



die Dreber stets bekundet. Bei allem hohen poetischen Gefühl ist er nie gewillt, die poetische Illusion auf Kosten der Wirklichkeit und Wahrheit, sei dies auch nur im geringsten Detail, zu erzielen.«

Wenn auch Dreber schliesslich in koloristischen Bestrebungen zum Ausdruck seiner Gemüthsstimmung aufging, so ist er immer noch ein Zweig des von Koch gepflanzten Baumes. Auch er cultivirte die ideale Landschaft, wenn auch in anderem Sinne als die Formenstilisten. Auf diese werden wir wieder geführt, wenn wir uns zu Rottmann wenden, welcher neben Preller das Haupt einer andern Richtung in der historischen Landschaftsmalerei unseres Jahrhunderts ist.

5. Karl Rottmann.

Obwohl Karl Rottmann auch zu denjenigen gehört, welche sich um den alten Koch zusammenfanden, brachte er die Neigung zur Idealisierung der Naturportraits bereits aus der Heimath nach Rom mit. Er war als der Sohn eines Zeichenlehrers, dessen wir schon in Verbindung mit E. Fries gedacht haben, am 11. Januar 1798 in Handschuchsheim bei Heidelberg geboren worden^{*)}. Sein Vater war als Zeichenlehrer an der Universität angestellt und ertheilte auch seinem Sohne den ersten Unterricht, gemeinschaftlich mit E. Fries, dessen Vater eine reiche Kunstsammlung besass, in welcher Rottmann, wie Pecht erzählt, die ersten Niederländer, Poussin und Claude Lorrain kennen lernte. Daneben wirkte auf ihn die Schlossruine Heidelbergs, welche ein dankbares Studienfeld bildete, der englische Landschaftsmaler Wallis, der den jungen Leuten das Verständniss für die Meister der idealen Landschaft vermittelte, und der als Restaurator der Boisseréeschen Gemäldesammlung in Heidelberg weilende Freund des Cornelius, Xeller. Dieser machte Rottmann nicht nur mit den altdeutschen Meistern bekannt, sondern er unterwies ihn auch in der Oelmalerei. Seine ersten malerischen Versuche galten der Ruine und der malerischen Umgebung Heidelbergs, von welchen er Ansichten in Aquarell und Oel anfertigte, die er jedoch nicht mehr in der Art gewöhnlicher Veduten behandelte. »Die Käufer verlangten von ihm, so charakterisirt Pecht diese ersten Versuche, ein

^{*)} F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Nördlingen 1879. II. S. 1—26. — A. Bayersdorfer, Karl Rottmann, München 1871. (Als Text zu einer polychromen Reproduktion von zwölf Arkadenbildern). Die Kartons dazu sind von Fr. Bruckmann in München photographirt, ebenso wie die in der Neuen Pinakothek befindlichen Kartons von 27 griechischen Landschaften, von denen nur 23 ausgeführt sind. — A. Teichlein, Zeitschrift für bildende Kunst, 1869 (IV.), S. 7 ff. und 72 ff. — C. A. Regnet in Dohmes »Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts« (Nr. 10).



Abbild dessen, was sie in der Natur entzückt hatte; sein Genie aber zeigte sich darin, dass er besser begriff als alle seine Vorgänger, was dies eigentlich gewesen, und dass er es mit sicherem Blicke aus der Menge verwirrender Details, in dem die gewöhnlichen Vedutenmaler untergehen, herausgriff und nur den grossen Eindruck, den solche reiche Naturszenen machen, wiederzugeben, nur ihren charakteristischen Moment festzuhalten, alles Unwesentliche und Unschöne schon sehr früh daraus zu entfernen strebte und so jede bestimmte Naturszene in ihr eigenes Ideal umschuf.« Daneben entwickelte sich frühzeitig in ihm eine phantastische Richtung, welche durch eine Reise nach dem Rhein und der Mosel noch neue Nahrung fand. Als er mit solchen Anschauungen nach München kam, konnten auf ihn bei dem Studium der Galerie nur die Geistesverwandten einige Anziehungskraft üben, vornehmlich der aus Antwerpen gebürtige Poussinschüler Francois Millet, dessen eigenthümliche Art der Beleuchtung ihn besonders fesselte, und neben jenen Rubens, von welchem die Pinakothek eine Anzahl vorzüglicher Landschaften besitzt, in denen die Phänomene des Sonnenlichtes mit souveräner Meisterschaft geschildert sind. Rottmann kopirte aber nichts von diesen Meistern, sondern eine Landschaft mit dem Opfer Noahs von J. A. Koch, mit welchem er auf solche Weise zum ersten Male in Berührung kam. In seinen selbstständigen Arbeiten gab sich seine Richtung auf das Erhabene und Grossartige bald deutlich zu erkennen. Sein »Klassizismus« sprach sich darin aus, »dass die plastische Form ihm die Hauptsache wurde, aber nicht etwa nur der Contour, sondern die gesammte Modellirung der Erdoberfläche, so dass ein Geologe förmlich ihre Geschichte darin ablesen kann.« Sein Streben war also ungefähr auf dasselbe Ziel gerichtet, welches Preller vor Augen schwebte, der nur den schmucklosen, nackten Organismus der Natur wiedergeben wollte, um die grossen einfachen Grundlinien der landschaftlichen Komposition zu gewinnen. Für Rottmann war Stil und Erhabenheit identisch, und auch darin begegnet er sich mit den römisch-deutschen Klassizisten. Wir erfahren dies aus einem seiner Briefe, welche er während seines ersten Aufenthalts in Italien in die Heimath schrieb. »Studien aus grosser Natur sind nöthig, sagt er darin, und einen erhabenen Charakter, der den Stil eines Bildes, wie ich es mir denke, ausmacht, muss man gesehen und begriffen haben, um die Studien des Details anwenden zu können.«

Während seiner ersten Münchener Periode entnahm Rottmann seine Motive mit Vorliebe den süddeutschen Gebirgen, namentlich der Umgegend von Berchtesgaden. Die in der Neuen Pinakothek in München befindlichen Gemälde »Brannenburg mit dem Wendelstein«, der »Eibsee



im bayrischen Hochgebirge«, der »Hohenstaufen in Schwaben« und der »Untersberg«, ferner der »hohe Göll« bei Berchtesgaden fallen in diese Zeit. Als er im Jahre 1826 seine Reise nach Italien antrat, hatte er sich bereits einen geachteten Namen erworben. Cornelius, Klenze und die Gebrüder Boisserée gehörten zu seinen Freunden. Rottmann besuchte Genua, Rom, Neapel und dessen Umgebung und ging dann, im Auftrage des Königs, nach Palermo, von welcher Stadt er eine Ansicht nach München schickte. Die Landschaften, welche er nach seiner Rückkehr ausführte, zeigten sich in Farbe und Formenbehandlung seinen früheren Arbeiten so sehr überlegen, dass sie bald die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen. König Ludwig kaufte mehrere von diesen Gemälden an, so die »Ansicht der Insel Ischia«, die »Ansicht von Monreale bei Palermo«, die »Ansicht des Aetna von Taormina« und die »Gräberstadt bei Syrakus« (sämmtlich in der Neuen Pinakothek). Je mehr sich der König in diese Landschaften vertiefte, desto lebhafter wurde ihm der Gedanke und die Absicht, auch Rottmann mit monumentalen Aufgaben zu betrauen, welche ihm damals zur Unterstützung seiner grossartigen Baupläne am wichtigsten erschienen. Die Arkaden des Hofgartens waren gerade fertig geworden, und diese hielt der König für besonders geeignet, um von Rottmann mit Fresken ausgeschmückt zu werden. Bevor dieser jedoch den Cyklus in Angriff nahm, fühlte er die Nothwendigkeit, noch einmal zur Aufnahme der vom Könige gewünschten Ansichten Ende 1828 nach Italien zu gehen, wo er bis zum Frühjahr 1829 verweilte. Im darauf folgenden Sommer machte er sich sofort an die Arbeit und vollendete bis zum Jahre 1833 achtundzwanzig Landschaften in Fresko. Bei der Wahl der Motive hatte er keine freie Hand. Der König hatte eine Anzahl von Distichen verfasst, welche über den Landschaften angebracht werden sollten, und da dieselben früher fertig waren, als die Kompositionen des Künstlers, musste sich dieser bequemen, die Bilder dazu zu liefern. Pecht erzählt, dass der König, wenn der Maler irgend einen andern Gegenstand vorschlug, der seinem künstlerischen Gefühl mehr zusagte, alle Argumentationen desselben mit den Worten abschnitt: »Glauben Sie denn, ich schüttele meine Distichen aus dem Aermel?« Daraus erklärt es sich, dass die Bilder auf die einzelnen Landschaften Italiens sehr ungleichmässig vertheilt sind, dass auf Oberitalien nur zwei und auf Unteritalien und Sizilien vierzehn fallen. Immerhin hatte Rottmann Gelegenheit, einige seiner Lieblingsmotive, so z. B. das anmuthige Perugia, dann Terracina und Taormina von neuem zu behandeln. Grosse Schwierigkeiten bereitete ihm auch die Freskotechnik, welcher er die gewünschten Wirkungen nicht



abzugewinnen wusste und die in der That auch nicht ausreicht, die feinen Abtönungen, die abgestuften Tinten eines Landschaftsbildes wiederzugeben. Während der Arbeit vervollkommnete er sich mehr und mehr, so dass die letzten Fresken den ersten technisch überlegen sind. Aber zu einer wohlthuenden Harmonie der Farbe gelangte er nicht. Wenn es ihm dennoch glückte, eine monumentale Wirkung zu erzielen, so lag das in seinem sicheren Stilgefühl, welches ihn darauf führte, die Compositionen auf grosse Linien und plastische Formen anzulegen. Die Details vernachlässigte er freilich dabei. Auf naturalistische Durchbildung von Bäumen, Sträuchern und Felsen legte er keinen Werth. Es kam ihm nur darauf an, die Grösse, Erhabenheit und Lieblichkeit der italienischen Natur zu verkörpern, und deshalb verzichtete er auch mit wenigen Ausnahmen auf den Zusatz einer Staffage, was ihn schon von vornherein von Preller unterscheidet. Indem er nach möglichster Einfachheit strebte, haben manche Landschaften etwas Naives und kindlich Unbeholfenes bekommen, ein Eindruck, der noch durch die karge, reizlose Technik verstärkt wird. Man muss sich in die ganzen Verhältnisse und in die Grundstimmung jener Zeit versetzen, in welcher die Fresken entstanden, um die Begeisterung zu begreifen, welche sie nach ihrer Vollendung erregten. Es war die That eines Entdeckers, die entsprechend gefeiert wurde, und man sah in derselben den Beginn einer Epoche monumentaler Landschaftsmalerei, von der man so Grosses erwartete, wie von Cornelius und seiner Schule. Dass es uns nicht leicht wird, diesen Enthusiasmus zu verstehen, wird zum grossen Theil durch den heutigen Zustand der Fresken verschuldet. Theils durch klimatische Einflüsse, theils durch muthwillige Beschädigung kamen dieselben ihrem Untergange so nahe, dass man sich zu einer Restauration entschliessen musste, mit welcher man den Bruder des Meisters, Leopold Rottmann, betraute. Die Erneuerung, welche manches zu wünschen übrig liess, hielt nicht lange Stich, und so ist heute der alte Zustand wiedergekehrt. Die wirklichen Absichten Rottmanns muss man aus den Kartons ersehen, welche sich im Museum zu Darmstadt befinden*).

Ein besseres Schicksal hat ein zweiter Cyklus von Landschaften gehabt, mit welchem Rottmann noch im Jahre 1833 beauftragt wurde.

*) Die achtundzwanzig italienischen Landschaften bieten folgende Ansichten: Trient, die Veroneser Klause, Florenz, Perugia, Acqua acetosa bei Rom, Rom mit dem Colosseum, die Ruinen Roms, die Campagna di Roma, Monte Cavo, der Nemisee, Tivoli, der Monte Socrate, Terracina, der Lago d'Averno, der Golf von Bajae, Ischia, Palermo, Selinunt, Tempel der Juno Lucina, Girgenti, Syrakus, der Aetna, die Cyklopenfelsen, das Theater von Taormina, Messina, Reggio, Scylla und Charybdis, Kephali.



In Folge der Wahl seines Sohnes Georg zum Könige von Griechenland hatte König Ludwig beschlossen, auch die klassischen Stätten von Hellas in einer Bilderreihe wiedergeben zu lassen, welche ihren Platz an der Nordseite der Arkaden finden sollte. Zur Verwirklichung dieses Planes begab sich Rottmann 1834 nach Griechenland, wo er fast anderthalb Jahre lang, oft unter grossen Entbehrungen, herumreiste und eine Fülle von Studien machte, die ihm auch über seinen nächsten Zweck hinaus bis zu seinem Tode reichlichen Stoff zur Ausführung von Oelgemälden boten. Während dieser Reise entwickelte sich in ihm die schon lange gehegte Neigung zum Romantischen und zum energischen Ausdruck der Stimmung immer mehr, wenn auch die grossartige Formenauffassung nicht darunter litt. Dadurch kam er zu der Ueberzeugung, dass er zur Ausführung der griechischen Landschaften eine Technik wählen müsste, die ihm eine reichere koloristische Wirkung gestattete als die verhältnissmässig arme Freskomalerei. Er wählte das Fernbachsche Verfahren, bei welchem Harz als Bindemittel angewendet wird, und malte auch nicht direkt auf die Wand, sondern auf Cementtafeln, welche später in die Mauer eingelassen werden sollten. Dieser Umstand bewahrte die griechischen Landschaften vor dem Schicksal der italienischen. Man wollte sie nicht ebenfalls auf das Spiel setzen, und noch bei Lebzeiten Rottmanns wurde beschlossen, zu ihrer Aufnahme einen Saal in der im Bau begriffenen neuen Pinakothek herzurichten. Die Anlage und Beleuchtung dieses Saales erfolgte noch nach den Angaben des Meisters, und wenn auch letztere zu raffiniert und künstlich ist, so macht doch der Cyklus einen imponirenden Eindruck. Sowohl seinem ganzen Charakter als seiner koloristischen Wirkung nach ist er von dem italienischen völlig verschieden. Selbst wo Rottmann eine präzise, stark ausgesprochene Stimmung ausdrücken wollte, wie z. B. bei dem Gewitter über den Ruinen von Selinunt, musste er sich mit den einfachsten Andeutungen begnügen, während ihm die veränderte Technik bei den griechischen Landschaften ganz andere Effekte gestattete. Wir sehen, wie sich über Brunia, einer Vorstadt von Nauplia, ein schwerer Gewitterhimmel mit Regenbogen spannt, wie die Sonne über dem Meere bei Epidaurus in rothglühender Pracht untergeht, wie über dem Zeustempel von Aegina der Mond in silbernem Glanze emporsteigt und wie das Fackellicht bei einem Hochzeitszuge (Ansicht von Paros) die Nacht durchdringt. Das Düstere und Melancholische überwiegt bei diesen griechischen Landschaften, und daraus ergiebt sich, wie Pecht richtig hervorhebt, eine gewisse Monotonie. Dieselbe ist jedoch nicht auf die Subjektivität des Malers zurückzuführen, sondern sie liegt im Charakter der griechischen Landschaft begründet,



was Rottmann auch selbst in seinen Briefen hervorgehoben hat. Auf den Trümmerresten lagerte Jahrhunderte alter Schutt. Auf der Erdrinde, welche sich allmähig über den Ruinen gebildet hatte, spross eine spärliche Vegetation. Alles hatte eine ernste, ärmliche und einförmige Physiognomie. Ueber die klassischen Stätten wehte der Hauch der Verwesung hin. Die damalige Erscheinung der griechischen Landschaft hielt Rottmann in ihrem Gesamteindruck fest, wenn er auch, seinem Stilgefühl treu bleibend, die Grundlinien zu vereinfachen und alles nach dem Erhabenen hin zu steigern suchte. Von diesem zweiten Cyklus vollendete er bis zu seinem Tode nur dreiundzwanzig Landschaften, welche der Reihe ihrer Aufstellung nach Nemea mit dem Empfange König Ludwigs durch die Griechen, Mykenae mit dem Löwenthor, Korinth mit der Akropolis, Brunia, den Kopais-See, die Insel Naxos, Chalkis, Aegina, Paros, Marathon, Epidauros, Aulis, die Insel Delos, das Gebirge von Sparta mit dem Taygetos, die Ebene von Sparta, das Thal von Olympia, Salamis, die Stadt Sikyon, Sikyon mit dem Parnass, die cyklopischen Mauern von Tirynth, die Ruinen von Theben, Eleusis und Athen darstellen.

Man hat in diesen Landschaften Rottmanns einen Abfall von der stilistischen Richtung seiner Jugend erkennen und daraus einen ungünstigen Schluss auf seine spätere Entwicklung, die durch seinen frühen Tod unterbrochen worden ist, ziehen wollen. In Wahrheit ist Rottmann nur seiner Zeit vorausgeeilt. Er hat früher als die meisten in seiner Münchener Umgebung eingesehen, dass der Maler muss malen können, und er hat mit Eifer danach gestrebt, alle nur irgendwie erreichbaren technischen Mittel in den Dienst seiner Ideen zu stellen, die darum nicht minder gross und erhaben blieben. Deshalb hat er auch auf die neuere Landschaftsmalerei in München, besonders auf Schleich, einen grösseren Einfluss ausgeübt, als sich bei der naturalistischen Richtung derselben annehmen lässt. Ohne der Idealität seines Strebens abtrünnig zu werden, suchte er die historische Landschaft nur durch das Element der Stimmung und die Ausbeutung der Lichtphänomene in der Natur zu bereichern und einer allseitigen Wirkung fähig zu machen. Ob er auf diesem Wege schliesslich in Verirrungen gerathen wäre, ist eine müssige Frage, deren Beantwortung der Historiker ablehnen muss, welcher sich nur auf die vorhandenen Urkunden stützt.

In der Zeit, während welcher Rottmann an den griechischen Landschaften arbeitete, hat er noch zahlreiche Oelbilder geschaffen, deren Motive auf der griechischen Reise gesammelt worden sind. Die Münchener Pinakothek besitzt die »Akropolis von Sikyon bei Korinth« und eine »Ansicht von Korfu«, die Berliner Nationalgalerie die geistvolle Skizze



zu dem Marathonbilde in der Pinakothek, die Galerie Schack eine »Klippe aus dem ägäischen Meere«, eine »Ansicht der Quelle Kallirrhoë« und eine »Meeresküste im Sturm.«*) Wenn Berggruen, der Herausgeber der »Galerie Schack«, letztere Arbeit ein »blendendes Virtuosenstück« nennt, welches »den Künstler schon auf bedenklicher Suche nach rein dekorativen Effekten« zeigt, so macht er sich nur zum Echo der Formen- und Stilpuristen, welche jede individuelle Regung des Kolorits und der Empfindung als einen Abfall vom heiligen Dogma verabscheuen. Graf Schack hat die Eigenart Rottmanns mit dem Instinkt des verwandten Genius viel richtiger erkannt, als der Herausgeber seiner Galerie, wenn er in dem Buche über seine Sammlung schreibt, die von ihm erworbenen Gemälde Rottmanns bekundeten seine »seltene, beinahe einzige Gabe, eine Landschaft in ihren grossen Formen, den hervorstechenden Zügen ihrer Physiognomie plastisch aufzufassen, aber auch die andere glänzende Seite seines Genius, welcher ebenso, wie er die äusseren Gestaltungen der Natur prägnant hervorzuheben verstand, auch deren Sinn und Geist, der sich uns in gehobenen Momenten kundgibt, in lyrischer Begeisterung auszudrücken wusste.« Mit der »lyrischen Begeisterung« hat Graf Schack das richtige Wort getroffen. Preller, das eine Haupt der historischen Landschaft, ist der Epiker, Rottmann der Lyriker, und aus der Verbindung Beider, welche das dritte Element, das Dramatische, von selbst ergibt, ist Alles herausgewachsen, was heute noch auf die Bezeichnung idealer oder historischer Landschaft Anspruch erheben kann. Bei der lyrischen Grundstimmung Rottmanns ist es erklärlich, dass Graf Schack die Regungen erfasst hat, welche die Seele des Künstlers erfüllten, als er die beiden griechischen Landschaften concipirte oder malte. »In der Ansicht der Quelle Kallirrhoë, schreibt der Dichter, entfaltet Rottmann seine ganze Virtuosität in Wiedergabe der Bodenformation jener vielzerklüfteten und zerrissenen Felsenschlucht, aus welcher die von den alten Dichtern hoch gefeierte Quelle in der Nähe des Jupitertempels bei Athen hervorsprudelt. Zugleich aber hat der tiefempfindende Maler die Melancholie, die ihn an dieser Stelle ergriffen, über sein Gemälde ergossen und weiss sie uns mitzutheilen. Wir fühlen mit ihm die Verödung dieser Schlucht, wo ehemals ein prachtvoller Tempel geragt. Verstummt sind die Chorgesänge der Priester, die hier einst im Festzuge geschritten, und das Ohr vernimmt keinen andern Ton des Lebens als das Zirpen der dürstenden Cikade. In dithyrambischer Naturbegeiste-

*) Letztere beiden sind in Radirungen wiedergegeben bei O. Berggruen, Die Galerie Schack, Wien 1883.



zung ist unseres Malers »Meeresküste im Sturm« entworfen . . . Das hier vom wilden Sturmwind geballte, dort auseinanderstäubende Gewölk, durch das man in einen dunkelblauen Himmel von unergründlicher Tiefe hinausblickt, der vom Orkane gepeitschte, einsam dastehende Baum und im Hintergrund die rollende Meerfluth zeugen von einer Meisterhand. Nur wenige andere Landschaften wirken gleich überwältigend, nur in wenigen möchte die äussere Erscheinung so lebendig aus der Anschauung und der Empfindung des Künstlers wiedergeboren sein. Wir fühlen uns bei deren Anblick wie vom Athem der Naturgeister selbst durchschauert.«

Rottmanns letzte Lebensjahre waren durch Krankheit und Seelenqualen getrübt. Während er an den griechischen Landschaften malte, zog er sich eine Augenkrankheit zu, welche mit Erblindung zu endigen drohte. Durch diese Voraussicht wurde Rottmanns melancholisches Temperament noch mehr verdüstert. Von Verzweiflung darüber, dass er seinen griechischen Cyklus nicht würde vollenden können, übermannt, wollte er seinem Leben durch einen Pistolenschuss ein Ende machen. Aber er wurde noch rechtzeitig durch das Einschreiten seiner Frau verhindert, seinen Entschluss auszuführen. Bald darauf holte ihn der Tod ungerufen. Er starb am 6. Juli 1850. Obwohl er keine Schüler in eigentlichem Sinne gehabt, hat er doch viele Landschaftsmaler beeinflusst, freilich mehr durch das, was an ihm modern war, als durch seine stilistischen Neigungen. Nur das Gefühl für Grösse und Erhabenheit hat er auf alle diejenigen übertragen, die mit ihm in Berührung kamen. Sein Bruder *Leopold Rottmann* (1812—1881) wählte seine Motive vornehmlich aus dem bayrischen Gebirge und der Schweiz und bediente sich besonders gern der Aquarelltechnik. *Friedrich Bamberger* (1814—1873), dessen spanische Bilder ebenfalls von grossartiger Auffassung erfüllt sind und vorzugsweise durch die romantische Beleuchtung hervorragen, *Bernhard Fries*, den wir bereits kennen gelernt haben, *Wilhelm Klose* aus Karlsruhe (geb. 1830), welcher sich 1846—1851 in München bildete und dann durch Studien in Rom, Olevano, Sizilien, Griechenland, Kleinasien und Aegypten seine Neigung zu grossartiger, oft heroischer Auffassung vertiefte, und *Karl Lindemann-Frommel* aus Karlsruhe, ein Neffe des dortigen Galeriedirektors *Karl Frommel* (1789—1863), dessen poesievolle, italienische Landschaften im Geiste Claude Lorrains gehalten sind, stehen Rottmann am nächsten. Lindemann-Frommel weiss in seinen italienischen Landschaften Grösse der Auffassung mit dem Sinn für koloristische Reize so glücklich zu verbinden, dass seine Schöpfungen zu dem Vollendetsten gehören, was die auf das Ideale gerichtete Kunst unserer Tage hervor-



gebracht hat. Auch entfernter stehende Künstler wie Albert Zimmermann, Heinlein und Christian Morgenstern wurden von Rottmann berührt, dessen Einfluss selbst insofern bis auf Schleich herabreicht, als dieser das von Rottmann eingeführte Stimmungselement bis zu höchster Stärke ausbildete.

Die vollständige Verschmelzung der idealen mit der romantischen Landschaft, des klassischen und romantischen Ideals gehört der neuesten Entwicklung der deutschen Kunst an. Nach heissen Kämpfen ist diese Versöhnung einem Künstler gelungen, der sich zwar auf allen Gebieten der Malerei versucht hat, dessen hauptsächliche Bedeutung aber in der Landschaft ruht, weshalb wir ihn hier im Zusammenhange mit den Vertretern der historischen Landschaft betrachten wollen.

6. Arnold Böcklin.

Der Name des schweizerischen Meisters, welcher seinem ganzen Wesen nach jedoch der deutsch-nationalen Kunst angehört, führt uns mitten in die noch nicht ausgefochtenen Kämpfe der Gegenwart hinein. Man nennt ihn gern mit Makart und Gabriel Max zusammen, weil um jeden dieser drei Künstler erbitterter Streit wie um keine andern getobt hat. Erst in den letzten Jahren hat sich Böcklin zu grösserer Ruhe abgeklärt und ist zu einer stärkeren Konzentration seiner poetischen Kraft gelangt. Wenn man Böcklin richtig beurtheilen und in seinen innersten Absichten erkennen will, muss man sich stets vergegenwärtigen, dass er in erster Linie Dichter ist, Naturphilosoph und Pantheist, dessen Anschauung im Ideenkreise der antiken Mythologie wurzelt. Alsdann liegt der Schwerpunkt seines künstlerischen Vermögens nicht in der Figurendarstellung, sondern in der Landschaftsmalerei. Nicht die Zeichnung und die Formengebung, die Komposition und der Gesichtsausdruck sind bei ihm das Bedeutsame, die Träger der Stimmungen und Empfindungen, sondern in der Farbe, in der koloristischen Haltung verkörpert sich seine Absicht, die Idee, welcher er Ausdruck und Gestalt verleihen wollte. Er ist ein Dichter in Farben, deren Töne sich etwa mit musikalischen Tönen vergleichen lassen, weil sie direkt an die Empfindung, an die Schwingungsfähigkeit der Seele appelliren. Neben mythologisch-landschaftlichen Kompositionen, welche gewöhnlich durch die groteske Bildung der menschlichen und thierischen Gestalten mehr abstiessen, als anzogen, sind dem Künstler während der letzten Jahre in glücklichen Stunden mehrere Schöpfungen gelungen, die nach Inhalt und Form das Gepräge reinsten Harmonie tragen, zugleich aber in der malerischen Erscheinung zu den werthvollsten und gehaltreichsten Erzeugnissen der zeitgenössischen