Figuren übte, sind noch »Diana im Bade«, das »Urtheil des Paris«, »Rinaldo und Armida«, »Loreley« und die »Lautenspielerin« (Nationalgalerie zu Berlin) erwähnenswerth. Mehr als durch seine Bilder hat er durch seine Lehrthätigkeit in unsere Zeit hinübergegriffen, und in seinem Neffen und Schüler Wilhelm *Sohn* (geb. 1830 zu Berlin) fand er einen Nachfolger, der in der neueren Geschichte der Düsseldorfer Akademie zu ähnlicher Bedeutung gelangt ist, wie sein Oheim, und der darin auch mit letzterem verwandt ist, dass seine eigene Produktion durch die Lehrthätigkeit stark beeinträchtigt wird. Er begann mit Historienbildern — »Christus auf dem sturmbewegten Meer« (1853, Kunsthalle zu Düsseldorf), »Christus am Oelberge« (1855, Friedenskirche zu Jauer), »Genoveva« (1856) —, ging aber dann zur Genremalerei über. Die »verschiedenen Lebenswege«, eine »Gewissensfrage« (1864, Kunsthalle zu Karlsruhe) und die »Konsultation bei einem Rechtsanwalt« (1866, städtisches Museum zu Leipzig) sind seine Hauptbilder auf diesem Gebiete, welche ebenso wie seine nebenher und später entstandenen Studienköpfe ein glänzendes Zeugnis von seinen koloristischen Fähigkeiten ablegen. Seit mehreren Jahren arbeitet er an einem für die Berliner Nationalgalerie bestimmten Gemälde, welches die Abendmahlsfeier in einer protestantischen Patrizierfamilie darstellt. Seit 1874 gehört er dem Lehrkörper der Düsseldorfer Akademie an. Bei ihm hat sich auch ein 1845 geborener Sohn von Karl Sohn gebildet. Karl *Sohn* der jüngere widmete sich anfangs dem Portrait-



fach, hat aber seitdem auch mit grosser koloristischer Virtuosität das Kostümgenre kultivirt. Unter seinen eleganten, namentlich in der Behandlung des Stofflichen hervorragenden Genrebildern sind die Gesellschaftsstücke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, »Beim Nachtisch« und »ein alter Brauch« und die Einzelfiguren »Spanierin mit dem Fächer« und »Carmen« hervorzuheben. Von denjenigen Schülern Karl Sohns des älteren, welche auch geistig seiner Richtung folgten, sind nur Ludwig *Descoudres* (1820—1878) und die Portraitmalerin Marie *Wiegmann* (geb. 1826) zu einigem Ansehen gelangt. *Descoudres*, seit 1855 Lehrer an der Kunstschule zu Karlsruhe, hat theils empfindungsvolle Einzelfiguren (*Francesca von Rimini*, die büssende *Magdalena*, *Iphigenie*), theils religiöse Bilder (die *Beweinung des Leichnams Christi*, die *Anbetung der Hirten*, *Ruhe auf der Flucht*, die heiligen Frauen vor dem *Kreuz Christi*) gemalt, deren Vorzüge in der Romantik des Kolorits beruhen.

Auch an den Werken *Theodor Hildebrandts* erkannten schon seine Zeitgenossen mehr technische als geistige Vorzüge an. »Die kleinsten und minutiösesten Besonderheiten der gemalten Gegenstände bringt er bis zur wunderbarsten Täuschung zur Erscheinung, sagt Müller von Königswinter. Bei der Darstellung eines Möbels, eines Stücks Architektur, eines Gewandes trifft man dieselbe Liebe wie in seinen menschlichen Gesichtern und Gestalten.« Sein Kolorit hatte etwas von der kühlen Reflexion des *Delaroche*, mit welchem er auch einmal zu wetteifern suchte, indem er einen ähnlichen Stoff, die »Söhne *Eduards im Tower*«, behandelte. Nichts kann für den Unterschied zwischen französischer und deutscher Geschichtsmalerei in jener Epoche charakteristischer sein, als diese beiden Gemälde, die nahezu einen gleichen Erfolg — ein jedes in seinem Lande natürlich — davontrugen. Während *Delaroche* den Moment auf das Unheimlich-Dramatische zugespitzt hat — die Kinder sitzen, eng zusammengekauert und angstvoll, auf ihrem Lager —, zeigt *Hildebrandt* in den schlafenden Kindern eine liebliche Idylle, welche das Tragische kaum ahnen lässt. Darin trafen aber beide überein, dass sie nach einer in der damaligen Zeit noch vereinzelt Farbenrealität strebten und auf die naturgetreue Ausführung des Beiwerks im Wett-eifer mit dem Modell grosses Gewicht legten. *Hildebrandt* war nach dieser Richtung ein Vorläufer der Belgier. Wenn er nicht eine so tiefe und revolutionäre Wirkung wie jene übte, so lag es zum Theil in der Wahl seiner Stoffe. Die Belgier griffen zu erschütternden, leidenschaftlichen oder sonst irgendwie bedeutsamen Momenten ihrer nationalen Geschichte, während *Hildebrandt* sich mit Vorliebe seine Stoffe durch die Dichtung vermitteln liess. In seiner Vaterstadt *Stettin* hatte er



Ludwig Devrient kennen gelernt und durch ihn Interesse an der Darstellung theatralischer Szenen gewonnen. Doch kommt in Bildern wie »Faust und Gretchen im Kerker« (1825), »König Lear um Cordelia trauernd« (1826), »Romeo und Julia« (1827), Tankred und Clorinde« (1828), »Der Tod des Kardinals Wolsey« (1842), »Othello, dem Brabantio und der Desdemona seine Abenteuer erzählend« (1847) und dem »sterbenden Lear« (1851) weniger das Dramatische als das Empfindsame und Kontemplative zum Ausdruck. Am ansprechendsten sind diejenigen seiner Schöpfungen, in welchen er Kinder allein oder im Verkehr mit Erwachsenen darstellte. Bilder wie der »Krieger und sein Kind« (1832, Berliner Nationalgalerie), die »Märchenerzählerin« (1832) und die »singenden Chorknaben« (1834) haben mit den »Söhnen Eduards« seine Popularität begründet. Seit 1829, wo Hildebrandt zum ersten Male nach Belgien ging, kam er öfter mit den Häuptionern der Antwerpener Schule in Berührung, bildete sich daneben aber auch auf Reisen nach Paris und Holland durch das Studium der älteren Meister, welches von da an die Hauptquelle wurde, aus welcher die Düsseldorfer Schule ihre koloristische Kraft schöpfte.

Zu den sechs jungen Malern, welche Schadow aus Berlin nach Düsseldorf folgten, gehörten auch Christian Köhler, Heinrich Mücke (geb. 1806) und Julius Hübner. Köhler (1809—1861) war ein Maler so recht nach dem Herzen Schadows, indem er seine Stoffe fast ausschliesslich der alttestamentlichen Geschichte entlehnte. Er liess sich meist durch die heroischen Frauengestalten der Bibel begeistern, die er dann in einem bedeutsamen Momente darstellte. Mit seiner grossartigen Auffassung harmonirte ein ernst gestimmtes Kolorit, welches erst in seinen spätern Jahren durch die Einwirkung der Venezianer reicher und lebhafter wurde. »Mirjams Lobgesang bei dem Zuge der Juden durch das rothe Meer«, »Die Auffindung Mosis«, »Jakob und Rahel«, »Semiramis während eines Aufstandes in Babylon« (1852, Berliner Nationalgalerie) sind die bedeutendsten seiner Bilder. Köhler war von 1855 bis 1858 der Nachfolger Sohns in der akademischen Lehrthätigkeit und gehört insofern zu den Factoren, welche den gegenwärtigen Stand der Malerei in Düsseldorf vorbereitet haben. Heinrich Mückes Name ist weniger durch seine Fresken im Schlosse Heltorf zur Geschichte Friedrich Barbarossas (Kniefall Heinrichs des Löwen, Demüthigung der Mailänder) und seinen Fries (»Die Ausbreitung des Christenthums«) im Rathhause zu Elberfeld, als durch seine von Engeln emporgetragene »Heil. Katharina von Alexandrien« (1836, Berliner Nationalgalerie) bekannt geworden, welche durch Stich, Lithographie und Photographie vervielfältigt worden ist. Auch er ist für die Geschichte der Düsseldorfer Malerei dadurch



bedeutend geworden, dass er die Freskotechnik lebendig erhielt und fast alle Düsseldorfer Maler, die sich mit derselben befasst haben, darin unterwies. Noch 1876 hat der greise Künstler eine äusserst umfangreiche, friesartige Komposition geschaffen, eine »Verherrlichung des Rheinstroms von der Quelle bis zur Mündung« in historischen Szenen. Julius Hübner (1806—1882) endlich theilte seine Thätigkeit zwischen Bildern religiösen Inhalts und romantischen Darstellungen, deren Motive meist aus Dichtern entlehnt waren. Er war nur eine kurze Zeit mit der Düsseldorfer Schule in räumlichem Zusammenhang, zuerst von 1826 bis 1829, dann von 1833 bis 1839. In letzterem Jahre wurde er nach Dresden als Lehrer an die Kunstakademie berufen, wo er durch sein ausgezeichnetes Lehrtalent die Prinzipien der Düsseldorfer Schule weiter verbreitete. Seinem ganzen künstlerischen Charakter nach war er eng mit Lessing verwandt. Auch, bei ihm überwog die Reflexion die Phantasie; seine Werke sind mehr die Produkte des kritischen Verstandes als die Offenbarungen des mühelos und frei schaffenden Genius. Er musste seine Phantasie erst künstlich befruchten und liess sich deshalb meist durch literarische Hilfsmittel inspiriren. Er war ein kenntnissreicher, geist- und geschmackvoller Mann, welcher zwar niemals etwas Verfehltes zu Stande gebracht hat, aber auch niemals durch seine künstlerischen Schöpfungen hinzureissen und zu erwärmen vermochte. Nach seinen ersten, in Düsseldorf, Rom und Berlin geschaffenen Gemälden (1825 Boas und Ruth, 1827 der Fischerknabe nach Goethe, 1828 Roland, die Prinzessin Isabella befreiend, 1830 Ruth und Naëmi, in der Berliner Nationalgalerie, 1832 Simson, die Säulen des Tempels zerbrechend, 1836 die Schutzengel und 1837 das Christkind, beide in der Berliner Nationalgalerie, 1838 Hiob mit seinen Freunden, im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.), nach diesen koloristisch von Schadow, Sohn und Hildebrandt beeinflussten Arbeiten, welche damals mit der Zeitstimmung zusammentrafen und deshalb lebhaftere Anerkennung fanden, ist er nicht wieder über den Kreis einer kleinen Gemeinde von feingebildeten und mit seiner Art vertrauten Kunstfreunden hinaus verstanden worden. Diese wussten seine Begeisterung für die Romantik und sein zähes Festhalten an der Ueberlieferung der älteren Düsseldorfer Schule um so höher zu schätzen, und deshalb konnte Hübner fast bis an sein Lebensende eine künstlerische Thätigkeit fortsetzen, deren Erzeugnisse stets Verehrer und Käufer fanden. Unter diesen Arbeiten aus der zweiten Hälfte seines Lebens waren sogar einige sehr umfangliche und figurenreiche, wie der schon in der Biographie Ludwig Richters erwähnte Theatervorhang, Christi Auferstehung (1844), das goldene Zeitalter (1847, in der Dresdener Galerie und der Berliner



Nationalgalerie), der Engel des Herrn zeigt dem Johannes die grosse Babel auf dem siebenköpfigen Drachen (1854), der Christusknabe im Tempel lehrend (1860), Luthers Disputation mit Eck (1866, Dresdener Galerie) und die Verurtheilung des Stephanus zur Steinigung (1870). In seinen letzten Historiengemälden zeigt sich in dem lebhafteren Kolorit der Einfluss der venezianischen Schule, deren Schöpfungen er in der Dresdener Galerie mit Musse studiren konnte. Aber er war bereits zu alt, um die Buntheit durch einen Gesammtton von kräftiger Harmonie bändigen zu können. Aus zahlreichen, nach seinem Tode ausgestellten*) Zeichnungen und Studien, besonders aus Bildnissen in Bleistift und Kreide ersah man, dass er mit der Natur aufs innigste vertraut war und dass ihm keineswegs die technische Fähigkeit abging, um, wenn er es gewollt hätte, mit den modernen Realisten wetteifern zu können. Er war jedoch mehr Dichter als Maler, ein Künstler, der die Form nur insoweit gelten liess, als sie ihm zum Ausdruck eines Gedankens diente. Er hat sich auch vielfach als Dichter versucht**), und insbesondere war ihm die Form des Sonetts geläufig, in welche er die Empfindungen ergoss, die ihn beim Anblick von Kunstwerken überkamen. Seit dem Tod Schnorrs (1871) zum Direktor der Dresdener Galerie berufen, hat er dieses Amt bis kurz vor seinem Tode verwaltet und auch einen Katalog der Gemäldesammlung verfasst, der freilich vor wissenschaftlicher Prüfung nicht Stich hielt. Nachhaltiger als durch seine malerischen und poetischen Schöpfungen hat er durch seine Lehrthätigkeit gewirkt, der Künstler wie A. v. Ramberg, M. Mühlig (1823—1873) J. Scholtz, G. Hammer, Thiele, Thumann, Oehmichen, Alfred Diethe, H. Leinweber, W. Walther, L. A. Schuster u. a. einen Theil ihrer Ausbildung verdanken.

Mit Julius Hübner ist der Name Eduard *Bendemanns* (geb. 1811) eng verknüpft, welcher unter der Leitung Hübners, der seine Schwester geheirathet hatte, die ersten Schritte zur Kunst that. Als sechzehnjähriger Jüngling kam er 1827 aus seiner Vaterstadt Berlin nach Düsseldorf, wo er seine Studien mit solchem Erfolg fortsetzte, dass er, unterstützt durch die Eindrücke einer italienischen Reise, schon 1832 ein Bild schaffen konnte, welches ihm mit einem Schlage einen Platz unter den ersten Düsseldorfer Malern eroberte: »Die trauernden Juden im Exil«. Wie Lessings »Trauern-

*) Ausstellung des Vereins Berliner Künstler: Werke von Julius Hübner. Berlin 1883.

**) Bilderbrevier der Dresdener Galerie, 1857. Hundert ausgewählte Sonette Petrarcas, 1868; Helldunkel. Aus dem poetischen Tagebuche eines Malers; Lieder und Sonette; (1872 und 1876); Zeitspiegel (1878).



des Königspaar« gehört dieses Bild, welches durch den Stich eine weite Verbreitung fand und gegenwärtig im Besitze des Kölner Museums ist, zu denjenigen Schöpfungen, die der älteren Düsseldorfer Schule die Signatur aufdrückten. Ein Historienbild im eigentlichen Sinne ist es ebensowenig wie Hildebrandts »Söhne Eduards«. Dass die Gruppe der Gestalten mit elegisch-nachdenklichem Gesichtsausdruck die Symbole eines nationalen Unglücks sein sollen, dass sie die überlebenden Zeugen einer gewaltigen Katastrophe, eines furchtbaren Vernichtungskampfes sind, empfindet man vor diesen »Trauerweiden« nicht. Auch hier ist wieder das Rührende oder das Traurige mit dem Tragischen verwechselt. Dasselbe gilt von dem »Jeremias auf den Trümmern Jerusalems« (1834), welcher nicht minder populär wurde, und von Bendemanns letzter grossen Komposition »Jeremias beim Falle Jerusalems« (1872, in der Berliner Nationalgalerie). Auf beiden Bildern hat der reflektierende Zug so stark das Uebergewicht, dass alles übrige dahinter zurücktritt. Das Thema ist also wieder kein rein malerisches; es kam dem Maler vielmehr darauf an, einen geschichtsphilosophischen Gedanken durch eine Figur zum Ausdruck zu bringen. Auf dem zweiten der oben genannten Bilder zittern wenigstens noch die Reflexe der Katastrophe nach; man sieht den babylonischen König mit seinem beutebeladenen Heere im Triumph davonziehen und auf der andern Seite die unglücklichen Bewohner Jerusalems, welche die rauchenden Trümmer ihrer Heimath verlassen. Aus Ursache und Wirkung lässt sich also noch die Gemüthsstimmung der Hauptfigur im Vordergrund erklären. Wo ein solcher Kommentar aber fehlt, muss der Gesamteindruck dieser und ähnlicher Gemälde ein ästhetisch durchaus unbefriedigender sein. Adolf Schrödter, der geniale Humorist, verspottete deshalb nicht bloss diese ganze Gattung von Bildern, indem er 1832, also noch in ihrer höchsten Blüthezeit, seine schon erwähnten »Trauernden Lohgerber« malte, sondern er lieferte zugleich eine treffende Kritik dieser fragwürdigen Elegieen, indem er nicht vergass, die Ursache ihrer Trauer, das fortschwimmende Fell, mit zu malen. Schon Müller von Königswinter hat vor einem Menschenalter die Schwächen Bendemanns und die Grenzen seiner Begabung richtig erkannt. Er weist die Lobredner zurück, welche Bendemann mit Michelangelo verglichen, und beschränkt seine Bedeutung mit vollem Recht auf die eines »Idyllenmalers des alten Testaments«, des »Virgils und Theokrits des alten Bundes«, in welchem »die stillen, häuslichen Eigenschaften des jüdischen Familienlebens, ihre Trauer im Exil, ihre Freude bei der Ernte, ihre heimlichen Liebesszenen einen beredten und unübertrefflichen Interpreten gefunden« haben. Doch ist Bildern gegenüber wie »Boas und Ruth«,



den »zwei Mädchen am Brunnen« (1833), den »Töchtern des Serbenfürsten« (1834), der »Ernte« und dem »Hirten und der Hirtin« zu betonen, dass ihnen jede ethnographische Charakteristik fehlt. In den Typen wie in den Kostümen spiegeln die Figuren nur jene konventionelle Formenwelt wieder, welche damals den Düsseldorfern genügte und die von den befangenen Zeitgenossen für eine Offenbarung des Realismus gehalten wurde. »Ich sehe selbst, sagt Wolfgang Müller weiter, in seinen bärtigsten Männern ein gewisses weibliches Element, welches den Heroismus ganz und gar ausschliesst.« Endlich fehlt auch ihm wie allen Genossen aus jener ersten Düsseldorfer Zeit das Geniale und Zwingende, welches den bahnbrechenden Meister von dem kühlen und geschickten Eklektiker unterscheidet. In dem Hauptwerke seines Lebens, den stereochromischen Wandgemälden in zwei Sälen des königlichen Schlosses zu Dresden, wohin er 1838, zugleich als Lehrer, berufen worden war, ist er denn auch nicht über die Grenzen hinausgekommen, welche Schadows glatter Formalismus der Düsseldorfer Schule gesteckt hatte. Durch eine Reise nach Italien (1841) bereitete er sich auf die Lösung der grossen Aufgabe vor, und das Studium der italienischen Monumentalmaler giebt sich denn auch besonders in den Malereien des Ballsaals, nicht zum Vortheil seiner eigenen Originalität, kund. Das Ganze sollte das Leben der Griechen in ihren Spielen und Festen darstellen. In vier grossen, figurenreichen Kompositionen wurde die Hochzeit des Peleus und der Thetis, die Alexanders und Roxanes, der Triumphzug Apollos und ein Bacchuszug vorgeführt. Darüber befinden sich noch vier Lünetten, welche Feste des griechischen Volkes schildern, und auf den Wandflächen zwischen den Fenstern sieht man die Personifikationen der Künste und eine Apotheose Homers. An den beiden Langseiten wird der Cyklus durch einen grau in grau gemalten Fries abgeschlossen, welcher in acht Abtheilungen das griechische Leben von den fröhlichen Spielen der Kinderzeit bis zum gebrechlichen Alter durch anmuthige Gruppen zur Anschauung bringt. Dieser Fries ist mit Recht als das Beste von allem bezeichnet worden, was die figurenreichen Schildereien des Ball- und Thronsaales enthalten. Letztere tragen im Gegensatz zu den freien poetischen Erfindungen des Ballsaals einen historischen Charakter. Zu beiden Seiten der über dem Throne stehenden und von den vier Tugenden (Gerechtigkeit, Weisheit, Tapferkeit und Mässigung) umgebenen Saxonía sind je acht Gesetzgeber und Könige des Alterthums und des Mittelalters dargestellt. Die Wände der dem Throne gegenüberliegenden Saalhälfte, welche bei der Eröffnung des Landtages von den Abgeordneten eingenommen wird, sind mit vier figurenreichen Darstellungen geschmückt, in denen Momente



aus dem Leben Kaiser Heinrich I., eines Fürsten aus dem Sachsenstamme, mit Hervorhebung der vier Stände geschildert werden. Ueber der Thür, der Saxonia gegenüber, versinnlicht eine allegorische Darstellung das Zusammenwirken der vier Stände, während sich unter den vier Hauptgemälden braun in braun gemalte Friesbilder hinziehen, welche die Entwicklung der Kulturgeschichte illustriren *).

Der Schwerpunkt dieser umfangreichen Thätigkeit lag nicht in der monumentalen Ausführung Bendemannscher Gedanken, die weder tief noch originell waren, sondern in der Begründung einer Schule, welche ausser dem Portrait, dem Genre und der Landschaft noch zur Erreichung höherer Zwecke befähigt wurde. Wenn dieser Schule auch keine grossen Genies entsprossen sind, so wurde in derselben doch die Technik der monumentalen Malerei gepflegt, welche dadurch bis in unsere Zeit hineingerettet werden konnte. Die Schüler Bendemanns gehören meist der neueren Entwicklung der deutschen Kunst an, deren Besprechung dem folgenden Abschnitte vorbehalten bleiben muss. Der Meister selbst begann im Jahre 1859, wo er als Direktor der Akademie nach Düsseldorf berufen wurde, eine zweite Periode seiner Lehrthätigkeit, welche bis 1867 dauerte, wo er sein Amt theils aus Gesundheitsrücksichten, theils weil der neue Geist, welcher die Düsseldorfer Künstlerschaft und die Akademie beherrschte, seinen strengen Kunstanschauungen nicht entsprach, niederlegte. Indessen hatte er die Freude, in Peter Janssen einen Künstler heranzubilden, welcher der Monumentalmalerei, freilich im Anschluss an den modernen Realismus, zu neuem Leben verhelfen sollte. Auch in künstlerischer Beziehung war diese zweite Düsseldorfer Zeit nicht unfruchtbar. Hier entstanden ein »Odysseus und Penelope«, der schon genannte »Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem«, eine »Penelope« auf ihrem Lager sitzend (1877), in welcher Bendemann einen neuen Versuch machte, nach reicheren koloristischen Wirkungen zu streben, eine Anzahl geistreich charakterisirter und fein modellirter Bildnisse, in welchen — ähnlich wie bei Schadow, Sohn, Hildebrandt und Hübner — der Höhepunkt seines Könnens liegt, ein Cyklus von edel komponirten Zeichnungen zu Lessings »Nathan dem Weisen« und eine Reihe von drei Wüstenbildern in Aquarell. Auch monumentale Aufgaben boten sich ihm: »Kain und Abel« im Saale des Schwurgerichts zu Naumburg a. S., die Ausmalung der Aula der Realschule in Düsseldorf, in welcher er die Personifikationen der Religion, Kunst und Wissen-

*) Die Wandgemälde im Ball- und Konzertsaal des Königl. Schlosses zu Dresden von E. Bendemann, mit Text von J. G. Droysen. Dresden.



schaft, des Handels und der Industrie, eine jede umgeben von je zweien ihrer hervorragendsten Vertreter, letztere als Statuen behandelt, und dazwischen Kindergruppen, deren Thätigkeit zu den fünf Allegorien in Beziehung steht, darstellte, und die Dekoration des ersten Corneliussaales in der Berliner Nationalgalerie, welche nach seinen Entwürfen von seinem Sohne Rudolf *Bendemann* (1851—1884) und seinen Schülern Ernst und Fritz *Röber* und Wilhelm *Beckmann* in matter Wachsfarbe ausgeführt wurde. In den letzteren Kompositionen, welche Anmuth, Friede, Dichtkraft, Forschung, Demuth, Begeisterung, Kraft und Freude durch männliche und weibliche Gestalten versinnlichen, sowie in vier Gruppen das Erdewallen des Genius und seine Befreiung vom Irdischen schildern, zeigt sich bereits eine Abnahme von Bendemanns Gefühl für monumentale Grösse. Auch leidet die farbige Ausführung unter süsslicher Buntheit, welche den Kompositionen einen vignettenhaften Charakter giebt, der zu dem Inhalte des Saales, den Kartons von Cornelius für den Camposanto, in schroffem Gegensatze steht. Dass es Bendemann nie zu einer rechten Volksthümlichkeit gebracht hat, liegt, wie Pecht richtig hervorgehoben, in dem gänzlichen Mangel einer starken und bestimmt ausgeprägten Individualität*).

Müller von Königswinter zählt noch eine ganze Reihe von Historienmalern der älteren Düsseldorfer Schule auf, von denen es jedoch keiner zu durchgreifendem Erfolge gebracht hat. Clemens *Bewer* (geb. 1820), Paul *Kiederich* (1809—1850), Wilhelm *Volkhart* (1815—1876), August *Siegert* (geb. 1820), der sich später mit grösserem Erfolge dem Genre zuwandte, Lorenz *Clasen* (geb. 1812) und Julius *Röting* (geb. 1821) sind hier zu nennen. Clasen ist der Schöpfer der namentlich durch die Jahre 1870 und 1871 zu grosser Popularität gelangten Allegorie »Germania auf der Wacht am Rhein«, welche er zuerst im Rathhaus zu Crefeld ausgeführt und später als Oelgemälde wiederholt hat. Julius Röting hat nur wenige historische Bilder gemalt, in früheren Jahren einen »Columbus vor dem Collegium von Salamanca« (1851), Galerie zu Dresden) und später eine grossartig aufgefasste »Grablegung Christi« (1866), welche ihn als einen besonders nach den Venezianern und Rubens gebildeten Koloristen ersten Ranges kennzeichnet. Seitdem hat er sich ausschliesslich seiner Lehrthätigkeit an der Düsseldorfer Akademie und dem Portrait gewidmet, welches er mit grosser Meisterschaft ganz im Sinne des modernen Farbenrealismus kultivirt, dem er schon

*) F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. III. S. 261—293. Nördlingen 1881.



frühzeitig in den Bildnissen Schadows, Lessings, Leutzes, E. M. Arndts u. a. gehuldigt hat.

Eine kurze Nachblüthe erlebte die Düsseldorfer Historienmalerei noch in Berlin durch Julius Schrader, Otto Knille und Georg Bleibtreu, die jedoch in ihrer späteren Entwicklung andere Bahnen einschlugen. Alle diese und die früher genannten Historienmaler übertraf an Genialität Alfred *Rethel*, der freilich nur einen Theil seiner Ausbildung der Düsseldorfer Akademie verdankt, aber doch überwiegend in Düsseldorf thätig war.

3. Alfred Rethel.

Als dreizehnjähriger Knabe — er war am 15. Mai 1816 im Haus Diepenbend bei Aachen geboren — kam Rethel*) auf die Düsseldorfer Akademie, zu einer Zeit also, wo der einzige Mann, der auf die schon frühzeitig mit ungewöhnlicher Entschiedenheit entwickelte Geistesrichtung des Knaben einen bestimmenden Einfluss hätte üben können, Cornelius, der Akademie längst den Rücken gekehrt hatte. Während seine Kunstgenossen mit Rittern und Nixen, mit Romeo und Julia, mit Goldschmieds Töchterlein und mit der heiligen Genoveva im Mondschein oder im Waldedunkel schwärmten, beschwor der junge Rethel die erhabenen Schatten der historischen Vorzeit herauf. Der Geschichte des heiligen Bonifacius entlehnte er seine ersten Kompositionen, die er in Tusche und Bleistift ausführte. Sein erstes, schon 1832 geschaffenes Oelgemälde (jetzt in der Berliner Nationalgalerie) stellt den unerschrockenen Vorkämpfer für Kultur und Christenthum als Triumphator dar. Der Heilige hat mit seinem Beil die Eiche Wodans gefällt und pflanzt das siegreiche Kreuzeszeichen in den Baumstumpf. Da Rethel wegen anhaltender Kränklichkeit nur eine mangelhafte Schulbildung genossen hatte, bleibt uns das Motiv, welches ihn dieser ernsten Richtung huldigen liess, unerklärlich. Vielleicht haben die grossen Wälder seiner Heimath, wie man geglaubt hat, der Phantasie des Knaben den Hang zum Erhabenen und Grossartigen eingepflanzt. Indessen verhielt sich Rethel in seinen späteren Jahren der unbelebten Natur gegenüber ziemlich passiv. Es ist dieser eigenthümliche Zug seiner Kunst um so auffallender, als sich in seinen Reisebriefen ein lebhaft entwickeltes Naturgefühl und eine begeisterungsvolle Freude an der Natur ausspricht. Seine Briefe enthalten bisweilen

*) W. Müller von Königswinter, Alfred Rethel. Blätter der Erinnerung, Leipzig 1861.
— H. Hettner in den Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1875. Nr. 4.
— F. Pecht, Deutsche Künstler u. s. w. II. S. 129—179. Nördlingen 1879.



landschaftliche Schilderungen und Stimmungsbilder, welche so plastisch entworfen sind, dass sie gewissermaassen als erste Skizzen für Gemälde dienen könnten. Im Jahre 1833 machte er seine erste Rheinreise. Ganz enthusiastisch von den genossenen Herrlichkeiten, schreibt der siebzehnjährige Jüngling in seiner schlichten Weise von Koblenz: »Es war ein herrlicher Anblick, Koblenz mit seinen grossartigen Festungen im Abendsonnenschein zu erblicken, besonders der Ehrenbreitstein machte sich schön; er war, weil er am höchsten liegt, ganz roth von der untergehenden Sonne beleuchtet, und Koblenz und die anderen Festungen lagen schon im Dunkel der Nacht, welches durch einzelne lichtblaue Nebelstreifen, die im Rhein- und Moselthal aufgestiegen, unterbrochen war. Nur die höheren Rheingebirge wurden ebenfalls von der Sonne beschienen.« Als er im Jahre 1835 Bayern und Tirol besuchte, machte er fleissig landschaftliche Naturstudien.

Düsseldorf bot dem Geiste des jungen Künstlers diejenigen Anregungen nicht, die er erwartete. Er lernte in Düsseldorf eigentlich nur die technische Seite seiner Kunst: Malen und Zeichnen. Sein erstes Bild, der oben erwähnte St. Bonifazius, ist ganz in der glatten, farbenfröhlichen Manier der älteren Düsseldorfer Schule gemalt, an der Rethel übrigens nicht lange Gefallen fand. Er sah bald ein, dass er in Düsseldorf nicht über eine gewisse technische Fertigkeit hinauskommen würde, und begab sich deshalb im Jahre 1837 nach Frankfurt a. M., wo er in Ph. Veit denjenigen Mann fand, mit welchem seine Geistesrichtung übereinstimmte, und wo er ausserdem durch Schwind und Passavant gefördert wurde. Die Sicherheit, die er nunmehr gewann, sprach sich schon in seinen ersten in Frankfurt gemalten Bildern, einem »Daniel in der Löwengrube« (1838, im Städelschen Kunstinstitut) und einer Allegorie der »Justitia« aus. Inspirirt durch eine Beethovensche Sonate, zeigt er auf dem Bilde die Göttin der Gerechtigkeit, welche, mit den Insignien ihres Amtes versehen, einen fliehenden Raubmörder verfolgt. Die Wirkung dieses Bildes ist trotz seiner Einfachheit eine so grossartige, dass sogar die Sage ihr Gewebe um dasselbe geschlungen hat. Durch die Verlosung eines Kunstvereins, so meldet sie, kam das Bild in den Besitz eines ungerechten Richters, der besonders an den Demagogenverfolgungen mitgewirkt, und trieb diesen in den Wahnsinn.

Im Jahre 1840 beschloss der Gemeinderath von Aachen, den alten Krönungssaal des Rathhauses in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen. In Gemeinschaft mit dem Kunstverein für Rheinland und Westfalen schrieb er eine Konkurrenz aus, durch welche die Künstler



Deutschlands aufgefördert wurden, Entwürfe zur Ausmalung des Saales einzusenden. Der Stoff derselben sollte der Geschichte Karls des Grossen entlehnt werden. Alfred Rethel, der vierundzwanzigjährige Jüngling, schlug seine Konkurrenten siegreich aus dem Felde. Ihm wurde auch die Ausführung seiner Kompositionen übertragen. Indessen verzögerte sich diese durch allerlei Zwistigkeiten, welche sich in Aachen, durch ultramontane Einflüsse hervorgerufen — Rethel war Protestant —, erhoben. Inzwischen unternahm Rethel im Jahre 1842 eine Reise nach Dresden. Die Schätze der dortigen Gemäldegalerie machten einen gewaltigen Eindruck auf den mit grossen Plänen erfüllten Künstler. Vor der Raffaelschen Madonna des heiligen Sixtus ward ihm nach seinen eigenen Worten »eine herrliche Bestätigung«, dass der Weg, den Veit ihm angegeben, der richtige sei. Dieses Selbstbekenntniss ist für die Beurtheilung des Künstlers ungemein schätzbar. Ist Veit auch nicht sein Lehrer im eigentlichen Sinne gewesen, so war er doch für ihn der Vermittler der Ideen des Cornelius. Die Schwingen seines Genius trugen ihn auch bald über Veit hinweg an die Seite des Cornelius, den er zwar nicht an Universalität des Geistes erreichte, aber doch auf dem engeren Gebiete der Historienmalerei übertraf, indem er gleich Cornelius an Dürer anknüpfte und, auf Cornelius' Spuren weiter fortschreitend, die Reckenhaftigkeit der mittelalterlichen Helden zu einem vollendeten, durch keine Bizarrerien und Unbeholfenheiten getrüben Ausdruck brachte.

Nachdem er noch im Römer zu Frankfurt a. M. vier Kaiserbildnisse, Philipp von Schwaben, Maximilian I. und II. und Karl V., und für die dortige Nikolaikirche den »auferstandenen Christus« (Karton in der Berliner Nationalgalerie) ausgeführt hatte und von 1844 bis 1845 in Italien gewesen war, begann er mit den Entwürfen und 1847 mit den Kartons für die Aachener Fresken. Während der Sommer von 1847 bis 1851 arbeitete er auch selbst an der Ausführung, wozu er sich in Frankfurt dadurch vorbereitet hatte, dass er den Schutzengel des Kaisers Maximilian auf der Martinswand in Gestalt eines Hirten, einer Figur aus einem in Oel ausgeführten Gemälde, an die Wand seines Ateliers malte. Die Figur ist später von der Wand losgelöst und in das neue Städelsche Museum überführt worden. Es war Rethel nur beschieden, vier von den acht Kompositionen zur Geschichte Karls des Grossen in Karton und Fresko auszuführen: die Zerstörung der Irmensäule bei Paderborn, Karls Einzug in Pavia, die Sarazenen Schlacht bei Cordova und Kaiser Otto III. in Karls des Grossen Gruft. (Diese Kartons und ein fünfter, die Taufe Wittekinds, befinden sich in der Berliner Nationalgalerie.) Die vier übrigen Fresken und Kartons — ausser der Taufe Wittekinds noch die



Kaiserkrönung in Rom, die Erbauung des Aachener Münsters und die Krönung von Karls Sohn Ludwig — hat Joseph Kehren, der mit Rethel schon an den vier ersten gearbeitet, nach den Entwürfen des Meisters bis zum Jahre 1862 ausgeführt. Diese letzten Fresken haben vor den von Rethel vollendeten den Vorzug einer kräftigeren Farbe voraus, ohne in Bezug auf Adel und Rhythmus der Komposition und Energie und Grösse der Charakteristik hinter jenen zurückzubleiben. Was bei Cornelius — wir erinnern nur an seine Nibelungenbilder — nicht über die ersten Keime hinausgekommen und in seiner weiteren Entwicklung durch Schnorr nur bis zum Ausdruck des Lyrisch-Epischen gediehen war, die Schilderung altdeutscher Heldengrösse und versunkener Kaiserherrlichkeit, das fand in diesen Fresken seine Vollendung bis zur Höhe eines kunstvoll gegliederten Dramas, dessen herbe, dichterische Grösse durch keinen sentimental oder romantischen Zug beeinträchtigt wird*).

Im Herbst des Jahres 1851 hatte sich der Künstler verheirathet und im Sommer des folgenden Jahres trat er eine zweite Reise nach Italien an, um dort Heilung von einer Gemüthskrankheit zu suchen, welche schon seit einiger Zeit die Schwingen seines Geistes lähmte. Doch vergeblich. Die Krankheit machte reissende Fortschritte und stellte sich bald als unheilbar heraus. Was die Ursache dieser Geisteszerrüttung gewesen ist, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Ob ein unglücklicher Sturz des Knaben bereits den Keim gelegt oder ob die mit der Aachener Angelegenheit verbundenen Widerwärtigkeiten und Kränkungen den Geist des Künstlers verdüsterten, das sind Fragen, die heute nicht mehr zu lösen sind. Das Dunkel der geistigen Nacht, welches den Künstler umgab, lichtete sich nie mehr. Noch sechs Jahre verbrachte er in diesem trostlosen Zustande, bis ihn der Tod am 1. Dezember 1859 erlöste.

Der verdüsterte Seelenzustand, welcher die letzten Jahre seiner künstlerischen Thätigkeit beherrschte, gibt sich auch in einigen cyklischen Kompositionen kund, welche in die Reihe seiner ersten Schöpfungen gehören. Rethel war ein Geistesverwandter der deutschen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, vornehmlich eines Dürer und Holbein. Auch diesen Zug in die Grösse und den Ernst mittelalterlicher Auffassung hinein hat er mit Cornelius gemein. Wie Dürer und Holbein nicht wenige ihrer geistvollsten und bedeutendsten Schöpfungen durch den Holzschnitt zum Gemeingute ihrer Nation machten, so suchte Rethel den alten

*) Die Aachener Fresken sind vom Rheinisch-westfälischen Kunstverein zu Düsseldorf 1870 in Holzschnitt herausgegeben worden (nach Zeichnungen von Kehren und Baur).



Holzschnitt wieder zu Ehren zu bringen, indem er speziell für diese Technik der künstlerischen Reproduktion eine Reihe von Zeichnungen entwarf, deren Motive entweder, wie die Zeichnungen zum Nibelungenlied (1840, Wigandsche Ausgabe), aus dem Mittelalter geschöpft waren, oder die sich, wie die Todesbilder, an mittelalterliche Gedanken anschlossen. Die Revolution von 1848, während welcher der Künstler in Dresden lebte, gab ihm zugleich für die alten Gedanken eine moderne Form. Ein Feind der rohen Gewalt und der Ueberstürzung, bildete er in einer Reihe von sechs Bleistiftzeichnungen, welche Hugo Bürkner ganz in der charaktervollen, auf breite Wirkung zielenden Art der alten Technik in Holz schnitt und Robert Reinick mit Versen versah, den Tod, wie ihn Eitelkeit, List, Lüge und die bösen Lüste zu seinem verderblichen Ritte ausrüsten, wie er dann auf seinem Klepper der Stadt zureitet, wie er im Wirthshause das Volk gegen die Machthaber aufreizt, indem er eine Krone und einen Pfeifenstummel grinsend gegen einander abwägt, wie er dem Vertreter des Pöbels das Schwert reicht, wie er als Führer der Revolutionsmänner auf der Barrikade steht und zuletzt mit teuflischer Genugthuung als Triumphator über Leichen- und Trümmerhaufen reitet. Später fügte er noch zwei Blätter hinzu, von denen das eine den »Tod als Würger« darstellt, wie er, von der eine Geißel führenden Cholera begleitet, im Domino auf einem Maskenballe zu Paris erscheint und die Tänzer auseinandertreibt, während das andere den »Tod als Freund« zeigt, welcher einem greisen Glöckner in seiner einsamen Thurmstube den Glockenstrang aus der Hand nimmt. Mit grosser Meisterschaft hat Rethel auf diesen Blättern die Schwierigkeiten des modernen Kostüms überwunden und bei vollkommen realistischer Detailbehandlung das Ganze doch in die ideale Sphäre des historischen Stils emporgehoben*).

Rethels vollendetste und in Erfindung und Ausführung grossartigste, in Bleistift und Wasserfarben ausgeführte Komposition, der Zug Hannibals über die Alpen (218 v. Chr.) nach der Schilderung des Livius, hat erst in unserer Zeit auf Betrieb der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien**) eine Reproduktion durch den Holzschnitt erfahren, und zwar hat Bürkner auch diese Kompositionen auf den Holzstock übertragen und damit die wichtigste Vorarbeit für die xylographische Ausführung geliefert. Es ist nicht mit Sicherheit festzustellen, wann Rethel

*) Auch ein Todtentanz (Leipzig 1848 ff.).

**) Der Zug Hannibals über die Alpen von A. Rethel. Auf Holz gezeichnet von H. Bürkner. Publizirt von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.



die Blätter begonnen hat, wahrscheinlich bereits in Frankfurt bald nach der Krönung seiner Entwürfe für das Aachener Rathhaus. Nur in dieser Zeit seines höchsten geistigen Aufschwunges, als sich die Brust des jungen Künstlers unter den Gefühlen eines gekräftigten Selbstbewusstseins und eines berechtigten Stolzes schwellte, kann der Cyklus entworfen worden sein, welcher das herrlichste Geschenk des Rethelschen Genius ist. Durch die erste Reise nach Rom 1844 bis 1845 reifte das Werk seiner Vollendung entgegen; vielleicht hat es der Künstler noch unter dem mächtigen Eindruck der eben zurückgelegten Alpenreise in Rom selbst vollendet. Indessen legte er noch in den letzten Jahren seiner künstlerischen Thätigkeit Hand an dieses Werk. So soll er während seines zweiten Aufenthaltes in Italien, als die verderbliche Krankheit seinen Geist bereits zu zerstören begann, die Gestalt des Hannibal auf der letzten Zeichnung des Cyklus verdorben haben.

Der Hannibalzug zeigt uns den künstlerischen Charakter Rethels in seinem vollen Umfange. Durch die Bilderreihe geht ein doppelter Zug: ein epischer und ein dramatischer. Episch ist die Entwicklung des Ganzen und dramatisch bewegt die Ausführung des Einzelnen. Das erste Bild ist das die Stimmung wirkungsvoll vorbereitende Präludium, in welchem die durchgehenden Akkorde angeschlagen werden. In einsamer Alpengegend erzählen greise Hirten den Sprossen des jüngeren Geschlechtes von den Schrecken früherer Heereszüge. Ein verwitterter Elephantenschädel und ein zertrümmerter Mauernbrecher bezeichnen ihren Weg. Das zweite Bild zeigt uns bereits das karthagische Heer auf dem Marsche; Reiter, Krieger zu Fuss und Elefanten überschreiten einen wilden Bergstrom, an dessen Ufer die wegweisenden Hirten düsteren Blickes stehen. Hinter ihnen kauert ein halbverhülltes altes Weib, eine unheil kündende Sibylle. Im Hintergrunde thront der Berggeist der Alpen und blickt ernst auf die Frevler, welche den heiligen Frieden seines Revieres zu brechen wagen. Das dritte Bild führt uns auf die Höhe des Dramas, mitten in den wildesten Kampf mit einem Bergstamme, welcher die der Gefahren unkundigen Karthager auf dem Marsche angreift. Felsen und Baumstämme werden von den Höhen auf das vorüberziehende Heer gewälzt, ein Hagel von Pfeilen hält die Vorwärtsmarschirenden auf, deren Verwirrung noch durch die Unruhe ihrer Rosse erhöht wird. Auf dem vierten Bilde, welches im Vergleich zu dem vorigen einen Ruhepunkt bezeichnet, deuten Erfrorene am Wege, in den Abgrund gestürzte Leichen auf die Strasse, die das Heer gezogen. Nur mühsam schleppen die Nachzügler ihre erstarrten Glieder fort, noch beschwert durch den Transport von Kranken und Todten, welche man den Wölfen und Geiern



nicht zum Frasse lassen will. Das fünfte Bild enthüllt uns die Schrecken des Abgrundes. Elefanten, Pferde und Krieger sind in die Schlucht gestürzt und liegen zerschmettert auf den Felsen. Ein spitzer Baum hat einen der Krieger im Fallen aufgespiesst, ein anderer liegt am Boden, tief in den Mantel gehüllt, wie er oben marschirte, bevor die tückische Schneedecke unter seinem Fusse nachgab. Zwei Geier zerren bereits an den Leichnamen, während aus dem Hintergrunde ein hungriger Wolf heranschleicht. So steigert sich allmählig das Erhabene zum Furchtbaren, Dämonischen und Grauenhaften, bis diese Stimmung durch den Eindruck des letzten Bildes wieder verdrängt wird. Der siegreiche Feldherr blickt von hoher Warte auf die zu seinen Füßen liegenden Fluren Italiens hinab. Die Strapazen sind siegreich überwunden und die Trompeten schmettern jauchzend die Botschaft von der Ankunft des Heeres in das Thal hinunter. Nach den vier apokalyptischen Reitern Dürers hat kein deutscher Künstler ein so tief ergreifendes Bild geschaffen wie das fünfte des Rethelschen Cyklus. Wir dürfen getrost diesen ganzen Cyklus der Apokalypse Dürers an die Seite stellen. Hier gewinnen wir erst den Maasstab zur richtigen Würdigung dieser grandiosen Erfindungen, welchen uns die Gegenwart gar nicht und die jüngste Vergangenheit nur in den reifsten Schöpfungen des Cornelius bieten kann.

Obwohl Joseph *Kehren* (1817—1880) eine reiche künstlerische Thätigkeit entfaltet hat, ist er weniger durch seine eigenen Arbeiten als durch seine Vollendung der Rethelschen Fresken bekannt geworden. Ein Schüler Schadows hat er, ein strenger Katholik, fast ausschliesslich religiöse Gemälde geschaffen, welche sich durch ein Streben nach Energie des Ausdrucks und Kraft des Kolorits vortheilhaft von den Durchschnittsleistungen der älteren Düsseldorfer Schule unterscheiden. Er hat zahlreiche Altar- und Andachtsbilder gemalt, unter denen eine heilige Agnes (1839), ein St. Hubertus (1841), eine Madonna mit dem Kinde (1842), Petrus und Christus (1844), Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (1849), Christus und die Jünger von Emmaus (1852), der gute Hirt und Christus am Kreuze mit Maria und Magdalena hervorzuheben sind. Eine »Loreley« (1849) steht unter seinen Werken, zu denen auch noch zahlreiche Kirchenfahnen gehören, vereinzelt da. Bei dem Brande des Düsseldorfer Akademiegebäudes in der Nacht vom 19. zum 20. März 1872 ging der Inhalt seines in demselben befindlichen Ateliers (angefangene und vollendete Arbeiten, Studien, Skizzen u. s. w.) zu Grunde, und gewissermaassen zur Entschädigung für diesen Verlust wurde ihm in Ge-



meinschaft mit Franz Commans und Peter Janssen die Ausmalung der Aula des Lehrerseminars zu Mörs übertragen. »Es handelte sich, wie Blanckarts in seinem Nekrologe Kehrens schreibt, um einen Cyklus von Wandgemälden in friesartiger Anordnung, welche die Hauptmomente der Weltgeschichte bis zur Proklamation des neuen Deutschen Reiches darstellen sollten. Kehren fiel die Aufgabe zu, die Ereignisse bis zur Geburt Christi zu schildern, dessen Leben und Wirken Commans darzustellen hatte; ferner, mit der Grablegung beginnend, den weiteren Verlauf der Dinge bis zur Einführung des Kaiserthums durch Karl den Grossen. Der noch übrige Theil des Frieses wurde Peter Janssen übertragen, da die beiden streng katholischen Künstler Kehren und Commans dazu wenig geeignet erschienen. Dagegen malten dieselben noch einige Einzelfiguren in den Bogenzwickeln unter ihren Bildern. Kehrens Kompositionen zeigen würdige Auffassung und klare Gliederung.«

Kehren hatte sich frühzeitig eine solche Fertigkeit in der Freskomalerei erworben, dass er schon vor Rethel von anderen Künstlern zur Ausführung ihrer Kartons herangezogen worden war, so von Stilke bei der Ausmalung des kleinen Rittersaals im Schlosse Stolzenfels und von Andreas Müller bei den Fresken in der Apollinariskirche bei Remagen. Diese Kirche wurde der Sammelpunkt einer Vereinigung von Vertretern der religiösen Kunst, die einen neuen Zweig derselben begründeten und, unabhängig von Cornelius und Schadow, auch eine Zeit lang grün und lebendig erhielten. An ihrer Spitze stand Ernst *Deger* (1809—1885) aus Bockenem bei Hildesheim. Er hatte sich anfangs auf der Berliner Akademie, seit 1829 unter Schadow in Düsseldorf weiter gebildet, schloss sich aber in seinen ersten Schöpfungen, welche nach dem Ausdruck echter Frömmigkeit bei anmuthiger Gestaltung strebten, mehr an das Vorbild Raffaels an, den er freilich an Tiefe der Empfindung nicht erreichte. Doch sah die katholische Bevölkerung der Rheinlande in Altar- und Andachtsbildern wie der Grablegung Christi (1831, Andreaskirche zu Düsseldorf), einer Madonna mit dem Kinde (1832), der Auferstehung Christi (1834, Kirche zu Arnsberg), einer Madonna, welche den Christusknaben auf eine Wiese führt, einer Madonna, welche das Kind anbetet, und der Himmelskönigin mit dem Jesusknaben (1837, Jesuitenkirche zu Düsseldorf), eine so vollkommene Verkörperung ihrer religiösen Anschauungen, dass Degers Gemälde durch Stich und Lithographie weite Verbreitung fanden. Im Gegensatz zu der mehr äusserlichen und nach koloristischen Wirkungen strebenden Darstellungsart Schadows entwickelte sich hier eine Kunst, der es mit dem, was sie verkörperte, heiliger Ernst war und deren Vertreter selbst an seine Erfindungen glaubte. »Die



Gläubigkeit, welche einem ebenso ernsten und milden wie streng sittlichen Gemüthe entspricht, sagt Müller von Königswinter, ist das lebendigste Merkmal seiner Werke. Bei ihm ist alles wahr und treu . . . Seine Bilder sind ebenso fern von überlegter Trockenheit wie von zerfliessender Phantasterei, ebenso fern von dürrer Asketik wie von unschöner Ueppigkeit.« Er war noch nicht dreissig Jahre alt, als er bereits ein solches Ansehen gewonnen hatte, dass er einen monumentalen Auftrag erhielt, wie er seit dem Fortgange des Cornelius in den Rheinlanden noch Niemandem zu Theil geworden war. Der Graf von Fürstenberg-Stammheim hatte mit einer Erbschaft die Verpflichtung übernommen, auf dem Apollinarisberge bei Remagen an Stelle einer älteren eine neue Kapelle erbauen und ausschmücken zu lassen. Mit dem Bau wurde der Kölner Dombaumeister Zwirner betraut, welcher die Kirche in eleganten gothischen Formen ausführte, mit der Ausmalung Ernst Deger, der jedoch nur den Plan der ganzen Dekoration entwarf, zur Ausführung der einzelnen Fresken aber drei Mitarbeiter, die Brüder Andreas (geb. 1811) und Karl Müller (geb. 1818) und Franz Ittenbach (1813—1879), heranzog. Alle vier gingen 1839 nach Italien, wo sie drei Jahre verweilten, um sich durch das Studium Raffaels, Michelangelos und der Vorgänger Raffaels zu ihrer grossen Arbeit vorzubereiten. Auch führten sie in Italien bereits einen Theil der Kartons aus. Nach dem Plane Degers theilten sich die Malereien in zwei grosse Cyklen. In dem einen sollten die »Hauptmomente des neuen Bundes«, in dem anderen Szenen aus dem Leben des heiligen Apollinaris, des Schutzpatrons der Kirche, zur Darstellung gelangen. Die Bilderreihe beginnt zur Linken des Eintretenden mit der Anbetung der Hirten von Deger, der Darstellung im Tempel und dem zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten von Ittenbach. Auf der rechten Seite sieht man entsprechende Momente aus der Jugend der Jungfrau Maria: zu oberst die Geburt der Maria und darunter Frauengestalten aus dem alten Testament von Karl Müller, die Begegnung des heiligen Joachim mit der heiligen Anna und Maria, die Stufen des Tempels emporsteigend, von Ittenbach. Im südlichen Querschiff sind die Bischofsweihe des heiligen Apollinaris und die Auferweckung eines Mädchens durch den Heiligen, im nördlichen die Zerstörung der Götzenbilder, der Tod und die Glorifikation des Heiligen, sämmtlich von Andreas Müller, dargestellt. Ebendasselbst befindet sich auch das Hauptbild des ganzen Cyklus, eine grosse, figurenreiche Kreuzigung von Deger. Im Chor sieht man rechts die Krönung der Maria von Karl Müller, links die Auferstehung Christi von Deger, an der Aussen-seite des Triumphbogens rechts den heiligen Joseph, links die Madonna



mit dem Kinde von Deger. In der Altarnische hat letzterer den Welt-
heiland mit Maria und Johannes, Ittenbach die heiligen Petrus und
Apollinaris mit den vier Evangelisten dargestellt. Dazu gesellt sich noch
eine Reihe von kleineren, grau in grau gemalten Bildern, welche theils
Szenen aus dem Leben Christi und des heiligen Apollinaris, theils alle-
gorische und symbolische Figuren zeigen.

Degers Arbeiten sind nach Erfindung und Ausführung die bedeu-
tendsten des Cyklus. »Er hat nicht allein eine tiefe, umfassende kirch-
liche Bildung an den Tag gelegt, er hat sie auch mit einer dramatischen
Kraft und Fülle entwickelt, welche ihn den besten Künstlern aller Zeiten
an die Seite setzt. Zugleich hat er der Richtung, die er verfolgt, durch-
aus neue und frische Seiten abgewonnen . . . Er ist als ein neuer und
begeisterter Prophet seiner Sache aufgetreten.« So lautet das wohl
begründete Urtheil Müllers über Deger. Doch fügt der Schriftsteller
sogleich hinzu: »Welche Lebenskraft indess diese Sache hat und wie
tief sie ihre Wurzeln im Volke schlagen wird, das habe ich hier nicht
zu untersuchen.« Wir können einer solchen Frage nicht aus dem Wege
gehen und dürfen daher nicht verschweigen, dass die Degersche Rich-
tung eine vereinzeltete Erscheinung ohne Nachfolger geblieben ist. Wohl
erhielt Deger nach der Vollendung der Apollinarisfresken (1851) noch
einmal einen grösseren monumentalen Auftrag, die Ausmalung der gothi-
schen Kapelle in Schloss Stolzenfels, wo er die Schöpfung, den Sünden-
fall, die Verkündigung, die Geburt, die Kreuzigung, die Auferstehung
und die Himmelfahrt Christi, die Ausgiessung des heiligen Geistes und
das jüngste Gericht in Freskomalerei auf Goldgrund darstellte. Aber
zur Begründung einer Schule für monumentale Malerei kam es nicht.
Alle vier Künstler haben sich seitdem ausschliesslich auf Staffeleigemälde
und ornamentale Arbeiten beschränken müssen. Daneben haben Andreas
und Karl Müller und seit 1869 auch Deger eine Lehrthätigkeit an der
Düsseldorfer Akademie entwickelt, bis sie durch Krankheit oder Tod
an der Ausübung derselben verhindert wurden, und Andreas Müller hat
durch Angabe einer neuen Methode der Wachsmalerei für eine weitere
technische Ausbildung der Wandmalerei gesorgt.

4. Die Anfänge der Landschaftsmalerei in Düsseldorf.

Wir haben gesehen, wie der mächtige Drang, der Lessing zur
Landschaftsmalerei trieb, sich trotz seiner Erfolge als Historienmaler
nicht zurückhalten liess, und wie er allmählig der Landschaftsmalerei eine
gleichberechtigte Stellung neben der Geschichtsmalerei errang. Zugleich
brachte er durch sein Beispiel den Keim zur Entwicklung, der in dem



Herzen eines anderen jungen Akademikers schlummerte, welcher gleichfalls unter Schadows Leitung die Anfangsgründe der Geschichtsmalerei studirte. Durch Lessings Beispiel und Anregung erkannte Johann Wilhelm Schirmer aus Jülich (1807—1863), dass die Landschaftsmalerei sein Beruf sei, und so ist Lessing auch als der Vater der Düsseldorfer Landschaftsmalerei anzusehen. Schirmer erzählt über diese Wandlung in seinen autobiographischen Aufzeichnungen folgendes: »In dieser Zeit (Ende 1826) fühlte ich mich zu Hause immer mehr zur Landschaftsmalerei hingezogen . . . Dazu kam, dass Lessings landschaftliche Zeichnungen mich ganz ausserordentlich ansprachen . . . Eigentlich erfuhr ich erst jetzt, dass man als Künstler ebenso gut berechtigt wäre, seine Existenz in der Landschafts- wie in der Historien- und Genremalerei zu suchen. Lessing, der als ein aussergewöhnliches Talent für beides geschaffen, könne schon jetzt bloss als Landschaftsmaler einer der berühmtesten Künstler genannt werden . . . Das war nun einerseits alles recht gut, aber wie sollte ich es um Gottes willen anfangen, Landschaftsmalerei zu studiren? Es existirte ja kein Lehrer hierzu. Schadow sagte selbst, er verstünde nichts davon . . . Da kam mir Schadow selbst entgegen mit dem Wunsch, ich möchte ihm doch 'mal meine Landschaften zeigen; als ich ihm darauf meine Versuche vorlegte, gefielen ihm dieselben nicht allein recht gut, sondern er äusserte gleich auch den Wunsch, eines der Blätter gemalt zu sehen. Ich sollte es nur frisch versuchen; wenn ich stecken bliebe, würde mir Lessings Rath schon von Nutzen sein; er müsste sich sehr irren, wenn ich nicht dermaleinst sein Ruisdael würde.« Schadows Voraussicht hat sich erfüllt. Sowohl in seiner ersten Periode, in welcher Schirmer der Natur mit warmer Empfänglichkeit gegenüber stand und sich namentlich in der Schilderung des deutschen Waldes auszeichnete, als in seiner zweiten, deren Schöpfungen mehr auf Licht- und Tonwirkungen ausgehen, hatte er manche Eigen thümlichkeiten aufzuweisen, die an den grossen niederländischen Meister, welchen sich schon Lessing zum Vorbilde genommen hatte, erinnerten. Unter Lessings Leitung machte Schirmer, der ursprünglich das Buchbinderhandwerk erlernt und erst seit 1826 die Düsseldorfer Akademie hatte besuchen können, seine ersten Naturstudien, und zwar auf Ausflügen in die Umgebung Düsseldorfs, die er später in die Eifel ausdehnte. So sammelte er Material für sein erstes Bild, einen »Deutschen Urwald«, mit dessen Idee er sich schon längere Zeit getragen hatte. Nachdem er zuerst einen Karton gezeichnet, machte er sich an die Ausführung des sechs Fuss breiten und vier Fuss hohen Bildes, welche ihm in überraschend kurzer Zeit (im Frühjahr 1828) gelang. Er hatte das



Glück, das Bild noch auf der Staffelei zu verkaufen, und als es bei seiner Ausstellung in Berlin auch die Anerkennung der dortigen Kritik fand, sah Schirmer mit glücklicher Zuversicht seiner künstlerischen Zukunft entgegen. Mit Lessing gründete er auch einen Komponirverein.

Bald trafen in Düsseldorf noch andere junge Künstler ein, welche Landschaftsmaler werden wollten, und auf Schadows Wunsch nahm sich Schirmer dieser Anfänger an, denen ein besonderer Saal der Akademie eingeräumt wurde. Die ersten, die sich dort zusammenfanden, waren Arnold *Schulten* (1809—1874), Eduard Wilhelm *Pose* (1812—1878), Peter Heinrich *Happel* (1813—1854), Friedrich *Hennert* und Heinrich *Funk* (1807—1877). Ihnen gesellte sich später noch Andreas *Achenbach* bei, der jedoch bald aus dem Schüler ein Lehrer wurde und selbst die älteren zu einer naturalistischen Naturauffassung brachte. So entstand aus bescheidenen Anfängen die Landschaftsklasse der Düsseldorfer Akademie, aus der eine lange Reihe ausgezeichneter Talente hervorgehen sollte. 1834 wurde Schirmer zum Hilfslehrer an derselben bestellt und 1839 übernahm er definitiv ihre Leitung als Professor der Landschaftsmalerei, die damit als den übrigen Fächern ebenbürtig anerkannt wurde.

In Schirmers Landschaften spiegeln sich die verschiedenen Phasen der Düsseldorfer Malerei wieder. Anfangs huldigte auch er der Romantik, indem er felsige und waldige Gegenden mit Burgruinen oder die lauschige Waldeinsamkeit malte, wobei er ein besonderes Gewicht auf eine sorgsame Ausführung der Details legte. Die flachen Gegenden am Niederrhein waren damals sein bevorzugtes Studienfeld. Bald unternahm er aber ausgedehntere Reisen nach Belgien (1830), in die Moselgegenden, nach dem Schwarzwald, der Schweiz (1835) und nach der Normandie (1838). Von diesen Reisen brachte er eine grosse Menge von vortrefflich durchgeführten Studien heim, welche er bereits im naturalistischen Sinne auf Tonwirkung und Stimmung verarbeitete. Eine so behandelte Herbstlandschaft, welche er 1838 in der Normandie gemalt hatte, brachte ihm auf der Pariser Ausstellung eine Medaille zweiter Klasse ein. In Paris trat Schirmer später zu den Häuptern der französischen Landschafterschule in persönliche Beziehungen, wodurch er in seiner naturalistischen Richtung noch bestärkt wurde. Eine im Jahre 1839 unternommene Reise nach Italien, wo er sich bis 1840 aufhielt, führte jedoch einen völligen Umschwung in seinem Schaffen herbei. Anfangs schwankte er zwar noch zwischen dem Naturportrait und einer aufs Grosse und Ideale gerichteten Auffassung, wie seine ersten Bilder »die Grotte der Egeria« (1842, Museum zu Leipzig), »Tivoli« und einige Motive aus der Campagna beweisen. Allmählig aber wurde er den er-



haben Formen der italienischen Gebirgsnatur (Kloster Santa Scholastica von 1852, in der Berliner Nationalgalerie) gerecht, und schliesslich erhob er sich auf Grund dieser Studien zu einem Vertreter der historisch-stilisierten Landschaft. Als solchen offenbarte er sich aber erst nach dem Jahre 1853, wo er einem Rufe als Direktor an die Kunstschule in Karlsruhe gefolgt war. Hier entstand in den Jahren 1855–56 eine Reihe von sechsundzwanzig mit der Kohle gezeichneten biblischen Landschaften, welche sich jetzt in der Kunsthalle zu Düsseldorf befinden. Die biblische Staffage ist dem ersten Buche Mosis entnommen. Auf dem ersten Blatte ist Adam im Paradiese, auf dem letzten die Bestattung Abrahams dargestellt. Prellers Odysseebilder wurden erst zwei Jahre später bekannt. Mithin war der Cyklus Schirmers der erste Versuch, der historischen Landschaft eine tiefere Auffassung zu geben und dieselbe mit den in ihr lebenden und schaffenden Menschen in engeren Zusammenhang zu bringen. Dieser Versuch fand nicht nur aller Orten, wo der Cyklus zur Ausstellung gelangte, hohe Anerkennung, sondern auch volles Verständniss. Zuerst in Berlin, wo Friedrich Eggers in einer Besprechung der Zeichnungen im »Deutschen Kunstblatt« (1856 S. 226 ff.) zunächst die malerische Wirkung und die scharfe und sichere Technik rühmt, welche an die schönsten Radirungen erinnerten. »Während die alten Schöpfer historischer Landschaften, sagt er dann zur Kennzeichnung des Unterschiedes zwischen der früheren historischen Landschaft und der Auffassung Schirmers, sich in das Naturleben versenkten, es in sich aufnahmen, um es wie aus einem reinen Spiegel wieder auszustrahlen, . . . geht Schirmer von den Figuren aus, die in so nothwendigem Zusammenhange mit dem Grund und Boden stehen, dass auf demselben nicht bloss ihre Bäume und Früchte, sondern auch ihre Schicksale wachsen. Indem er nun diesen Zusammenhang aufs Innigste ergreift, indem er ferner in Formation von Blume, Blatt und Baum, von Fels und Gebirge so treu bewandert und erfahren ist, dass er Alles, auch seine Bewegung, sein Blühen und sein Streben kennt, kann er recht voll hineinfahren und seine Seele reden lassen, so dass nun wieder die Menschen zur blossen Staffage werden und ihm fast nur so viel gelten, wie eine Unterschrift.« In bewusstem Anschluss an die Vertreter der idealistischen Richtung in der neueren deutschen Malerei hatte Schirmer einzelne Gruppen und Figuren der Schnorr'schen Bibel entlehnt, was er auch in seinem letzten Cyklus that, weil er selbst nichts besseres zu schaffen wusste. Es folgten vier Landschaften mit der Geschichte des barmherzigen Samariters (1856 bis 1857, in Kohle und Oel ausgeführt, Kunsthalle zu Karlsruhe), und den Abschluss seiner künstlerischen Thätigkeit bildete die Geschichte Abra-



hams in zwölf Landschaften (1859—62, Berliner Nationalgalerie), welche zu zweien so zusammengefasst sind, dass das untere, fast um zwei Drittheile niedriger als das obere, gewissermaassen die Predelle des letzteren bildet. In diesem letzten Werke seines Lebens fand sein geistiges und technisches Können zugleich seinen Höhepunkt. Sein Kolorit erhob sich zu der malerischen Virtuosität der modernen Realisten, ohne etwas von seiner romantischen Stimmung einzubüssen, und die Behandlung der Details, namentlich der prächtigen Baumriesen, welche fast jedem Bilde die Haltung geben, spiegelt noch einmal die Gewissenhaftigkeit und Fülle seiner Naturstudien wieder. Er starb am 11. September 1863.

Obwohl er sich selbst in dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens auf einem begrenzten Gebiete bewegt hat, sind aus seiner Schule Maler hervorgegangen, welche alle Richtungen der neueren Landschaftsmalerei vertreten. Die oben erwähnten Düsseldorfer der älteren Generation wurden freilich auch noch von Lessing beeinflusst, so besonders Wilhelm *Pose* aus Düsseldorf (1812—1878), welcher seine ernst gestimmten und grossartig aufgefassten Landschaften aus den Rhein- und Moselgegenden, dem Taunus, der Eifel, den österreichischen Alpen und Italien mit sorgfältigster Betonung der Details ausführte, und Heinrich *Funk* aus Herford (1807—1877), welcher von 1854—1876 Lehrer der Landschaftsmalerei an der Kunstschule in Stuttgart war. Wie Schirmer legte er ein Hauptgewicht auf Schärfe der Zeichnung, die sich besonders in etwa hundert Bleistift- und Kohlezeichnungen offenbarte, welche sich in seinem Nachlasse vorfanden. August *Weber* aus Frankfurt a. M. (1817—1873), der seine erste Ausbildung am Städelschen Institut genossen, arbeitete nur ein Jahr lang (1838—1839) in der Landschaftsklasse der Düsseldorfer Akademie unter Schirmer und erlangte bald eine derartige Selbstständigkeit, dass er seinerseits eine Schule eröffnen konnte. Früher als Schirmer gelangte er zur stilisirten Landschaft, wobei es ihm jedoch nicht allein auf die Harmonie der Linien und Formen, sondern auch auf Beleuchtung und Stimmung ankam. Er suchte dabei jeder Tageszeit gerecht zu werden, zeichnete sich aber besonders in Abend- und Mondscheinlandschaften aus. Kaspar *Scheuren* aus Aachen (geb. 1810) gehört ebenfalls zu den Künstlern, welche durch Lessing und Schirmer zur Landschaft geführt wurden. Seine Oelgemälde, die sich durch eine geistreiche Technik auszeichnen, aber an flüchtiger und willkürlicher Behandlung leiden, gehören meist der ersten Periode seiner Thätigkeit an. Später begründete er sich ein eigenes Genre, indem er auf meist aquarellirten Blättern mehrere landschaftliche Bilder durch Arabesken, durch Einstreuung von Figuren u. dgl. zu einem phantastischen Ganzen



vereinigte und diese Blätter wieder zu grösseren Cyklen verband. So entstanden das Album der Burg Stolzenfels in fünfzig Blättern, vierundzwanzig Aquarelle aus der Sage und Geschichte des Rheins (städtisches Museum zu Köln, auch in Farbendruck vervielfältigt), das Album von Venedig, ein Album mit sieben Aquarellen zur Erinnerung an den Aufenthalt der preussischen Königsfamilie in Koblenz und am Rhein, und zahlreiche Diplome, Ehrenbürgerbriefe, Adressen, Gedenkblätter, Illustrationen zu Dichtern, Titelblätter u. dgl. m. Er fasste alles im romantischen Geiste auf und sah weniger auf realistische Treue, als auf eine gefällige, farbenfrohe Darstellung in bunten Tönen. Auch führte er mit grossem Geschick die Radirnadel.

Müller von Königswinter nennt noch eine ganze Reihe von Landschaftsmalern der älteren Generation, die zum Theil den romantischen Wegen Lessings und Schirmers folgten, zum Theil sich der stilistischen Richtung anschlossen. Aber keiner von ihnen hat entscheidend in den Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung eingegriffen oder Werke von scharf ausgeprägter Physiognomie geschaffen. Es genügt daher, einige Namen wie Adolf *Lasinsky* aus Koblenz (1808—1871), Gustav *Lange* aus Mülheim a. Rh. (geb. 1811), Karl *Hilgers* aus Düsseldorf (geb. 1818), Adolf *Höningshaus* aus Crefeld (geb. 1811), der später nach Dresden übersiedelte und dort auch einige Schüler heranbildete, August *Kessler* aus Tilsit (geb. 1826), Ludwig Hugo *Becker* aus Wesel (1833—1868), August *Becker* aus Darmstadt (geb. 1822), einen Romantiker, der mit Vorliebe Hochgebirgslandschaften bei aussergewöhnlicher Beleuchtung (Alpenglühen, Mitternachtssonne) malte, Alexander *Michelis* aus Münster (1823 bis 1868), der seit 1863 als Lehrer an der Kunstschule zu Weimar thätig war, Wilhelm *Klein* aus Düsseldorf (geb. 1821) und August von *Wille* aus Kassel (geb. 1829) zu nennen, welcher auch Architektur- und Genrebilder gemalt hat.

Alle diese Künstler, ihre Lehrer mit einbegriffen, wurden sehr bald durch einen Mann in den Schatten gestellt, dessen Feuergeist die Lehrenden wie die Lernenden widerstandslos mit sich fortriss und mit welchem die Epoche der naturalistischen Landschaftsmalerei in Düsseldorf anhebt.

5. Andreas Achenbach.

Schirmers Verdienste um die Entwicklung der Düsseldorfer Landschaftsmalerei beruhten, wie wir gesehen haben, im wesentlichen auf seiner technischen Virtuosität. Seine glänzende Technik, welche noch den stilisirten Landschaften seiner letzten Jahre die Romantik der Farbe verlieh, bestach selbst diejenigen unter den jungen Künstlern, welche in



ihrem inneren Wesen dem Meister fremd gegenüberstanden. So liegen die Wurzeln der phänomenalen Erscheinung Andreas Achenbachs nach der technischen, d. h. rein malerischen Seite in Schirmer, nach der formalen in Lessing. Der Realismus der Bewegung trat dann als neues Element hinzu, welches die beiden älteren verband und durchdrang und so eine künstlerische Individualität von gewaltiger Kraft schuf.

Andreas Achenbach*) wurde am 29. September 1815 in Kassel als der Sohn eines Kaufmanns geboren, welcher ebenso, wie seine Frau, Neigung und Herz für die bildenden Künste besass. Der Knabe verbrachte eine sehr unruhige Jugend, da der Gang der Geschäfte den Vater veranlasste, mehrere Male seinen Wohnsitz zu wechseln. Auf Kassel folgte Mannheim, dann Petersburg, wo Andreas den ersten Zeichenunterricht genoss und zugleich Gelegenheit fand, zum ersten Male das Meer zu sehen, und endlich Düsseldorf, wo der Vater 1823 eine dauernde Stätte fand und der Sohn den Grundstein seines zukünftigen Ruhmes legen sollte. Er setzte es durch, dass er schon als zehnjähriger Knabe die Elementarklasse der Akademie besuchen durfte. 1827, also mit zwölf Jahren, trat er als Schüler in die Akademie selbst ein und wurde, dank der Protektion Schadows, später nach seiner ausgesprochenen Begabung in die Landschafterklasse aufgenommen. Pecht erzählt in seiner Biographie Achenbachs, zu welcher ihm der Künstler selbst Material geliefert hat, dass derselbe schon in seinem fünfzehnten Jahre sein erstes Bild, eine felsige Seeküste, gemalt habe, welches der Graf Raczyński in Berlin, der bekannte Kunstmäcen, ankaufen liess. Wie schnell sich aber auch das Talent des jungen Andreas entwickelt haben mag, so ist seine Reife denn doch nicht so frühzeitig eingetreten. Das würde schon den tatsächlichen Verhältnissen in Düsseldorf nicht entsprochen haben. Im vorigen Abschnitt ist berichtet worden, dass Schirmer nach längern Vorstudien seine erste Landschaft 1828 zu Stande brachte. Erst ein paar Jahre darauf wurde von Schadow unter Schirmers Leitung eine Art Landschaftsklasse improvisirt, in welcher Andreas Achenbach seine regelrechten Studien begann. Und damit stimmt denn auch, dass die Raczyńskische Landschaft (jetzt mit der Sammlung des Grafen in der Berliner Nationalgalerie unter dem Namen »Norwegische Seeküste«) die Jahreszahl 1834 trägt, von dem Künstler also in seinem neunzehnten Lebensjahre gemalt worden ist. Diese Marine ist demnach nicht sein Erstlingswerk. Er begann vielmehr 1831 mit einer Ansicht des Düsseldorfer Akademiegebäudes,

*) Fr. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. III. Nördlingen 1881. S. 328—350.



welchem 1832 eine Landschaft mit einer Kapelle folgte, beide spitz und etwas trocken gemalt, was dem damaligen Stande der malerischen Technik entsprach. In diesem Jahre unternahm Achenbach auch mit seinem Vater eine grössere Reise, die ihn über Rotterdam, Scheveningen, Amsterdam durch die Nordsee nach Hamburg und von da nach Riga führte und bis ins nächste Jahr hinein dauerte. Nach seiner Rückkehr malte er zunächst noch Landschaften nach heimischen Motiven, ländliche Idyllen wie die »Fähre bei Hamm«, das »Haus im Walde« und 1834 jene Marine, welche er als »norwegisch« bezeichnete, wiewohl er erst 1839 Norwegen kennen lernte. Bis zum Jahre 1835 gehörte Achenbach der Akademie als Schüler an. Er schied von derselben, weil sich, wie Pecht erzählt, Gegensätze zwischen ihm und Schirmer gebildet hatten, welcher auf den schnell wachsenden Ruhm des jungen Mannes mit eifersüchtigen Augen blickte. Es kam zu Reibungen und Zerwürfnissen, in Folge deren Achenbach als Führer einer Opposition, zu welcher Funk, Pose und andere gehörten, »ziemlich ostentativ« die Anstalt verliess. Werthvoller als die Unterweisung, welche ihm die Akademie damals bieten konnte, war für ihn der freundschaftliche Umgang mit Alfred Rethel, der »für die charaktervolle Bewegung in seinen figürlichen Darstellungen von unverkennbarem Einfluss gewesen ist«^{*)}. Im Jahre 1835 malte Achenbach eine »Marine mit einem Leuchthurm«, welche Prinz Friedrich von Hohenzollern ankaufte, dessen kleiner Hof in Düsseldorf der geistige Mittelpunkt des dortigen Kunstlebens war (jetzt im Besitz des Prinzen Alexander von Preussen). Im folgenden Jahre entstand ein »Seesturm an der schwedischen Küste«, ein Bild, welchem man trotz mancher Unvollkommenheiten in der Ausführung eine epochemachende Bedeutung in der modernen Landschaftsmalerei beimessen muss. Es ist ein historisches Merkzeichen, von welchem eine neue Aera der Landschaftsmalerei beginnt. Vor ihm hatte von den neueren Meistern nur der Berliner Wilhelm Krause im Jahre 1831 einen Seesturm zu malen gewagt. Es ist nicht anzunehmen, dass Achenbach von ihm beeinflusst worden ist. Offenbar sind die holländischen Marinemaler seine Lehrmeister gewesen. Die dramatische Kraft, mit welcher er das Toben und Wüthen der See darzustellen wusste, hat bereits etwas Elementares, etwas Dämonisches, und das ist der neue Grundstoff, der mit Andreas Achenbach in die Erscheinung tritt und durch ihn in die Entwicklung der neueren deutschen Malerei eingeführt wurde. Allmählig bildete sich dann dieses dramatische Element zu grösserer Vielseitigkeit aus. Dem un-

^{*)} Aus der Festrede des Malers Deiters bei der Feier des siebenzigsten Geburtstags Achenbachs. Kunstchronik (Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst) XXI. S. 3.



gestümen Rasen des Wassers trat die menschliche Kraft gegenüber, um sich mit dem blindwüthigen Riesen zu messen, und dieser Kampf der menschlichen Intelligenz mit der rohen Elementargewalt bildete später das Grundthema der grossartigsten Schöpfungen Andreas Achenbachs. Er vertritt in den scheinbar durch und durch realistischen Gebilden des Meisters die ideale Seite, und so finden wir denn auch in der Beobachtung, dass ein wahrhaft grosser Realist zugleich ein grosser Idealist ist, die ewige Wahrheit wieder, die manche in der Gegenwart verdunkelt oder gar verkannt glauben, dass das höchste Ziel der Kunst immer das Ideal ist, gleichgültig, auf welchem Wege es erstritten wird, ob mit Hilfe einer von vornherein idealistischen Ausdrucksweise oder mit der leidenschaftlichen Rhetorik eines kühnen Realismus.

1836 unternahm Achenbach eine Reise nach Süddeutschland und Tirol und liess sich dann für einige Zeit in München nieder, wo König Ludwig den oben erwähnten »Seesturm« für die neue Pinakothek in München ankaufte. Einen zweiten »Seesturm« aus demselben Jahre erwarb der Rheinisch-westfälische Kunstverein. Der Künstler kam noch öfters auf dieses Thema zurück, welches ihm gestattete, die Ergebnisse seiner umfassenden Beobachtungen der See in allen Stadien der Erregung, in allen Metamorphosen von der schweren, schlammigen Sturzwelle bis zum flockigen Gischt zu zeigen. Mit diesem Studium des Wassers ging ein gleich eingehendes Studium der Luft über dem Meere und über dem Strande und ihrer eigenthümlichen Reflexe auf dem Wasser zusammen. Man sagt, dass Achenbach die gewonnenen Eindrücke nicht in Skizzenbüchern und Oelstudien festhielt, sondern dass er dieselben, unterstützt durch eine erstaunliche Gedächtnisskraft, im Kopfe mit sich herumtrug. 1837 begab sich Achenbach nach Frankfurt a. M., wohin ihm sein Düsseldorfer Freund Alfred Rethel vorausgegangen war, und dort vollendete er einen dritten »Seesturm an der Küste mit einem strandenden Schiffe«, welchen das Städelsche Institut für den damals ansehnlichen Preis von 1500 Gulden kaufte. Die Malerei ist zwar noch etwas blechern und leblos, die Auffassung aber grossartig und dramatisch. In demselben Jahre entstand eine »norwegische Landschaft« (jetzt in der Kunsthalle zu Karlsruhe), zu welcher er sich, wie Deiters in seiner Festrede andeutete, die Motive »auf dem Hundsrück in der Nähe von Simmern« geholt hatte. Erst 1838 lernte er Norwegen aus eigener Anschauung kennen. Von dort ging er wieder nach Düsseldorf zurück, und dieses blieb bis zum Jahre 1843 seine Heimstätte, zu der er von seinen häufigen Reisen nach England, Frankreich, wo er Turner und Gudin kennen lernte, und Norwegen immer wieder zurückkehrte. Die grossartige Schön-



heit der norwegischen Gebirgsnatur hat er zuerst für die Kunst entdeckt. Durch seine Erfolge ermuntert, kamen dann junge skandinavische Maler nach Düsseldorf, um dort von seiner glänzenden Technik zu profitieren und mit ihrer Hilfe die Reize ihres Heimathlandes nach seinem Vorgange weiter auszubeuten. Achenbach entfaltete schon in dieser Zeit eine ausserordentliche Produktivität, und bald sagte man ihm nach, dass er am schnellsten von allen Düsseldorfern male, ohne dass die Solidität seiner Mache dadurch geschädigt würde. Der »Untergang des ‚Präsident‘ im Eis des atlantischen Oceans« (1842, Kunsthalle zu Karlsruhe) und der »Hardanger Fjord bei Bergen« (1843, Kunsthalle zu Düsseldorf) bezeichnen neben einer Reihe von Strand- und Waldlandschaften wohl den Höhepunkt der Schöpfungen dieser ersten Epoche.

In dieser Zeit voll regster Arbeitsamkeit gab sich Achenbach mit Spekulationen ab, die im Frühjahr 1843 seinen Uebertritt zum Katholizismus zur Folge hatten*). Zum Gedächtniss an diesen Akt malte er für den Hochaltar der Lambertikirche in Düsseldorf ein Altarbild mit neun Heiligen auf Goldgrund. Die Energie und Tiefe der Farbe verrieth einen Künstler, der auch auf diesem, ihm sonst fernen Gebiete zu der süsslichen Romantik der Düsseldorfer Heiligenmaler in Opposition getreten war. Später (1856) malte er auch eine Ansicht von dem Inneren der Kirche.

Mit seinem Uebertritt zum Katholizismus scheint auch eine Reise nach Italien in Verbindung gestanden zu haben, die er im Herbst 1843 unternahm. Das Studium des Meeres und der italienischen Küsten war selbstverständlich für ihn die Hauptsache. Aber im grossen und ganzen war die Ausbeute seines Aufenthalts in Italien, der sich bis zum Jahre 1845 ausdehnte, nicht sonderlich reich. Die klassischen Linien der italienischen Landschaft bildeten den Inbegriff alles Studiums für die Formenstilisten im Geiste Rottmanns und Schirmers. Achenbachs Streben ging aber anderswohin. Seinem Bruder Oswald blieb es vorbehalten, eine neue Auffassung der italienischen Landschaft zu begründen. Andreas fand indessen auch in Italien manches, was seine Eigenart reizte. Die »Pontinischen Sümpfe« in der neuen Pinakothek zu München (1846), die »Cyklopfelsen« (1847) im Museum zu Philadelphia, die Landschaft von Corleone (1852, im Besitz des deutschen Kaisers), »Scylla« an der Küste von Sizilien sind Beispiele für die Art und Weise, in welcher sich Achenbach mit der südlichen Natur abfand. Indessen bilden diese italienischen

*) Wir folgen hier den Angaben Pechts. Nach Anderen geschah der Uebertritt erst in Rom.



Landschaften und Marinen nur eine Episode in seiner Thätigkeit, die man getrost streichen könnte, ohne dass sich das Charakterbild seiner Kunst ändern würde. Seine Kraft wurzelte im Norden, an der nordischen Küste, in Holland, Belgien und Norwegen. Die schäumenden Wasserfälle des letzteren Landes hat Achenbach oft mit unübertroffener Bravour dargestellt: romantische Motive, welche durch die realistische Auffassungsart des Malers nur noch grossartiger wirken.

Obwohl Achenbachs grösste Erfolge nach der Seite des geräuschvollen Effekts auf dem Gebiete des Seestücks liegen, hat er sein Leben lang mit gleicher Liebe die Binnenlandschaft kultivirt. Und gerade auf diesen Bildern erkennen wir am deutlichsten, wie nachhaltig und für sein ganzes Leben bestimmend Lessing auf ihn eingewirkt hat. Wie Lessing, wählt Achenbach gern einen hohen Standpunkt und lässt von diesem aus den Beschauer in stille Thalwinkel, auf Wiesen und Felder, auf die Windungen kleiner Flüsse, in die Gässchen alterthümlicher Städte blicken, die er mit lichtem Sonnenglanz erfüllt oder mit dem Scheine des Mondlichts umwebt. Da zeigt sich denn der Meister, der sonst gewöhnt ist, mit breitem Pinsel ungeberdige Sturzwellen zu malen, als liebevoller, sorgsamer Feinmaler, dem die geringste Einzelheit nicht zu unbedeutend ist. Die Motive zu diesen Landschaften sind meist vom Niederrhein gewählt. Gelegentlich machte Achenbach dann einen Abstecher ins Hannöversche, wo ihn besonders Hildesheim mit seinem mittelalterlichen Charakter fesselte. Bisweilen drang er auch in das innere Gassengewirr holländischer Städte, wie z. B. in das Judenviertel Amsterdams, ein und holte sich mit seinem trefflichen Blick für das Malerische Motive heraus, an die Niemand zuvor gedacht hatte. Das Malerische sucht er stets in der Bewegung, mag sie ihm das Gewühl der Menschen oder das Treiben der Wolken oder das Spiel des Lichts und des Windes auf der Wasseroberfläche darbieten. Innerhalb dieser Bewegung bleibt aber immer die plastische Form bestehen, die ihm niemals gleichgültig wird. Achenbach ist deshalb ein ebenso tüchtiger Terrain- und Architekturmaler, wie es Lessing gewesen, und man darf demnach behaupten, dass die formale Seite seiner Kunst an Lessing anknüpft. Aber noch in einem anderen Sinne. Lessing war der erste, welcher die Bedeutung der Staffage für die Landschaft in einer völlig neuen Weise auffasste. Indem er aufhörte, die Menschen nach der Art der älteren Landschaftsmaler flüchtig zu skizziren, sondern sie zu sorgsam durchgeführten Genre- und Kostümfiguren zu gestalten, setzte er sie in innige Beziehung zu ihrer landschaftlichen Umgebung, so dass diese oft einen erläuternden Kommentar zu dem durch die Figuren versinnlichten Vorgänge bildete. Eine ähn-



lich bedeutsame Rolle spielen die Figuren auf den Gemälden Andreas Achenbachs, ebenso wie seines Bruders Oswald, der dieselben formalen Elemente von seinem Bruder und Lehrer übernahm. Romantische Geheimnisse haben uns freilich die Figuren des energischen Realisten nicht zu verrathen. Es sind Gestalten, aus dem Leben herausgerissen, nicht in dasselbe hineingedichtet: Küstenbewohner, die ihren harten Kampf mit dem Meere bestehen, Fischer, die bei herannahendem Sturme ihre Schlappe und ihre Netze bergen, Lootsen, die einem bedrängten Schiffe zu Hilfe kommen, wettererprobte Männer, die ihre Dämme vor dem Anprall der Wogen sichern, Leute, die ein Fahrzeug ausladen u. dgl. m. Oft sind die Figuren zu einer hochdramatischen Aktion vereinigt, zu einem Kampfe um Leben und Tod, wie z. B. auf der prachtvollen Schilderung des Sturms und der Ueberschwemmung am Niederrhein im Jahre 1876. Ein andermal geben sie ihren episodischen Charakter ganz auf, treten so stark in den Vordergrund und breiten sich in solcher Zahl über das ganze Bild aus, dass sich die Grenze zwischen Landschaft und Genre verwischt. Ein Beispiel für diese letztere Gattung ist der »Fischmarkt in Ostende« (1866, Nationalgalerie zu Berlin), ein Motiv also aus einer Oertlichkeit, die mit Scheveningen in den letzten Jahren der Schauplatz von Achenbachs glorreichsten Thaten gewesen ist. Die grossen Fischerboote sind eben eingetroffen. Sie legen am Quai an, und ihre Mannschaften machen sich daran, die Ladung ans Land zu schaffen, wo sich bereits ein reges Leben entfaltet hat. Auf den Steinplatten liegen die Meeresbewohner ausgebreitet, der Käufer harrend. Es ist noch früh und der eigentliche Verkauf hat noch nicht begonnen. Desto lebhafter discurren die Marktweiber, die Fischer und die Bootsleute mit einander. Alles ist eitel Bewegung und Leben. Alle diese Figuren, dieses Menschengewoge, dieses Kommen und Gehen trägt den Stempel treuester Naturbeobachtung, unübertrefflicher Wahrheit. Und nun denke man sich dazu die schäumenden Wellen, welche an die Quadern klatschen, die Boote heben und gegen den Quai drängen, den blassblauen Himmel, an dem sich unter der frischen Brise weisse Wolken jagen, den bläulichen Rauch, der aus den Essen steigt und sich mit aufspritzendem Gischt und den Dünsten des Wassers mischt — das alles verleiht dem alltäglichen Vorgange ein so grossartiges Relief, dass den Beschauer ein Gefühl beschleicht, als stünde er dem erhabensten Naturschauspiel gegenüber. Und mit welcher gesättigten Kraft hält die Farbe diese Szenerie voll Hast und Unruhe zusammen! Da ist kein Ton, der herausfällt, keiner, der schreiend die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Jeder Farbfleck hat seine Beziehungen zum Ganzen, seinen bestimmten Zweck im



Organismus, ohne dass irgendwo die Spuren einer raffinierten Suche nach Effekten, eines spitzfindigen Diftelns sichtbar sind. Rein instinktiv wie jedes echte Genie stellt der Meister durch den Zusammenklang der Farben die Harmonie in der Bewegung her, eine ihm angeborene male-riche Prozedur, über welche er sich in ihren einzelnen Stadien nicht einmal selbst wird Rechenschaft ablegen können.

Freilich artet die staunenswerthe Technik des Künstlers, wie es nicht anders sein kann, bisweilen auch in Flüchtigkeit aus. Das war namentlich in jener Zeit der Fall, als der Milliardenregen in die Börsen der Gründer strömte und die letzteren über Nacht zu Kunstkennern wurden, von denen jeder seinen Achenbach haben musste. Da vermochte selbst der furiose Pinsel des Meisters Andreas dem Ansturm kaum zu genügen, und die Kunsthändler holten ihm die nassen Bilder aus dem Atelier, unbekümmert, ob sie fertig waren oder nicht. Wenn nur der splendide Besteller das bekannte, sauber gerundete Zeichen ‚A. Achenbach‘ in der Ecke fand. Auch der flotte Export nach Amerika nahm eine Zeit lang den Meister stark in Anspruch, und so tragen denn die Bilder dieser Epoche nicht den Stempel liebevoller Durchbildung der Lufttöne und Wasserflächen, an welche uns Achenbach gewöhnt hatte. Himmel und Wellen sehen blechern und gläsern aus, und das Achenbachsche Grau, eine Farbe, die er in einer erstaunlichen Weise zu nüanciren weiss, macht sich recht trocken, nüchtern und eintönig. Man wird also diese Sorte von Bildern aus dem Werke des Meisters, das schon jetzt über tausend Nummern umfasst, ausscheiden müssen, weil man sonst zu der irrigen Auffassung gelangen könnte, dass die Kraft des Meisters zu erlahmen drohe. In Wahrheit ist aber das Gegentheil der Fall. Dafür zeugen Bilder wie die »Gebirgsmühle« (1882) und die »Mondnacht«, der »holländische Hafen« (1883, Nationalgalerie zu Berlin), das »Lootsenboot«, der »Sturm bei Ostende« u. a. m.

Es ist selbstverständlich, dass eine so geniale Kraft von grossem Einfluss auf ihre Umgebung werden musste. Gleich Lessing trat zwar auch Achenbach in kein näheres Verhältniss zur Akademie, hat auch, wie jener, in seinem Atelier keine Schüler, mit Ausnahme von zweien, herangebildet. Aber sein Beispiel, seine Thaten wirkten auf die heranwachsende Generation, und so verdankt ihm die gegenwärtige Düsseldorf-er Schule ein gut Theil ihrer Tüchtigkeit.

Der eine seiner beiden Schüler war sein jüngerer Bruder Oswald *Achenbach*, geb. zu Düsseldorf am 2. Februar 1827. Frühreif wie Andreas besuchte er schon seit 1839 die Akademie, eignete sich schnell die Elementarkenntnisse an und widmete sich dann unter Leitung des



Bruders der Malerei. Seine Naturstudien begannen 1845 mit einer Reise in das bayerische Gebirge, nach der Schweiz und Oberitalien. Die Früchte derselben waren bis zum Jahre 1849: »Morgenlandschaft aus der Lombardei«, »Abend im bayerischen Gebirge«, »Landschaft aus Oberitalien«, »Italienische Gewitterlandschaft«, »Italienische Landschaft am Meere«, »Partie einer Villa im Mondlicht«. Diese Liste ist insofern lehrreich, als sie uns schon die eigenthümliche Richtung Oswald Achenbachs charakterisirt, die ihn von seinem Bruder so wesentlich unterscheidet. Beide sind Poeten, der eine aber ein Realist, dessen dramatische Kühnheit sich nur mit Shakespeare vergleichen lässt, der andere ein ideal gestimmter Romantiker, welcher sich mächtig zum Vaterlande Tassos und Ariostos hingezogen fühlt. Seine Bilder sind farbenglühend, stimmungsvoll und harmonisch gefügt, wie die Strophen der beiden ihm congenialen Dichter. Was seinem Bruder versagt geblieben war, die italienische Landschaft in ihrem vollen poetischen Dufte, mit ihrem sanften, fast elegischen Wechselspiel zwischen Licht und Schatten, mit ihren zauberischen Perspektiven, in denen die zartesten Töne sich mit einander verschmelzen, zu erfassen, das erreichte Oswald wie kein zweiter Landschaftsmaler der Welt. Die deutschen Künstler, die vor ihm die italienische Natur ausgebeutet hatten, fussten fast ohne Ausnahme auf der stilisirten Anschauungsweise Rottmanns. Sie lösten aus den wechselnden Phänomenen des Himmels und der Luft die ewigen Formen der Landschaft heraus. Die klassische, strenge und keusche Schönheit der Linien war ihr Ideal. Diesen Stilisten trat Oswald Achenbach mit dem magischen Reichthum einer unerschöpflichen Palette gegenüber. Bei ihm verschwand die Linie, welche den Horizont begrenzt, unter dem weichen Nebeldunst der Ferne, der je nach der Beleuchtung in den verschiedenartigsten, zartesten Farben schillerte. Das Meer wurde auch ihm zum wichtigen Faktor; aber er zeigte es niemals in seinem Aufruhr, sondern in jener majestätischen Ruhe, welche die Fläche wie einen Spiegel erscheinen lässt, auf dem tausend Lichter funkeln, die, gebrochen durch die dazwischen liegende Luftschicht, wieder zum Himmel zurückstrahlen. Die Stimmungen aller Tages- und Nachtzeiten hat er zum Gegenstande eindringlichsten Studiums gemacht, sofern sich ihnen eine poetische Seite abgewinnen liess. Gleich den romantischen Dichtern weilt er aber am liebsten im Mondenscheine. Unter seinen Mondscheinlandschaften steht obenan die herrliche von Santa Lucia in Neapel mit dem flammenden Vesuv im Hintergrunde, welche im Jahre 1878 vollendet wurde.

Wo Oswald Achenbach in das Innere der italienischen Städte dringt, da ist er ein Architekturmalers ersten Ranges, der zwar nicht Stein für



Stein kopirt, aber das Charakteristische eines Bauwerks so klar und deutlich hervorhebt, dass man gar nicht gewahr wird, dass die Architekturen nicht detaillirt, sondern als Massen behandelt sind. Ein charakteristisches Beispiel für diese Richtung seiner Kunst ist der »Marktplatz von Amalfi« (1876, Nationalgalerie zu Berlin). In greller Mittagssonne liegt der Platz mit seiner ehrwürdigen Umgebung vor uns. Scharf und klar heben sich die Formen der Architektur vom Himmel ab: links vom Beschauer der schlanke Glockenthurm, rechts die Kathedrale von San Andrea, zu der eine steinerne Treppe hinaufführt, und im Hintergrunde, gleichsam als Fortsetzung der Architektur, das terrassenförmig emporsteigende Gebirge mit dem alten, verwitterten Thurm der Königin Johanna, der mit den Felsen verwachsen zu sein scheint. Auf dem Marktplatz, der sich in sanfter Steigung bis an die Kirchentreppe hinaufzieht, stehen Obsthändler und hocken Maisverkäufer herum. Einer ist beschäftigt, einen Maishaufen zusammenzukehren; sonst herrscht vollkommene Trägheit und Ruhe, die mit der umgebenden Natur im Einklang steht. Oswald Achenbach legt auf die Staffage einen noch grösseren Werth als sein Bruder Andreas. Wenn man seine Figuren aus unmittelbarer Nähe betrachtet, sieht man nur formlose, bunte Flecke. Man ahnt ungefähr, dass diese Farbenflecke ein gewichtiges Wort in der koloristischen Gesamtwirkung mitzureden haben. Man begreift aber nicht, wie diese Flecke, je weiter man sich entfernt, desto fester und plastischer und schliesslich zu völlig runden, körperhaften und lebensvollen Figuren werden. Welch' eine Schärfe des Auges, Welch' eine Sicherheit der Berechnung, Welch' eine Festigkeit der Hand setzt das voraus! Prof. Wiegmann hat in seinem Buche über »Die königliche Kunstakademie zu Düsseldorf und die Düsseldorfer Künstler« bei aller Anerkennung »der geistreich und lebendig erfundenen Figurenstaffage« die skizzenhafte Behandlung derselben getadelt. Wiegmann war noch zu sehr an die streng zeichnerische Durchführung der Figuren in den Lessingschen Landschaften gewöhnt, um die Bedeutung dieser spezifisch malerischen Behandlungsweise unbefangen würdigen zu können. Oswald Achenbach begnügt sich selten mit wenigen Figuren; er zeigt uns eine Cavalcade, eine Schaar von Landleuten zu Pferde, Esel und Wagen, galoppirende Reiter, eine Prozession, eine Gesellschaft vornehmer Forestieri in glänzenden Karossen, Burschen und Dirnen bei Spiel und Tanz oder wohl gar ein ganzes Volksfest oder eine Genreszene von selbstständiger Bedeutung, wie die Einsegnung eines Fischerbootes durch einen Geistlichen. Die bunten, fliegenden Gewänder im hellsten Sonnenlicht geben dann gewöhnlich die höchsten Töne der Farbenskala an, denen sich die volleren



und tieferen Akkorde unterordnen. Mit besonderer Vorliebe schildert er die Wirkungen des Sonnenlichtes auf den aufwirbelnden Staub oder das Durchdringen der Sonnenstrahlen durch das Blätterdach staubiger Alleen und durch die Zwischenräume, welche die Bäume offen lassen. Wie flüssiges Gold schwimmt überall das glitzernde Licht auf Bäumen und Blättern, auf der Erde, auf den Menschen und in der Luft herum. Ein solches Motiv unter Abendbeleuchtung behandelt die »Villa Torlonia bei Frascati« in der Berliner Nationalgalerie. Aus der Fülle seiner übrigen Landschaften heben wir nachfolgende Hauptwerke hervor: Abendlandschaft bei Ariccia mit dem Einzug eines Kardinals (1853), nächtlicher Leichenzug in Palestrina (Kunsthalle zu Düsseldorf) und Pilger aus den Abruzzen bei Civita Castellana vom Sturm überrascht (1861), Messe bei den Schnittern in der römischen Campagna (1863), Mondnacht am Strande von Neapel (1864), Rocca di Papa im Albanergebirge und das Fest der heil. Anna in Casamicciola auf Ischia (beide in der Dresdener Galerie), der Palast der Königin Johanna bei Neapel (1878, Museum zu Breslau), Motiv aus dem Park der Villa Borghese bei Rom, Gewittersturm bei Neapel (Mondschein), die Jahreszeiten in Oberitalien nach Motiven vom Garda- und Comersee und vom Lago maggiore (1887). Oswald Achenbachs Bedeutung liegt darin, dass er als der erste die Licht- und Luftphänomene des Südens, an denen die Italiener selbst, welche auch heute das Poetische ihres Landes noch nicht recht herausgeföhlt haben, mit merkwürdiger Gleichgültigkeit vorübergegangen sind, der Darstellung durch die Kunst des Malers gewonnen hat. Er, der Bahnbrecher, ist bis jetzt noch von keinem seiner Rivalen übertroffen worden, und auch im Auslande findet er seinesgleichen nicht.

Vom Beginn der sechziger Jahre bis 1872 stand der Künstler, jedoch mit Unterbrechungen, der Landschaftsklasse der Akademie vor. In dieser Stellung vertrat ihn während der letzten Zeit sein Studiengenosse Albert *Flamm*, welcher zugleich mit ihm unter Andreas' Leitung in dessen Atelier gearbeitet und gelernt hatte. Geboren 1823 zu Köln, widmete er sich in den Jahren 1836—1838 auf der Düsseldorfer Akademie dem Baufach, dann nach einem Studienaufenthalte in Belgien während der Jahre 1840 und 1841 der Malerei. Der beständige Verkehr, die gemeinschaftliche Arbeit und später auch die gemeinsamen Reisen mit Oswald Achenbach bewirkten, dass er, der nicht in gleichem Maasse Begabte, dem starken Einfluss des jüngeren Genossen sich willig hingab, und dass sich bald zwischen ihnen eine Uebereinstimmung bildete, die sich vornehmlich auf die äusseren Momente, die Behandlung der Architektur, der Staffage und der Lufttöne, erstreckt. Im Bewusstsein von dem Um-



fange seiner Kraft versteigt sich Flamm nicht zu glänzenden Effektstücken, sondern er sucht mit Vorliebe schlichte Motive, für welche sein Können ausreicht. Die Campagna zur Frühlings- und Sommerzeit mit ihren ausgedörrten Grasflächen und riesigen, unter den Hufen der Pferde- und Büffelheerden aufgewirbelten Staubwolken, durch welche die Strahlen der Sonne mühsam hindurchdringen, ist ihm ein geläufiges Terrain. Langsamer und sorgsamer arbeitend, als die beiden Achenbach, ist er ihnen nicht selten in der feinen Durchführung der Einzelformen überlegen. Seine Hauptbilder sind: herannahendes Gewitter in der Campagna (1862), bei Castel Gandolfo (1867), die Gräbertrümmer an der Appischen Strasse bei Rom, Blick auf den Golf von Neapel vom Posilippo aus, eine Ansicht des Siebengebirges, Blick auf Cumae (Nationalgalerie zu Berlin) und Trümmer römischer Aquadukte in der Campagna (1886).

6. Die neuere Landschaftsmalerei in Düsseldorf.

Aus der Schule Johann Wilhelm Schirmers und Andreas Achenbachs ist auch der Norweger Hans Frederik *Gude* hervorgegangen, der einzige, der auf dem Gebiete der Marine erfolgreich mit A. Achenbach um die Palme gerungen hat. Am 13. März 1825 in Christiania geboren, erhielt er seine erste Ausbildung auf der dortigen Kunst- und Gelehrten-schule. 1841 begab er sich nach Düsseldorf und schloss sich an Andreas Achenbach an. Ein Jahr lang arbeitete er unter dessen Leitung, bis er in der Landschaftsklasse Schirmers Aufnahme fand, der ihm auch später, nachdem sich sein Talent mit überraschender Schnelligkeit entfaltet hatte, einen Platz in seinem Privatatelier einräumte. Schon 1843 hatte Gude von Düsseldorf aus seine Heimath besucht und aus ihr brachte er das Motiv zu seinem ersten Bilde mit: »Norwegischer Fjord bei Mittagsbeleuchtung«, welches 1845 vollendet wurde. Andreas Achenbach hatte, wie wir gesehen haben, Norwegen für die Landschaftsmalerei entdeckt. Ihm war aber dieses Land nur ein malerisches Objekt, so gut wie jedes andere. Gude und die übrigen skandinavischen Maler, deren Zahl in Düsseldorf von Jahr zu Jahr zunahm, erfüllten dagegen ihre Gemälde mit jenem Hauche glühender Vaterlandsliebe, die den Norweger wie den Schweizer charakterisirt, mit jener sehnsuchtsvollen Melancholie, welche nachmals auch in der Literatur aufgetreten ist und den Erzählungen Björnstjerne Björnsons, Boyesens und Magdalene Thoresens und den Dramen Ibsens ihr eigenthümliches Gepräge aufgedrückt hat. Das spezifisch nationale Element spricht sich jedoch nur in der Wahl der Motive und in der Stimmung aus, und die letztere ist nicht stark genug, dass darauf



eine national-norwegische Kunst von individueller Physiognomie begründet werden könnte. Eine moderne norwegische Kunst ist ebenso gut eine patriotische Fiktion wie das Märchen von der russischen und böhmischen. In Auffassung, Technik und malerischer Behandlung zeigen die Bilder der norwegischen Maler ein durchaus deutsches Gesicht mit treuherzigen, blauen Augen, d. h. eine Malweise, die nicht flunkert und blendet, sondern mit gründlicher Solidität den Erscheinungen beizukommen und sie festzuhalten sucht. Ihre schwedischen Stammesgenossen haben dagegen neuerdings ihren Schwerpunkt nach Paris verlegt.

Gudes Erstlingsarbeit fand solchen Beifall, dass die Legitimation für seinen Beruf damit erbracht war. 1845 und 1846 machte er neue Studienreisen nach der Heimath, deren Ausbeute vornehmlich in Gemälden bestand, auf welchen er die grossartige Gebirgsnatur Norwegens in ihrer hehren Einsamkeit und ehrfurchtgebietenden Majestät schilderte. »Eine Art Ossianscher Poesie, sagt Wiegmann, weht über seine Hochebenen dahin, und die oft nur durch Rennthiere belebte grossartige Einöde spricht unsern Geist wundersam poetisch an.« Durch Lessing war das poetische Element so innig mit der Düsseldorfer Landschaftsmalerei verschmolzen worden, dass sich Fremde wie Einheimische gleich willig seinem Banne fügten, und so ist die Romantik in ihrer heroischen Erscheinungsform, d. h. die Alpen- und Seeromantik, bis auf den heutigen Tag der Grundzug der Landschaftsmalerei in Düsseldorf geblieben, den der platte Naturalismus, so hart er auch an die Thore der Stadt pochte, nicht zu verwischen im Stande war. Die Unruhen des Jahres 1848 veranlassten Gude zu einem längeren Aufenthalt in seiner Heimath, wo er sich in Christiania niederliess und eine Anzahl von Landschaften, namentlich Seebilder, malte, welche sein Freund Tidemand mit genrebildlicher Staffage versah. Die Gemälde dieser Art (»Eine Brautfahrt auf dem Hardangerfjord« im Kunstverein zu Christiania und »Fischer auf einem norwegischen Binnensee« in der Berliner Nationalgalerie) sind von einer bei gemeinschaftlichen Arbeiten seltenen Harmonie. Volksleben und landschaftliche Szenerie schliessen sich zu einem Gesamtbilde von unanfechtbarer ethnographischer Treue zusammen, und über dem Ganzen schwebt ein verklärendes Licht, das bald silbern, bald goldig schimmert, wie es die Stimmung fordert. Gude beherrschte die Farbe frühzeitig mit solcher Sicherheit, dass er bald seine ganze Kraft auf die Lösung der Lichtprobleme verwenden konnte. Phänomenalen Effekten zwar, wie sie Andreas Achenbach und vor allen Eduard Hildebrandt mit Vorliebe zum Thema ihrer Kompositionen machten, ging der norwegische Künstler aus dem Wege, sei es, weil ihm die dramatische Kraft fehlte



oder weil sich sein beschauliches, poetisch-melancholisches Naturell mehr durch die Natur im Zustande der Ruhe angezogen fühlte. Wie aber das Sonnenlicht auf der spiegelglatten Fläche des Meeres in Millionen von Funken glitzert, wie es den Krystall der Wogen durchleuchtet und durchglüht, wie es zitternd über die schäumenden Wellenköpfe hüpf und mit ihnen kost und tändelt, das weiss er mit grosser Virtuosität zu schildern.

Im Jahre 1850 kehrte der Künstler nach Düsseldorf zurück, welches ihm mehr künstlerische Anregungen bot, als seine von der grossen Welt abgeschlossene Heimath. Hier schuf er eine lange Reihe von norwegischen Gebirgslandschaften mit Seen, Flüssen und Wasserfällen, bisweilen wiederum in Gemeinschaft mit Tidemand, wie den »Nächtlichen Fischfang in Norwegen« (1851) und das stimmungsvolle, tiefergreifende »Leichenbegängniss im Sognefjord«. Als Schirmer 1853 einem Rufe nach Karlsruhe folgte, wurde Gude im folgenden Jahre die Professur der Landschaftsmalerei übertragen, und nun zeigte er auch ein Lehrtalent, welches der Akademie einen vollständigen Ersatz für den geschiedenen Altmeister bot. Da jedoch seine künstlerische Produktivität durch das Lehramt beeinträchtigt wurde, zog er sich 1861 zurück und begab sich, um den Kreis seiner Stoffe zu erweitern, nach Nord-Wales, wo er sich fast drei Jahre lang aufhielt. Die pittoreske Natur dieser Landschaft war ihm ungleich sympathischer, als die Schweiz, welche er 1851 besucht hatte, ohne lang anhaltende Anregungen empfangen zu haben. Als Schirmer gestorben war, wurde er zum zweiten Male berufen, seinen ehemaligen Lehrer zu ersetzen. Von 1864 bis 1880 ist er denn auch an der Kunstschule in Karlsruhe mit grossen Erfolgen thätig gewesen, ohne dass seine eigene Produktion dadurch ins Stocken gerieth. In dieser Zeit kultivirte er besonders die Marine, das Küstenbild, indem er immer neue Beleuchtungsmotive suchte und fand. Am liebsten verbirgt er die Sonne hinter Wolken, so dass der Vordergrund des Bildes im Halbdunkel bleibt und leichte Schatten auf den Strand fallen, während im Hintergrunde das Meer wie flüssiges Gold funkelt. Solche Bilder »bei gedrücktem Sonnenlicht« hat er in grosser Zahl geschaffen, ohne in Monotonie oder gar in Manier zu verfallen, wovor ihn sein feines Naturstudium und sein poetisches Empfinden bewahrten. Die hohe See pflegt er seltener darzustellen; das Meer in Verbindung mit dem Strande, dem felsigen, an dem sich die Woge bricht, oder dem flachen, auf dem die Wellen langsam ersterben, ist sein Lieblingsthema. Mit welcher Meisterschaft er dasselbe zu variiren, bis zu welcher Grossartigkeit er dasselbe zu steigern weiss, zeigen der »Noth-



hafen an der norwegischen Küste« und »In Sicht der norwegischen Küste«. Dort eine grandiose Felsszenerie bei düsterem Himmel und bewegter See, hier ein prachtvolles Farbenkonzert auf dem smaragdnen, von der verdeckten Sonne im Hintergrunde beleuchteten Meere.

Im Herbst 1880 trat Gude an die Spitze eines Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie, und damit hat eine dritte Epoche in seiner Lehrthätigkeit begonnen. Von seinen neueren Gemälden, die in der koloristischen Behandlung noch kein Abnehmen seiner Kraft zeigen, sind zu nennen: »Küste von Lister im südlichen Norwegen« (1881), »Am Strande von Rügen« (1883, Museum zu Breslau), »Meeresstille vor der norwegischen Küste« (1884) und »Vor der schottischen Küste vor dem Sturm« (1886).

Um Gude gruppirt sich eine ganze Reihe norwegischer Landschaftsmaler, welche entweder aus seiner Schule hervorgegangen oder durch ihn und Andreas Achenbach oder andere Häupter der Düsseldorfer Malerei beeinflusst worden sind. Die ältere Generation derselben vertreten Joh. Th. *Eckersberg* (1822—1870), der hochbegabte, aber frühzeitig seiner Kunst entrissene Hermann Aug. *Cappelen* (1827—1852), Erich *Bodom* (1829—1880), Magnus von *Bagge* (geb. 1825) und *Morten-Müller*. Der letztere, 1828 in Drontheim geboren, ist noch heute in Düsseldorf thätig und hat gleichfalls in Gemeinschaft mit Tidemand gemalt. Auch Niels Björnson *Möller*, 1829 geboren, gehört dieser älteren Gruppe an. Er hat, wie Gude, hauptsächlich das Strandbild und die Marine kultivirt, während die anderen das Hochgebirge und die melancholischen Reize des norwegischen Waldes bevorzugten. In der jüngeren Generation sind Axel *Nordgren*, Sophus *Jacobsen* (geb. 1833) und Adelsteen *Normann* (geb. 1848, ein Schüler von Dücker) die hervorragendsten. Ersterer wurde zwar schon 1828 geboren, kam aber erst 1851 nach Düsseldorf, wo er sich nach Gude ausbildete. Seine Spezialität ist das Küstenbild bei Mondenschein. Eine flüssige Malweise, die in der Einfachheit der Mittel getreu dem Beispiel Gudes folgt, gestattet ihm, in seinen Stimmungsbildern sehr kühne Lichteffekte zu erreichen. Aus Norwegen stammt auch Ludwig *Munthe* (geb. 1843), der 1861 nach Düsseldorf kam, dort aber auf eigene Hand studirte, ohne sich an ein Vorbild anzuschliessen. Seine Vortrags- und Auffassungsweise weicht daher auch von der in Düsseldorf noch heute herrschenden Strömung wesentlich ab. Er ist ein entschiedener Realist, den man am passendsten mit dem Franzosen Daubigny vergleichen kann. Dem Ton und der Stimmung opfert er Form und Zeichnung. Oft ist die Stärke der Empfindung gross genug, um gewisse Flüchtigkeiten und Rohheiten der



malerischen Behandlung niederzuhalten. Wenn der Geist aber einmal ausbleibt, guckt das Gespenst der Formlosigkeit und der öden Langeweile aus jedem Pinselstriche hervor. Dies geschah besonders oft gegen die Mitte der siebziger Jahre, als der Bilderexport nach Amerika und England, zum Ruin manches vielversprechenden Talentes, gar zu flott ging. Da gerieth auch Munthe in eine summarische dekorative Mache hinein, die er lange nicht losgeworden ist. Seine Stärke liegt in der Winterlandschaft bei Thauwetter. Wenn der Schnee sich bereits gelockert hat, wenn das Erdreich aufgethaut ist und die schwarzbraune Kruste die blendende Decke schmutzig färbt, dann ergreift Munthe den Moment, um die Virtuosität seines Pinsels in der möglichst charakteristischen Wiedergabe dieses wenig tröstlichen Bildes zu zeigen. Ein ödes Feld, höchstens mit ein paar verkrüppelten Bäumen, die wie hülfeflehend ihre nackten Aeste zu dem dunkelgrauen Himmel, der selber trostlos ist, emporstrecken, ein Schwarm von Krähen, eine Landstrasse, auf der man die mit Wasser gefüllten Spuren von Wagenrädern oder von Menschen und Thieren sieht — das sind die Elemente, aus denen sich eine Munthesche Winterlandschaft zusammensetzt. Um die Melancholie oder richtiger die Verdriesslichkeit des Eindrucks noch zu erhöhen, blinkt bisweilen im Hintergrunde ein fahlgelber Lichtstreifen als Reflex der untergehenden Sonne durch die Wolkenwand und spiegelt sich in den Pfützen des Weges.

Wenn man die Maler aufzählt, welche ihre besten Anregungen aus der norwegischen Gebirgsnatur erhalten haben, muss August Wilhelm *Leu* unter den ersten genannt werden. Geboren am 24. März 1818 in Münster, ging er 1840 nach Düsseldorf, wo er vier Jahre lang unter Schirmers Leitung studirte. 1843 machte er seine erste Reise nach Norwegen, dessen mächtige Eindrücke seine Phantasie so erfüllten, dass er bis in die ersten fünfziger Jahre hinein fast ausschliesslich norwegische Gebirgslandschaften mit Wasserfällen, düsteren Tannenwäldern und tief einschneidenden Fjords malte. 1847 kehrte er nach Norwegen zurück, um sich neue Motive zu holen. Seine elegante Technik, sein leuchtendes Kolorit, welches von glatter Schönfärberei nicht immer freizusprechen ist, schliessen sich eng an Schirmer an, dem Leu nur an Grossartigkeit der Auffassung überlegen ist. Auf seinen Landschaften ruht der volle Glanz der Romantik. Im Gegensatz zu den Romantikern der älteren Schule vermeidet er jedoch, die Natur zu stilisiren und dem Ideale der eigenen Phantasie anzupassen, sondern die Natur bleibt ihm das ewige, unabänderliche Objekt, welches er in dem Augenblicke ergreift, wo es sich ihm von seiner schönsten, freundlichsten, farbigsten und erhabensten



Seite darbietet. In der Wahl der Beleuchtungsmotive, in der Stimmung gibt sich seine romantische Naturanschauung kund. Obwohl er dramatischen Momenten nicht aus dem Wege geht — »Norwegischer Wasserfall bei Sturm«, 1849 —, liebt er es doch zumeist, die Natur im Feierkleide zu schildern, entweder wenn die Sonne am höchsten steht und alle Tiefen erleuchtet und erwärmt, oder wenn sie zur Rüste geht.

Leu beschränkte sich später nicht auf Norwegen allein. Die Schweiz, Bayern, Steiermark, das Salzkammergut, Ober- und Mittelitalien und Tirol wurden die Zielpunkte häufiger Reisen, die er bis in die siebziger Jahre fortsetzte. Auf ihn sowohl wie auf die Achenbachs, auf Gude, Kalckreuth u. a. hat sich die köstliche Eigenschaft des geistigen Hauptes der Düsseldorfer Landschafterschule vererbt. Wie Lessing, altern sie nicht. Es wohnt ihnen eine unverwüstliche Lebenskraft inne, eine Beweglichkeit des Geistes, welche sie befähigt, immer auf der Höhe der Situation, auf der Oberfläche des Stroms zu bleiben. Leu ist der universellste Alpenmaler der Düsseldorfer Schule. Im Wiener Belvedere sieht man einen norwegischen Wasserfall, in der Berliner Nationalgalerie den Oeschinensee bei Kandersteg im Kanton Bern, in der Stuttgarter Galerie eine Partie bei Berchtesgaden, im Museum von Gotha eine prachtvolle Ansicht des Königssees mit dem Watzmann, sämtlich Meisterwerke, welche seine vielseitige Thätigkeit illustriren. Im Jahre 1882 siedelte er nach Berlin über. Seine letzten Arbeiten stellen italienische Gebirgs- und Strandlandschaften (Capri, Puzzuoli, Chiavenna, Comersee), auf denen der Zauber des Sonnenlichts mit unübertrefflicher Wahrheit geschildert war, ferner bayerische und tiroler Gebirgsgegenden sowie Partien aus Unteritalien (Palast der Königin Johanna bei Neapel) dar.

Zu der Schule Schirmers gehört auch Stanislaus Graf von *Kalckreuth*, geboren am 24. Dezember 1821 in Kozmin in der Provinz Posen. Er war ursprünglich für die militärische Laufbahn bestimmt und diente fünf Jahre lang als Lieutenant im 1. Garde-Regiment in Potsdam, bevor er sich der Kunst widmen konnte. Am mächtigsten zog ihn das damals sich gerade entfaltende Talent Eduard Hildebrandts an; aber dieser wies ihn dahin, wo er selber gelernt, zu dem Berliner Marinemaler Wilhelm Krause. Bei dem letzteren blieb er jedoch nicht lange. Denn 1846 finden wir ihn bereits als Schüler der Düsseldorfer Akademie, wo er unter Schirmers Leitung arbeitete und schnell solche Fortschritte machte, dass er grössere Studienreisen nach Oberitalien, Tirol und der Schweiz unternehmen konnte. Wie Leu ist er vorzugsweise ein Alpenmaler, der die gewaltige Hochgebirgsszenerie mit liebevoller Begeisterung schildert, ein romantischer Poet,



welcher die Natur in ihren grossartigsten Offenbarungen aufsucht. Gletscher, schneeige Bergeshäupter, die von Wolkenschleiern umwallt sind, smaragdgrüne, von schroffen Felsen umgebene Seen und vedutenartig aufgefasste Gebirgsketten geben die Stoffe seiner Bilder. Mit grosser Virtuosität und Feinheit weiss er besonders das Phänomen des Alpenglühns zu schildern (Obersee bei Berchtesgaden, der Hintersee, Morgenlandschaft aus Tirol, Wallenstädter See). Im Jahre 1854 unternahm er eine Reise nach den Pyrenäen und fand auch in dieser, von deutschen Malern wenig besuchten Gegend Motive, welche seiner Neigung zusagten (Lac de Gaube und Canigathal, beide in der Berliner Nationalgalerie).

Bald darauf knüpfte der Grossherzog von Sachsen, welcher sich mit der Absicht trug, in Weimar eine Kunstschule zu errichten, deren Leitung Graf Kalckreuth übernehmen sollte, Verhandlungen mit ihm an. Das Projekt trat aber erst 1860 ins Leben. Durch seine eigene Lehrthätigkeit und durch Berufung anderer tüchtiger Lehrkräfte gelang es Kalckreuth in verhältnismässig kurzer Zeit, dem jungen Institut zu einer vielversprechenden Blüthe zu verhelfen. Männer wie Böcklin, A. v. Ramberg, Lenbach, Reinhold Begas, Gussow, Albert Baur, Ferdinand Pauwels haben mit ihm gewirkt und zahlreiche Schüler herangebildet. Als Kalckreuth 1876 das Direktorat niederlegte, begann auch die Zeit des Verfalls. Der Künstler liess sich in Kreuznach nieder, wo u. a. Bilder wie der Rosenlaugletscher in der Berliner Nationalgalerie, der Montblanc und »Alpenglühn« entstanden, und 1883 nahm er seinen Wohnsitz in München.

Von älteren Schülern Schirmers sind noch die Gebirgsmaler W. Lindlar (geb. 1816) und Karl Jungheim (1830—1886), Hermann Pohle (geb. 1831), der mit Vorliebe Waldlandschaften und Seen malt (Mühle am Luganer See, Meersburg am Bodensee), Fritz Ebel (geb. 1835), der seine Studien 1857 bei Schirmer in Karlsruhe begann und 1861 nach Düsseldorf übersiedelte, wo er besonders Wald- und Gebirgslandschaften nach Motiven aus Mitteldeutschland malt, und der Marinemaler Franz Hüntten (1822—1887) zu nennen, welcher sich 1847—50 bei Schirmer bildete und sich nach einigen Studienreisen in Hamburg niederliess.

Mehrere der älteren Schüler Schirmers, welche es zu einer eigenartigen Individualität gebracht haben, sind so frühzeitig aus dem Düsseldorfer Lokalverbände ausgeschieden, dass man sie kaum noch als zur Düsseldorfer Schule gehörig betrachten kann. Aus ihrer Zahl ist besonders Valentin Ruths zu nennen, 1825 zu Hamburg geboren, welcher 1850 nach Düsseldorf kam und bis 1855 dort blieb. Dann ging er nach



Italien und kehrte 1857 nach seiner Vaterstadt zurück. Nachdem er anfangs auch italienische Landschaften gemalt (Abend im Sabinergebirge in der Kunsthalle zu Hamburg, römische Campagna, Thal der Egeria), wurde später die norddeutsche, namentlich die holsteinische Wald- und Berglandschaft seine Spezialität. Die Vorzüge seiner Gemälde sind eine äusserst sorgsame Zeichnung, eine kräftige, an Lessing erinnernde Formengebung und ein energievolleres Kolorit. Wie Lessing und Andreas Achenbach, die ihn augenscheinlich stark beeinflusst haben, wählt er gern einen erhöhten Standpunkt und lässt den Beschauer in ein waldiges Thal, auf die Hütten eines kleinen Dorfes in der Tiefe und weit über Hügel und Berge blicken. Alles ist mit der Sorgfalt eines Miniaturenmalers ausgeführt, aber Ton und Stimmung sind stark genug, um das Bild über den Charakter der Vedute zu erheben. So sehen wir z. B. auf einem seiner Bilder ein sauberes Gehöft zu unsern Füßen, den Garten mit Obstbäumen und Lauben, in deren einer eine Gesellschaft um den Tisch versammelt ist, und ein durch die Fenster des Hauses schimmerndes Licht. Mit Vorliebe stellt er die Landschaft bei Frühlingsstimmung, bei abendlicher Beleuchtung oder bei Thauwetter dar. Im Treppenhaus der Hamburger Kunsthalle hat er acht Wandbilder, die vier Jahreszeiten und die vier Tageszeiten, ausgeführt, deren grossartige Auffassung an Lessing erinnert. Er weiss geschickt die Mitte zwischen dem schlichten Naturportrait und der stilisirten Landschaft einzuhalten.

Ein anderer Hamburger Landschaftsmaler, Ascan *Lutteroth*, sucht mit Vorliebe die sonnigen Fluren des Südens auf, wie er es von seinem Lehrer Oswald Achenbach gelernt hat. Er wurde 1842 geboren und studirte erst zwei Jahre bei Calame in Genf, ehe er nach Düsseldorf kam, wo er ebenfalls zwei Jahre verweilte und sich an Oswald Achenbach anschloss. Ein dreijähriger Aufenthalt in Rom beendete die Zeit des Studiums. 1871 liess er sich in Berlin für einige Jahre nieder und 1877 nahm er seinen Wohnsitz in Hamburg. Er liebt es, den Glanz seiner Palette an dem Farbenspiel auf dem Wasser und in den Tonabstufungen der Luftperspektive zu zeigen, ist aber erst in den letzten Jahren an Feinheit der Farbennüancen und in der Stimmung seinem Lehrer gleichgekommen. Früher verflüchtigten sich seine Bilder oft in das Dekorative, und es blieb nichts als ein rein äusserlich wirkender Farbensauber übrig. Zu seinen erfreulichsten und am meisten durchgebildeten Schöpfungen aus jener früheren Zeit gehört ein Cyklus »Die vier Jahreszeiten in Italien« (Herbst bei Neapel, Winter in der Campagna u. s. w.). Doch hat er alle diese Arbeiten durch zwei 1886 voll-



endete Bilder »Abend am Mittelmeer« (Berliner Nationalgalerie) und »römische Villa« übertroffen, welche ihm einen Platz an der Seite Oswald Achenbachs sichern.

Eine mehr realistische oder eigentlich mehr prosaische Richtung als die Landschaftsmaler, die wir bisher betrachtet haben, hat Karl *Irmer* (geboren 1834 in Babitz bei Wittstock) eingeschlagen. Er kam 1855 nach Düsseldorf und studirte unter Gudes Leitung, hat aber wenig von dessen poetischer, schwügvoller Auffassung der Natur angenommen. Er fühlt sich am behaglichsten in der norddeutschen Binnenlandschaft, der er möglichst einfache Motive entlehnt. Eine Wiese mit weidendem Rindvieh, ein kleiner, von Bäumen umsäumter Teich, eine Landstrasse, ein paar Bauernhäuser oder ein einsamer Waldessaum sind die hauptsächlichsten Themata seiner schlicht vorgetragenen Gemälde (Dieksee bei Gremsmühlen in Holstein, in der Berliner Nationalgalerie, ostfriesische Gehöfte auf Sylt). Später hat er sein Studienfeld nach dem Harz verlegt, aus welchem er Motive mit frischem Kolorit und energischer Auffassung behandelte (Schierke, Strasse bei Ilsenburg, Bodethal). In verwandter Richtung ist Richard *Burnier* (geb. 1826 im Haag) thätig. Ein Schüler von Schirmer, weiter beeinflusst von Andreas Achenbach, ging er 1855 nach Paris zu Troyon, wo er sich als Thiermaler ausbildete. Nach längeren Naturstudien in Holland und Belgien liess er sich 1867 in Düsseldorf nieder, wo er meist mit Rindern staffirte Landschaften nach Motiven seiner Heimath flott, breit, bisweilen auch etwas brutal im Stile der französischen Realisten malt. Ein Realist ist auch Georg *Oeder* (1846 in Aachen geboren). Er war ursprünglich Landwirth und fing erst seit 1869 an, sich mit der Malerei als Autodidakt zu beschäftigen. Er machte Studienreisen nach dem bayerischen Gebirge, nach Westfalen und Holland, später auch nach Frankreich, England und Italien und nahm dann in Düsseldorf seinen Wohnsitz. Seinen Landschaften, welche die Natur von ihrer Schattenseite schildern — am geläufigsten ist ihm die Herbststimmung —, ist tief empfundene Wahrheit der Charakteristik und Kraft der Stimmung nicht abzusprechen. Aber die Wahrheit geht ihm über die Schönheit, und so machen seine meist nur auf Ton-, nicht Formenwirkung ausgehenden Bilder in koloristischer Hinsicht meist einen unbefriedigenden Eindruck. Ein »Novembertag« (1880, in der Berliner Nationalgalerie) ist für diese Richtung seiner Kunst charakteristisch. Neuerdings hat er seinen Stoffkreis jedoch erweitert und in Waldlandschaften (Eichwald, Waldinneres) Stimmungsbilder mit feiner, poetischer Beleuchtung und zarter, harmonischer Färbung geschaffen.

Mit Schirmers Schule hängt indirekt auch der Landschafts- und



Thiermaler Christian *Kröner* zusammen. Er wurde am 3. Februar 1838 in Rinteln geboren und widmete sich anfangs dem Berufe seines Bruders, eines Dekorationsmalers. Erst in seinem dreiundzwanzigsten Jahre fasste er den Entschluss, auf eigene Hand »Kunstmaler« zu werden. Er ging zu Studienzwecken ins bayerische Gebirge, dann nach München, wo er bereits einige Landschaften mit Wildstaffagen malte, und endlich nach Düsseldorf, wo er in dem Landschaftsmaler Louis Hugo *Becker* (1834—1868) einen Freund fand, der ihn ermunterte, auch unter misslichen Verhältnissen und entmuthigenden Erfahrungen auf dem einmal betretenen Wege zu bleiben. *Becker* war ein Schüler *Schirmers* und *Gudes* gewesen, und so mag durch den Verkehr mit jenem manches von der alten Tradition auf *Kröner*, der sich sonst von der Akademie fernhielt, übergegangen sein. Neben dem Studium des heimathlichen Waldes gab sich *Kröner* als passionirter Jäger auch dem des Roth- und Schwarzwildes hin, und bald erreichte er in der Charakteristik der Thierindividualität und in der Schilderung des Thierlebens im Walde eine solche Virtuosität, dass alle materiellen Hindernisse aus dem Wege geräumt werden konnten. Er machte nun zahlreiche Studienreisen nach dem Salzkammergut, dem Harz, der Nordsee, nach Holstein und nach Rügen; sein Lieblingsaufenthalt wurde aber der Teutoburgerwald, insbesondere die Gegend der Externsteine. Auf seinen Gemälden verschmilzt Thier und Landschaft zu einem einheitlichen Ganzen, ungefähr wie auf den Bildern der beiden *Achenbach* die figürliche Staffage mit der landschaftlichen Szenerie. Die Feinheit der Luftstimmung wetteifert mit der unübertrefflich wahren, bei aller realistischen Durchführung doch poetischen, beinahe grossartigen Auffassung der Thiere. Am besten gelingt ihm die Wiedergabe der jungfräulichen Natur des Waldes, dessen Ruhe noch kein menschlicher Fuss gestört, wenn des Morgens die Nebel über Höhen und Thäler wallen und der Hirsch, die Morgenfrühe witternd, aus dem Dickicht heraustritt und Umschau hält, bevor ihm seine Thiere folgen dürfen. Auch den Moment vor und nach dem Kampfe zweier Hirsche oder diesen selbst weiss *Kröner* mit grosser Anschaulichkeit und mit dramatischer Energie zu schildern. Nicht minder lebhaft sind seine Jagdszenen dargestellt, wie z. B. das Wild bei einem eingesteckten Jagen durch die Lappen geht (Motiv aus dem Wildpark zu Springe, 1869), oder bei einer Treibjagd ein starker Hirsch mit mächtigem Satze über ein Rudel Wildschweine hinweg über das Gehege springt. »Hirsche nach dem Kampfe« (1872), »Saujagd im Winter« (1874), »Hirsche nach der Brunstzeit« (1876), »Herbstlandschaft mit Hochwild« (1877, Berliner Nationalgalerie), »Durch die Schützen« (1884) und »Besiegt« (nach dem Kampfe zweier Hirsche, Motiv vom Brocken (1886)



sind seine Hauptwerke, zu denen sich noch zahlreiche Radirungen und Zeichnungen für den Holzschnitt gesellen. Die Feinheit der Detailirung, die Schärfe der Charakteristik und die überaus liebevolle Durchführung geben seinen Bildern den Vorzug vor denen von Karl Friedrich *Deiker* (geb. 1836 zu Wetzlar), der nach Kröner der beste Thiermaler der Schule ist. Er bildete sich anfangs auf der Zeichenakademie in Hanau und seit 1858 bei Schirmer in Karlsruhe, wo er bis zu seiner Uebersiedlung nach Düsseldorf (1864) thätig war. An dramatischer Kraft übertrifft er Kröner noch: seine Hirschkämpfe, seine Sauhetzen, besonders der Kampf des angeschossenen Keilers mit der Meute und seine Hirschjagden sind Bravourstücke voll leidenschaftlichen Lebens, leider nur zu dekorativ gemalt und auch in der oft winterlichen Szenerie nicht so eingehend behandelt, wie die Landschaften Krönens. Sein älterer Bruder Johannes *Deiker* (geb. 1822 zu Wetzlar) war ursprünglich Schüler von Jakob *Becker* in Frankfurt a. M., bildete sich dann weiter in Antwerpen und malte besonders Portraits, bis ein längerer Aufenthalt bei dem Fürsten Solms auf Braunfels ihm die Liebe zur Jagd einflösste und ihn ebenfalls zur Darstellung des jagdbaren Wildes führte. Seit 1868 ist auch er in Düsseldorf ansässig. Er behandelt ähnliche Motive, wie sein Bruder, nur in kleinerem Maassstabe und mit geringerer dramatischer Lebendigkeit.

Von den übrigen Vertretern der Düsseldorfer Landschaftsmalerei aus der mittleren und neuesten Generation sind die namhaftesten Karl Ludwig *Fahrbach* (1835 geboren), ein Schüler Schirmers, der meist Motive aus deutschen Wäldern behandelt, Johannes *Duntze* (1823 geboren), ein Schüler von Calame, Heinrich *Deiters* (1840 geboren), dessen Landschaften nach Motiven aus den deutschen Mittelgebirgen, Oberbayern und Holland meist mit Vieh staffirt sind, v. *Bernuth*, Ferd. *Hoppe*, der Gebirgsmaler Wilhelm *Bode* (geb. 1836), *Hoffmann-Fallerleben* (geb. 1855), welcher von Fr. Preller beeinflusst wurde und ernste, bisweilen melancholische Landschaften, wie z. B. das »Hünengrab«, »Vor einem Waldkirchhof«, »Nach der Sturmfluth« und ein »altdeutscher Opferstein«, malt, Joseph *Fansen*, ein ausgezeichnete Gebirgsmaler voll Kraft der Schilderung und voll romantischen Schwunges, und Themistokles von *Eckenbrecher* (1842 in Athen geboren), ein Schüler Oswald Achenbachs, der die halbe Welt durchreist hat und unter den Düsseldorfer Landschaftsmalern das kosmopolitische Element vertritt. Seine Gemälde reizen freilich mehr durch die ungewöhnlichen Stoffe als durch die rein künstlerische Wirkung, die durch das harte und bunte Kolorit stark beeinträchtigt wird. Er malt Marinen von der norwegischen Küste und von den Gestaden des Mittelmeeres, Strassenansichten aus Kairo und Kon-



stantinopel mit bunter Figurenstaffage in Oel und Aquarell. Aus der Schule von Oswald Achenbach sind auch Albert *Arnz* (geb. 1832), Hellmuth *Raetzer* (geb. 1838) und Hans *Feddersen* (geb. 1848) hervorgegangen. Arnz leistet sein Bestes in italienischen Landschaften (auf den Ruinen des alten Rom, das Kolosseum, Strand bei Neapel, Tempio di Venere bei Mondschein, Mondaufgang in der römischen Campagna), welche er in der minder effektvollen, mehr auf intime Reize ausgehenden Art Flamms behandelt. Raetzer wählt seine Motive meist aus den bayerischen und tiroler Alpen, aus dem Harz und von Rügen, wobei er ebenso sehr die Grossartigkeit der Gebirgsnatur in romantischem Sinne schildert als er nach Feinheit und Tiefe der Stimmung strebt. Feddersen hat nach dreijährigem Besuch der Düsseldorfer Akademie seine Studien auf der Kunstschule in Weimar beendet. Dort scheint er sich dem trostlosen Realismus hingegeben zu haben, welcher seine Naturauffassung, seine Zeichnung und Farbengebung kennzeichnet. Wenn er polnische Dörfer mit im Kothe stecken gebliebenen Fuhrwerken, russische Steppen mit Pferdeheerden, polnische Märkte u. dgl. malt, ist diese Auffassung und die derbe und breite malerische Behandlung angemessen, nicht aber bei italienischen Motiven, welche energisches Sonnenlicht und leuchtende Lokalfarben verlangen. An Oswald Achenbach hat sich auch Hermann *Krüger* (geb. 1834), ein Schüler Flamms, in seinen Landschaften aus Unteritalien und Sizilien angeschlossen.

Ohne Zusammenhang mit der Düsseldorfer Schule, aber doch auf dem Boden romantischer oder idealer Naturanschauung steht Alfred *Metzner* (geb. 1833 zu Niendorf in Lauenburg), ein Schüler von Richard Zimmermann in München. Die Jahre 1864–67 brachte er in Italien zu, wo er u. a. die Zeichnungen zu dem Werke über Sizilien von Hoffweiler anfertigte, und liess sich dann in Düsseldorf nieder. Er malt fast ausschliesslich Gebirgslandschaften aus der Schweiz, Südtirol und Italien. Von hohem Standpunkte aus liebt er es, einen weiten Blick über Thäler, Höhen und Weiler zu geben, wobei er gewöhnlich die Sonne hinter leichten Wolken verbirgt, so dass einzelne Partien voll beleuchtet sind, andere im Schatten liegen. Seine durch äusserst sorgsame Durchführung und glänzendes Kolorit gleich ausgezeichneten Hauptwerke sind »Kapuzinerkloster bei Amalfi«, »Blick auf Capri« (1870), »Lago di Tenno in Südtirol« (1874), »Castello di Tenno bei Riva« (1876, Berliner Nationalgalerie), »Val Tremola« am St. Gotthard, »Motiv von der Franzensfeste in Südtirol« (1880) und »Aus dem Mesoccothal« (1884), von denen besonders das letztere zu den hervorragendsten Schöpfungen der neueren Landschaftsmalerei gehört. Zur Düsseldorfer Schule muss auch Karl



Oesterley der jüngere (geb. 1839 zu Göttingen) gezählt werden, der anfangs Schüler seines Vaters war und seit 1857 an der Düsseldorfer Akademie unter Deger studierte, sich aber seit 1865 der Landschaftsmalerei zuwandte. Karl Oesterley der ältere (geb. 1805) entfaltete eine doppelte Thätigkeit. Er war Historienmaler und Dozent der Kunstgeschichte, als welcher er sich 1829 an der Universität seiner Vaterstadt Göttingen habilitirte. Er brachte es 1842 zum ordentlichen Professor, vervollkommnete sich aber daneben unablässig in der Malerei. 1836 ging er zu diesem Zweck nach Düsseldorf, wo er sich an Schadow anschloss und ein grösseres Bild »die Tochter Jephthas« malte. Als ihm dann der Auftrag ertheilt wurde, in der Schlosskirche zu Hannover die Himmelfahrt Christi in Fresko zu malen, begab er sich nach München, um dort die Freskotechnik zu erlernen. 1844 finden wir ihn wieder in Düsseldorf, wo er »Christus von der Thür des Ahasveros verstossen« malte. Es folgten »Beatrice und Dante vor dem Paradiese« (1845), »Lenore mit ihrer Mutter« nach Bürger (1847), »die Mühseligen und die Beladenen« (1851), »Christus am Kreuze« (1852), mehrere Genrebilder und Portraits. In seinem Sohne erwachte die Neigung zur Landschaftsmalerei während eines Aufenthalts in Lübeck, wohin er sich begeben hatte, um ein Gemälde von Memling zu kopiren. Anfangs wählte er seine Motive aus der Lüneburger Heide, seit 1870 aber, wo er zum ersten Male nach Norwegen reiste, der Hochgebirgsnatur dieses Landes. In weiteren Kreisen wurde er erst 1879 durch die internationale Kunstausstellung in München bekannt, auf welcher er für »eine Ansicht des Raftsund im nördlichen Norwegen« (jetzt im schlesischen Museum zu Breslau) und einen »norwegischen Fjord« die grosse goldene Medaille erhielt. Die Grossartigkeit der felsigen Umgebung und der dunklen Meeresflächen steigert er gern durch Mondscheinbeleuchtung oder durch eine dichte Bewölkung des Himmels, von welchem nur spärliches Licht auf die Wellen fällt. Seine breit und kräftig gemalten Bilder (Sommernacht bei den Lofoten, Romsdalsfjord, Fischer an der norwegischen Küste, Oldenwand im Nordfjord) sind daher meist von starker Wirkung, die sich bisweilen aber auch ins Dekorative verliert.

Dass in die Physiognomie der Düsseldorfer Landschaftsmalerei neuerdings einige realistische Züge extremsten Charakters eingezeichnet worden sind, haben wir schon bemerkt. Am entschlossensten geht in dieser Richtung Gregor von Bochmann vor, ein aus Esthland stammender Deutschrusse (1850 geboren), der zwar seit 1868 seine Studien auf der Düsseldorfer Akademie gemacht hat, aber in seiner Naturauffassung durch die französischen und belgischen Realisten beeinflusst wird, welche keine



Luft sehen wollen und die Figuren unvermittelt in die Landschaft hineinsetzen. Bei seinen Motiven, welche er theils Holland, theils seiner esthnischen Heimath entlehnt, sucht er den melancholischen Eindruck, den Landschaft, Menschen und Vieh machen; noch dadurch zu verstärken, dass er alle lebhaften Farben gleichsam durch einen grauen Schleier bricht. Doch zeugen seine, fast immer mit reicher figürlicher Staffage versehenen Landschaften von feiner Beobachtung und die Figuren sind scharf charakterisirt. Ein »Sonntag bei der Kirche in Esthland« (1874), »Schleuse in Holland«, die »Kartoffelernte in Esthland« die »Werft in Südholland« (1878, Nationalgalerie zu Berlin), »Fischmarkt bei Reval« (1886) und »esthnischer Krug« sind die Hauptwerke des Künstlers, der übrigens in seinen letzten Arbeiten den Lokalfarben ein grösseres Recht innerhalb der grauen Gesamtstimmung eingeräumt hat.

Auch an der Akademie hat der Realismus, freilich in einer weit maassvolleren Form, Eingang gefunden. Als Oswald Achenbach 1872 seine Professur niederlegte und Albert Flamm, der ihn zeitweilig vertreten hatte, ebenfalls aus der Lehrerschaft ausschied, hatte man die Absicht, auch ferner die Landschaftsmalerei an der Akademie durch einen Meister der ideal-romantischen Richtung vertreten zu lassen. Es scheint indessen, dass man keine geeignete Lehrkraft finden konnte, und so fiel die Wahl schliesslich auf Eugen Dücker, der sein Lehramt seit 1875 ununterbrochen ausübt. Dücker wurde am 10. Februar 1841 zu Arensburg in Livland geboren, machte seine Studien auf der Akademie in Petersburg und kam 1864 nach Düsseldorf. Seine Spezialität ist die Marine- und Strandmalerei. Der Einfluss Andreas Achenbachs ist in seinen Gemälden nicht zu verkennen. Doch liebt er nicht die blendenden Effekte, sondern begnügt sich, mit breitem Pinsel die intimen Reize der Wasserfläche und der Strandszenerie zu schildern. Während er anfangs etwas dekorativ malte, legt er jetzt eine immer steigende Sorgfalt auf die Durchbildung der Form, wofür eine Strandlandschaft von der Insel Rügen bei aufgehendem Vollmond (1878, in der Berliner Nationalgalerie) ein Zeugnis ablegt. Er wählt seine Motive meist vom Strande der Ost- und Nordsee, von den Inseln Rügen und Sylt und weiss dieselben trotz ihrer Einfachheit durch Feinheit der Stimmung bei schlichter Durchführung überaus anziehend zu machen.

7. Die Genremalerei in Düsseldorf.

Während die älteren Landschaftsmaler der Düsseldorfer Schule sich fast ohne Ausnahme um Lessing und Schirmer gruppiren, hat es der Genremalerei derselben Periode an einem solchen Mittelpunkte gefehlt.



Es bedurfte desselben freilich auch nicht, da die Häupter der Akademie, Schadow, Hildebrandt und Sohn, gelegentlich »Genre« malten, wenn auch meist mit lebensgrossen oder fast lebensgrossen Figuren, wie es der Würde eines Historienmalers geziemte. Wir finden denn auch, dass fast alle Düsseldorfer Genremaler der ersten Periode Schüler der drei genannten Meister oder kurzweg Schüler der Akademie gewesen sind, und auch einige von den neueren, welche später andere Wege eingeschlagen haben, wie z. B. Knaus, sind zuerst von Schadow, Sohn oder Hildebrandt geleitet worden. Eine Uebersicht über die älteren Düsseldorfer Genremaler kann daher nicht in so genetischer Entwicklung gegeben werden, wie die Uebersicht über die Landschaftsmalerei. Wir müssen die Vertreter des Genres zum Theil nach den Gebieten ordnen, die sie hauptsächlich bearbeitet haben, zum Theil nach der Grundstimmung ihres Wesens, die gerade für die Genremaler von grosser Bedeutung ist.

Wir haben schon beiläufig erwähnt, dass der empfindsamen Richtung der Düsseldorfer Schule frühzeitig durch Adolf *Schrödter* ein wirksames Gegengewicht geboten wurde. Schrödter war aber nur gelegentlich Satiriker. Im Grunde seines Herzens war der fidele »Meister mit dem Pfpfropfenzieher«, wie er nach dem Handzeichen auf seinen Bildern genannt wurde, ein gutmüthiger Humorist, der eigentliche Begründer des humoristischen Genres in Deutschland*). Geboren am 28. Juni 1805 zu Schwedt a. O. als der Sohn eines Kupferstechers, hatte er die väterliche Kunst schon so weit erlernt, dass er sich nach dem Tode seines Vaters durch Anfertigung kleiner Radirungen u. dgl. sein Brod selbst

*) Ueber den Humor in der Malerei vergl. den Aufsatz von Alfred Woltmann »Die Einkehr in das Volksthum« in der Sammlung »Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte« (Berlin 1878). Wir citiren daraus folgende, auch für uns maassgebende Sätze: »Von dem Humor geht das Behagen aus, das sich in der kleinen Welt ergeht, von der es Besitz genommen und in der es auf Alles Gewicht legt, was zu ihr gehört. Der morsche Stuhl, die zerschlagene Scheibe und der grosse Kachelofen, Leuchter und Kaffeekanne, Haubenband und Holzpantoffel werden mit gleichmässiger Sorgsamkeit behandelt. Nicht nur die Menschen, auch Kätzchen, Hund und Gaul sind, wie in Spielhagens Dorfgeschichte »Hans und Grete«, so auch bei Knaus' Individuen, und in Ludwig Richters Zeichnungen sind die Tauben am Fenster, die Spatzen auf der Mauer, die summenden Käfer mit dabei. Der Humor ist die Stimmung der Seele, die sie fähig macht, das Entgegengesetzte harmonisch in sich aufzunehmen, die das Unscheinbare nicht gering achtet und im Kleinen eine ganze Welt sieht, aber auch das Grosse und Uebermenschliche auf das tiefste erfasst, weil sie es uns so nahe bringt, als ob wir täglich mit ihm umgingen. Der Humor vermag uns Seligkeit zu verleihen, wo er uns ergreift und erschüttert, und uns wiederum da, wo er uns anlacht, innerste Rührung zu entlocken.



erwerben konnte. Im Jahre 1820 kam er nach Berlin und fand nach einigen vergeblichen Bemühungen im Atelier des Kupferstechers Buchhorn Aufnahme, bei welchem er sieben Jahre arbeitete. Nebenbei besuchte er die Akademie und fertigte kolorirte Lithographien für den Kunsthandel an. Lange vor Hosemann und Dörbeck griff Schrödter komische Typen und drastische Situationen aus dem Berliner Volksleben heraus. Es gibt derartige Photographien mit Kremsern, Schlitten, Bücklings- und Müllwagen, mit Kurrendesängern und Leierkastenmännern, auf welchen Schrödter schon frühzeitig eine entschiedene Begabung für schlagfertigen Humor und treffsichere Charakteristik offenbarte. Der Sinn für das Volksthümliche hat ihn denn auch, trotzdem er später ebenfalls dem literarischen Zuge der Düsseldorfer Schule folgte, nicht verlassen, und noch im Jahre 1871 kam diese Eigenthümlichkeit seines Wesens zum Ausdruck, indem er die populäre Gestalt des Füsiliers Kutschke in Wasserfarben malte. Als Schrödter 1829 auf Veranlassung seines Freundes Lessing nach Düsseldorf ging, brachte er das Salz märkischen Humors mit, welches der damals in Sentimentalität zerfließenden Schule sehr dienlich war. Schadow wollte ihn natürlich zum Historienmaler heranbilden, was seiner ganzen Eigenart widersprach. In der Aneignung der malerischen Technik machte er jedoch solche Fortschritte, dass er schon 1831 ein Bild »der sterbende Abt« zu Stande brachte, welches der rheinisch-westfälische Kunstverein ankaufte und mit dem er der herrschenden Strömung seinen Tribut darbrachte. Es war der einzige. Schon im nächsten Jahre entstand ein Bild aus dem rheinischen Volksleben, »die Rheinweinprobe«, welche ein Kellermeister vor dem Fasse abhält (Berliner Nationalgalerie), und unmittelbar darauf jene schon erwähnte Satire »die trauernden Lohgerber« (in Oel bei Professor Dalton in Bonn, eine Wiederholung in Aquarell im Besitz des deutschen Kaisers^{*)}). Neben der Freude an dem Charakteristischen und Bizarren der äusseren Erscheinung begleitete ihn die Lust an dem fröhlichen Volksleben der Rheinländer und dem Hauptfaktor desselben, am Weine, sein Leben lang. Der »Rheinweinprobe« liess er schon im Jahre 1833 eine figurenreiche Schilderung des bunten Treibens vor einem »rheinischen Wirthshause« (Berliner Nationalgalerie) folgen, und in das Ende der vierziger und den Anfang der fünfziger Jahre fällt eine Reihe friesartiger Kompositionen in Oel- und Wasserfarben, in welchen Schrödter den ganzen Reichthum seiner erfinderischen Phantasie

^{*)} S. das Verzeichniss der vierzehnten Sonderausstellung in der königl. Nationalgalerie. Berlin 1881.



und seiner humoristischen Laune aufgeboten hat, um dem Könige Wein begeisterte Huldigungen darzubringen. Im Jahre 1847 malte er, gewissermassen als Vorspiel dieser Gattung, einen siebenzig Fuss langen und zwei Fuss hohen Arabeskenfries auf vergoldetem Zinkblech, auf welchem das lustige Treiben einer Bauernkirmes geschildert war. In späteren Schöpfungen ähnlicher Art erhob er sich aus der derben Realität in die idealere Sphäre der Allegorie. Es folgten die in Wasserfarben ausgeführten Friese »des Weines Hofstaat« (1850, Berliner Nationalgalerie), der »Triumphzug des Königs Wein« (1852), die vier, auch in eigenen Radirungen reproduzierten Aquarelle »Maitrank, Rheinwein, Champagner und Punsch« (1852) und die »vier Jahreszeiten« (1854, Kunsthalle zu Karlsruhe). Zu dieser Gattung von Werken, in welcher Phantasie und Humor zu einem originellen Ganzen vereinigt sind, gehört auch die »Erdbeerbowle« (1852) und der groteske »Traum von der Flasche«, welcher durch Nachbildungen weit verbreitet worden ist. Schröders humorvolle Schöpfungen erfreuten sich im Allgemeinen einer grossen Popularität.

Neben freien Erfindungen begann Schrödter, durch die literarischen Studien seiner Düsseldorfer Kunstgenossen angeregt, schon frühzeitig humoristische Szenen aus Dichtungen zu illustrieren oder in selbstständigen Oelgemälden zu behandeln. Mit sicherem Griff holte er sich die Figuren heraus, welche seiner Eigenart am besten entsprachen. Don Quixote, Falstaff und Malvolio, Münchhausen und Till Eulenspiegel wurden seine Helden, welche er in den hervorragendsten Situationen seines Lebens schilderte. Es gelang ihm, für diese Figuren Typen zu schaffen, welche sich durch Originalität der Erfindung und zugleich durch charakteristische und erschöpfende Wiedergabe der von den Dichtern geschaffenen Vorbilder ein dauerndes Bürgerrecht in der deutschen Kunst erworben haben. Gemälde wie Don Quixote im Amadis lesend (1834, Berliner Nationalgalerie), Don Quixotes Liebeserklärung vor Dulcinea (1838, Kunsthalle zu Düsseldorf), Kapitän Fluellen und Pistol nach Shakespeares Heinrich V. (1839, ebendasselbst), Falstaff und die Rekruten (1840), Falstaff bei Schaal zu Tische (1841), Münchhausen, Jagdabenteuer erzählend (1842), Don Quixote unter den Hirten (1843), Don Quixote auf Abenteuer ausziehend (1845), Malvolio den Brief lesend (1845), Malvolio bei Olivia (1851), Falstaff bei Frau Fluth (1852), Falstaff im Wirthshaus (1859), Till Eulenspiegel und der Bäcker, Till Eulenspiegel und der Küfer, sowie die radirten Illustrationen zu Don Quixote und ein Cyklus von neun Sepiazeichnungen zur Geschichte Till Eulenspiegels sprechen für die grosse Vielseitigkeit, welche Schrödter in der Darstellung von Figuren, die stets den Mittelpunkt der Kompositionen zu bilden



hatten, entfalten konnte. Er hat ausserdem eine grosse Zahl von Illustrationen zu Chamisso's »Peter Schlemihl«, zu Rückerts, Uhlands und Heines Gedichten gezeichnet und eine Fülle von Gratulationskarten, Einladungsbriefen, Widmungsblättern, Vignetten, Initialen u. s. w. radirt, welche er, dank seiner unverwüthlich guten Laune, stets mit lustigen Einfällen auszustatten wusste. Trotz seiner autodidaktischen Bildung war er auch ein vortrefflicher Ornamentenzeichner, der seine Erfahrungen auf diesem Gebiete auch als Lehrer verwerthete.

Im Jahre 1848 siedelte Schrödter auf Veranlassung des witzigen Advokaten Detmold nach Frankfurt am Main über, wo er eine satirische Schrift desselben, »Leben und Thaten des Abgeordneten Piepmeier« (in sechs Heften erschienen), mit Lithographien versah und auch andere Blätter politischen Inhalts herausgab. 1854 kehrte er nach Düsseldorf zurück, folgte aber schon 1859 einem Rufe als Professor und Lehrer des Freihandzeichnens und der Ornamentik an die polytechnische Schule in Karlsruhe, wo er bis 1873 eine eifrige Lehrthätigkeit entfaltete und auch noch einige Oelbilder, wie z. B. »zwei Mönche im Klosterkeller«, »Hans Sachs«, »Falstaff und sein Page« malte. Er starb 9. Dezember 1875.

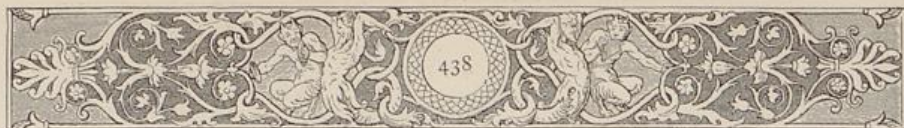
Von den übrigen Düsseldorfer Spezialisten auf dem Gebiete des Humors hat nur noch Johann Peter *Hasenclever* (1810—1853) ähnliche Erfolge erzielt, wie Schrödter. Gleich den meisten Künstlern, welche auf der Düsseldorfer Akademie bei Schadow ihre Ausbildung suchten, mühte er sich eine Zeit lang vergebens mit biblischen und mythologischen Kompositionen ab, bis er in humoristischen Darstellungen von Einzelfiguren und grösseren Gesellschaftsgruppen das seinem Talente zusagende Stoffgebiet fand. Ein niesender Mann, ein Atelier mit Düsseldorfer Malern waren seine der unmittelbaren Beobachtung des Lebens entsprossenen Erstlingsbilder, welchen sich einige Darstellungen aus Körtums komischem Heldengedichte »die Jobsiade« anreiheten. »Jobs im Examen« (Münchener Pinakothek und Sammlung Ravené in Berlin) und »Jobs als Dorfschulmeister« (Ravené in Berlin) haben durch ihre drastische Charakteristik der zahlreichen Figuren bei ihrem Erscheinen grossen Beifall gefunden. Aber ihr Kolorit ist hart, bunt und trocken, und das mag ihr Schöpfer selbst eingesehen haben, da er sich 1838 nach München begab und sich dort bis 1842 weiter ausbildete. Nach Düsseldorf zurückgekehrt, malte er 1843 in ungleich flüssigerer Technik und mit stärkerer koloristischer Wirkung seine beiden, durch Nachbildungen in Lithographie und Farbendruck weit verbreiteten Hauptbilder, »die Weinprobe« und das »Lesekabinet« (Berliner Nationalgalerie), in welchen sich ein eindringendes Studium der menschlichen Physiognomie mit glück-



lichem Humor verbindet. Beide Gemälde sind zugleich kulturgeschichtliche Urkunden, welche das vormärzliche Kleinbürger- und Philisterthum treffend charakterisiren. Hasenclever starb, bevor er seine Kraft voll entwickelt hatte. Seine letzten Werke, »die Spielbank« und »Arbeiter und Stadtrath«, deuteten bereits darauf hin, dass er sich demjenigen Genre eben anschliessen wollte, welches das Leben der Gegenwart von der ersten Seite auffasst und sogar bis in die Tiefen des sozialen Elends hinabzudringen versucht, die seit den vierziger Jahren zuerst blossgelegt und von einigen Malern auch ausgebeutet wurden. Karl *Hübner* (1814—1879), ein Schüler von Schadow und Sohn, ist der Typus dieser Gattung. Sozialistische Tendenzen hat er freilich nicht gehabt. Ihn rührte nur, nach der sentimentalen Art der älteren Düsseldorfer, das menschliche Elend im Allgemeinen und namentlich der unausgleichbare Widerspruch zwischen der Härte des Gesetzes und dem menschlichen Empfinden. Aus solchen Anschauungen entstanden Bilder, wie die »schlesischen Weber« (1845), welche bei Ablieferung ihrer Arbeiten harte Behandlung von Seiten ihrer Auftraggeber erfahren, das »Jagdrecht«, wo ein Landmann für ein getödtetes Wildschwein, welches in seine Saaten eingebrochen ist, von den berechtigten Jägern wegen Jagdfrevels niedergeschossen wird, die »Auswanderer« und die »Pfändung«. Später nahm Hübners Tendenz eine mildere Richtung an, und er beschäftigte sich mit traurigen Zuständen, für welche nicht die allgemeinen sozialen Verhältnisse, sondern nur einzelne Personen oder der Zufall verantwortlich gemacht werden können. Dieser zweiten Periode seines Schaffens gehören »die Rettung aus Feuersgefahr« (1853), »das verlassene Mädchen mit seinem Kinde«, die »Waisenkinder«, »des Seemanns Heimkehr«, »auf der Brandstätte«, »Trost im Gebet« und die »Sünderin vor der Kirchenthür« (1867, Berliner Nationalgalerie) an. Hübners Gemälde sind ergreifende Studien nach dem Leben; aber das bunte und harte Kolorit, welches die Tiefe und Wärme der Empfindung unterstützen sollte, beeinträchtigt die beabsichtigte Wirkung, und unter diesem Mangel leiden viele einst ausserordentlich populär gewesene Bilder der älteren Düsseldorfer Genremaler. So hat z. B. Jacob *Becker* aus Worms (1810—1872), welcher ursprünglich Lithograph gewesen war und sich seit 1833 in Düsseldorf, anfangs bei Schirmer in der Landschaftsmalerei, dann im Genre ausgebildet, heute bei weitem nicht die Bedeutung mehr, die ihm auf Grund seiner Darstellungen aus dem Landleben bei Lebzeiten zuerkannt worden war. Als er nach Düsseldorf kam, gerieth er, der allgemeinen Strömung folgend, zuerst auch in das Fahrwasser der Romantik. »Der junge Lyriker, so schildert W. Müller diese Strömung, behandelt



Ritterromane, der junge Epiker und Dramatiker nahm sich Stoffe aus alten Volksbüchern zu poetischer Darstellung, und je fabelhafter die Dinge oft herauskamen, desto willkommener waren sie einer irregeleiteten Phantasie. Becker hat auch unter diesen Einflüssen gestanden, er hat auch eine Periode in exklusiven Schwärmereien durchgemacht, seine ersten künstlerischen Bestrebungen ergehen sich zwischen Rittern, Landsknechten, Pilgern und Mönchen; die Uhlandschen Romane, der Jude von Spindler und andere ähnliche Produkte, welche in jener Zeit besonders wirkten, mussten dem jungen komponirenden Talente herhalten, wie sie es den meisten jungen, anstrebenden Künstlern jener Jahre thaten. Aber er sah bald ein, dass aus diesen Anschauungen keine wesentlichen Vortheile für die Kunst erwachsen würden; er fühlte, dass er auf keinem festen, konkreten Boden stand, die faseligen Falkenknaben und die süßen Kirchgängerinnen, die damals in Düsseldorf gäng und gebe waren, mochten ihn darüber belehren. Da galt es, sich entweder zur Historienmalerei zu erheben oder zum Genre überzugehen. Er hat das letztere gethan, er liess die verschwommenen Bilder einer unklaren und unerquicklichen Vergangenheit im Stich und ergab sich ganz dem frisch pochenden, lebendigen deutschen Leben der Gegenwart.* Er studirte Natur und Menschen im Westerwald, welchem er die Stoffe zu seinen ersten, gemüthvollen Genrebildern (die für die augenkranke Mutter betende Bauernfamilie, der Abend am Brunnen) entnahm. Bald griff er zu stärkeren Motiven (der heimgekehrte Krieger am Grabe seiner Eltern, der verwundete Wildschütz, 1839, Sammlung Raczynski in der Berliner Nationalgalerie); doch entstanden seine reifsten Schöpfungen erst in Frankfurt a. M., wohin er 1840 als Professor und Lehrer an das Städelsche Institut berufen worden war, in welcher Stellung er während dreier Jahrzehnte zahlreiche Schüler heranbildete. Die »vom Gewitter überraschten Landleute« bei der Ernte, »der vom Blitz erschlagene Schäfer«, um welchen sich Männer, Frauen und Kinder schaaren, die von der Heuernte herbeigekommen sind (1844, Städelsches Museum in Frankfurt a. M.) und der »heimkehrende Erntezug« machten seinen Namen populär. Sein Verdienst beruht einerseits darin, dass er einer der ersten war, welche in das Volksthum einkehrten und der Malerei durch Wahl von Stoffen aus dem Leben der deutschen Bauern einen nationalen Inhalt gaben. Nachdem das Bauerngenre allgemein geworden war, vermochte Becker mit seinen späteren Bildern (der Liebesantrag, die Schmollenden, die Begegnung, die Weinprobe, Landleute mit ihrem Pfarrer vor dem Kriege flüchtend) keine grossen Erfolge mehr zu erzielen. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Vorzüge lag in der Reinheit der Zeichnung. Die



Komposition seiner Bilder ist mehr aus Berechnung als aus genialer Anschauung geboren, und der Charakteristik der Figuren fehlt es an Tiefe und an unmittelbarer Lebensfülle. Mit ihm gleichzeitig war Jakob *Dielmann* aus Sachsenhausen (1809—1885), der auch Lithograph und Beckers Mitschüler am Städelschen Institut gewesen war, nach Düsseldorf gekommen, wo er bis 1842 seinen Wohnsitz behielt, um dann nach Frankfurt zurückzukehren. Er malte ursprünglich kleine, anmuthige Bilder aus dem Kinderleben, dann aber vorzugsweise Partien aus den malerischen kleinen Städten und Dörfern des Taunus und der Rheinebene mit starker Betonung der Architektur und mit Staffage aus der Landbevölkerung. Eine naive Auffassung verband sich mit feinem Humor und freundlicher Färbung. Das Städelsche Museum zu Frankfurt a. M. besitzt eine »Strassenansicht von Assmannshausen« und das »Burgthor zu Eppstein im Taunus« (1858) von seiner Hand. Er war meist in Kronberg im Taunus ansässig, wo er das Haupt der dortigen Malerkolonie war. Im idyllischen Genre war auch Johann Baptist *Sonderland* (1805—1878) thätig, welcher theils Genrebilder nach rheinischen Motiven (gestörtes Stelldichein, Fischmarkt, rheinische Fähre, nach dem Unterricht, der Bienenvater), theils Bilder nach Dichtern (Hans und Grete nach Uhland, 1839, Berliner Nationalgalerie) und Illustrationen und Randzeichnungen für verschiedene Werke (vierzig Blatt Radirungen zu deutschen Dichtern, Zeichnungen zu Reinicks Malerliedern, zu Immermanns Münchhausen) ausgeführt hat.

Eine weitaus schärfer ausgeprägte Physiognomie als diese Maler zeigte Rudolf *Jordan*, welcher der Düsseldorfer Genremalerei ein völlig neues Gebiet erschloss und bis in die neueste Zeit eine rege Thätigkeit ausübte, deren Früchte noch oft genug der ersten glänzenden Erfolge seiner Jugend würdig waren. Geb. am 4. Mai 1810 zu Berlin, bildete er sich anfangs für die Stallmeistercarrière aus, widmete sich aber in seinem neunzehnten Jahre auf Veranlassung des damals in Berlin tonangebenden Malers Wilhelm Wach der Kunst. Er trat aber nicht in das Atelier Wachs ein, dessen Manier sich mit seiner auf die Erfassung des realen Lebens gerichteten Sinnesweise nicht vertrug. Er bahnte sich seinen eigenen Weg und besuchte Rügen, wo er an der See Naturstudien unter den Strandbewohnern machte. Die erste Frucht derselben, eine Fischerfamilie, kaufte der König an. Dadurch ermuthigt, ging Jordan 1833 auf die Düsseldorfer Akademie, wo er bis 1840 Schüler von Schadow und Sohn war. Im ersten Jahre wurde er durch bittere Erfahrungen schwankend, aber das Wiedersehen der See gab ihm sein Selbstgefühl zurück. Sein erstes Bild, welches er 1834 von Düsseldorf aus nach



Berlin schickte, »der Heirathsantrag auf Helgoland«, erzielte einen durchschlagenden Erfolg, der sich sowohl in mannigfachen Variationen des Themas durch andere Maler, als durch massenhafte Nachbildungen kundgab. Der Konsul Wagner erwarb das Bild für seine Sammlung, mit der es in die Berliner Nationalgalerie gekommen ist. Der frische, derbe Humor, der aus diesem köstlichen Genrebild spricht, bot einen willkommenen Kontrast zu den süsslichen Marzipanmalereien der Wachsen Schule einerseits und zu den weinerlichen Sentimentalitäten der übrigen Düsseldorfer andererseits. Dem frischen Humor entsprach auch eine gesunde, kräftige Farbe, und so errang das kleine Bild, Dank diesen Eigenschaften, denen sich noch seine ethnographischen Vorzüge anreichten, eine ungewöhnliche Popularität, welche für die Zukunft des Malers entscheidend wurde. Jordan erkor sich nunmehr das Leben der Fischer und Lootsen zu seiner künstlerischen Domäne, in die er sich mit unendlicher Liebe und rastlosem Fleisse vertiefte. Durch Reisen nach Holland, Belgien, Frankreich und Italien erweiterte er seinen Gesichtskreis und füllte er seine Studienmappen. Namentlich lieferte ihm das Lootsen- und Fischerleben an der holländischen und normannischen Küste eine reiche Zahl von Motiven, die er in Genrebildern verwerthete, welche niemals ihre Anziehungskraft verloren, da er stets durch die Darstellung eines tragisch ergreifenden oder humoristisch wirkenden Vorgangs in Verbindung mit einer charaktervollen landschaftlichen Szenerie das Interesse des Publikums zu fesseln und durch eine sorgsame Ausführung und ein gediegenes Kolorit die Ansprüche der Kenner zu befriedigen wusste.

Auf der Ausstellung von 1836 sah man ausser einem humoristischen und einem sentimental Genrebilde, »die vergessenen Stiefel« und »Abend auf Helgoland«, ein ergreifendes Gemälde, welches in rührenden Zügen eine tragische Episode aus dem Lootsenleben erzählte: zwei Lootsen, ein älterer und ein jüngerer, berichten einer am Strande mit ihren beiden Kindern sitzenden Frau, die kummervoll zu ihnen emporblickt, den eben überstandenen Kampf mit dem wüthenden Elemente, welchem einer der ihrigen, augenscheinlich der Gatte der aufmerksam Horchenden, zum Opfer gefallen ist. 1838 bot die Berliner Ausstellung »Sturmläuten auf Helgoland«, welches der Verfasser eines Berichts über die Kunstausstellung, der bei Gropius erschien, mit den Worten pries: »Ein charaktervolles, preiswürdiges Bild, viel Lokalsinn, viel Autopsie, derbe und feste Pinselzüge.« Dann folgte 1842 wieder ein heiteres Bild, »das Lootsenexamen«, welches unter dem Einfluss des Bildes von Hasenclever »Examen aus der Jobsiade« entstanden zu sein scheint, 1843 »Schiffswinde in der Normandie« (Berliner Nationalgalerie), »das Begräbniss des jüngsten Kindes«,



»betende Weiber mit ihrem Geistlichen bei Sturm« 1852, »die Krankensuppe« (Düsseldorf, Kunsthalle), »der erste Besuch am Morgen nach der Hochzeit auf der Insel Marken« (1861, Leipzig, Museum), »Holländisches Altmännerhaus« (1866, Berlin, Nationalgalerie), »der Wittwe Trost« (1866, Berlin, Nationalgalerie), »Suppentag in einem französischen Kloster« (1868, Köln, Wallraf-Richartz-Museum), »Strandwache«, »Frauenhaus zu Amsterdam«, »Wartehaus bei Scheveningen« u. s. w. Jordan setzte seine künstlerische Thätigkeit, meist mit glücklichem Erfolge, bis in die neueste Zeit fort. Die »Schiffbrüchigen in der Strandkneipe« (1872) und »Alle Boote kehrten zurück, nur eines fehlte« (1876) reihten sich seinen besten Schöpfungen an. Auf dem letzten Bilde sieht man eine Fischerfamilie, welche am felsigen Gestade der Normandie sitzt und die Heimkehr der Fischerboote erwartet. »Alle Boote kehrten zurück, nur eines fehlte«, und dieses eine ist es, welches die ängstlich harrende Familie mit Bangen herbeisehnt. Die traurige Gewissheit spiegelt sich bereits auf dem Antlitze des Familienhauptes, eines ehrwürdigen Greises, der thänenlos auf das weite, grausame Meer starrt, welches ihm die Stütze seines Alters entrissen hat. Einige Abschweifungen in das Gebiet des italienischen Genrebildes (»ein römischer Milchladen«, »eine Osteria in Rom«), die Jordan nach einer Studienreise nach Italien 1877 und 1878 versucht hat, waren nicht von Erfolg begleitet. Es gelang ihm nicht, aus dem italienischen Volksleben das Charakteristische herauszugreifen, und überdies nahm sein Kolorit um diese Zeit einen flauen, haltlosen Charakter an. Es schien, als würden die Farben durch einen grauen, sich über sie legenden Nebel gebrochen. Darunter litten auch seine nächsten Bilder aus dem Fischerleben (nach durchwachter Nacht, Schiffbruch an der Küste der Normandie, Rückkehr vom Häringsfang, Er kommt!). 1884 nahm er jedoch in der »holländischen Strandkneipe« einen neuen Aufschwung zu reicherer und kräftigerer Färbung, zu einer grösseren Mannigfaltigkeit und zu vollster Lebendigkeit der Schilderung. Er starb 26. März 1887 zu Düsseldorf.

Jordan hat in seinem Atelier eine stattliche Zahl von Schülern herangebildet, von denen ihm der früh verstorbene Henry Ritter (1816 bis 1853) aus Montreal in Canada am nächsten gekommen ist. Er malte sowohl ernste als humoristische Szenen aus dem Schifferleben und aus anderen Volkskreisen (Schmuggler von Dragonern angegriffen, der Aufschneider, der ertrunkene Sohn des Lootsen 1844, der Wilddieb, der kranke Musikant), und besonders erreichte seine Humoreske »Middys Predigt« (1852, städtisches Museum zu Köln) — ein kleiner Seekadett sucht in komischem Eifer drei ihm entgentaumelnde, betrunkene Ma-



trosen zur Mässigkeit zu bekehren —, fast eine gleiche Popularität, wie seines Meisters »Heirathsantrag auf Helgoland«. Mit Jordan und Ritter machte Emil Ebers aus Breslau (1807—1884) Studienreisen nach Holland und der Normandie. Neben dem Seemannsleben reizten ihn besonders die gefährlichen Abenteuer der Schmuggler. »Schleichhändler«, die bei Morgengrauen mit ihrer Contrebande am Ufer eines Flusses landen (1830), besitzt die Berliner Nationalgalerie, eine »Meuterei auf einer Brigg« (1847) das schlesische Museum zu Breslau. Von seinen übrigen Bildern sind zu nennen: Schleichhändler von Grenzjägern überfallen, Schmuggler in der Schenke, holländische Schmuggler an der Küste der Normandie, die Geretteten unter den Fischern, das Rettungsboot, das Lootsenboot. 1844 kehrte er nach Breslau zurück, malte dort aber nicht mehr viel und gab schliesslich die Kunst auf. Georg Reimer, geb. 1828 in Leipzig, gestorben 1866 in Berlin, malte elegante Kabinetsstücke aus der Rokokozeit, von denen sich eines, »Komplimente«, in der Berliner Nationalgalerie befindet.

Jordans bedeutendster Schüler, Benjamin Vautier, gehört bereits der neueren Periode der Düsseldorfer Malerei an, welche wir im nächsten Abschnitt behandeln werden. Ein Gleiches gilt von den Genre- und Kriegsmalern Camphausen, Chr. E. Bötticher, Tidemand, Lasch, Salentin, Hüntten, Hiddemann und Knaus, obwohl sie meist Schüler von Schadow, Hildebrandt und Sohn gewesen sind. Knaus insbesondere hatte sich schon so frühzeitig von der älteren Schule unabhängig gemacht, dass Müller von Königswinter 1854 von ihm schreiben konnte: »Seine Manier in der Malerei steht in Düsseldorf ganz vereinzelt da. Sie erinnerte bereits an die besten alten Niederländer, als Knaus noch kein Bild jener Schule gesehen hatte. Seine Genossen bewundern ihn deshalb am meisten, weil er eine Farbe gefunden hat, die in der neueren Zeit fast ohne Beispiel ist.«

Aus der älteren Generation sind noch einige Maler zu erwähnen, deren Namen nur durch vereinzelte glückliche Schöpfungen in weiteren Kreisen bekannt geworden sind. Das Gedächtniss des Schlachten- und Genremalers Dietrich Monten (geb. 1799 in Düsseldorf, gest. 1843 in München), der anfangs auf der Düsseldorfer Akademie studirte und sich später bei Peter Hess in München weiter bildete, ist vornehmlich durch ein sentimentales Bild in der Berliner Nationalgalerie »Finis Poloniae« (1832) erhalten worden, welches den Abschied polnischer Offiziere und Soldaten von ihrem Vaterlande nach der unglücklichen Revolution von 1831 an der preussischen Grenze sehr wehmüthig schildert. Das Bild traf gerade in die damals in Europa grassirende Begeisterung für die



Polen hinein und fand daher in farbigen Lithographien weite Verbreitung. Durch hervorragende künstlerische Mittel war die Wirkung nicht erzielt worden. Ebenso hat Wilhelm *Heine* aus Düsseldorf (1813—1839) nur ein Bild geschaffen, das seinen Namen vor der Vergessenheit gerettet hat. »Der Gottesdienst der Verbrecher in der Gefängniskirche« (1837, im städtischen Museum zu Leipzig, Wiederholung in der Berliner Nationalgalerie) ist freilich ein Bild, das nicht nur durch den glücklichen Wurf origineller Erfindung, sondern auch durch mannigfaltige und eindringliche Charakteristik ausgezeichnet ist und gewissermassen zu den Denkmälern der neueren deutschen Genremalerei gehört. Der Künstler, der schon mit vierundzwanzig Jahren ein Meisterwerk geschaffen, starb nach Vollendung der Wiederholung desselben. Auf dem Gebiete des romantischen Genres und in der Schilderung des Familien- und Kinderlebens haben sich unter den älteren Düsseldorfer Malern noch Franz *Wieschebrink* (1818—1884) und Eduard *Geselschap* (1814—1878) hervorgethan. Ersterer war von 1832—40 Schüler der Akademie und begann mit der Darstellung von Szenen aus dem alten Testament, bis er im Genre seinen Schwerpunkt fand. Von seinen, meist humoristisch gefärbten, gemüthvollen Genrebildern sind die »naschenden Kinder«, der »kleine Lügner«, die »Schmollenden«, der »erste Rausch«, »Vaterfreuden«, die »St. Nikolausbescherung«, der »Sonntagsspaziergang eines Spiessbürgers« und »Wie gefällt dir dein Brüderchen?« hervorzuheben, womit zugleich eine Charakteristik seiner bescheidenen Thätigkeit gegeben ist. *Geselschap*, aus Amsterdam gebürtig, war ein Schüler von Schadow und begann ebenfalls mit der Bearbeitung biblischer, geschichtlicher und romantischer Stoffe. Seine Eigenart entwickelte sich aber erst in der Darstellung des Familien- und Kinderlebens, dessen innere Freuden er bei Lampen- und Kerzenbeleuchtung, ungefähr in der Art von Dou, zeigte. »Die Erscheinung des Christkinds in einer Bauernfamilie«, der »Nikolausabend«, die »Kinderwäsche am Sonnabend«, das »Mütterchen am Spinnrad«, der »Grossvater, den Enkel in Schlaf wiegend«, der »Besuch bei der Wöchnerin«, der »Martinsabend« (Kunsthalle zu Hamburg), die »Singschule« (städtisches Museum in Hannover), die »musikalische Abendgesellschaft« (städtisches Museum in Köln) und die »Abendkirche« sind seine Hauptwerke, deren Titel auch seine Neigung für Beleuchtungseffekte andeuten. Ein grösseres Verdienst als durch seine Genrebilder hat er sich durch Förderung eines hervorragenden, aber nicht zu voller Reife gelangten Talents erworben. Theodor *Mintrop* (1814 bis 1870), der ein eigenthümliches Gemisch aus Adolf Schrödter und *Geselschap* bildet, verdankt letzterem seine Rettung aus dürftigen Verhält-



nissen. Max Jordan hat diese seltsame Künstlererscheinung bei der Ausstellung Mintropscher Zeichnungen in der Berliner Nationalgalerie nach seinen Ermittlungen folgendermaassen charakterisirt: »Erzogen für den Bauernstand, aus welchem er stammte, entwickelte dieser seltene Mensch seit frühester Jugend einen Drang nach künstlerischer Gestaltung, welcher allem Widerspruch des Lebens zum Trotz unaufhaltsam hervorbrach. Mitten in der Arbeit des Landlebens, beim Pflug, im Viehhof, am Heuwagen träumte er von einer Schönheitswelt, die ihm alle Umgebung verklärte und ihn befähigte, in Formen zu reden, die sonst nur den Quellen höherer Geistesbildung entfliessen. In einem Kuhstall bemalte er u. a. über den Krippen der Thiere die Wand mit Gemälden von edler ursprünglicher Auffassung. Den ersten Schritt in die Welt that er in den Jahren des Militärdienstes, den er seit 1834 bei der Artillerie in Köln und Münster ableistete. Was ihm an geistiger Nahrung sich darbot, eignete er sich mit congenialer Kraft an; Eindrücke der bildenden Künste, der Dichtung und Musik zündeten unmittelbar in seiner Anschauung, und als er, heimgekehrt, auf dem Hofe des ältesten Bruders, der mittlerweile das Regiment der Familie übernommen hatte, ohne Murren und frischen Geistes wieder in den Zwang der harten Arbeit eintrat, schien aus dem Maler auch ein Dichter geworden, so hinreissend war sein Wort, wenn er vorlas oder wenn er erzählte, eine Begabung, die, gepaart mit dem keuschen Wesen seines Naturells, bis an sein Lebensende ihm Bewunderer erweckte.« Im Jahre 1844 lernte ihn Gesellschaft kennen. »Ueberrascht von der genialen Persönlichkeit, bestimmt er ihn, sich dem Studium auf der rheinischen Kunstschule zu widmen, nimmt ihn in sein Haus und sorgt für ihn mit brüderlicher Aufopferung. Der schon dreissigjährige ‚Dores‘, wie er genannt wurde, macht den Lehrkursus durch, sein Talent entfaltet sich wunderbar; es nimmt wachsend nur immer entschiedener die Richtung auf eine Idealität, die bereits seinen Erstlingswerken ein raffaelisches Gepräge gab. Er erarbeitet sich die Selbstständigkeit, seine Bilder werden gesucht und gekauft, seine Entwürfe entzücken vermöge ihrer schwungvollen Gedanken, ihrer wundervollen Anmuth, ihrer stilvollen Formensprache. Reine Poesie und lauterer Humor leuchten aus den Kompositionen, die bald dem religiösen Gebiet, bald dem dramatischen und dekorativen angehören, meist aber freie Monologe einer schönheitstrunkenen Künstlerseele sind. So wandelt er gleich dem entzauberten Prinzen des Märchens, von Allen, die ihn kennen, gefeiert und geliebt, wie selten ein Mensch in unseren Tagen, unberührt von den Kümernissen des Daseins, wenn auch wohl kundig seines stillen Seelenleids, im hellen Aether der Phantasie, glück-



lich und beglückend, bis seine hohe, freundliche Gestalt zu kränkeln begann und er im Sommer 1870 starb.»

Der Schwierigkeiten, welche ihm die technische Seite seiner Kunst, namentlich das Malen in Oel, bot, ist Mintrop niemals Herr geworden. Seine Zeichnungen sind im einzelnen inkorrekt und seine Oelbilder sind in der malerischen Behandlung bunt und hart, nur kolorirt, nicht gemalt in höherem Sinne. Von den letzteren sind die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (1852, Kunsthalle zu Düsseldorf), die Madonna mit dem heiligen Ludgerus und Benediktus (1856—59, Kirche zu Verden) und die phantastische »Maibowle« (1869, im städtischen Museum in Köln) hervorzuheben, welche letztere an ähnliche Kompositionen Schröders erinnert. Dasselbe gilt von seinen dekorativen Entwürfen (Winzerfesten, Kinderfriesen und Bacchantenzügen), die theils von ihm selbst, theils von anderen in Privathäusern zu Köln und Düsseldorf ausgeführt sind. In seinen Zeichnungen nach Motiven aus der biblischen Geschichte, aus romantischen Dichtungen und aus dem Kinderleben, unter welchen der 70 Blätter umfassende Märchencyklus »König Heinzelmanns Liebe« und die phantasievolle Zeichnung »der Christbaum« mit der Madonna, dem Kinde und Engeln, um welchen sich die ganze Menschheit versammelt, die ersten Stellen einnehmen, folgte Mintrop der geistigen Richtung, welche durch Ludwig Richter begründet worden ist. Der Reichthum seiner Gedanken und die Innigkeit seiner Empfindung müssen an den meisten seiner Gebilde für die Mängel seiner künstlerischen Ausdrucksform entschädigen. —

■ Neben der Historien-, Portrait-, Genre- und Landschaftsmalerei führten die Vertreter der übrigen Fächer der Malerei in jenem Zeitraum ein sehr bescheidenes Dasein. Der in München und Wien gebildete Thiermaler Friedrich *Simler* (1801—1872), welcher übrigens nur kurze Zeit in Düsseldorf ansässig war und bisweilen mit Landschaftsmalern wie Scheuren, A. Achenbach u. a. zusammen arbeitete, und der Stilllebenmaler Johann Wilhelm *Preyer* (geb. 1803), dessen Blumen- und Fruchtstücke hinsichtlich der Sauberkeit der Zeichnung und des naturwahren Kolorits in den dreissiger, vierziger und fünfziger Jahren unübertroffen dastanden, sind die hervorragendsten Künstler auf jenen Gebieten, welche von dem damaligen Kunstgeschmack nur geringgeschätzt wurden.

8. Die Entwicklung der Malerei in Berlin.

Während des vorigen Jahrhunderts stand die Berliner Malerei so ausschliesslich unter dem Einflusse des französischen Rokoko- und Zopfstils, dass von einer eigenartigen Berliner Malerei damaliger Zeit nicht



geredet werden kann*). Nur Chodowiecki, der geistreiche Sittenmaler, dessen Bilder, Zeichnungen und Kupferstiche das schätzbarste Material zur Kulturgeschichte Berlins im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts liefern, wusste sich von diesem Banne freizuhalten und an der Stelle französischer Unnatur und Geziertheit ein frisches Abbild des realen Lebens zu bieten. Er war nach dieser Richtung ein Bahnbrecher, an welchen später die Realisten in der Auffassung des modernen Lebens, Franz Krüger und Adolf Menzel, anknüpften. Seine nüchterne, aber für heutige Augen höchst fesselnde Ausdrucksweise kontrastirte gewaltig mit dem nach der Antike gebildeten Stile des glänzenden Gestirns, welches am Lebensabende Chodowieckis aufging und die Anfänge der neudeutschen, klassizirenden Kunst erhellte, mit Carstens. Wie vorläufig Chodowiecki fand auch Carstens, dessen Aufenthalt in Berlin, wie wir gesehen haben, allerdings nur von kurzer Dauer gewesen ist, keine Nachfolge. So konnte der Graf Raczynski in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst Berlin bis zum Jahre 1819 mit Rücksicht auf die Malerei eine Wüste nennen.

In diesem Jahre liessen sich Wilhelm Schadow, der Sohn des grossen Bildhauers, welcher die Plastik vom Zopfstil zur Natur geführt, und Karl Wach in Berlin nieder. Wilhelm Schadows Thätigkeit in Rom und Berlin bis zu seiner Uebersiedlung nach Düsseldorf haben wir schon oben (S. 243—244. 358) charakterisirt. Auf die Entwicklung der Berliner Malerei gewann er persönlich keinen Einfluss, nur später mittelbar durch die Bilder seiner Schüler, die in Berlin zur Ausstellung gelangten. Dagegen wurde Wach in Berlin zum Haupt einer Schule, die freilich nicht so umfangreich und nicht so bedeutend war wie die Düsseldorfer. Karl Wilhelm *Wach* (geb. 1787) hatte sich unter Leitung des Historienmalers Karl Kretschmar seit seinem zehnten Jahre der Kunst gewidmet. Nachdem er bereits einige selbstständige Werke von Belang geschaffen (ein Altarbild: Christus mit Johannes und Matthäus 1807, ein Portrait der Königin Luise 1811), wurde seine künstlerische Thätigkeit durch die Freiheitskriege unterbrochen. Er betheiligte sich als Offizier an den Kämpfen von 1813—1815, nahm nach dem zweiten Einzuge in Paris Urlaub und blieb drei Jahre lang in der französischen Hauptstadt, um dem Studium seiner Kunst zu leben. Anfangs im Atelier Davids thätig, schloss er sich nach dessen Verbannung an Gros an. Er malte zu dieser Zeit ein Altarbild für die Berliner Garnisonskirche, Christus am Kreuz, und einen

*) Der folgenden Darstellung liegt des Verfassers Monographie »Die Berliner Malerschule« (Berlin 1879, Wasmuth) zu Grunde, in welcher zum ersten Male eine zusammenhängende Schilderung der Berliner Malerei seit 1819 versucht worden ist.



Johannes den Täufer. Auch kopirte er mehrere Bilder aus dem Louvre. Diese drei in Paris zugebrachten Jahre waren für seine künstlerische Richtung entscheidend; er wurde ein Anhänger des französischen Klassizismus, der jedoch bei ihm durch eine dem Pariser Aufenthalte folgende italienische Reise, vornehmlich dank dem Studium Raffaels, etwas von seiner theatralischen Hohlheit verlor. Aus Paris richtete Wach einige interessante Briefe an Rauch, in deren einem er Paris die Elementarschule, Italien die Universität der Künstler nennt. »Die Sorgsamkeit der Franzosen, schreibt er am 24. April 1816, und ihre Genauigkeit im Studium der Natur und der alten Monumente hat gerade durch den Eifer und die Hitze, mit der das Volk alles treibt, ihnen eine gewisse Beurtheilung aller Gemälde und Kunstwerke gegeben, dass man in dieser Hinsicht viel von ihnen lernen kann. Das Studium der Natur in dem Atelier ist sehr gut eingerichtet und besonders unter Davids Aufsicht, der so schwer zu befriedigen ist, ganz erstaunend unterrichtend, und es besitzen daher unter den angehenden Schülern viele eine so grosse Fertigkeit im Kopiren, Zeichnen und ganz praktischen Malen nach der Natur, dass ich, der ich in diesem Theile ziemlich unbewandert bin, sehr in Erstaunen gesetzt worden bin und es mich zur lebhaftesten Nacheiferung angefeuert hat.« In einem späteren Briefe vom 13. November schreibt er noch Folgendes über die französische Methode: »Alles wird hier in den Ateliers alla prima farbig gemalt, und ich versichere Ihnen, dass so vortreffliche Studien von ganzen Figuren in sechs Tagen gemalt werden, so schön in der Farbe, im Effekt und nicht etwa in einer schlechten französischen Manier, wie wir Deutschen den Franzosen es gern vorwerfen, dass man nicht leicht irgendwo so vortreffliche Studien sieht.«

Im Sommer 1817 kam Wach nach Rom. Die deutschen Nazarener, welche damals im höchsten Ansehen standen, gewannen jedoch auf den jungen Künstler, dessen Geist mit ganz anderen Grundsätzen erfüllt war, keinen nennenswerthen Einfluss. Vorzugsweise beschäftigte ihn das Studium der Quattrocentisten und besonders Raffaels, in dessen Stil, Ausdrucksweise und malerischen Vortrag er sich so hineinlebte, dass, als er in Florenz eine Kopie von Raffaels Vision des Ezechiel vollendet hatte, alle Welt von Bewunderung voll war, und der Grossherzog das Original an eine Kette legen wollte, um des Besitzes desselben sicher zu sein. In Italien begann er auch die thronende Madonna, die nachmals (1827) für die Prinzessin der Niederlande ausgeführt wurde. »Ich hoffe, so schreibt er über dieses Bild an Rauch, Sie sollen zufrieden sein, da es hundertmal besser ist, als Alles, was ich machte. Thorwaldsen ist ausserordentlich mit dem Karton zufrieden; er ist mir mit seinem Meisterblick



sehr nützlich gewesen.« Die Nazarener hätten »körperliche Schmerzen« über Wachs Frechheit bekommen, weil er Luther und Melanthon zu beiden Seiten der Madonna aufgestellt. Das Bild war in der Weise der sogenannten heiligen Konversationen aufgefasst und sollte die Einigung der christlichen Konfessionen darstellen. Im Jahre 1819 kehrte Wach nach Berlin zurück. Er fand bereits einen Boden vor, der für seine romantisch-klassischen Bestrebungen und Ideale ungemein günstig war. Friedrich Eggers hat in seiner Biographie Rauchs in kurzen Zügen ein meisterhaftes Kulturbild von der Epoche von 1819—1830 entworfen, in welche ein grosser Theil der künstlerischen Thätigkeit Wachs fällt. Die Oede des politischen Lebens nach den Freiheitskriegen hatte die Geister völlig abgestumpft, alle Welt kehrte sich missvergnügt von der Politik ab, »seit die Reaktion des Jahres 1819, von Oesterreich ihren Ausflugsnehmend, bald sich aber in Preussen fast noch sicherer einnistend, als im übrigen Deutschland, mit den Fesseln der Denk-, Lehr- und Pressfreiheit auch die Thatkraft der Ausgezeichnetsten unseres Volkes lähmte.« Das deutsche Volk zog sich aus dem Werkeltagstreiben der politischen Tagesfragen ins Reich der Ideen und Ideale zurück. »Vollends wandte sich ab von der Politik alle berufsmässig auf Wissenschaft und Kunst gerichtete edle Volkskraft. Auf diesen Gebieten des Geisteslebens zeigte sich überall gesteigerte Thätigkeit und für die einzelnen Blitze und Donnerschläge, welche sich rings um Deutschland aus der allgemeinen Wetterchwüle des politischen Horizonts entluden, blieb in den betreffenden Kreisen nur ein historisches Interesse übrig, höchstens angehaucht von bänglicher Sorge um die Rückwirkung der Gewitterschläge auf Deutschland.«

In Berlin drehte sich das Hauptinteresse jenes Publikums, welches sich so gern das »gebildete« nennen lässt und welches in der That zeitweilig die geistige Physiognomie einer Stadt beeinflussen und bestimmen kann, um die Musik. Man lese nur die drei Berliner Briefe von Heine aus dem Jahre 1822 (Sämmtliche Werke, XIII. Bd.), welche die geistigen Interessen, von denen damals die preussische Hauptstadt bewegt wurde, schildern. Von der bildenden Kunst ist nur ein paar Male ganz beiläufig die Rede. Es wird das »wunderschöne Bild« im Berliner Dom von Begas erwähnt, und am Ende einer langen Reihe von Notizen über Musik und Theater liest man: »An den Reliefs zu Blüchers und Scharnhorsts Statuen wird bei Rauch immer noch gearbeitet . . . Wach ist mit einem Altarblatt beschäftigt, das unser König der Siegeskirche in Moskau schenken wird.« Und an einer anderen Stelle: »Schadow hat ein Modell zu einer Statue des grossen Friedrichs vollendet. Der Tod des jungen Schadow in Rom hat hier viel Theilnahme erregt. Wilhelm Schadow,



der Maler, lieferte neulich ein vortreffliches Bild, die Prinzessin Wilhelmine mit ihren Kindern darstellend. Wilhelm Hensel wird erst diesen Mai nach Italien reisen. Kolbe ist beschäftigt mit den Zeichnungen der Glasmalereien für das Schloss zu Marienburg. Schinkel zeichnet die Skizzen der Dekoration zu Spontinis »Milton« . . . Der Bildhauer Tieck arbeitet am Modell der Statue des Glaubens, welche in einer von den beiden Nischen am Eingang des Doms aufgestellt wird. Rauch ist noch immer beschäftigt mit den Basreliefs zu Bülow's Statue. Diese und die schon fertige Statue Scharnhorsts werden an beiden Seiten des neuen Wachthauses (zwischen dem Universitätsgebäude und dem Zeughause) aufgestellt.« Mit diesen armen paar Zeilen, die gleichwohl alle damaligen Grössen der Berliner bildenden Künste berühren, wird die Kunst abgethan. Es sah demnach noch gerade so aus, als im Jahre 1800, wo Jean Paul schrieb: »Während Philosophie, Dichtkunst und Malerei hier nur Sand für ihre Wurzeln haben, findet die Musik rechte Hände und Ohren.«

Die romantische Zeitströmung, welche alle Welt ergriffen hatte, riss natürlich auch die Maler mit sich fort. Doch bildete sich die romantische Richtung in der Malerei unabhängig von der Literatur. Karl Wilhelm Kolbe hatte sich schon in eine romantische Ausdrucksweise hineingelebt, bevor er die Musenalmanachs, Taschenbücher und die Werke der Romantiker illustrierte. Er war, unabhängig von Tieck und Fouqué, mit Leib und Seele Romantiker geworden. Andere folgten ihm nach oder standen ihm, wie Hensel, zur Seite, und so fand der Eklektiker Wach einen Grundstock vor, um den sich andere Elemente kristallisirten. Es war die Zeit der Almanache und poetischen Taschenbücher, der Schwärmerie für Walter Scott, Cooper und für die Befreiung Griechenlands, welche das gesammte politische Interesse des Publikums aufsogen. Aus der Romantik entwickelte sich aber auch die historische Schule mit einer Anzahl neuer Wissenschaften im Gefolge, die ihre Leuchte auch auf die Erforschung der Kunst strahlen liessen. Im Jahre 1820 wurde das »Kunstblatt« als selbstständiges Organ gegründet, welches unter Schorns Leitung bei Cotta in Stuttgart erschien und in welchem alle auf die Kunst gerichteten literarischen Bestrebungen ihren Mittelpunkt fanden.

Auf Befehl des Königs erhielt Wach im Lagerhause neben Rauch und Tieck ein eigenes Atelier angewiesen. Nach Pariser Muster eröffnete er eine Malerschule, zu der sich bald Schüler in Menge drängten. Eine Auferstehung und ein Abendmahl für die Peter-Paulskirche in Moskau vollendete er bald nach seiner Rückkehr. Durch seine Ernennung zum Professor und Mitglied der Akademie wurde sein Ansehen auch äusserlich



erhöht. Bis zum Jahre 1837, wo Wach seine Lehrthätigkeit niederlegte, gingen aus seiner Schule mehr als siebenzig Künstler hervor, welche ein Menschenalter hindurch die Berliner Malerei repräsentirten und auf deren Schultern viele Mitglieder der gegenwärtigen Berliner Schule stehen. Wach war kein originales Talent, welches eine neue oder auch nur scharf abgegrenzte Richtung in der Malerei hätte eröffnen können. Wie seinem römischen Genossen Schadow fehlte auch ihm der geniale, selbstständige Zug. Er war in einem noch höheren Grade Eklektiker als jener. Sowohl auf dem Gebiete der religiösen Staffeleimalerei wie auf dem der monumentalen werden wir überall an seine Vorbilder, an Raffael, Giulio Romano, Andrea del Sarto, erinnert. Seine beiden hervorragendsten Werke religiösen Inhalts — die thronende Madonna mit dem segenspendenden kleinen Heiland, welche die Stadt Berlin der Prinzessin Luise von Preussen bei ihrer Vermählung mit dem Prinzen Friedrich der Niederlande zum Geschenk machte, und die drei himmlischen Tugenden in der Werderschen Kirche in Berlin — legen Zeugniß für seine eklektische Richtung, aber ebenso sehr auch für sein hervorragendes Kompositionstalent, für sein koloristisches Können und für seine Kenntnisse in der Architektur und Perspektive ab. Dass Wach auch die Gesetze des monumentalen Stils vollkommen verstand und beherrschte, das beweisen die neun Musen, welche die Decke des Berliner Schauspielhauses zieren. Schinkel hatte bei der Ausmalung des Schauspielhauses in erster Linie an Wach gedacht. Aber der Sohn des Akademiedirektors konnte nicht so leicht übergangen werden, und so wurde denn die Arbeit getheilt. Schadow dekorirte, wie wir bereits erwähnt haben, die Decke des Proszeniums mit einem Bacchanal, welches an Tiefe und Kraft der Färbung die heller und leichter gehaltenen Musen Wachs freilich übertrifft, während dem letzteren der Plafond überlassen wurde. Die Höhe desselben und der Reflex des Kronleuchters am Abend verhindern den Beschauer, die Vorzüge der anmuthigen Gestalten Wachs, welche, von ovalen Medaillons umschlossen, in die Streifen eines neuntheiligen, fächerartigen Velariums eingefügt sind, voll und ganz zu würdigen. Man muss sie nach den Originalkartons, welche die Berliner Kunstakademie besitzt, oder nach den Stichen beurtheilen, welche J. Caspar im Jahre 1820 ausführte*). In diesen Musengestalten zeigt sich der Einfluss Raffaels am stärksten, so stark, dass der französische Klassizismus fast ganz in den

*) Die Musen im königlichen Schauspielhause zu Berlin, erfunden und gemalt von Karl Wilhelm Wach. In Kupfer gestochen von J. Caspar. Neue Ausgabe von Dr. M. Jordan. Berlin 1877, E. Wasmuth.



Hintergrund tritt und sich nur hie und da in dem Arrangement der Gewänder kund giebt. Eine echt raffaelische Grazie und eine klassische Naivetät sprechen aus diesen Gestalten, wie wir sie in den erhabenen Allegorien finden, mit welchen Raffael die Stanza della Segnatura geschmückt hat. Die herrliche Gestalt der Poesie war es vorzugsweise, die Wach inspirirte.

Von der Mitte der dreissiger Jahre stieg Wach allmählig von seiner Höhe herab. Man hatte inzwischen die modernen französischen Maler, deren Werke auf den akademischen Ausstellungen häufig zu sehen waren, Vernet, Coignet, Lepoittevin, Gudin, Watelet, Rouqueplan, Biard u. a., genauer kennen gelernt, und neben diesen glänzenden Gestirnen, die durch ihre geistreiche Auffassung und ihre Beweglichkeit blendeten, vermochte sich Wach, der im Grunde doch immer mehr Rechner als schöpferisches Talent war, nicht zu behaupten. Eine »Judith mit dem Haupte des Holofernes« wird in dem Bericht über die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1838 arg mitgenommen. »In der ganzen Gebärdung dieser Gestalt ist ein undurchdrungenes, unverschmolzenes Wesen von verfehlter Antike und gelungener Soubrettenhoheit, von prahlerischer Schaustellung und einigen wohlberechneten Hauchen nachwirkender Mordvollziehung, von Zofenheroismus und dem akademisch sich schmückenden Junostolz einer Soubrette.« Der Eklektiker konnte also seine geistige Leere unter der gefälligen Form nicht mehr verbergen. Aber auch sein Kolorit, dem es auf dem genannten Bilde an jeglicher Harmonie fehlte, vermochte nicht mehr den alten Reiz auszuüben. Noch unsanfter ging die Kritik mit ihm um, als 1844 auf der akademischen Ausstellung eine grosse historische Komposition »Der heilige Otto, Bischof von Bamberg, und die ersten Christenkind in Stettin« von seiner Hand erschien. In einem von Th. Mundt und Luise Mühlbach verfassten Berichte »Berlin und seine Künste« (1844) wird er mit beissendem Spott überschüttet. »Das ist ein vornehmer Mann, heisst es darin, und deshalb hat er auch gar nicht nöthig, ein guter Maler zu sein, und da er ausserdem im Senate der königlichen Akademie sitzt, so braucht er sich gar nicht anzustrengen, um zu höherem Ruhm zu gelangen... Welch' eine innere Nüchternheit und Leerheit, welches stumpfe, harte Kolorit, wie viel Fehler in der Zeichnung! Ja, ja, nur ein Mann in Amt und Würden darf es wagen, solch ein Bild zu malen, ohne für seinen Ruhm zu zittern; und gewiss, wäre Wach ein grösserer Maler, würde er schwer die Anerkennung gefunden haben, die man jetzt allzu willig ihm zugesteht.« — Wenn auch auf das kritische Urtheil dieses Schriftstellerpaares kein zu grosses Gewicht zu legen ist, so darf man nicht ausser Acht lassen,



dass Theodor Mundt und Luise Mühlbach für die gebildeten Kreise Berlins tonangebend waren, dass in diesen Kreisen ihr Ausspruch wie ein Orakel galt und dass sie umgekehrt auch die Stimmung derselben in ihren kritischen Schriften widerspiegeln. Eine Stelle aus Varnhagens Tagebüchern (I. 27. 17. Dez. 1836), die auch in anderer Beziehung interessant ist, giebt zu dieser Betrachtung einen merkwürdigen Kommentar. »Unser Künstlerwesen, sagt er, zeigt seine Hohlheit immer bedenklicher, auf allen Seiten kracht es, senkt es sich, berstet es. Von allen Seiten sieht man sich nach Hülfe um. Die Künstler klagen, dass sie nicht verkaufen können, die Schüler schmälern den Erwerb der Meister, die Liebhaber behaupten, dass die gekauften Bilder dunkeln und schlecht werden. Der gemachte Enthusiasmus will nicht mehr vorhalten. Hört man ein Urtheil, so ist es sicherlich der Widerhall einer Stimme vom Hofe her. Die Kunstschreiber stehen auch unter diesem Einfluss. Ganz Berlin lässt sich sein Urtheil von einigen Leuten machen, die vielleicht einige Kenntniss, aber wenig Geschmack und dafür sehr viel Anmaassung haben.« Theodor Mundt und Luise Mühlbach gehörten nun freilich nicht dieser Kategorie von »Kunstschreibern« an. Sie vertraten im Gegentheil die Opposition, die sich im Anfang der vierziger Jahre bereits auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens zu regen begann und sich zuerst auf dem ziemlich unschuldigen der Kunstkritik Luft machte. Mundt war jedenfalls nicht von Varnhagen gemeint, da ersterer mit der Varnhagenschen Clique eifrige Beziehungen unterhielt.

Von den übrigen Schöpfungen Wachs nennen wir noch einen Christus mit seinen Jüngern (1828, Raczynskische Sammlung in der Berliner Nationalgalerie), Psyche von Amor überrascht (ebendasselbst), eine gefällige und anmuthige Komposition, klar und fleissig kolorirt, wenn auch von süsslicher Eleganz, einen männlichen Studienkopf (ebendasselbst) von übertriebenem Ausdruck und manierirt in der Farbe, eine Nymphe und einen Johannes in der Wüste. Unter Wachs zahlreichen Portraits erwarben sich die Bildnisse der Königin Luise in ganzer Figur, der Prinzessin Friederike der Niederlande, der Prinzen Adalbert und Waldemar von Preussen (1834), des Fräuleins von Savigny und der Gräfin Raczynski (1827) Anerkennung. Bei letzterem wusste er auch wieder seine raffaelischen Studien zu verwerthen, indem er das Bildniss auf den Wunsch des Grafen im Kostüm und in der Haltung Raffaels Portrait der Johanna von Arragonien nachbildete. In seinen letzten Lebensjahren nahm Wach als Vizedirektor der Akademie (seit 1840) und Vertreter des Cornelius eine hervorragende Stellung ein. Er starb am 25. November 1845.

Als Wach im Jahre 1819 nach Berlin kam, stand sein Lehrer,



Johann Karl Heinrich *Kretzschmar* (1769–1847), noch in der vollsten Kraft seines Schaffens. Kretzschmar, ein Schüler von Weitsch, war 1789 nach Berlin gekommen, machte sich aber erst im Jahre 1800 bekannt, als er den von der Akademie ausgesetzten grossen Preis durch eine historische Komposition, »der grosse Kurfürst verzeiht dem Prinzen von Homburg auf dem Schlachtfelde von Fehrbellin«, gewann. Er machte darauf eine Studienreise nach Frankreich und Italien und vollendete nach seiner Heimkunft eine zweite grössere Komposition: »Die Rückkehr des Kurfürsten als Kronprinzen von seiner Reise nach den Niederlanden« (1802). Er war seit 1817 Professor der Geschichtsmalerei an der Akademie. Ein kleines Bild in der Nationalgalerie: »Christus und die Samariterin am Brunnen« zeigt ihn als Koloristen nicht von einer vortheilhaften Seite.

Karl Wilhelm *Kolbe* (1781–1853), dessen Entwicklungsgang mit dem Wachs beinahe parallel läuft, stellt den Zusammenhang zwischen der älteren Berliner Malerschule und der neueren her. Er war ein Schüler von Chodowiecki und erhielt 1796 für eine grosse historische Komposition, »Frobens Opfertod in der Schlacht bei Fehrbellin«, den ersten Preis der Akademie. Kolbe war der erfolgreichste und glücklichste Vertreter der romantischen Richtung in der Berliner Malerei. Wie die Dichtungen Fouqués haben auch seine Kompositionen einen starken theatralisch-phantastischen Zug. Man glaubt immer lebende Bilder unter bengalischer Beleuchtung vor sich zu sehen. Das Mondlicht oder das glührothe Licht einer Fackel müssen ihm am häufigsten ihre Wirkungen leihen. »Die Flucht Kaiser Karl V. bei Nachtzeit über die Alpen 1551« (Berliner Nationalgalerie) ist ein Beleg für seine romantisch-theatralische Auffassung. Dass er aber auch über eine gewisse dramatische Energie verfügte, welche seine Historienbilder bei weitem über diejenigen Wachs erhob, zeigt sein »Barbarossa in der Schlacht bei Antiochia 1190« (ebendasselbst). Zu seinen grösseren Arbeiten gehören die Kartons zu den Glasfenstern des Schlosses in Marienburg, welche die Kämpfe und Schicksale der deutschen Ordensritter darstellen, und die Fresken in der Vorhalle des Marmorpalais bei Potsdam mit Szenen aus dem Nibelungenliede. Zwei Oelskizzen zu den ersteren — festlicher Einzug der Ordensritter in das Schloss und Deutschherren als Krankenpfleger in Jerusalem — besitzt die Nationalgalerie in Berlin. Dort sieht man auch eine im Jahre 1824 gemalte altdeutsche Strasse mit zahlreichen Figuren, die mit grosser Liebe und Sorgfalt durchgeführt und charakterisirt sind. Von seinen Werken sind sonst noch erwähnenswerth: Die Himmelfahrt Christi in der Schlosskirche zu Potsdam; Albrecht Achilles erobert eine



Fahne; Kurfürst Friedrich I. wird vom Kaiser belehnt (königl. Schloss); Ottos des Grossen Schlacht bei Merseburg gegen die Ungarn (1829); die Schlacht bei Fehrbellin; die letzten Augenblicke des Herzogs Wratisslaw von Pommern; Doge und Dogaressa; Winzerfest aus dem Mittelalter; Karl der Grosse beim Kohlenbrenner.

Wenn das Atelier Wachs auch von zahlreichen Schülern besucht wurde, so war doch, wie erwähnt, seine künstlerische Persönlichkeit nicht energisch und ausgeprägt genug, um eine nachhaltige und tiefgehende Wirkung auf die jüngere Künstlergeneration zu üben. Mehrere seiner Schüler gingen auch später noch nach Düsseldorf, wo sie ihren letzten Schliff erhielten. Am treuesten blieben ihm und seiner Richtung Daege, Hopfgarten und Henning. Eduard *Daege* (1805—1883) trat 1823 in das Atelier Wachs. Sein erstes grösseres Bild: »Erfindung der Portraitplastik« (1832, Berliner Nationalgalerie), zeigt, wie nahe er den Spuren seines Meisters folgte. Nach des Plinius Erzählung sitzt die Tochter des sikyonischen Töpfers Butades neben ihrem Geliebten, der gerüstet in den Kampf ziehen will, und zeichnet an der Wand die Konturen des Schattens seines Profiles nach. Die lebensgrossen Figuren sind vortrefflich gezeichnet, aber die Körper nach einem gewissen romantisch-idealen Schema geschaffen, welches eine feinere Individualisirung der Körperformen vermeidet. Der Fleischton ist rosig und klar, ohne Kraft und Wärme. Diese Art der malerischen Behandlung ist allen WachsSchülern gemeinsam und offenbart sich ganz besonders in der Portraitmalerei. Von einer Studienreise nach Italien kehrte Daege nach Berlin zurück und erhielt bald zahlreiche Aufträge. Er malte für mehrere Kirchen und gehörte auch zu der Zahl derjenigen Maler, welche von Friedrich Wilhelm IV. berufen wurden, die neue, 1845—1852 von Stüler und Albert Schadow erbaute Schlosskapelle auszumalen. Von ihm rühren daselbst eine Geburt Christi in der flachen Bogennische links über der Thür und einige von den 72 Engelsegestalten und Engelsköpfen her, welche das Kuppelgewölbe schmücken. 1838 wurde Daege Lehrer an der Akademie und 1840 Professor. In diese Zeit fallen mehrere Genrebilder, welche zum Theil durch die Lithographie vervielfältigt wurden und den Namen ihres Urhebers für eine Zeit lang populär machten. So der »mitleidige Mönch« (1836), der einer Frau und einem Knaben, die von langer Wanderung ermattet am Fusse eines Heiligenbildes niedergesunken sind, Erquickung reicht, der »Messner« (1837, Nationalgalerie zu Berlin), welcher, von einem Chorknaben geführt, im Begriff steht, einen Gebirgsbach zu durchwaten, die »Einkleidung einer Nonne«, »das Weihwasser«, eine »Römerin mit einem Kinde« u. s. w. Nach dem Tode des Vizedirektors



Herbig (1861) wurde er mit der Führung der Direktorialgeschäfte be-
traut, welche seine Zeit bis 1874 so in Anspruch nahmen, dass er auf
eine fernere Ausübung seiner Kunst verzichten musste. August *Hopf-*
garten (geb. 1807) studierte seit 1820 auf der Akademie unter Daeling,
Niedlich und Wach. 1827 ging er nach Italien, wo er fünf Jahre blieb,
und dann begab er sich nach Wiesbaden, um dort die Begräbniskapelle
der Herzogin von Nassau auszumalen. 1835 kehrte er nach Berlin zu-
rück und entfaltete nun eine lebhaft-künstlerische Thätigkeit, welche
sich ziemlich gleichmässig auf das Gebiet der biblischen und profanen
Geschichte, des romantischen Genres und des Portraits erstreckte. 1836
erschieden auf der Kunstaussstellung zwei Genrebilder: »Raffael, das Motiv
zur Madonna della Sedia findend«, und die später durch die Lithographie
populär gewordene »Schmückung einer Braut«, zwei Schilderungen reichen,
heiteren Lebens, denen man geschmackvolle, wohlüberlegte Anordnung
nachrühmte, obwohl man schon damals an ihnen eine kräftigere, vollere
Sinnlichkeit vermisste. Noch populärer wurden die »Schwäne fütternden
Mädchen«, drei Frauen in dem romantisch zugestutzten Kostüm der flo-
rentinischen Renaissance, welche auf einer Marmortreppe am Ufer eines
Gewässers stehen, während den Hintergrund der ganze Zauber der Ro-
mantik füllt, Marmorpaläste, verschwiegene Haine im Abenddunkel und
plätschernde Springbrunnen. Von ähnlichen historischen Genrebildern
sind noch zu nennen: Die Findung Mosis; Ruth und Boas; Kampagnolen
vor einem Madonnenbilde; räuberische Sarazenen; Tasso vor Leonore
(1839, Nationalgalerie zu Berlin), steif und trocken, aber gediegen in der
Farbe; die Rosen der heiligen Elisabeth; italienische Almosenspende
(Nationalgalerie); Herminia unter den Hirten. In der Schlosskapelle malte
Hopfgarten über dem Altar die Ausgiessung des heiligen Geistes und
einige von den Engelsgestalten und Engelsköpfen in der Kuppel.

Adolf *Henning* (geb. 1809) war von 1824 an neun Jahre lang im
Atelier Wachs thätig. Er ging 1833 auf drei Monate nach Düsseldorf
und dann nach Italien, wo er seine künstlerische Reife empfing. Nach
seiner Rückkehr beutete er seine italienischen Studien aus und malte
zuerst nach einer damals sehr beliebten Mode die lebensgrosse Halbfigur
eines Mädchens aus Frascati (1838, Nationalgalerie zu Berlin). Wach
hatte diese Richtung mit einem häufig kopirten Brustbild eines Mädchens
von Albano inauguriert und fand bald eifrige Nachfolge. Die Frasca-
tanerin zeigt dieselbe fröhliche, rosige Färbung, denselben zart roman-
tisch angehauchten Teint. Auch ein »Leichenzug in der Campagna« war
eine Frucht von Hennings italienischer Reise. Im Jahre 1836 erschienen
auf der akademischen Ausstellung »Achill und Thetis«, »David, die Harfe



spielend«, »ein Ordensgeistlicher mit einem Chorknaben in San Marco zu Venedig«, »ein armenischer Geistlicher in der Rogerkapelle zu Palermo«, »Dominikaner in einer Krypta«, »spanische Bettelmönche auf einer Gebirgswanderung«, »ein italienisches Mädchen« und mehrere Skizzen und Aquarelle aus Italien. Auf allen diesen Bildern überwogen die Vorzüge korrekter Zeichnung und plastischer Modellirung die des Kolorits, dem es an Harmonie und Schmelz gebrach. Die kleineren Genrebilder verdienten jedoch um ihrer Lebendigkeit und Naturwahrheit willen den Vorzug vor den Kompositionen grossen Stils, denen die Wachsche Kälte und Trockenheit innewohnte. In der Schlosskapelle malte Henning, wie seine Genossen in stereochromischer Manier, die beiden Evangelisten Lukas und Johannes in den runden Bogenischen und im weissen Saale die Kolossalfiguren der acht preussischen Provinzen. Im neuen Museum arbeitete er mit Kaselowski, Becker und Peters an den Wandmalereien des Niobidensaales, welche griechische Mythen darstellen. Nebenbei kultivirte er eifrig die Portraitmalerei, welcher er sich zuletzt fast ausschliesslich widmete.

Zu den Schülern Wachs gehörte eine Zeit lang auch Karl *Schorn* (1800—1852), welcher eine Vermittlung zwischen den Schulen von Düsseldorf, Paris, Berlin und München hergestellt hat. Nachdem er seine erste Ausbildung auf der Düsseldorfer Akademie empfangen, begab er sich 1824 zu Cornelius nach München, dann zu Gros und Ingres nach Paris und kam 1832 nach Berlin zu Wach, wo er eine Reihe von Jahren arbeitete. Dann ging er wieder nach München und arbeitete dort an den Fresken in den Arkaden des Hofgartens. Nach einer italienischen Reise malte er in den Jahren 1843—1845 im Auftrage des Königs von Preussen ein grosses Historienbild »die gefangenen Wiedertäufer vor dem Bischof von Münster«. Von 1847 bis zu seinem Tode bekleidete er eine Professur an der Münchener Akademie. Schorn ist für die historische Entwicklung der Berliner Malerschule insofern interessant, als sich in seiner Person die Wandlungen widerspiegeln, welche die Malerei in Berlin bis zu dem Erscheinen der belgischen Bilder und nach demselben durchgemacht hat. Der Cornelianer hatte eine weit schärfere und eindringlichere Kunst der Charakterisirung mitgebracht und suchte damit das rosige Kolorit der Wachschen Schule zu verbinden. Es entstand natürlich durch dieses Bestreben eine auffällige Disharmonie, die besonders an seinem 1836 ausgestellten historischen Genrebilde »Maria Stuart und Rizzio« bemerkbar wurde. Ein »Arion« und ein »Pygmalion«, die er zu gleicher Zeit ausgestellt hatte, fielen dagegen ganz in die Richtung Wachs. »Salvator Rosa unter den Räubern« (1835), »Karl V. im Kloster



von St. Just«, »Kartenspieler im dreissigjährigen Kriege« (1837, Berliner Nationalgalerie), »betender italienischer Räuber« sind gleichfalls in Berlin entstanden. »Papst Paul III. vor Luthers Bildniss« (1839, Berlin, Nationalgalerie) bezeichnet bereits den Uebergang zu einem kräftigeren Kolorit, der dann in dem unter dem Einfluss der Belgier gemalten Bilde für den König von Preussen vollzogen erscheint. Schorn war, wie sein letzter Meister Wachs, ein Eklektiker, dem es an genialer Ursprünglichkeit gebrach. Deshalb wird man seinen grossen Historienbildern wenig mehr als eine sorgfältige Charakteristik der Figuren und eine gewisse Handfertigkeit in der Mache nachrühmen können. Doch war Schorn für die Entwicklungsgeschichte der modernen deutschen Malerei auch noch insofern von Bedeutung, als er seinem Schwager Karl Piloty die Wege gewiesen hat, der auch seine letzte Schöpfung »die Sündfluth« (neue Pinakothek zu München) vollendete.

Konstantin *Cretius* (geb. 1814) kam 1835 nach Berlin in das Atelier Wachs. 1838 ging er über Brüssel und Paris nach Rom, wo er sich bis zum Jahre 1842 aufhielt und eine Reihe von Genrebildern aus dem italienischen Volksleben malte. Nach Berlin zurückgekehrt, huldigte er einer Strömung der Zeit, welche durch das Erscheinen der belgischen Gemälde hervorgerufen worden war, indem er mehrere historische Genrebilder malte. 1846 ging er im Auftrage des Königs nach Konstantinopel, um den Sultan Abdul Medschid zu malen. Mit Vorliebe wählte er seine Stoffe aus der Zeit der englischen Revolution (Cromwell, umgeben von seinen Anhängern, 1860, »gefangene Cavaliere vor Cromwell«, 1867, Berliner Nationalgalerie, »Cromwell wird in Folge Staatsrathsbefehls gegen Auswanderung verhindert, sich mit seiner Familie nach Amerika einzuschiffen«).

Eine zweite Klasse von Wachs Schülern, denen die Richtung ihres Meisters auf die Dauer nicht zusagte oder die durch die Erfolge der Düsseldorfer Maler auf den Berliner Ausstellungen dazu veranlasst wurden, begab sich nach längerem oder kürzerem Aufenthalte in Wachs Atelier nach der rheinischen Kunststadt, um dort ihre Studien fortzusetzen. Johann Hermann *Kretzschmer* (geb. 1811) kam 1831 zu Schadow nach Düsseldorf, nachdem er von 1829 in Wachs Atelier gearbeitet. Er begann mit Genrebildern in der damals beliebten Düsseldorfer Art, mit »Rothkäppchen«, »Aschenbrödel« (1836), einem »Burghof« mit einem Mädchen und einem galanten Knappen, erfuhr aber einen entscheidenden Umschwung, als er in den Jahren 1840 und 1841 eine Reise nach Griechenland, Konstantinopel und Aegypten machte. 1842 kehrte er nach Düsseldorf zurück und verwerthete den Inhalt seiner Studienmappen in



einer Reihe von Genrebildern, die einen ungewöhnlichen Eindruck machten. Kretschmer war der erste Maler der Berliner Schule, der die fremdartigen Erscheinungen des orientalischen Volkslebens und der orientalischen Natur charakteristisch aufzufassen und wiederzugeben wusste. »Das Frühstück in der Wüste«, »die vom Samum überraschte Karawane« (1844, städtisches Museum zu Leipzig), »die Einschiffung wider Willen« (Schloss Babelsberg), »die Rückkehr der Pilgerkarawane« erschlossen dem Publikum eine neue Welt von farbigen Erscheinungen. Mit diesen Arbeiten, die sich zugleich durch eine harmonische, klare und warme Färbung auszeichneten, konnte ein deutscher Maler zuerst erfolgreich mit den französischen Orientmalern, mit Horace Vernet, Decamps u. s. w., wetteifern. Der Deutsche, weit entfernt, die Empfindsamkeit der Romantiker in das farbenfröhliche Leben des Orients hineinzutragen, erfasste sogar einzelne Momente, zu denen die »Einschiffung« gehört, mit dem glücklichen Humor der Düsseldorfer Schule. Dieser mit so günstigem Erfolge eingeschlagenen Richtung blieb Kretschmer jedoch nicht lange treu. Er malte eine Reihe von Bildern aus der älteren und neueren preussischen Geschichte: »Die Landung des grossen Kurfürsten«, »des Pagen Seydlitz erste Lustfahrt mit dem Markgrafen von Schwedt«, »das Reiterstück des Generals von Seydlitz«, »Prinz Waldemar in der Schlacht bei Ferozesha«, 1850, und eine grosse Anzahl meist humoristischer Genrebilder, von denen sich einige, wie »die erste Hose«, »das Wochenbett der Katze«, »der schwarze Mann kommt!«, »der Landarzt zu Pferde«, »die Belohnung«, »die Geduldsprobe« in einer anspruchsloseren Zeit, als die heutige ist, eine mehr oder minder grosse Popularität errangen. In den siebziger Jahren malte er noch einige ansprechende Genrebilder aus dem Spreewalde. Er hat auch seit seiner orientalischen Reise zahlreiche Bildnisse gemalt, so den Sultan Abdul Medschid (königl. Schloss), den Vizekönig Mehemed Ali in Kairo und dessen Nachfolger Abbas Pascha, die Königin von Griechenland und 1864 den Prinzen Friedrich Karl mit seinem Stabe. Eduard *Steinbrück* (1802—1882) kam 1822 nach Berlin, wo er in das neu eröffnete Atelier von Wach eintrat. Er versuchte sich zuerst auf dem Gebiete der religiösen Malerei und trat schon 1825 mit zwei Gemälden »Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese« und »der Engel an der Himmelspforte« (im Besitz des Kaisers) hervor. Doch entsprachen seine ferneren Arbeiten nicht den von ihm gehegten Erwartungen, und er begab sich im Februar 1829 nach Düsseldorf, wo er bis zum Oktober blieb. Von Düsseldorf ging er nach Rom und malte dort eine Römerin als jagende Nymphe und eine Madonna mit dem Kinde. Im Herbst



1833 kehrte er nach Berlin zurück, blieb aber nur drei Jahre dort, um wieder einen längeren Aufenthalt in Düsseldorf zu nehmen. Von hier aus sandte er eine Reihe von Bildern auf die Berliner Kunstausstellungen, welche seinen Ruf begründeten. Nach längerem Tasten hatte er endlich das Gebiet gefunden, welches seiner Begabung am meisten zusagte: die romantische Idylle, das Märchen- und das Kinderbild. Die »badenden Kinder« (1834, Nationalgalerie zu Berlin), »Marie bei den Elfen« (1840) nach Tiecks Märchen (ebendasselbst), »Undine« (1839) und der »Elfenreigen« nach Tiecks Märchen (1842) sind die Hauptbilder dieser Gattung. 1846 ging Steinbrück wieder nach Berlin und malte hier in der Schlosskapelle die Auferstehung Christi und einige Engelsgestalten und -Köpfe, im neuen Museum einige Deckenmedaillons und für die Friedenskirche bei Potsdam Christus am Oelberg. Unter seinen religiösen Bildern grösseren Umfangs sind ein Christus am Kreuz mit der Grablegung als Predella in der Jakobskirche zu Magdeburg, die Anbetung der Hirten in der Hedwigskirche zu Berlin und ein Bild für die Altarnische der Kapelle des katholischen Krankenhauses ebenda zu nennen. Einmal versuchte er sich auch in der Historienmalerei mit einer »Episode aus der Zerstörung Magdeburgs«. Aber schliesslich kehrte er immer wieder zu seinen Sagen- und Kinderbildern zurück, von denen er in den Jahren 1853—1859 eine beträchtliche Anzahl für amerikanische Kunstliebhaber und Kunsthändler ausführte.

Auch eine Reihe von Landschaftsmalern ist aus der Wachschen Schule hervorgegangen, unter denen August *Ahlborn* (1796—1857) der hervorragendste ist. Er kam 1819 auf die Berliner Akademie und trat später in das Atelier Wachs, scheint aber weniger von letzterem eine nachhaltige Anregung empfangen zu haben, als von den phantastisch-romantischen Landschaften Schinkels, der sich, nur der Eingebung seiner Phantasie folgend, eine originelle Ausdrucksweise geschaffen hatte. Schinkel erhob die *Vedute* des 18. Jahrhunderts durch feinste Durchbildung des Details, besonders des architektonischen, und durch Einführung poetischer Stimmungselemente wieder zu einem vornehmeren künstlerischen Niveau. Ahlborn begann seine Laufbahn damit, dass er einige von Schinkels idealen Landschaften mit grosser Treue kopierte. Fünf dieser Kopieen befinden sich in der Nationalgalerie zu Berlin; zwei von ihnen, ein Gebirgssee, der an den Königssee erinnert, und ein Schloss auf einer Insel im See, stammen aus dem Jahre 1823. Ahlborn vertiefte sich dadurch in die Eigenthümlichkeiten seines Vorbildes so sehr, dass er später in dessen Geiste weiter schuf. Wie Schinkel war er durch und durch Romantiker, der in seine Landschaftsportraits, welche mit der



Peinlichkeit eines Miniaturenmalers ausgeführt sind, einen poetischen, idealen Zug einfuhrte, der sie aus der gemeinen Wirklichkeit in eine höhere Sphäre hob. Entweder ist es die Staffage oder die Beleuchtung oder die Stimmung, welche seinen Landschaften diesen Charakter verleiht. 1827 ging Ahlborn nach Italien, wo er bis zum Jahre 1832 unter fleissigen Studien verweilte. Die Zahl der Landschaften, die er nach seiner Rückkehr ausführte, ist eine sehr grosse. Wir erwähnen davon die Villa Mondragone bei Frascati, eine Ansicht von Amalfi und zwei Aussichten auf den Meerbusen von Neapel. In der Nationalgalerie befindet sich neben einer älteren Arbeit (Schloss Wernigerode am Harz, 1827) ein Blick auf »Florenz von S. Miniato« aus. Auf der Kunstaussstellung von 1836 sah man drei sizilische Landschaften und eine Partie aus dem Salzburgischen. Ahlborns Landschaften beschäftigten durch ihren komplizierten und detaillierten, gleichsam architektonischen Aufbau in hohem Grade das Auge. Man konnte sich an diesen Terrassen, Schluchten und Thälern, diesen schmucken Villen und Dörfern, den sich weithin ausdehnenden Plateaus und den Bergen, welche den Horizont begrenzen, nicht satt sehen. Obenein wusste Ahlborn seine immer heiter und freundlich beleuchteten Panoramen, welche den Beschauer so lieblich anheimelten, durch eine angemessene Staffage zu beleben, die dem Bilde noch einen besonderen Reiz verlieh. Er blieb seiner Kunst nicht lange treu. Eine religiös-asketische Sinnesrichtung verdüsterte sein Gemüth, und er wendete sich schliesslich von der Malerei ganz ab, trotzdem er wieder nach Italien zurückgekehrt war. In den letzten Lebensjahren Wachs schloss sich an ihn der vielseitig begabte Hugo Freiherr v. Blomberg an (1820—1871). Er gehört in die Reihe jener Kunstdilettanten, die ihr Leben lang zwischen verschiedenen Berufsgattungen schwanken, ohne in einer etwas Ausgezeichnetes zu leisten. Während er auf der Berliner Akademie den Unterricht Wachs genoss, studirte er zugleich die Rechte. 1844 malte er ein »Dornröschen«, 1847 »Poseidon und Amymone«, begab sich dann nach Paris und trat dort in das Atelier Cogniets ein, in welchem er bis 1848 blieb. 1867 siedelte er von Berlin nach Weimar über. Von Gemälden seiner späteren Zeit, welche ein eingehendes Studium von Rubens verriethen, erwähnen wir 27 Farbenskizzen zu Dantes göttlicher Komödie, den Kaufmann von Venedig, Benvenuto Cellini und König Wilhelm bei Königgrätz. Die Ausführung seiner Gemälde entsprach gewöhnlich nicht seinen kühnen, geistvollen Erfindungen. Nebenher war er vielfach als Dichter, Kunst- und Kulturhistoriker thätig.

Fast parallel mit demjenigen Wachs läuft der künstlerische Ent-



wicklungsgang von Karl *Begas*, der auf die Berliner Malerei von noch stärkerem Einfluss gewesen ist, weil seine Lehrthätigkeit die Wachs noch um ein Jahrzehnt überdauert hat. Karl Begas wurde am 30. September 1794 zu Heinsburg bei Aachen geboren, wohin sich seine Eltern wegen der Kriegsunruhen am Rhein begeben hatten. Seinen ersten Unterricht im Zeichnen und Malen erhielt er von Philippart in Bonn. Als neunzehnjähriger Jüngling begab er sich Anfangs des Jahres 1813 nach Paris, um sich im Atelier des Baron Gros weiter auszubilden. Der Krieg zwischen Frankreich und Deutschland unterbrach seine Studien, die er erst im Jahre 1815 wieder aufnahm. Er blieb nur 18 Monate in Gros' Atelier. Seine ersten Bilder, eine kleine, in den Wolken schwebende Madonna und Hiob von seinen Freunden betrauert, kaufte der König von Preussen, der ihm die Mittel zu seinem Aufenthalt in Paris gegeben, 1817 an und gewährte ihm eine neue Pension auf weitere drei Jahre. Im Jahre 1818 stellte er während des Kongresses in Aachen eine grössere Komposition, Christus am Oelberg, aus, welche so sehr den Beifall des Königs fand, dass er sie nicht nur für die Berliner Garnisonskirche ankaufte, sondern auch dem Maler den Auftrag erteilte, für den Altar des Berliner Domes die Ausgiessung des heiligen Geistes zu malen. In Deutschland fand man an diesen Erstlingswerken des jungen Malers, dass sie ganz französisch seien, augenscheinlich nur wegen ihrer glänzenden Technik, während Gros mit feinerem Auge herausfühlte, dass sie noch zu deutsch waren. Nachdem Begas im Jahre 1821 das Dombild vollendet hatte, brachte er es selbst nach Deutschland. Auf seiner Heimreise war er in Stuttgart durch die Sammlung altdeutscher, besonders kölnischer Bilder, welche die Gebrüder Boisserée zusammengebracht hatten, mächtig angeregt worden. Das Deutschthum gewann wieder ganz die Oberhand in ihm, und in Berlin malte er unter diesem Eindrucke das Doppelbildniss seiner Eltern (Köln, städtisches Museum) in strenger altdeutscher Manier. Das Dombild rief in Berlin um seines prächtigen Kolorits, mit dem sich eine anmuthige raffaelische Zeichnung verband, und um des frappanten Lichteffectes willen einen tiefen Eindruck hervor. Selbst Spötter wie Heine verstummten vor dem Anblick des »wunderschönen« Bildes. Nur kurze Zeit hielt sich Begas in Berlin auf. Dann ging er 1822 nach Italien, wo er in seiner romantisirenden Richtung durch die Fresken Giottos in Sa. Maria dell' Arena in Padua noch bestärkt wurde. Damals sympathisirte er mit Giotto und den strengen asketischen Präraffaeliten, aber zehn Jahre später nicht mehr, wie er offenerzig in seiner vom Grafen Raczynski in der »Geschichte der neueren deutschen Kunst« veröffentlichten Selbstbiographie



gesteht. In Rom bekehrte er sich vollends zur Schule der Nazarener. Seine »Taufe Christi«, die er in Rom für die Potsdamer Garnisonskirche malte, ist für diese Phase seines Stils charakteristisch. Ein Portrait Thorwaldsens, welches ebenfalls aus seiner römischen Zeit stammt, ist später in die Berliner Nationalgalerie gekommen. 1824 kehrte Begas nach Berlin zurück und malte zunächst im Stile der alten Florentiner einige Bilder biblischen Inhalts, u. a. »Tobias und der Erzengel Raphael am Tigris« (Berlin, Nationalgalerie). Dann aber gewann die nüchterne Luft Berlins wieder die Oberhand über seine künstlerische Richtung, und er gab sich einem eifrigen Modellstudium hin, welches sich schon in seinem kolossalen, 19 Fuss hohen Altargemälde für die Werdersche Kirche, »die Auferstehung Christi« (1827), in erfreulicher Weise neben den Nachklängen der nazarenischen Art kundgab. In seinen späteren religiösen Bildern trat die Realität des Modells noch mehr in den Vordergrund. Wir nennen »die Aussetzung Mosis« (1832), die »Bergpredigt« (1831), »Christus, den Untergang Jerusalems weissagend« (1840), »Christus mit dem Zinsgroschen«, die »Verklärung Christi« (1839, für die Kirche von Krumöls in Schlesien), »Christus, die Mühseligen und Beladenen zu sich rufend« (1844, für die Kirche von Landsberg an der Warthe), »Christus am Oelberge« für die Kirche zu Wolgast in Pommern, 1842), »Christus am Kreuz mit Maria und Johannes« (1846, in der Kreuzkapelle von Sagan), »Adam und Eva vor der Leiche des erschlagenen Abel« (1848) und »der Verrath des Herrn«, sein letztes grösseres Bild (1852). An dem ersteren dieser beiden Gemälde tadelte man das Reflektirte, welches überhaupt ein Grundzug seiner Kompositionen war. »Er kann nicht, sagte Kugler damals, die Natur in der freien Naivetät der Erscheinung fassen.«

Der steigende Beifall, den die Düsseldorfener auf den Berliner Ausstellungen fanden, veranlasste Begas schon im Anfang der dreissiger Jahre, in ihre Bahnen zu lenken, zunächst freilich nur auf dem Gebiete des Genrebildes, auf welchem er einen erfolgreichen Wettkampf mit den Düsseldorfern eröffnete. Das erste dieser Bilder, welches der Düsseldorfener Romantik folgte, war die »Lurley« (1834), die, von Mandel gestochen und sonst vervielfältigt, so populär wurde, wie die beliebtesten der Düsseldorfener Genrebilder. 1836 folgte »Heinrich IV. in Canossa«, ein Historienbild, an welchem man ausser seinen technischen Vorzügen eine tiefe, energische Charakteristik der Hauptfiguren rühmte. »Fern von jedem gesuchten Effekt, sagt der Berichterstatter des »Museums«, tritt uns überall die einfache, schöne Natur in ihrer ergreifenden Wahrheit entgegen.« Dann folgte das »Mädchen aus der Fremde«, und 1838



malte er einen in Melancholie versunkenen, mittelalterlichen König, der dem Saitenspiele seines Pagen lauscht. Den Berlinern gefiel diese sentimentale Romantik an den Düsseldorfern am wenigsten. Die Historienbilder grossen Stils und die humoristischen, unmittelbar aus der Gegenwart herausgegriffenen Genrebilder entsprachen damals am meisten dem Geschmack des hauptstädtischen Publikums. So wurde auch Begas nach seinem Abstecher in das Gebiet der Almanachromantik von der Kritik erst wieder in Gnaden aufgenommen, als er 1842 mit einem Genrebilde ohne sentimentalen Beigeschmack, »drei Mädchen im Schatten einer Eiche ruhend«, auf der Ausstellung erschien. Freilich bewunderte man auch an diesem Bilde in erster Linie seine koloristischen Vorzüge, die sich in der Harmonie der Farbe, in der feinen Durchbildung des landschaftlichen Theils, in der pikanten Beleuchtung und in der gesunden Frische der Modellirung kundgaben. »Das ist derselbe Pinsel nicht, ruft ein Kritiker begeistert aus, der den ‚kranken König‘, und den ‚Untergang Jerusalems‘ auf die Leinwand schluchzte.« Diesen Erfolg und die früheren stellte Begas durch seine »Mohrenwäsche« in den Schatten, welche 1842 vollendet wurde und einen Beifall hervorrief, der den Ruhm der Düsseldorfer für eine Zeit lang verdunkelte. Begas hat diese anmuthige Komposition mehrere Male wiederholt. Ein Exemplar befindet sich in der Nationalgalerie, ein anderes in der Ravenéschen Sammlung in Berlin. Damit hatte Begas den Höhepunkt seines Schaffens erreicht. Seine Thätigkeit konzentrirte sich in den letzten Jahren fast ausschliesslich auf die Bildnissmalerei. Fanden seine Portraits bei seinen Zeitgenossen auch nicht den Beifall, welcher den manierirten Bildnissen des galanten Schmeichlers Wach zu Theil wurde, so stehen sie doch um ihrer grösseren Wahrheit und Schlichtheit willen in den Augen der Nachwelt ungleich höher. »Das Investigatorische seines Blicks, sagt Friedrich Eggers in seinem Nekrologe des Meisters, sein forschender Geist vermochten tief in eine Individualität einzudringen und in ihr den interessanten Punkt zu entdecken, von wo aus er von dem ganzen Menschen malerisch Besitz nahm.« Nachdem Begas seine Technik noch unter dem Einfluss der belgischen Bilder weitergebildet hatte, gelang es ihm, bei der grossen Brüsseler Ausstellung von 1851 mit Magnus im Portraitfache den Sieg über die Belgier davonzutragen. Begas malte nicht nur verschiedene Mitglieder des Hofes und der Aristokratie, sondern auch viele seiner berühmten Zeitgenossen, wie Humboldt, Schelling, Rauch, Cornelius, Schadow, Meyerbeer, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ritter, Jakob Grimm, Radowitz, wurden durch seinen Pinsel verewigt. Im Jahre 1841 malte er auch noch einmal den gerade in Berlin anwesenden Thor-



waldsen, und zwar an einem Tage, zugleich mit Magnus, Hensel und Krüger, die in Begas' Atelier anwesend waren, als ihn Thorwaldsen am 5. Juni 1841 besuchte. Das Portrait befindet sich in der Raczynskischen Sammlung in der Nationalgalerie. Es scheint, dass Begas in dem Bestreben, das tiefe und saftige Kolorit der Düsseldorfer zu erreichen, eine Lasurfarbe gewählt hat, welche für den Augenblick ihren Zweck erfüllte, aber für die Zukunft dem Gesamteindruck seiner Bilder schädlich geworden ist. Schon Graf Raczynski klagte in seiner »Geschichte der neueren deutschen Kunst« (1840) über das Nachdunkeln seiner Bilder, und heute ist dieser Nachtheil selbstverständlich nur noch schärfer zu Tage getreten. Er starb am 24. November 1854.

Begas war kein bahnbrechendes Genie von originaler Begabung, sondern ein receptives Talent, welches sich mit grosser Leichtigkeit fremde Stilarten und Geschmacksrichtungen aneignete, ohne zu einer eigenen künstlerischen Individualität zu gelangen. Als Lehrer von hervorragender Bedeutung für die Entwicklung der Berliner Malerei hat er nur durch wenige Werke das Gedächtniss seiner Zeit überdauert, und gerade durch diejenigen, auf welche er selbst den geringsten Werth gelegt haben dürfte.

Zu Begas' ältesten Schülern gehört Robert *Reinick*, geb. in Danzig den 22. Februar 1805, der sich jedoch als Dichter einen grösseren Ruhm erwarb. Er kam 1827 in das Atelier von Begas und nahm dann von 1831—1838 in Düsseldorf seinen Aufenthalt. Nachdem er Italien bereist, liess er sich 1843 in Dresden nieder, wo er schon am 7. Februar 1852 starb. Seine Gemälde waren unbedeutend, um so liebenswürdiger und geistreicher die Illustrationen und Randzeichnungen, mit welchen er seine Lieder und Märchen versah. Auch Hermann *Plüddemann* (geb. 1809, gest. 1868) empfing seine künstlerische Reife in Düsseldorf, nachdem er in den Jahren 1828—1831 in Begas' Atelier gewesen. Während seiner Düsseldorfer Zeit half er an den Barbarossa-Fresken in Schloss Heltorf, von denen er die Auffindung der Leiche des Kaisers nach eigener Erfindung ausführte. Die Berliner Nationalgalerie besitzt von ihm ein figurenreiches Gemälde »die Entdeckung Amerikas«: Columbus, auf dem Verdeck seines Schiffes beim Anblick des Landes Gott dankend (1836).

Eduard *Holbein* (1807—1875), welcher von 1832—1839 in Begas' Atelier arbeitete, gehört ganz der Berliner Malerschule an. Er trat zuerst 1836 mit einem Genrebilde auf, welches einen greisen Pilger darstellte, der im Angesichte Jerusalems, von seinen beiden Söhnen umgeben, stirbt. Eine »Madonna mit dem Kinde« (1838) schloss sich den archaisti-



schen Bestrebungen seines Meisters an. Von Friedrich Wilhelm IV. wurde Holbein auch zu monumentalen Arbeiten herangezogen. Er malte in der Schlosskapelle auf zwei Nischenpfeilern die zwölf Erzväter. In der letzten Zeit seines Lebens widmete er sich als Lehrer in der Vorbereitungsklasse der Kunstakademie fast ausschliesslich seiner Lehrthätigkeit.

Ein Theil der Begasschüler hat sich erst in den fünfziger Jahren entwickelt, weshalb wir ihre Charakteristik für die folgenden Abschnitte vorbehalten. In der Bildnissmalerei wurde Begas noch durch Wilhelm Hensel (1794—1861) übertroffen. Er kam mit sechszehn Jahren nach Berlin, um das Baufach zu studiren, wandte sich aber, durch den Akademiedirektor Frisch ermuntert, der Malerei zu. Schon 1812 stellte er einen »Christus am Oelberg« und sein eigenes Bildniss aus. Der Krieg von 1813—1815, den er als Offizier mitmachte, unterbrach seine Studien. Indessen fand er während desselben zweimal Gelegenheit, Paris zu besuchen und die dortigen Kunstschatze zu studiren. Nach eingetretener Ruhe überkamen ihn Zweifel an seiner künstlerischen Begabung, und er wandte sich der Dichtkunst zu, die er mit Erfolg kultivirte. Allmählig fand er jedoch wieder Gefallen an der Malerei, indem er Portraits, Zeichnungen und radirte Blätter für Almanachs u. dgl. lieferte. Seine neuen Arbeiten gewannen solchen Beifall, dass er den Auftrag erhielt, für einen der Säle des neuerbauten Schauspielhauses Entwürfe mit Szenen aus den berühmtesten Tragödien der Weltliteratur zu zeichnen, von denen auch einige in Umrissstichen erschienen sind. Als bei einem Besuche des russischen Thronfolgerpaares am Berliner Hof im Januar 1821 ein glänzendes Fest gefeiert wurde, stellte Hensel lebende Bilder nach Thomas Moores orientalischem Gedichte »Lallah Rookh«. Schinkel hatte die Dekorationen für dieses Festspiel gemalt, und Hensel wurde nachher beauftragt, die Bildnisse aller Personen, die bei dem Festspiele mitgewirkt, in ihren Kostümen zu aquarelliren. Einige derselben führte er auch in Oel aus. 1823 ging er nach Rom, wo er im Auftrage des Königs die Transfiguration Raffaels kopirte. Er malte dort auch ein grösseres religiöses Gemälde »Christus und die Samariterin« und ein Genrebild »der Abschied der Vittoria Caldoni«. Nach seiner Rückkehr im Jahre 1828 wurde er Hofmaler und 1831 Professor und Mitglied der Akademie. Er theilte fortan seine Thätigkeit zwischen der religiösen und der Bildnissmalerei, erzielte aber mit der letzteren die grössten Erfolge. 1834 malte er ein figurenreiches Gemälde für die Garnisonkirche in Berlin »Christus vor Pilatus«, dessen schöne Komposition durch ein kräftiges Kolorit gehoben wird. Nur der Ausdruck einiger Köpfe, namentlich der des



Christus, misslang dem Künstler. Auf der Kunstausstellung von 1836 war ein grosses Rundbild mit lebensgrossen Halbfiguren zu sehen: »Mirjam eröffnet den Reigen der Jungfrauen nach dem Durchzug durch das rothe Meer«. Wie bei Wach und Begas vermisste man auch bei Hensel, wenn er seiner eigenen Erfindung folgte, die Originalität des frei schaffenden Genies. Er schien übrigens diesen Mangel seiner Begabung zu fühlen und versuchte sich deshalb in verhältnissmässig nur wenigen freien Schöpfungen. Ausser den genannten sind noch zu erwähnen: ein Christus in der Wüste, ein Kaiser Wenzel und zwei Genrebilder: italienische Landleute an einem antiken Brunnen und der Herzog von Braunschweig auf einem Ball in Brüssel 1815. Im Portraitfach, in welchem die eigentliche Stärke seines Talentes ruhte, entwickelte er dagegen eine sehr grosse Fruchtbarkeit. Die Zahl seiner Bildnisse, unter denen kein bekannter Zeitgenosse unvertreten war, stieg zuletzt auf ca. 1400. Davon waren etwa vierhundert in Oel gemalt, die übrigen sind Zeichnungen in Bleistift. Die letzteren umfassen die Zeit von 1815—1861. Allzugrosse Bildnisstreue wurde Hensels Portraits übrigens nicht nachgerühmt. Man spottete namentlich über seine Sucht, die Personen allzujugendlich zu machen, und behauptete, dass seine Bildnisse stets um zehn Jahre zu jung aufgefasst seien. Im Jahre 1831 eröffnete Hensel eine Werkstatt, in der sich bald zahlreiche Schüler einfanden. Dass er sich schon in den vierziger Jahren von der religiösen Malerei abwandte, hatte seinen Grund in Cornelius' Uebersiedlung nach Berlin. Hensel war einer seiner begeistertsten Verehrer und Bewunderer, der seinem Enthusiasmus sogar in Gedichten Luft machte. Doch war Hensel trotz seiner Begeisterung ehrlich genug, um einsehen zu können, »dass es vergeblich sei, auf verwandtem Gebiete neben diesem Riesen zu ringen«. Theodor Fontane, welcher im dritten Bande seiner »Wanderungen durch die Mark« ein fesselndes Charakterbild von diesem Repräsentanten des alten Berlinerthums entworfen hat, erzählt, dass Hensel, nachdem er zu jener Erkenntniss, neben Cornelius nichts mehr ausrichten zu können, hindurchgedrungen war, die Palette bei Seite that. »Die bald eintretenden Vorgänge des Jahres 1848, erschütternd wie sie für sein loyales, ganz an dem alten Preussen hängendes Herz waren, erleichterten ihm doch, eben in der Aufregung, die sie schufen, den Uebergang aus einem Lebensabschnitt in den anderen, aus seinem künstlerischen Schaffen in ein künstlerisches für niente. Die Märztage sahen ihn in Waffen, der alte Jägeroffizier lebte wieder auf, und als Kommandirender stand er an der Spitze des »Berliner Künstler-Korps«. Keiner war dazu berufener als er; Royalist und alter Militair auf der einen Seite, kannte er doch andererseits auch



die Künstlernatur genau genug, um mit diesem Faktor zu rechnen. So gelang es ihm, dem ganzen Korps, das sich aus disparaten und zum Theil auch wohl aus desperaten Elementen zusammensetzte, einen preussisch-loyalen Charakter zu geben und eine Truppe heranzubilden, die wenigstens so zuverlässig war, wie es ein solches Freikorps, es heisse nun, wie es wolle, überhaupt zu sein vermag. Die politische Erregung Hensels überdauerte den Sommer 1848, ja sie steigerte sich während des Reaktionsfiebers, das nun folgte, und dessen akutes Stadium erst vorüber war, als Hans v. Rochows Kugel den eigentlichen Plenipotentiare jener Tage niedergestreckt hatte. Von da ab, wie für alle Welt, kehrten auch für Hensel ruhigere Tage zurück; er wie andere waren müde geworden, und an dieselbe Wand, an der die Büchse des freiwilligen Jägers und die Palette des Malers bereits hingen, hing er nun auch das Rüstzeug des Parteikämpfers, die politische Broschüre, den Aufruf und das Wahlprogramm. Er war jetzt über 60 Jahre, und die Zeit war da, wo man nicht mehr vorwärts und kaum noch um sich, sondern nur noch rückwärts blickt. . . . Wilhelm Hensel gehörte ganz zu jener Gruppe märkischer Männer, an deren Spitze, als ausgeprägteste Type, der alte Schadow stand, Naturen, die man als doppeltebig, als eine Verquickung von Derbheit und Schönheit, von Gamasche und Toga, von preussischem Militarismus und klassischem Idealismus ansehen kann. Die Seele griechisch, der Geist altenfritzig, der Charakter märkisch; — dem Charakter entsprach dann meist auch die äussere Erscheinung. Das Eigenthümliche dieser Schadow-Typen war, dass sich die Züge und Gegensätze ihres Charakters nebeneinander in Gleichkraft erhielten, während beispielsweise bei Schinkel und Winckelmann das Griechische über das Märkische beinah vollständig siegte. Bei Hensel blieb alles in Balance, keines dieser heterogenen Elemente drückte oder beherrschte das andere, und die Neu-Uniformirung eines Garde-Regiments oder ein Witzwort des Professors Gans interessirten ihn ebenso lebhaft wie der Ankauf eines Raffael.«

Von Hensels zahlreichen Schülern hat es nur August *Kaselowsky* (geb. 1810) zu einiger Bedeutung gebracht. Doch bildete sich derselbe später in Paris bei Cogniet und in Rom weiter aus, wo er für König Friedrich Wilhelm IV. die »Freisprechung der Susanna durch Daniel« malte. Nach seiner Rückkehr nahm er in Berlin an den Wandmalereien in der neuen Schlosskapelle und im neuen Museum Theil. In der ersteren malte er die Propheten Elias und Hesekiel und im Museum einige Szenen aus der griechischen Heroensage für den Niobidensaal. Er schloss sich jetzt enger an Kaulbach an, der um diese Zeit an den grossen Wand-



gemälden im Treppenhause arbeitete, und folgte seiner eleganten, aber oberflächlichen Stilrichtung. Sie zeigte sich besonders in seinen Altarbildern, die zwar durch Hoheit und Adel der Form imponiren, aber einer tieferen religiösen Empfindung entbehren. Er malte 1854 einen Christus am Oelberge für die Kirche zu Mansfeld in der Neumark, eine Taufe und Auferstehung Christi für die Stephanskirche in Gartz a. O., eine Grablegung Christi (1860, Sanssouci) u. s. w. Aus seiner früheren Zeit stammen einige Genrebilder: ein Ritter mit seiner Schönen, die sich im Schilde spiegelt, Italienerin, einer Pilgerin Beistand leistend, und ein Hirt mit seinem Knaben in der Campagna. Auch in neuester Zeit wandte er sich mehr dem Genrebilde und der mythologischen Komposition zu (Mädchen im Walde, Abschied Neuvermählter und lauschender Amor). Ludwig *Rosenfelder* (1813—1881) studirte von 1832—36 unter Hensel. Nachdem er einige mythologische und religiöse Bilder gemalt, trat er auf der Kunstausstellung von 1838 mit einem historischen Genrebilde nach Shakespeares König Johann, »die Blendung des Prinzen Arthur«, auf, welches um seines ergreifenden Gegenstands willen Aufsehen erregte und Beifall fand. 1845 wurde er Direktor der Kunstakademie in Königsberg, wo er eine rege Thätigkeit entfaltete. Hier entstanden die »Besitznahme der Marienburg durch den deutschen Orden«, der »Beter am Sarg Heinrich IV.« (Museum zu Köln), »Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg wird beim Empfang des Abendmahls in beiderlei Gestalt von ihrem Gemahl überrascht« und ein Altarbild für die Kirche zu Rastenburg »Christus am Kreuz mit den beiden Marien und Johannes«. Auch führte er in der Aula der Universität Königsberg die Wandgemälde der Theologie und Medizin aus.

Mit Wach, Begas und Hensel war August von *Klöber* (1793 bis 1864) einer der erfolgreichsten Maler seiner Zeit, geistig verwandt. Ursprünglich für die militärische Laufbahn bestimmt, kam er 1805 in das Berliner Kadettenhaus, verliess dasselbe aber nach dessen Auflösung im Jahre 1806. Dann begann er, sich dem Baufach zu widmen, ging aber bald zur Kunstakademie über, um sich zum Maler auszubilden. Den französischen Krieg machte er als Freiwilliger mit und lag, nachdem er bis Paris gekommen, dort seinen Kunststudien weiter ob. Als dann begab er sich nach Wien, wo er als Portraitmaler (Beethoven, Grillparzer u. a. m.) Beschäftigung fand und nebenbei fleissig Rubens und Correggio studirte. Der letztere gewann bald einen solchen Einfluss auf seine Thätigkeit, dass man ihn als einen Nachahmer Correggios bezeichnen kann. 1820 ging er nach Berlin und wurde von Schinkel bei der Ausmalung des neuen Schauspielhauses beschäftigt. Er malte im



Foyer und im Konzertsaal Friesbilder aus der Mythe des Apollo und allegorische Darstellungen. 1821 ging er nach Italien, wo er sieben Jahre, besonders in Rom, zubrachte und erst durch das Studium der Cinquecentisten seine letzte Reife empfing. Nach Berlin zurückgekehrt, entwickelte er eine ungemein fruchtbare Thätigkeit auf verschiedenen Gebieten. Sein leichtes, gefälliges Kompositionstalent, seine graziöse Formensprache und sein anmutiger Humor befähigten ihn jedoch vorzugsweise für die dekorative Malerei. Er machte Entwürfe für Gemälde auf Prachtvasen der königliche Porzellanmanufaktur und versah viele Gebäude mit dekorativen Malereien. In der Schlosskapelle malte er die Evangelisten Matthäus und Markus; in einem Zimmer des Marmorpalais in Potsdam, in der königl. Loge des Opernhauses, in der neuen Börse, im Viktoriatheater und in der Gedenkhalle des kronprinzlichen Palais entstanden Wand- und Plafondgemälde mit graziösen mythologischen und allegorischen Darstellungen von klarer, harmonischer Färbung. — Seit 1828 bis zu seinem Tode verging kaum eine Ausstellung der Akademie, auf welcher nicht ein oder mehrere Bilder von seiner Hand zu sehen waren. 1830 war eine »Brautwerbung um Rebekka« und ein »Bacchus, von zwei Nymphen zum Bade getragen« bemerkenswerth, 1833 ein »griechisches Blumenmädchen«, 1834 ein »Bacchus, seine Panther tränkend«, ein »Tod des Adonis«, dann eine »Sakontala«, 1837 »Hüon unter den Hirten«, 1839 »Jubal, der Erfinder der Flöte« (Berlin, Nationalgalerie). In der Nationalgalerie befinden sich noch zwei andere Bilder aus dieser Periode: eine Schaar Knaben in der »Pferdeschwemme«, ein Bild, welches sich durch eine besonders kräftige und warme Färbung auszeichnet, und »Amor und Psyche« auf dem Wege zum Tartarus. Auf der Kunstausstellung von 1856 sah man einen »Merkur«, einen »Kampf um den Thyrsus« und ein Genrebild »aus dem Hirtenleben«, an welchen man noch die bekannten Verdienste des Meisters, »eine feine Zeichnung und Formencharakteristik, eine edle Linienführung und wohlabgewogene Komposition« bemerkte, dagegen die Karnation als unklar und unrein und den Farbeauftrag als zu kleinlich und mühsam gestrichelt tadelte. Zu denjenigen seiner Bilder, welche am populärsten geworden sind, gehört auch die »Ernte« und »der pfeilschärfende Amor«. Klöber war seit 1829 Professor und Mitglied der Akademie und seit 1854 Leiter der Kompositionsklasse. — In seiner früheren Zeit hat er auch mehrere Bilder im Verein mit dem Blumenmaler G. W. *Völcker* (1775—1849) gemalt: »Pausias und Glycera«, ein »in Blumen schlafendes Mädchen« u. dgl. m.

Klöber hatte sich auf seiner italienischen Reise besonders dem Stu-



dium Correggios und Francesco Francias gewidmet und verband die Grazie des ersteren mit der Naivetät und Innigkeit des letzteren zu einer glücklichen Harmonie. Um dieser hervorragenden Eigenschaften willen vergass man die Unvollkommenheiten seiner Zeichnung, die sich aus seinem Bildungsgange erklären, und die rosige Unnatürlichkeit seines Kolorits. Von seinen Schülern schwang sich nur Karl *Becker* (geb. 18. Dezember 1820), dessen letzte Entwicklungsphase jedoch der jüngsten koloristischen Epoche der Berliner Malerei angehört, zu einer hervorragenden Bedeutung empor.

Wir haben oben die Gründe auseinandergesetzt, aus welchen Cornelius in Berlin keinen festen Fuss und nicht jenen tiefgreifenden Einfluss ausüben konnte, welchen man von ihm erwartet hatte. Mehrere Umstände kamen zusammen, um seine Wirksamkeit von vornherein zu beeinträchtigen, der Misserfolg seiner eigenen Schöpfungen, der Misserfolg der von ihm geleiteten Unternehmungen, der mächtige Eindruck der belgischen Bilder und die Popularität der Düsseldorfer Genrebilder und Landschaften. Dass namentlich die Fresko-Ausführung der Schinkelschen Kompositionen in der Vorhalle des alten Museums völlig missglückte, scheint in Berlin tief verstimmt zu haben. Man sah in diesen phantasievollen Dichtungen Werke, welche denen von Cornelius mindestens ebenbürtig waren. Kugler hatte 1836 über die Aquarellentwürfe geschrieben: »Sie sind der Stolz einer Zeit und eines Staates, welche zu einem solchen Höhepunkt der Bildung gelangten, dass dieselben aus ihrer Mitte hervorgehen konnten.« Die mangelhafte Technik der von Cornelius mit der Ausführung betrauten jüngeren Maler führte die Fresken schnell ihrem völligen Verderben entgegen, und erst in neuerer Zeit sind sie nothdürftig wieder hergestellt worden.

Schinkels Thätigkeit als Maler, welche in diesen Kompositionen ihren Abschluss fand, begann mit seiner 1803 unternommenen italienischen Reise, während welcher sich dem Jüngling der Sinn für landschaftliche Schönheit erschloss. Er brachte eine grosse Anzahl von Skizzen und landschaftlichen Kompositionen in die Heimath, und als die Kriegsjahre ihn zwangen, seinen Erwerb auf einem anderen Gebiete zu suchen als auf dem seines Berufes, führte er diese Entwürfe in romantisch-phantastischen Gemälden aus, auf welchen die Architektur eine Hauptrolle spielte, verbunden jedoch mit dem bis dahin der deutschen Landschaft fremden Element einer poetischen Stimmung. Schinkel hob die deutsche Landschaft aus der *Vedute* wieder zu einer höheren, künstlerischen Bedeutung empor. In seiner früheren Zeit erging er sich vorzugsweise in der Wiedergabe italienischer Gegenden, bald aber gab er



das Landschaftsportrait auf und komponirte eine lange Reihe idealer Landschaften, in welchen seine glänzende Phantasie grosse Triumphe feierte. Phantastische Dome erhoben sich unter magischer Beleuchtung auf stolzen Bergeshöhen, prächtige Schlösser blickten in fruchtbare Thäler hinab, und malerische Panoramen über Flüsse, Ebenen und das Meer erschlossen sich den Blicken des Beschauers. Eine charakteristische Staffage verstärkte oft noch die Stimmung der Bilder. Die Nationalgalerie besitzt zehn derartige Gemälde aus den Jahren 1813—1820, unter denen die ideale Landschaft nach einer Erzählung von Clemens Brentano die erste Stelle einnimmt. Sechs zusammengehörige Landschaften, die ursprünglich die Dekoration eines Zimmers bildeten, zeichnen sich vorzugsweise durch ihre elegisch-romantische, stark anklingende Stimmung und durch eine fleissige Detaillirung aus. Sieben andere Landschaften sind in Kopieen von Ahlborn u. a. vorhanden. Unter ihnen ist das Schloss am See die bedeutendste. Verschiedene landschaftliche Kompositionen befinden sich auch im Berliner Privatbesitz, u. a. das Kaiserschloss mit dem Krönungszuge beim Staatsminister Dr. Friedenthal.

Die Wandgemälde in der Vorhalle des Museums sollen für den Besucher desselben gleichsam als kulturgeschichtliche Einleitung dienen: an der linken Querwand die Geburt der urweltlichen Kräfte aus dem Chaos, um den Uranos der Tanz der Gestirne; an der anstossenden Seitenwand die Theogonie und die Erschaffung des Kosmos: Saturn stürzt den Uranos, und Zeus erschafft das Licht, unter dessen Strahlen die Personifikationen der geistigen Kräfte und der Kulturarbeit erwachen. Das ist der Makrokosmos oder das Weltganze. Innerhalb desselben entwickelt sich der Mikrokosmos oder die menschliche Kultur. Ihrer Entwicklungsgeschichte in vier Menschenaltern ist die lange Seitenwand rechts vom Eingang gewidmet. Den Frühling des Lebens symbolisiren Hirten und Jäger, den Sommer der Krieger, der Dichter, der Gesetzgeber und als die ersten Vertreter der Kunst Bauhandwerker. Im Herbst des Lebens reift mit der Weintraube die Kunst, welche ein Bildhauer mit seiner Werkstatt symbolisirt. Der Winter des Lebens zeigt uns durch das Kelterfest den Genuss, auf welchen das Alter nach rastloser Thätigkeit sein Anrecht hat. Der Philosoph blickt zum Himmel empor, um dem Laufe der Gestirne zu folgen. Die Darstellung an der rechten Querwand schliesst mit der Bekränzung des Grabes, in welchem der vollendete Erdenpilger ruht, und mit der Klage um den Verstorbenen. Unter diesen vier grossen Fresken ziehen sich auf beiden Seiten je vierzehn kleinere Darstellungen aus der Herkules- und Theseussage hin, die im Jahre 1859 von Graef, Hopfgarten, W. Schütze, Kaselowsky und Stürmer ausgeführt



worden sind. Sie erheben sich in ihrer Komposition nicht viel über die akademische Schablone; überdies hat das Fleisch der kämpfenden Heroen im Laufe der Zeit einen so unangenehmen, rothbraunen Ton angenommen, dass ihr Gesamteindruck noch unerfreulicher ist als der der Schinkelschen Fresken. Von den vier Fresken des oberen Treppenvestibüls sind noch zwei, die an der Längswand, nach Schinkels Entwürfen ausgeführt worden: links der Kampf des Kulturmenschen gegen wilde Horden, von Hermann Schultz, rechts der Kampf des Menschen mit der verheerenden Fluth, von Gustav Eich und Rudolph Elster 1855. Die Verfeinerung des Kulturlebens und der Gesittung ist — und damit erreichte der Cyklus seinen Abschluss — auf der linken Querwand durch Homer, im Kreise der Griechen seine Gesänge vortragend (ausgeführt 1871 von Kaselowsky) und auf der rechten Querwand durch Repräsentanten der Schifffahrt, der Baukunst, der Jagd und des Ackerbaus (ausgeführt 1870 von Elster) dargestellt worden. Die beiden letztgenannten Künstler haben nach eigenen Entwürfen gearbeitet.

Die schon mehrfach erwähnten belgischen Bilder, die Abdankung Karl V. von Gallait und der Kompromiss des niederländischen Adels (1566) von de Bièfve, kamen im Spätherbst 1842 nach Berlin und riefen hier wie überall eine Umwälzung in den koloristischen Anschauungen hervor. Nicht der geistige Gehalt oder eine dramatisch bewegte Handlung — beide Gemälde sind nur Repräsentationsstücke oder Ceremonienbilder —, sondern die glänzende Technik, das satte, leuchtende Kolorit, die prächtige Stoffmalerei waren es, welche Alle bestachen und zur Nachahmung anfeuerten. Die Belgier, im stolzen Gefühl einer eben erst erkämpften Unabhängigkeit, griffen in die glorreichen Zeiten ihrer Freiheitskämpfe gegen die spanische Tyrannei zurück und spiegelten die heitere, sonnige Gegenwart in dem Ruhm der Vergangenheit. Das neu gewonnene Vaterlandsgefühl schuf ihnen auch eine neue vaterländische Kunst und verlieh ihnen jene glühende Beredsamkeit in der Farbe, welche ganz Europa entzückte. Die Farbenfrische und -Fröhlichkeit eines Veronese vereinigte sich hier mit der schwärmerischen Vornehmheit, dem geistigen Adel eines van Dyck. Gallait steht ungleich höher als de Bièfve; nichtsdestoweniger fand das Gemälde des letzteren in Berlin grösseren Beifall als das Gallaits, vielleicht weil de Bièfve fester an den Traditionen der heimischen Kunst, an Rubens und van Dyck, hielt als Gallait, der, in höherem Grade Eklektiker, sich gegen französischen Einfluss, wie den Delaroches, nicht verschloss. In Berlin blickten die Augen der Künstler mit gespannter Erwartung auf den neuen König, dessen hochfliegende Pläne man kannte. Wie in Belgien, hoffte man auch von



ihm eine Art Renaissance der Kunst, ein Mäcenatenthum in grossartigem Maassstabe, welches sich nur auf die Staatskassen zu stützen brauchte. Auch deshalb begrüsst man mit Enthusiasmus die belgischen Bilder und versprach sich von gleichen Ursachen gleiche Wirkungen. Wie gross die Bewegung gewesen ist, welche jene Bilder in Berlin hervorriefen, lässt sich selbst aus den nüchternen Aufzeichnungen des alten Gottfried Schadow herausfühlen, der doch als Vater des Düsseldorfer Akademiedirektors gegründete Ursache hatte, den Erfolg der belgischen Bilder, die eine Zeit lang den Glanz der neuen Düsseldorfer Historienmalerei verdunkelten, mit scheelen Augen anzusehen. »Wer sie gesehen, sagt er, dem werden sie in der Erinnerung geblieben sein; sie wurden von Jedermann mit Vergnügen und Bewunderung betrachtet und schon wegen ihrer Ausdehnung und Grösse angestaunt. Bei einigen Künstlern brachten sie die Wirkung hervor, selbst das Beste unserer Landsleute gering zu schätzen; sie fühlten so sehr den Drang der Mittheilung, dass sie es in Druck ausgehen liessen. Gestehen muss man, dass gewisse Wirkungen, die unter der Benennung ‚Effekt‘ begriffen werden, auf diesen Bildern in einem so hohen Grade hervortraten, wie uns bisher noch nicht vorgekommen war. Dazu die Harmonie der Farben und die Herzhaftigkeit der Pinselführung, wodurch es begreiflich wird, wie bei Künstlern von lebhaftem Temperamente eine solche Aufregung entstehen konnte. Kunstkenner, die von Belgien kommen, sagen aus: man halte dort den Maler Gallait für ihren ersten Meister in der Malerei. Von der Akademie wurden beide Bilder in dem königlichen Museum in der Rotunde aufgestellt, wo sie im Schatten standen und dennoch volle Wirkung hervorbrachten.« Vorher waren sie schon in der akademischen Kunstaussstellung zu sehen gewesen. Heute, nachdem die moderne Malerei immer entschiedener in der von den Belgiern eingeschlagenen, koloristischen Richtung vorgegangen ist, vermögen wir den Enthusiasmus, den die belgischen Bilder vor dreissig Jahren in Berlin erregt, kaum noch zu begreifen, zumal besonders de Bièfve bei weitem nicht gehalten hat, was er versprochen. Wie hoch er damals in Berlin geschätzt wurde, beweist auch die kleinere Wiederholung seines grossen Bildes, welche der Konsul Wagener, der Begründer der Gemäldesammlung, welche den Grundstock der königlichen Nationalgalerie bildet, bei dem Künstler bestellte, beweist auch das vom König angekaufte Kolossalbild »van Dyck empfängt aus den Händen Karl I. den Bathorden« (im königlichen Schlosse).

Wie die Düsseldorfer auf die Entwicklung der Berliner Schule wirkten, haben wir oben (S. 362) dargelegt. Dagegen vermochte Kaul-



bach während seiner langjährigen Thätigkeit in Berlin trotz des lärmenden Beifalls, den seine Wandgemälde fanden, ebensowenig wie Cornelius einen bemerkenswerthen Einfluss auf die Berliner Malerei zu gewinnen. Nur der schon genannte Karl Becker und Gustav Graef schlossen sich zeitweilig an ihn an.

Zu den Künstlern, welche die Physiognomie der Berliner Malerei in den vierziger und fünfziger Jahren bestimmen halfen, gehört auch der vielseitig gebildete Portraitmaler Eduard *Magnus* (1799—1872), welcher namentlich durch seine eleganten Frauenbildnisse zu hohem, nicht ganz verdientem Ansehen gelangte. Mediziner, Architekt, Philosoph und Maler hintereinander, dilettirte er sein Leben lang in verschiedenen Gebieten der Kunst und Wissenschaft, ohne dass er zu einer scharfen Herausbildung seiner künstlerischen Individualität gelangte. Der Restaurator an der kgl. Gemäldegalerie, Jakob Schlesinger (1793—1855), ein ausgezeichnete Kenner alter Gemälde und besonders Raffaels, veranlasste ihn, sich ganz der Malerei zu widmen. In dem Nekrologe Schlesingers, den Magnus 1855 im »Deutschen Kunstblatte« veröffentlichte, sagt er selbst, dass er seinem Rath und seiner Belehrung mehr verdanke als irgend einem Zeitgenossen. In den Jahren 1826—1829 machte er eine Studienreise über Paris nach Italien. In Rom zog er, weniger durch seinen »Apoll und Hyazinth« als durch seine Portraits, die Aufmerksamkeit seiner Kunstgenossen auf sich. Schon damals rühmte man sein »grosses Talent in der geistigen Auffassung der Charaktere«. Auf der Kunstausstellung von 1830 erzielte er dann mit einer Anzahl von Bildnissen und Einzelfiguren einen so vollständigen Erfolg, dass die gleichzeitige Kritik sie als die besten Portraits der ganzen Ausstellung bezeichnete. Ein Mädchen aus Albano — es war damals gerade die Zeit, wo derartige Kostümfiguren durch Wach sehr beliebt geworden waren — stellte alle übrigen Albanerinnen der Ausstellung in den Schatten. Magnus war inzwischen nach Berlin zurückgekehrt, ging aber 1831 wiederum nach Italien, von wo er erst 1835 über Frankreich und England zurückkam. Auf der Kunstausstellung von 1836 erschien ein Genrebild, »Die Heimkehr des Palikaren« (Berlin, Nationalgalerie), welches vornehmlich um seiner interessanten Abendbeleuchtung willen Aufsehen erregte. Im Uebrigen war Magnus weder als Genremaler, noch als Historienmaler in grossem Stile von besonderer Bedeutung. Nur sein »Fischerknabe von Nizza« fand im Anfange der vierziger Jahre durch eine damals ungewöhnliche realistische Behandlungsweise grossen Beifall, und auf einem Rundbilde, zwei mit Blumen spielende Kinder darstellend, welchem durch Mandels Stich eine grosse Popularität zu Theil ward, erfreute vorzugs-



weise die Naivetät und Unbefangenheit in der Auffassung des kindlichen Wesens. Ein »Orpheus, der die Eurydice aus der Unterwelt zurückführt« (1866), war ein verunglückter Versuch.

Die zahlreichen Bildnisse, welche Magnus hinterlassen hat, spiegeln alle Phasen wider, die seine Künstlerschaft durchlief. Anfangs Nazarener, ward er im Beginn der dreissiger Jahre ein begeisterter Romantiker, und schliesslich lenkte er mit vollen Segeln in das Fahrwasser des Realismus ein. Er hatte das Glück, eine Anzahl populärer Persönlichkeiten zu portraituren, und diesem Umstande, seinem grossen Anhang und seinem persönlichen Einflusse verdankte er zum grossen Theile eine Popularität, die ihm streng genommen nach dem absoluten Werthe seiner Bildnisse nicht gebührt. Feldmarschall Graf v. Wrangel, Thorwaldsen, Rauch, Mendelssohn-Bartholdy, Jenny Lind (in der Berliner Nationalgalerie), Henriette Sonntag, Eduard Mandel, Adolf Menzel sind diejenigen seiner Portraits, welche seine künstlerischen Fähigkeiten von der günstigsten Seite zeigen. Namentlich in den Damenbildnissen traf er den sentimental, theatralisch angehauchten Ton der dreissiger und vierziger Jahre sehr gut. Die Posen sind fast immer geziert; aber diese Eigenthümlichkeit entsprang nicht der Laune des Malers, sondern einer allgemeinen Neigung der Zeit, die sich in der Tagesliteratur, in den Moden u. s. w. gleichfalls kundgiebt. Es war eine eigenthümliche krankhafte Zeitströmung, eine Folge der unbefriedigten Sehnsucht nach politischen Idealen, die in eine unbestimmte, unerreichbare Ferne gerückt waren, ein allgemeines Missbehagen, ein scheues Sichzurückziehen aus der Oeffentlichkeit, welches das Komödiantenthum nach Aussen hin begünstigte. In diese schwüle Zeit fuhr die literarische Bewegung des »jungen Deutschland« reinigend wie ein Gewitter. Aber nur vorübergehend. Die Spannung wurde nicht beseitigt, auch nicht durch die Revolution von 1848. Die Lethargie des öffentlichen Lebens wuchs unter dem Drucke der Reaktion von Jahr zu Jahr, bis 1864 jene glorreiche Epoche deutscher Politik und deutschen Lebens begann, welche auch Kunst und Wissenschaft zu einem neuen thatkräftigen Leben verhalf.

Eduard Magnus war nicht der Mann, der in dieser neuen Ordnung der Dinge eine hervorragende Rolle einzunehmen berufen war. Seine sonst stets bewährte Agilität reichte dazu nicht mehr aus. Er war ein Talent, welches sich den jeweilig herrschenden Einflüssen leicht anbequemte, aber kein bahnbrechendes Genie. Neben seiner schöpferischen Thätigkeit ging eine kritische nebenher, welche die erstere lähmte, ohne selbst von Belang zu sein. Wenn man von seinen nützlichen Untersuchungen über die Beleuchtung von Gemäldegalerien absieht, haben seine



literarischen Arbeiten auf seinen Künstlerruhm nur einen fatalen Schatten geworfen. Er war eine vornehme Künstlererscheinung, die, ohne sich durch eine geniale Bedeutung auszuzeichnen, doch als treuer Biograph ihrer Zeit Beachtung verdient. Als Kolorist überragte er durch den Schmelz seiner Töne und durch die galante Zartheit des Fleischtons seiner Damenbildnisse die meisten seiner Zeitgenossen. Keiner verstand es wie er z. B. das Durchschimmern der Adern durch die weisse Haut wiederzugeben.

Auch eine Gruppe älterer Berliner Genremaler ist aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, vor allen Pistorius, Hosemann und Meyer von Bremen. Eduard *Pistorius* (1796—1862) war anfänglich ein Schüler des Portraitmalers Willich und besuchte dann den Aktsaal der Berliner Akademie. 1818—1819 setzte er seine künstlerische Ausbildung in Dresden fort. Ursprünglich wollte er sich der Historienmalerei widmen, aber ein Misserfolg auf diesem Gebiete schreckte ihn davon ab, und er kultivirte nunmehr, nachdem er eine Reise durch die Niederlande gemacht und die holländischen Sittenmaler gründlich studirt hatte, die Genremalerei. 1827 liess er sich in Düsseldorf nieder und erzielte schon im folgenden Jahre mit seinen kleinen, in der Manier des Ostade fleissig gemalten, humoristischen Genrebildern aus dem bürgerlichen Leben die ersten Erfolge. 1830 sah man auf der Kunstausstellung ein anziehendes und durch mannigfaltige Charakteristik fesselndes Bild, »die Kegelbahn«. Seine ersten Versuche, ein alter Mann, der seine Hände an einem Kohlentopf wärmt, eine Kaffee trinkende Alte (beide von 1824) und die Geographiestunde besitzt die Nationalgalerie. Gelegentlich griff er auch in das Gebiet des höheren Gesellschaftslebens hinüber, wobei er sich gewöhnlich Netscher zum Vorbilde nahm, wie z. B. die Toilette einer jungen Dame in weissem Atlaskleide (1827, Berlin, Nationalgalerie) beweist. Aus dem Jahre 1828 befindet sich in der Nationalgalerie ein humoristisches Genrebild, welches den Maler in seinem Atelier darstellt, im Begriff ein nacktes weibliches Modell zu malen, welches von einem Farbenreiber belauscht wird. Ein noch stärkerer humoristischer Zug lebt in dem »gesunden Schläfe« (1839, Berlin, Nationalgalerie): ein im Bette liegender Kranker hat schon den Klingelzug zerrissen, ohne dass es ihm gelingt, seinen auf einem Lehnstuhle eingeschlafenen Wärter zu erwecken. Aus den dreissiger Jahren stammen noch folgende Bilder: der Dorfgeiger (1831, Nationalgalerie), der kranke Esel, der sterbende Esel, Sonntag-nachmittag, ein Knabe, der einen Kettenhund neckt. Im Jahre 1830 war Pistorius nach Berlin zurückgekehrt, wo er seinen Wohnsitz nahm. In den fünfziger und sechziger Jahren liess seine Produktivität, zum Theil



wegen wachsender Kränklichkeit, nach. Mit einer höchst sorgfältigen Durchführung des Details verband er eine eindringliche Charakteristik und einen naiven ungekünstelten Humor.

Theodor *Hosemann*, der Reformator der Illustration in der Jugendliteratur (1807—1875), dessen Eltern 1816 nach Düsseldorf übersiedelt waren, trat schon mit 15 Jahren, während er gleichzeitig die Akademie besuchte, als Zeichner in die Anstalt von Arnz und Winkelmann, die sich vorzugsweise mit dem Verlage von Bilderbogen und Jugendschriften beschäftigte. Als Winkelmann sich 1828 von Arnz trennte, um in Berlin einen Jugendschriftenverlag zu gründen, folgte ihm Hosemann dorthin und entfaltete nun eine fruchtbare, in ihren pädagogischen Wirkungen höchst segensreiche Thätigkeit. Statt der früher üblichen, sinnlosen Karikaturen belebte er die Kinderbücher mit Abbildern des wirklichen Lebens, aus denen ein harmloser, liebenswürdiger Humor sprach. Die zahlreichen Arbeiten, mit welchen er Jahr aus, Jahr ein den Weihnachtstisch der jugendlichen Lesewelt schmückte, liessen ihm noch die Zeit, seinen Zeichenstift auch Werken für Erwachsene zu widmen. Er illustrierte E. T. A. Hoffmanns Werke, die Schriften von Jeremias Gotthelf, den »Renommisten« von Zachariae, den »Münchhausen«, die »Geheimnisse von Paris« u a. m. Ende der dreissiger Jahre begann er, angeregt durch seinen Umgang mit F. E. Meyerheim und Elsholtz, die ersten Versuche in der Oelmalerei zu machen. Er fand auch als Maler ein Gebiet, welches er bald mit vollkommener Meisterschaft beherrschen lernte. Aus dem Volke griff er Typen heraus und malte mit derbem Humor und frischer Unmittelbarkeit, was täglich auf der Strasse an ihm vorüberging: Schusterjungen, Droschkenkutscher, Leierkastenmänner, Gemüseweiber, Guckkästner, Sandfuhrleute, Handwerker und Soldaten, damals als achtbare und fleissige Leistungen nach Gebühr geschätzt, heute überdies noch als treue Abbilder einer abgeschlossenen Epoche von kulturgeschichtlichem Werth. Hosemann war der Maler des vormärzlichen Berlin, welches noch alle Eigenthümlichkeiten der krähwinklichen Kleinstädtereie mit dem erwachenden trotzigem, aber doch noch komischen Selbstbewusstsein der werdenden Grosstadt vereinigte. Das interessanteste dieser Bilder waren Hosemanns »Rehberger«, eine Gruppe fragwürdiger, unzufriedener Gesellen, der Vorläufer der Sozialdemokratie, die ihren Namen von der Abtragung der Rehberge erhalten haben und die, »mit bebänderten Strohhüten geschmückt, während der Märzzeit unter Gesang an den mit Fahnen geputzten Rammen der Spree zu arbeiten pfligten, deren erhöhte Stimmung freilich mitunter zweifelhaften Ursprungs war und vom Weine der Zeitideen und von einem gewissen Wasser zugleich



herrühren mochte.« 1854 führte er dem Publikum noch einmal eine Gesellschaft dieser Erdarbeiter bei einer musikalischen Unterhaltung vor. Bedeutender war ein gleichzeitig ausgestelltes Bild, die »Kegelbahn«, an welchem man neben der Lebendigkeit, Wahrheit und Vielseitigkeit der Charakteristik die grosse Farbentransparenz rühmend hervorhob. Später schilderte er in harmloser Satire die Reize einer »Berliner Sommerwohnung«, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten »Berliner Fuhrwerke«, eines Sandwagens und eines Hundekarrens, die behagliche Würde »Berliner Biertrinker« u. dgl. m. Was Chodowiecki für das Ende des 18. Jahrhunderts, war Hosemann für einige Jahrzehnte des neunzehnten: ein bededter, scharf blickender Sittenschilderer, der zwar bisweilen auf die Abwege eines Hogarth gerieth, aber im Ganzen mit den grossen Niederländern, besonders mit Ostade, in enger künstlerischer Verwandtschaft schuf. — Johann Georg Meyer (1813—1886), nach seiner Geburtsstadt Meyer von Bremen genannt, ging mit zwanzig Jahren auf die Düsseldorfer Kunstakademie, auf welcher er sich besonders unter W. Schadow und K. Sohn bildete. Es war nur natürlich, dass er in seinen ersten Werken ihrer Richtung huldigte und seine künstlerische Laufbahn mit Gemälden aus der biblischen Historie begann. Er malte einen »Tod des Moses«, einen »Elias in der Wüste«, einen »Abraham beim Untergang Sodoms«, fühlte aber schon nach zwei Jahren, dass die Wurzeln seiner Kraft in einem anderen Gebiete lagen. Das Dramatisch-Pathetische und das Historische waren und blieben ihm fremd, und dass er diesen Mangel seiner Begabung schon frühzeitig erkannte und mit Energie auf andere Ziele losstrebte, sicherte ihm Erfolge, die von Jahr zu Jahr wuchsen. Er fand sein Studienfeld in Hessen, und im Jahre 1842 eröffnete das »Jubiläum eines hessischen Pfarrers« die Reihe seiner ländlichen Genrebilder. Es folgten der »Weihnachtsabend«, die »Wochenstube«, das »Blindekuhspiel«, die »Heimkehr des Kriegers« und die »Ueberschwemmung« (1846). Um jene Zeit behandelte er noch ab und zu tragische oder doch ernste Motive, und zu dieser Gruppe von Bildern gehört die »reue Tochter« (1852, Kunsthalle zu Bremen), ein figurenreiches, für Meyers koloristische Kraft zu grosses Gemälde, auf welchem die Rückkehr einer Entführten mit ihrem Gatten und ihrem Kinde in das Elternhaus dargestellt ist. Meyer hatte inzwischen Belgien besucht, und die glänzenden Farbenschöpfungen der Antwerpener Schule hatten ihn vermuthlich dazu veranlasst, sich auch einmal in grösserem Maassstab zu versuchen. Wohl gelang es ihm, den Ausdruck der Hauptperson wahr und ergreifend zu gestalten. Dagegen fehlte es, wie eine gleichzeitige Kritik hervorhebt, allen übrigen Figuren an »Prägnanz und Tiefe des Ausdrucks«. Meyer



scheint auch die Unzulänglichkeit seines Könnens nach dieser Richtung hin eingesehen zu haben, da er derartige Versuche nicht mehr wiederholte. Dieselbe Kunstausstellung, auf welcher die »reuige Tochter« erschien, brachte auch zwei Bilder aus jenem Gebiete, in dem sich Meyers Kunst am meisten heimisch fühlte: »Das jüngste Brüderchen« in der Wiege, welches seine zwei kleinen Schwestern mit lebhafter Freude und Bewunderung anblicken, und das »Blindekuhspiel«, eine Schaar Kinder, welche die schlafende Grossmutter und die mit einer Näharbeit beschäftigte Mutter umjubeln. Die Beobachtung des Kinderlebens im Schosse der Familie oder draussen in Feld und Wald, die häusliche Beschäftigung der Kleinen unter der Aufsicht der Eltern oder Grosseltern, ihr Spiel mit Hunden und Katzen, Lämmchen und Kaninchen — dieser unerschöpflich reiche Mikrokosmos bildete fortan die Welt des Malers, welcher im Jahre 1852 nach Berlin übersiedelt war, das bis zum Tode sein Wohnsitz blieb. Nur ab und zu machte er noch Studienreisen nach den hessischen, bayrischen und schweizerischen Gebirgen, um sein Naturgefühl zu kräftigen und auch wohl eine interessante Volkstracht seinem Studienvorrath einzuverleiben. Sein starkes Naturgefühl, welches seinen Bildern einen ihrer Hauptreize verleiht, liess ihn alle Einzelheiten mit gleicher Liebe umfassen: Baum und Strauch, Blatt und Blume, Pflanze und Stein, Steg und Bach, Zäune und Treppenstufen, Thürpfosten und Blumentöpfe. Nichts wurde skizzenhaft abgefertigt, sondern alles mit derselben sich nimmer genügenden Sorgfalt durchgeführt. Diesem unendlichen Fleisse im einzelnen stand eine selbst in unserer Zeit der Massenproduktion seltene Schaffenskraft zur Seite. Im Laufe einer etwa fünfzigjährigen Thätigkeit hat der Künstler über tausend Oelgemälde und Aquarelle vollendet. Wenn man die lange Reihe seiner Kinderbilder von 1852—1886 überblickt, findet man kein merkliches Schwanken, jedenfalls kein Fallen des Niveaus, eher ein Steigen, wie es sich namentlich in einigen köstlichen Bildern aus dem Ende der siebziger und dem Anfang der achtziger Jahre offenbart, wie z. B. in dem »Willkommen!«, einer jubelnden Kinderschaar, die aus dem Walde herausgesprungen kommt, den »gratulirenden Enkelkindern« (1879), dem »Brüderchen schläft« (1880), den »feindlichen Nachbarskindern« und der »jungen Mutter« (beide von 1881), einer Perle der modernen Genremalerei, ausgezeichnet auch durch die Feinheit der koloristischen Behandlung, der »Vorbereitung zum Feste« (1883) und der »Plaudertasche« von 1886. Aus der grossen Zahl seiner übrigen Kinderbilder, von denen viele durch Lithographie, Stich und Photographie sehr volksthümlich geworden sind, heben wir noch das »Hausmütterchen« in der Berliner Nationalgalerie, die »kleine Strickerin«,



das »Naschkätzchen«, die »Modellpause«, »Erst beten!« die »Kaninchenverkäuferin«, »Gute Nacht, Püppchen!« und »Erster Kochversuch« hervor. Eine zweite, minder umfangreiche Gruppe Meyerscher Bilder behandelt mit keuschem Empfinden das Aufkeimen und Blühen der ersten Liebe. Die »Erwartung«, die »Liebeserklärung«, das »Portrait des Geliebten«, die »heimliche Korrespondenz« und die »Liebesbriefleserin« sind die hervorragendsten dieser Reihe. Man hat manchen Bildern des Künstlers vorgeworfen, dass sie in der malerischen Behandlung zu glatt und geleckt sind. Andere haben darin einen Vorzug gefunden und den modernen Maler mit den altniederländischen Meistern Dou und Adrian van der Werff verglichen. In der sorgsam, glatten, alle Härten vermeidenden Behandlung, in dem Streben nach Klarheit und Heiterkeit im Kolorit spiegelte sich jedoch nur die Harmonie seiner Weltanschauung, welche über die Schattenseiten des Lebens hinweg sah.

Ein vierter Berliner Maler, der sich in Düsseldorf unter Hübner gebildet hat, Heinrich *Wittich* (geb. 1816), hat mit zwei elegant und glatt gemalten Kostümfiguren »Edelräulein mit einem Falken« und »Edelknabe, ein Jagdgewehr auf der Schulter tragend« (Schloss Babelsberg bei Potsdam) Ende der dreissiger Jahre grossen Beifall bei dem romantischen Publikum gefunden, ist aber bald darauf verschollen. —

Von den spärlichen Nachklängen, welche Cornelius' Wirken in Berlin gefunden, haben wir schon oben (S. 300) gesprochen. Ausser den dort genannten Künstlern sind noch drei andere zu erwähnen, welche sich redlich bemüht haben, die cornelianische Art bis in die neueste Zeit lebendig zu erhalten, ohne jedoch der Theilnahme weiterer Volkskreise zu begegnen. Franz *Schubert* (geb. 1806) bildete sich unter Cornelius und Schnorr in München, wo er »Jakob und Rahel am Brunnen«, »das Gleichniss vom reichen Mann«, die »Speisung der Zehntausend« und »Adam und Eva nach dem Sündenfall« malte. In Berlin entstanden u. a. das »Urtheil Salomonis« (1853, Schwurgerichtssaal in Dessau), die »Grablegung« und die »Auferstehung Christi« (Schlosskirche zu Dessau) und »Manoahs Opfer«. Er hat es ebensowenig zu einer originellen, über Cornelius und Schnorr hinausgehenden Auffassung gebracht wie Alexander *Teschner* (1816—1878) und Paul *Händler* (geb. 1833). Ersterer machte seine ersten Studien bei Herbig und Wach in Berlin. Ohne Cornelius' Unterricht genossen zu haben, lebte er sich auf das innigste in dessen grossartige Auffassungsweise ein, von der er in einer Anzahl von Kartons für Glasfenster (Dome von Magdeburg, Stralsund, Aachen, Magdalenenkirche in Breslau) hervorragende Proben ablegte. Für die Kirche zu Perleberg malte er 1853 einen *Ecce*



homo, für die Kirche zu Baden-Baden zeichnete er im Auftrage der Königin Augusta einen Karton mit psalmodirenden Engeln und für die Kirche in Teplitz einen Karton mit Christus und den vier Evangelisten im Auftrage des Königs Wilhelm, beide für Glasfenster bestimmt. Sein Streben ging dahin, den strengen kirchlichen Stil der cornelianischen Richtung mit den Anforderungen des modernen Realismus in Farbe, Zeichnung und Modellirung zu versöhnen, und in seinem letzten Oelgemälde, einer »Pietà«, ist er seinem Ziele sehr nahe gekommen. Paul Händler war zuerst Schüler der Berliner, dann der Düsseldorfer Akademie und trat 1853 in das Atelier Schnorrs von Carolsfeld. 1859 besuchte er Italien und später Paris und liess sich nach vorübergehendem Aufenthalt in Düsseldorf 1861 in Dresden nieder, wo er bis 1867 thätig war. Er malte in dieser Zeit eine Kreuzigung für Arnswalde in der Mark, Christus und die Jünger von Emmaus für die Kirche von Schlawa in Schlesien, einen kreuztragenden Christus für die Garnisonkirche zu Posen und zeichnete Kartons zu Glasfenstern für das Prinz Albert-Mausoleum in Windsor. 1867 siedelte er nach Berlin über, wo er eine Lehrstelle an der Kunstschule erhielt. In Berlin entstanden der ungläubige Thomas für die Kirche von Triebsees in Pommern, Pauli gefährliche Schifffahrt, Christus, Petrus und Paulus (Kartons zu Glasfenstern), eine Kreuzigung für Aplerbeck in Westfalen, eine Auferstehung für Moabit bei Berlin, Christus mit der Dornenkrone, Christus am Kreuz und Auferstehung für die Kirche von Altenweddingen, eine Kreuzigung für Bleckendorf in der Provinz Sachsen. Wie Teschner sucht auch Händler bei strengster Idealität der Auffassung und tief religiöser Stimmung durch ein leuchtendes Kolorit und eine sorgfältige Durchbildung der Formen den Anforderungen der neueren Kunstrichtung entgegenzukommen.

Alle bisher genannten Maler der Berliner Schule waren mehr oder weniger fremden Einflüssen unterworfen, denen sie ihre Individualität anschmiegt, wodurch die Schule ein sehr buntscheckiges Gepräge erhielt. Nur Franz *Krüger* (1797—1857), der originelle Meister, der die Brücke von Chodowiecki zu Menzel schlug, und Friedrich Eduard *Meyerheim* (1808—1879) bewahrten sich inmitten der aus Italien, Frankreich und Belgien zusammengeflossenen Kunstanschauungen und Darstellungsarten eine Selbständigkeit, welche sie zu den vornehmsten Vertretern der spezifisch Berlinischen Malerei der älteren Periode macht. Franz Krüger bildete sich von frühester Jugend auf nach der Natur, welche seine einzige Lehrmeisterin blieb. Er zeichnete unablässig Pferde und Hunde und erlangte bald als Pferdemaler eine solche Virtuosität, dass ihm ausser Horace Vernet in Europa Niemand gleichkam. Der Prinz August von



Preussen ertheilte dem jungen Künstler den Auftrag zu einem Reiterportrait; Krügers Vertrauen auf seine künstlerische Kraft wurde dadurch bestärkt, er machte sich mit Eifer an die Arbeit, und das glückliche Gelingen derselben begründete seinen Ruf. Er wurde schnell einer der beliebtesten Bildnismaler des Hofes und der Aristokratie und leistete namentlich in Reiterportraits Vorzügliches. Eine schlichte, anspruchslose Auffassung verband sich mit strengster, bis an die Rücksichtslosigkeit streifender Naturwahrheit. Sein ganzes eminentes Können, welches die charakteristischen Eigenthümlichkeiten von Mensch und Ross mit gleicher Virtuosität erschöpfte, erprobte sich zuerst im Jahre 1829 an einer grossen Aufgabe. Der Kaiser von Russland ertheilte ihm den Auftrag, eine Parade auf dem Opernplatz zu Berlin, bei welcher der Kaiser dem Könige von Preussen sein Kürassierregiment vorführte, und zwar diesen letzteren Moment auf einem neun Fuss hohen und zwölf Fuss breiten Gemälde darzustellen. Mit grosser malerischer Kraft wusste Krüger den spröden, nach damaligen Anschauungen völlig unkünstlerischen Stoff zu bewältigen und durch lebendige Anordnung und geschicktes Arrangement der an- und vorbeirückenden militärischen Massen die Monotonie des Gesamteindrucks siegreich zu bekämpfen. Ein besonderes Interesse wusste er dem Bilde dadurch zu verleihen, dass er in den Gruppen der Zuschauer im Vordergrund in lebensvollen Konterfeis und in genrehafter Auffassung alle berühmten und bekannten Persönlichkeiten vereinigte, welche das damalige Berlin aufzuweisen hatte: Architekten, Maler, Bildhauer, Vertreter der Wissenschaft, Musiker, Schauspieler, Sänger und stadtbekanntes Strassenfiguren. Es ist erklärlich, dass eine solche ungewohnte Realität der Auffassung im Gegensatz zu der herrschenden akademischen Richtung ein lebhaftes Interesse hervorrief. Wie Krüger hier die Koryphäen der Berliner Gesellschaft aus dem Ende der zwanziger Jahre verewigte, so gab er zehn Jahre später auf einem zweiten, ähnlich arrangirten Paradebilde (1839, Parade des Gardekorps vor Friedrich Wilhelm III., Berlin, kgl. Schloss) und auf dem vier Jahre nach diesem vollendeten Huldigungsbilde (Berlin, kgl. Schloss), einem Geschenk der sechs Provinzen, die auf dem Schlossplatze am 15. Oktober 1840 gehuldigt hatten, in ähnlichen Genregruppen ein treues Abbild von den Berliner Celebritäten der dreissiger und vierziger Jahre. 1844 und 1850 machte Krüger Reisen nach Petersburg, wohin ihn Kaiser Nikolaus behufs Ausführung verschiedener Aufträge berufen hatte. 1834 hatte er bereits ein lebensgrosses Reiterportrait des Kaisers mit dem Thronfolger und glänzender Suite gemalt, dessen Skizze die Berliner Nationalgalerie besitzt, und 1842 malte er ein ebenso angeordnetes Portrait König



Friedrich Wilhelm IV. Aus der grossen Anzahl seiner Thierstücke, unter denen seine »Pferdeställe«, fast immer »Stallportraits«, besonders beliebt waren, erwähnen wir drei in der Nationalgalerie vorhandene: »Ausritt zur Jagd«, »Heimkehr von der Jagd« und einen »Pferdestall«. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit lag für die Zeitgenossen in seinen Bildnissen, Pferde- und Sportsbildern, für die Nachwelt liegt er jedoch in seinen zahlreichen, in Blei, Kreide und Wasserfarben ausgeführten Portraitzeichnungen, welche ein kulturgeschichtliches Material von ähnlichem Werthe darstellen, wie etwa das Skizzenbuch der Familie Holbein, die Windsorzeichnungen des jüngeren Hans Holbein und die Ikonographie van Dycks, ohne dass Krüger auch in der Erreichung seines künstlerischen Zwecks hinter jenen Meistern zurückgeblieben ist. Von diesen durch ausserordentliche Schärfe der Zeichnung, Tiefe des Blicks und geistvolle, streng objektive Auffassung gleich ausgezeichneten Portraitskizzen gilt, was H. v. Blomberg in einem dem Künstler gewidmeten Nekrolog schrieb: »Das Glück, der Maler des Tages zu sein, trug bereits in seinem Schooss das Verdienst, dereinst der Maler seiner Epoche zu heissen. Wie das alte Venedig in seinen Tizians und Tintoretos, kann man von hier an das moderne Berlin, ja wir sagen dreist, das moderne Preussen, vom König an durch Staatsmänner, Gelehrte, Künstler bis zum einfachen Privatmann, in Krügerschen Bildern studiren«. In diesen Zeichnungen*) offenbart sich Krügers enge Verwandtschaft mit Chodowiecki, dem er an Feinheit des Zeichenstifts und an geistvoller Erfassung auch der scheinbar geringfügigsten Züge gleicht, am deutlichsten. Menzel, der wieder auf Krügers Schultern steht, ist bereits minder objektiv und übertreibt nicht selten das Charakteristische der Erscheinung zur Einseitigkeit, welche das Gleichgewicht eines Charakters zerstört.

Von Krügers Schülern sind Ludwig *Elsholtz* (1805—1850), welcher sehr lebendige Schlachtenbilder und Gefechtsszenen mit kleinen Figuren malte, und Karl *Steffeck* zu nennen. Die Thätigkeit des letzteren fällt ihrem Schwerpunkt nach jedoch bereits in die folgende Epoche. Auf demselben Gebiete war Karl Friedrich *Schulz* (1796—1866), genannt der Jagdschulz, thätig, welcher anfangs Marinen, dann Bilder aus dem Waldleben (Wilddiebe im Walde, 1831, in der Berliner Nationalgalerie)

*) Ein Theil derselben ist in der Sammlung »Vor fünfzig Jahren. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Portraitskizzen berühmter und bekannter Persönlichkeiten vornehmlich aus dem alten Berlin von Franz Krüger« (Berlin, 1883) in Lichtdruck veröffentlicht worden.



und Jagdstücke und zuletzt Uniformbilder in Aquarell (die Soldaten Friedrichs des Grossen für Friedrich Wilhelm III., die Soldaten der russischen Armee für Kaiser Nikolaus) malte.

Friedrich Eduard *Meyerheim* wurde am 7. Januar 1808 zu Danzig geboren*). Sein Vater, ein Stuben- und Dekorationsmaler, der gelegentlich auch Altarbilder und Portraits malte, weihte den Knaben in die Geheimnisse seiner Kunst ein. Angeregt durch einen Maler Breysig, welcher ihn in der Perspektive unterrichtete, fasste er bald eine entschiedene Vorliebe für malerische Baudenkmäler, an denen seine Vaterstadt so ausserordentlich reich ist. Aus dem Gebiete der Architektur wählte er auch den Stoff für seine ersten Arbeiten, eine Reihe von Ansichten aus Danzig, welche bis 1830 auf fünfzehn stiegen und besonders durch saubere Ausführung und engen Anschluss an die Natur ausgezeichnet waren. Im Jahre 1830 ging Meyerheim nach Berlin zum Besuch der Kunstakademie, wo der ihm geistesverwandte Schadow einen nachhaltigen Einfluss auf ihn ausübte. An Schadows Proportionslehre und am Studium der Anatomie bildete er sich zumeist weiter und gab auch seine Ansichten aus Danzig 1832 in zehn lithographirten Blättern heraus. Dieselben hatten einen so grossen Erfolg, dass ihm ein zweiter ähnlicher Auftrag zu Theil wurde. Mit dem Architekten Strack unternahm er Wanderungen durch die Mark Brandenburg und machte perspektivische Aufnahmen von den mittelalterlichen Backsteinbauten des Landes, die er auf Stein zeichnete und 1833 unter dem Titel »Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg« mit Strack herausgab. Die Staffage, mit welcher er seine Ansichten belebte, offenbarte schon seine eigenthümliche Begabung, die sich jedoch erst 1836 zur vollen Blüthe, einem figurenreichen Bilde, einem Schützenfest westfälischer Bauern, entfaltete. »Da ist kein Theil, so schloss der Berichterstatter des ‚Museums‘ seine eingehende Schilderung, des mit grösster Delikatesse gemalten Bildchens, welcher nicht sein besonders empfundenes Leben, nicht seine verstandene Zeichnung, nicht seine einstimmige und mitklingende Beziehung zur heiteren, gemüthlichen Szene hätte.« Dieses Schützenfest, welches in seinem Höhepunkt, dem »Umzug des Schützenkönigs«, dargestellt ist, wurde vom Consul Wagener angekauft und ist mit dessen Sammlung in die Nationalgalerie gekommen. In seinen in der Zwischenzeit gemalten Genrebildern zollte Meyerheim der herrschenden romantischen Strömung seinen Tribut, und auch bis zum Jahre

*) Friedrich Eduard Meyerheim. Eine Selbstbiographie des Meisters, ergänzt von Paul Meyerheim, eingeleitet von Ludwig Pietsch. Berlin 1880.



1841 erschienen noch ab und zu Bilder, auf welchen Romeo und Julia, Ritter und Knappen und Edelfräulein ihr romantisches Wesen trieben. Eine »Kegelgesellschaft« aus dem Jahre 1834 war sein erstes Genrebild der realistischen Richtung. Das Leben der norddeutschen Bauern, besonders dort, wo es sich durch eine gefällige und charakteristische Volkstracht malerischer gestaltet, in Altenburg, Thüringen, Hessen, im Harz und am Rhein, wurde zuletzt die Heimath seiner Kunst, und diese kleine Welt kannte und beherrschte er mit vollkommener Meisterschaft. Das Tragische lag seiner Natur fern; friedliche Heiterkeit und stilles Behagen waren sein Lebenselement, und darum gelangen ihm auch besonders humoristische Szenen aus der Kinderwelt. Seine malerische Technik war einfach und ohne Raffinement, aber von solcher Gewissenhaftigkeit, dass er sich in der Ausführung seiner Bilder, die er bis zu einer emailartigen Glätte trieb, niemals genug thun konnte. Kugler hat im Kunstblatt von 1848 eine sehr feine und treffende Charakteristik von der Kunstweise Meyerheims entworfen. »Es sind die schlichsten Zustände norddeutschen, zumeist bauerlichen Volkslebens, die er uns in seinen Bildern vorführt, — heiteres Familienleben, wo das Spiel der Kinder den Mittelpunkt ausmacht, Kätzchen, Hunde oder Ziegen, die sich denselben traulich zugesellen, die kleinen Freuden, Sorgen und Kümernisse, die diesen einfach gezogenen Gesichtskreis bewegen —, und doch weiss er uns die innigste, herzlichste Theilnahme dafür abzugewinnen. Es ist nichts, durchaus nichts in diesen Zuständen idealisirt; aber Meyerheim hat den Blick für das innerste Herz des Volkslebens, für die Sittlichkeit und Unschuld, die dasselbe gesund und schön machen. Er verschönert nichts, aber er ist überall schön; er opfert keinen Hauch der volksthümlichen Naivetät, aber er ist durch und durch von Grazie und Anmuth erfüllt. Und wie die Körperbildung seiner Gestalten, so ist auch seine Gewandung überall in edelster Form entwickelt; er hat eben den Blick für den eigenthümlichen Adel der Natur und er schwingt sich daher aus den scheinbar unbedeutendsten Motiven zu einer Höhe des Stiles auf, die ihr mit all' euren Stilprinzipien, mit all' eurem gelehrten und wohl ausgeklügelten Schematismus von Faltenwurf u. dgl. nimmer zu erreichen im Stande seid. Er bildet seine Aufgaben mit der hingebendsten, immer rastlosen Liebe durch, die auch den geringsten Nebendingen einen vollkommenen Antheil gewährt, und er erreicht es damit, dass auch uns aus seinen Bildern dieselbe Liebe entgegentritt und wir uns von ihnen mit allem Zauber heimathlicher Innigkeit gefesselt fühlen. Er versteht sich meisterhaft und ganz besonders, wenn er das Innere der ländlichen Wohnungen malt, auf jenen Reiz



malerischer Harmonie, dem dies kleine Dasein seine volle Befriedigung und Geschlossenheit verdankt.«

Aus der grossen Zahl seiner Genrebilder nennen wir »Altenburger, aus der Kirche kommend«, »Altenburger im Kornfeld«, »Die Spielgefährten« (1842), der »kleine Held« (1843), »Schlafkameraden« (1844), der »Gruss«, »Harzerin mit Kind«, »Erwartung« (1845), »Grossvaters Liebling«, »Mütterliche Besorgniss«, »Erzählerin auf der Bleiche« (1846, Nationalgalerie zu Berlin), »Mutterschmerz«, »Familienglück« (1847, Ravenésche Galerie zu Berlin), »Harzer Quirlmädchen«, »Kirchgang« (1850, Ravenésche Galerie zu Berlin), »Leckerbissen« (1851, Berliner Nationalgalerie), »Gefährdetes Frühstück« (1853), »Strickunterricht«, »Guten Morgen, lieber Vater!« (1858, Ravenésche Galerie), »Der Alte im Hause«, »das Brüderchen« (1860), »Vor der Mützenbude«, »Der Taugenichts oder die väterliche Ermahnung« (1864), »Die Lauscherin«, »Hausmütterchen« (1866) und »In der Hausthür« (1869). — Im Anfang der siebziger Jahre wurde seine Thätigkeit durch ein Nervenleiden gehemmt, das ihn, mit kurzer Unterbrechung, bis zu seinem Tode (18. Januar 1879) nicht verliess. »Seinem Auge, so sagte Friedrich Eggers von ihm, ist der innerste Kern des Volksherzens geöffnet. Das, was ewig wahr und schön ist, erkennt er mit klarem Blick und weiss es mit unermüdlichem Fleiss zu sammeln und mit stiller Liebe zu veranschaulichen . . . Er ist der Schatzheber des sittlich Reinen und menschlich Ernstesten, das die dunkle und unbekannte Geschichte einfacher Menschen- und Lebensverhältnisse durchwaltet, sei es, dass die Kinder um den grossen Baum spielen, sei es, dass man von der Feldarbeit heimkehrt oder dass die Familie sich von ihr in der Feierstunde ausruht.«

Wir haben zum Schluss dieses Kapitels noch einen Blick auf die ältere Berliner Landschaftsmalerei zu werfen, auf welche die romantische Naturauffassung Schinkels einen bestimmenden Einfluss gewonnen hatte. Wilhelm Schirmer (1802—1866), der ursprünglich in der Porzellanmanufaktur als Maler thätig gewesen war und nebenher bei Völcker Blumen gemalt und die Akademie besucht hatte, schloss sich nach der Rückkehr von seiner ersten Studienreise nach Thüringen eng an Schinkel an, der den jungen Künstler in seinen weiteren Studien wesentlich förderte und demselben die Richtung auf das Ideale und Romantische verlieh. 1827 ging er nach Italien und blieb dort im Verkehr mit Koch, Reinhardt und dem englischen Landschaftsmaler Turner vier Jahre lang, ohne jedoch von dem Klassizismus des ersteren mehr als die strenge Durchbildung der Form sich anzueignen. 1831 kehrte er nach Berlin zurück und eröffnete hier ein Atelier, in welchem sich bald zahlreiche Schüler ein-



fanden. 1839 wurde er Blechens Nachfolger als Lehrer der Landschaftsklasse der Akademie und 1845 ging er zum zweiten Male nach Italien, das er inzwischen mit anderen Augen zu betrachten gelernt hatte. Ganz dem romantischen Zuge seiner Phantasie folgend, suchte er fortan auf seinen Gemälden den Zauber der atmosphärischen Erscheinungen zu bewältigen und namentlich die wechselvollen Lichteffekte des Südens durch Farbe und Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Den Reflex der Sonne und des Mondes auf dem Meeresspiegel wusste er mit glänzender Virtuosität wiederzugeben, ohne sich in kleinliche Spielereien zu verlieren. Der ideale Zug seines Wesens offenbart sich am reinsten in den seit 1850 gemalten griechischen und ägyptischen Landschaften im Neuen Museum, die er im Verein mit Biermann und seinen Schülern Max Schmidt und Pape ausführte. Die Nationalgalerie besitzt drei Gemälde von ihm, welche für die verschiedenen Phasen seiner Auffassungsweise und seines malerischen Stils charakteristisch sind: Tassos Haus in Sorrent aus dem Jahre 1838, eine Parklandschaft aus der Villa Borghese von 1856 und eine phantastische Marine von der Küste von Sorrent aus dem Jahre 1864. Von seinen übrigen Landschaften sind noch eine Ansicht von Narni (1831), die Villa d'Este bei Tivoli (1841), der Comersee, eine Landschaft im Charakter der capuanischen Küste, Cap Misenum, Villa Conti bei Frascati, Fontana Trevi in Rom, eine Berglandschaft bei Gewitter mit einer von Raubvögeln verfolgten Hexe (1854) und Blick auf Pästum hervorzuheben. Auch hat er landschaftliche Wandgemälde im Albrechtsschlosse bei Dresden und im kronprinzlichen Palais zu Berlin ausgeführt. In seinen letzten Arbeiten steigerte sich seine Neigung zu romantischen Lichteffekten bis zu ausschweifender Phantastik. Von seinen Schülern gehören die beiden genannten und F. Bellermann der folgenden Epoche an.

Bis zum Dämonischen steigerte sich die Neigung zur Romantik und Phantastik in Karl *Blechen* (1798—1840), der sich erst mit vierundzwanzig Jahren an der Berliner Akademie der Kunst widmen konnte, ohne sich jedoch an einen Lehrer enger anzuschliessen. Während er in der technischen Behandlung die alten Holländer zum Vorbilde nahm, trieb er im Uebrigen auf eigene Hand ein eifriges Naturstudium, welches sich in den Details seiner Bilder vortheilhaft geltend machte. In der Auffassung offenbarte sich schon frühzeitig eine melancholische Stimmung, welche den Künstler nur zeitweilig verliess, nachdem er während eines Aufenthaltes in Italien (1827) sich mit der südlichen Landschaft vertraut gemacht hatte. Er stellte sich vorzugsweise die Lösung romantischer Beleuchtungsprobleme zur Aufgabe, und es gelang ihm auch, nach dieser



Richtung zu einer reinen, ungetrübten Schönheit hindurchzudringen (Gegend bei Narni, Golf von Spezzia, Ansicht von Tivoli in der Nationalgalerie zu Berlin, Schlucht bei Amalfi, Kloster Scholastica, Villa d'Este Landschaft bei Terni, Ansicht von Neapel). 1830 wurde er Lehrer der Landschaftsklasse der Akademie und hat in dieser Stellung durch seine glänzende Oeltechnik einen grossen Einfluss auf die Entwicklung der Berliner Landschaftsmalerei geübt. In den letzten Jahren seines Lebens hatte sich seine Stimmung so verdüstert, dass er sich von künstlerischer Produktion völlig fern hielt. Eine grössere Anzahl Blechenscher Bilder, die sich fast ausschliesslich in Berliner Privatbesitz befinden, war 1855, in Berlin ausgestellt. Ein Berichterstatter des Kunstblattes hat damals auf Grund eines so umfassenden Materials eine feinsinnige Charakteristik des Malers entworfen, der wir folgende, für seine Gemüthsstimmung bezeichnende Stelle entnehmen. »Sein Streben (nach romantischer Auffassung) hat ihn zuletzt in Regionen verlockt, wo die Natur mit spukhaft geisterhaftem Grauen uns die Seele erstarren macht. Eins der eminentesten Werke dieser Art ist die grosse Felsenlandschaft mit seltsam schauerlicher Staffage, offenbar einem nordischen Naturstudium nachgeföhlt. Sie bezeichnet vielleicht den Gipfelpunkt von Verinnerlichung des äusseren Lebens, den Gipfelpunkt, der schon umstarrt ist vom bodenlosen Abgrunde des Wahnsinns. Wir sehen ein dunkles Gewässer, welches den wolken schweren Himmel noch düsterer zurückwirft. Ringsum Felsen in starren, öden Formen, einsame Bergeshalden mit schwarzen Granitblöcken, tiefdunkles Gebüsch und Baumwerk. Die ganze grausame Unerbittlichkeit, mit welcher die Schauer der Natur die Menschenseele packen und zurückstossen, liegt auf dieser Landschaft. Und ganz vorn kniet ein Mensch, die todtbringende Büchse auf einen gespenstischen Kobold anlegend, der ruhig grinsend das ohnmächtige Beginnen verhöhnt. Unbemerkt hinter dem Schützen schleicht ein grauenhaftes Gerippe heran, bereit, ihm mit ausgestreckter Hand den Schuss verderblich zu lenken. Drüben aber unter den Bäumen des Waldes ringt verzweiflungsvoll ein Mädchen in langem, aufgelöstem Haar die Hände. Es ist etwas von wilder Hoffmannscher Phantastik in dieser Landschaft und gewiss auch in des Künstlers Geist gewesen« *). Wengleich keiner von Blechens Schülern in seiner seltsam phantastischen Art weiter schuf, so bezeichnet er doch, besonders in seinen der Nationalgalerie gehörigen Oelstudien und -Skizzen, den Ueber-

*) 1881 wurde eine zweite Ausstellung von Werken Blechens in der Berliner Nationalgalerie veranstaltet, welche fast den ganzen Nachlass des Künstlers umfasste. Dort trug das beschriebene Bild den Namen »Gebirgslandschaft mit Vampyrjagd«. Vergl. den Katalog der Ausstellung.



gang von der strengen Formenbehandlung Schinkels zu der freien, auf Tonwirkung ausgehenden Behandlungsweise der neueren realistischen Epoche.

Karl Eduard *Biermann* (geb. 1803) ist der dritte unter den Begründern der Berliner Landschaftsmalerei. Auch er war anfangs, wie Schirmer, Porzellan-, dann Dekorationsmaler. Eine Studienreise durch die Schweiz, Tirol und Italien führte ihn auf die poetisch-romantische Auffassung der Landschaft, der er in einer »Aussicht auf Florenz«, einer Ansicht des Doms von Mailand und der Tasso-Eiche Ausdruck verlieh. Drei Alpenlandschaften aus der Schweiz und Tirol, welche, wie die genannten Werke, den ersten dreissiger Jahren angehören, besitzt die Nationalgalerie. An diesen Erstlingswerken wurden neben der Gediegenheit der Zeichnung und der Wärme des Kolorits besonders die bisweilen zum Grossartigen gesteigerten Lichteffekte bewundert. Sein Bildungsgang verleitete ihn öfters, für seine landschaftlichen Kompositionen einen ungewöhnlich grossen Maassstab zu wählen und den beabsichtigten Effekt durch eine breite, dekorative Mache zu erzielen. Durch eine 1852 unternommene Reise nach Dalmatien erschloss er die wildromantischen Reize dieses Landes zum ersten Male der künstlerischen Darstellung. Die malerischen, zerrissenen Schluchten des einsamen Gebirgslandes, die riesigen Bergeshäupter und die wild schäumenden Gebirgswasser, gehoben durch eine wirksame Beleuchtung, sagten seiner Naturauffassung besonders zu. Auf den sechzehn Blättern, die er nach mitgebrachten Skizzen in Wasserfarben bildmässig ausführte, zeigte er sich zugleich als Meister der Aquarelltechnik. Mit einer gesunden und kräftigen malerischen Durchführung vereinigte er eine schlichte, charaktervolle Naturwahrheit. Auf sorgfältige Wiedergabe der Architekturen legte er einen besonderen Werth.

Von bedeutendem Einfluss auf die Entwicklung der Berliner Landschaftsmalerei ist auch der Marinemaler Wilhelm *Krause* (1803—1864) gewesen. Er machte seine ersten Studien bei Karl Wilhelm Kolbe (genannt Eichenkolbe) in Dessau und kam 1824 nach Berlin, wo er durch Vermittlung des Architekturmalers *Gaertner* (1801—1877) Aufnahme und Beschäftigung im Atelier des Dekorations- und Dioramenmalers Karl *Gropius* (1793—1870) fand. Doch war er zugleich als Sänger am Königsstädtischen Theater thätig. 1827 bot ihm Wach eine Stelle in seinem Atelier an, und nun machte er, ohne die See gesehen zu haben, seine ersten Versuche in der Marinemalerei. Der günstige Erfolg, den er mit seinen Erstlingen erzielte, gestattete ihm, in den Jahren 1830 und 1831 Studienreisen nach Rügen und nach Norwegen zu unternehmen, deren erste Früchte (Arkona auf Rügen, Strand von Rügen) auf der Ausstel-



lung von 1830 zu sehen waren und durch treue Naturauffassung und frappante Beleuchtung so imponierten, dass sie den besten Bildern der Kunstausstellung beigezählt wurden. Einen der frühesten Versuche Krauses, »Pommersche Küste« von 1828, und einen »Seesturm« aus dem Jahre 1831 besitzt die Nationalgalerie. Im Jahre 1836 zeigte er sich bereits als vollendeten Meister in der Behandlung des Lichts und der Luft, der das »breite Gewoge« der See sehr lebendig und mit wahrer Färbung darzustellen wusste. Durch Reisen nach Holland, nach der Normandie und ans Mittelländische Meer erweiterte er später seinen Gesichtskreis. In seinen Studien ein treuer Realist, opferte er niemals die Wahrheit einem Effekt zu Liebe. Wenn seine Bilder aus diesem Grunde und wegen des fahlen, bleiernen Tons und der Undurchsichtigkeit der Wellen bisweilen einen nüchternen Eindruck machen, so darf man auf der anderen Seite den Vorzug nicht unterschätzen, dass der Begründer der Berliner Marinemaler-Schule, aus welcher Künstler wie Eduard *Hildebrandt* und Hermann *Eschke* hervorgegangen sind, in einem Genre, das so leicht zu koloristischen Ausschreitungen verleitet, stets auf eine strenge Durchbildung der Form und Korrektheit der Zeichnung gehalten hat, die namentlich für die Staffage stark ins Gewicht fällt.



