



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

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

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

2. Carl Friedrich Lessing.

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



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

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

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



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

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



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



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

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



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

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

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



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

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

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



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

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



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



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

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



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

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

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



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



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

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



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

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



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

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

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



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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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



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

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

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

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



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



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



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

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

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



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

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

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



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

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

3. Alfred Rethel.

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

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