



Cornelius abhängig, die er auch nach seiner eigenen Versicherung stets als seine Lehrmeister betrachtete. Erst später gelang es ihm, die Eigenthümlichkeiten beider zu einer neuen Harmonie zu verschmelzen. Wie sehr aber seine Kompositionen im Ariostozimmer den Beifall der Zeitgenossen fanden, so vermochten auch die letzteren schon zu erkennen, dass der Schwerpunkt von Schnorrs Begabung nicht im Heroischen und Dramatischen, sondern im Idyllischen lag. Ohne in religiöser Beziehung ein Asketiker zu sein, verband er echte Frömmigkeit mit der Empfänglichkeit für die heiteren Seiten des Daseins. In der letzteren wurzeln seine besten Schöpfungen, was schon Ludwig Richter klar herausfühlte. Während Schnorr noch an den Malereien in der Villa Massimi thätig war, beschäftigte er sich zugleich mit einer neuen Aufgabe, deren Ausführung ihm der Kronprinz Ludwig von Bayern in Aussicht gestellt hatte. Er sollte einige Säle in dem neuen Residenzschlosse in München mit Darstellungen aus der Odyssee schmücken, und gerade für dieses Gedicht war Schnorrs Begabung vorzüglich geeignet. »Das Anmuthige und Phantasiereiche, schreibt Ludwig Richter, war doch sein Bereich der Poesie, seine eigenste Natur, und welchen Anlass zu den köstlichsten Landschaftsbildern würde gerade dieser Stoff ihm dargeboten haben, wozu er ja ein Talent besass, wie kein zweiter deutscher Maler, und welches bedeutend zu verwenden ihm niemals eine Gelegenheit geboten wurde.«

Bevor wir den früheren Bildungsgang Schnorrs charakterisiren und seine spätere Entwicklung weiter verfolgen, haben wir uns noch mit jener Gruppe von Künstlern zu beschäftigen, welche man »Nazarener« nennt. Aus den Klosterbrüdern von San Isidoro erwachsen, haben die Nazarener keinen Einfluss auf den Fortschritt der künstlerischen Produktion geübt und auch keine Werke hinterlassen, welche einen Markstein in der Kunstgeschichte bilden oder die in den dauernden Besitz des deutschen Volkes übergegangen sind. Wo es ihnen gelang, zu einer reinen Formensprache hindurchzudringen, trat die religiöse, bis zum Fanatismus getriebene Unduldsamkeit in den Weg, um eine gleichmässig volle Wirkung auf eine in konfessioneller Beziehung zwiespältige Bevölkerung zu ermöglichen.

#### 9. Die Nazarener.

Obwohl Cornelius durch Geburt und Erziehung ein eifriger Katholik war und es auch sein Leben lang blieb, stand er den Empfindungen seiner Kunstgenossen, welche das protestantische Bekenntniss ihrer Väter mit einem andern vertauscht hatten, keineswegs sympathisch gegenüber.



Innerlich hatte er sich schon sehr bald wieder von den Klosterbrüdern von San Isidoro getrennt, und es fehlte auch, so lange er noch in Rom war, nicht an Aeusserungen, welche diese Trennung andeuten sollten. So geschah es einmal, dass Niebuhr bei einem Feste im Angesichte des am Himmel hellglänzenden Jupiter Thorwaldsen aufforderte: »Lass uns die Gesundheit des alten Jupiter trinken!« worauf Thorwaldsen erwiderte: »Von ganzem Herzen gern!« Da auch Cornelius diesem Trinkspruche zustimmte, betrachteten ihn die Konvertiten bereits als einen Ketzer. Seit dem Uebertritte Overbecks im Jahre 1813 mehrten sich die Konversionen in so bedenklicher Weise, dass Niebuhr in ernste Sorgen gerieth. »Sie haben nicht gewusst, was sie thaten,« schrieb er an Savigny, und an einer andern Stelle: »Von denen, die den Katholizismus angenommen haben, ist Overbeck ein Schwärmer und ganz unfrei; ein sehr liebenswürdiges Gemüth und begabt mit herrlicher Phantasie, aber von Natur unfähig, durch sich selbst zu stehen, und keineswegs so verständig, wie er poetisch ist. Ihm ist das Joch angewachsen, in welches ein Anderer (wahrscheinlich ist W. Schadow gemeint), der den nämlichen falschen Schritt gethan hat, sich immer wieder hineinschieben muss, weil es von ihm zurückweicht. Bei Cornelius dagegen, der im Katholizismus, aber ohne alle Bigotterie angewachsen, hat er bei aller Festigkeit nichts Beengendes; er geht bei ihm im Grunde nicht weiter als der Glaube der Protestanten.« Noch schärfer urtheilte Niebuhr in einem Briefe vom Jahre 1818, wo er wiederum Cornelius »eine glorreiche Ausnahme« nennt. »Das ist der Goethe unter den Malern und in jeder Hinsicht ein frischer und mächtiger Geist, frei von aller Beschränktheit.« Und mit Bezug auf die Nazarener sagte er: »Dies ganze Leben der Künstler hier taugt nichts, es ist grundverderblich. Ihre ganze Lage ist falsch, sie machen hier einen vornehmen Stand aus, sie werden blind und schief über alle Verhältnisse der Welt, so dünnköpfig und eitel. Um Gotteswillen denke man daran, keinen zu lange hier zu lassen. Nur in einer mannigfach und reich geordneten bürgerlichen Gesellschaft kann ein Künstler, der nicht ein Wunder ist wie Cornelius, ein gesunder Mensch bleiben.« Ein gleiches gilt auch von Schnorr, der sich in dem protestantischen Bekenntniss seiner Väter durch die Frömmelrei seiner römischen Umgebung nicht beirren liess, weil er eine klare, glaubensfeste Natur war.

Mit dem Weggange von Cornelius und Schnorr verlor die deutsche Schule in Rom ihre Bedeutung. Overbeck versank gänzlich in einen hie und da an Beschränktheit und Stumpfsinn grenzenden Religions-Fanatizismus und stellte seine Kunst ganz in den Dienst der Kirche, was er auch



in seinen Briefen deutlich aussprach. Er bekannte, »dass ihm die Hoffnung, durch seine Werke eine Seele in Glauben und Andacht gestärkt zu haben, weit mehr gelte als aller Ruhm.« Doch war Overbecks ursprüngliche Begabung so gross und so unverwüsthlich, dass nur ein Theil seiner späteren Schöpfungen unter dem Grundirrhum seines Lebens und seiner Kunstanschauung litt. Zu letzteren gehören besonders das grosse Oelgemälde »der Triumph der Religion in den Künsten« (1840, Frankfurt a. M., städtisches Museum), eine in der Erfindung wie in der Ausführung völlig verunglückte, gewaltsam verschrobene und die Grenzen der bildenden Kunst weit überschreitende Komposition, und ein Temperagemälde in einem Zimmer des Quirinals, die »Entweichung Christi aus den Händen seiner Verfolger«, eine symbolische Verherrlichung der Flucht Pius IX. aus Rom im Jahre 1848. Was er zu erreichen im Stande war, wenn er sich ohne tendenziöse Nebenabsichten ausschliesslich in seinen Stoff vertiefte, lehren am deutlichsten die »Klage um den Leichnam Christi« (1840, Marienkirche zu Lübeck) und seine grossen cyklischen Kompositionen, vierzig Zeichnungen zu den Evangelien, die Passion in vierzehn Stationen und die sieben Sakramente, welche durch Stich, Farbendruck und Holzschnitt weite Verbreitung gefunden haben, am meisten die sieben Sakramente, in welchen die Kunst des Nazarenerthums das Höchste erreicht hat, was ihr zu erreichen beschieden war\*), immer freilich in dem Sinne der bedingungslosen Unterordnung der Kunst unter die Satzungen eines asketischen Katholizismus. Die im Jahre 1861 vollendeten »sieben Sakramente« sind grosse Kartonzeichnungen, deren Hauptdarstellung auf allen vier Seiten durch friesartige Kompositionen so umrahmt wird, dass diese Einfassung einen architektonischen Charakter erhält. So ist z. B. über dem Abendmahle im oberen Fries der Sündenfall dargestellt, auf der linken Seitenleiste in einer aufsteigenden Komposition das Wunder zu Kana und zwischen Rankenwerk eine Weinlese und das Keltern des Weines, auf der rechten Seitenleiste die Vermehrung der Brode in der Wüste und zwischen Arabesken Ernteszenen, endlich auf dem abschliessenden Sockel der Tod der Erstgeburt, die Stiftung des Osterlammes und die Spendung des Mannas in der Wüste. Auch von diesem Hauptwerk Overbecks, welches der siebenzigjährige Greis noch in voller Jugendfrische schuf, gilt die Charakteristik A. von Zahns, der die »innerste Befriedigung und eigent-

\*) Die von Gaber ausgeführte Holzschnittausgabe der »sieben Sakramente« erschien 1865 (Leipzig und Dresden), in zweiter Auflage 1871. — Eine unter Overbecks Leitung von seinen Schülern Karl Hoffmann und Ludwig Seitz zu Rom in grüner Erde in Oel getuschte, kleinere Wiederholung der Originale befindet sich in der Berliner Nationalgalerie.



liche Schaffensfreude des Künstlers in zwei Richtungen« fand: dem Gebiete des Gefühlslebens, den empfindenden, leidenden, weiblichen Seelenvorgängen auf der einen, dem »Rhythmus der Anmuth« in Linien und Formen auf der andern Seite. Für die erste dieser Richtungen sind die »Klage an dem Leichnam Christi« in Lübeck und die trauernden Mütter des »Kindermords« in der Zeichnung zu den Evangelien (1843), für die andere die ungemein lebendig gezeichneten, ab und zu von köstlicher Anmuth und Naivetät erfüllten, an Fiesole erinnernden Randleisten zu den Sakramenten bezeichnend.

Overbeck starb am 12. November 1869 zu Rom. Schüler im engeren Sinne, das heisst solche, die seine Richtung fortpflanzen, weiter ausbilden und späteren Generationen triebkräftig hätten hinterlassen können, hat er nicht gehabt. Wohl hat sich aber eine ganze Reihe von gleichaltrigen oder wenig jüngeren Künstlern von ihm so beeinflussen lassen, dass sie mit ihm eine gemeinsame Gruppe bilden. Doch muss die Overbecksche Richtung in Wahrheit keine entwicklungs-fähigen Keime enthalten haben, da es keinem dieser Künstler gelungen ist, über seine Zeit hinaus zu wirken oder Schöpfungen zu hinterlassen, die einen eigenthümlichen Geist verrathen. Es genügt daher zumeist, nur Namen zu nennen, wie Friedrich *Olivier* (1791—1859) und Johann *Scheffer* von Leonhartshoff (1795—1822), welche in Wien kurze Zeit ähnlich wie Overbeck und seine Genossen gleiche Prinzipien gegen den akademischen Zwang vertheidigten, dann Karl *Vogel* von Vogelstein (1788—1868), ein Konvertit, welcher ein Menschenalter hindurch als Professor an der Dresdener Kunstakademie thätig gewesen war, ohne als Künstler und Lehrer Bedeutendes erreicht zu haben, Karl *Eggers* (1790 bis 1863), der nur noch wegen seiner Verdienste um die Wiederbelebung der Freskotechnik genannt wird, Johann Anton *Ramboux* (1790—1866), dessen Name mit einer Sammlung von Aquarellkopieen nach alten italienischen Meistern verknüpft ist, welche als Lehr- und Anschauungs-material in der Düsseldorfer Kunstakademie benutzt wird, und Gustav Heinrich *Naecke* (1786—1835). Auch Philipp *Veit* (1793—1877), den wir schon mehrfach erwähnt haben, vermochte seit 1830, wo er als Direktor des Städelschen Instituts nach Frankfurt a. M. berufen wurde, für seine und Overbecks Richtung in dem neuen Wirkungskreise keinen Boden zu finden, obwohl er vielfach Altarbilder und Fresken für Kirchen malte. Trotz seiner Entfernung von Rom nahm seine Bigotterie und die einseitige Betonung seines katholischen Standpunktes immer mehr zu. Als im Jahre 1842 das Gemälde Lessings »Huss vor dem Konzil zu Konstanz« von der Verwaltung des Städelschen Instituts ohne seine



Zustimmung angekauft wurde, legte er aus konfessionellen Bedenken sein Amt nieder, ohnehin verstimmt durch das Ueberhandnehmen der ihm tief verhassten koloristischen Richtung und der Genremalerei, welche man durch die Berufung Jakob Beckers im Jahre 1841, ebenfalls gegen seinen Willen, zu stark bevorzugt hatte\*). Seine Schöpfungen, unter denen das Fresko im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. »Einführung der Künste durch das Christenthum in Deutschland« mit Italia und Germania, das Altarbild für den Dom »Mariae Himmelfahrt« und der Freskenzyklus für den Messchor des Doms zu Mainz, wohin Veit im Jahre 1853 übergesiedelt war und wo er die Gemäldesammlung verwaltete, hervorzuheben sind, wurden immer strenger, trockener und ausdrucksloser. Da der Glanz seines Namens, Dank der publizistischen, brieflichen und mündlichen Agitation aller gebildeten Geister, welche in den ersten dreissig Jahren unseres Jahrhunderts Rom überflutheten, um ihre Erlebnisse und Erinnerungen in Studien, Briefen und Reisebeschreibungen niederzulegen, sich bereits über ganz Deutschland, besonders aber in Berlin und Frankfurt a. M. verbreitet hatte, strömten ihm bei Beginn seiner Lehrthätigkeit zahlreiche Schüler zu. Aber nur zwei von ihnen haben es zu Ruhm und Ansehen gebracht: Alfred *Rethel*, der jedoch erst zu einem energischen Ausdruck seiner Persönlichkeit gelangte, nachdem er sich von Veit emancipirt hatte, und Eduard *Steinle*\*\*). Letzterer ist das Echo Veits, soweit es sich um die Werke seiner Jugend und seines Mannesalters handelt. Am 2. Juli 1810 zu Wien geboren, ging er nach erlangter Vorbildung im Atelier des ebenfalls zur Richtung der Nazarener gehörigen, namentlich von Fiesole beeinflussten Malers Leopold *Kupelwieser* (1796—1862), der sich besonders durch Fresken in der Altlerchenfelder Kirche in Wien und im Empfangssaal der Statthalterei daselbst bekannt gemacht und Jahre lang gemeinsam mit Führich für die Förderung der religiösen Kunst gewirkt hat, im Jahre 1828 nach Rom. Hier fand er bei Overbeck und Veit liebevolle Förderung seiner Studien, die er mit kurzer Unterbrechung bis zum Jahre 1834 fortsetzen durfte. Dann kehrte er nach Wien zurück, wo er drei Jahre blieb, und begab sich darauf nach Frankfurt a. M., wo er u. a. den Auftrag erhielt, die Schlosskapelle auf Burg Rheineck, der Besingung des Herrn von Bethmann-Hollweg, mit der Bergpredigt und ihren acht Seligpreisungen in Fresko auszuschnücken. Steinle nahm seine Aufgabe so gewissenhaft, dass er sich zunächst auf mehrere Monate

\*) V. Valentin in der Zeitschrift für bildende Kunst 1880 (XV.) S. 75 ff.

\*\*\*) C. von Wurzbach, Ein Madonnen-Maler unserer Zeit. Wien 1879.



nach München begab, um sich unter Cornelius' Leitung in der Ludwigskirche daselbst in der Freskotechnik zu üben. Die Ausführung der Wandmalereien in Rheineck fällt in die Jahre 1838—1842. Dann liess er sich von neuem in Frankfurt nieder, wo er zunächst einige Oelbilder wie die Tiburtinische Sibylle (1848, Frankfurt, Städelsches Institut), den heil. Lukas die Madonna malend, Eva und Abel, die Hochzeit zu Kana u. a. m. schuf. In dieselbe Zeit fallen auch die in Fresko ausgeführten neun Engelchöre im Chore des Kölner Doms (1843—1846). In diesen ersten Werken hielt er sich ganz an Veit, mit welchem er überdies durch Bande der Verwandtschaft — er wurde sein Schwiegersohn — verknüpft war. Nur strebte er nach einer reicheren koloristischen Wirkung und liess dem übertrieben Asketischen einen weit geringeren Spielraum. Er bevorzugte mehr das Anmuthige und Liebliche und kehrte am Ende zu der Quelle, von welcher die Nazarener ausgegangen waren, zur Romantik, zurück. Er beschränkte sich auch nicht mit tendenziöser Ausschliesslichkeit auf religiöse Stoffe, und dass ihm selbst der Humor nicht fremd blieb, zeigt u. a. das liebenswürdige Aquarell der Berliner Nationalgalerie, welches eine Szene aus Shakespeares »Was ihr wollt«, die Anmeldung der als Page verkleideten Viola bei Olivia, darstellt (1868). Immerhin setzte er auch durch seine Lehrthätigkeit am Städelschen Kunstinstitut, zu welcher er im Jahre 1850 berufen wurde, die Traditionen der Nazarener fort, zumal er nebenher fast ununterbrochen grosse Freskenaufträge erhielt. Im Jahre 1857 begann er die Ausmalung der Aegidienkirche zu Münster. Von 1860—1863 führte er die Fresken im Treppenhause des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln aus, vier figurenreiche Kompositionen, welche die Hauptabschnitte der Kultur- und Kunstgeschichte der Stadt, die römische und die romanische Periode, das Mittelalter, die Renaissance und die neuere Kunst und den Ausbau des Kölner Doms darstellen. An den beiden letzteren Kompositionen scheiterte seine Kraft, da ihr Thema ganz ausserhalb der Grenzen seiner Begabung lag. Insbesondere ist das Ceremonienbild, die Aufziehung der Kreuzblume am südlichen Domportal in Gegenwart Friedrich Wilhelm IV., völlig missglückt. Den Boden, in welchem seine Kraft wurzelte, betrat er dann wieder 1865 mit der Ausmalung der sieben Chornischen in der Marienkirche zu Aachen. Es folgten 1867 der Schmuck der fürstlich Löwensteinschen Kapelle zu Heubach, die Kartons zu den Glasfenstern der Liebfrauenkirche zu Trier und im Dom zu Frankfurt a. M., 1875 monumentale Malereien im Münster zu Strassburg und in neuester Zeit die Entwürfe zur Ausmalung des Frankfurter Doms. Mit Overbeck hat Steinle den Vorzug gemeinsam, dass ihm geistige Frische und tech-



nische Gewandtheit bis in sein Greisenalter hinein erhalten geblieben sind. Dafür spricht u. a. ein 1884 vollendeter Cyklus von Aquarellen, die, in Form eines Altarbildes mit Predella und vier Seitenflügeln, den Hauptinhalt des Parzival von Wolfram von Eschenbach in durchaus romantischer Weise erzählen. Wenn Steinle auch in der Formgebung und Charakteristik der Figuren auf seinen Fresken seiner streng-kirchlichen Richtung Ausdruck gab, so huldigte er doch in Staffeleibildern der Romantik, wobei er sogar hie und da an Schwind streifte. Besonders charakteristisch für diese Richtung seiner Kunst ist eine Reihe von Gemälden, deren Motive seinem Lieblingsdichter unter den neueren, Clemens Brentano, entlehnt sind, dann mehrere Aquarelle mit Szenen aus Shakespeares »Sommernachtstraum«, »Kaufmann von Venedig« und »Zähmung der Widerspänstigen«, sowie drei Oelgemälde der Schackschen Galerie in München, »Loreley«, der »Thürmer« und der »Violinspieler«, von denen die beiden letzteren auch von einem Reize der Farbe sind, welchen man bei einem Nazarener nicht zum zweiten Mal findet. An diese romantische Richtung Steinles schliesst sich auch sein bedeutendster Schüler, Leopold Bode, an, welcher, am 11. März 1831 zu Offenbach geboren, anfangs den Unterricht von Jakob Becker und Passavant\*) am Städelschen Institut genossen, seit 1850 aber in Steinle den ihm zusagenden Meister gefunden hatte. Seine Erstlingsarbeiten, eine Szene aus der Geschichte der Ruth (1856), eine »Heimsuchung Mariä« in einer badischen Dorfkirche und einige Bilder nach der »Chronika eines fahrenden Schülers« von Clemens Brentano, schlossen sich in Form und Inhalt ganz an Steinle an. Nachdem er eine Studienreise durch Bayern und Tirol gemacht, half er seinem Meister an der Ausführung der Fresken im Kölner Museum. Eine Frucht jener Reise war die »Alpenbraut« (1864, in der Galerie Schack zu München), welche den an einer Felsenwand emporklimmenden Jäger durch ihre verderbliche Umarmung in die Tiefe hinabreißt. Das Bild ist so gleichzeitig mit Steinles »Loreley« entstanden, dass eine gegenseitige Beeinflussung unzweifelhaft erscheint, zumal sich Bode auch sonst durchaus abhängig zeigt, theils von Steinle, theils von Schwind. Graf Schack berichtet, dass letzterer bei dem Anblick der »Alpenbraut« gesagt hat: »Das ist ja gerade, als ob ich es gemacht

\*) Johann David Passavant (1787—1861) darf in einer Geschichte der deutschen Kunst nicht vergessen werden, wengleich er als Maler keine Bedeutung erlangt hat. Ein begeisterter Anhänger von Cornelius, Schnorr und den Nazarenern, hat er sowohl durch seine hie und da grundlegenden kunstschriftstellerischen Leistungen wie durch seine Verwaltungsthätigkeit als Inspektor des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. sehr viel gewirkt, um das Verständniss für die Bestrebungen der neudeutschen Kunst im Vaterlande zu wecken.



hätte; nur dass ich nicht so gut malen kann.« Bodes Illustrationen zu Schillers »Glocke«, zu Scheffels »Ekkehard«, zu Shakespeares »Wintermärchen« sind in demselben Geiste gehalten. Mehr zu Steinle neigt sich die dreitheilige Darstellung der Sage von Pipin und Bertha, den Eltern Karls des Grossen, in der Galerie Schack, während der Aquarellencyklus zu De la Motte-Fouqués »Undine« eine Nachahmung von Schwinds »Melusine« ist.

Die Wiege des Nazarenenthums stand in Wien. In Wien war auch Steinle geboren, welcher in Westdeutschland die ganze Schule von Cornelius und Schadow überlebt oder doch in den Schatten gestellt hat, und in Wien sollte auch die Thätigkeit desjenigen Nazareners ihren Abschluss finden, welcher die Grundsätze der Schule am erfolgreichsten, freilich auch auf dem günstigsten Gebiete, vertheidigt hat. Wir haben Joseph *Führich* schon als Genossen und Helfer Overbecks an den Fresken in der Villa Massimi kennen gelernt, wo er freilich, zum Theil durch die Verhältnisse eingeschränkt, zum Theil aus Mangel an Uebung und Erkennung seines Wesens, noch keine Probe einer hervorragenden Begabung abgelegt hat. Joseph Führich war am 9. Februar 1800 zu Kratzau in Böhmen als der Sohn eines Malers geboren worden<sup>\*)</sup>. Nachdem sich sein Talent frühzeitig Bahn gebrochen und er in dem Grafen Clam Gallas einen Protektor gefunden, der ihn durch Geld unterstützte, siedelte er 1819 mit seinem Vater nach Prag über, wo er an der Kunstakademie studirte, nebenbei aber auch für Buchhändler Illustrationen, u. a. zu Schillers Werken, zu Kotzebues und Spindlers Romanen zeichnete. Da der Direktor der Prager Akademie, Bergler, gleichwie sein Wiener Kollege Füger dem Davidschen Klassizismus und der Mengsschen Richtung huldigte, wenngleich er übrigens nebenbei auch für die altdeutschen Meister ein gewisses Interesse hatte, konnte Führich unter einer solchen Leitung keine grosse Förderung erhalten. Schon damals war nämlich bei ihm jene Neigung zum Durchbruch gekommen, welche für seine spätere Entwicklung entscheidend werden sollte, die Neigung zur Romantik in der Literatur sowohl als in der Kunst. Die Romantik in der letzteren wurde ihm zuerst durch die Faustzeichnungen des Cornelius verständlich. »Wohlthätig, wie ich glaube, so sagt er in seiner Selbstbiographie, wirkte auf mich die Bekanntschaft mit den Werken der neueren (romantischen)

<sup>\*)</sup> Selbstbiographie in der »Libussa«, Prag 1844 (später wiederholt abgedruckt und benutzt, besonders in der Biographie seines Sohnes). R. Zimmermann in der Zeitschrift für bildende Kunst 1868 S. 181 ff. F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. III. Nördlingen 1881. S. 64—108. Lucas v. Führich in den Graphischen Künsten. VIII. S. 1 ff. mit zahlreichen Abbildungen.



Dichterschule. . . . Der Richtung dieser Bewegung der Dichtkunst begegnete ich auf dem Gebiete der bildenden Kunst zuerst in den Kompositionen zu Goethes »Faust« von Cornelius. Sie machten einen grossen Eindruck auf mich. Es war, als träte mir in ihnen der feste, tastbare Kern jener oben erwähnten Poesie, die ich von älteren, rationalistischesinnten Leuten mit Achselzucken hatte »Mystik« schelten hören, entgegen. Solche Aeusserungen waren mir übrigens schon damals nicht gefährlich. Ich hatte eine sehr bestimmte Ahnung von der Platttheit dieser Vernünftigkeit, die mir diese Klippen unschädlich machte.« In der That schwebte Führich schon in früher Jugend ein freilich noch unsicheres und verschwommenes Ideal vor Augen, welches mit demjenigen der Klosterbrüder und späteren Nazarener vollkommen identisch war. »Religion, Kunst und Natur, sagt er, flossen in meinem Gemüthe in unbestimmten, poetischen Schwingungen in ein Ganzes zusammen.« Es ist das Overbecksche Programm, welches bei Führich nur deshalb nicht so scharf und abstossend wirkt, weil letzterer ein Katholik von Geburt und Ueberzeugung war und seine spätere, wenn auch bis zum Aeussersten getriebene, asketisch-pietistische Richtung sich daher nicht als etwas künstlich Gemachtes, sondern als etwas wirklich Empfundenes darstellt. Wenn Cornelius den ersten Grundstein zu seinem künstlerischen Glaubensbekenntniss legte, so fügte Overbeck, von welchem Führich während eines kurzen Studienaufenthalts in Dresden ein Werk kennen gelernt, den zweiten hinzu. »Einfluss nahm auf mich, so erzählt er, in ganz eigener Weise ein Karton von Overbeck, den Quandt in Dresden besass. Er stellte »Olind und Sophronie« auf dem Scheiterhaufen aus Tassos »befreitem Jerusalem« dar. Der ruhige Geist, die effektlose Würde dieser Konzeption drangen tief in mein Inneres. Was ich von Cornelius gesehen, floss mit dieser anderen Eigenthümlichkeit in mir zu einem Ganzen zusammen, aus dem mir einigermaassen klar wurde, was die neuere Kunstrichtung, von der ich schon gehört und gelesen, anstrebe.« Der Zufall fügte es, dass Führich, wie wir oben gesehen haben, an der Vollendung der Overbeckschen Tassodarstellungen in der Villa Massimi mitarbeiten sollte. Der dritte seiner Lehrmeister war Dürer, zu welchem ihn das Brevier der Nazarener, Wackenroders »Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders« führten. Man sieht aus diesen Einzelheiten, welche Samenkörner von der Literatur in die Kunst übertragen wurden und wie die Bestrebungen eines Cornelius und Overbeck auf die in Deutschland und Oesterreich aus dem Dunkel empor-tastende Künstlergeneration wirkten. Ausser Führich haben nur wenige, darunter Ludwig Richter, Zeugniss dafür abgelegt. Gleichwohl muss die Wirkung eine sehr ausgedehnte gewesen sein. Nur die Ungunst der Zeit-



verhältnisse hat es verschuldet, dass sehr wenige Samenkörner auf fruchtbaren Boden fielen und zur Entwicklung kamen.

Führich gehörte zu diesen Befruchteten. Mit vollem Bewusstsein bildete er seinen kirchlich-nationalen Stil, seine romantische Kunstanschauung an den Studien nach jenen drei Meistern allmählig weiter. »Der Ideengang, sagt er, den ich in Novalis, Tieck, Schlegel und was zu jener Schule gehörte, verbunden mit dem Wenigen, was ich von Cornelius und Overbeck gesehen, entdeckt zu haben glaubte, weckte in mir den Drang nach einer bestimmten Richtung, die meinen Bestrebungen Halt und Festigkeit zu geben im Stande wäre. Dürer und was mir zu jener Zeit noch von altdeutscher Kunst zu Gesicht kam, verstärkte diesen Drang. Es war die Sehnsucht nach etwas Bleibendem, Positivem. Was von älterer bildender Kunst mir bekannt geworden, erklärte mir nun auch die Baukunst jener Zeit, und Prag bot mir in dem Vielen, was es von deutscher Baukunst noch hat, eine Anschauung mehr von dem tiefsinnigen und gewaltigen Geiste unseres christlich-deutschen Alterthums. . . Alle diese Eindrücke und Anschauungen einigten sich in mir zu einem Bilde des starken, frommen Mittelalters. Jene grosse, schöne Zeit zu feiern und in der Mitwelt dadurch eine Sehnsucht nach jener alten Herrlichkeit zu erwecken, erschien mir jetzt als die Aufgabe der Kunst. Ich war Romantiker in diesem Sinne.« Die letzte Reife erhielt Führichs Kunstanschauung in Italien, wohin er im Januar 1827 aufbrach. Durch das Studium Raffaels und Michelangelos, »der beiden grossen Lichter«, wurde die Einseitigkeit seiner romantischen Neigung wohlthätig beschränkt und auf das richtige Maass zurückgeführt. Von Michelangelo und Overbeck lernte er, wie man biblische Stoffe zu behandeln hätte. Einen lebendigen Kommentar lieferten ihm zu den Erzählungen der heiligen Schrift die Italiener in den entlegenen Theilen Roms und in den Gebirgen, die er »so handeln und sich bewegen« sah, wie er sie in der Bibel geschildert fand. Seine aus der Heimath mitgebrachten Ansichten änderte er nach seiner eigenen Erklärung im Wesentlichen nicht; aber sie erweiterten sich »durch den Anblick und Ueberblick aller Kunstperioden«. Ueberdies gewann er dadurch einen Einblick in die monumentale Technik, dass ihn Overbeck bereits ein halbes Jahr nach seiner Ankunft zu den Fresken des Tassozimmers in der Villa Massimi heranzog. Wie wir schon oben erwähnt haben, führte der junge Künstler nach eigenen Entwürfen drei Gemälde aus, »Rinaldo und Armida«, »die Entzauberung des Waldes« und die »Besitznahme der Grabeskirche durch Gottfried von Bouillon und die Kreuzfahrer.« Wie seine in der Heimath geschaffenen Arbeiten, zeigen auch diese das volle Gepräge der Romantik, ohne dass sich der Einfluss Raffaels bedeutsam äussert. Erst in Prag, wohin er Ende 1829 nach



längerem Aufenthalte in Florenz, Perugia und Venedig zurückkehrte, verarbeitete er die gewonnenen Eindrücke. Das zeigte sich zuerst in einer Sepiazeichnung »die erste Begegnung Jakobs mit Rahel«, welche dem 1836 ausgeführten Oelgemälde, einer der reifsten und von einseitigem Konfessionalismus freiesten Schöpfungen Führichs, zu Grunde liegt (im Belvedere zu Wien), in einem Cyklus von fünfzehn Radirungen zu Tiecks „Genovefa“, welche in Führichs künstlerischer Entwicklung denselben bedeutenden Platz einnehmen, wie die Faustzeichnungen bei Cornelius, und in dem »Triumph Christi«, einer Reihe von Radirungen in Form eines friesartig fortlaufenden Zuges. Im Jahre 1834 siedelte Führich nach Wien über, wo er durch den Fürsten Metternich eine Anstellung als zweiter Kustos an der jetzigen akademischen Galerie erhalten hatte. Die Stelle war nur mässig dotirt, und er musste sich mühsam durch Anfertigung von Staffeleigemälden durchschlagen. Führich hatte sich um diese Zeit bereits eine solche Harmonie seiner geistigen und seelischen Kräfte errungen, dass er sich die sorgfältige Ausführung seiner Gemälde trotz der geringen Bezahlung nicht nehmen liess. Das bezeugt die schon erwähnte »Begegnung Jakobs mit Rahel«, welche in der Bildung der Figuren und der Landschaft etwas Venezianisches hat, während das Kolorit ganz licht gehalten ist, wie es einem so idyllischen Gegenstande zukommt. Ein gleiches mit Bezug auf die sorgfältige Ausführung gilt von dem »Gang Mariens über das Gebirge«, welcher sich ebenfalls im Belvedere befindet, von »Boas und Ruth«, von »Christus in der Vorhölle« und einer »heil. Gudula«, welche sämtlich in den ersten Jahren von Führichs Aufenthalt in Wien entstanden sind. Daneben führte er eine Reihe von Illustrationen aus, in welchen seine einseitige, katholisch-mystische Richtung immer mehr zum Durchbruch kam. Das Ueberwuchern derselben, die Sucht, alle Dogmen der katholischen Kirche, auch die anfechtbarsten und unverständlichsten, zu künstlerischer Anschauung zu bringen, hat die Wirksamkeit Führichscher Kunst, welche in manchen Punkten selbst derjenigen von Cornelius überlegen war, stark beeinträchtigt. Es kam am Ende dahin, dass Führich mehr Theologe als Maler wurde und dass er kein Bedenken trug, seine Kunst in den Dienst des Ultramontanismus zu stellen und auch durch Lehre und Schrift für den letzteren zu wirken. Daraus erklärt es sich, dass Führich ein spezifisch katholischer Maler geblieben ist, während Cornelius eine gläubige Gemeinde aus beiden Konfessionen um sich versammeln konnte, weil er sich trotz seines Katholizismus eine gewisse Unabhängigkeit des Geistes, eine Selbstständigkeit der Kritik gewahrt hat.

Erst im Jahre 1843 wurde ein langgehegter Wunsch Führichs,



die in Italien gewonnene Fertigkeit in der Freskomalerei auch in der Heimath bethätigen zu können, erfüllt. Er erhielt den Auftrag, in der neuerbauten Johanniskirche die sogenannten Stationen des Weges nach Golgatha in den Seitenschiffen und unter dem Musikchor auszuführen. Mit grossem Eifer vollendete er diese Arbeit trotz ungünstiger Beleuchtungsverhältnisse — er musste beim Malen eine brennende Kerze in der Linken halten — in den Jahren 1844—46. Dieser erste Versuch auf dem Gebiet der monumentalen Malerei, an welchem sich noch in gleichem Geiste wie Führich der schon erwähnte Kupelwieser und Leopold Schütz (1804—1873), ein Schüler von Cornelius und Schnorr, beteiligten, blieb vorläufig noch vereinzelt, obwohl er sehr günstig ausgefallen war. Die politischen Unruhen, welche Oesterreich Jahre lang erschütterten, hemmten alle öffentlichen Kunstunternehmungen, und erst im Anfang der fünfziger Jahre wurde mit der Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche ein umfangreicher Plan gefasst, mit dessen Aufstellung und Durcharbeitung im Einzelnen Führich betraut wurde. Die Ausführung wurde dagegen auf verschiedene Künstler vertheilt, die in ihren Anschauungen und in ihrem Stil nicht durchweg übereinstimmten. Die Bemühungen Führichs, eine gewisse Einheit herbeizuführen, waren daher vergeblich, und es ist nur zu erklärlich, dass sie es waren. Denn nur wenige Künstler bekannten sich zu dem von Führich mit rücksichtslosem Fanatismus vertheidigten Grundsatz: Die Würde der bildenden Kunst besteht nicht in ihrer Existenz als Selbstzweck, sondern »dass sie diene im Hause Gottes, aber wieder nicht als Schmuck und Dekoration, sondern als eine Lehrform, die das geheimnissvolle Glaubensleben, welches in der Kirche wirkt, durch die Sinne dem Gemüthe zuführt.« Der Künstler begnügte sich nicht, diese einseitige Doktrin durch seine Thaten und durch Vorlesungen an der Akademie zu vertreten, sondern er gab auch Broschüren und eine Art Kunstlehre heraus, von welcher der Wiener Kritiker Ranzoni mit Recht sagt, »um Führichs Meisterwerke unbeeinträchtigt geniessen zu können, darf man seine Schrift von der Kunst nicht gelesen haben.« Auf Führichs Antheil fiel die Ausschmückung des Sanctuariums und der beiden untern Stirnwände des Seitenschiffs, für welche letztere er die Darstellungen des »Engelsturzes« und des »jüngsten Gerichts« bestimmte. Die Anfertigung der Kartons nahm ihn so sehr in Anspruch, dass er die Ausführung in Fresko Engerth und Kupelwieser überliess. Die Wirkung der grossartig gedachten und geistvoll erfundenen Kompositionen wird durch das mangelhafte Kolorit erheblich abgeschwächt, und es ist unter diesen Umständen nicht zu beklagen, dass die monumentale Thätigkeit Führichs, seiner Schüler und der ihm geistig verwandten Künstler mit



der Ausmalung der Altlerchenfelder Kirche, die 1861 vollendet wurde, ihren Abschluss fand. Nachdem sich Führich selbst von der technischen Mitarbeit zurückgezogen, hätte nichts Erspriessliches mehr geschaffen werden können, und die ganze Richtung wäre wie diejenige des Cornelius im Kartonzeichnen verlaufen. Zudem wurde durch den Tod Kupelwiesers dem Kreise die bedeutendste technische Kraft geraubt. Als dann Rahl an Stelle des Verstorbenen zum Lehrer an der Wiener Kunstakademie berufen wurde und eine umfangreiche Thätigkeit in dekorativer und monumentaler Malerei entfaltete, wurden die Nazarener und ihr Anhang vollends aus der mühsam errungenen Position verdrängt. Führich wusste sich dagegen mit bewunderungswürdiger geistiger Energie und Frische ein neues Feld des Schaffens zu erobern. Wohl führte er in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens noch eine Reihe von Staffelei- und Altarbildern, von denen wir nur die »Madonna im Grünen« für die Kirche in Kratzau, die »Verbreitung des Christenthums unter den Germanen« und »die Auffindung der Leiche Johans von Nepomuk« in der Galerie Schack zu München, die »Begegnung Rudolfs von Habsburg mit dem Priester« erwähnen wollen, sowie Kartons für Glasfenster und Fresken aus. Aber seine Hauptthätigkeit erstreckte sich auf die Illustration. Im Auftrag und auf Anregung eines Leipziger Verlegers schuf er eine Reihe von cyklischen Darstellungen, die meist in Holzschnitt reproduzirt worden sind und zum Theil auch Eingang in protestantische Kreise gefunden haben. In diesen Illustrationen liegt der Höhepunkt seines Schaffens. Hier wusste er die Naivetät, Innigkeit und energische Charakteristik Dürers, dem er auch die Art des markigen Vortrags absah, mit der Anmuth, der hoheitsvollen Formengebung und dem Schönheitsgefühl Raffaels zu verschmelzen. Die Hauptwerke dieser Gattung sind der Weihnachtscyklus »der bethlehemitische Weg« in zwölf Blättern, der Ostercyklus »Er ist auferstanden« in fünfzehn Blättern, die Illustrationen zu der »Nachfolge Christi« von Thomas a Kempis, zum Buche Ruth und zum Psalter, unter welchen letzteren sich einige Blätter befinden, die in der Gemüthstiefe und naiven Objektivität der Darstellung an Ludwig Richter erinnern. Dazu kommen noch mehrere Cyklen, die erst nach Führichs Tode veröffentlicht worden sind, wie ein Marienleben in acht- und zwanzig Blättern, acht Blätter zur Parabel vom verlorenen Sohn, eine Passion und die Legende vom heil. Wendelin in dreizehn Blättern. Fast bis an sein Lebensende ununterbrochen thätig, starb Führich am 13. März 1876. Auch ihm blieb der Schmerz nicht erspart, mit anzusehen, wie sich die neuere Kunst immer weiter von den Idealen seiner Jugend entfernte und wie auch die Verhältnisse des öffentlichen Lebens



eine Gestalt annahmen, welche seinen strengen Anschauungen widersprach.

#### 10. Julius Schnorr von Carolsfeld.

Obgleich Schnorr Overbeck und Cornelius seine Lehrmeister nannte, hat doch der erstere nur einen vorübergehenden Einfluss auf ihn gewonnen. Wie für Cornelius war auch für Schnorr das Nazarenethum nur ein Durchgangsstadium, eine Stufe der Leiter, auf welcher er allmählig zur Reife und Vollendung seines Stils emporstieg. Schnorr bildete in den verschiedenen Momenten seiner künstlerischen Entwicklung nach mehreren Richtungen eine Ergänzung zu dem strengen, herben, sich gegen fremde Einflüsse immer mehr abschliessenden Cornelius. Sein mildes, nachgiebiges Temperament neigte von vornherein mehr dem Romantischen und Poetischen zu. (Die Herbheit der Formen, in welchen Cornelius später den vollkommensten Ausdruck seines Kunstideals sah, blieb ihm fremd.) Er besass einen empfänglichen Sinn für weibliche Schönheit und bildete anmuthige Frauen, wo Cornelius ernste, jedes menschliche Begehren abweisende Heroinen schuf. Der Auftrag, jene Fresken zu Ariostos rasendem Roland in der Villa Massimi auszuführen, entsprach nicht nur seinem innerstem Empfinden, sondern gab auch seinem späteren Schaffen die Richtung. (Er war der berufene Interpret der ritterlichen Romantik, der vor Allem nach dem Ausdruck idealer Schönheit strebte.) Daneben fehlte ihm keineswegs der Sinn für das Erhabene und die Fähigkeit, es darzustellen. Seit Dürer hat es kein deutscher Meister verstanden, die Majestät Gottes in so verehrungswürdiger Glorie und doch so echt menschlich zu verkörpern, wie es Schnorr in seinen Illustrationen zur Bibel gelungen ist. (Wo Cornelius den unerbittlichen, zürnenden Richter zur Erscheinung bringt, lässt uns Schnorr die verzeihende Gnade des himmlischen Vaters leuchten.) Wenn auch das idyllische Element der Poesie seinem Charakter am nächsten lag, so wusste er sich auch, wo es der Stoff erforderte, wie bei den Nibelungenbildern, zu dramatischer Gestaltungskraft zu erheben. Nur der antike Klassizismus blieb seinem durch und durch romantischen und innerlichen Wesen fremd.

(Schnorrs Vater, dessen Familie den Adelsnamen von Carolsfeld nach dem gleichnamigen Orte bei Schneeberg im sächsischen Erzgebirge führte, war Lehrer an der Leipziger Kunstakademie, als ihm am 26. März 1794 ein Sohn, unser Maler, geboren wurde\*). Hans Veit Schnorr, der

\*) M. Jordan, Aus Julius Schnorrs Lehr- und Wanderjahren (Zeitschrift für bildende Kunst, 1867, S. 1 ff.). — H. Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze, Braun-