



der Karton »Wittekind ruft die Sachsen zum Kampf«, eine »Episode aus der Cimbernschlacht«, die »Bestattung Alarichs« und ein Cyklus von Zeichnungen aus der Geschichte der Brunhilde hervorzuheben. Dagegen hat er in einem 1884 ausgeführten Cyklus von Sgraffitomalereien im Lichthofe der technischen Hochschule zu Charlottenburg-Berlin, welche die dort gelehrten Künste und Wissenschaften in geistreicher Weise symbolisiren, hinsichtlich der Komposition und des vornehmen Stilgefühls einen engeren Anschluss an Schwind gewonnen\*).

#### 15. Ludwig Richter.

Schnorr hatte die klassizistisch angehauchte Romantik auf die deutsche Heldensage übertragen, Schwind hatte die Romantik des deutschen Märchens, ungefähr wie sie sich im Zeitalter der Kreuzzüge lokalisiert hat, erschöpft: es blieb noch übrig, die Romantik des Bürgerthums, des »schlichten Volksthums«, zu erwecken, wozu Schwind bereits einige Schritte gethan, die aber nicht weiter führten als bis zu den höheren bürgerlichen Klassen der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre dieses Jahrhunderts. Adrian Ludwig *Richter* hat diese Aufgabe bis zur äussersten Grenze, bis zu dem Kleinleben der Bauern und des spießbürgerlichen Philisterthums erfüllt. Der Illustrator und Maler der deutschen Familie gehört trotz der schlichten Radirungen und Holzschnitte, welche seinen Ruhm begründet haben, in den Kreis der Meister Cornelius, Overbeck, Schnorr, Schwind und Führich. Die Schöpfungen der drei ersteren Männer bildeten die künstlerische Nahrung seiner Entwicklungsjahre, und im Geiste zählte er sich zu ihnen. Sie waren die Leitsterne seiner Kunst, obwohl dieselbe in jenen Gebieten wurzelte, die Cornelius am geringsten schätzte, in der Landschaft und im Genre. Ludwig Richter wurde Landschaftsmaler oder vielmehr Zeichner und Radirer von Veduten, Prospekten und Landschaften, weil sein Vater Landschaften in Kupfer stach und ihm den ersten Unterricht erteilte. Es verstand sich ganz von selbst, dass der Sohn in der Kunst sein Nachfolger wurde. Am 28. September 1803 zu Dresden geboren\*\*), verlebte

\*) M. v. Beckerath, die Zwickelfiguren im Lichthofe der kgl. technischen Hochschule zu Berlin. Berlin 1885, E. Wasmuth.

\*\*) Jos. F. Hoff, Adrian Ludwig Richter, Maler und Radirer. Verzeichniss und Beschreibung seiner Werke mit biographischer Skizze von H. Steinfeld. Dresden 1871. — F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, I. Nördlingen 1877, S. 57—79. — J. E. Wessely, A. L. Richter zum achtzigsten Geburtstage. Ein Lebensbild. Wien 1883. (Mit zahlreichen Abbildungen.) — A. Springer in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1883, S. 377—386. — Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen von Ludwig Richter. Frankfurt a. M. 1885, J. Alt.



Richter eine glückliche, nur durch die Kriegsereignisse von 1813 getrübe Jugend. Das »bürgerliche Kleinleben«, welches sich besonders in dem Kramladen seines Grossvaters abspielte, regte frühzeitig seine Phantasie an, und die damals gesehenen Typen und Szenen blieben in seinem Gedächtniss haften. »Das kleine Müllerlädchen, schreibt er in seinen Erinnerungen, mit seiner Kundschaft, die in einem armen Stadtviertel eine meist bunt-charakteristische ist, hat gewiss auf mein künstlerisches Gestalten in späteren Jahren viel Einfluss gehabt, unbewusst tauchten diese Geister alle auf und standen mir Modell.« Daneben entwickelte sich in dem Knaben frühzeitig eine warme Liebe zur Natur, die sich freilich an das Einzelne hängte, an die Blumen und Früchte des Gartens, an Bäume und die Vögel in ihren Zweigen, was später zu einer Eigenthümlichkeit Richters wurde. Mit zwölf Jahren trat er in die Werkstatt des Vaters, dem er bei seinen Kupferstichen half, die jener für Kalender und andere buchhändlerische Unternehmungen anfertigte. Im Winter besuchte er die Gypsklasse der Akademie, wo er nach der Antike zeichnete; im Uebrigen aber bildete er sich durch Kopiren von Kupferstichen und Radirungen älterer Meister. Bald wurde ihm auch ein grösserer Auftrag zu Theil, nämlich eine Reihe von malerischen Ansichten von Dresden und seiner Umgebung zu radiren, zu welchen er die Zeichnungen nach der Natur aufzunehmen hatte. Aber die von dem Verleger vorgeschriebene Auffassung widerstrebte seinem malerischen Gefühl; »denn man suchte meistens weite Aussichten, die mehr Landkarten als in malerischen Formen abgeschlossenen Bildern ähnelten.« Ende 1820 kam in das ewige Einerlei des Vedutenzeichnens und Kopirens eine Abwechslung hinein. Richter wurde gegen ein Jahrgehalt von hundert Dukaten bei freier Station von dem russischen Fürsten Narischkin als Begleiter auf einer Reise nach Frankreich, England und Italien engagirt, um während derselben Skizzen nach der Natur anzufertigen. Die Reise führte jedoch nur durch das südliche Frankreich bis nach Paris und dauerte nur sieben Monate. Richter wurde auch nicht künstlerisch durch dieselbe gefördert, abgesehen davon, dass er einige südfranzösische Motive heimbrachte, die er in einer weichen, verschwommenen, sentimentalen Manier in Oel und Sepia ausführte. Erst in der Heimath, wo er eine neue Folge von Prospekten aus der Umgebung Dresdens für den Kunsthändler Arnold begann, fühlte er sich wieder wohl. Die Radirungen des Idyllenmalers Salomon Gessner und Daniel Chodowieckis waren um diese Zeit die künstlerischen Vorbilder, an denen er sich weiter entwickelte. »Die landschaftliche Naturauffassung Salomon Gessners, sagt er in seinen Erinnerungen, und Daniel Cho-



dowieckis schlichte, innerlichst wahre Darstellung der Menschen seiner Zeit sind doch mit sehr wenig Ausnahmen das Einzige, was man noch von den Kunstschöpfungen jener Periode geniessen kann; ihr Talent brachte deshalb Lebendiges hervor, weil sie die Dinge, die sie schilderten, innerlich erlebt und mit leiblichen Augen gesehen hatten, während Andere konventionellen Kunstregeln folgten.« Noch schärfer als hier hat er seinem ersten Biographen Otto Jahn\*) gegenüber den Einfluss betont, den Chodowieckis Radirungen auf ihn übten, und in der That knüpfte Ludwig Richter in den Illustrationen seiner Meisterjahre an den Kupferstecher an, welcher im Gegensatze zu der frivolen Galanterie der französischen Kunst, eigentlich seit Dürers Zeiten zum ersten Male, wieder den Schatz von Gemüth und echter Poesie gehoben hatte, der im Schoosse der deutschen Familie ruht. Doch bedurfte es noch geraumer Zeit, bis Richter dahin gelangte.

Das nächste grosse Ereigniss in seinem Leben war eine im Sommer 1823 unternommene Reise nach Italien, welche dem jungen Künstler durch eine auf drei Jahre berechnete Unterstützung seines Wohlthäters, des Kunsthändlers Arnold, ermöglicht worden war. Aus dem Umstand, dass das erste Bild, welches Richter in Rom malte, eine Ansicht des »Watzmann« bei Salzburg war, hat man geschlossen, dass Italien keinen wesentlichen Einfluss auf seine Kunstanschauungen geübt hat. Das Irrige dieser Auffassung ergibt sich aus seinen »Erinnerungen«. Nur der zufällige Umstand, dass er auf seiner Hinreise einen längeren Aufenthalt in Salzburg nahm, hatte ihn bewogen, Motive aus der Umgegend zu zeichnen und dieselben später in Rom auszuführen. Ein völliger Umschwung zur Romantik vollzog sich bei ihm bereits unterwegs. In Innsbruck waren ihm während eines unfreiwilligen Aufenthalts die oben (S. 231 ff.) charakterisirten Schriften von Wackenroder und Tieck nebst Fr. Schlegels Buch über christliche Kunst in die Hände gefallen, und aus ihnen gewann er erst das Verständniss für die Bestrebungen der Romantiker, die er nur dem Namen nach gekannt hatte. »Bisher schien mir die neuere Richtung vorzüglich in der Rückkehr aus dem Manierismus zur Natur zu bestehen; ich sah nun, dass noch ein drittes dazu kam, der Geist der Poesie, welcher aus der bloss materiellen Natur dem empfänglichen Sinne des Künstlers entgegentritt und das Gewöhnliche in Form und Gedanken zum Bedeutenden hinaufhebt. Der Weg zu dieser Erkenntniss soll nun durch das Studium der alten, bisher unbeachteten grossen Meister geöffnet und gleichsam zur Quelle zurück-

\*) O. Jahn im »Richteralbum« und in den »Biographischen Aufsätzen«, Leipzig 1867.



gelenkt werden, um wieder in reine Bahnen zu gelangen . . . . Ich brannte vor Begierde, eine lebendige Anschauung von diesen Dingen zu gewinnen durch Betrachtung alter und neuer Kunstwerke dieser Art. Hier am Thore des Südens bekam ich gleichsam den Schlüssel in die Hände gedrückt, der mir den Schatz erschliessen sollte.« Schon unterwegs liess die »ingesogene Romantik ihre Wirkung spüren«, indem Richter sich Entwürfe zu Bildern notirte, in welchen Klausner, Mönche und Bettler eine Rolle spielten. Von altitalienischen Kunstwerken machte ein Altarbild des auch als Miniaturmaler bedeutenden Girolamo dei Libri in San Giorgio zu Verona den ersten entscheidenden Eindruck auf ihn. »Die Art dieses Meisters zu sehen und zu empfinden, sein Stil wirkten tief und bleibend, berührten mich sympathisch; ja, dieser alte, liebe Maler und Illustrator ist so eigentlich mein Schutzpatron gewesen und hat mir zuerst die Pforten für das innere Heiligthum der Kunst erschlossen.« Nachdem er noch kurz die Bekanntschaft der alten florentinischen Meister gemacht, traf er Ende September 1823 in Rom ein, wo er im Verkehr mit gleichstrebenden Kunstgenossen bald Anregung zu eigenem Schaffen fand. Beim Durchblättern seines Skizzenbuches fiel sein Blick auf den Watzmann, und diesen beschloss er, nur aus dem Grunde, weil er noch keine anderen Naturstudien in Rom gemacht hatte, als Oelgemälde auszuführen. Seine Technik war noch sehr ungenau, und deshalb waren ihm die Rathschläge des alten Koch, der sich des jungen Künstlers liebevoll annahm, sehr werthvoll. Unter seiner Beihilfe vollendete Richter sein Bild, welches allgemeinen Beifall, auch den seines um neun Jahre älteren Landsmannes Julius Schnorr fand, an welchen er sich fortan eng anschloss. »Kochs Kunst suchte mehr das Grosse und Gewaltige in pathetischen Formen auszudrücken, und obgleich ich dies gar wohl nachempfinden, ja davon entzückt werden konnte, so erwuchs solches doch weniger auf meinem eigenen Grund und Boden, wogegen die Schönheit und Anmuth, die blühende Phantasie und der ganze Zauber der Romantik, der damals in Schnorrs Schöpfungen waltete, gerade das Element waren, in welchem auch meine Vorstellungen sich mit Lust bewegten.« Julius Schnorrs italienische Landschaften wiesen Richter den Weg, und seine aus italienischen Motiven entstandenen Bilder tragen auch meist den Charakter der Schnorrschen Arbeiten, nur noch mit grösserer Liebe in der Detailausführung. Mitgebracht hatte er sie schon aus der Heimath; aber die technischen Mittel, diese Liebe praktisch zu bethätigen, gewann er erst in Rom. Durch Passavant war dort eine Art von Privatakademie gegründet worden, in welcher die Künstler Abends nach dem lebenden Modell zeichneten, und



hier lernte Richter den »Respekt vor der Natur und ihren consequenten Bildungen«, den man in der Dresdener Akademie nicht gekannt hatte. »Hier zeichnete man mit der grössten Sorgfalt, mit unendlichem Fleiss und grosser Strenge in der Auffassung der Individualität.« Es haben sich Bleistiftstudien Richters erhalten, die an Schärfe und Sicherheit des Strichs und an Feinheit der Modellirung mit ähnlichen Zeichnungen Overbecks, Schnorrs, Veits und anderer Künstler wetteifern. Diese Sauberkeit der Zeichnung brachte er als die werthvollste Errungenschaft seines römischen Aufenthalts in die Heimath, wo er sie später durch das Studium Dürers noch weiter ausbildete. Dasselbe Prinzip wurde auch auf die landschaftlichen Studien, welche Richter zunächst im Albaner- und Sabinergebirge begann, übertragen. »Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt sass ein Jeder vor seinem Malkasten, der nicht grösser war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minutiösem Fleiss auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen. Luft- und Lichteffekte wurden eher gemieden als gesucht. Kurz, ein Jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel wiederzugeben.« Diese Studien förderten auch ein anderes, charakteristisches Element seiner Kunst, das auch erst später zur Reife gelangte, die Naivetät. »Ohne die Grundlage reifster Naturerkenntniss, sagt Springer treffend, wäre Richter niemals so naiv und überzeugend in seinen Schilderungen geworden. Dass Ludwig Richter die naive Anschauung wieder zu Ehren gebracht, im Gegensatz zur klassisch-monumentalen Kunst, welche doch nur in einzelnen auserlesenen Kreisen sprach, im Anschluss an die Romantik, diese von allem Phantastischen und Willkürlichen befreiend, der volksthümlichen Kunst bei uns die Bahn gebrochen, darauf beruht wesentlich seine Bedeutung und sein Ruhm.«

Zu jener Zeit freilich war sein Ehrgeiz noch auf ein anderes Gebiet, auf die »historische Landschaft« gerichtet, und selbst die Bekanntschaft mit Dürerschen Kupferstichen, welche er durch Veit in Rom machte, änderte nichts an seiner Richtung, obwohl ihm die drei grossen Blätter Hieronymus, Ritter, Tod und Teufel und die Melancholie »tief in die Seele gingen . . . . es war ein ungehobener Schatz, welcher nach einer Reihe von Jahren, als die äussere Gelegenheit dazu aufforderte, seine Früchte brachte.« Im Charakter der historischen Landschaft waren denn auch die Bilder gehalten, welche dem »Watzmann« folgten und in denen sich das »Vedutenhafte« mehr und mehr verlor; das Motiv von



»Rocca di Mezzo« und der »Blick auf den Meerbusen von Salerno« (beide im städtischen Museum zu Leipzig), für welches letztere Schnorr die von Richter erfundene Staffage in Bezug auf Richtigkeit der Zeichnung korrigirt hatte. Mit der Ueberzeugung, dass die »ideale, sogenannte historische Landschaft diejenige Richtung sei, auf welche er aus innerster Neigung hinsteuerte«, schied Richter auch im April 1826 aus Rom. »Die landschaftlichen Zeichnungen von Schnorr waren es ganz besonders, die mir Aufschluss gaben und zum Wegweiser dienten, wie ein edler Stil mit charakteristischer Naturwahrheit zu verbinden sei; oder mit anderen Worten, wie die Künstler mit fein ausgebildetem Schönheitssinne die Natur zu erfassen und dabei das Wesentliche von dem Unwesentlichen zu scheiden haben.« Schnorr seinerseits dachte ebenso hoch von Richters Persönlichkeit und seinem Streben. Er spricht in seinen Briefen aus Italien öfter von ihm und stellt ihm das Zeugniß aus, dass ihm unter seiner Genossenschaft »noch kein lebenswürdigerer Mensch vorgekommen, und was seine Kunst anbetrifft, so steht er gewiss mit unter den talentvollsten der jüngeren Landschaftsmaler.« In Bezug auf die in Rom gemalte Landschaft Richters »Motiv von Rocca di Mezzo« schreibt er in einem andern Briefe: »Diese enthält besonders in Hinsicht der Ausführung ganz vorzügliche Sachen. Die Wahl des Gegenstandes verräth mehr Neigung, das Gefühl durch etwas Pikantes anzusprechen, als durch Schönheit den stillen Genuss zu bereiten, der so vorzugsweise durch die Landschaft gewährt werden kann. Ich glaube aber in Richter die Art des Talents zu erkennen, die in den ersten Arbeiten sich auf diese Weise Luft machen muss, dann aber beruhigter durch die edelsten Früchte erfreut \*).«

Es sollte noch geraume Zeit dauern, bis Richters Kunst diese Ruhe und Sammlung fand und damit ihren eigentlichen Charakter gewann. Wie die Kunst seines Freundes Ernst Friedrich *Oehme* (1797—1855), der gleichzeitig mit ihm in Italien studirt hatte, wurzelte auch die seinige in der Heimath. Ende 1826 war Richter in seine Vaterstadt zurückgekehrt und machte sich bald an die Ausarbeitung seiner italienischen Studien, zunächst an ein Gemälde »der Abend und die Heimkehr der Landleute nach Civitella«. Obwohl um diese Zeit wenig

\*) Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit. Gotha, 1886. Leider konnte diese sehr gehaltreiche, von Franz Schnorr von Carolsfeld herausgegebene Briefsammlung für unsere Charakteristik des Meisters nicht mehr benutzt werden.



Aussicht auf Begründung einer sicheren Existenz war, hatte Richter doch den Muth, sich im November 1827 zu verheirathen, und im Anfang des nächsten Jahres ging ihm auch ein bescheidener Glückstern auf, indem ihm eine Anstellung als Lehrer an der Zeichenschule zu Meissen, einer Filiale der Dresdener Kunstakademie, mit zweihundert Thalern Gehalt zu Theil wurde. Wenn er diese Berufung auch als eine Gunst des Schicksals zu betrachten hatte, so waren die Jahre 1828 bis 1835, die er bis zur Aufhebung der Zeichenschule zubrachte, doch in jeder Beziehung für ihn unerquickliche. Unter drückenden Verhältnissen, von Krankheit und Sorgen geplagt, musste er sich einer Lehrthätigkeit widmen, welche ihn wenig befriedigte. Dazu kam ein Zwiespalt in seinem Innern, der sich immer mehr vergrösserte. Blind gegen seine Umgebung, malte, zeichnete und radirte er italienische Landschaften, welche nicht immer willige Abnehmer fanden und deren geringer Erfolg ihn beinahe an seiner Kunst verzweifeln liess. In jener Zeit entstanden zwölf Radirungen von Landschaften aus Salzburg und Italien, ferner die Oelgemälde »Gebirgslandschaft von Rocca Canterano«, »Morgen im Volskergebirge«, »Waldweg bei Ariccia«, »Gewittersturm am Monte Serone« (1830, Frankfurt a. M., Städelsches Museum), »Brunnen bei Grotta Ferrata«, die »Serpentara«, »Erntezug in der römischen Campagna« (1833, Museum zu Leipzig), eine Komposition von der Art Claude Lorrains nach Motiven vom Lago d'Averno und dem Cap Miseno. Dazu kamen noch Aquarelle, Zeichnungen, Illustrationen zu dem historischen Bildersaal von Textor und ähnliche Brodarbeiten. Seine geistige Erfrischung während der »Meissener Lehrjahre«, die er auch »die sieben mageren Jahre Pharaos« nannte, war ein Exemplar von Dürers Marienleben, welches er trotz seiner bedrängten Lage für zweiundzwanzig Thaler zu erstehen gewagt hatte. »Die Summe war für meine Verhältnisse eine bedeutende. Aber sie hat reiche Zinsen getragen . . . Vor allen anderen Werken Dürers hat gerade dieses zu aller Zeit eine produktiv anregende Wirkung auf mich geübt.« Um die Mitte der Meissener Zeit trat ein Ereigniss ein, welches seinem Schaffen eine entscheidende Wendung zum Nationalen gab. »Bisher hatte ich, so erzählt er, ausschliesslich italienische Landschaften gemalt. Mein Herz war in Rom, in seiner Campagna, in dem mir so lieben Sabiner- und Albanergebirge. Das Heimweh, ich kann es nicht anders nennen, nach dieser ideal schönen und grossartigen Natur steigerte sich fast zum Krankhaften, und dies vielleicht um so mehr dadurch, dass ich bei meinen beschränkten Verhältnissen gar keine Aussicht hatte, jemals diese in meiner Idee verklärten Gebiete wieder zu betreten. Die Natur in meiner nächsten Umgebung



erschien mir dagegen arm und formlos, und ich wusste Nichts aus ihr zu machen.« Da ward ihm eine Aussicht, das Ziel seiner Sehnsucht doch noch zu erreichen. Er erhielt den Auftrag, für einen Revaler Kunstfreund eine italienische Landschaft zu malen, wozu er ein Motiv von der Tiber bei *Acqua acetosa* wählte. Mit dem Erlös konnte er eine Reise nach Oberitalien wagen, wo er am Gardasee Studien machen wollte, um neue Motive zu sammeln. Doch der Plan wurde durch eine schwere und kostspielige Erkrankung seiner Frau vereitelt. Es kam nur im September dieses Jahres zu einer Reise durch das Elbthal in das böhmische Mittelgebirge bei Teplitz, und diese Reise führte jenen Umschwung herbei, der Ludwig Richter der Heimath wiedergegeben hat. »Ich war überrascht von der Schönheit der Gegenden, so berichtet er, und als ich an einem wunderschönen Morgen bei Seusein über die Elbe fuhr und die Umgebung mich an italienische Gegenden erinnerte, tauchte zum erstenmale der Gedanke in mir auf: Warum willst du denn in weiter Ferne suchen, was du in der Nähe haben kannst? Lerne nur diese Schönheit in ihrer Eigenart erfassen, sie wird gefallen, wie sie dir selbst gefällt . . . . Bald griff ich zur Mappe und zum Skizzenbuch und ein Motiv nach dem andern stellte sich mir dar und wurde zu Papier gebracht . . . . Nach Aussig zurückgekehrt, zeichnete ich mehreres am Schreckenstein. Als ich nach Sonnenuntergang noch am Ufer der Elbe stand, dem Treiben der Schiffsleute zusehend, fiel mir besonders der alte Fährmann auf, welcher die Ueberfahrt zu besorgen hatte. Das Boot, mit Menschen und Thieren beladen, durchschnitt den ruhigen Strom, in welchem sich der goldene Abendhimmel spiegelte. So kam unter anderen auch einmal der Kahn herüber, mit Leuten bunt angefüllt, unter denen ein alter Harfner sass, welcher statt des Ueberfahrtskreuzers Etwas auf der Harfe zum Besten gab. Aus diesen und anderen Eindrücken entstand nachher das Bild »die Ueberfahrt am Schreckenstein« (jetzt in der Dresdener Gemäldegalerie), der erste Versuch, in welchem ich die Figuren zur Hauptsache machte.« Dieser »Ueberfahrt« gingen jedoch noch einige Bilder voraus: der »Schreckenstein bei Aussig« (1835, Museum zu Leipzig), die Friedhofskirche zu Graupen in Böhmen (1836), Gegend bei Aussig (1837).

Inzwischen war Richter, im Frühjahr 1836, wieder nach Dresden übersiedelt, wo er bald eine Anstellung als Lehrer des Landschaftszeichnens an der Akademie erhielt. Die Landschaftsmalerei blieb jedoch nicht mehr lange seine ausschliessliche künstlerische Beschäftigung. Er befasste sich überhaupt nur noch ein Jahrzehnt mit der Oelmalerei, in welcher er sich niemals mit völliger Freiheit zu bewegen lernte. Seine



Manier war eine so überwiegend zeichnerische, dass seine Oelgemälde bisweilen unter einer gewissen Aengstlichkeit in der Wiedergabe der Details, oft auch unter Härte und Buntheit des Kolorits leiden. Der romantisch-poetische Inhalt bildet die Hauptanziehungskraft der Richterschen Landschaften, von denen noch folgende hervorzuheben sind: Bergsee im Riesengebirge (1838); Pilger am Brunnen (1838); Landschaft aus dem Riesengebirge (1839, Nationalgalerie zu Berlin); Genovefa im Walde (1841); Abendandacht (1842, Museum zu Leipzig); der Dorfgeiger (1845); Mondscheinabend (1845); an der Teufelsmauer im Harz; Mädchen am Baum im Frühling (1846); der Brautzug im Frühling (1847, Gemäldegalerie zu Dresden)\*). Die Bekanntschaft mit dem Leipziger Verlagsbuchhändler Georg Wigand führte seine Betheiligung an dem von letzterem herausgegebenen Sammelwerke »Das malerische und romantische Deutschland« herbei, für welches er zunächst 25 Zeichnungen für die »romantische Wanderung durch die sächsische Schweiz« lieferte und später Studienreisen nach dem Harz, dem Riesengebirge und Franken machte, deren Früchte in der obigen Landschaftenreihe bereits erwähnt worden sind. Diese Zeichnungen wurden, wie er selbst sagt, die Brücke zu seinen späteren Kompositionen für den Holzschnitt. Die Reihe derselben eröffnen die Illustrationen zum »Landprediger von Wakefield«, die Richter nach seiner eigenen Angabe bereits selbst auf den Holzstock zeichnete. Diese Thätigkeit Richters, welche mit der Zeit zu einer grossen Ausdehnung gelangte — sie erstreckte sich auf rund dreitausend Blätter —, hat auf den deutschen Holzschnitt einen bedeutenden Einfluss geübt, denselben sogar eigentlich erst entwickelt. Die Holzschnidekunst war in Deutschland völlig untergegangen. Nur in Berlin führte sie durch die Anstrengungen von F. W. Gubitz ein vorerst noch bescheidenes Dasein. Wigand kam daher auf den Gedanken, sich Holzschneider aus England kommen zu lassen, wo Thomas Bewick eine Schule begründet hatte, die freilich ihren Schwerpunkt in einem Wetteifer mit dem Stahlstich suchte\*\*). Die Engländer Nichols, Benworth und Allanson waren vorübergehend in Leipzig thätig. Sie setzten, wie Richter sagt, »ihren

\*) Nach der Zusammenstellung von W. Rossmann im Text zu der Publikation: »Kupferstiche nach Werken neuerer Meister in der königl. Gemäldegalerie zu Dresden« (zweite Lieferung).

\*\*) Näheres findet man in dem Werke »Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart« (Wien 1886), herausgegeben von C. von Lützow. Bewicks Hauptverdienst bestand darin, dass er an die Stelle des alten Schneidmessers den Stichel setzte und das faserige Langholz durch das kernige, widerstandsfähigere Hirnholz verdrängte. Auch wurde statt des Birnbaumholzes fortan Buchsbaumholz benutzt.



Stolz in höchste Eleganz der Strichlagen und Tonwirkungen.« Das war aber nicht nach Richters Geschmack, dem »charakteristischer Ausdruck Herzenssache« war. Ihm schwebte im Anschluss an die alten Meister eine ganz andere, dem Material entsprechende Technik vor, die er nur auf Grund der inzwischen vervollkommenen Werkzeuge reicher entwickeln wollte. »Obwohl ich die Einfachheit der alten Zeichnungsweise möglichst beibehielt, schreibt er selbst darüber, erlaubte ich mir doch grössere Freiheiten in Verwendung der Strichlagen und suchte hauptsächlich grosse Luft- und Schattenmassen zu gewinnen; zu weitgehende Ausführung der Modellirung durch Mittellinien aber vermied ich, weil sie dem Holzschnitt leicht etwas Trübes gaben; überhaupt war es mein Bestreben, den Charakter des Holzschnitts, seinen durch das Material bedingten Stil, zu bewahren und weder zur Nachahmung der Alten noch zum Wetteifer mit dem Kupferstich zu ge- oder missbrauchen. Wenn späterhin in Besprechungen meiner Holzschnittbilder hervorgehoben wurde, dass sie Etwas wie Sonnenschein an sich trügen, so verdanke ich dieses Lob nicht ganz allein meiner Komposition, sondern dem oben ange deuteten Verfahren. Denn kräftige Tiefen gegen eine grosse Lichtmasse hingestellt bringen immer eine gewisse sonnige Wirkung hervor. Ich ging überhaupt nicht auf malerische Toneffekte aus, sondern auf Reichthum der Motive, klare Anordnung und Schönheit der Linienführung.« Es bedurfte noch einiger Zeit, bis sich unter der Anleitung Richters Holzschnneider heranbildeten, welche seine Gedanken zu immer vollkommenerer Ausführung brachten. Ritschel von Hartenbach und W. Georgy waren die ersten deutschen Holzschnneider, welche nach Richter arbeiteten. Ihnen folgten Flegel, Gaber, Hugo Bürkner und dessen Schüler, und allmähig stieg die Zahl der Holzschnneider, welche Richtersche Zeichnungen in seinem Geiste wiedergegeben haben, auf 108.

Bei weitem besser als die Illustrationen zum »Landprediger von Wakefield« entsprachen die folgenden Aufträge der Naturanlage des Künstlers, die Zeichnungen zu den »deutschen Volksbüchern«, zu den Märchen von Musäus (1842) und zu den »Alten und neuen Studenten- und Volksliedern« (1843—45)\*). Besonders die letzten sind aus dem vollen Borne der Romantik geschöpft und versinnlichen in der zartesten Form die Figuren und Gedanken, welche die Lieder eines Eichendorff, Uhland, Arndt, Schenkendorf, Körner, Hölty u. a. erfüllen. Die Rittergestalten eines Julius Schnorr werden uns hier so zu sagen menschlich

\*) Neue Ausgabe unter dem Titel »Aus der Jugendzeit« (Leipzig 1875) und »Deutsche Art und Sitte, Herausgegeben von G. Scherer« (Leipzig 1876).



nahe gebracht, und deutlich können wir sehen, wie bald das Vorbild Dürers (z. B. in dem Ritter ohne Zagen, der über den Lindwurm reitet, wie der Ritter zwischen Tod und Teufel), bald die feine Zeichnung Holbeins (wie z. B. in dem Auszug der Krieger als Vignette zum »Vaterlandslied«) auf Richter eingewirkt haben. Dazu kam noch eine grosse Zahl von Illustrationen zu den Märchen, Volks- und Jugendschriften von W. O. von Horn, Bechstein, Nieritz, Auerbach, Volbeding, Claus Groth u. a., zu Goethes »Hermann und Dorothea« und der Cyklus von Kompositionen zu Schillers Glocke. »Mit diesen Arbeiten erst, so schreibt Rossmann, wurde Richter der allgemein bekannte und genannte Meister: jedes neue Werk mehrte seinen Ruhm und, was mehr sagen will, seine Liebe unter allem Volk: kein Maler vor ihm hat so das Herz seiner Nation besessen, wie er. Die neudeutsche Schule mit ihrem grossartigen Pathos hatte nur für Kirchen und Schlösser zu schaffen verstanden, die Düsseldorfer strebten vor allem danach, die Galerien für ihre romantischen Historien zugänglich zu machen und die gebildeten ästhetisirenden Kreise anzuregen; hier aber erblühte im schlichsten Gewande eine Kunst, die Jeden erquickte und die Jeder für ein Geringes in sein Haus ziehen konnte, eine bescheidene und gleichwohl echt vornehme Kunst für Alle. Mit wahren Heisshunger griff man nach »diesen lieblichen, anspruchslosen Holzschnittbildchen, die in so einzig poetischer Weise die stillen Stunden unseres Volkes, seine süssen Erinnerungen und die unvergänglichen Träume darstellen, in denen wir Alle glücklich sind, die des Menschen Thun und Treiben an dem Punkte erfassen, wo er mit der lieben Natur noch innig verschwistert lebt, mit Bach und Baum und Blume, mit Hund und Katze, mit Engeln und Erdgeistern sich versteht und in genügsamer Selbstbeschränkung so durchaus zufrieden ist.« Fühlten sich die Einen durch die Darstellungen Richters in der Stille und Ruhe eines dunkeln Daseins bestätigt oder aus gar zu grosser Enge durch die zarte Romantik seiner Legenden-, Sagen- und Märchenbilder befreit, so wurde den Anderen, die den harten Kampf des Ehrgeizes und der Macht kämpfen, hier eine heimlich ersehnte Welt beglückenden Friedens aufgethan.«

Man kann die Schöpfungen Richters aus der zweiten, der nationalen Periode seines Lebens in drei grosse Gruppen theilen: die erste umfasst die in Oel ausgeführten Landschaften nach deutschen Motiven, die zweite die Illustrationen zu fremden Texten, zu Dichtern und Schriftstellern, und die dritte seine eigenen Erfindungen und cyklischen Kompositionen. In ihnen gipfelt seine Kunst, in ihnen spricht sich sein Denken und Empfinden, der Adel und die Keuschheit seiner Gesinnung,



seine echte, über den Konfessionen stehende Frömmigkeit, welche an die Reinheit und Einfalt des Urchristenthums erinnert, am deutlichsten aus. Es ist für die Art Richters, der immer in erster Linie deutsch-national ist, bezeichnend, dass seine Schöpfungen vielleicht noch mehr in den protestantischen Kreisen unseres Volkes als in den katholischen Eingang gefunden haben. Obwohl Katholik von Geburt, trug er kein Bedenken, einem protestantischen Gottesdienste beizuwohnen. »Für mich, sagt er in seinen Lebenserinnerungen, gab es nur jene eine unsichtbare Kirche, von der es im Liede heisst: »Die Seelen all', die Er erneut, Sind, was wir heilige Kirche nennen.« Für die äussere Kirche hatte ich wenig Interesse.« Sein Verhältniss zur katholischen Kirche hatte nichts Unklares und Widerspruchsvolles, und deshalb ist er auch niemals, wie Cornelius, in den Verdacht des Ultramontanismus gerathen.

Schon während der Zeit seines Aufenthalts in Meissen hatte Richter nach Beobachtungen in der eigenen Familie humoristische und gemüthvolle Szenen aus dem Kinderleben komponirt und in Kupfer radirt, kleine Blättchen mit zwei oder drei Figuren. Aus diesen bescheidenen Anfängen entwickelte sich nicht nur eine Reihe von figurenreichen, selbstständigen Blättern in Blei und Tusche, in Sepia und Aquarell, sondern auch jene cyklischen Darstellungen, die seit 1851 in Heften und Büchern erschienen und den unerschöpflichen Reichthum der Richterschen Phantasie von der glänzendsten Seite zeigen: »Beschauliches und Erbauliches« (1851), das »Vater Unser« (1856), »Fürs Haus« (1858—1861), der »Sonntag« (1861), »Neuer Strauss fürs Haus« (1864), »Unser tägliches Brot« (1866), »Gesammeltes« (1869), »Bilder und Vignetten« (1874). In der Vorrede zu dem ersten Hefte der Sammlung »Fürs Haus« spricht er die Absichten aus, welche ihn bei der Herausgabe dieser und ähnlicher Cyklen geleitet: »Schon seit vielen Jahren habe ich den Wunsch herumgetragen, in einer Bilderreihe unser Familienleben in seinen Beziehungen zur Kirche, zum Hause und zur Natur darzustellen und somit ein Werk ins liebe, deutsche Haus zu bringen, welches im Spiegel der Kunst Jedem zeigte, was Jeder einmal erlebte: der Jugend Gegenwärtiges und Zukünftiges, dem Alter die Jugendheimath, den gemeinsamen Blumen- und Paradiesesgarten, der den Samen getragen hat für die spätere Saat und Ernte. Gelingt es nun, das Leben in Bildern schlicht und treu, aber mit warmer Freude an den Gegenständen wiederzugeben, so wird ja wohl manchem der einsam oder gemeinsam Beschauenden der innere Poet geweckt werden, dass er ausdeutend und ergänzend schaffe aus eigener Phantasie; und damit wäre der Zweck der kleinen Holzschnittbilder reichlich erfüllt.« Was dem sächsischen Stammescharakter in Ernst



und Scherz am meisten nachgerühmt wird, das »Gemüthliche«, hat durch diese Schöpfungen Richters eine vollendete Verkörperung gefunden. Aus Studien in seiner Umgebung hatte sich der Künstler eine Reihe von Typen geschaffen, die allmählig über das lokal und landschaftlich Begrenzte emporwuchsen und in ihrer Gesamtheit das deutsche Spiessbürgerthum der kleinen und mittleren Städte und die naive Spinnstubengemüthlichkeit der Landbewohner in den vierziger und fünfziger Jahren darstellen. So gewinnen die Richterschen Figuren trotz ihrer nur allgemein gehaltenen Charakteristik auch einen kulturgeschichtlichen Werth, weil sie heute aus deutschen Landen fast ganz verschwunden sind. Darin, dass Richter aus dem Leben der kleinen Leute den Schatz der Poesie gehoben hat, liegt seine unvergängliche Bedeutung, und indem er hier neue Wege gefunden, hat er einerseits Schwind ergänzt, andererseits aber auch den grossen Kreis der deutschen Romantik abgeschlossen.

Friedrich Pecht, welcher die Richtersche Welt mit dem Auge des Malers angesehen, hat eine treffende Charakteristik des bunten Getümmels dieser meist etwas gedrungen und kurz gerathenen Figuren entworfen. »Unübersehbar ist die Fülle an komischen, direkt aus dem Leben gegriffenen Gestalten von Landstreichern, wie man sie neben dem fast ganz verschwundenen Geschlecht der Handwerksburschen heute noch sieht, von Bänkelsängern, Schnurranten, Marktschreibern, Krämern und Handwerkern aller möglichen Gattungen, deren er jede in ihren besonderen Eigenthümlichkeiten mit dem ganzen Detail ihres körperlichen und kostümlichen Apparats, ihrer Bewegung und Mimik belauscht. Wie unwiderstehlich sind dann ferner durchaus die resp. Eehälften, Pastoren, dann jenes Geschlecht kleiner Beamten, die man in Sachsen »Calkelatersch« (Revisoren) nennt, Bürgermeister und Rathsherrn, Polizeidiener und Büttel mit und ohne Zopf, den er in allen möglichen und unmöglichen Variationen in Dresden noch häufig genug in natura gesehen und im treuesten Gedächtniss aufbewahrt hatte, mit einem Wort, der deutsche Spiessbürger ihm gelungen! Vor seinen Schilderungen muss man sich eingestehen, dass gewisslich keine Nation der Welt sich einen solchen Luxus von originellen Figuren und Typen erlaubt hat, als die deutsche in diesem verhältnissmässig engen Bezirke. Man staunt, bis zu welchem nicht immer erbaulichen Grade sich die unsägliche Verwickeltheit unserer damaligen Staatsverfassung und unserer sozialen Sitten auch dem Aeussern der unter seinem Einfluss Stehenden ausgeprägt, welche wunderbaren Karrikaturen sie nach und nach aus ihnen gemacht hat! Auf diesem Hinter-, beziehungsweise Vordergrunde tummelt sich nun die lebens-



würdigste Kinderschaar, die Richter, der selbst eine zahlreiche Familie hatte, mit unendlicher Liebe in all' ihren Regungen beobachtete. Das naive, unbewusst Liebenswürdige der Kindernatur schildert er unübertrefflich, und gerade die Nebeneinanderstellung dieser Welt in ihrer Anmuth und Treuherzigkeit mit den nicht weniger überzeugenden, knorrigen Gestalten ihrer Eltern, Erzieher und Vormünder birgt eine Poesie des Kontrastes, die von um so unwiderstehlicherer Wirkung ist, als selbst seine ärgsten Karrikaturen mit einer Sicherheit und Selbstverständlichkeit der Existenz auftreten, uns einen Glauben an sich und ihr Recht mitzuthemen wissen, der sie immer als direkt in der Wirklichkeit gefunden, als ganz arglos gegeben, von allem Forcirten und Gemachten weit entfernt erscheinen lässt. Zwischen den Kindern und den eigentlich komischen Figuren stehen immer die realistisch angenehmen, zunächst die hübschen, drallen Dirnen, deren runde Wädchen und volle Busen er uns mit einer gewissen liebevollen Theilnahme schildert, und deren unschuldig pausbackige, ehrlich neugierige Gesichter bei aller Zucht und Ehrbarkeit doch keine irgend hervortretende Abneigung gegen das Küssen verrathen. Elegante, sentimentale oder gar vornehme Damen übersetzt er sich lieber in diese gesündere Sphäre, modische Puppen sind nicht seine Sache. Um so besser gelingt ihm das Naturwüchsige, vom einfachen Triebe ohne Reflexion bestimmte, das die Frauen mit den Kindern so oft gemein haben, das sinnige, herzliche, bezaubernd fragende Lächeln der Einfalt, die Magie der unendlichen Treue, Reinheit und Frömmigkeit. Alles, was am deutschen Weibe wahrhaft Gold ist, die innere und äussere Reinlichkeit des Daseins, das greift er mit unfehlbarer Sicherheit heraus in seiner Darstellung. Und nun endlich noch wie köstlich sind seine jungen Bursche, seine Ritter und Knappen! Brav und treu, tapfer und handfest, verleugnen sie doch alle mit einander weder den gesunden Hunger und noch viel weniger den ewigen Durst. Ist es nicht überaus bezeichnend, dass, während man in der gesammten italienischen Kunst vielleicht keine zehn Trinkszenen findet, der Feldflaschen, der Schnapspullen, der Gefässe und Krüge aller Art, welche die Richterschen Figuren begleiten, der Kneipszenen, des Essens und Trinkens bei ihm kein Ende ist, und dass gerade seine Illustrationen zu Trinkliedern mit seine populärsten geworden sind? Aber wir würden ein Wesentliches in unserem Versuch, hinter das Geheimniss des unwiderstehlichen Reizes Richterscher Kunst zu gelangen, übersehen, wenn wir die Szenerie ausser Acht liessen, in die er seine Figuren hineinsetzt . . . . . In der Verbindung der landschaftlichen Natur und der sie belebenden Thierwelt mit den menschlichen Charakteren, — hier liegt der



unsägliche idyllische Reiz, das wahrhaft Gewinnende in allen seinen Kompositionen \*).«

Auch in der Betonung der landschaftlichen Umgebung trifft Richter mit Schwind zusammen, und in diesem Punkte waren sie auch am engsten verwandt. Nur bevorzugte Richter, wo es der Gegenstand mit sich brachte, wie z. B. in der »Genoveva im Walde« (Aquarell und Radirung) das Romantische und schlechthin Poetische, ohne dem Phantastischen einen so breiten Spielraum zu geben wie Schwind. In der Nachbildung des Einzelnen in der Natur, von Bäumen, Sträuchern, Felsen, Blumen, Blättern, Vögeln, Insekten und vierfüßigen Thieren, schliesst sich Richter enger als seine romantischen Vorgänger an die Wirklichkeit an und vermittelt dadurch, vielleicht, ohne es gewollt und gewusst zu haben, den Uebergang zu dem modernen Realismus. Während in der Kunstthätigkeit Schwinds die monumentale und dekorative Malerei eine bedeutende Rolle spielt, tritt sie bei Richter — und auch darin offenbart sich der Uebergang von der ritterlichen Romantik zu der sinnig-poetischen Auffassung des bürgerlichen und bäuerischen Lebens der modernen Zeit — fast ganz zurück. Nur zweimal hat er Versuche auf diesem Gebiete gemacht. Im Anfang der vierziger Jahre wurde er von Julius Hübner aufgefordert, zu einem von letzterem komponirten Vorhang für das Dresdener Hoftheater die Figuren eines Frieses unter dem Hauptbilde zu zeichnen und zu malen, und zwar diejenigen der tragischen Hälfte. Nach seinen Angaben komponirte und malte er »Gruppen und Einzelfiguren: Hamlet, Lear, Romeo und Julia, Justina, der wunderthätige Magus, der standhafte Prinz, Götz, Faust, Egmont, Wallenstein, Jungfrau von Orleans und Tell«. Die komische Hälfte führten Gustav Metz (1817 bis 1853) und Theobald von Oer (geb. 1807) aus\*\*). Ueber die zweite dekorative Arbeit des Künstlers berichtet Rossmann: »Im Jahre 1864 wurde er von dem jetzigen Herzoge Georg von Sachsen-Meiningen berufen, für die Aussenwände der Villa Feodora in Liebenstein am Thüringer Walde einen malerischen Schmuck zu entwerfen. Er schuf dafür

\*) F. Pecht a. a. O. S. 70—73. Die Citate sind hier wie an andern Stellen dieses Werkes ohne Veränderung wiedergegeben.

\*\*\*) Das von Julius Hübner ausgeführte Mittelbild stellte eine Szene aus dem Prolog zu Tiecks Octavian dar. Der Vorhang ist bei dem Brande des Dresdener Hoftheaters zu Grunde gegangen, aber 1862 nach einer Zeichnung Hübners von dessen Sohn Eduard Hübner (geb. 1842), einem Schüler Bendemanns, im Verein mit E. Körner und F. Schauss in Berlin für das Leipziger Stadttheater wiederholt worden. E. Hübner hat sich mannigfach auf dem Gebiete der Genre- und dekorativen Malerei bewährt, ist aber seit etwa 1880 zur Bildhauerkunst übergegangen.



zwei grosse Wandbilder, von denen das erste die Rückkehr vom Felde, das zweite einen Kinderrundtanz darstellt, und fünf Gruppen ohne Einrahmung, in denen der Verlauf des Jahres zur Anschauung kommt. Man findet diese Kompositionen zum Theil in den Heften »Neuer Strauss für's Haus« und »Gesammeltes«. Dieselben haben durch die Gebrüder Heinrich und August Spiess in München eine vorzügliche malerische Ausführung (in Fresko) erhalten.«

Im Jahre 1874 musste Richter wegen eines Augenleidens auf die fernere Ausübung seiner Kunst verzichten und 1876 legte er auch sein Lehramt als Vorstand des Ateliers für Landschaftsmalerei an der Dresdener Kunstakademie nieder. Um dieselbe Zeit wurde ihm vom deutschen Kaiser ein Ehrengeloh verlichen, welches die Sorgen von dem Lebensabende des Meisters fernhielt. Er starb am 19. Juni 1884. Sein Schüler August Eduard *Leonhardi* (geb. 1826) hat ihm auf seinem Besitztum in Loschwitz bei Dresden ein Denkmal errichtet. Von Richters Atelierschülern ist nur einer, Victor Paul *Mohn* (geb. 1842), als Illustrator seinen Bahnen gefolgt, ohne jedoch in der Richtung, welche der Meister erschöpft, etwas Bedeutendes und Selbstständiges geleistet zu haben. Von 1866 bis 1869 hielt sich Mohn in Italien auf, vermochte aber ebensowenig wie sein Vorbild zu der südlichen Natur in ein nahes Verhältniss zu treten. Am erfreulichsten sind seine Aquarellen zu Märchen, Kinderliedern und Reimen, auf denen allerdings die landschaftlichen Hintergründe werthvoller sind als die Figuren, die bei weitem nicht so fein, geistreich und lebendig gezeichnet sind wie diejenigen Richters. Auch ist der Versuch Mohns, den naiven Figuren eine modernere Tracht zu geben, nicht geglückt. Einige Kartons zu Glasfenstern mit Motiven nach deutschen Märchen zeichnen sich durch poetische Erfindung aus, nehmen aber auf den Stil der Glasmalerei keine Rücksicht. Die übrigen Schüler Richters sind nur in der ersten Periode ihres Kunstschaffens von ihm beeinflusst worden. Heinrich *Dreber* (s. o. S. 172—175) und Heinrich *Gärtner* (geb. 1828 zu Neustrelitz), ein Schüler des Kupferstechers Rutscheweyh und F. W. Schirmers in Berlin, haben sich später der historischen oder stilisirten Landschaft zugewendet, sind also dahin zurückgekehrt, wo Richter begonnen hatte. Von Schirmer war Gärtner nach Dresden zu L. Richter und von da nach Rom gegangen, wo sich sein völliger Uebergang zur stilisirten Landschaft im Anschluss an das Studium der alten Meister und an Cornelius vollzog. Er hat in privaten und öffentlichen Gebäuden (im Hoftheater zu Dresden, im Museum zu Leipzig, im landwirthschaftlichen Museum zu Berlin) heroische und idyllische Landschaften in Wachsfarben ausgeführt, die sich theils der Prellerschen,



theils der Rottmannschen Richtung anschliessen, nur im Kolorit lebhafter gehalten sind. Der schon genannte Leonhardi hat sich später in Düsseldorf weiter gebildet und steht in seinen Waldlandschaften, die durch ein kräftiges Kolorit ausgezeichnet sind, unter dem Einfluss der dortigen Schule (deutsche Waldlandschaft von 1863 in der Dresdener Galerie). Adolf *Thomas* aus Zittau (1834—1887) schloss sich seit 1864 der Münchener Schule, namentlich Lier und F. Voltz an und hat vorzugsweise Stimmungslandschaften mit starker Betonung des Kolorits gemalt (Landschaft nach Motiven von Brannenburg in Oberbaiern in der Dresdener Galerie, 1866). Louis *Friedrich* (geb. 1827) wurde später unter der Leitung Thäters Kupferstecher, und Erwin *Oehme* (geb. 1831) hat in seinen Genrebildern nichts mehr, was an Ludwig Richter erinnert. Es sind theils romantisch angehauchte Kostümstücke von Götz von Berlichingen auf der Hornburg, die Bärenjagd und die Patrizierhochzeit, theils Landschaften mit mehr oder weniger reicher Staffage wie der »Steinbruch in der sächsischen Schweiz« (1860, Dresdner Galerie), »Leichenbegängniss im Spreewalde« und »im Wildpark«. So hat auch Richter mit allen Grössen der neudeutschen klassizistisch-romantischen Schule das Schicksal getheilt, keinen Jünger herangebildet zu haben, welcher die Kraft besessen, dem Ansturm des modernen Farbenrealismus erfolgreichen Widerstand zu leisten.

